الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

N° :.....

الرقم:.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص تحليل الخطاب)

عنوان المـذكرة

توظيف التّراث في المسرح الجزائري المعاصر

" مسرحية كل واحد و حكمو لعبد الرحمن كاكي أنموذجا "

مقدمة من طرف:

قرايرية أمال

تاريخ المناقشة : **06 - 2015**

الإسم +اللقب	رئيسا	الرتبة	الجامعة
فوزية براهيمي	مقررا	الرتبة	الجامعة
الإسم +اللقب	ممتحنا	الرتبة	الجامعة

السنة: 2015

شكر وعرفان

الحمد والشكر إلى المولى تعالى الذي أعانني ووهبني الصبر و التوفيق على إنجاز هذا العمل المتواضع

أتقدم بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة" فوزية براهيمي" التي لم تبخل علي بنصائحها و توجيهاتها القيمة و تصويباتها المنهجية.

كما أتقدم بجزيل الشكر للأستاذة " نادية موات"

التي ساعدتني في إنجاز هذا البحث.

و أيضا الشكر الخالص إلى كل أساتذة

الأدب العربي الذين رافقوني في مشواري الدراسي.

دون أن أنسى من ساعدني و شجعني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع، راجية من الله تعالى أن تكون هذه الدراسة مكسبا علميا .

آمال

مقدمة:

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

إذا كان التراث ينزل هذه المنزلة المرموقة في كيان الأمم، لابدّ من دراسة عميقة وناضجة لتراثنا الجزائري، والاستفادة منه واستلهامه في مختلف الفنون والعلوم قصد استجلاء كنوزه وإعادة إحياءه للأجيال التي تطعمت بثقافة تكنولوجيا القرن الواحد والعشرين.

وإذا كان الأدب بمختلف فنونه من شعر أو سرد يعتبر أرضا خصبة لاستثمار المادة التراثية فإن الفن السابع كما يسميه أهل الاختصاص والمقصود به الفن المسرحي، يملك قابلية لاحتضان النّص التّراثي بكل مرونة، فالمسرح روح الأمة وعنوان تقدمها، فمن خلاله تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية لترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذات.

ومن هنا فالتراث بمعناه الشامل الديني ،التاريخي، الشّعبي، الأسطوري، والأدبي يجسّد أحد دعائم المسرح الجزائري والعربي والعالمي، والتنقيب عنه وتجميعه ودراسته وتحليله تساعد عملية التجريب عليه.

لذلك سنحاول في دراستنا تسليط الضوء على مسألة "توظيف التراث في المسرح الجزائري المعاصرو قد اقترحنا مسرحية كل واحد وحكمو لعبد الرحمن كاكي " لأنها تتجاوب مع جزئية توظيف التّراث و بشكل كبير، وهو تحديدا ما أثار في ذهني مجموعة من التساؤلات منها:

1- كيف يمكن استلهام التّراث في المسرح الجزائري المعاصر؟ وهل يستطيع المسرح الجزائري مواجهة التحديات في زمن العولمة.؟

2- إذا كان التّراث هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع ، فماهي صورة حضوره في المسرح الجزائري؟ وما هو دوره في التعبير عن الواقع الجزائري المعيش خاصة خلال فترة ما بعد الاستقلال.؟

3- ما هي الطاقات التعبيرية والجمالية التي حققها عبد الرحمان كاكي عبر توظيف التّراث في مسرحيته.؟

واختيارنا لهذا الموضوع الموسوم ب : "توظيف التّراث في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية كل واحد و حكمو لعبد الرحمن كاكي أنموذجا "يعود إلى جملة من الأسباب: ذاتية وأخرى موضوعية.

الذاتية:

_ فمتمثلة في تعلقي بالمسرح و حبي الشديد له.

_شعوري برغبة الانصهار داخل النّصوص التّراثية التي تنطق بلغة شعبية .

أما الأسباب الموضوعية نذكر منها:

- قلة الدراسات والبحوث في مجال المسرح على عكس الرواية والشعر اللذان حضيا باهتمام بالغ.
- قلة الدراسات الخاصة بالمسارح الجزائرية مقارنة مع المسارح العربية والعالمية.
- إن تعامل المبدع مع التراث يرتقي بالعمل الأدبي فنيا وثقافيا وشكلا ومضمونا وهذا يحتاج إلى قراءات متعددة بتعدد القراء والأزمنة.

وكأي بحث علمي لابدّ من اعتماد منهج معين، وقد ارتأيت أن اعتمد المنهج الوصفي التحليلي لما يقدمه من إمكانات الوصف و التحليل و التتبع و الإستقراء .وأستعين أيضا بالمنهج الأنثروبولوجي و النفسي و الاجتماعي و السيميائي لأتمكن من الوقوف على ما تحيله الشخصيات و الحكايات من الدلالات.

واقتضت طبيعة البحث أن نقسمه إلى ثلاثة فصول:

✓ **الفصل الأول**: تحت عنوان المسرح (التاريخ والتطور).

تناولت فيه المسرح عند كل من: الإغريق ، اليونان ، العرب ، ثم المسرح في الجزائر.

✓ **الفصل الثاني** المعنون ب: المسرح والتّراث (قضايا ومفاهيم).

تناول مفهوم المسرح وأهدافه ، ومفهوم المسرحية، مفهوم التّراث وأنواعه، ودواعي توظيف التّراث في العمل المسرحي و معاييره.

✓ **فصل ثالث** موسوم ب: توظيف التّراث في مسرحية كل واحد وحكمو.

وفيه تناولنا دراسة تطبيقية تحليلية للمسرحية وقد انبثقت عن هذه الدراسة: قراءة في العنوان دلالة الشخوص، دلالة الأعداد، وأنواع التّراث الموظف في مسرحية كل واحد و حكمو الدّيني و الشّعبي و الأسطوري.

وفي الخاتمة تحدثت عن النتائج التي توصل إليها بحثي ثم اتبعتها "بملحق" تضمن تعريف الكاتب و ملخص المسرحية.

كما اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: المسرح في الجزائر لصالح لمباركية، و المسرح في وهران بعد الاستقلال لأحمد حموي...إلخ.

وكأي بحث واجهتني عدّة صعوبات من بينها: صعوبة إيجاد المصادر والمراجع الموثقة حول المسرح الجزائري، فالملاحظ أنها مصادر قليلة تمثل معظمها في دراسات منشورة في المجلات إضافة إلى تعذّر الحصول على النّص المسرحي الأصلي فهو عبارة عن مخطوط طبع في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم تكريما لعبد الرحمن كاكي.

نأمل أن نكون قد ألممنا ببعض جوانب هذا الموضوع. ونتقدم بجزيل الشكر والتقدير والإحترام للأستاذة المشرفة: "فوزية إبراهيمي" على نصحها وإرشادها.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل أساتذتي الكرام ممن لهم علي فضل العلم والثقافة وكل من ساعدني في هذا البحث.

وفي الأخير لا أزعم أنّ هذا العمل المتواضع بلغ درجة الكمال ولكن حسبي أنّي بذلت قصارى جهدي، وحاولت ما استطعت فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان، ويظل المجال مفتوحا لمزيد من المحاولات الجادة في هذا الميدان.

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

مقـــدمـــة

الخاتمـــة

الفهـــرس

قائمة المراجع

الملحـــق

لعلّ المتأمل فيما أنتجه الباحثون في هذا المجال، سيقف عند حقيقة ثابتة و هي أنّ المسرح بوصفه فن أدبيّ قد مرّ بعدّة مراحل، تختلف كل مرحلة فيها عن الأخرى، ومن أهم هذه المراحل ما يلي :

1- المسرح اليوناني:

عرف المسرح اليوناني الإرهاصات المسرحية الأولى، فقد كانت البداية و الانطلاقة من المسارح اليونانية حوالي القرن الخامس (5ق. م).[1]

أين كانت المسرحيات الإغريقية تعرض في مسرح (ديونيسيونس) الذي كان يتّسع لأكثر من أربعة عشر ألف متفرجا.[2]

فقد عرف هذا المسرح مجموعة من الخصائص أهمها:

- الطابع الاحتفالي للمسرحيات، و من أهمها احتفالات الآلهة ديونزوس، أين كان اليونانيون القدامى يجتمعون لكي يحتفلوا بعد قطف العنب . و في خضم الاحتفال كانت تنشد الأغاني الدترامبية معلنه له (الولاء و الحب) .[3]
- الطابع المأساوي للمسرحيات، حيث كان البطل التراجيدي يواجه خيارا صعبا و صراعات عدائية سواء أكان صراع البطل مع بني جنسه أم صراع البطل مع قوى غيبية (ميتافيزيقية)، و غالبا ما تنتهي المسرحية بهزيمة أو موت البطل . كما يغلب على العروض المسرحية اليونانية الطابع الطقسي بأبعاده الثلاثية : الأوّل مكان للجوقة و الثاني للممثلين و الثالث للمتفرجين و الابتعاد عن التّصنع اللفظي و التّأنق الأسلوبي و الذاتية و التوجه نحو الموضوعية و التركيز على الحدث بوصفه أساس المسرحية .[4]
- و لا يمكننا ضمن هذا السّياق أن نتحدث عن المسرح اليوناني دون أن نشير إلى ذلك المورث المسرحي"بداية بكاتِبه المسرحي أحد كبار كتّاب الرُكح اليوناني "أسخيلوس aeschylus" متبوعا

---

(1)- بلخيري أحمد : التمثيل و الظواهر و المسرح، (مجلة فكر و نقد)، الرباط، المغرب، يناير، عدد 15، 1999، ص 66 .

(2)- أحمد زلط : مدخل إلى علوم المسرح، دار وفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص31 .

(3)- المرجع نفسه: ص 139.

(4)- محمد حسن عبد الله : المسرح المحكي، دار قباء، القاهرة، مصر، (دط)، 2000، ص 68 _ 69 .

"بسوفوكليس sphoclus" الناقد المسرحي الذي وجد "أرسطو Aristote" في أعماله نموذجا يحتذى به في الكتابة المسرحية. [1]

و من هنا فاليونان هو أوّل من اهتم بالفن المسرحي و وضع له نظاما خاصا و عنهم أخذ العالم هذا الفن .

2- المسرح الروماني:

إذا كان المسرح اليوناني قد التزم النّموذج المأساوي في مسرحه، فإن المسرح الروماني وعلى الرغم من أنّه نشأ على مبادئ المسرح اليوناني في القرن الثالث قبل الميلاد إلّا أنّ الرومان قد أسسوا مسرحا كوميديا خاصا بهم، و قد اعتمد هو الآخر على مجموعة من الخصائص أهمها:

- الاعتماد على الاقتباس المسرحي، خاصة من التّراث اليوناني .
- الابتعاد عن التهريج و الخوض في أعماق الملهاة الهادفة ذات الأبعاد التربوية.
- ظهور أشكال مسرحية تعتمد أساسا على الحركات و الإيماءات.

و في هذا السياق قدم المسرحي "هواراس harace" إسهامات كبيرة في حقل الدراسات المسرحية المعاصرة كونه أوّل من نادى ببعض البنيات الأساسية في المسرح أهمها :

- إحداث فصول في المسرحيات .
- زيادة الشخصيات المسرحية .
- التكامل في أحداث المسرحية[2] .

و لعلّ هذه الخصائص التي تميّز بها المسرح اليوناني هي التي تجعله مرجعا أساسيا في بناء المسرح الحديث، و في النقد المسرحي الذي كان مؤسسه هوارس.

3-المسرح في العالم العربي:

بدأت المسرحية في العالم العربي ببيروت(لبنان) في منتصف القرن التّاسع عشر على نطاق ضيّق، و كان رائده الأوّل" مارون النّقاش"، الذي كان يقوم برحلات تجارية كثيرة زار في بعضها إيطاليا، و هناك شهد تمثيل بعض المسرحيات فشغف بهذا الفن، و لما عاد إلى بيروت شعر بدافع

---

(1)- دربيني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 1999، ص13.

(2)- المرجع نفسه: ص 24 .

قوي يدفعه إليه فاتخذه هواية أدبية و ألَّف فِرقة من بعض الشّبان . وفي سنة 1847 مثّل معهم في بيته أول مسرحية له (البخيل) دعا إليه وجوه المدينة . و في سنة 1853 قدّم أكثر مسرحياته . وحمل المشعل بعده ابن أخيه "سليم النّقاش" الذي ألّف فرقة في بيروت، ثم انتقل بها سنة 1876 إلى الإسكندرية، فكانت أوّل فرقة دخلت وادي النيل. [1]

تأخر المسرح الدمشقي عن المسرح البيروتي زهاء ثلث قرن، "فالقبائي" الذي كان يتقن العربية و التركية و الموسيقي و الرقص، أولع بالمسرح فأسسه في "باب توما"بدمشق سنة 1884.

و المسرحية عرضت على مسرح الأوبرا بالقاهرة لأوّل مرة رواية (عايدة) بالفرنسية احتفالا بافتتاح قناة السويس سنة 1869.

هاجر إلى مصر لفيف من الأدباء السوريين واللبنانيين كان من بينهم "سليم النقاش" و" أديب إسحاق" و معهما فرقة تمثيلية قامت بتمثيل عدة روايات مترجمة .

و من ثم أخذ التمثيل ينهض حتى كان له شأن في أوّل القرن العشرين على يد "جورج أبيض" الذي تعلّم في الخارج، وألّف فرقة عند عودته لم تلبث أن صارت مدرسة، من أعلامها " يوسف وهبي" الذي كوّن فرقته في سنة 1933 فخطا بالمسرح خطوات جريئة وتنوع المسرح بين التمثيل الهزلي و تمثيل المآسي.

من أشهر الذين دعموا الفن المسرحي "عزيز عيد" في التّراجيديا و "نجيب الريحاني" في الفكاهة الهادفة. وقد شجع قيام المسرح على تأليف الأدب المسرحي، وظهر رائد المسرحية الشّعرية " أحمد شوقي " بمسرحياته المتعددة، و" توفيق الحكيم" معلّم هذا الجيل وقد اهتمت وزارة الثّقافة المصرية بتكوين الفرق التمثيلية [2] .

1.3- مراحل تطور المسرح العربي:

---

[1]- أنيس المقدسي: الفنون الأدبية في النهضة العربية الحديثة، بيروت، دار العلم للملايين، دط،1978، ص533- 535 .

[2]- محمد سراج الدين : فن المسرحية و سعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الاسلامية شيتاغونغ ، المجلد 3، ديسمبر 2006، ص 26 .

من المعلوم أن المسرح العربي قد مرّ خلال تاريخه بمراحل ثلاث :

1. مرحلة عرف فيها الوطن العربي أشكالا تمثيلية أو مسرحية شعبية تمثلت في حواريات و تمثيليات هزلية تقوم على النكتة، و في خيال الظل و الأراجوز و المقاسات .
2. مرحلة دخول المسرح الأوربي و تأثيره من خلال الترجمات و الاقتباس و التعريب و التأليف.
3. أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يحاول فيها شباب المسرح بعث دماء جديدة في المسرح العربي، بالعودة إلى أشكال التّراث الأدبي و الفنون الشّعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية، وهي مرحلة يتمثل فيها صراع بين جيلين من المسرحيين العرب أو بين المسرح الرسمي و المسرح الشّعبي على وجه التحديد[1] .

من أهم التّفاسير التي طرحها الباحثون للإجابة عن سؤال غياب المسرح في الثّقافة العربية إلى غاية سنة 1847 نجد:

1. غياب فلسفة الصّراع في الدّين الإسلامي، في حين أن الصّراع جوهر فن المسرح كما أن المسرح اليوناني مسرح وثني.
2. طبيعة المجتمع العربي المحكوم بعادات تمنع المرأة من التمثيل و تنظر إلى فن المسرح باعتباره شكلا من أشكال اللّهو.
3. صعوبة اللغة العربية كأداة في التمثيل إذ المطلوب في لغة المسرح أن تكون ديناميكية درامية لأن المسرح ليس فن النّخبة و إنّما هو فن النّاس و الساحات.
4. كثرة الترحال في المجتمع العربي في حين أنّ المسرح فن المدينة .
5. إعتزاز العرب بثقافتهم و خاصة فن الشّعر، و عدم تأثرهم بفنون الشّعوب الأخرى.

---

(1)- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، دط، 1985 ص 36 .

6. إنّ المسرح اليوناني الذي لم يخضع لتأثيرات المسيحية قد اندثر في الوقت الذي بدأت فيه الترجمة من اليونانية إلى العربية، فلم تتوفر للمسلمين الفرصة لنقل فن كان محاربا من طرف الدّيانة المسيحية[1].

4-المسرح في الجزائر :

لقد تضافرت عدّة عوامل في ظهور هذا الفن نذكر منها :

1. و جود جمهور من المتفرجين: إنّ المتفرجين يختلفون عن القرّاء الذين لا يكونون كذلك حتى يتعلموا. غير أنّ هذا الجمهور لم يكن يستسيغ جميع المسرحيات التي كانت تعرض أمامه، و إنّما كان يميل إلى الموضوعات الهزلية، و يستكنف الموضوعات الجدّية، لانعدام ثقافته أو ضحالتها .

و لجدّة هذا الفن و غرابته عليه أصبح المسرح الجزائري من سنة 1929 يمتلك كتّابه وجمهوره وتجلّى هذا في "رشيد القسنطيني"، الذي وهب قدرة خارقة لتمثيل فن الهزليات في الجزائر.

2. تطلّع الكتاب الجزائريين إلى التّربية المباشرة : إنّ تطلع الكتاب الجزائريين إلى تربية الجماهير وإيقاظهم و توجيههم لا ريب فيه، و قد أدت هذه العوامل إلى ظهور الفن المسرحي في الجزائر فالكاتب يستطيع أن يخاطب جمهورا أكبر عددا إذا كتب مسرحية، و لا سيما إذا أحسن اختيار موضوعها فراعى فيها ميول الشّعب و وعيه و مستوى ثقافته.

3. متطلبات حفلات المدارس العربية : لم يكن تكاثر المدارس العربية الحرّة إلاّ بعد تأسيس جمعية العلماء في سنة 1931، وزاد انتشارها أكثر بعد الحرب العالمية الثانية، فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها يكتب مسرحية ليمثلها التّلاميذ، إمّا عند انتهاء السنة الدراسية و إمّا بمناسبة عيد المولد النّبوي، أو بمناسبة أخرى من نوع آخر.

4. زيارة جورج أبيض إلى الجزائر: أيقظت هذه الزيارة المثّقفين من الشّعب الجزائري وجعلتهم يشعرون بأهمية المسرح و رسالته، فحاولوا تأسيس بعض الفرق المسرحية التي قدمت بعض التمثيليات، و الدّليل على أهمية هذه الزيارة أنّ الجزائر لم تعرف قبلها أي فرقة مسرحية رسمية.[2]

---

[1]- تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام و عام على المسرح العربي، تر. توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1981 ص 10 .

[2]-عبد الملك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931 -1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983 ص 199، 200 .

و شهد الفن المسرحي تطورا ملحوظا بعد اندلاع الثورة التحريرية سنة 1954، حيث بلغ مكانة مرموقة، و عرف نشاطا تمثيليا على نطاق واسع في مدن كثيرة أهمها : عنابة، قسنطينة الجزائر و تلمسان، و في هذه الفترة عرف هذا الفن حركة نشيطة و اتجه إلى اتجاهين مختلفين من حيث التّعبير:

أحدهما شعبي ويصطنع العامية، و قد تزعمه "رشيد القسنطيني"، ثم خلفه "محي الدّين باشطارزي"، و الثاني فصيح راق، و مثلته "جمعية العلماء المسلمين" بمدارسها و كتّابها، و قد تزعمه "محمد الطاهر فضلاء" الذي أسّس فرقة تحترف التّمثيل بالفصحى لا غير، أطلق عليها فرقة هواة المسرح للتمثيل العربي، وقد كانت هذه الفرقة تجوب مدن الجزائر الكبرى ثم جاوزت الحدود الجزائرية شرقا إلى تونس و ليبيا و مصر[1].

كان هدف الإتجاهين واحد و هو التّربية و التّوجيه و البعث، كما كان المنبع واحد فكلاهما اهتما بالتّراث الإسلامي، و التّاريخ الوطني و العادات و التّقاليد، كما كان المصب واحد و هو الشّعب الجزائري و آماله و أحلامه و مطامحه و تطلعاته.

4-1- تطوّر المسرح الجزائري من 1926 إلى غاية 2008:

لا يقل الفن المسرحي أهمية عن باقي الفنون الإنسانية التي تنعكس من خلالها مكونات الثّقافة البشرية على اعتبارات التّجربة المسرحية ترتكز على مجموعة من المؤشرات الدّينية الاجتماعية و النّفسية التي تشكل وجدان الأمم، وهذا ما نجده في المسرح اليوناني الذي يعتبر النّموذج الأوّل لهذا الفن، حيث نشأ هذا الأخير (المسرح اليوناني) مرتكزا على الجذور الدّينية للمجتمع الإغريقي كما نجد في المقابل أنّ المسرح الفلسطيني تعود أصوله إلى مسرح الحكواتي والمسرح المصري إلى الطقوس الفرعونية القديمة .[2]

و بما أنّ عبقرية الأمم تتجلى فيما تملكه من تراث شعبي يتعلق بترتبها و يعبّر عن هويتها الحضارية، فإنّ أي فن من الفنون لا محالة يعكس بجلاء مضمون هذا التّراث، لأنّ الفن هو المرآة العاكسة للشعوب من مآثر و عادات، وذلك ما نجده منعكسا على ورقات التّجربة المسرحية في

---

[1]-المرجع السابق : ص 201، 204 .

[2]-ادريس قرقورة : الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق و اللآفاق، دار العرب للنشر و التوزيع، دط، دت ص 22.

الجزائر، التي ولدت من رحم الحياة الشّعبية في الساحات العمومية و الأسواق، و هذا من خلال "إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم و المدّاحين لأشعار المديح النبوي، أداة له تعبيرا شفهيا وحركيا إيمائيا (جسمانيا) و الذي غطّ مسارحنا في شخص القوّال (المدّاح) و ليس من هنا فحسب بل تعدّاه إلى مسرح البدايات مسرح خيال الظّل. و نظرا لدور هذا النّوع من المسرح في بلورة الوعي الوطني عمدت السلطات الاستعمارية الفرنسية خلال مرحلة الاحتلال إلى منع هذا النّوع من التّمثيل و الظهور بقرار سنة 1843 و منعه من المقاهي و النّوادي و الساحات". [1]

كما يجدر بنا أن نذكر بأنّ المسرح الجزائري نشأ متأثرا بالتّجربة الشرقية خلال فترة العشرينيات، إلاّ أنّ غالبية من أرخوا للمسرح الجزائري يرجعون النّشأة الأولى إلى زيارة فرقة التّمثيل المصرية "لجورج أبيض" للجزائر سنة 1921.[2]

و إن كان الدارسون لتاريخ المسرح الجزائري يجمعون على أنّ مؤسسي هذه الحركة هم "علي سلالي" المعروف بـ"علالو" و "محي الدّين بشتارزي" و "رشيد بلخضر" المعروف بـ"الرشيد القسنطيني" فإنّهم يختلفون فيما يخص المؤسس الأول بالتسمية من بين هؤلاء الرّواد الثلاثة الأوائل.

و الحقيقة التاريخية الثابتة أنّ كلّ واحد منهم قد لعب دورا أساسيا في هذه المرحلة لا يمكن التقليل من شأنه.[3]

لكن "علالو" كان له الفضل السّبق في هذه المرحلة، فكانت أوّل مسرحية هلّل لها الجمهور الجزائري و عرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية مسرحية "جحا"، التي ألفها "علالو" و تعتبر هذه المسرحية من النّاحية التّاريخية النّواة الأولى للنّشاط التمثيلي في الجزائر

كما كان التّعليق عليها من طرف "محي الدّين بشتارزي" بالقول " أنّ هذه المسرحية جحا التي مثلت باللّهجة العامية مكنتنا من تحقيق شوط كبير في مجال استقطاب الجمهور، ومن ثم فإنّني اعتبر "علالو" ابتداء من هذا التاريخ 1926 مؤسس المسرح الجزائري."[4]

---

[1]-المرجع السابق : ص 22.

[2]- المرجع نفسه : ص 29.

[3]-العمري بوطابع: المسرح الجزائري : النشأة و التطور، مجلة الثقافة، ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، الصادرة عن المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، عدد 6-7، 2005 ، ص 12.

[4]- ادريس قرقورة : الظاهرة المسرحية في الجزائر، ص 23.

و من هنا فقد عرف المسرح الجزائري الكثير من الصعوبات و مرّ بمراحل تاريخية متعددة و رغم أنّ هذه المراحل كانت قصيرة إلّا أنّ كل واحدة منها تتميز بصفات خاصة تعطيها طابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها.

و من هنا سنحيط بأهم المراحل التي بصمت المسرح الجزائري:

أ- مرحلة النشأة (1926-1962):

بغض النّظر عن اختلاف الدارسين حول تحديد البداية الحقيقية لحركة المسرح في الجزائر فالمتفق عليه عند البعض أنّ أوّل انتفاضة للمسرح في الجزائر بالمعنى الصحيح كانت مع مسرحية "جحا"، " و الجدير بالذكر أنّ المسرح الجزائري في هذه المرحلة كان يريد أن يكسب ثقته في نفسه أولا، لينطلق بعد ذلك في بناء قاعدة شعبية له عبر أنحاء الوطن يكون أساسها حب الأوساط الشّعبية العريضة و احتضانها له، و قد نجح هذا المسرح فعلا حين استقطب 1500 شخص عند عرضه لمسرحية "جحا" في قاعة الكورسال بالعاصمة عام 1926."[1]

فاستقطب المسرح الجزائري الكثير من الجمهور و أدرك ذاته في الفترة الممتدة من سنة 1926 إلى 1932، بحيث عرف نشاطا لم يعرفه من قبل الرّواد الثلاثة "علالو"،" بشتارزي" "رشيد القسنطيني".

فالجهد الذي بذله الرواد الجزائريون في مجال خلق مسرح وطني جزائري أصيل يؤكده الكاتب الفرنسي "غابريال أو ديزيو" بقوله :" إن ميلاد المسرح في الجزائر في العشرينات دليل على أنّ الجزائريين بدأوا يعبرون علانية عن وجود شخصيتهم بلغتهم، ويثبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدرته و قدراته."[2]

و هذه بعض الخصائص التي اتسم بها المسرح الجزائري في بداياته و كان في مجمله يتسّم بالمحلية والاتكاء على التّراث الشّعبي.

وفي سنة 1934 إلى 1939 تمثل بروز المسرح الجزائري، حيث كان لظهور الأحزاب السّياسية الوطنية دور في إعطاء المسرح الطابع السّياسي وزاد نشاط "رشيد القسنطيني" الذي كتب

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1985، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص 40 .

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

للفرقة الشّعبية مسرحيات نقدية ساخرة خلقت نوعا من العلاقة الروحية بين المسرح و الجمهور، و كان استعمال اللّهجة العامية يخضع لظروف أملاها الواقع السّياسي لتلك الفترة إذ كانت السلطات الاستعمارية تحرّم اللغة العربية الفصحى، فوجد رجال المسرح اللّهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى، و للوصول إلى الجمهور الذي كان يعاني من الأمية، أما مضمون المسرحيات فكان يدور أساسا حول ضرورة النّضال السّياسي و إبراز تاريخ و هوّية الشّعب الجزائري.

كما هدف المسرح في تلك الفترة إلى التحرّر الثّقافي الجديد حيث كان يسعى لإيجاد جمهور يتّمكن من ترسيخ هويته الثّقافية كما تمثلت أهدافه أيضا في محاربة الآفات الاجتماعية و تنمية الجانب الأخلاقي.[1]

و في المرحلة التي ما بين 1939 إلى 1945 و هي فترة الحرب العالمية الثانية، شكلت قطعية في تاريخ المسرح الجزائري إذ تناقص إنتاجه و نشاطه بشكل رهيب، و هذا يرجع إلى عدّة أسباب من بينها :

1. فقدان المسرح الجزائري لبعض رجاله على شاكله " ابراهيم دحمون" سنة 1943 الذي اشتهر بلعب الأدوار النّسائية، و "ابن شوبان" و "رشيد القسنطيني" سنة 1944 .[2]
2. تزايد الرقابة الاستعمارية لبروز الأحزاب السياسية الوطنية المناهضة للإستعمار الفرنسي الذي وقف بالمرصاد لهذه التطورات.
3. تشديد الخناق على المسرح الذي كان له الدّور في إذكاء الرّوح الوطنية في الجماهير باعتباره المعبّر الحقيقي عن أوضاع الوطن المزرية بسبب الاستعمار الفرنسي.
4. سدّ الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري و المسارح العربية، ولم يكتف الاستعمار بمثل هذا الإجراء بل تجاوزه إلى حدّ إغلاق المسارح.[3]

---

[1]-مقال من إعداد مكتبi-tech للأبحاث العلمية بالتعاون مع أساتذة المركز الجامعي ،الشيخ العربي التبسي من موقع www_http.tebessa.info ص 1.

[2]-أحمد بيوض المسرح الجزائري : (نشأته و تطوره 1926-1989) ،ص 59.

[3]- علي علي مصطفى صبح : من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية و النقدية، دار المريخ، الرياض، سوريا ، دط 1985 ،ص 31.

الأمر الذي دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس بوصفه ظاهرة فنية مسرحية عالمية يعمل على بلورة الاحتكاك الفنّي بين الشرق و الغرب "كما أنّه ينقل إلينا الاتجاهات الجديدة و المذاهب الحديثة في المسرح الغربي الحديث."[1]

و من النّماذج المسرحية التي تعاملت مع المسرح الأوربي مسرحية "المشحاح" المقتبسة عن "البخيل" "لموليير جان باتيست بوكلان".

و تم تغيير العنوان من "l'avare" إلى "المشحاح" و ذلك لما له من دلالة شعبية، كما مسّ التغيير جانب الأحداث و الديكور و الملابس.

أما مسرحية "آخر ملوك بني سراج" فكانت من اقتباس " سليم البصري" عن "شاتوبريان"[2].

و من هنا نلاحظ أنّ العروض المسرحية التي قدمت في هذه الفترة بعيدة عن الواقع المعاش فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني.

و ابتداء من سنة 1947 تكثّف نشاط المسرح الجزائري باكتسابه أوّل اعتراف من طرف الحكومة الفرنسية الإستعمارية" فحصل المسرح الجزائري على حق استعمال قاعة المسرح البلدي "الأوبرا" يوما في الأسبوع، وانتخب "محي الدّين بشتارزي "مديرا متصرفا لما كان يسّمى بقسم المسرح الناطق بالعربية، فاختار أحسن العناصر من فرق مختلفة و كون منها فرقة متجانسة أصبحت تقدم مسرحية كل يوم جمعة".[3]

عندئذ ظهرت العديد من الفرق المسرحية مثل: فرقة "المسرح الجزائري" و فرقة "هواة التمثيل العربي" و فرقة "المزهر القسنطيني" و فرقة "مسرح الغد" و فرقة "المركز الجهوي للفن الدرامي.

و إثر كل هذا شهد المسرح تطورا من حيث الكم و الكيف، فكانت المحاولات المسرحية بالفصحى نذكر منها "الناشئة المهاجرة" سنة 1947" لمحمد الصالح رمضان" و أعقبها بمسرحية "الخنساء" سنة 1947.

---

[1]- المرجع نفسه :ص 31.

[2]- مخلوف بوكروح : المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية، الجزائر، دط ،2003، ص 46.

[3]-أحمد مندور: مجلة حقائق نوفمبر-ديسمبر، عدد 39-40، 1986، ص 61.

أما "أحمد توفيق المدني" فقد كتب "حنبعل" سنة 1951، وكتب "عبد الرحمن الجيلالي" مسرحية "المولد" سنة 1948 و كتب " أحمد رضا حوحو" " صنيعة البرامكة" سنة 1949 و"محمد الطاهر فضلاء" " في الصحراء" سنة 1951 التي اقتبسها من مسرحية "ليوسف وهبي".

و لعلّ المتأمل فيما أبدع العقل الجزائري من إنتاجات مسرحية قد لا يجد صعوبة في الانتهاء إلى نتيجة مؤداها أن هذه الفترة تميزت بالعودة القوّية للنّشاط المسرحي، و عودة النصوص باللغة الفصحى بعد أن تهيأ لها الجو بفضل الأثر الذي أحدثته " جمعية العلماء المسلمين الجزائريين" في المجتمع فكان المسرح الفصيح ذا طابع مدرسي شبه كامل في محتواه و أهدافه، و في الوقت الذي شدّد الاستعمار قبضته على الشّعب كان المسرح يهيئ لثورة عارمة بدأت تظهر في الأفق و استمر نشاطه حتى عام 1954 حين اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر.

و في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر عرف المسرح نقطة تحول هامة في مسار الحركة المسرحية في الجزائر، لأنّ معظم كتاب المسرح استجابوا للمستجدات فكان التعبير عن القضايا الوطنية أكثر من تعبيره عن قضايا أخرى .

"كان العزوف عن المواضيع الاجتماعية الهزلية منها و الجادة واضحا، وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله كلّ الكتاب المسرحيين."[1]

فسّجلت بعض المسرحيات ذات المواضيع الثّورية التي حاولت أن تروّج لمبادئ الثورة، و تدعو الشّعب للالتفاف حول جبهة التّحرير الوطني، كمسرحية "التّراب" "لأبي العيد دودو" التي قال عنها " أبو القاسم سعد الله" خلدت الثورة التحريرية.[2]

إذا فالمسرح استخدم كسلاح قوّي في وجه المستعمر لما للمسرح من قوة تأثير تفوق باقي الفنون، و هذا ما يؤكده "أحمد رضا حوحو" في معرض المفاضلة بين المقالة و المسرحية فيقول: "المسرحية أشّد تأثيرا في القلوب، و ذلك لتصويرها للحادثة و الفكرة تصويرا دقيقا واضحا لا يحتاج

---

[1]-صالح لمباركية : المسرح في الجزائر (النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر الجزء 2، دط ، 2005، ص 37.

[2]-نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركه باتنيت، الجزائر، ط1، 2006، ص102.

إلى عناء في الفهم."[1] لكن هذا التوجه قوبل بالقمع المتزايد للسلطات الاستعمارية، التي ما فتئت تفرض رقابة على كل الأعمال المسرحية دون استثناء كما قامت بإصدار قوانين ردعية وإجراءات احترازية بهدف احتواء الوضع الأمني، و من جملة هذه الإجراءات المتخذة فرض ترخيص قانوني على كل عرض مسرحي، فضلا عن إرسال جواسيس أثناء تقديم العروض لمراقبة ما يعرض من المواضيع، كما أغلقت بعض المسارح، والزّج بإطاراتها داخل السّجون، فهذه الضغوط التي فرضتها الإدارة الفرنسية التي عملت على سحق الشّعب الجزائري أرضا وتاريخا وثقافة، أثرت سلبا على الحركة المسرحية في الجزائر مما دفع رجال المسرح إلى اللّجوء إلى الخارج لإ تمام رسالتهم النّضالية."

لقد أدرك المسرح الجزائري منذ الوهلة الأولى هذه المهمة فاختار عن وعي الطريق الثاني، وهو طريق شاق و صعب، اختار طريق المنفى ليواصل مهمته الطلائعية[*] (avant garade)"[2]

1. المسرح الجزائري في فرنسا: (1955-1958):

عاش المسرح في هذه الفترة ظروفا صعبة نظر للرقابة التي فرضتها السلطات الفرنسية على العروض المسرحية، فقل النّشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي، و اكتفى بإعادة العروض المسرحية الهزلية التي سبق تقديمها في الجزائر.

2. المسرح الجزائري في تونس(1958-1962):

كثّف المسرح الجزائري نشاطه في تعميق النّضال ضدّ الاستعمار الفرنسي خاصة أنّ تونس كانت قريبة من الوطن و كذا بعدما "وجهت جبهة التّحرير الوطني في شهر نوفمبر سنة 1957 نداء إلى جميع الفنانين الجزائريين داعية إياهم إلى تكوين فرقة فنّية تعمل على ردّ المزاعم الفرنسية و نشر مبادئ الثّورة التّحريرية."[3]فتأسست الفرقة في أفريل 1958 و قدمت الكثير من المسرحيات منها:

---

[1]-أحمد مندور: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة التقافة و الثورة الصادرة عن وزارة التعليم و البحث العلمي، الجزائر عدد 10،1983، ص 85.

[*]- تطلق صفة الطلائعي(avant garade) على كل عمل أو تيار أدبي أو فني يكسر الأعراف و يمهد لمنظور جديد. ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 300.

[2]-مخلوف بوكروح عن المسرح الجزائري : مجلة أمال، العناصر عن وزارة الثقافة، الجزائر، عدد5، 1982، ص 20.

[3]- جميلة جرار: مسرح الثورة التحريرية، مجلة الأصل، الجزائر، نوفمبر، عدد 2، 1983، ص22.

"نحو النور"و "أولاد القصبة" و"دم الأحرار" و" الخالدون" " لعبد الحليم رايس" و إخراج "مصطفى كاتب" فساهمت في كسب التأييد الخارجي لقضية تقرير المصير للشعب الجزائري.

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

ب- مرحلة التأصيل (1962-1972):

بعد الاستقلال بدأ المسرح عهده الجديد، فكان اجتماعيا و سياسيا في آن واحد، لأنّ الفصل بين الاجتماعي و السّياسي في أي عمل أدبي عمل تعسفي، و هو ضرب من العبث لكن لا بدّ في أي عمل أدبي من أن يبرز جانب على حساب الآخر، فهو اجتماعي لأنّ على المسرحي أن يناضل في سبيل تحقيق التطور لكل الفئات المحرومة.

و هو سياسي لأنّ هذا التطوير ينبغي أن يتم في إطار رؤية سياسية معينة، و هي الرؤية الاشتراكية و لذلك أقدمت الحكومة الجزائرية على تأميم المسرح. [1]

و قد جاء في اللّائحة الصادرة في فيفري 1963 عن إدارة المسرح الوطني برئاسة "مصطفي كاتب" ما يلي:" أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشّعب و سيبقى سلاحا لخدمته، بحيث يكون المسرح معبّرا عن الواقع الثّوري في إطار الواقعية التي تبني المستقبل إنّ المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشّعب."[2]

و الملاحظ أنّ اللائحة تنص على أنّ المسرح الوطني ثوري ملتزم بقضايا شعبه و أمته بهدف تغيير البنيات الاجتماعية الموروثة عن فترة الاستعمار، و معالجة هذا الواقع بأسلوب واقعي يخدم الحقيقة و المصلحة العامة.

و من ذلك التّاريخ و المسرح الوطني يعمل في ذلك الاتجاه الذي رسمه لنفسه، ومن ثم كان لا بدّ من البحث عن مسرحيات جديدة أكثر انسجاما مع مرحلة ما بعد الاستقلال فاتخذ البحث عن الجديد طريق المزاوجة بين مصدرين "التأليف المحلّي الذي كان يعتمد أساسا على تأليف "ولد عبد

---

[1]-النص القانوني للمسرح : مجلة الحقائق، تصدر عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر، العدد 48، 1988 ،ص 46.

[2]-أحمد بيوض: المسرح في الجزائر نشأته و تطوره، ص178.

الرحمن كاكي" و "كاتب ياسين "، و "عبد القادر علولة" أحيانا أو الاستعانة بخزانة المسرح العالمي و الاقتباس منه، ذلك أن الإنتاج الوطني لم يكن كافيا ليغذي الحركة المسرحية في الجزائر بمفرده."[1]

و هكذا بفضل المزاوجة بين التأليف و الاقتباس انطلق المسرح الجزائري محققا في فترة قصيرة نجاحات ملحوظة من خلال المسرحيات التي أنتجت، و التي هي أكثر مما تحصى "فلقد بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح ثمانية و ثلاثين مسرحية (...) و تمحورت هذه المسرحيات حول القضايا الراهنة من اجتماعية و سياسية."[2]

و الفضل في هذا يرجع إلى عدد من المسرحين الذين أثاروا معالجة القضايا الوطنية بأسلوب جديد أكسب أصحابه شعبية، من بينهم المبدع المسرحي" "كاتب ياسين" الذي عرف بمواقفه الشّجاعة في مجال السّياسية قبل و بعد الاستقلال، و لعلّ مسرحيتي "الجثة المطوقة" 1968 و"الرجل ذو النمل المطاطي" 1972 من الأمثلة التي تعرض قدرته المسرحية في تقديس الحرية ومسرحيته الأخيرة تعكس نضال شعب فذّ ألاّ و هو الشّعب الفيتنامي الذي حطم أسطورة أمريكا التي لا تقهر" نجد في مسرح " كاتب ياسين" تلك النغمة الرخمية للتراجيديا اليونانية لأسخيلوس بشكل خاص، من هنا لنعد إلى شخصيات "الجثة المطوقة"... والمستقاة من التّراث الأسطوري الشّعبي و من الثّقافة الأوروبية معا."[3]

و هناك تجربة أخرى رائدة في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التّراث الشّعبي، هي تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" الذي كان عمله منصبا في إطار تأصيل المسرح الجزائري بناء على المزج بين الطابع المحلي، بتوظيف المآثر الشّعبية و تبني أسلوب الحلقة و الرواي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال، و البعد الإنساني بالاستفادة من التجارب العالمية كالتقنية البريختية فيقول في هذا الشأن "لا أريد أن يخلق فينا شكسبير غير جزائري، أو بريختا غير جزائري...إنّ أمنيتي

---

[1]–حفناوي بعلي: مسارات ومدارات مسرح الهواة في الجزائر، مجلة الثقافة ، عدد6_7، 2005، ص 38.

[2]– مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة الأمال، عدد 5، 1982، ص 26.

[3]–رياض عصمت : بقعة الضوء(دراسات تطبيقية في المسرح العربي)، منشورات وزارة الثقافية و الارشاد القومي، دمشق (دط) ،1975، ص 265.

أن يوجد عندنا من يجسّم شخصية شكسبير أو بريخت في نفس القوة والعظمة، على أن يكون جزائريا" [1]و من أهم أعماله "كل واحد و حكموا " و "القراب والصالحين" و "ديوان القراقوز".

من أهم ما قام به المسرح الوطني خلال هذه الفترة:

1. إنشاء المعهد الوطني للفنون ببرج الكيفان سنة 1965 مهمتة تكوين إطارات المسرح الوطني فقام بتخريج ثلاث دفعات في فرع التمثيل نظّم حوالي ثلاثين ممثلا موزعون اليوم بين المسرح الوطني و المسارح الجهوية .

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

3. إخراج المسرح الجزائري من الحيز المحلي الضيق إلى الدائرة الإقليمية و رحاب العالمية من خلال المشاركة في العديد من المهرجانات العربية و الدولية.[2]

و منه نلاحظ أنّ المسرح في هذه الفترة عرف مدّا تصاعديا و غزارة في الإنتاج و تأسيسا للفرق أكثر من كل المراحل.

ج. مرحلة الركود 1972-1981:

بدأت مرحلة الركود مع قرار تطبيق اللامركزية في نوفمبر 1972 في إطار هذه العملية التي انطلقت عقب القرار "أنشئت على التوالي أربع مؤسسات مسرحية تابعة للدولة و ذلك من 1972 إلى 1976 (مسارح جهوية بوهران، قسنطينة، عنابة، سيدي بلعباس) و هكذا أعيدت المؤسسة المسرحية التابعة للدولة إلى نظرة أكثر واقعية لمهمتها."[3]

و لكن تم إغفال المسائل الأساسية المتمثلة في:

---

[1]-مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية و علاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، الدورة الأولى، وزارة الثقافية (دط)، 1994، ص 340.

[2]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته تطوره (1962-1989)، ص 199.

[3] عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواء، اللثام (مداخلة عبد القادر علولة في المحاورة للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح، برلين الشرقية 15-21 نوفمبر 1987)، تر : جمال بن العربي، موفم للنشر ،الجزائر(دط) 1997، ص 15.

أ. استراتيجية التطور، و التنظيم الداخلي للعمل.

ب. تكوين الممثلين المحترفين و المخرجين.

ج. النص المسرحي الجديد ذو البعد الدرامي، "فالممثل هو الذي يقوم بكتابة النص المسرحي و تمثيله على الخشبة في الوقت نفسه و هذا شيء غير معقول."[1]

د. الدعم المالي بحيث أصبح المسرح "مؤسسة ذات طابع صناعي و تجاري الأمر الذي عجّل بميلاد أزمة مالية حيث بلغت مديونية المسرح سنة 1972 حوالي مليار سنتيم."[2]

شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في الساحة المسرحية و هي ظاهرة التأليف الجماعي و الميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع و التأليف، و ما يؤخذ عن المسارح الجهوية ابتعادها عن الطباعة و عدم اهتمامها بذلك حيث لا نجد أية مسرحية عرضت و طبعت في كتاب التوزيع مع حقوق المؤلف إلى غاية سنة 2000[3].

فأصبحت العروض بذلك مرتجلة و مباشرة "ففي أعمال مسرح الهواة لاحظنا أن بعض المؤلفين يستعينون و يعوضون النقص، بل العيوب، بإصلاحات هزلية و فكاهية، غير منسجمة و بدون دلالة فنية، ولا علاقة لها بالنّص أو بالرّكحة."

و من خلال ما سبق إن الرّكود المسرحي في هذه المرحلة مرده العامل السّياسي المتمثل في تطبيق اللامركزية، في هذا يحدثنا "مصطفى كاتب" فيقول: " لا يشهد المسرح الجزائري انحسارا بقدر ما يعيش حالة من الجمود الانتقالي، وضّحتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة و المتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة مما جعل ويجعل الأنشطة الفنية الميدانية و على رأسها المسرح في حالة استتباع ملحوظ لنتائج هذه السياسة."[4]

2. مرحلة الانتعاش(1982-2008):

---

[1]– حنفاوي بعلي: مسارات و مدارات مسرح الهواة في الجزائر، ص 41.

[2]– أحمد بيوض : المسرح الجزائري (نشأته تطوره 1962-1989)، ص 109

[3]– نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري، سنة 2000 ، ص225.

[4]– أحمد فرحات : أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 179.

رغم الانتكاسات التي تعرّض لها المسرح في الجزائر في الفترة السابقة جراء تطبيق اللامركزية و رحيل بعض رجاله، إلاّ أنّه برزت بعض العوامل التي حققت له الانتعاش، والتي تجسدت في:
"إقامة ندوة أيام المسرح، التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح،، تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري "و التي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي : النص المسرحي لغة و مضمونا و شكلا، و الإخراج و التمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي."[1]

و مما يلاحظ أن العدد الأكبر من النّصوص المسرحية كان في عام 1988.
"انعقد المهرجان الوطني الثالث للمسرح المحترف بمشاركة المسارح الجهوية إلى جانب المسرح الوطني الجزائري و قد قدمت خلال إحدى عشر مسرحية."[2]و هذا مرجعه تفتح و تحرّر الحقل السّياسي بانخراط التجربة الجزائرية في حرية التعبير.

و تكمن أهمية المهرجان في تنشيط و تأصيل الظاهرة المسرحية و تثبيت جذورها، نتيجة للحوار السليم، و التّفاعل من أجل تنمية الحركة المسرحية و بلورة شخصيتها.
و من المفارقات العجيبة أن عدد المهرجان في الثمانينات هو نفسه في التسعينات و المقدرة بسبعة مهرجانات أهمها:

1. مهرجان للمسرح التجريبي بقسنطينة في 18 ديسمبر 1991، شاركت فيه فرق مسرحية وطنية ست عشرة مهرجان مغاربي لهواة المسرح بمدينة عنابة سنة 1994.
2. تنظيم الشهر المسرحي سنة 2000 الذي يعتبر حدثا بارزا تم فيه استدعاء الفرق المسرحية من الخارج.
3. إنجاز ما يقارب خمسين عملا مسرحيا، في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2003.

---

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته تطوره 1962-1989)، ص 142.

[2]– المرجع نفسه: ص 149.

4. تنقل المسرح الوطني الجزائري سنة 2004 إلى كل من كندا و سوريا، أين سجل حضورا مميزا خاصة في مهرجان المسرح المحترف بسوريا" تركت المسرحية هناك وقعا فاق كل التوقعات و كرّم بها المسرح الجزائري ككل ."

5. مهرجان المسرح المحترف سنة 2006 و الآخر 2008. [1]

[1]– سعاد فاطمة : مسيرة المسرح الوطني، مجلة الثقافة، عدد 6-7، 2005، ص 177.

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

مقـــدمـــة

الخاتمـــة

الفهـــرس

قائمة المراجع

ملحـــق

1_ تعريف المسرح:

1.1_ لغة:

لقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة" سَرَحَ" بمعنى " المسرح بفتح الميم مرعى المسرح، وجمعه المسَارِح...، و هو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للراعي."[1]

و جاء معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب "لمجدي وهبة و كامل المهندس" "البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح، و قاعة النّظارة، وقاعات أخرى للإدارة و استعداد الممثلين لأدوارهم."[2]

2.1_ اصطلاحا:

يعدّ المسرح من أكثر الأجناس تجذرا في تاريخ البشرية، فهو من أقرب الفنون إلى الذات لأنّه يصوّر التّجربة الإنسانية حركة و قولا، فينقلها ممثلة بصورة حقيقية، و بالتالي فإنّ أثر المسرح أشدّ وقعا من بقية الفنون الأخرى.

و لقد تعدّد مفهوم المسرح، فيرى "طارق جمال الدّين عطية" و "محمد حلاوة" في كتابهما " مدخل الى مسرح الطفل " أنّ المسرح هو: "قصة حوارية تمثل و يصاحبها مناظر و مؤثرات ويراعى فيها جانب التأليف المسرحي، و جانب التمثيل الذي يجسّم أمام المشاهدين تجسيما حيّا"[3]و المسرح "دار مخصصة لعرض المسرحيات فيها للجمهور."[4]

كما يطلق مصطلح المسرح أيضا على الأعمال التي تكتب لأجل العرض لمسرح في بلد معين، أو موقف مسرحي سيشتمل على صراع.[5]

---

(1) – ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، إعداد و تصنيف :يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت لبنان، مجلد 2، دط، دت، ص 128 .

(2) – مجدي و هبة وكامل المهندس :معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984 ص 356.

(3) – محمد السيد حلاوة و طارق جمال الدين عطية : مدخل الى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية مصر، دط، 2002،ص 9.

(4) – محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي و التراث المسرح المغربي نموذجا، الرباط، ط1، 2010، ص32.

(5) – عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، دار فلور للنشر و التوزيع، ط 2، 2001،ص 32.

و على ذلك فإن المسرح أيضا" المكان الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها فكرا و صوتا و حركة و شعورا، مع فهم طبائعها و علاقاتها و دوافعها أو محاولته ذلك عن طريق عنصر الخيال و فن التخيّيل الذي يتّملكه."[1]

أمّا "حمادة ابراهيم" فإنه يعتقد بأنّ مصطلح (مسرح) له دلالات متعددة، منها دلالته على دار العرض، و على النّص التمثيلي و على كل ماله علاقة بالتمثيل و الدراما.[2]

نستنتج ممّا تقدّم أنّ " المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا و ذهنا و مشاعرا."[3]

و من هذه التعاريف نلاحظ أن المفاهيم التي عرفها المسرح قد تغيرت من مرحلة إلى أخرى و مازالت تتغير عبر الأزمنة . و منه فإنّ وضع تعريف جامع مانع أو تعريف واحد لمصطلح المسرح صعب جدا نظر لتعدّد الآراء و اختلافها و تباينها حول هذا المصطلح.

2_ وظيفة المسرح:

إذا كان الإنسان في حاجة إلى التّعبير عن نفسه و الدّعاية لفكرة ما أو لقضية من القضايا أو الدعوة لرأي أو لقيمة إنسانية أو اجتماعية، أو تثبيت قيم في مجتمعه، و إذا أراد أن ينقي حسّ النّاس و مشاعرهم أو أن يروح عن الجمهور و أن يدعوا إلى تطهير نفوسهم و أن يثقفهم أو يعلمهم و ينقل معلومات معينة إليهم أو يجري اتصالا بين أفكاره و أفكارهم فلا شكّ أنّه وجد في المسرح وسيلته إلى تحقيق ذلك كلّه.

و على ذلك يمكننا تخليص وظيفة المسرح كما يلي:

- توطيد الفكر أو تغييره .
- توطيد القيم أو تغيرها .

---

(1) – أبو حسن سلام :حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الأعداد و التأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر ط2، 1993،ص 28_29.

(2) – حمادة ابراهيم :معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية منشورات مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة –مصر، ط3 1994،ص208

(3) – أبو حسن سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التأليف، ص19.

- تنقية المشاعر.
- رفع الذوق الخاص و العام و الإحساس بالجمال.
- تنمية القدرة على الحكم على الأشياء و الأنماط المعروضة فوريا.
- تصوير الإنسان في صور عظمته.
- تصوير الإنسان في حالة تردیه، حتى يعتبر النّاس.
- التعليم و الإرشاد.
- الترفيه.
- الحض أو التحريض.
- الدعاية كقضية أو فكرة أو لشخصية .
- تكوين الرأي العام.[1]

و مما سبق نلاحظ أنّ الهدف الأساسي للمسرح هو الإمتاع و نقل الخبرات الإنسانية بأشكال متنوعة، و هو بذلك يخدم العديد من القضايا، فالمسرح و سيلة للتسلية، و أداة توجيه ووعظ و حث و اقناع.

3_ تعريف المسرحية:

[1] – المرجع السابق : ص25.

1.3_ لغة:

لقد ورد في المعجم الوجيز أنّ المسرحية هي: " قصة معدّة للتمثيل على المسرح ."[1] وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب أنّها: " الجنس الأدبي الذي يتميّز عن الملحمة أو الشّعر الغنائي مثلا بأنّه خاص بقصة تمثّل على خشبة المسرح." [2]

2.3_ اصطلاحا :

تعدّد مفهوم المسرحية و تباين بتباين الآراء مثلها مثل المسرح.

فقد عرفها "ألارديس نيكول" بقوله: "المسرحية نسخة من الحياة : مرآة للعادة : صورة منعكسة للحقيقة ... و حينما يقول "بومارشه" إنّه إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجري في هذه الدنيا فإن الاهتمام الذي يثيره فينا لا بدّ بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التي تنظر بها إلى الحقيقة."[3]

و إذا كنا نأخذ بهذا الرأي فإن المسرحية تجسيد حقيقي لكل ما يحتويه العالم من ظواهر و مظاهر طبيعية و اجتماعية و حتى نفسية، و معنى هذا أنّ هدف الكاتب المسرحي إعطاءنا صورة طبق الأصل لمشهد الحياة و مقياس جمال المسرحية يكون في مدى مطابقتها بالواقع.

إن مصدر هذا الاعتقاد الذي آمن به "بومارشه بياردو" و ايميل زولا" يعود إلى الإغريقي "شيشرون " الذي كان يرى في المسرح صورة حقيقة و نسخة مطابقة لما يجري في الواقع من أحداث، لكن إلى أي حدّ يمكن أن تصدق هذه المقولة ؟ علما بأن هناك العديد من النّقاد و المسرحيين لا يتفقون عليها .

"و نحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء فقد نشرع بما يغرينا بالاعتقاد في أنّها أراء صحيحة جديرة بالثّناء، إلاّ أنّ لحظة من التّفكر فيها، قمينه بأن تكشف لنا عن زيفها و بصرف النّظر عما قد خطر ببال الإنسان من أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلاّ مجرد أبواق (...) تسجل الحياة كما هي فسرعان ما تبين أنّ هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات."[4]

---

[1] – مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، دط، دت، ص 308.

[2] – مجدى وهبة و كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 360.

[3] – ألارديس نيكولا: علم المسرحية، تر : دريني خشبه، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992،ص26_27.

[4] – ألارديس نيكول: علم المسرحية، ص 28.

إذ لا يمكن أن تشتهر مسرحية لأنّها صوَّرت ما هو موجود بصفة حقيقية في الواقع، و لا يمكن للجمهور أن يتمتع بمشهد اعتاد على مشاهدته في الواقع.

وحسم "كولوريدج صموئيل" المشكلة كلّها بكلمة واحدة فقد قال في إحدى محاضراته: "المسرحية ليس نسخة من الطبيعة و إنّما هي محاكاة لها"[1] ؛ وواضح من كلمة "كولوريدج" هذه أنّه لم يعد يخشى من استعمال كلمة محاكاة، و أنّه فطن إلى الاستعمال الصحيح لها فهي لم تعد تحمل معنى التّقليد الحرفي، و إنّما تحمل معنى الخلق الفني .

"و من ثم كان من أهم أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعدسة المركزة التي تستقبل شعاعا واحدا من أشعة الشمس و تجمعه ثم تجعل منه ضوءا بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا، فمجرد اقتباس قطاع من الحياة أو المجتمع لا يكفي، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة و تنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شيء، و إنّما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة و الهامة إلى ذروة الإثارة و الفن ."[2]

ذلك أن مشاهد الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ إلى ذروة الإثارة و الانفعال إلاّ بالفن، فالفن وحده هو الذي يجعل المشاهد الواقعية التي لا إلهام فيها مشاهد ملهمة.

4_ التّراث :

1.4_لغة:

التُّرَاثُ في اللغة مأخوذ من مادة وَرَثَ، ففي المعجم الوسيط وردت مشتقة من الفعل الثلاثي (وَرَثَ).

(وَرَثَ) فلان المال، و منه و عنه (يَرِثُهُ)، و وَرْثًا، إِرْثًا، وَرِثَهُ، وَرَاثَةً : صار إليه ماله بعد موته، ويقال : وَرَثَ المجد و غيره، و وَرَثَ أباه ماله و مجده : وَرَثَه عنه.

و إِرْثٌ، جمعها: وَرَثَةٌ، و أورث فلانا: جعله من وَرَثَتِه، ويقال أورثه المرض ضعفا و الحزن همّا و أورث المطر النبات نعمة.

(تَوارَثوا) الشئ: ورثه بعضهم من بعض. (الإِرَاثُ):ما وَرَثَ .

---

[1] – المرجع نفسه : ص 32.

[2] – محمد زكي العشماوي :المسرح، أصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، دط، دت، ص 21.

(التُّرَاثُ):الإرَاثُ، المِيرَاثُ _جمعها: مَوَارِيثٌ . و علم المَوَارِيث: و هو علم الفرائض. (الوَارِثُ) : صفة من صفات الله عزّ وجل، و هو الباقي الدائم الذي يرث الأرض و ما عليها، أي يبقى بعد فناء الكل، فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لاشريك له.

(الوِراثة):علم الوراثة : العلم الذي يبحث في انتقال صفات الكائن الحي من جيل للآخر وتفسير الظواهر المتعلقة بطريقة هذا الانتقال.[1]

و عليه فكلمات التُّرَاثُ و المِيرَاثُ و الوِرْثُ و الإِرْثُ كلها بمعنى واحد و هو ما يخلفه الرجل لورثته.

و من ذلك قوله تعالى :﴿ **وَ تَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمًّا**﴾ [2]

كما تتجاوز كلمة التّراث المعنى المادي الضيّق لتصل أموار معنوية، و ما يؤكد ذلك قوله تعالى : "﴿ **فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ**﴾."[3]

نلاحظ من هنا أنّ المعنى اللغوي يفيد الانتقال ماديا و معنويا و يشير إلى الديمومة و الاستمرار.

2.4_ اصطلاحا:

"التّراث هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد و عادات و تجارب و خبرات و فنون و علوم في أمّة من الأمم، و يبرز فعل التّراث في آثار الأدباء و الفنانين و تصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التّراث و موحيات الشخصية الفردية. "[4]

و نلاحظ أن استخدام الكلمة قديما اقتصر على ما يورث من مال أو حسب، فمادة ورث تدل على الإرث المادي و المعنوي، إلاّ أنّ الكلمة اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى آخر فصارت تدّل على المورث الثّقافي، و بذلك يكون الاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير

---

(1) – انيس ابراهيم آخرون :المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، ط2، الجزء 2، 1972، ص 1024.

(2) – سورة الفجر: الآية 19.

(3) – سورة مريم : الآية 5-6.

(4) – الزوزني عبد الله الحسن بن أحمد : شرح المصطلحات السبع تحقيق محمد الفاصلي، مكتبة عصرية صيدا، بيروت، ط1 1998، ص186.

المعاصر، و الذي لا يخرج عن نطاق المعنى المورث لأنّه نابع من مفردات التفكير العربي ليس دخيلا عليه.[1]

و صار التّراث معبّرا على جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا و معنويا فشمل بذلك " التقاليد و العادات و التجارب و الخبرات و الفنون، إنه جزء أساس من موقفه الإجتماعي و الإنساني و السياسي و التاريخي."[2]

تتشبث الأمم بتراثها و تتمسك به لأنّه" روحها و مقوماتها و تاريخيها و الأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها و تهدم مقوماتها و تعيش بلا تاريخ."[3] والأديب لسان حال الأمة يبوح بأفراحها و أتراحها بعودته إلى تراث أمته و يستخلص العبر بروح إنسانية شفافة تستهجن السوء و تفرح للخير، و يستطيع الأديب العربي " الاكتفاء بقراءة كتبه ليتحصل على اللبنات القوية التي تشيّد له صرحا فكريا و بنيانا عاليا و تمنحه قوة واقتدار على التصرف في فنون القول."[4]

و قد وقف الدارسون مواقف متباينة من التّراث تبعا لتباين أيديولوجية المثّقفين و اختلاف ثقافتهم و يمكن أن نتبين ثلاثة مفاهيم رئيسية للتّراث تشكل في مجموعها مفهوم التّراث في الفكر العربي المعاصر و هذه المفاهيم هي:

3.4_التّراث عند القدامى:

يدعوا أنصار هذا الموقف السلفي للعودة إلى التّراث، و التّمسك بالقديم لمواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تهدد المجتمع العربي في بنيته التقليدية طيلة فترة الإحتلال الأجنبي . و يرفض هذا الموقف السلفي كل ما هو جديد، و يدعوا للوقوف بوجهه بحجة أنّه نتاج غربي أجنبي عن المجتمع العربي و قد تبدّى التّراث وفق هذا النظور" مجرد تراكم كمي لأشكال من الوعي، تتجلى في تصورات و أفكار و تأملات و مفاهيم منبعها الأساسي هو الذات كونها هي الخالقة للموضوع و القيمة."[5]

---

[1] – الجابري محمد عابد :التراث و الحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 1991، ص22.

[2] – عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص63.

[3] – الأسد ناصر الدين: التراث المجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، دط، 1965، ص11.

[4] – هارون عبد السلام : التراث العربي، دار المعارف، سلسلة كتابات، القاهرة، العدد 23، دط، دت، ص5.

[5] – محمد رياض و تار: توظيف التراث في الرواية المعاصرة، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت، ص23.

و قد أدت هذه النظرة إلى سجن التّراث و قطع صلة بينه و بين الحاضر. [1]

4.4_التّراث عند أصحاب الحداثة:

يرفض أصحاب هذا الرأي الماضي رفضا كليا و يرفض العودة إلى التّراث، و يقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط، و يستبدل الغرب بالتّراث منطلقا من أن المثل الأعلى يوجد في الآخر، الغرب هنا لا الماضي، و أن التّراث بوصفه ينتمي إلى زمن مضى لا يمكن أن يستمر إلى الحاضر، و هكذا يصنع أنصار هذا الموقف حاجزا بين الحاضر و الماضي بحجة " أنّ التّراث مجموعة من الإجابات و الممارسات طرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات عصره و قضاياه، و لكل عصر مشكلاته و قضاياه و إجاباته و اقتراحاته."[2]

و يرى أنصار هذا الرأي " أن تغير الثّقافة العربية لا يتم إلاّ ضمن إنتاج سياق جديد جذري و شامل للحياة العربية في شتى وجوهها و أبعادها. "[3] و هكذا تبدي الحداثة رفضا للتّراث و الماضي و تجاوزا لهما.

5.4_الموقف الجدلي:

ظهر الموقف الجدلي في فهم التراث كرد فعل ضدّ الاتجاهين : السّلفي و الرافض فهو يقوم على أسس و مبادئ تتناقض مع الأسس التي قاما عليها، حيث واجه هذا التيار الموقف السلفي بنزع القداسة عن التراث و النظر إليه على أنّه نتاج الوعي البشري في التاريخ و المجتمع وواجه التيار الرافض الحداثي، بالربط بين الماضي و الحاضر عبر دراسة العناصر الحيّة للتراث ودراسة علاقته التاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا و المشكلات و الأسئلة التي يطرحها الحاضر.[4]

هكذا فإنّ التراث الجدلي يرى أن الحداثة لا تقف حائلا دون استمرار الماضي، و التراث في الحاضر، و أن عملية تحديث الحاضر لا تبدأ من الصفر و لا تتم بإلقاء التراث في سلة المهملات.

---

[1] – المرجع نفسه: ص 23.

[2] – المرجع نفسه: ص 24.

[3] – المرجع نفسه: ص 24.

[4] – المرجع نفسه: ص 24.

إن الحداثة وفق المنظور الجدلي من التراث لا تعني رفض التراث و لا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه المعاصرة.[1]

و من هنا فالتراث مرتبط بالظروف المتغيرة و يتعايش مع الجديد ليصل إلى(إبداع التّراث) و هو قابل للنماء و المعايشة ليحيا مع الحاضر من خلال إنجاز عناصر جديدة تتسم بالأصالة.

فالتراث هو ما ورثه الأبناء عن الآباء في شتى مجالات الحضارة الانسانية الفنية و الأدبية و الدينية و المعمارية و العادات و التقاليد، لذلك لا يمكن تكوين تعريف محدد لمعنى التّراث أو عطاء فكره شاملة عن التراث لأي مجتمع إنساني[2].

و في الأخير نستخلص أن التّراث دائم التشكل وجوهره في حركة مستمرة و هو خاضع لعملية إبداع دائمة و محملة بجذور بعيدة الامتداد .

5_ أنواع التّراث :

1.5_ التّراث التاريخي:

يعتبر التاريخ لدارسه و المتفحص له معلما و عبرة لمن أراد أن يعتبر، و منطلقا للرؤى القائمة على التجربة الإنسانية، قد يجد الإنسان فيه ضالته، و لا يستطيع الإنسان أن ينفصل عن تاريخه القديم أو الحديث.

" و التاريخ في أبسط تعريف حكاية عن الماضي، أو هو مجموعة الأحداث و الوقائع الإنسانية التي مضت و انتهت لكنها قابلة للتحول و التفسير و التأثير، و هي أحداث و وقائع تترك بصماتها و آثارها في الحاضر و المستقبل، و تسهم في تشكيل السلوك الإنساني عامة و الفعل الإبداعي و منه الأدب خاصة، ولهذا فإن الأعمال الأدبية تنطوي على طابع تاريخي (اللغة و مفرداتها، الوعي الأدبي و الوعي التاريخي، و التقاليد و الأعراف الفنية و الجمالية ...الخ) لا يمكن إنكاره أو إغفال أثره في المراحل التاريخية اللاحقة، و لهذا نجد من يؤكد محقا مقولة مهمة مؤداها (إن الأعمال الأدبية القديمة تحيا في الأعمال الأدبية الحديثة."[3]

---

[1] – الجابري محمد عابد: التراث و الحداثة، ص15.

[2] – إحسان عرسان الرباعي ووائل منير الرشدان: إشكالية التواصل مع التراث في الأعمال الفنية، مجلة جامعة دمشق، المجلد19، العدد2، دط،2003، ص146.

[3] – شكري ماضي : في نظرية الأدب، دار الناس للنشر و التوزيع عمان، ط1، 2005، ص145.

لذلك لا يمكن الاستغناء عن التاريخ، سواء على المستوى الفردي أو الجمعي، فالفرد مرتبط بذكرياته، و بالتاريخ و أحداثه، دائم الاسترجاع لتلك الأحداث و الذكريات في أوقات كثيرة فهو يحتاجها لتفسير موقف مشابه، أو إعطاء عبرة، أو بحث عن سبل جديدة، تتلاءم و ظروف الحياة و معطياتها، لا تستطيع الاستغناء عن التاريخ، فالتاريخ ضروري " لقيام تفسير حضاري للأمة حتى تستشف البعد الزمني والمكاني اللذين يوضحان فكرة الانتماء القومي لها و وحده الجماعة فيها، و التّراث التاريخي يأخذ في اعتباره الأساس الاجتماعي و العنصر الروحي و يحدد أنماط الحياة و الفن و الفكرة مجتمعة تمهيدا لفهم تطور الأحداث و إدراكها للواقع الحضاري على أساس الربط بين مبدأ الإبداع والوعي التّاريخي بالنفس ومعرفة الذات، فتلقي الأصالة و المعاصرة و يأتلف الإبداع و الابتكار مع حكمة الماضي و خبرة التراث. "[1]

و مما سبق فالتاريخ بما فيه من معطيات تراثية تاريخية، و أحداث و شخصيات، و عادات و تقاليد، و معتقدات، و أماكن، يشكل منطلقا إبداعيا للأدباء عامة و للمبدع المسرحي خاصة ذلك لأن " اتكاء العمل المسرحي على حقبة تاريخية يكسبه بعدا فنيا و جماليا سواء كانت تلك الحقبة بعيدة أم قريبة."[2]

2.5_ التّراث الشعبي:

يشكل التّراث الشعبي رافدا ثقافيا و إنسانيا، و يعبّر عن آمال الإنسان وطموحاته و معتقداته، ماضيا و حاضرا و مستقبلا، "فمصطلح التّراث الشّعبي إذ يضم الممارسات الشّعبية أو العطاء الجمعي لأبناء الشّعب العربي في مسيرته الحضارية من قديم و إلى اليوم. "[3]

ويرتبط الإنسان ارتباطا قيّما بالموروث، و ذلك لأنه عبّر و يعبر عن هوية الإنسان و ثقافته في كثير من المواقف الحياتية، و علاقته مع غيره من الثّقافات الأخرى "فقد مثّل التّراث الشّعبي عبر أنماطه المتنوعة ذاكرة الإنسان و الوعاء الكبير الذي اشتمل على طموحاته وهمومه عبر العصور و الأجيال، و هو بحق المتنفس للمشاعر الإنسانية في صورها الأولى كما أنّه النّموذج المثالي السامي

---

[1] – محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر، علم الكتب، القاهرة، ط1، 1999، ص 206.

[2] – يونس محمد عبد الرحمان و آخرون : تأثير ألف ليلة و ليلة في المسرح العربي المعاصر و الحديث و دراسات مسرحية أخرى، دار الكنوز الأدبية، د ط، 1990، ص206.

[3] – فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المعرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1991، ص 13.

الذي كان يطمح إلى تحقيقه، وقد حقّق الإنسان في مراحل لاحقة الكثر من تلك الصور الخصبة التي رسمتها مخيلة الإنسان و كانت تبدو أقرب إلى جنوح الخيال و غرابة التفكير منها إلى الحقائق الثابتة. "[1]

فالتّراث الشّعبي يشّكل دافعا و محرّكا علميا معرفيا يدفع الإنسان إلى التفكير بذاته و اكتشاف قدراته، ليترجم أحلامه و آماله إلى حقيقة، و في كثير من الأحيان يشّكل درعا واقيا يحمي الإنسان من الثّقافات الغازية سلبية الهدف و الغاية، و يحميه أيضا من التّبعية لها، و بذلك يحافظ على كينونة مستقلة لوجود الإنسان، و لا يعني ذلك عدم تقبل التّراث الشّعبي الخاص بأمة معينة لثقافة أخرى، بل إن التّراث الشّعبي لأي أمة قائم على علاقة التّفاعل مع الثّقافات الأخرى مؤثرا، و متأثرا، و قد يكون هذا التّفاعل ناتجا عن التقاطع بين الرؤى الفكرية و التجربة الإنسانية المشابهة و المتشابهة في موقف حياتي معين، و ذلك لأنّ الإنسان هو محور التّراث الشّعبي و مشكله.

و بما أن التّراث الشّعبي بيئة خصبة للإبداع فهو "جزء من الموروث الثقافي لأدباءنا و فنّانينا وهو أيضا جزء من الموروث الحضاري لأمتنا، فلا بدّ بالتالي من أن يترك بصماته على الانتاج الأدبي المسرحي المعاصر و لا بد أيضا أن يترك بصماته على العرض الفنّي المسرحي المعاصر."[2]

لذلك كله تتّضح العلاقة بين المسرح و الموروث الشعبي، فكلاهما إبداع إنساني معبّر قريب للجماهير و على اتصال بهم، لذلك تعامل و تفاءل الكثير من كتّاب المسرح مع التّراث الشّعبي، ووظفوه في أعمالهم المسرحية، و لعلّ إكبابهم "على التّراث الشّعبي له ما يبرره بالنّسبة للمسرح، فالمسرح مؤسسة جماهيرية شعبية يخاطب فيها الكاتب جمهوره، و يستمد منهم الرضا عن عمله و تقبلهم له، فهو لا ينجح إلّا إذا راعى منطقهم، و التّراث الشّعبي أكثر تمثيلا لروحهم و ألصق بأحاسيسهم و مشاعرهم، و أقرب إلى طرق تفكيرهم و معاييرهم في تقدير الأمور."[3]

---

[1] – مسلم صبرى: التراث الشعبي و دلالاته السياسية و الاجتماعية، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، بغداد، عدد9 1970، ص 109.

[2] – فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي، ص7.

[3] – محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص 108.

و يكون التّراث الشّعبي بهذا المعنى حصيلة نشاطات المجتمع و أداة تعبّر عن مشاعره، إنّه يعبّر عن الضمير الجمعي العام، و هو غير مقيّد بالانتساب إلى أحد، لذألك نجده حافلا بالسّخريات اللّاذعة و النّكت النّابية، و لعلّ الشّعوب تجد في التّراث الشّعبي فضاء واسعا تصب فيه مكنوناتها في حالتي السّخط و الرّضا، و عليه فإن الأدب الشّعبي موضوع مهم من موضوعات التّراث الشّعبي و هو " فلكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب و على ذلك فهو يتضمن الألعاب الجماعية أو الرقصات الجماعية، ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة كالأقوال المأثورة، و التوريات الشّعبية جنبا إلى جنب مع الأشكال الأخرى كالحكايات و الأمثال و الألغاز."[1]

1.2.5. موضوعات التراث الشعبي:

هناك تصنيفات كثيرة للتراث الشعبي، وتصب معظم هذه التصنيفات في أربع مجموعات استقر عليها الباحثون :

المعتقدات الشعبية، العادات الشعبية، الفنون الشعبية، والأدب الشعبي.

أ_ المعتقدات الشّعبية :

و تتميز المعتقدات الشّعبية ببعض الخصائص التي تميّزها عن باقي الأنواع الشّعبية الأخرى (فاللّغة الشّعبية) تنطق و تكتب، وتتطلب شريكا ليتم معه الحديث، و مجتمعا يتفق على رموز هذه اللّغة، و هذه المعتقدات خبيئة في صدور النّاس، تختمر في صدور أصحابها، و هي منتشرة بين جميع الشّرائح الاجتماعية (الريف، المدينة، المثّقف، الجاهل)، و من خصائص المعتقدات الشّعبية أنّها ذات أفكار عامة عكس العادة الشّعبية لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية معينة.[2]

أما عن تصنيف المعتقدات الشّعبية العربية يمكن أن نذكرها منها :الأولياء، السّحر، الأحلام الروح، النّظرة إلى العالم، الكائنات فوق الطبيعة، الطبّ الشّعبي .

ب_ العادات الشّعبية :

---

[1] – مرسي أحمد علي : مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة القاهرة، ط 2، 1981، ص114.

[2] – حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح و نوس دمشق، ط1، 2000 ص152.

تعدّ العادة ظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية و الإنسانية، لذلك حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفلكلورية، و هي حقيقة من حقائق الوجود الاجتماعي، وهي في كلّ مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية المهمة عند الشّعوب، أنها ظاهرة تاريخية و معاصرة في آن معا.

لا يمكن فهم العادات الشّعبية فهما كاملا إلّا إذا نظرنا إليها بوصفها تعبيرا عن واقع اجتماعي و إنساني، و انعكاسا لروح الشّعوب و الأمم، و لعلّ مراسيم الولادة و الزّواج و الأعياد و المناسبات والعلاقات الأسرية كلها تندرج ضمن العادات والتّقاليد الشّعبية .

ج_ الفنون الشّعبية :

تتجلى أهمية الفنون الشّعبية في قدرتها على الكشف و التجلي، و فهم تراث الجماعات المنعزلة و الهامشية، وعند هذه الجماعات تكون الفنون تعبيرا عن روح الجماعة، و عن الذّوق و القيم الجمالية الشّعبية، و تشتمل على الموضوعات التالية : الرقص، الألعاب الشّعبية، الموسيقى الشّعبية، فنون التّشكيل الشّعبي.

د_ الأدب الشّعبي:

يعدّ الأدب الشّعبي من أهم مواضع التّراث الشّعبي، باعتبار أنّ القول و الكلمة المسموحة أو المكتوبة، تشغل الحيّز الأكبر من مواد التّراث الشّعبي، و لهذا عدّ الأدب الشّعبي "وجه من وجوه التّراث الشّعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشّعبية قديمها و حديثها و مستقبلها، و هو أبقاها على الزمن." [1]

تحاول دراسات الأدب الشّعبي التعبير عن ارتباط الشّعب صاحب الأدب الشّعبي بجذوره الإنسانية، أما موضوعاته فهي كثيرة يندرج ضمن التعريف الآتي لمفهوم هذا الأدب وخصائصه "الأدب الشعبي هو العبارات و الجمل و الأمثال و الأشعار و الخطب و الأساطير التي تنعكس في ضمير الشّعب و قلبه و عقله انعكاسا مطبوعا لا مصنوعا، و يدخل في هذا التّعريف الكنايات والأمثال و التعليقات و الأشعار و القصص، حتى الخيالي منها"[2] و من أنواع الأدب الشعبي الحكايات الشّعبية، الحكايات الخرافية الأسطورة، المثل، اللغز و النكتة.

3.5. التراث الأدبي :

---

[1] – حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص 153.

[2] – المرجع السابق: ص 154.

ظلّت بلاد شمال إفريقيا عهودا على درجة عالية من الحضارة و التّقدم في جميع الميادين و ذلك بإجماع الكثير من الباحثين، يقول ريغاس" من المحتمل جدّا أنّ هذا التأثير الإفريقي و صل إلينا بقدوم الإفريقيين عن طريق إسبانيا و أن و جود شبه في الخصائص البشرية يدّعم النّظرية القائلة بوجود هذه التقدمة الإفريقية."[1]

وقد شمل هذا التّقدم ميادين الفكر و العمران خاصة إذ عرف الأفارقة فنون النّحت ونقش الأشكال البشرية كما عرفوا كتابات تعرف بالحجارة المكتوبة، فقد تحدثت إلياذة "هو ميروس" عن شعب أسطوري متمدن للغاية يعرف باسم " اللوتر فاجيون" مشيرة إلى سكان شمال إفريقيا كما تحدث "أفلاطون" في محاورته "طيماوس" عن جزيرة أو قارة تدعى الأطلنطس.

أما الكتابات فهي كثيرة خاصة في الأطلس الصّحراوي، متمثلة في رسوم و صور على الصخور مثل رسوم الطاسيلي و التي ترجع الى خمسة آلاف سنة و قد احتفظ "الطوارق و الجرمنت بلغتهم و حروفهم الأبجدية و أدبهم و فنونهم، حيث كانوا أسيادا في الصّحراء والكتابة التارقية التي يطلق عليها اليوم اسم التيفيناغ، يسميها التوارق التمحاك."[2]

و لا يفوتنا الحديث في هذا الجانب من بحثنا عن مكتبة قرطاج العريقة التي ضمت مئات الآلاف من المجلدات، و مكتبة الاسكندرية الذائعة الصيت التي ظلّ "أبوليوس" يفاخر بها، بل إنّ جامعة قرطاج ذاع صيتها منذ القرن الثاني المسيحي و استعادت مكانتها اللائقة في ميادين العلوم و اللآداب و الفنون "و كان الأباطرة الرومان الأفاريقة لا يدّخرون جدها في نشر المعرفة فكانوا يشيّدون المدارس و ينتدبون الأساتذة، و قد خصّص الإمبراطور سيفروس النوميدي الأصل إعانه مدرسية للطلاب من أبناء الأسر فقيرة"[3]، بالإضافة إلى العديد من المراكز الثّقافية الهامة كمدينة قرطبة (قسنطينة) و طنجة.

4.5. التراث الديني:

---

[1] – حنفاوي بعلي: مكونات الأدب النوميدي الإفريقي (مساءات في المرجعيات و الصادر المتلقي اشكاليات الأدب في الجزائر، 26-28 أفريل 2005، كلية الأدب و العلوم الانسانية و الاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة 2006،ص254.

[2] – المرجع نفسه : ص 255.

[3] – المرجع السابق : ص 263.

من الظواهر الفنّية التي ميزت حركة الشّعر العربي المعاصر و شكلت معالمه ظاهرة توظيف التّراث الديني على نحو لم يعرفه الشّعر في أي عصر من العصور، فهو لدى كل الأمم يعدّ مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشّعري، و بالنسبة للشاعر فهو " ... الينبوع دائم التّفجر بأصل القيم و أنصعها و أبقاها، و الأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشّعري الجديد على أرسخ القواعد و أوطدها و الحصن المنيع، الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن و السّكينة."[1]

و يعتبر التّراث الديني عند كلّ الأمم مصدرا سخيّا من مصادر الإلهام الشعري حيث يستمد منه الأدباء نماذج و موضوعات و صور أدبية، فالأعمال الأدبية العظيمة تستخدم دينيا بمعنى تأثرهم بالتّراث الديني، فمثلا " الكتاب المقدس" كان مصدرا للشّعراء الأوربيين الذّين استمدوا منه الكثير من الشخصيات و النّماذج الأدبية و "القرآن الكريم" أيضا كان مصدرا للشعراء حيث استمدوا منه الكثير من الموضوعات و الشخصيات التي كانت محور للأعمال العظيمة، فنجد الشاعر الإيطالي "دانته" في ملحمته الشهيرة " الكوميديا الإلهية" استلهم حادثة المعراج النبوي و غيره من المصادر الإسلامية العربية.[2]

5.5. التّراث الأسطوري:

صلة الشعر بالأسطورة قديمة، و الشّاعر الحديث عاد للأساطير القديمة و وظّفها في شعره للتعبير عن تجاربه تعبيرا غير مباشر، فتذوب الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح من صميم تركيبها مما يمنحها كثيرا من السّمات الفاعلة في بقائها و إنقاذها من المباشرة، و التقرير، و الخطابية.[3]

و استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة، و توظيفها في سياقات قصيدته، يعمّق رؤيا معاصرة يراها الشّاعر في القضية التي يطرحها، فيستعين بأسطورة ما تعزز هذه الرؤيا.[4]

---

[1] – علي عشتري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 7.

[2] – محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، مكتبة الأنجو –مصرية، مصر، ط3، د.ت، ص 153.

[3] – خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000، ص89.

[4] – الزغبي أحمد : التناص نظريا و تطبيقا، عمان، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، ط2، 2000، ص 117.

إن استحضار الأسطورة رؤية تستمد مكوناتها من الواقع و اتجاهاته، فقد رأى الشّاعر المعاصر في الرمز الأسطوري، ناشدا الحرية عبر دلالاتها، مما جعل الشّعر الحديث غامضا أحيانا و يحتاج فهمه نسبة لابأس بها من الثّقافة .

و من أسباب عودة الشّاعر إلى الرموز الأسطورية أيضا، تقليد الشّعر الغربي، بالإضافة إلى الجاذبية الخاصة للأسطورة، التي تصل بين الإنسان و الطبيعة، و هي من الناحية الفنّية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن، و أحلام الواقع، وربط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية. (1)

و نظرا لأهمية التّراث استنتج (مهدي، نافع موسى)أربعة مواقف سجالية متباينة بين الباحثين تتمثل في :

أولا : الموقف المقدس للتّراث، و هو موقف نكوصي يعتقد أنّ ما في التّراث هو كل الخير، و أنّ ما أنجز الماضي هو الموجه و الميسر للحاضر و المستقبل .

ثانيا: الموقف الرافض للتّراث، وهو موقف سلبي ينكر التّراث جملة و تفصيلا و يعتقد بعدم جدواه في الحياة المعاصرة.

ثالثا: الموقف الانتقائي أو الأيديولوجي، الذي يدعو للاستفادة من التّراث بما يخدم خطة الأيديولوجي أو الفكري و حسب .

رابعا : الموقف التوفيقي أو المتردد، و الذي يقف حائرا أمام التّراث فلا يعرف، ما الذي يريد منه بالضبط.

وبعد عرض هذه المواقف، يرى الباحث أن الموقف السليم من التّراث هو الموقف الإيجابي الذي يحسن إدراك الجوانب المضيئة في التّراث كما يحسن توظيفها في إضاءة الحاضر و المستقبل. (2)

و هذا الرأي الأخير ما أذهب إلى ترجيحه.

6_دواعي توظيف التّراث في المسرح و معاييره:

(1) – عباس احسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، دط، 1978، ص9.

(2) – مهدي، نافع مرسى "نظرة في التراث العربي، الأهم و المهم بين الماضي و الحاضر مجلة سيرتا، اصدارات معهد العلوم الاجتماعية بجامعة قسنطينة، العدد 7/6، جويلية 1982، ص 94،96.

الكاتب المسرحي مثله الشّاعر و الروائي أحسّ بمدى أهمية التّراث باعتباره خزانا مملوءا بمعطيات يمكن أن تمنح عمله الإبداعي طاقات ايحائية و دلالات تعبيرية لا حصر لها لأن التّراث يحمل في طياته الكثير من التقديس و التبجيل، والكاتب المسرحي عند ما يوظف التّراث فهو يحرك وجداننا لما في التّراث من حضور دائم و حيّ فينا.

و من هنا نجد "اسماعيل سيد على" يحدد أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث وهي:

أولا : الفخر بما ثر العرب و تاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر و الاعتزاز و اثارة الحمية و الألفة في النفوس.

ثانيا: الوقوف امام المستعر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

ثالثا: التمسك بالهوية القومية العربية و خاصة في تراث الميزات الكبرى التي تضمن كيان الأمة فيخيم عليها الاحساس بالإحباط و الضياع و يكون التراث معوضا عن الشعور بالنقص و دافعا لعودة الثقة بالنفس .

رابعا : محاولات التأصيل للمسرح العربي و ذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية.[1]

ومن هنا فإن هناك من النّقاد المسرحين من حدّد من وجهة نظره بعض المعايير الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتّراث و تتمثل فيما يلي:

أولا : عدم تبجيل التّراث، و إلا أصبح الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم .

ثانيا: القدرة على الانتقاء من التّراث ما يناسب المرحلة التاريخية الرّاهنة و ما يلائم مشكلات الحاضر .

ثالثا: المرونة في التعامل مع التّراث بحرية، ذلك أنّ المسرحي الجيّد هو الذي يعي دور التّراث وعيا نقديا يمكنه من تفجير ما فيه من دلالات إيحائية بواسطة إضافة جوانب و شخصيات لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ فالمسرحي فنّان يختلف دوره عن دور المؤرخ.

---

[1] – سيد علي اسماعيل : أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع (القاهرة)، دار المرجاح الكويت، دط، 2000، ص 40_42.

رابعا: التوظيف الرمزي للتّراث حيث يتم استعماله قناعا، أو معادلا موضوعيا للتعبير عن الواقع بأسلوب غير مباشر و يكون ذلك خاصة عندما يواجه الكاتب ضغوطا اجتماعية أو سياسية خارجية.

خامسا: الأصالة و المعاصرة بين التّراث و الواقع و تتمثل في قدرة المسرحي على جعل التّراث يستجيب لمتغيرات العصر، ذلك أن قيمة التّراث تكمن في مدى ما يعطي للمبدع من وجهات النظر لتفسير الواقع.[1]

[1] – المرجع السابق : ص 43_48.

1.قراءة في العنوان:

من المعروف أنّ العنوان في أي إبداع فنّي كان هو: " أول لقاء بين القارئ والنّص و كأنه نقطة الإفتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب و أول أعمال المتلقي."[1]

والعنوان هو البنية الأساسية لكل عمل فنّي فهو العتبة الأولى التي يلج فيها القارئ إلى العمل الأدبي.

فإذا أردنا فهم هذا العمل المسرحي فلا بدّ أولا أن نفهم عنوان مسرحيتنا " كل واحد وحكمو."

وضع "عبد الرحمن كاكي" في مسرحيته عنوان "كل واحد وحكمو" مخاطبا وموحيا للقارئ بأنّ لكل شخص وجهة نظر معينة، و لكل متلقي حكمه الخاص، انطلاقا من الحكر الذي يحكر به على شخوص الحكاية، فقد يكون "الحاج جبور" على حق في زواجه بأربعة نساء بحكم الدّين الإسلامي، كما للبطلة "الجوهر" الحق المتساوي معه في رفض أي شخص لا تريد الزواج منه. وقد يكون العكس بأنّ الحاج "جبور" يجب أن يعدل بين زوجاته الثلاث قبل أن يكمل الزوجة الرابعة كما قد تكون وجهة نظر أخرى بالنسبة للمتلقي، بأنّه لماذا ترفض الجوهر الزواج من رجل غنيّ يستطيع إخراج أهلها من قوقعة الفقر.؟ ولماذا تفضل رجل سكير و حشايشي على جبور؟، بل وأكثر أنّها تفضل الإنتحار على القبول بالزواج من هذا الرجل الكبير في السّن.

فعنونة "عبد الرحمن كاكي" عمله المسرحي لا تعني أنه غلق زوايا القراءات وأغلق أفق انتظار القارئ، بل إنه فتح ذلك على مصراعيه وترك الحرية للقارئ باختيار العنوان الأنسب حسب وجهة نظره.

فنستطيع أن نعطي للنّص عدّة عناوين من بينها (الجوهر و جبور) (الفقير والغنيّ) (انتحار البراءة) (الطاغية)...

إلى غير ذلك من العناوين الممكنة، ويبقى عنوان الكاتب يتميز بطابعه العام الذي يسعى من خلاله إلى كسر الإيهام، وإشعار القارئ أو المتلقي بأنّه في هذا العمل يمكن له النقد والتقييم.

من قراءتنا للعنوان نجد أن كل الألفاظ تشير إلى صراع داخلي، و تركيب العنوان يحمل في طياته التنافر والتصادم المصلحي والتناقض الاجتماعي الذي يزيد من درامية ومأساة الموقف المعاش.

---

[1] – محمد مفتاح: ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 72.

و بهذا نكون قد أثرينا عنوان هذه المسرحية من خلال كشف دلالاته المحتملة و التطرق إلى أبعاده الممكنة.

2. دلالة الشّخوص:

إنّ العمل المسرحي لا يمكن أن يقوم بدون شخصيات فهي القادرة على نقل الواقع إلى مجال الفنّ " لذلك فقد اقترنت الشّخصية مباشرة مع الفنّ المسرحي، والغرض هو تشخيص الشّخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنّيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، ونقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي."[1]

وبالتالي فالشخصية تترجم الواقع وتنقل قصدية المؤلف، إلى الجمهور وانطلاقا من مميزات وسلوكات يرسمها المؤلف في الشّخصية سواء من النّاحية الداخلية النّفسية أو من الجانب الاجتماعي السيكولوجي، أو الجانب الخارجي الفيزيولوجي.

فالشخصية في العمل الفني " كل واحد وحكمو" تصوّر بحق واقع المجتمع الجزائري بعد فترة الاستقلال، وهو الجانب الذي سلّط عليه المؤلف الضّوء من أجل إخراج خباياه وكشف زواياه للقارئ.

- **شخصية البّخار:**

"البّخار" هو الذي يبيع البخور في الأسواق والسّاحات العمومية، لديه قدرة عالية على إقناع الشّعب بأنّ البخور حّل لكل المشاكل وهو الأمل للغد والمستقبل.

فهو رجل حكمة وحق وعدل، يفيد الجميع بآرائه، وببخوره الذي يشفي كل عليل ويستر ما ستر الله. و هو يجسّد الإنسان الشّعبي البسيط.

- **شخصية الجوهر:**

"الجوهر" هو كل ما يستخرج منه شيء ينتفع به، لا يقبل الانقسام وإذا انقسم يبهت بريقه ويصبح أشتاتا. فكان ردّ الجوهر لما حطمت أحلامها وانقسمت حياتها، أن تنهي كل شيء فإمّا أن تكون أو لا تكون، فشخصية الجوهر كانت ضائعة في متاهات الحياة، فقد تأثرت بالواقع الاجتماعي

---

[1] –أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، مصر، ط2، 1980، ص 42.

الذي أدى إلى تحوّل الشّخصية في حدّ ذاتها، بل تحوّل العمل المسرحي من الواقع إلى عالم الأسطورة والخيال.

فجوهر الشيء هو لبّه ومن هنا فشخصية الجوهر هي لبّ العمل والصراع الموجود في المسرحية.

"فجبور" رجل غنيّ لكنه ظالم اشترى "الجوهر" من أبيها الفقير كما يشتري أي حلية من عند الجواهري، لكن "سليمان" أب "الجوهر" كان مرغما على ذلك، والمقطع التالي يوّضح ذلك:

"الجوهر: أبي قلت له ايه.

سليمان: كون جات قوة وكان في يدي كون قلت له لا.

الجوهر :خفت منه.

سليمان: الخوف غير من ربي يا بنتي.

الجوهر: تسمى بيعني ولا أرهني.

سليمان: اكرى الدار هذا اشحال ما خلصتوش وزاد الدراهم سلفني، كون جى في يدي ما أنقول ايه كنت انقول لا وما نرهنك وما أنبيعك لماله."[1]

فالجوهر فتاة صغيرة لا تعرف معنى الزواج، لكن بعد تزويج أهلها لها رغما عنها تحوّلت من فتاة بريئة إلى فتاة قاسية، أرغمت في الأخير على الانتحار رافضة للواقع المرير الذي عاشته.

والجوهر تمثل كل الفتيات القاصرات اللّواتي يرغمن على الزواج، وقد شاعت هذه الظاهرة خاصة في فترة ما بعد الاستقلال بسبب الظروف القاسية التي عاشها المجتمع كالفقر و الحرمان و الظلم.

- **شخصية جبور:**

[1] –عبد الرحمن كاكي : كل واحد وحكمو، مخطوط من الدورة الخامسة و الثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، من 10 إلى 20 أوت 2002، تكريما للفنان المسرحي ولد عبد الرحمن عبد القادر المدعو كاكي، ولاية الجزائر فنون و ثقافة، ص25.

سمي "بجبور" لأنه متجبر ومتكبر ومستبد، فهو رجل ظالم يتمتّع بكل صفات الجبروت والطغيان. وفي مسرحيتنا هو تاجر غنيّ يحب السّيطرة على الأمور لتجري على هواه، مثال ذلك قوله:

" جبور" انصتوا من دورك ماكاين اللي يتكلم ولا يبوش، بلا الأمر نتاعي واللي هذا الشيء ما عجبوش الباب كبيرة راه محلول، أنا راني حاب نتزوج وبمالي انحب من دورك نسمع غير كلمة ايه والي قولي لالا يرفد حوايجه ويقابل الدلالة."[1]

كما أنّه إنسان مفتخر بمقامه ودليل ذلك قوله:

" جبور: إذا حبيتو الدواس عندي رجل عمتي وولد خالتي شرطي، والقاضي يسمى بن عمي والقائد بن خالتي والوالي خطرة قال لي صباح الخير وابتسملي ومن ذاك الوقت راني عاده من حبابي كون انحب نحبسكم على التمسخير انتعكم انقول كلمة وحدة والدعوة انقضات"[2].

وإن مدلول الشّخصية في ثقافتنا يعبّر عن صفات شخصية "جبور"، وهو ما يسمى بالتّوظيف الطردي، فهو يساعدنا على ايصال مغزى المعنى المرتبط بتلك الشخصية، ومقدار إسهام هذه الشخصية في تعميق دلالات المعنى المسرحي وأحداثه.

وشخصية "جبور" تمثل الطبقة الغنية في المجتمع الجزائري، وما تجسّده من ظلم وتكبر وانتهاز للطبقة الفقيرة.

- **شخصية نقوس:**

هو شخصية ضعيفة وهو خادم "جبور" عازب رغم كبر سنه، لا يمتلك قوة المعارضة، فهو تابع فقط و مطالب بالطاعة، فاسمه يدّل على ذلك، "فنقوس" اسم على مسّمى من حيث الوظيفة فهو شبيه بالنّاقوس المصنوع من الخشب أو الحديد الذي يتحكم فيه الإنسان كما يريد.

وهو شبيه أيضا بناقوس الجرس الذي يرن وقت الحاجة.

وتظهر شخصيته الضعيفة في الحوار الذي دار بينه وبين جبور:

"جبور: واش ميزت؟

نقوس: واش ميزت؟

جبور: ايه

---

(1) –المسرحية : ص 10.

(2) –المسرحية: ص 2.

نقوس: ما ميزت والو.

جبور: علاش؟

نقوس: عندي وذنين باش نسمع...عينين باش نشوف ولكن الميز ما نميزش.

جبور: علاش؟

نقوس: ايميز اللي ماله في جيبه اسيدي وأنا ناكل على مالك باش نعيش على هذا الشيء اللي ما نميزش.

جبور: وكون نقولك ميز بسيف.

نقوس: امالا نقول لسيدي بللي ميزه هو ميزي."[1]

يتبيّن من هذا المشهد الحواري أنّ نقوس ليس لديه أي رأي فرأيه من رأي سيّده.

ومنه فنقوس يمثل عمال و خدم الأغنياء، فهم يمتثلون لآراء الأغنياء ويطبقون أوامرهم حتى ولو كانت غير صائبة خوفا منهم وحفاظا على لقمة عيشهم.

- **شخصية السعدي:**

مشتق من السّعد أي الحظ، إلاّ أنّ هذه الشخصية متناقضة تماما مع الاسم، ففي مسرحيتنا يمثل إنسان واقعي، ويجسّد لنا واقع الشباب الضائع في المجتمع الجزائري بين السكر والحشيش يعيش داخل مجتمع جهنمي، يحب النوم لأنّه من دون أي عمل رغم تعلمه لصنعة تركها له والده المتوفي، لديه أحلام وطموحات لكن يصطدم كل صباح بالواقع المعاش.

والسعدي كان حلم وأمل البطلة الجوهر التي كانت تحبه حبا طاهرا بريئا.

والحوار الذي دار بينه وبين أمه يوضح ذلك:

"الأم: باباك الله يرحمه كان متهلي فيك قراك ورباك وخلالك حرفة بين يديك، بركاك سعدي ما ديم دايخ نود افطن و فيق سلف دراهم باش تخدم ولا حوس على شريك إذا قعدت هاك هذا الشيء للقبر يديك اشتى راك اتدير قاع النهار.

سعدي: نشهد عليه كي يفوت.

الأم: والليل في فراشك راك اتخمم شي تخمام.

سعدي: لالا نرقد باش انشوف شيء أحلام"[1].

---

[1] – المسرحية: ص 11 .12.

زيادة على هذا هناك حوار آخر بينه وبين "الجوهر" عندما أخبرته بخطبة "جبور" لها وقبول والديها:

" الجوهر: اشتى اندير

سعدي: ماتديري والو اقبلي ما قبلو والديك غير ما ترجع لهم اتبهديلة.

الجوهر: كون انقول لما حبيت نتزوج بيك.

سعدي: يا طفلة استعقلي ما هذا كلام ماعندي دراهم والخدمة مارانيش خدام خللي الجوره كي راهي واقبال والديك رانا جيران.

الجوهر: حتى أنت ماحبيتش سعدي.

سعدي: الجوهر ماشي ماحبيتش...ايحب ويشتهي اللي ايطيق على الشيء ايسقسي على سيرتي برك ايقولولهم سوكاجي واحشايشي."[2]

فسعدي يمثل الشاب الجزائري الذي يعاني من البطالة والفقر والحرمان، لديه طموحات وأحلام لكنه يعايش واقع مرير وصعب، فالمهرب الوحيد الذي يلجأ إليه هو السكر والحشيش لعله ينسى.

وشخصية "السعدي" لها صفات وملامح تناقض مدلول اسمها وهذا ما يسمى بالتوظيف العكسي للشخصيات.

_شخصية سليمان:

رجل فقير محتاج ليس لديه شخصية، متردد هو أب الجوهر يعيش في منزل الحاج جبور ومن ماله، بالرغم من حبه لابنته الصغيرة إلاّ أنّه لم يفعل شيئا من أجلها وفضّل مصلحته على مصلحة ابنته الوحيدة.

وفي مسرحيتنا نصادف بأنّ شخصية "سليمان" تم توظيفها عكسيا، بحيث أن القارئ يجد نفسه في صراع بين الشخصية التاريخية الدّينية المعروفة وهو نبي الله "سليمان"، الذي عُرف بالجاه والمال والغنى، وبين شخصية "سليمان" هذا الرجل الفقير المسكين، فهو لو أتى بخاتم "سليمان" لن يستطيع حل مشكلته مع جبور الإنتهازي . ولجوء الكاتب إلى التوظيف العكسي يوّلد فينا إحساسا

---

(1) –المسرحية، ص 20.

(2)–المسرحية: ص 29.

بالمفارقة بين ماهو إيجابي نحلم به، وماهو سلبي نود تجاوزه، و"عبد الرحمن كاكي" استطاع أن يوّلد فينا هذا الإحساس بهذه المفارقة.

وبهذا القلب لملامح الشخصية "يتولد في النّفس إحساس أليم بالمفارقة، بين ما كانت عليه صفات الشخصية في الماضي، و ما صارت عليه الآن و من شأن هذه المفارقة أن تجعل الإنسان ينظر إلى قيم العصر الذي يعيش فيه، ويقارنها مع القيم النبيلة في عصور خلت من قبل، هذه العودة إلى دواخلنا وقيم عصرنا ومقارنتها بغية التغيير هي ما يهدف إليه الكاتب أولا وأخيرا"[1].

و"سليمان" في المسرحية يمثل لنا الطبقة الفقيرة التي لا حول لها ولا قوة، تعيش تحت سلطة الأغنياء.

- **شخصية زوجات جبور و أم جوهر:**

لم يذكر كاتبنا في عمله المسرحي أسماء زوجات "جبور" و زوجة "سليمان" أم "الجوهر" أيضا حيث جعلهن مجرد أعداد وذلك بقوله:

المرأة(1)، المرأة(2)، المرأة (3).

لأنّه عالم بقيم وعادات وتقاليد المجتمع، بحيث الرجل الجزائري يحافظ على حرمة زوجته و ذكر اسمها يعتبر خزي وعار له.

وكاكي هنا جعل أسماءهن مجهولة عن قصد ليبين عقلية الرجل الجزائري وطريقة تفكيره.

ولعلّ من الأسباب أيضا هو أنّ المرأة الجزائرية محرومة من أبسط حقوقها وهو اسمها. فهي بالنسبة للرجل مجرد عدد، فقد عانت الخوف والحرمان والاضطهاد خاصة في فترة ما بعد الإستقلال، فهي تنجب وتربي وتتحمل المسؤولية فقط. وهذا ما ظهر جليا في هذا العمل المسرحي.

فزوجات "جبور" الثلاث أنجبن له 12 ولدا وفي نفس الوقت رضخن له في قضية زواجه للمرة الرابعة خوفا من رميهن في الشارع بعد تهديدهن لقيامه بذلك إن أصروا على الرفض. و دليل ذلك قوله:

"جبور: اللي يقول لالا يرفد حوايجه و ايقابل الدلالة."[2]

---

[1]—حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص 136.

[2]—المسرحية: ص 11.

وزوجة "سليمان" زوجة تقليدية تصبر مع زوجها على أقسى ظروف الحياة مثل الفقر المدقع، ولا تعارض زوجها وإن كان على خطأ، فهي لا تتقن إلاّ كلمة نعم، تحب لابنتها "الجوهر" السعادة والخير ولكنها ضعيفة أمام قرار والدها الذي قبل تزويجها بالمسّن جبور، فما كان باليد حيلة إلاّ أن تقبل هي أيضا.

عالج "كاكي" موضوع مهم، وهو فقدان الزوجة الجزائرية لأبسط حقوقها، وحرمانها من اتخاذ قرارها فهي مقهورة من قبل الزوج و ليس لديها أي رأي.

لم يكن "عبد الرحمن كاكي" يصبو من وراء هذا التّوظيف، واستدعاء الشخصيات التّراثية سوى معالجة قضايا أمته وهمومها وأمانيها، فكانت هذه الشخصيات مثقلة بآراء الكاتب وطموحاته . كما استطاع أن يصوّر لنا من خلال هذه الشخصيات معاناة الواقع المعاش الذي تعيش فيه وكشف مواطن الفساد ومحاولة الإصلاح، فكانت تلك الشخصيات معادلا موضوعيا لملامح الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

ومنه فكل شخصية غنية بدلالاتها، فهي رمزية من الطراز الأول ولها براعتها وقدراتها الخاصة عن كشف خبايا الواقع.

3.دلالة الأعداد:

-دلالة العدد4: حسد أو خير، و هو نموذج الرحمة و النّعمة الإلهية. [1]

لم يظهر العدد 4 في مسرحيتنا صراحة بل كان مخفي و ضمني يستنتجه القارئ فقط، و دليل ذلك الحوار الذي دار بين "جبور" و أولاده عندما علموا أنّه سوف يتزوج للمرة الرابعة.

"الأولاد : يابابا أنت ماشي عازب اتزوجت ثلاث خطرات، اشكون يعطي بنته لواحد متزوج ثلاث خطرات".

"جبور : حاب نتزوج مع بنت و نبنليها بيت ."[2]

فجبور لم يفصح و يصرّح على عدد الزوجة التي يريد أن يتزوج بها لأنه يخاف من "الحسد".

---

[1] -عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصرفية، دار الاندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1913 ص192.

[2]- المسرحية: ص5.

و في نفس الوقت هو متفاءل بها، ظنّا منه أنّها سوف تجلب له "الخير".و "جبور" في مسرحيتنا أراد أن يتزوج بالجوهر "الزوجة الرابعة" واختارها فقيرة إعتقادا منه أنّه سوف يرحمها و يخرجها من الفقر و الجوع و الحرمان إلى الغنىّ و العزّ، فهو يرى نفسه "نموذج للرحمة".

و تكرار العدد 4 على لسان جبور و زوجاته و مثال ذلك :

"جبور: طحتو عليا كالجراد و كل امرأة ولدت ربعة و قلت معليش كون انحب ننحسبكم سبع يدين ما يكفوش علاش نتغشش".

"المرأة 2 :كل واحده منا أعطاتك ربعه رجال"[1].

رزقت زوجات جبور كل واحد منهن بأربعة أولاد، و هي نعمة من عند الله سبحانه تعالى و دليل ذلك قوله : ﴿**الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا.**﴾ [2]

وكاتبنا اختار العدد أربعة لينتقد جبور و الطبقة الغنية بصفة عامة فجبور غير عارف و مقدر للنعمة الإلهية التي أنعمها الله عليه و هي إنجاب الأولاد، فبدلا من شكر الله نجده يتكبر على النعمة.

دلالة العدد12: دلالة العدد 12 في ثقافتنا هو الإكتفاء و التشبع.

ذكر العدد 12 في عملنا المسرحي على لسان "جبور" و ذلك لتذكير زوجاته و أولاده بعدد الحجات التي حجها، بغية توصيل فكرة أنّه اكتفى و لم يعد يريد الذهاب إلى الحج مرة أخرى بل يريد الزواج و ظهر ذلك في قوله:

"جبور غير الحج حجيت اثنا عشر خطرة حبيت نتزوج"[3]

"جبور :الناس اتحج خطرة أنا حجيت اثنا عشر"[4]

كما تكرر العدد 12 للدلالة على عدد أولاد جبور كلهم و دليل ذلك :

"المرأة 2: كل وحدة منا أعطاتك ربعة الرجال تحسب تجبر اثنا عشر شاب".

"المرأة3: اثنا عشر الرجل في أكتافك".

---

[1]-المسرحية : ص6 .

[2]-سورة الكهف :الآية 46.

[3]-المسرحية: ص 8.

[4]- المسرحية: ص9.

"الجماعة : التالي فيهم قد الزواج و لثنا عشر عزاب، اشكون يعطي بنته لشايب الي عنده اثنا عشر شاب ".[1]

"الجماعة: و غير لولاد عنده توزرينة."[2]

"نقوس: أولاده اثنا عشر إدا راك قليل أو مغبون عليها كيفاه للشايب قريب يموت تعطيها. " [3]

فكترار هذا الرقم في المسرحية هو انتقاد "لجبور" و للطبقة الغنية بصفة عامة، فهذه الطبقة بمالها تريد أن تتزوج فقط و لا يهمها أمر أولادها، فجبور وقع في تناقض فعندما حج اثنا عشر مرة اكتفى بذلك و لكن عندما أنجب اثنا عشر ولدا لم يكتفي بل أراد أن يتزوج مرة رابعة و يمكن الإنجاب أكثر من ذلك.

و من هنا فكاتبنا ينقد جبور لأنه بدل من تزويج أولاده العزاب الذين هم في سن الزواج راح يتزوج هو، وقد تكرر هذا العدد على لسان "زوجاته" و "الجماعة" و خادمه "نقوس" لتذكيره بأنّه مكتف ولا حاجة للزواج و الإنجاب مرة أخرى .

4 _تجليات توظيف التراث في مسرحية كل واحد وحكمو:

1.4.توظيف التّراث الشّعبي:

_توظيف الحكاية الشّعبية الخرافية:

تتمثل الحكاية الشّعبية الخرافية في "بقايا معتقدات تصل في تاريخها، إلى العصور الغابرة وتتاح لها الفرصة للظهور من خلال تلك التأليفات التي تصوّر مدركات غير حسية تجنح إلى الخيال لتعكس لنا صور الواقع المعاش، ويتقاسم فيها دور البطولة إلى جانب الأشخاص العاديين كائنات أخرى خارقة للعادة كالحيوانات المتوحشة والعفاريت والجان..."[4]

---

[1]-المسرحية: ص6.

[2]-المسرحية: ص6.

[3]-المسرحية: ص15.

[4]-فريدريتش فوندير لاين: الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهجها، دراساتها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب للنشر، القاهرة، دط، د ت، ص 32.

وكثيرا ما تستعمل لفظة حكاية بتداولات متعددة لتأخذ معنى قصة أو خرافة أو حتى أسطورة في بعض الأحيان، فهي القصة البسيطة التي بنيت على الواقع طورا وعلى الخيال تارة أخرى، وعلى الواقع الممزوج بالخيال مرة ثالثة. [1]

ومن هنا إن مسرحية "كل واحد وحكمو" مستمدة من التّراث الشّعبي المحلّي، فهي حكاية شعبية يحكيها الرّاوي البّخار، فهو رجل يبيع البخور في الأسواق الشّعبية، يقترح البخّار أن يحكي قصة الجوهر الفتاة الصغيرة ذات الأربعة عشر ربيعا، أراد رجل كبير في السّن واسمه جبور أن يتزوج بها وفي نفس الوقت هو متزوج بثلاث نساء وله اثنا عشر ولدا فتجد الفتاة نفسها في صراع مع شيخ يريد أن يتزوجها بالقوة مستغلا ديون والدها المتراكمة لديه. ومن هنا وافق والديها على الزواج رغما عنهما بسبب الظروف القاسية، في حين ترفض الفتاة ذلك الزواج.

جاء يوم الزفاف فلم تجد "الجوهر" حلّا إلاّ أن تنتحر هروبا من الواقع وفي نفس الوقت حفاظا على حبها لشاب تهواه اسمه "السعدي".

ولا تنتهي حكاية البّخار هنا بل تنتقل الأحداث إلى عالم الجن والأرواح الخفية التي تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها، لكن جبور يبقى يلهث وراءها ويذهب إلى عالم الجن ليعيد عروسته وتحقيق العدالة ظنا منه أنها خطفت، ولكن في الأخير يحكم القاضي بظلم جبور وأنه ليس لديه أي حق.

وبعد ذلك يموت جبور الظالم ومن هنا تتحقق العدالة فترجع جثة الجوهر على الشاطئ لأنها انتقمت لنفسها.

وظّف كاتبنا هذه الحكاية من رصيده التّراثي الشّعبي، إنّها تشكل مادتها من الواقع النّفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشّعب.

تعرض أحداث هذه المسرحية الواقع المرّ الذي مرّ به الشّعب الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال فكانت أحداثها نقدا لاذعا لهذه الأوضاع، خاصة عندما استلهم المؤلف الحكاية الشّعبية المبنية على ثنائيات التناقض: الخير والشر، الغنى والفقر.

---

[1]—عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر دط، 1968، ص، 19_20.

-توظيف حكاية الحيوان:

وظف" كاكي" **"حكاية القرد"** التي تشبه حكاية "جبور" الذي لهث وراء الجوهر حتى بعد انتحارها ظنّا منه أنها خِطْفَة.

ويظهر توظيف الحكاية في المقطع التالي من المسرحية:

" جبور: شوفلي طالب فقير يكون عفريت راني حاب نشتكي.

نقوس: لمن.

جبور: لجنون حتى هما يكون عندهم حكم وقانون ...هدي خطفه. "

و من هنا يتدخل البخّار الراوي:

"ناقوس جبر له طالبا فقير ولكن ما يعرف لاجن بحري ولاجن ايطير، بانله واحد أرضي اللي خطرة الفقير دار فيه الخير هداك الجن بروحه عند الجنون ما عنده حتى القدر مكتن شحال من طالب كشفه يتبهلل ويهدر ولكن قاع التبهليله ابقاله احبيب الجن مجبر وصل الشكاية حتى الجنون الأرض واللي همنا الحكم والقانون في داك الحكاية عند العباد ولا عند الجنون شفنا بللي في داك الوقت كان البنادم القليل "كالقرد" اللي بماله ايطيح الميزان من جيهته والجهة الأخرى ديما تترفع انشوفوا كيفات عند الجنون."[1]

- المرجعية هنا "حكاية قديمة مفادها أن قطتين اختطفتا جبنة وذهبتا بها إلى القرد كي يقسمها بواسطة ميزانه إلى جزأين، وكان "القرد" كلما هبطت كفة قضم من القطعة جزئيا ليحصل التسواي حتى كاد يأتي على القطعة بكاملها، فرضيت القطتان بالقسمة كيفما كانت إلاّ أنّ "القرد" صرّح عالي: إن كنتما رضيتما فالعدالة لا ترضى واستمر في القضم حتى أتى على القطعة كلها."[2]

ومفاد توظيف هذه الحكاية هو أنّ نهاية جبور هي نفس نهاية القطتان فالظالم لاحق له في أية مطالب ليست ملكه، وجبور كان إنسانا ظالما طاغيا وفي الأخير يكون منطوق الحكم في آخر المطاف أن الشاكي جبور ظالم ومتجبر وليس مظلوم ويظهر ذلك في قول القاضي:

" احكمنا عليه بللي هو الظالم مشي مظلوم"[3].

---

[1]- المسرحية: ص 36 _37.

[2]- أحمد حموي: المسرح في وهران بعد الاستقلال، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2014، ص 66.

[3]- المسرحية: ص 46.

-توظيف الأمثال الشعبية:

المثل: " هو قول مأثور موجز العبارة يتضمن فكرة صائبة أو قاعدة من قواعد السّلوك الإنساني أطلقه شخص من عامة النّاس في ظرف من الظروف ثم شاع على الألسنة وأخذ الناس يتداولونه في مختلف المناسبات التي تشبه الظروف التي قيل فيها لأول مرة."[1]

فالمثل لون من التّراث الشّعبي، فهو يحمل الكثير من الدّلالة الرمزية، وفي محاولة عن كشف آلية توظيف الأمثال في مسرحية "كل واحد وحكمو" نجد أنّ كاكي لم يوظفها توظيفا اعتباطيا بل وظفت عن قصد ووعي لمدى تأثيرها فينا.

ومن هنا نستهل الدراسة ببعض الأمثال:

" ما تدخل للبحور بغير الترياس، ويدا رحت الشمس ماتنساش المظل." [2]

فهدف هذين المثلين هو أن الكاتب يدعونا إلى الإحتراس وأخذ الحيطة وعدم التسرع فالتدبير وسيلة قبل الإقدام على أي عمل.

" تغدى وتمدى تعشى وتمشى." [3]

هذا مثل شعبي متداول ومعروف جدا، فهو يعتبر كنصيحة للحفاظ على صحتنا بعد الأكل.

أمثلة أخرى:

- "اللي باغي اللحم يزوج أمو، واللي باغي يتزوج يبعث أمو".
- "عيب السفينة يبان كتكون على الشط أما أنت راك في وسط البحر".
- "اللي ما طولش ادراعه ايطول لسانه".
- "ربي اغنانا بوذنين باش نصنتو للحنين باش ننصتو للفهامة، ربي اغننا بمخ باش ننصتو للفهامة".

ومن هنا فإن كاتبنا وجد في الأمثال الشّعبية مادة خصبة يحمل من خلالها أفكاره فالأمثال التي وظفت كانت تمتاز بالواقعية وبعد المغزى، فكانت تعكس بصدق مشاعر الشّعب الجزائري وأحاسيسه وآلامه وآماله وأفراحه وأحزانه، وتفكيره وفلسفته وحكمته.

---

[1]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت، ص 174.

[2]- المسرحية: ص 46.

[3]- المسرحية: ص 18.

نجح كاتبنا بتوظيفه للأمثال الشّعبية التي وردت في مسرحيته على ألسنة بعض الشخصيات لتكشف لنا أفكارها ومعتقداتها، فالأمثال ملخص لتجربتهم الواقعية المعاشة. فهي تثير القارئ و تجعله يتأمل في معانيها و دلالاتها.

-الأغنية الشعبية:

تعدّ الأغنية الشّعبية من التّراث الشّعبي القديم قدم الإنسان لما تحمله من أفكار ورؤى ظلّت راسخة في ذاكرة الزّمن. ولعلّ أهم الفنون توظيفا لهذا النوع من التّراث هو المسرح، لذلك كان "المسرح منذ البدء أغنية، والالتزام بأصالة الفن الشّعبي يستدعي دراسة مضمون الأغاني."[1]

والأغنية " نمطا من أنماط التعبير الشّعبي يؤدي وظيفة خاصة في حياة الشّعب."[2]

والأغنية الشعبية تحتفل بالعديد من الظواهر الاجتماعية المختلفة، وهي أصدق من الشّعر الفصيح في التعبير عن هذه الظواهر لقربها من المجتمع من ناحية، ولأنّها ترتبط في تعبيرها عن مناسبات متعددة من العادات والتقاليد والعرف الاجتماعي الشّعبي مباشرة.

وقد تجد في الأغنية الشّعبية لهذا عددا من الظواهر المرتبطة بالمجتمع منها:

الظاهرة المعرفية : وهي الظّاهرة المرتبطة بخبرات المجتمع المتوارثة، والتي تتردد في الأغنية والموال على شكل " حكم" مستقاة من بيئة على مدى طويل مع خبرات طويلة[3].

وظّف "عبد الرحمن كاكي" الأغنية الشّعبية في شكل قالب شعري مقفى تستصبغه الآذان وتستهويه الأنفس، فبدأ مسرحيته بأغنية شعبية، فيقول البّخار مع الجماعة:

"البخار: ها البخور

الجماعة: انجي ارض البور

البخار: هاالبخور

الجماعة: يسطر مايسطر السور

البخار: هالبخور

الجماعة: يحكو عليه في الزبور

---

(1)- طلعة فؤاد: فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية، مكتبة مصر، القاهرة، دط، 1984، ص 13.

(2)- أبو العلا عصام الدين حسن: مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1989، ص 28.

(3)- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة المنصورة، ط1، 2003، ص 45.

البخار: ها البخور

الجماعة: يصلح للبيت والقبور

البخار: هاالبخور.

الجماعة: ايبعد و لا درور

البخار: البخور

الجماعة: تبخيرة خير من الشور

البخار: ها البخور

الجماعة: ايرجع السفينة والبابور

البخار: ها البخور

الجماعة: ها البخور

البخار: اللي ما بخر

الجماعة: راه ينغدر

البخار: واللي بخر

الجماعة: راه ينسطر

البخار: اللي اتكبر على البخور

الجماعة: مايدور العام، يرجع مغدور." [1]

إن هذه الأغنية الشّعبية جاءت كتقديم للعمل المسرحي، بحيث يجعل كاكي القارئ أو المتفرج في شوق لمتابعة المسرحية وفهم معانيها خاصة في لفظة البخور، وما لها من حضور في عقلية المجتمع الجزائري.

فهذه الأغنية هي تعبير شعبي محظ، تترجم فيه أفكار راسخة في عقلية المجتمع البسيط ونظرته للبخور، وما مدى أهميته في حياتهم.

فالبخور شيء مقدس بالنسبة للإنسان الشّعبي، فهو من الطقوس والمعتقدات الشّعبية الجزائرية، و أحد مظاهر حياتهم اليومية، فهم يقبلون عليه لأنّه من تراثهم، وهو يعتبر حل للمشاكل

[1]- المسرحية: ص 1.

الاجتماعية المعاشة، فهو يشفي كل عليل، وهم يتفاءلون برائحته المميزة ويعتقدون أنها تبارك المكان وتطرد الشياطين.

وظّف كاكي هذه الأغنية الشّعبية لأنّها تعبّر عن معتقد شعبي راسخ في الذهن، يؤمن به المجتمع، لعلّ سببه عدم وجود حلول للمشاكل الاجتماعية المزرية كالفقر والحرمان والجهل فهم يجدون في البخور ملاذا ومهربا لحل تلك المشاكل.

والسبب الآخر لتوظيفها أنّها تتّسم بالمرونة والقدرة على التعبير وقرب مضمونها من وجدان الشّعب، فهي تخدم المعنى المسرحي وتساعد عن كشفه، وكشف طبيعة شخصياته و تقوم بالربط الفني والوجداني بين المتلقي والنص المسرحي.

-توظيف اللغة الشّعبية:

إنّ أهم وظيفة للغة المنطوقة هي تحقيق التواصل بين البشر، فهي أداة للتعبير عن الأفكار وهي صانعة ومخرجة المعنى إلى الوجود، وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور.

لقد وظّف لغة محكية عامية تراثية جزائرية مشحونة بالإيحاءات والدّلالات، مما يوحي أنّ كاكي هو ابن الحيّ الشّعبي لحفظه ذخيرة من الأساطير والحكايات والأغاني والأمثال الشعبية.

فقد اختار لغة شعبية مشتركة في الأوساط الشعبية، أقرب إلى لغة المداح التي استعملها في الأسواق والحلقات الشعبية، فهي تمتاز بالصدق والصراحة والحيوية، منتقاة من واقع وعادات النّاس الكلامية، تعالج قضايا اجتماعية تمس كل الفئات والشرائح.

كما أكثر من استعمال الرموز، فعلى الرغم من بساطة الكلمات إلاّ أنّها ذات دلالات عميقة تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي.

ومنه لغة مسرحيتنا هادفة لأنها لغة شعبية عامية بسيطة، قدمت لنا مشاكل الشّعب بطريقة إيحائية ورمزية تكشف الغموض وتدعو الجمهور إلى إدراك واقعه الاجتماعي والسياسي و تجعل من المسرح وسيلة من وسائل تغير الواقع وخلق الأفضل، وهي أساس العمل الفني حيث تلعب دورا كبيرا في سير الأحداث والتعريف بالشخصيات.

الجوقة:

تحديد مفهوم الجوقة : " جوقة، أجواق، جماعة من النّاس أو فريق من النّاس يؤدون عملا فنّيا غنائيا موسيقيا مشتركا".

وهي أيضا " مجموعة من الممثلين يمثلون دورا أساسيا في المسرحية، مواطنون أو نساء وظيفتهم التّعليق على الحبكة ويشتركون في تطويرها."[1]

" وقد حصر بعضهم وظيفتها في التّعليق على الحادثة...وكادت أن تختفي (الجوقة)، غير أنّ بعض الدراميين عادوا إليها من جديد، محاولة منهم تقديم دراما ترقى إلى مستوى الدراما الإغريقية."[2]

والجوقة تتصف بالحكمة والرزانة وحكمتها في خدمة البطل التراجيدي وتتعاطف مع شخصية البطل، كما تقوم بتزويد المتفرج بمعلومات تسبق وقوع الأحداث الدرامية الجارية والتّعليق عليها كما أنّ أغانيها ورقصاتها تعتبر عاملا ملطفا ومهدئا لبصر المشاهد وعقله حين تبلغ ضغوط الأحداث الدرامية قمة ذروتها."[3]

والجوقة إغريقية الأصل لكن كاتبنا "عبد الرحمن كاكي" أضفى عليها الطابع الشّعبي فجعلها من التّراث الشّعبي المحظ.

أوكل "عبد الرحمن كاكي" الجوقة إلى جماعات من النّاس فكانت تعلّق على تصرفات بعض الشّخصيات من بينها "جبور"، فانتقدت أفكاره، فهي تعتبر رمزا من الرموز.

فتناولت "الجوقة" قضية معاصرة وهي الظلم والقسوة التي مارسها جبور كونه من الطبقة الغنية على الفتاة الفقيرة "الجوهر" .

فالجوقة تعبّر عن المشاعر التي تسيطر على النّاس وتخاف من الإفصاح عنها، و معاناتها و مخاوفها هي نفسها معاناة و مخاوف المجتمع البسيط المقهور.

وظفها كاتبنا عند وصول أحداث المسرحية ذروتها و ذلك باتخاذ الحاج جبور قرار الزواج من الفتاة الصغيرة جوهر، فأخذت الجوقة تعلّق على الحدث متعاطفة مع البطلة جوهر و ذلك بإفصاحها

---

[1]- عادل كريم سالم: معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الخارجية المعاصرة، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد22، العدد3، 2014، ص 689.

[2]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 67.

[3]- عادل كريم سالم: معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الخارجية المعاصرة، ص693.

عن مشاعر و أماني لا يستطيع الإنسان البسيط الإفصاح عنها، و هي قتل الحاج جبور في أسرع وقت ممكن لأنه سيقدم على أمر شنيع باغتصابه لبراءة طفلة و ظهر هذا في مشهد الجوقة:

" الجماعة : حاب يتزوج.. حاب يتزوج...حاب يتزوج، هذا الشيء اتبهديلة .

الجماعة 1: عندي يستهل لقتيلة.

الجماعة 2: نقتله كما نكمي رنقيلة .

الجماعة: حاب يتزوج حاب يتزوج حاب يتزوج.

هذا الشيء تبهديلة.

الجماعة 3: كون الليلة نقتلوه.

الجماعة4: هاك غدو الصباح نورثوه .

الجماعة: حاب يتزوج حاب يتزوج... هذا الشيء تبهديلة.

الجماعة 5: نعفسو على راسه ايموت موت الرتيلة.

الجماعة 6: و انسمروا عليه الثبوت على ضوء الفتيلة .

الجماعة: في هذه الليلة في هذه الليلة." [1]

وظفت الجوقة في عملنا المسرحي لأنّها تساعد على التّفاعل بين المتفرج وخشبة المسرح فتعمل على التعليق على المآسي و الحوادث التي نلمسها في المسرحية، و تعبر عن الظلم الواقع في المجتمع فتسعى إلى التغيير، و لا تكتفي بطرح القضايا فقط، بل تقول رأيها أيضا.

_ الحاكي أو المدّاح أو القوّال أو الرّاوي:

تعريف الحاكي: يتعدّد اسم هذه الشخصية من "القوّال في الغرب الجزائري و المدّاح في الجنوب و القصاد في الشرق (...)أما في المغرب العربي فنجد اسم القوّال و المدّاح و القصاد و الشّاعر و يسميه الأفارقة باسم القريو، و مهما اختلفت التسميات فإن المسمى واحد و هو

الرّاوي الذي يشكل ظاهرة مسرحية ضاربة في أعماق التّراث العربي منذ العصر الجاهلي."[1]

[1]- المسرحية: ص 19.

أمّا المدّاح: هو شخصية قديمة ارتبط وجودها بمفهوم المديح، أي كل ما يتعلّق بالأنبياء و العوالم الدّينية و أشكالها، فالأصل فيه المديح الدّيني، ليطور لاحقا مثله مثل كل أضرب الحياة و يتحول إلى قاص، يقدم حكايته في الأسواق الشّعبية فيلتف حوله جماعة من المتفرجين يصغون إلى حكايته بلهفة كبيرة و متعة لا نظير لها.[2]

فالمدّاح هو ذلك الشخص الذي يشعر أنّه قام بما يجب عليه، فهو يعلّق على الأحداث فوق خشبة المسرح من أجل إضفاء أبعاد جمالية للمسرحية، حيث تختلف نبرات التعبير، إذ يعبر مرة عن رأي الجمهور، و مرة أخرى يتحدث عن المؤلف، فقول المداح ينطوي على أحداث سياسية و اجتماعية بحتة، و بالتّالي فهو شخصية شعبية تنتقل في هذه الأوساط بحيث يمدها بما تعلّمه من عند الأجداد.[3]

كان "ولد عبد الرحمن كاكي" من الذين أدخلوا شخصية "المداح" في مخبرهم المسرحي و يتجلى ذلك على وجه العموم في الإستهلالات المسرحية أو في التّعليق على أحداثها.

في مسرحيتنا "كل واحد و حكمو" استهلت بشخصية "البّخار" الذي يمثل المدّاح في قوله:

"البخار: نحكيلكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني أنا نحكيها و انتم تمثلوها في الغنيات اتخمسوا معايا و أنا في مدرب الراوي نحكي الحكاية.

الجماعة: احكي، احكي، رانا معاك .

البخار: الحكاية صرات و فيها شيء حكمات في الحقيقة كالحياة شي خطرات تضحك شي خطرات تبكي.

الجماعة : احكي ... احكي رانا معاك.

---

[1]- احسن تليلانيو زيتونه المنتهى:(مجموعة مسرحيات)، منشورات اتحاد كتاب الجزائر، دار هومة، الجزائر، د ط، 2004 ص42.

[2]_عبد القادر علولة: مسرحيات (القوال، الاجواد ،اللثام)، دار موفم للنشر، الجزائر ،دط، 1997، ص 11.

[3]_بوعلام مباركي : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة السانيا، وهران 2000_2001،ص 62.

البخار: هدي وحد لميات سنة و لا أكثر، الحاجة اصرات هنا".[1]

كما تعلّق شخصية البّخار (المداح) على أحداث المسرحية، و مثال ذلك تعليقه على سليمان الرجل الفقير، الذي إحتار في قضية تزويج ابنته الصغيرة "لجبور" المسن .

يقول "البخار" (المداح) معلقا عليه:

"البخار: و لكن لازم اتقول له ايه على خاطر ما في يدك لا قوه و لا تسريح."[2]

ويمتاز المدّاح أيضا (البخار) بالمواجهة و قوة الشخصية ويظهر في مسرحيتنا عندما واجه جبور المستبد و الحوار الذي دار بينهما يوضح ذلك:

"جبور: قتلك يا البخار اخطيك من الكذب خير ما في ديك الدار تتعدب.

البخار: و انت واش دخلك، وواش درك

جبور: يالفقير البخار حبيت ننصحك.

البخار: انصح روحك و امنع انت، ويكفي كون مع ربي و مع لاعباد صافي حتى من الصح راك اتبان لروحك كافي، حتى تنصح الناس.

جبور: اليوم الجمعة يالفقير البخار و راني رايح للجامع انصلي.

البخار: هذا الشئ، بينك و بين ربي ولا حبيت اتسمع الأمة، سخر براح في الحومه و خلصوا كل جمعة".[3]

و من هنا "فجبور" يمثل الطبقة الغنية التي تتعالى و تتكبر على الفقراء و تستهزئ بهم، أمّا "البّخار" (المدّاح) يمثل الإنسان الشّعبي البسيط فهو يدافع على حقوق الطبقة الفقيرة بكل ما أوتي من قوة و هو يتقن للغة الخطاب المؤثرة و الموحية، تساعده على شدّ انتباه المتفرج، بالإضافة إلى أنه يملك معرفة عن كل شخصية و عن هويتها و معتقداتها، فهو يتمتع بخيال مرح و خلق كاكي المدّاح لأنّه يلعب دورا هاما في التأثير على جمهور المتلقين. و بالإضافة إلى ذلك يتمكن من تحقيق الهدف المنشود ألا هو ايقاظ الحسّ النّقدي فالمدّاح مستوعب للواقع بكل تحولاته و مشاكله ففضح لنا السلبيات الموجودة فيه وكشف لنا عن حقائق كانت مخفية فهو صوت الشعب.

---

[1]- المسرحية: ص 4.

[2]- المسرحية: ص 16.

[3]- المسرحية: ص 2.

_ الحلقة:

يعرفها عبد القادر علولة :"في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السّوق الأسبوعية أين تلتقي جموع النّاس لقضاء حاجاتهم، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري تروى فيها قصص الأبطال و سيرهم، فكان لهذه الحكايات صدى كبير و أهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشّعبية و خيال الإبداع في القول و الفعل و الحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة تختلط فيه الحقيقة بالخيال، الجدّ بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه النّاس بماضيهم و تقاليدهم ، و هي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية."[1]

"وتعرف الحلقة أيضا بأنّها:" تتمثل في إشراك الجمهور في إنجاز العرض و اعتباره طرفا فعالا و ليس مجرد مشاهد سلبي، تقتضيه تلك العلاقة التي تحكم القاص بمتفرجيه ليصبح التّفاعل ما بين الطرفين أمرا تحتمه طبيعة النسق التّخاطبي، فالسّيطرة على جمهور الحلقة يقتضي إشراكه فيها."[2]

وظف كاتبنا أسلوب الحلقة، و هو إشراك الجمهور في أداء العمل المسرحي، فهم لا يكتفون بمجرد المشاهدة فقط بل يحاولون أن يساهموا بطريقة أو بأخرى في إنتاج العمل المسرحي . فجعل من المدّاح "رجل الحلقة" يتحكم في إرسال القصة إلى الجمهور، فخلق عملا مسرحيا قوامه التّفاعل بين الجمهور الذي كان يتّجسد في شخصية الجماعة، و المدّاح المتمثل في شخصية البخار.

و من هنا "فكاكي" استلهم فضاء الحلقة المبني على الالتقاء المباشر بين العرض و الجمهور و هي من التّقاليد الفنية المتوارثة.

وقد ظهرت الحلقة في عدة مشاهد من مسرحيتنا معتمدة على شخصية الجماعة و شخصية البّخار، و الحوار التالي يوضح ذلك:

"الجماعة : احكي حكاية .

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر ادا تعاونوني أنا نحكيها و انتم تمثلوها

البخار: الحكاية صرات و فيها شي حكمت في الحقيقة كالحياة شي خطرات تضحك في خطرات تبكي.

الجماعة : احكي ...احكي رانا معاك احكي

---

[1]- عبد القادر بن شيبة: مسرح علولة مصادره و جمالياته، رسالة ما جستير، جامعة وهران، دط، 1995، ص 180.

[2]- ايريك بنتلي: الحياة في الدراما، تر: جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العربية، صيدا، لبنان، 1968، ص147 .

البخار: هذه وحد لميات سنة و لا أكثر، الحاجة اصرات هنى كان رجل شايب و قريب ينحني غير لولاد عنده طزينة هو التاجر لكبير في المدينة زعفران التالي ايجيه بسفينة ما له اكثير و جاهل لغبينة اللي ماله الكثير واش ايدير.

الجماعة: ايحج و لا يزوج قالوا الأولين"؟[1]

فالبخار في قوله : "أنا نحكي و انتم تمثلوها" يظهر فضاء الحلقة جليا، فهو أراد أن يستهوي الجماعة في مشاركته لعرض أحداث المسرحية، و إخراجها من النمط السردي أي من كونها مجرد حكاية إلى جعلها مسرحية تمثل على أرض الواقع .

مسرحيتنا مستوحاة من فضاء الحلقة الشّعبية الواقعية، تقدم مشاكل حياة الإنسان بلغة عامية شعبية بسيطة، إيحائية و رمزية، فهي تدعو المشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي و السياسي و تجعل من المسرح وسيلة ومن وسائل التغيير.

"وقد سجل التاريخ كل واحد و حكمو أوّل مسرحية أنجزت على خشبة مسرح وهران ربّما كانت هذه المسرحية بعد الاستقلال أوّل عمل يستثمر الفنون الشّعبية و منها شكل الحلقة."[2]

_ توظيف المعتقدات الشعبية :

المعتقدات الشّعبية "هي كل ما يؤمن به الشّعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي و العالم ما فوق الطبيعة، سواء كانت هذه المعتقدات قد نبعت من نفوس أبناء الشّعب عن طريق الكشف أو الرؤية في صدور النّاس أو كانت هذه المعتقدات تتعلق بمعتقدات دينية."[3]

و وظف كاتبنا في هذا العمل الإبداعي الكثير من المعتقدات و لكن سنبرز أهمها:

أ: الإيمان بالأولياء الصالحين :

---

[1]- المسرحية: ص4-5.

[2]- احمد حموي :المسرح في وهران بعد الاستقلال، ص 61.

[3]- سعيدة حمزاوي : صورة المرأة في المعتقدات الشعبية، مجلة الموروث و قضايا الوطن، الملتقى الوطني للموروث الشعبي بالوادي، رابطة الفكر و الإبداع بولاية الوادي، 2006 ،ص 226.

المعتقدات الشّعبية هي كلّ ما علق في الذّهنية الشّعبية، و في مسرحيتنا تجلّى معتقد شعبي و هو الإيمان بالأولياء الصالحين. فالجوهر يوم زفافها أخذوها إلى ولي صالح للتبرك به و قد جاء هذا على لسان البّخار فقال:

"فاتو زوج جمعات و الحاج جبور حب يدير عرسه نحكيلكم الحالة كي صرات ما سمعت تسمعوا، النهار عرسها الداو البنت يزورها، من بعد هودورها للبحر ايوضوها." (1)

ومنه فزيارة العروس للأولياء الصالحين يوم زفافها يعتبر منبع للبركة، لأن في اعتقادهم أن الولي هو الشخص الصالح الصديق القريب من الله، و زيارة الولي الصالح تقديس شعبي، زيادة على هذا فإن احتفالية الزيارة تهدف بالأساس للحصول البركة من الولي، و تمكن الزائريين من الحصول على العديد من النّعم، كتوفير الإحسان و الانسجام داخل العائلة و نشر السلم داخل المجموعة الأسرية والقبلية وخاصة العروس.

و بعد زيارة الولي تؤخذ العروس إلى البحر لكي توضأ و هذا معتقد شعبي أيضا مفاده أن البحر (الماء) هو مصدر و منبع للتطهير و التكفير عن الذنوب.

ب_ الإيمان بالعين و الطالب :

إن الإيمان بوجود الحسد والعين من عقيدة المسلم فقد جاء ذلك في نصوص من القرآن.

قال تعالى: ﴿**أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَىٰ مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُمْ مُلْكًا عَظِيمًا.** ﴾(2)

وظهر توظيفها في مسرحيتنا في الحوار الذي دار بين أم السعدي و السعدي:

"الأم : و قيله عين بيك

سعدي : العين ما تقتل ابنادم و أنا قلبي مات.

الأم: راك مريض.

سعدي: مرضي ما يداويه داوء ما يعرفه طبيب.

الأم: غدوى نروح انشوف شي طالب.

سعدي: الطالب حتى يداوي روحه من الفقر و القلاله.

---

(1)- المسرحية: ص 36.

(2)-سورة النساء: الآية 54.

الام : العين حق الطيره باطل هدي عين بيك غدوى نروح نشوف الطالب

سعدي: إدا هاد الشيء يفاجيك ديريه."[1]

لقد جعلت الأم العين سبب المشاكل التي يعيشها ابنها، فهو طوال اليوم بين السكر و الحشيش، و بالرغم من امتلاكه حرفة إلّا أنّه بطّال لا يجد عملا . هذا الابن لديه طموحات و أحلام لكنه كل صباح يصطدم بالواقع المرير المعاش، فالأم المسكينة لم تجد حلا فجعلت العين السبب في ذلك هروبا من الواقع، فالإيمان بالعين لا يعتبر شركا و لا حراما بل هو من صميم العقيدة .

لكن وظفت في عملنا المسرحي بهدف انتقاد المجتمع الذي تمثله أم السعيد، فالمجتمع الجزائري بصفة عامة مجتمع أمّي يؤمن بالعين بطريقة جنوبية مبالغ فيها. فكانت طريقة تفكيره محدودة و ضيقة، فهو عندما يعجز عن تحقيق أمنياته و أحلامه، يجعل من العين سببا في ذلك و من هنا لا يجد إلا باب "الطالب" مفتوحا، فهم يلجؤون إليه ظنّا منهم أنه سوف يبعد العين عنهم و "الطالب" هو رجل فقير يتستّر وراء الإسلام بغية كسب لقمة عيشه.

لعلّ من الأسباب التي تجعله يمتهن هذه المهنة هو الفقر و البطالة و الظروف الاجتماعية القاسية، فهو يوهم الشّعب البسيط بأنّ عنده الشفاء و ذلك بإبعاد الشّر و الحسد عنهم.

ج_ الإيمان بالسّحر و الشّعوذة:

يمثل "جبور" الإنسان الأمّي الجاهل، فبالرغم من تأديته للصلاة و ذهابه إلى الحج إلاّ أنه طلب من خادمه "نقوس" بأن يبحث له عن مشعوذ فقير، لكي يتوسط له مع الجن من أجل إرجاع "الجوهر" التي ظنّ أنّها اختطفت منه غدرا، و نجد هذا المعتقد الوارد على لسان "جبور" في حواره مع خادمة "نقوس":

جبور: الحاجة ما تفوتش هاك شوفلي طالب فقير يكون عفريت راني حاب نشتكي

نقوس: لمن.

جبور: لجنون حتى هما ايكون عندهم حكم و قانون... هدي خطفة[2]

---

[1]- المسرحية: ص21.

[2]- المسرحية: ص 36.

إن الإعتقاد بالسّحر و الشّعوذة شائع في ثقافتنا بكثرة، فهو من الخرافات الشّعبية التي تفسّر و تقدم أمورا غيبية.

و كاتبنا ينتقد و يعارض هذه المعتقدات الفاسدة فهو يدعو بطريقة ضمنية إلى ضرورة القضاء على الخرافات و السّحر و الشّعوذة و العادات البالية التي رسخت في ذهن الشّعب الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال، فهي تسيء إلى الإنسان أينما كان، و تصوّر لنا جانب من جوانب شخوص المسرحية التي تعكس لنا المجتمع و طريقة تفكيره المحدودة.

المجتمع الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال كان مجتمع أمي، و سبب ذلك مخلفات الاستعمار الفرنسي، فكان الشعب عندما لا يجد حلول لمشاكله يذهب إلى الطالب و يمارس السحر و الشعوذة إلى غير ذلك من المعتقدات، هروبا من الواقع إلى العالم الغيبي الذي يرى أنه الملاذ و المهرب الوحيد لتلك المشاكل التي لا حل لها.

_ توظيف العادات و التقاليد :

أ– الخطبة :

من العادات الاجتماعية و الإنسانية الزواج، فهو نصف الدّين، وقد أحل الله تعالى للرجل الزواج بأربعة نساء إن أراد ذلك و هو الحدّ الأقصى، وكانت من عادات و تقاليد المجتمع الجزائري أن الزوجة هي من تخطب لزوجها .

و يظهر هذا الأمر جلّيا في مسرحيتنا في ردة فعل زوجات جبور الثلاث عند إخبارهن بأنّه يريد الزواج للمرة الرابعة:

"المرأة 1: إدا راك حاب تتزوج شوف مراة وحد أخرى تخطبلك أنا مليت .

المرأة 2: و أنا غير ما تتكلش عليا

المرأة 3: و أنا التاليه صغيرة في السن غير ما يركبش الظن."[1]

ويوكل في المجتمع الجزائري إخبار الفتاة بموضوع الخطبة إلى الأم دون الأب، وهذا ما يظهر في مسرحيتنا مع "سليمان" الأب، الذي طلب من زوجته إخبار ابنته "الجوهر" بموضوع الخطبة من "جبور"، و ظهر ذلك في الحوار الذي دار بين الوالدين:

"المرأة : شكون يخبرها بدا الخبر؟

---

[1]–المسرحية: ص 7.

سليمان: انت[1]

و من العادات و التّقاليد أيضا لايحق للفتاة رفض الزواج عند قبول والدها احتراما له و خوفا منه في نفس الوقت و يظهر في المسرحية :

المرأة: و إذا قالت لا.

سليمان : قولي لها باباك قبل." [2]

و بعد حدوث الخطبة تحجب الفتاة و يمنع عنها منعا باتا الخروج و يظهر هذا على لسان جبور: "البنت مين نخطبها تتحجب"[3]

قام كاكي بمعالجة قضية مهمة جدا وهي تزويج الفتيات القاصرات رغما عنهن وحرمانهن من قضاء فترة الطفولة و فرصة اختيار الزوج، و انتقد الطبقة الغنية التي تستغل الفقراء و ترغمهم عن تزويج بناتهم، و انتقد الفقراء أيضا لطمعهم للأغنياء و هدف كاتبنا من هذه القضية التغيير و بث الوعي في المجتمع.

***البرنوس** : لباس تقليدي جزائري يلبسه الرّجل ليعبّر عن هويته، و هو لباس تراثي تتوارث الأجيال على لبسه، فيعطي للرجل هيبة و قيمة و ستر، و يظهر توظيفه في عملنا المسرحي أثناء طلب المرأة أم الجوهر زوجها بلباسه قبل الخروج فتقول:

"المرأة : هاك البرنوس يسطرك."[4]

الزغاريد: من عادات و تقاليد الأعراس الجزائرية الزغاريد، و هي دلالة على الفرحة و السّعادة. و ظهرت هذه العادة في عملنا المسرحي في كلمة "الزغرتات" و هن النّساء اللّواتي يقمن بالزغاريد، و لقد ذكرن في المسرحية على لسان البخار:

"نهار عرسها الداو البنت يزوروها من بعد هودوها للبحر ايوضوها اخطات القتله وين كانوا معاها الزغراتات.[5]

---

[1]- المسرحية: ص15

[2]- المسرحية: ص16.

[3]- المسرحية: ص20.

[4]- المسرحية : ص23.

[5]- المسرحية : ص36.

البندير :

إنّ استعمال الموسيقى كان منذ عصور غابره حيث تطورت الآلات الموسيقية مع تطور الزمن.

ومن اللآلات الموسيقية الجزائرية التّراثية البندير، فهذه الآلة تستعمل في إحياء الأفراح و الأعراس.

وظف "كاكي" البندير، ليبين أنّ للشعب الجزائري فنّا شعبيا خاصا به، يستعملونه للدلالة على المناسابت لما لها من وقع في النّفوس فهو يثير البهجة و الفرح و السرور، و توظيفه جاء على لسان جبور عند عودته من الحج:

"و كل ما انولي يلقاوني بالبندير[1]

2.4_ التّراث الديني:

_ تعدّد الزوجات:

في الدّين الإسلامي يحق للرجل الزواج بأربعة نساء إن شاء كحد أقصى، والدّليل الشّرعي في ذلك قوله تعالى: ﴿ **وَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تُقْسِطُواْ فِي الْيَتَامَى فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاء مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تَعْدِلُواْ فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَى أَلاَّ تَعُولُواْ.** ﴾[2]

وفي مسرحيتنا نجد جبور يجسّد لنا رجل مسلم غنيّ مسن، أراد أن يتزوج للمرة الرابعة رغم رفض أولاده وزوجاته الثلاث ، ويتضح لنا هذا على لسان أولاده:

يا بابا انت ماشي عازب اتزوجت ثلاث خطرات[3].

هدف كاتبنا من هذا التوظيف انتقاد الطبقة الغنية التي ترخص لنفسها تعدد الزوجات و يعودون للدليل الشرعي مع نسيان العدل و التوازن و تحمل المسؤولية.

–توظيف الصّلاة والحج: إنّ الصّلاة ركن من أركان الإسلام، ودليل ذلك قول الله تعالى:

﴿ **وَأَقِيمُوا الصَّلاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ** ﴾ [4]

---

[1]– المسرحية: ص5.

[2]–سورة النساء : الآية 3

[3]– المسرحية: ص5.

[4]–سورة البقرة الآية 43.

ووظفت الصلاة في مسرحيتنا على لسان "جبور" في حواره مع "البّخار" حيث أراد أن ينصحه بأن يؤدي هذه الفريضة بقوله:

"جبور: اليوم الجمعة يا الفقير البخار راني رايح للجامع انصلي، حبيت ننصحك.

البخار: هذا الشيء، بينك وبين ربي ولا حبيت اتسمع الأمة، سخر براح في الحومة وخلصوا كل جمعة[3]".

ووظف في المسرحية ركن آخر من أركان الإسلام وهو الحج، فهو فريضة فرضت على الإنسان المسلم وهو أحد فروع الدين وقد ذكر الحج في القرآن لكريم في عدة آيات منها:

﴿ **وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حجُّ البَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلاً وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ عَنِ العَالَمِينَ** ﴾ [1]

ووظف الحج على لسان جبور في قوله:

" ومن الحج يا أولادي أنا مليت"[2].

يهدف كاتبنا من توظيفه لهذين الركنين انتقاد الطبقة الغنية في المجتمع بصفة عامة، وهذه الطبقة يمثلها الحاج "جبور"، فهو منافق لأنه يؤدي الصلاة والحج بهدف الإفتخار والتباهي وكسب محبة الناس والحطّ من قيمة الفقراء والاستهزاء بهم فقط وليس كواجب ديني، فمن الصفات الذميمة التي شاعت في المجتمع وخاصة الطبقة الغنية هو التشهير بمحبة الدين وأداء أركانه، بغية الحصول على التّميز والإحترام وفرض الرّهبة والتّسلط والتّجبر على الفقراء والإستهزاء بهم.

فكاتبنا أراد أن يبث الوعي في المجتمع وهدفه هو الدعوى إلى التّمسك بالشعائر الدينية بشرط إخلاص النية.

---

[1]- سورة آل عمران: الآية 97.

[2]- المسرحية: ص 5.

3.4_التّراث الأسطوري

هناك عدة تفسيرات للأسطورة، و في شكلها العام " هي قصة تروى على أنّها حدثت بالفعل في عصر سابق لكي تفسر الميراث الكوني و الخرافي لشعب ما، و تتناول آلهته و أبطاله و اتجاهاته الثّقافية و معتقداته الدينية ."[1]

و الأسطورة " هي حكاية غريبة يغلب عليها الخيال تجمع بين التّراث الشّعبي و الديني و التاريخي و تتجلى فيها مقدرة المخيلة الشّعبية و الأدبية على تحويل الواقع إلى مبالغات و خرافات تجسّد قوى الطبيعة و الآلهة."[2]

عكف "عبد الرحمن كاكي" على الأخذ من التّراث القديم و البحث في مضامينه عمّا يمكن أن يجسّد تطلعاته الفنية و الإنسانية، فكانت الأسطورة من أهم الموارد الفنية و الفكرية لمسرح هذا الرجل، ففي مسرحيتنا صراع حول التّناقض الموجود في الطبقات الاجتماعية، فطبقة الأغنياء يمثلها الحاج "جبور" بماله وسلطته الاجتماعية، و طبقة الفقراء تمثلها "الجوهر" .

و من هنا تتوالي المسرحية إلى أن تصل لحظة الذروة، و المتمثلة في عقد قران الشيخ "جبور" "بالجوهر"، و هنا تلج المسرحية العالم الأسطوري من أبوابه الواسعة، عندما تنتحر "الجوهر" و يتحول العرس إلى فاجعة أبطالها الجن .

و من هنا ترسم لنا شخصية البّخار الوقائع الموالية و كأن أحداث المسرحية لم تبدأ سوى هذه اللحظة فقط.

يقول البخار:

"فاتو زوج جمعات و الحاج جبور يدير عرسه.

نحكي لكم الحالة كي صرات، ما سمعت ما تسمعوا

نهار عرسها اداو البنت ازوروها، و من بعد هودوها للبحر ايوضوها اخطات القتلة وين كانوا معاها الزغرتات، و راحت معمدة للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات.

و في وقت ماعشاه عرسها حضروا لعناه موتها.

الناس في ذالك الليل تحاكات.

كاين اللي قال : حوست على الممات.

---

[1]- قاسم عبده: بين التاريخ و الفلكور، عين الدراسات البحوث، ط2، 2001، ص 45.

2_جبور عبد النور : المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 500.

كاين الي قال: اداوها الجنون.

لوكان جينا مدادحه هنا تكمل الحكاية، لكن هذه روايه فيها درس و قراية نتخايلوا الدعوه داروها الجنون، ونشفوا اشتى رايح يصرا..."[1]

ليصبح هذا المشهد بمثابة الروح الحقيقية لأحداث المسرحية، أدخلنا باب العالم الخرافي تصارع فيه الخير و الشّر، للبحث عن العدل و الحقيقة و الراحة و الإطمئنان، فتضاربت فيه جن الأرض مع جن البحر لتحكم في الأخير جن السماء.

في نهاية المطاف تعاد جثة الجوهر إلى شاطئ البحر ،بعد موت جبور الأناني المتسلط المتجبر الظالم و من هنا تتحقق العدالة الانسانية.

لتنتهي المسرحية على لسان البخار قائلا:

أيام من بعد الصيادة صابوا فريسه الجوهر على الشط

سيد الحاج فوت شي أيامات و مات

الحكاية اللي حكيناها مثلناها صرات[2]

و من هنا فمسرحيتنا انتقلت من شخصيات واقعية يجسّد فيها "سليمان"، "سعدي" و"الجوهر" الفقر و الحرمان و الضعف، وشخصية "جبور" يجسّد الغنى و الغطرسة و التجبر و الاستبداد.

إلا أن كاتبنا أضفى عليها الطابع السّحري الخرافي الأسطوري، بابتكار شخوص و الجن التي كانت تحاول ضبط التوازن بين تلك المتناقضات، بهدف إصلاح الأوضاع الاجتماعية و تعديلها .

و كأي مسرحي مبدع انتقل بنا من الواقعية إلى اللاواقعية، ليكشف لنا عن خبايا و حقائق كانت تسود المجتمع الجزائري بأسلوب ذكي.

و قد لعب كاكي دورا هاما في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطّابع الخاص و المتميز وخاصة في مسرحيتنا، فقد استلهم من الأساطير الشّعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية، ليثبت اتجاهه في معالجة مشاكل المجتمع الجزائري، و الغوص في أزماته الفكرية مستندا في ذلك كلّه إلى قيمة التّراث الذي يشع بتدفق الزخم الرامز و الدّلالات الموحية إلى المعاني المتجددة و المتعددة، و التي ترمي في أغلبها إلى إضاءة الجوانب المظلمة من حياة الإنسان.

---

[1]- المسرحية: ص 36.

[2]- المسرحية: ص 46.

خاتمة:

وبتوفيق من الله تعالى وتسديده قد وصلت إلى آخر محطة من هذا السفر الشاق الذي كان فيه الكثير من العناء الممزوج بالمتعة.

بلغت في بحثي المتواضع هذا إلى عدّة نتائج هي:

1-إنّ التّجارب التأسيسية الأولى للمسرح الجزائري كانت في العشرينيات من القرن العشرين فبالرغم من تعرضه إلى صعوبات ومعيقات إلاّ أنّه استطاع أن يساير المجتمع ويثبت وجوده على الساحة الثّقافية والاجتماعية .

2-إنّ التّجربة المسرحية الجزائرية الناجحة قد استهلت مسيرتها باستلهام التّراث واقترنت معظمها بالمرجعيات التّراثية ، بداية بمسرحية "جحا" مرورا بمسرحيات" كاكي" على سبيل المثال "كل واحد وحكمو".

3-عنوان المسرحية مفتوح على مجموعة من الدلالات حاولنا مقاربتها والإحاطة بها لكن يبقى منفتح بتغير القراء والأزمنة.

4- وظّف عبد الرحمن كاكي شخصيات تراثية كشفت الإشكاليات المعاصرة التي يعاني منها الإنسان، فكانت معادلا موضوعيا لملامح الواقع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي في فترة زمنية معينة.

5-لقد استطاع كاتبنا رسم معالم المسرحية الجزائرية الأصيلة باستلهامه الواعي للأشكال التراثية، وتوظيفها توظيفا فنيا مسؤولا مما زاد مسرحيته رونقا وجمالا.

6-على الرغم من التّطور التكنولوجي وطغيان الأدب الرسمي على الأدب الشّعبي، إلاّ أنّ كاتبنا استخدم لغة شعبية عامية مشبعة بالحكايات الشّعبية والأمثال والحكم والأساطير وكذا الطقوس والعادات والتّقاليد والأعراف التي تعطي الإنطباع الواضح عن طبيعة الإنسان في فترة ما بعد الاستقلال.

7-بما أنّ المسرح بطبيعته فن الناس والساحات وبما أنّ التّراث يشكل مصدرا من مصادر الإبداع والنّشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية فإن ذلك قد أدى إلى تفاعل المسرح كفن جماهيري مع التّراث كمنتج ثقافي لصيق بروح الشّعب.

8-اعتمدت مسرحية "كل واحد وحكمو" اعتمادا كليا على السرد الحكائي الذي استلهمه "كاكي" من الحكاية الشّعبية، كما أثّر فيها وبوضوح شخصية المداح التي اعتمد عليها في المستويين: "الشكل والمضمون" كموجه رئيسي للمسرحية.

9-تأثر كاكي بالمسرح الكلاسيكي بتوظيفه لعنصر الجوقة إلاّ أنّه أضفى عليها الطابع المحلي من خلال" الجماعة، البخار، النساء والبندير."

10- وظّف كاتبنا أسلوب الحلقة، وهو إشراك الجمهور في آداء العمل المسرحي.

11- وظّف كاكي في مسرحيته التّراث الشّعبي الذي تجلّى في:" الحكاية الشّعبية الخرافية وبعض حكايات الحيوان و الأمثال و الأغنية الشّعبية و اللغة الشّعبية و الجوقة والمداح و المعتقدات الشّعبية و العادت و التقاليد" ليكشف لنا مشاعر الشّعب و أحاسيسه و آلامه و أفراحه و أحزانه و معتقداته و طريقة تفكيره و فلسفته و حكمته في فترة ما بعد الإستقلال.

12- وظّف التّراث الديني الذي تجلّى في:" تعدد الزوجات، الصّلاة و الحج" لانتقاد الطبقة الغنية التي تتباهى و تفتخر و تشهر بمحبة الدّين ، و أداء أركانه بهدف فرض الرّهبة و كسب محبة النّاس. لكن كاتبنا فضحهم ، ليبث الوعي في المجتمع و يدعو إلى إخلاص النّية في أداء الشّعائر الدّينية.

13- وظّف أيضا التّراث الأسطوري الذي تجسّد في ابتكار شخوص الجن و الإنتقال من الواقعية إلى الخيال بهدف الكشف عن خبايا و حقائق تسود المجتمع .

14- لم يكن توظيفه للتّراث بمعزل عن طبيعة اللحظة التاريخية الراهنة بل كان واقعيا يتماشى وروح العصر ، حيث عبرت المسرحية عن واقعنا وأحلامنا.

15- اعتمد كاكي في هذا العمل المسرحي على الحسّ النّقدي اللاذع فلم تقتصر وظيفته على التّسلية والإمتاع فقط ، بل تعدته إلى وظائف أخرى تثبت القيم الأخلاقية والثّقافية إضافة إلى ملائمة سلوك الإنسان وجعله سويا.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع الذي ما زال بكرا يحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب لاستكماله والوقوف عند العديد من قضاياه التي لم تطرق بعد. وآمل أن يكون هذا البحث المتواضع حافزا لباحثين من بعدي للإضطلاع بهذه المهمة العلمية الجليلة.

قائمة المصادر و المراجع:

1- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

2- المصادر

1. عبد الرحمن كاكي : كل واحد و حكمو، مخطوط من الدورة الخامسة و الثلاثون في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، من 10 أوت إلى 20 أوت 2002، تكريما للفنان المسرحي ولد عبد الرحمان عبد القادر المدعو كاكي، ولاية الجزائر فنون وثقافة.

3- المعاجم

1-ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، إعداد و تصنيف :يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مجلد 2، دط، دت .

2-انيس ابراهيم آخرون :المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، الجزء 2،ط2، 1972.

3-جبور عبد النور : المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

4-حمادة ابراهيم :معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية منشورات مكتبة الانجل والمصرية القاهرة –مصر، ط3، 1994.

5-مجدي و هبة وكامل المهندس :معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2 1984 .

6-مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1974.

4-المراجع العربية

1. أبو الحسن سلام :حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الأعداد و التأليف، مركز الاسكندرية للكتاب ،مصر، ط2، 1993.

2. أبو العلا عصام الدين حسن: مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط 1989.

3. احسن تليلانيو: زيتونه المنتهى(مجموعة مسرحيات)، منشورات اتحاد كتاب الجزائر، دار هومة، الجزائر، دط، 2004 .

4. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1985، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 1998 .
5. أحمد حموي: المسرح في وهران بعد الاستقلال، وزارة الثقافة، الجزائر، الجزء 2، دط، دت.
6. أحمد دوغار، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف وزارة الثقافة –الجزائر، د ط، 2008 .
7. أحمد زلط : مدخل إلى علوم المسرح، دار وفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2001 .
8. أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1 1984 .
9. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، مصر، ط2، 1980.
10. ادريس قرقورة : الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق و اللآفاق، دار العرب للنشر و التوزيع، دط، دت .
11. الأسد ناصر الدين، التراث المجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، دط، 1965.
12. أنيس المقدسي : الفنون الأدبية في النهضة العربية الحديثة، بيروت، دار العلم للملايين، 1978 .
13. الجابري محمد عابد :التراث و الحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط1 1991.
14. حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح ونوس دمشق، ط1، 2000.
15. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة المنصورة ط1، 2003.
16. خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دط 2000.

17. دربيني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1 1999 .

18. رياض عصمت : بقعة الضوء(دراسات تطبيقية في المسرح العربي)، منشورات وزارة الثقافية و الارشاد القومي، دمشق، دط، 1975 .

19. الزغبي أحمد :التناص نظريا و تطبيقا، عمان، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، ط2 2000 .

20. الزوزني عبد الله الحسن بن أحمد : شرح المصطلحات السبع تحقيق محمد الفاصلي مكتبة عصرية صيدا، بيروت، ط1، 1998.

21. سيد علي اسماعيل : أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع (القاهرة)، دار المرجاح، الكويت، دط، 2000.

22. شكري ماضي : في نظرية الأدب، دار الناس للنشر و التوزيع عمان، ط1، 2005.

23. صالح لمباركية : المسرح في الجزائر (النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، الجزء 2 ، دط، 2005.

24.صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين لنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائري ط2، 2007 .

25. طلعة فؤاد: فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية، مكتبة مصر، القاهرة، دط 1984.

26. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1913.

27. عباس احسان اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، دط 1978.

28. عبد القادر علولة: مسرحيات (القوال، الاجواد ،اللثام)، دار موفم للنشر، الجزائر، دط 1997.

29. عبد الكريم برشيد : حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، المغرب، دار الثقافة الدار البيضاء، دط، 1985 .
30. عبد الملك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931 -1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.
31. عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، دط، 1968.
32. عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، دار فلور للنشر و التوزيع، ط 2، 2001.
33. علي علي مصطفى صبح : من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية و النقدية، دار المريخ، الرياض، سوريا ،دط، 1985 .
34. فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المعرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.
35. قاسم عبده: بين التاريخ و الفلكور، عين الدراسات البحوث، ط2، 2001 .
36. محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر، علم الكتب، القاهرة، ط1، 1999.
37. محمد السيد حلاوة و طارق جمال الدين عطية : مدخل الى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية،، الاسكندرية، مصر، دط، 2002.
38. محمد حسن عبد الله : المسرح المحكي، دار قباء، القاهرة، مصر، دط، 2000 .
39. محمد رياض و تار: توظيف التراث في الرواية المعاصرة، دراسة، اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، دت.
40. محمد زكي العشماوي :المسرح، اصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.
41. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، مكتبة الأنجو –مصرية، مصر، ط3، دت.
42. محمد مفتاح: ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990.

43. محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي و التراث المسرح المغربي نموذجا، الرباط ط1، 2010 .

44. مخلوف بوكروح : المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية، الجزائر، دط 2003 .

45. مرسي أحمد علي : مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة القاهرة ، ط 2، 1981.

46. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط1 ، دت.

47. نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركه باتنيت الجزائر، ط1، 2006 .

48. يونس محمد عبد الرحمان و آخرون : تأثير ألف ليلة و ليلة في المسرح العربي المعاصر و الحديث و دراسات مسرحية أخرى، دار الكنوز الأدبية، د ط، 1990 .

المراجع المترجمة

1. ألارديس نيكولا: علم المسرحية، تر : دريني خشبه ،دار سعاد الصباح، الكويت، ط2 1992.

2. ايريك بنتلي: الحياة في الدراما، تر جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العربية، صيدا، لبنان 1968

3. تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام و عام على المسرح العربي، تر. توفيق المؤدن، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1981 .

4. فريدريتش فوندير لاين: الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهجها، دراساتها، فنياتها)، تر نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب للنشر، القاهرة، دط، د ت.

المجلات و الدوريات

1. سعاد فاطمة : مسيرة المسرح الوطني، مجلة الثقافة، عدد 6-7، 2005.

2. إحسان عرسان الرباعي ووائل منير الرشدان: إشكالية التواصل مع التراث في الأعمال الفنية مجلة جامعة دمشق، المجلد19، العدد 2،دط، 2003.
3. أحمد مندور: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة التقافة و الثورة الصادرة عن وزارة التعليم و العلمي، الجزائر، عدد 10، 1983.
4. بلخيري أحمد : التمثيل و الظواهر و المسرح، (مجلة فكر و نقد)، الرباط، المغرب، ، يناير 1999 .
5. مندور: مجلة حقائق نوفمبر-ديسمبر ،عدد 39-40، 1986 .
6. حنفاوي بعلي: مكونات الأدب النوميدي الإفريقي (مساءات في المرجعيات و مصادر المتلقي، إشكاليات الأدب في الجزائر، 26-28 أفريل 2005، كلية الأدب و العلوم الانسانية و الاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة، 2006.
7. سعيدة حمزاوي : صورة المرأة في المعتقدات الشعبية، مجلة الموروث و قضايا الوطن الملتقى الوطني للموروث الشعبي بالوادي، رابطة الفكر و الإبداع بولاية الوادي، 2006 .
8. عادل كريم سالم، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الخارجية المعاصرة، مجلة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد22، العدد3، 2014.
9. عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواء، اللثام (مداخلة عبد القادر في المحاورة للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح، برلين الشرقية 15-21 نوفمبر 1987)، تر : جمال بن العربي، موفم للنشر ،الجزائر، دط ،1997 .
10. العمري بوطابع : المسرح الجزائري النشأة و التطور، مجلة الثقافة، ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، الصادرة عن المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، عدد 6-7، 2005.
11. مسلم صبرى: التراث الشعبي و دلالاته السياسية و الاجتماعية، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، بغداد، عدد9، 1970.

12.محمد سراج الدين : فن المسرحية و سعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة ، الجزائر الاسلامية شيتاغونغ ، ديسمبر، المجلد 3، 2006.

13.مخلوف بوكروح عن المسرح الجزائري، مجلة أمال، العناصر عن وزارة الثقافة، عدد 5،الجزائر 2 .

14.مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية و علاقتها في معالجة التراث في المسرح بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، الدورة الأولى، وزارة الثقافية، دط 1994.

15.مهدي، نافع مرسى "نظرة في التراث العربي، الأهم و المهم بين الماضي و الحاضر مهدي نافع مرسى "نظرة في التراث العربي، الأهم و المهم بين الماضي و الحاضر ، اصدارات معهد العلوم الاجتماعية بجامعة قسنطينة، العدد 7/6 ، جويلية 1982.

16.النص القانوني للمسرح : مجلة الحقائق، تصدر عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر، مسرح العدد 48، 1988 .

17.هارون عبد السلام : التراث العربي، دار المعارف، سلسلة كتابات، القاهرة، العدد23 دط .

المذكرات

1. بوعلام مباركي : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة السانيا، وهران، 2000_2001.

2. عبد القادر بن شيبة: مسرح علولة مصادره و جمالياته، رسالة ما جستير، جامعة وهران 1995.

3.نور الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائريين 1945 – 1981 رسالة تخر لنيل الماجستر في الأدب سورية، السنة الدراسية1984 – 1985 .

المواقع الالكترونية

1. **www.cultureledjzair2007.com**

2. مقال من إعداد مكتبi–tech للأبحاث العلمية بالتعاون مع أساتذة المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي من موقع www_http.tebessa.inf

التعريف بالكاتب :

هو عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي من مواليد 18 فيفري 1934 بمدينة مستغانم بالغرب الجزائري ، انخرط في المرحلة الإبتدائية بالفرقة المسرحية بالمدرسة التي يزاول فيها دراسته و قد كان على رأس فرقة الكورال المدرسي التي كانت تقدم عروضا في ختام الموسم الدراسي بحضور أولياء التلاميذ.

كما التحق بالكشافة الجزائرية الأمر الذي جعله يهتم بالنّشاط الثّقافي و بالمسرح[1]

كانت تجربة و لد عبد الرحمن كاكي تجربة اعتمدت على التعامل مع التّراث الشّعبي...هذا التّراث الذي يرى فيه التّجربة الحقيقية التي يجب احياءها من جديد، و تعود اهتماماته بالتّراث إلى السنوات الأولى من حياته ، حيث كان يدرس المسرح على يد أستاذ فرنسي هو (هيري كوردو Hinri Kordo) ضمن فرقة لهواة المسرح أنشأها هذا الأستاذ سنة 1943 بمستغانم ، و كان الأستاذ يدفع تلاميذه للبحث في التّراث و يقول " اذهبوا إلى شعبكم و خذوا عنه الفن الصحيح ، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التّقنية ، أمّا الفن الجزائري فهو بينكم"

و هكذا كان الإهتمام بالتّراث أساسا لقيام فن أصيل و معبر من خلال القصص و الخرافات الأحاجي و الأغاني الشّعبية المتداولة بين الجماهير ، و هذا التّراث الممزوج بالواقع و الأسطورة و الخرافة، و هو بلا شك التاريخ المجيد للأمة و ماضيها.

و كذا انطلق مع فرقته نحو الشّعب الجزائري ، يدرس أحواله، و يسجل الأساطير و الأغاني و الأهازيج الشّعبية ...فجمع منذ البداية عددا من الموشحات ، و تعلم الرقصات ، وسجل الأشعار ... عاش مع الفلاح في الحقل، ومع العامل في المصنع و مع الصّياد في البحر و مع التّاجر في الدّكان ، قدّم كاكي الأعمال التجريبية الأولى ابتداء من سنة 1951 بمسرحية (تاريخ الزهرة) ثم (الكوخ) و(الشبكة) و (كاراكوز) 1958 حتى سنة 1960.

ويقول كاكي عن هذه الأعمال المسرحية أنما من تأليف جماعي ،لأنها أعمال اعتمدت على البحث ، وهي أعمال لأعضاء فرقة (كاراكوز).

---

[1]– نور الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945 – 1981 رسالة تخرج لنيل الماجستر في الأدب ، سورية، السنة الدراسية 1984 – 1985 ، ص 310.

و قد انطوت هذه التّجربة على الإستمرار في البحث و خاصة بعد الإستقلال ، و أثمرت عدة مسرحيات كان أساسها أن يغوص الفنان في أعماق الطبقة الشّعبية للبحث ، و هي نظرة ثاقبة حول دور الفن في المجتمع ، إذ يؤكد كاكي أنّ : الشعب هو دائما المحور الأساسي للفن الدرامي، أي أنّه المصدر الذي ينبغي أن يستوحي منه المسرح أشكاله و مضامينه ، لأن هذا الشعب هو الجمهور الذي سيتلقى هذا الفن في النّهاية ، لذلك فالفنان ينبغي دائما أن يكون عمله نابعا من روح الشّعب ليستطيع هذا الأخير رؤية نفسه في ذلك العمل ، وإلا فإن ما يقوم به الفنان ليس إلاّ عبثا سرعان ما يختفي و يزول دون أي أثر.

أمّا آثاره المسرحية : مسرحية (132سنة) المؤلفة سنة 1962 و مسرحية (ديوان الكاركوز) المؤلفة سنة 1964 ، و مسرحية (كل واحد و حكمو) المؤلفة سنة 1966 إضافة إلى مسرحيات أخرى مثل ، بني كلبون ، شعب الظلمة ، افريقيا قبل العام الواحد ، القراب و الصالحين ، ديوان الملاح ، ما قبل المسرح، الشيوخ "[1]

عرضت مسرحية القراب و الصالحين في المهرجان العربي بصفاقس بتونس سنة 1966 ليحصل بها على الجائزة الكبرى خلال المهرجان المغاربي الأول.

تعرّض عبد الرحمن كاكي لحادث سيارة في سنة 1968 ، أقعده عن العمل و أصبح عاجزا عن الاستمرار فيه ، واكتفى بالإشراف التقني و الإداري على المسرح الجهوي بوهران و كانت مسرحية ديوان الملاح التي كتبها سنة 1975 آخر عمل له ، بعد ذلك انقطع نهائيا عن التأليف و الإخراج المسرحي.

تحصّل على ميدالية ذهبية في المهرجان العربي الإفريقي بتونس سنة 1987 ، و على ميدالية ذهبية في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة سنة 1989 و ذلك لاعتباره أحد أقطاب المسرح العالمي .

و في سنة 1993 من مبادرة من جمعية الإشارة للمسرح و بتدعيم من السلطات المحلية توّج عبد الرحمان كاكي بميدالية الشيخ حمادة عرفانا منها لما قدمه للفن المسرح الجزائري ، توفي سنة 1995 عن عمر يناهز واحد وستون سنة [2]

---

[1]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين لنشر والتوزيع ، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007 ، ص224_225_226.

[2]– www.cultureledjzair2007.com

1- التعريف بالكاتب :

هو عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي من مواليد 18 فيفري 1934 بمدينة مستغانم بالغرب الجزائري، انخرط في المرحلة الابتدائية بالفرقة المسرحية بالمدرسة التي يزاول فيها دراسته و قد كان على رأس فرقة الكورال المدرسي التي كانت تقدم عروضا في ختام الموسم الدراسي بحضور أولياء التلاميذ.

كما التحق بالكشافة الجزائرية الأمر الذي جعله يهتم بالنّشاط الثّقافي و بالمسرح.[1]

كانت تجربة و لد عبد الرحمن كاكي تجربة اعتمدت على التعامل مع التّراث الشّعبي هذا التّراث الذي يرى فيه التّجربة الحقيقية التي يجب احياءها من جديد، و تعود اهتماماته بالتّراث إلى السنوات الأولى من حياته، حيث كان يدرس المسرح على يد أستاذ فرنسي هو (هيري كوردو Hinri Kordo) ضمن فرقة لهواة المسرح أنشأها هذا الأستاذ سنة 1943 بمستغانم، وكان الأستاذ يدفع تلاميذه للبحث في التّراث و يقول " اذهبوا إلى شعبكم و خذوا عنه الفن الصحيح ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التّقنية، أمّا الفن الجزائري فهو بينكم."

و هكذا كان الاهتمام بالتّراث أساسا لقيام فن أصيل و معبر من خلال القصص و الخرافات الأحاجي و الأغاني الشّعبية المتداولة بين الجماهير، و هذا التّراث الممزوج بالواقع و الأسطورة و الخرافة، و هو بلا شك التاريخ المجيد للأمة و ماضيها.

و كذا انطلق مع فرقته نحو الشّعب الجزائري، يدرس أحواله، و يسجل الأساطير و الأغاني و الأهازيج الشّعبية ...فجمع منذ البداية عددا من الموشحات، و تعلم الرقصات، وسجل الأشعار عاش مع الفلاح في الحقل، ومع العامل في المصنع و مع الصّياد في البحر و مع التّاجر في الدّكان قدّم كاكي الأعمال التجريبية الأولى ابتداء من سنة 1951 بمسرحية (تاريخ الزهرة) ثم (الكوخ) و(الشبكة) و (كاراكوز) 1958 حتى سنة 1960.

ويقول كاكي عن هذه الأعمال المسرحية أنما من تأليف جماعي، لأنها أعمال اعتمدت على البحث، وهي أعمال لأعضاء فرقة (كاراكوز).

---

[1]- نور الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945 – 1981 رسالة تخرج لنيل الماجستير في الأدب سورية، السنة الدراسية 1984 – 1985، ص 310.

و قد انطوت هذه التّجربة على الاستمرار في البحث و خاصة بعد الاستقلال، و أثمرت عدة مسرحيات كان أساسها أن يغوص الفنان في أعماق الطبقة الشّعبية للبحث، و هي نظرة ثاقبة حول دور الفن في المجتمع، إذ يؤكد كاكي أنّ : الشعب هو دائما المحور الأساسي للفن الدرامي أي أنّه المصدر الذي ينبغي أن يستوحي منه المسرح أشكاله و مضامينه، لأن هذا الشعب هو الجمهور الذي سيتلقى هذا الفن في النّهاية، لذلك فالفنان ينبغي دائما أن يكون عمله نابعا من روح الشّعب ليستطيع هذا الأخير رؤية نفسه في ذلك العمل، وإلا فإن ما يقوم به الفنان ليس إلاّ عبثا سرعان ما يختفي و يزول دون أي أثر.

أمّا آثاره المسرحية : مسرحية (132سنة) المؤلفة سنة 1962 و مسرحية (ديوان الكاركوز) المؤلفة سنة 1964، و مسرحية (كل واحد و حكمو) المؤلفة سنة 1966 إضافة إلى مسرحيات أخرى مثل، بني كلبون، شعب الظلمة، افريقيا قبل العام الواحد، القراب و الصالحين ديوان الملاح، ما قبل المسرح، الشيوخ. "[1]

عرضت مسرحية القراب و الصالحين في المهرجان العربي بصفاقس بتونس سنة 1966 ليحصل بها على الجائزة الكبرى خلال المهرجان المغاربي الأول.

تعرّض عبد الرحمن كاكي لحادث سيارة في سنة 1968 ، أقعده عن العمل و أصبح عاجزا عن الاستمرار فيه، واكتفى بالإشراف التقني و الإداري على المسرح الجهوي بوهران و كانت مسرحية ديوان الملاح التي كتبها سنة 1975 آخر عمل له، بعد ذلك انقطع نهائيا عن التأليف و الإخراج المسرحي.

تحصّل على ميدالية ذهبية في المهرجان العربي الإفريقي بتونس سنة 1987، و على ميدالية ذهبية في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة سنة 1989 و ذلك لاعتباره أحد أقطاب المسرح العالمي .

---

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين لنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007 ، ص224_225_226.

و في سنة 1993 من مبادرة من جمعية الإشارة للمسرح و بتدعيم من السلطات المحلية توّج عبد الرحمن كاكي بميدالية الشيخ حمادة عرفانا منها لما قدمه للفن المسرح الجزائري، توفي سنة 1995 عن عمر يناهز واحد وستون سنة. [1]

2- ملخص المسرحية :

تبدأ مسرحية "كل واحد وحكمو" لعبد الرحمان كاكي على لسان الرّاوي البّخار، وهو رجل يبيع البخور في الأسواق الشّعبية. يقترح هذا البّخار أن يحكي قصة الجوهر الفتاة الصغيرة ذات الأربعة عشر ربيعا التي أراد شيخ اسمه جبور الزواج بها، علما بأنّه متزوج بثلاث نساء ولديه اثنا عشر ولدا، ترفض الجوهر هذا الأمر فتجد نفسها في صراع مع شيخ متجبر متسلّط ظالم أراد أن يتزوجها بالقوة مستغلا ديون والدها المتراكمة لديه.

جاء يوم الزفاف، فلم تجد الجوهر حلاّ إلاّ أن تنتحر هروبا من الواقع المرّ وحفاظا على حبّها الطّاهر لشاب تهواه واسمه السعدي.

لا تنتهي حكاية البّخار هنا، بل تنتقل إلى عالم الجنّ والأرواح الخفية، التي تنقذها وتعتني بها، لكن زوجها جبور ظنّ أنّها خطفت، فيذهب إلى عالم الجنّ لاسترجاعها وتحقيق العدالة لكن في الأخير يحكم القاضي بظلم جبور وأنّه ليس لديه أي حق.

بعد ذلك يموت جبور الظّالم ومن هنا تتحقق العدالة وترجع جثة الجوهر على الشاطئ لأنها انتقمت لنفسها.

---

[1]- www.cultureledjzair2007.com

الفهرس

مقدمة	
الفصل الأول : المسرح (التاريخ و التطور)	
1- المسرح اليوناني	05
2- المسرح الروماني	06
3- المسرح العربي	06
1.3_ مراحل تطور المسرح العربي	08
4-المسرح في الجزائر	09
4-1- تطوّر المسرح الجزائري من 1926 إلى غاية 2008	10
أ_ مرحلة النشأة (1926-1962)	12
ب- مرحلة التأصيل (1962-1972)	17
ج_ مرحلة الركود 1972-1981	19
د_ مرحلة الانتعاش(1982-2008)	21
الفصل الثاني : المسرح (قضايا و مفاهيم)	
1_ تعريف المسرح	24
1.1_ لغة	24
2.1_ اصطلاحا	24
2_ وظيفة المسرح	25
3_ تعريف المسرحية	27
1.3_ لغة	27
2.3_ إصطلاحا	27
4_ التّراث	28
1.4_لغة	28
2.4_ اصطلاحا	29
3.4_التّراث عند القدامى	30

4.4_التراث عند أصحاب الحداثة	31
5.4_الموقف الجدلي	31
5_ أنواع التّراث	32
1.5_ التّراث التاريخي	32
2.5_ التّراث الشّعبي	33
3.5_ التّراث الأدبي	37
4.5_ التّراث الديني	38
5.5_ التّراث الأسطوري	38
6_دواعي توظيف التّراث في المسرح و معاييره	40
الفصل التطبيقي تجليات التّراث في مسرحية كل واحد و حكمو	
1_قراءة في العنوان	43
2_دلالة الشّخوص	44
3_دلالة الأعداد	50
4 _تجليات توظيف التّراث في مسرحية كل واحد وحكمو	52
1.4.توظيف التّراث الشّعبي	52
2.4_ التّراث الدّيني	69
3.4_التّراث الأسطوري	71
خاتمة	74
ملحق	77
قائمة المصادر و المراجع	81