الجمهوية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزراة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي صالحي أحمد ـ النعامة ـ

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، تخصص: أدب حديث ومعاصر

التراث الشعبي في النص المسرحي الجزائري

غنائية "أولاد عامر". أنموذجا.

إعداد الطالب:

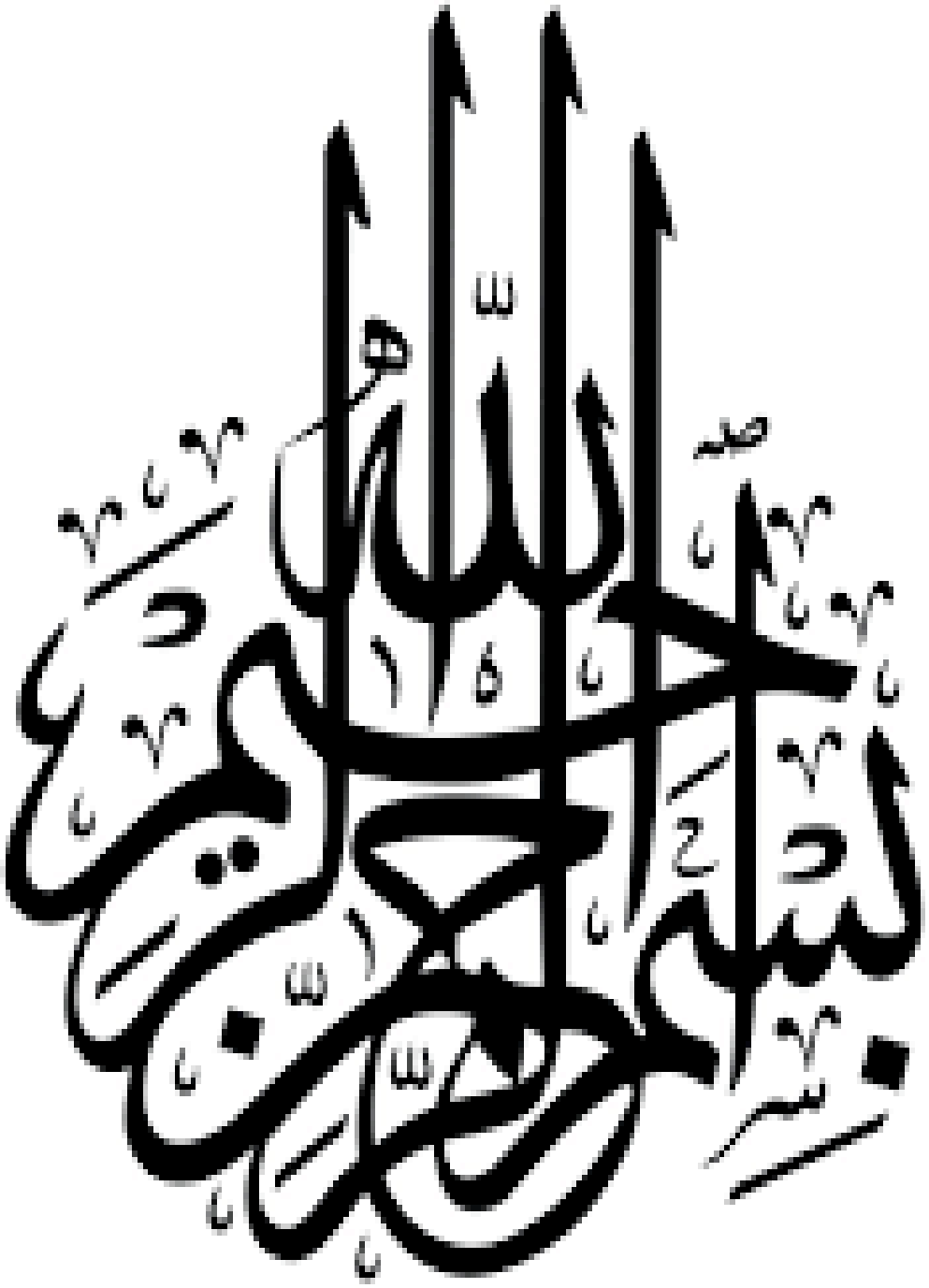
محمد بودخيرة

محمد سليمان رميزة

إشراف الأستاذ الدكتور:

أحمد موساوي

السنة الجامعية: 1441ـ1442 هـ / 2020 ـ 2021 م


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا﴾

سورة الكهف: 10.

إهـــــــــــــــداء

إلى من أرضعتني الحب والحنان

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء

الى أمي التي جعل الرب الجنة تحت قدميها

الى النور الذي يضيء حياتي و النبع

الذي أرتوي منه حباً و حناناً

الى الأب الذي يُشار إليه بالبنان

و أفتخر به بين الأنام

فهنيئاً لي بك أيها الأب العظيم

إلى جميع أجدادي رحمات الله عليهم

إلى جميع أهل العلم قاطبة.

محمد بودخيرة.

إهـــــــــــــداء

إلى من وضعتني على طريق الحياة،

وراعتني حتى صرت كبيرًا

(أمي الغالية)

إلى صاحب السيرة العطرة،

فلقد كان له الفضل الأوَّل في بلوغي التعليم العالي

(والدي الحبيب)،

إلى إخوتي؛ وجميع عائلتي

إلى جدتي الغالية رحمة الله عليها

إلى جميع أصدقائي وأخص منهم الغالي محمد بودخيرة

إلى شيخي ومعلمي القرآن الكريم.

محمد سليمان رميزة.

شكروعرفان

الحمد لله رب العالمين، الحمد لله الذي أنار الوجود بطلعة خير البرية سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام مصباح الرحمة المرسلة وشمس دين الإسلام، الحمد لله حمدا مقرونا بجلال وجهه الكريم وبهاء سلطانه العظيم، اللهم إنا نعوذ بك أن نشرك بك شيئا نعلمه ونستغفرك اللهم لما لا نعلمه، اللهم إنا فقراء فأغننا بجودك وكرمك وفضلك عمن سواك، اللهم علمنا إن جهلنا وأهدنا إن ضللنا وتب علينا إنك أنت التواب الرحيم وبعد:

نتقدم بأتمّ معاني الشكر والتقدير إلى أهل اللغة والأدب، وإلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، بمركزنا الجامعي الراقي، الذين كانوا لنا عونا في مسارنا الدراسي، ونخص منهم أساتذتنا الكرام: الأستاذ الدكتور: أحمد موساوي الفاضل، والأستاذ: رافعي عبد الله الموقر، و الدكتور: عدّاد بوجمعة المحترم ، كما نتوجّه بالشكر العميم؛ إلى من كان سندا لنا في إعداد هذا العمل الأخ نذير خلادي، كما لا ننسى الأخ والأستاذ محمد كربوبي، والطالبة الزميلة نجاة عبدلي، سائلين المولى أن يحشرنا وجميع من نحب في جنات النعيم.

محمد بودخيرة.

محمد سليمان رميزة.

مقـــــدّمة

بسم الله الرحمان الرحيم، والصلاة والسّلام على خير الخلق أجمعين، وإمام الاولين والآخرين وعلى آله وأصحابه وسلم تسليما كثيرا وبعد:

التراث نبع مفاخر الأمم، ونتاج تطورها وثمار ما حصدته من زرعها، وعماد ما توارثته الأجيال جيلا من بعد جيل، وعصارة ما تعاقبت عليه الأزمان، وصهرته الحقب، وتعاهدت عليه الأفراد والجماعات، واصطلحت عليه المجتمعات من سنن ونواميس وأعراف تراكم وانحرجم كزخم حضاري ممتد يعانق مدّ العصور حافظ لذاكرة أقوام وشعوب توالى طيف وجودها، يراقص التاريخ ضمن صفحات قد خلت ومحطّات غابرة أفلت ورحلت.

ومن هنا ندرك المكان الركيزة، والمتانة العزيزة لهذا التراث، وما خلّفه من لألئ جمالية وجواهر وجدانية نفيسة، رسّخت وجود الإنسانية القديمة، وأعطت شيئا من معنى وجودها، وأظهرت مدى تكوين مسارها، خاصّة تلك النفحات التي نجد قبسها المتجلي في سماء تراثنا العربي والأمازيغي الشعبي الساطع كنجوم تزين موائد الإنتاج الأدبي والفني العربيّ، وتلهم مبدعيه وتشعل شموع الطاقات العلمية الدراسة والأبحاث الدراسية الناقدة، وتغني قرائح باحثيه بما جادت به عقول وأنامل الإبداع والتفتق في المجال الفني المسرحي الذي أخذ مكانة هامّة وأدّى دورا بارزا في صناعة مجد بلدنا الأبي، بلد العلم والجمال.

إننا بعدما ما تأملنا بعض كنوز هذا الإرث الشعبي، وتمعنا روعة أشكاله، وبعد تصفحنا لبعض روائع الفنّ الدرامي العربي عامّة والجزائري خاصّة، ونمط نسج المسرح الجزائري، تولّدت لدينا عدّة دوافع لاختيار هذا الموضوع ولعلّ من أهم" هاته الدوافع:

.رغبة منا وحبا في هذا الاتجاه الفني التراثي لما فيه من مزايا فنيّة وجماليّة ثريّة تستحق النظر والتقصّي والدراسة.

. إنّ ولوج بعض المبدعين العرب عامّة والجزائريين خاصة دائرة البحث والتقصّي،وميدان الإبداع الخلاّق والفنّ العاكف على كشف ما هو مخفي في أعماق بحر

التراث الشعبي بتعدّد مشاربه بحثا وإبداعا، ترك لدينا شيئا من الرغبة في تناول هذا الموضوع ومحاولة تسليط الضوء على بعض جوانبه المتصلة بتوظيف التراث الشعبي بشتّى أجناسه من خلال هذا العمل بجانب من الموضوعية والدراسة وحتى نقف عند أهمّ نقاط العلاقة الكامنة بين التراث الشعبي والفنّ المسرحي.

من خلال ما تتبعناه في بعض النصوص المسرحية الجزائرية المستمدة من التراث الشعبي والعاملة بأشكاله كان لزاما علينا أن نحاول الإجابة عن الإشكالية التي لطالما راودتنا والتي مفادها:

أين تتجلىّ أسس العلاقة القائمة بين التراث الشعبي والفن المسرحي؟

وما مدى استلهام النص المسرحي الجزائري من التراث الشعبي؟

ساقتنا هذه التّساؤلات ، وغيرها ممّا لا تتسّع هذه المقدّمة لذكره، إلى تتبع مسار نشأة أهمّ النصوص المسرحية الجزائرية وأهمّ مجالاتها، سعيا منا لبلوغ الهدف من هذا البحث، ولتحقيق هذا المسعى رأينا أن نبني بحثنا على خطة سهلت علينا الطريق لتوافقها ومقام العمل حيث تكونت من: مقدمة، ومدخل وفصلين وخاتمة كانت أجملنا فيها ما توصلنا إليه من نتائج في بحثنا.

قدّمنا في المدخل عن: **التراث (مفهومه، صلته بالجانب الإبداعي والفني)** إجمالا لماهية التراث ومن ثمّ التراث الشعبي في مفهومه العامّ ما بين الفلكلور والأدب الشعبي، محاولين كشف أهمّ أوجهه،وأشكال فنونه التعبيرية الشعبية.

أما الفصل الأول جعلنا عنوانه: **الفلكلور، الأدب الشعبي، المسرح الجزائري(المفهوم والنشأة)** حيث كان نظريا فقسمناه إلى ثلاثة مباحث كالآتي:

ـ المبحث الأول: علم الفلكلور، وقفنا فيه على مفهوم علم الفلكلور ونشأته، وبدايات الاهتمام به عند الغرب، ثمّ وفود هذا المصطلح عند العرب.

- المبحث الثاني: الأدب الشعبي، تطرقنا من خلال إلى مفهوم الأدب الشعبي، وتبيان أهمّ التعريفات التي صبّت فيه، ثم ولجلنا إلى أشكاله وأوجه فنونه التعبيرية.

- المبحث الثالث: المسرح الجزائري و التراث الشعبي، حاولنا في هذا المبحث تناول المفاهيم العامّة لهذا الفنّ الدرامي، مبرزين بعض التعريفات وأهمّ أنواع اللوحات الدرامية فيه، وباحثين من جهة أخرى عن جذوره التاريخية ونشأته في العصر الحديث، وأهمّ أنواع النصوص المسرحية المشتغلة بالتراث.

هذا و قد أتى الفصل المُوَالي، وهو محطُّ اهتمامنا الأكبر، فكان دراسة تطبيقيّة سلّطنا الضوء على أهم التجليات الفنية والخصائص الجمالية التي جاءت في غنائية "ولاد عامر" التي اخترناها أنموذجا وسعينا لكشف أهم الخصائص الجمالية فيها، معتمدين في ثلاثة مباحث هي:

- المبحث الأول: النص المسرحي الاحتفالي الجزائري، جاء في هذا المبحث المجالات التي اختص بكتابتها كتّاب النصوص الجزائريين، كالمجال الاجتماعي، والتاريخي، والسياسي، ثمّ الاحتفالي الذي كان موضوع هذا المبحث.

- المبحث الثاني: ترجمة صاحب الغنائية، تعرّضنا في هذا المبحث إلى ترجمة شخصية صاحب المسردية، كما تطرّقنا إلى قراءة عرضية لسيميائية الغلاف، وجمالية العنوان وتبيان خلفياته وأبعاده.

- المبحث الثالث: الفضاءات الزمكانية في غنائية "أولاد عامر"، حاولنا أن نلامس في هذا المبحث الابعاد الزمنية، والمكانية، وأن نكشف ألوانها الجمالية ضمن عناصر البناء الفنّي في نصّ المسردية.

- المبحث الرابع: توظيف الراوي وأثره في نص الغنائية، جاء في هذا المبحث إبراز دور الراوي وأهمية مكانته على أساس أنّه المحرّك المحوري لدواليب الفعل السردي والأداء الحركي المسرحي.

هذا وقد ختمنا بحثنا بخلاصة أتينا فيها على ذكر أهمّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال عملنا للإجابة عن التّساؤلات المطروحة.

غير أنّ الوصول إلى هذه النتائج لم تكن سهلة فاعتمادنا لذلك المنهج الوصفي القائم على التحليل في رفع اللّثام عن إضافة نحسبها نوعية في حقل دراسة أحد أهم النصوص المسرحيّة، إضافة إلى المنهج التاريخي الذي استلهمنا منه وأمّدنا بجوانب عديدة في هذا البحث كالجذور التاريخية للمسرح الجزائري.

كانت عدّتنا في البحث جملة من المصادر والمراجع، أهمها: "التراث في المسرح الجزائري" **لإدريس قرقوة**، "المسرح في الجزائر" **لعبد القادر علولة**، و تطور النثر العربي الجزائري **لعبد الله الركيبي**، و "النص المسرحي في الأدب الجزائري" **لعز الدين جلاوجي**، كما كان مرجعنا الأساسي التطبيقي "غنائية الحب والدمّ" المعروفة بغنائية "أولاد عامر" **لجلاوجي**.

وفي ختام هذه المقدّمة فإني أتوجّه بالشكر الوافر إلى كل من كان عونا لنا في هذا العمل الذي ما كان أن يثمر ويؤتى حصاده لولا فضل الله علينا، ليعقبه فضل الوالدين الكريمين اللّذين كانا سببا في بلوغنا هذا المقام، دون أن أنسى كل من علمني حرفا ، وأخص منهم أستاذي: الأستاذ الدكتور أحمد موساوي الفاضل،كما نبعث بآيات التقدير والامتنان لمن خصّتنا بشرف التصحيح والنظر والتوجيه لمجهودنا هذا وهم أعضاء اللجنة المشرفة الموقرة، التي نسأل الله العزيز القدر أن يرعاهم ويفقهم لكل خير، والذين كانوا سببا بجدّهم في خروج العمل على هذه الشاكلة، كما أن الشكر موصول إلى كل أحبابي وأصحابي وأهل العلم قاطبة.

محمد بودخيرة.

محمد سليمان رميزة.

تمّ بفضل الله وتوفيقه إتمام هذا البحث يوم: 28 جوان 2021.

مـــــــدخل

التراث (مفهومه، صلته بالجانب الإبداعي.)

إنّ المتمعن في مفهوم التراث ودلالاته، والمتدبر لأصالته ومعاني مقوماته يجده ذلك الزخم الثقافي والحضاري المتراكم منذ أزل العصور وقدم الأزمنة المترامية الأحقاب، المطلة على فجر تاريخنا البشري، وفطرة تكونه ونشأته.

اختلف الباحثون في الوقوف على معنى موحد لمفهوم التراث، إذ يراد به في المعنى اللغوي ذلك الشيء الحسي أو المعنوي الذي ينتقل من شخص لآخر فيلتبس بذاته ويصبح جزءا منه وهذا ما يورده صاحب المنجد إذ يعرف التراث بقوله : « و ر ث: ورَثَ، يرِثُ، وِرْثاً، ووَرْثاً، وإِرْثاً، وإِرْثَةً، وَرِثةً، و تُراَثاً فلاناً : انتقل إليه مال فلان بعد وفاته. يقال: ورث المال والمجد عن فلان، إذا صار مال فلان ومجده إليه. وَرَّثَ الرجل مالا جعله ميراثا له، وورثه من فلان: جعل ميراث فلان له. ويقال: تَوَارَثَ القوم ورث بعضهم بعضا، وتوارث القوم المال أو المجد: ورثه بعضهم عن بعض قِدَماً، يقال: توارثوا المجد كابرا عن كابر.» [1]

وقد ورد ذكر التراث في القرآن الكريم مرة واحدة بمعنى الميراث في قوله تعالى: ﴿ تأكلون التراث أكلا لما ﴾ ،[2] كما شملت كلمة التراث في القرآن معان عديدة ، إذ نجد« كلمة الميراث والتوارث في القرآن الكريم لتشمل العلم والحسب، كما وردت في سورة مريم على لسان النبي زكريا عليه السلام في قوله تعالى: ﴿يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله ربي رضيا﴾[3]، فهو يعني بذلك وراثة النبوة والعلم والحكمة والفضيلة دون المال، لأن المال لا قيمة له عند الأنبياء لتوريثه لأبنائهم والتنافس عليه، كذلك الآية الكريمة ﴿ثمّ أورثنا الكتاب الذين اصطفينا من عبادنا فمنهم ظالم لنفسه ومنهم مقتصد ومنهم سابق بالخيرات بإذن الله ذلك هو الفضل

[1] لويس المعلوم: المنجد في اللغة والأعلام،ط44، 2011، دار المشرق، بيروت، لبنان، ص 895.

[2] سورة الفجر الآية 19.

[3] سورة مريم الآية 6.

الكبير﴾[1]وفي آية أخرى قوله تعالى: ﴿وورث سليمان داوود﴾[2] والمقصود هنا وراثة العلم والحكمة.» [3]

وجاء في نص الحديث النبوي الشريف ذكر مصطلح التراث بمفهوم التوريث حين دعى إلى حسن معاملة الجار لإبراز قيمته في الإسلام وذلك في قوله عليه الصلاة والسّلام في الحديث الذي روي عن ابن عمر وعائشة رضي الله عنهما: ﴿ مازال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه ﴾ [4]

أما التراث بمعناه الواسع فهو كل ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات بشتى أنواعها وأنماطها أو بمعنى آخر « هو كل ما ورثته الأمة وتركته من إنتاج فكري وحضاري، سواء فيما يتعلق بالإنتاج العلمي، بالآداب، وبالصور الحضارية التي ترسم واقع الأمة ومستقبلها، وهذا يعود إلى بدء المعرفة الإنسانية للكتابة بأشكالها وأساليب التعبير بأنواعها، سواء في المخلفات الأثرية أو فيما سُجل في وثائق الكتابة.»، [5] فالتراث بتمعن ودراسة هو جوهر الأمم الساكن في أعماق وجدانها والشاهد الأزلي عبر مدّ العصور وتعاقب الأجيال وهو الأساس الثابت الذي يصنع ويزين ملامح الأمة عن غيرها، ويُرسي قواعد ومبادئ هويتها، ذلك أن التراث لا يقف عند حدّ زمني أو مكاني معين وإنما يختال في سطوته كل إنتاج إبداعي وجداني أو عقلي إنساني معبرا عن ذواتنا والمصور لنواميس حياتنا، إذن فالتراث هو مخزوننا الحضاري المتشكل من كافة أنواع الإبداع والعلوم والمجالات سواء كانت لغة، أو علما أو أدبا أو فنا أو فلسفة، أو عقيدة، أو سياسة، أو إجتماعا.

---

[1] سورة فاطر الآية 32.

[2] سورة النمل الآية 16.

[3] إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، ط 1، 2009، ج 1، الجزائر، ص 27.

[4] محمد سليمان حسين، التراث العربي الإسلامي دراسة تاريخية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 13.

إنّ ما يجمع التراث بالأمة هو رابط الحتميّة، بحكم أن التراث نتاج عمل جماعي بشري سابق، ومن منطلق أنّ الأمة العريقة في مجدها هي الأمة التي تمتلك تراثا غنيا عظيما هو ما يرسخ عمق وجودها ويعلي مجد ذاتها، فالعراقة ثمرة تلك الأمة التي امتلكت تراثا مشهودا وأسهمت إسهاما جليلا في بناء الصرح الحضاري البشري المناشد لآفاق التطور والعصرنة، وحازت تاريخا مجيدا وأدبا شعبيا راقيا يدلُّ على ثراء تراثيّ عميد التأسيس وعظيم القيم له خصائص إنسانية جليّة، تِلْكُم الخصائص التي تنوعت بتنوع ضروب التراث وتعدد أشكاله والتي نذكر منها:

التّراث المادي و الذي يتضمن جميع المنتجات الثقافية المخزونة، إلى جانب التراث الأدبي والذي يعتبر من المميزات الخاصة للتراث المادي وظهر مرتبطاً بفن الكتابة حيث هناك تشعبات كثيرة في التراث، منها التراث غير المادي وتدخل ضمنها الرقصات والأغاني الشعبية والتراث الثقافي يدخل من ضمنها كل تراث الثقافات التي خلفها الأجداد.

ومع تقادم الزمن وتطور مراحل حياة الإنسان واجتياح دوامة العولمة وإعصار تكنجة الأمم وتفرع منابع الدراسات الأكاديمية في عصرنا هذا، أضحى مدلول التراث يمس الجانب المعنوي أو الروحي للأمة بعد أن كان متجليا أكثر في الجانب المادي لأي مجتمع من المجتمعات « غير أن الكلمة اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى آخر، فصارت تدل على الموروث الثقافي، وبذلك يكون الاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير المعاصر، والذي لا يخرج على نطاق المعنى الموروث، لأنه نابع من مفردات التعبير العربي، وليس دخيلا عليه.» [1]

« فالتراث إذن روح الأمّة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ.» [2]

← التراث الشعبي/ المفهوم والأهمية:

[1] إدريس قرقوة: المرجع السابق ص 29.

[2] الأسد ناصر الدّين: التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، العراق، ط1 1965، ص 11.

إذا كان التراث بشكل عامّ هو القطب والهيكل الذي تبنى عليه دعائم الأمم والحضارات، فإن التراث الشعبي هو جوهرها وترجمان وجودها ذلك لما يتميز به من خصائص وسمات تمثل فسيفساء الكيان البشري منذ أقدمية نشأته.

ويعرّف فاروق خو رشيد مصطلح التراث الشعبي بقوله: « مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، كما يضم الفلكلور بشتى أنواعه، وسواء ظلّ على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات، وسواء كان الفلكلور النمطي العربي العامّ أم كان من الفلكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة.» [1]

وما نستشفه من خلال هذا التعريف أن التراث الشعبي هو الوميض الإنساني المصور للوجود البشري ومسار تكوناته الفكرية ومحطات أسسه الحضارية؛ فهو مرآة العصور الشاهدة على تاريخ الأقوام والشعوب وتراكيب المجتمعات الفكرية والثقافية و الاجتماعية.

← أهمية التراث كمورد فكري وفني في النطاق الدراسي والإبداعي:

« لا تكمن قيمة التراث في ذاته كتراث بل تتعدى قيمته إلى مدى ما يمكن أن يحققه من اندماج بحركة الحاضر واتجاه صوب المستقبل، ويجب علينا كدارسين لهذا التراث وآدابه وفنونه الشعبية وناهلين من حنايا أوجه لوحاته الجمالية أن ننطلق ونركز على أساس هاته الحقيقة التي تجعل من الحاضر قاعدة أو منطلقا فكريا وهذا في سبيل وعي طبيعة الماضي وفي

[1] خو رشيد فاروق: الموروث الشعبي، دار الشروق، ط1 1992، بيروت، لبنان، ص 12.

تحديد الاتجاه الصحيح له في حركة الحاضر، فهو في حدّ ذاته مَنْحُ الدوافع الروحية الضرورية لبناء مستقبل أفضل.»[1]

فالمتأمل في تقاسيم هذا التراث الشعبي يجده المخزن المعطاء الذي يزودنا بشتى البواعث الفكرية والمنطلقات الحضارية، والنوازع الوجدانية والروحيّة التي تشحن طاقتنا الجديدة لتصب في واد البحث والتقصي الذي من شأنه أن يكشف جوانب عديدة في هذا البحر، ناهيك عما يحصده ويجنيه المبدع في هاته الأرض التراثية الخصبة، المنتجة لكل ما يغرس ويبذر فيها عبر سواقي حدائق الإبداع التي من شأنها أن تسمو بقدرات وطاقات الحاضر.

والتراث الشعبي من حيث خصائصه وسماته المتباينة وأنماط فنونه التعبيرية المتعددة يعدّ ركنا للإشعاع الحضاري، كونه أحد مراكز الدائرة العلمية والمعرفية التي تتناولها الدراسات الأكاديمية الباحثة، وتستثمر فيها الطاقات المبدعة الخلاقة لتصنع منها محاريب للفن ومنارات للجمال.

← آراء بعض النقاد حول التراث الشعبي:

ما يُحاك حول دراسة التراث الشعبي أنها دراسة غير مرغوب فيها كونها كونها لا ترقى لمصاف الدراسات من المعارف والعلوم الراقية، أو ما يساء من آراء غير مضبوطة بميزان التقصي والموضوعية والواصفة لهذا البستان الفني والفكري والمعرفي دراسة أو نهل من ثماره إبداعا، وقطف من وروده فنا، فإنها بضاعة متروكة يسودها الترهات والشعوذات ولا أسس تقيم عمود دراسته كما يزعم البعض فهذه نظرة قاصرة من ذوي الفكر العقيم « بل هو علم له أصوله ويدرس إبداع الإنسان الشعبي بمختلف ألوانه ونشاطاته.» ومن هنا يرد لطفي الخوري على هذا الرأي بقوله: « إن التراث الشعبي سجل أمين لخصائص ومواصفات البيئة التي أنتجته، على هذا يكون الاهتمام بالثراث الشعبي ليس مجرد نزوة عابرة، أو تقليد أعمى

[1] ينظر عثماني بولرباح: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لإتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 2009، الجزائر، ص 17.

كما أنه ليس للتسلية كما يحلو للبعض أن يصفه، بل هو الاهتمام بعلم متكامل مبني على أسس علمية وواقع اجتماعي ملموس متأت من الإيمان بأن الشعب هو صانع للتاريخ، وهو الذي وضع الأسس الحضارية للمجتمع الذي يعيش فيه.» [1]

فالدراسات التراثية الشعبية تحفظ لنا الكثير من عاداتنا وتقاليدنا الشعبية ـ التي توارثناها عن الآباء والأجداد. المضطهدة بالضياع والاندثار والتلاشي نتيجة التقدم الحضاري العلمي.

من خلال ما تقدم طرحه كان لزاما علينا أن نعالج من خلال هذا العمل بشيئ من التفصيل في الفصول الآتية أهمية التراث الشعبي في بناء الحضارات والحفاظ على هويتها خاصة في ظل الانسلاخ من المقومات التي تجعل المرء يعتز بتاريخه وثقافته منطلقين من إشكالية محورية مفادها: إلى أي مدى ساهم التراث في الحفاظ على الهوية والثقافة؟

[1] المرجع نفسه ص 17.

الـــفصل الأول:

الفلكلور، الأدب الشعبي، المسرح الجزائري(المفهوم والنشأة)

توطئة:

لم تقتصر أنامل الصناعة الإبداعية لدى الإنسان الحديث على مجرد الاغتراف من كنوز التراث، والنهل من أشكاله التراثية الشعبية، بل أضحى هذا المجال أكثر مطلبا للدراسة والبحث في أعماق طبيعته ووظائفه ومجالاته، وتحديد ماهيته خاصة مع ظهور المناهج السياقية الحديثة، والمناهج النقدية المعاصرة التي كان لها الأثر البالغ لدراسة هذا المجال، ومعرفة مكوناته وفضاء مجالاته، ومن هنا جاءت أول الجهود لمعرفة الأشكال التراثية من المهتمين في تحديد مصطلحاته وإطارها الدراسي والإبداعي عند الغرب.

أولا. <u>المبحث الأول:</u> علم الفلكلور.

مصطلح أطلق على علم مستحدث في النصف الثاني من القرن (التاسع عشر) في أوروبا، والمراد به معرفة جميع " التراث المأثور والمتداول بين طبقات شعبية محدودة في مستواها الفكري" وهذا حسب نظرة عبد الحميد يونس صاحب **معجم الفلكلور** استشهادا بقوله:

« وأصبح يدل في الأوساط المختلفة على مدلولين الأول العام الخاص بالمأثورات الشعبية من حيث أشكالها ومضامينها ووظائفها، والثاني المادة الباقية والحية التي تتوسل بالكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة، وكانت في المراحل الأولى لاستخدام مصطلح الفلكلور مقصورة على العادات والتقاليد والآداب والفنون الزمنية الشعبية كالموسيقى والرقص، ثم أصبحت تستوعب أيضا المواد المشكلة التي يحكم عليها بأنها شعبية وخصوصا التي لها وظائف حيوية، واجتماعية (كالنقوش والصور، والتماثيل والعمارة) كما يرى بعض الدارسين أن الحرف والصناعات اليدوية تدخل في مجال الفلكلور.» [1]

***ظهور المصطلح وبدايات الاهتمام بعلم الفلكلور عند الغرب :**

[1] علي كبريت: موسوعة التراث الشعبي لمنطقتي تيارت وتيسيمسيلت، دار الحكمة، ج 1، ط الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، الجزائر، ص 44.

أجمع الباحثون والمؤرخون في علم الفلكلور على أن أول إرهاصات الاهتمام والتأسيس والتقعيد لأصول ومواضيع البحث فيه كانت سابقة على زمن إطلاق المصطلح في القرن (19) فقد جاء ظهور هذا العلم مع جهود العالمين الألمانيين الأخوان غريم (جاكوب 1785 ـ 1863) و(فيلهم 1786ـ 1859)، وهذا حسب رشارد دورسون() في قوله: « ظهر الفلكلور كميدان جديد من ميادين الدراسة في القرن الثامن عشر عندما بدأ دارسو الآثار في انجلترا والباحثون في ألمانيا يبدون اهتماما كبيرا بأساليب معيشة الطبقات الدنيا، ففي ألمانيا بدأ الأخوان غريم (جاكوب، فيلهم) عام 1812 في نشر مجموعة كتب كان لها تأثيرها الكبير على القصص الشعبي الشفهي، وتفسيرات الميثولوجيا الألمانية.» [1]

وقد انصبت أمواج الاهتمامات الدراسة لهذا المجال من الآثار الشفهية وغير الشفهية من مادية وغير مادية (كالصناعات وأنواع الحرف التقليدية، والعادات والتقاليد والطقوس والمعتقدات، بالإضافة إلى أنواع وأشكال التعبير الشفهي من أمثال وقصص وأساطير وأشعار وأغاني...)

وهكذا نلحظ ملمح التطور الذي عرفه هذا النوع من العلوم بداية من مسار اهتمام هامشي لدى الهواة إلى مسار تبلوره كعلم أساسي ومدّ معرفي مستقل بحدّ ذاته بعد النضج الذي شهده هذا العلم من أبحاث ودراسات فيه إلى أن أسست فيه نظريّات واتّجاهات وعمدت في شأنه مدارس كان جوهر تخصصها في علم الفلكلور.

وفي ظل تأصيل موضوع البحث وقواعده أثناء تأسيسه في ألمانيا وإطلاق المصطلح في انجلترا وقع تجاذب في المصطلح بين المدرستين، فعرف هذا المصطلح باللغة الألمانية بمصطلح (الفولكسكندة) بينما عرف بمصطلح الفلكلور باللغة الإنجليزية.[2]

[1] ريتشارد دورسون: نظرية الفلكلور المعاصرة، ترجمة محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار الكتب الجامعية، القاهرة، د ط 1972، ص 32.

[2] ينظر علي كبريت، المرجع السابق ص45.

وإذا ما رجعنا إلى فهم معنى ما يتضمنه اصطلاح الفلكلور كدافع يرسي معناه ويبرر إطلاقه نجده عند فوزي العنتيل الذي حاول أن يقارب مفهوم هذا المصطلح في قوله: « يتألف اصطلاح فولكلور (FOLKLORE) من قطعتين FOLK بمعنى الناس، وهي من الكلمة الانجليزية القديمة (FOLE)، والقطعة الثانية LORE بمعنى الحكمة إذن: فالفولكلور حرفيا هو حكمة الشعب أو معارف الناس.» [1]

1.وفود مصطلح الفولكلور إلى العالم العربي:

إن وفود هذا العلم ومصطلحه إلى العالم العربي على غرار العلوم والفنون الوافدة الأخرى لم يكن وفودا عاديا، بل سبَّب اضطرابا ومأزقا نقديا وفكريا في الحياة الثقافية والأكاديمية، وهذا لعدة أسباب من جملتها:

أ.السبب الأول: تعرض هذا العلم لهجومات منتقديه من المحافظين الذين رأوا فيه توجيها مغرضا يواجه حياة الثقافة (العالمة) بشكل عام.

ب.السبب الثاني: تمثل في رأي المحافظين وقناعتهم بأن التراث الشعبي هذا (عامي اللغة) ولا يرقى لأن يكون ذا منزلة علمية لدى النخبة من المثقفين المحافظين، وبالتالي هو يهدد مكانة اللغة العربية الفصحى التي هي الأجدى في نظرهم أن تكون لغة علم ومعارف وأدب وفنون، ومن حجتهم في هذا كمبدأ رأي ابن خلدون القائل: « والكثير من المنتحلين للعلوم في هذا العهد، وخصوصا علم اللسان يستنكر هذه الفنون التي لهم (يقصد العامة من الناس) إذا سمعها، ويمج نظمها إذا أنشد، ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها، وفقدان الإعراب منها، وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم، فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها، إن كان سليما من الآفات في فطرته ونظره.» [2]

[1] المرجع السابق ص 46.

[2] عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، المكتبة العصرية، تح درويش جويدي، ط2، 2002، بيروت، لبنان، ص 586.

ولقد حدثت مساجلات عديدة بين المفكرين المؤيدين والرافضين منهم لهذا الطرح وبعد مد وجزر اطمأن الفرق المحافظ الرافض لهذه الدعوة بأن هذا العلم إذا أُحسن وأُحكم تناوله وأُستغل استثماره جيدا، فإنه يغني الحياة العلمية والمنهجية للثقافة والفكر العربيين، ويمدها بينابيع معرفية وفنية قيمة، ناهيك عن مشروعية هذا النمط من الدراسات والبحوث التي تستقي مادتها من طبيعة الثقافة الشعبية وتراثها السخي الثري الذي استفاد منه من فقهوه، واستفادوا منه من قبل وأعني بهذا (الغرب) من خلل دراسة واستثمار طاقات وجواهر هذا الزخم التراثي بشتى منابعه، وابتكروا من خلاله روائع فنية إبداعية، وسموا من خلاله بكيان حضارات التي كانت تعمه في براثين الضلال وسطوة البابوية والحكم الإقطاعي المستبد الجائر

.

2. الفولكلور بين معارض ومؤيد:

ومن بين أهم المفكرين والباحثين الذين قام بينهم صراع هذا الطرح العلمي الأستاذ أحمد شايب من دعاة الأخذ من الثقافة الشعبية، والمفكر الدكتور رشدي صالح الرافض لهذا الطرح وهو من المحافظين المتعصبين لإعلاء مكانة اللغة العربية الفصحى، كما نجد بعض النقاد الذين دافعوا عن قضية الاستثمار العلمي والنقدي والفني والأدبي في التراث الشعبي أمثال: عبد الحميد يونس صاحب كتاب "دفاع عن الفولكلور" و "الأدب الشعبي" لمحمد المرزوقي من تونس، والدكتور فوزي العنتيل صاحب كتاب "الفولكلور ما هو" ومن العائدين إلى هذا الطرح أحمد رشدي صالح وغيرهم في بلدان العالم العربي و في الجزائر جاءت جهود دراسية في هذا المجال على يد الدكتور عبد الله الركيبي في كتابه "الشعر الديني الجزائري الحديث" والدكتور عبد الحميد بواريو في مؤلّفه "الأدب الجزائري الحديث" وليلى قريش في كتابها "القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي" [1]

[1] ينظر علي كبريت، ص 46. 47.

من خلال قولنا أردنا أن نشير إلى أهمية هذا المرتكز الحضاري الإنساني المتمثل في الموروث الشعبي الذي عرفته أوروبا واستغلت إشعاعه للنهوض بفكر وفن وأدب أوروبا، وهذا باستغلال والنهل من التراث اليوناني واللاتيني القديم، والاستفادة من كنوز تراث الحضارة العربية الإسلامية خاصة منها التراث الأندلسي حتى ارتسمت معالم حضارته في القرون الميلادية المتأخرة ابتداء من القرن السابع عشر إلى ما تلاه من القرون.

ثانيا. المبحث الثاني: الأدب الشعبي.

منذ بدء الاهتمام العلمي والدراسي لمفهوم التراث الشعبي حاول الكثير من النقاد والباحثين المفكرين المتخصصين وغير المتخصصين أن يضعوا تعريفا كافيا وافيا بمصطلح الأدب الشعبي المتداخل أو يكاد يتطابق مع مصطلح (الفولكلور)، غير أن محاولاته كانت تتعرض لبعض الانتقادات بسبب إهمال أو تغيير عنصر من عناصره الضرورية، أو المبالغة في تأكيد عنصر من عناصر مفهومه أو التوسع في مفهومه بشكل يتجاوز ما هو أساسي، وهذا لعدة أسباب منها: [1]

أ. بحكم الطبيعة الديناميكية والحركية الدءوبة التي تتصف بها مكونات الأدب الشعبي.

ب . اختلاف الرؤى والنظريات حول مفهوم الأدب الشعبي عند كل باحث بحسب اختلاف موقع تخصصه ومجال بحثه (الثقافي أو المعرفي، أو الإيديولوجي) مما يحدث تأثيرا في التصور اتجاه الموضوع.

ج . غنى مادة الأدب الشعبي وثراءها الرمزي.

ورغم تباين وتعدد موضوع تعريف الأدب الشعبي سنحاول أن نعرض في مبحثنا هذا بعض التعريفات المعلومة والرائجة، ومنها تعريف محمد المرزوقي في قوله: « إن الأدب

[1] المرجع السابق: ص 49.

الشعبي هو ذلك الأدب الذي استعار له الشرقيون من أوروبا كلمة **فولكلور** على خلاف في صحة إطلاق

هذه الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبي بالضبط، وحاول بعض المؤلفين جعل تعريف الأدب الشعبي يشمل ما تشمله كلمة **فولكلور.»** [1] وانطلاقا من كون الأدب الشعبي عند الشرقيين (العرب) هو ما تعنيه كلمة **فولكلور** عند الغرب، حاول الدكتور فوزي العنتيل أن يلخص هذا المفهوم قائلا: « إن الفولكلور يمكن أن يطلق على ما يشمل جميع "ثقافة الشعب" التي لا تدخل في نطاق الدين الرسمي ولا التاريخ، ولكن تنمو دائما بصورة ذاتية وعلى هذا فإن ما في الحضارة من "الموروثات الفلكلورية الباقية" وكذلك مظاهر الفولكلور لدى القبائل الهمجية (البدائية) ينتمي كلاهما إلى التاريخ البدائي للنوع الإنساني.» [2]

من خلال هذا التعريف نلاحظ أن فوزي العنتيل ربط تعريف الأدب الشعبي عند العرب بالفولكلور عند الغرب، وعنى في مقصده هذا تلك التراكمات الثقافية الشعبية التي نمت وسط أعراف وتقاليد ضاربة الجذور منذ التكون البدائي للإنسان، وهو في نظرنا تعريف شامل لكن يحتاج إلى تفصيل.

وفي تعريف آخر لمحمّد المرزوقي حول الأدب الشعبي يقول: « بالنسبة إلينا نحن العرب يشمل الأدب الشعبي عندنا "الأغاني التي تُردَّدُ في المواسم والأفراح والأتراح، وفي المثل السائر، وفي اللغز، وفي هذه النداءات المسجوعة والمنظومة على السلع وغيرها، وفي النكتة والنادرة، وفي الأساطير التي تقصها العجائز، وفي القصة الطويلة كألف ليلة وليلة، وفي السير كسيرة بني هلال، وفي التمثيليات التقليدية.» [3]

[1] محمد المرزوقي: الأدب الشعبي، دار التونسية للنشر، د ط 1967، تونس، ص13.

[2] فوزي العنتيل: الفولكلور ماهو؟ دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف، دط 1964، مصر، ص 17.

[3] علي كبريت، المرجع السابق، ص 50.

ويذهب الباحث عبد الحميد محمد في كتابه (روح الأدب) في تعريف الأدب الشعبي بقوله: « الأدب الشعبي رباط وثيق بالأمة يولد معها ويترعرع بجوارها، ويتربى في تربتها، ويرضع من ثديها ويجتر كل الحياة حلوها ومرها بلا تباطؤ، فإذا هو بعد ذلك أدب شعبي يصف بهذه الأمة، مكين في روحانيتها، متشبث في قاعدتها، فيصير ترجمة لها وعنوانا.» [1]

إذن: ما يتضح لنا من باب هذا التعريف لعبد الحميد محمد عن الأدب الشعبي أن هذا الأخير هو نتاج الأمة ومولودها ولد من رحم تكونها ويستقي منابعه منها، ويتأثر بعوامل وظروف تحولاتها، وهو أدب ممثل لهويتها وبينه وبين هاته الأمة حبل سُرِّي روحاني متين يغني جوهرها ويترجم مظهرها.

ونجد من التّعاريف الوافية لهذا المفهوم تعريف الباحث حسين نصّار بقوله: « الأدب الشعبي هو الأدب مجهول المؤلف، عامي اللغة المتورط جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية.» [2]

وهو هنا يضع الشروط الأربعة لمفهوم الأدب الشعبي:

*جهلنا لمؤلفه. *توارث عدة أجيال عليه.

*عامة لغته. *وصوله إلينا بالرواية الشفوية.

بغض النّظر عن تعدد التعريفات إلا أننا نجد هذا التعريف ربما هو الأدق من حيث عناصر وسمات هذا النمط من الأدب، وهذه السمات والشروط هي التي تعطينا وجه تركيبته، ونوعه كإبداع إنساني رديف بالأدب الرسمي غير أنه يختلف عنه في بعض النقاط، حيث أن الأدب الرسمي معروف المؤلف، وصادر عن مبدعين معروفين، أو من إنتاج نخبة أدبية معينة وهو المعتمد عن طريق التدوين.

[1] بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، الجزائر، ص18.

[2] المرجع نفسه ص 18.

ومن هنا دأبت جهود الدّارسة من المهتمين تبحث عن عمق خباياه، وفيه من السابحين الغائصين من أخذ يغترف من كنوز مزاياه، فتباينت رؤى النقاد والكتبة حول عرش كيانه، وتعددت معايير النظر صوب ماهيته وطبيعته، وخصائصه ووظائفه ومجالاته من جهة ومن جهة أخرى تفننت أنامل إبداعية نسجت نسق هذا النص الإبداعي وضمنته في قوالب فنية تسعى إلى بلوغ مدارج الجمال.

أشكال الأدب الشعبي وفنونه:

ولعلنا نلخص أوجه وأشكال الأدب الشعبي العاكسة لعمق المجتمع والراصدة لأنماط حياته من عادات وتقاليد وأعراف تتداخل فيما بينها بروابط فنية تزين مائدة هذا الأدب وترفع من قيمته الفنية والتراثية، وهنا يترآى لنا تعدّد وثراء هذا الموروث من حيث العناصر التالية:

1. القصص والحكايات الشعبية والخرافية: هي إحدى الأجناس الأدبية المهمة والمكونة لأشكال التعبير لتراثنا الشعبي عامة والأدب الشعبي خاصة، وتنقسم إلى عدة أصناف:

قصص البطولة والملحمة: جاء هذا النوع الإبداعي كمحاولة لإعادة النظام للكون ضمن الأفكار التي شغلت الإنسان منذ الزمن القديم، كفكرة ترمي إلى البحث عن حالة التوازن بين القوى التي تبدو متعارضة في هذا النظام والمتجلية في مختلف الظواهر الكونية المحيطة به، وهو المجال الذي يمكن للإنسان أن يعبر من خلاله عن مثل هذا التوازن بتجسيد الظواهر الكونية عن طريق نشاطه الروحي تجسيدا دراميا، الشيء الذي يعطي تفسيرا لمسألة القوى المتعارضة في الكون، كقوى متكافئة ذات صراع متجدد، ولكن يحقق التوازن الذي يسعى إليه الإنسان.[1]

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، 2007، الجزائر، ص 90 و 91.

ووجد الإنسان نفسه ملزما باتخاذ موقف ما ولا يبقى مجرد شاهد على هذا الصراع منحازا في ذلك إلى أحد هاته القوى التي تعود عليه بالمنفعة ومعارضا في الوقت ذاته لتلك التي تهدد حياته، وتحرمه من منافع الطبيعة، فجسَّدها من خلال تعبيره الفني في قيمتين: تتمثلان في قطبي (الخير والشر) فجاء في هذا المنحى فكرة البطولة، حيث بدأت بالبطولة

التي يصنعها الإله، ثم تلك التي يصنعها الإنسان النصف الإله، وأخيرا البطولة التي يصنعها الإنسان، وهذا حسب تطور المراحل الحضارية التي سارت على صراطها البشرية.

ومن هنا دأب الإنسان في بث رغبة بطولته الدفينة من أعماق بحر وجدانه والدفع بها إلى ضفاف المجد مستعينا في ذلك بتفتق إدراكه لما يكلفه هذا من تضحية مستمرة، ومحاولة فرض نمطية وجوده رغم نواميس الحياة وظروفها، عازما على خلق عالم آخر يتوازي مع عالمه الواقعي، عالم يستطيع فيه أن يوازن النظام الكوني ويلغي الفوضى، ويحقق نزعات إنسانية تسمو بواقعه إلى عالم المثال، فابتكر الأساطير والملاحم والمغازي وغيرها...

فالأساطير كانت ماكنة التصوير للفعل البطولي بحق من خلال ما طمح الإنسان إلى امتلاكه، كتلك الخصائص الإلهية التي تمنحه صفة الجبابرة وتمكنه من السيطرة على الكون وطبيعة نواميسه القاهرة.

نستشهد بهذا خاصية الخلود التي صورت ملحمة **غلغامش**[*] البابلية في ملابسات عملية البحث عنها واستحالة إدراكها.

2. فن المغازي: « وهو شكل قصصي يؤديه الرواة المحترفون أداء دراميا من خلال إنشاد الشعر القصصي المصاحب بالعزف على الآلات الموسيقية التقليدية ويتم ذلك في الأسواق وفي التجمعات العامة، وفي المناسبات الرسمية وشبه الرسمية، ولقد استفاد المسرح الجزائري من هذا النوع من الفنون على غرار الفنون الشعبية الأخرى من حيث

[*] من أقدم ملاحم الحضارات الشرقية التي وجدت في خزانة الملك آشور ببابل، وقدرت بأربعة آلاف سنة.

توظيفه في النصوص المسرحية، وهو يتناول وقائع الفتوحات الإسلامية، ويتغنى فيه الرواة ببطولات الفاتحين ويأتي في طليعة هؤلاء الإمام علي بن أبي طالب بالنسبة لفتوحات الشام واليمن، وعبد الله بن جعفر بالنسبة لفتوحات إفريقيا ثم المقداد بن الأسود الكندي والزبير بن العوام وخالد بن الوليد وعقبة بن نافع كما نجدها تتناول موضوعات تعلق بسيرة الرسول عليه الصلاة والسلام وحفيده الحسين بن علي بن أبي طالب، فتروي قصة ميلاد الرسول ووفاته وكذلك قصة مقتل الحسين.» [1]

حقق هذا اللون القصصي صيتا واسعا في الجزائر زمن الاحتلال الفرنسي فسلب أنظار الباحثين الفرنسيين أصحاب التوجه الاديولوجي الكولونيالي، فمارسوا فيه أبحاثا عديدة مطولة، باحثين فيه عن أصوله وزمن ظهوره، فأرجعه المستشرق الفرنسي (ج. دسبرميه -J despermet) إلى الأدب الذي بزغ بدره في البلاد العربية منذ القرن الرابع عشر: حينما بدأ سيطرة المسلمين تنحصر وتتقلص، وحدود بلادهم تتراجع أمام المد المسيحي حيث يقول: « منذ القرن الرابع عشر تقريبا وبالتحديد منذ أن بدأ الفتح العربي ينسحب أمام العودة الهجومية للمسيحية، أنتجت أرض الإسلام أدبا يحمل اسم المغازي "من نفس طبيعة الغزوات" التي نتحدث عنها، وهو أدب مجهول بالنسبة لنا يختفي التاريخ الأدبي تحت قناع اسم طموح ومستعار، ويتمثل هدفه الوطني في إنقاذ ماء الوجه، والتذكير بالانتصارات الماضية لنسيان الذل المعاش والحاضر، وقد أنبت الغزو الفرنسي لهذا الجذع القديم لرواية الفروسية الإسلامية فرعا جديدا.» [2]

إن جذور هذا اللون من الرواية الشفهية يعود بنا إلى تاريخ أبعد من ذلك، إنها مرتبطة بظهور الإسلام الذي أحد الحوادث العالمية الكبرى التي فجرت عصر البطولة وأدب البطولة، فرواية السير و المغازي عرفت منذ القرن الأول الهجري ووجدت طريقها إلى التدوين، وتراثنا العربي زاخر وافر من مدوناتها.

[1] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري ص 97.

[2] المرجع نفسه ص 97 و 98.

ولعلنا نذكر أهم رواد هذا اللّون من الرواية: (إبان بن عثمان، محمد بن اسحاق ومحمد بن عمر الواقدي)، وإلى هذا الأخير ينسب الرواة الجزائريون ما يحملون من قصص تتعلق بفتح شمال إفريقيا، وقد صدر عن مطبعة المنار بتونس سنة 1966 كتابا في ثلاثة أجزاء يحمل عنوان (فتوح إفريقيا) للواقدي

إنّ الصورة الجلية التي تترآى لنا من قبس هذا اللون الشعبي الشاهد على السير والبطولات لمن صنعوا تاريخنا الإسلامي منذ فجره، هي إحدى الدروع التراثية التي استغلها أمهر كتابنا المسرحيين وعززوا صيانتها ضمن نصوصهم الدرامية دفاعا عن الهوية والجزائرية وترسيخا للقومية العربية ضد نيران وكيد المستدمر.

3. القصة الشعبية: هي جنس من الأجناس الأدبية تقوم على البناء السردي والحواري المحرك للشخوص والمتسلسل في الحوادث، سواء كانت مجهولة المؤلف أو معرف مؤلفها تتصل في قالبها بالتاريخ أو الوقائع أو الأسطورة أو الدين، وحسب عبد الله الركيبي يمكن التميز بين ثلاثة أنواع في القصة الشعبية الجزائرية من حيث الموضوع والمؤلف وأسلوب التعبير ومن حيث الوظيفة لهذه الألوان القصصية:

النوع الأول: هو ما يندرج في إطار السير الشعبية أو قصص البطولات العربية مثل:(سيرة عنترة) و (سيف ذي يزن) و (سيرة الهلاليين) و (زناتي خليفة) و (قصة الجازية وذياب الهلالي) وهذا النوع من القصص انتشر في الجزائر منذ الفتح العربي بواسطة الفاتحين الأوائل أو عن طريق القوافل التجارية والرحالة والحجاج، أو عن طريق الهجرات المختلفة وخاصة الهجرة المهجورة لقبائل بني هلال وسليم، أو بواسطة الكتب التي تُعنى بالتاريخ الإسلامي أو البطولات العربية [1] فالشعب الجزائري احتفل بهذه القصص وكانت له عدة أسباب ودوافع في هذا:

.يعود إلى انتمائه العربي وصلته الوطيدة بهذا التراث العريق.

[1] ينظر عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دراسات في النثر، دار الكتاب العربي، إصدار وزارة الثقافة 2009، الجزائر، ص 141 و142

.وبعضها يتعلق بالنكبة التاريخية التي مُني بها هذا الشعب وهي الاحتلال الفرنسي، حيث وجد نفسه يعيش في دوام بلا ثقافة أو لغة قومية، واللتان ظلتا لقرون عديدة تمدانه غذائه الروحي والفكري، رغم محاولات الاستدمار تكسير هذا المدد وتجريده منة مقوماته، فكان الأدب هو الملاذ الذي لجأ إليه الشعب الجزائري كونه المعبر عن أشواقه وأحاسيسه لما وجده مكنونا في هذه السير والقصص الشعبية، كعامل إلهام له من جهة، والتنفيس عما يحزّ في ذاته من غضب وحرمان من جهة أخرى.[1]

ولقد لقي هذا النوع من القصص انتشارا واسعا بين أوساط المجتمع الجزائري فتداولته ونسجت على شاكلته، وإذا ما تدبرنا نسق القصص البطولية والملاحم الشعبية التي بزغت بعد ليل الاحتلال تسرد بطولات جزائرية تراكمت عقب انتفاضات وثورات متمردة ضدّ أي طغيان غاصب نجدها تحمل ذات المُثل والقيم والأهداف التي قامت عليها البطولات العربية قديما من جهة، ومن جهة أخرى هي تعبير عن واقع عاشه شعب هذه الأرض المسقية بدم شهدائها، فهذا اللّون من القصص هو وليد فترة شدة الصراع بين القوميات أو العقائد، فيظهر أبطاله أوقات التأزم والصراع، ويختفون أوقات الرخاء والهدوء، وخير دليل على هذا ذكر قصص المجاهدين وأبطال التضحية بعد اندلاع الثورة، وتغني شعراء الشعبي بوقائع حربية بجبل الأوراس وغيرها من القصص...

النوع الثاني: ما تشكّل من قصص متصلة بالدّين أو تدور حول الخرافة أو السّحر أو الحيوان أو حول الأمثال ونقد المجتمع أو الأخلاق والمواعظ...

ولعل أصول هاته القصص مستمدة من الحكاية الشعبية العربية كحكايات "ألف ليلة وليلة" وغزوة "سيسبان" أو دور علي بن أبي طالب، أو عن الصحابة وما نسج حولهم من حكايات، أو حول مقتل **الحسين سبط رسول الله** أو ما دار من قصص الأنبياء عامة، وتُلقى هاته القصص مستندة على البعد التاريخي وتقبل التعديل والإضافة حسب مهارة الراوي وقصده ومستواه الثقافي، وحسب خصوصية جمهوره، حيث نجد من خصائصه:

[1] ينظر المرجع نفسه ص 141.

ـ إكثار الوصف فهو تعبير عن مدى تعلق الناس بآل البيت.

ـ اعتماد صفات الحب والكره.

ـ ابتغاء التأثير في جمهور المتلقين (كحب الحسين وكره معاوية) ولقد ازدهر هذا النوع عصر الدولة الفاطمية الشيعية.

النوع الثالث: ما ألفه بعض الجزائريين وهو على شاكلة ألف ليلة وليلة كقصة محمد بن براهيم مصطفى التي أنتجت سنة 1849م بعنوان: "حكاية العشاق في الحب الاشتياق" والتي بشرت بإرهاصات فنيات الرواية في العصر الحديث.[1]

4. **الحكاية الخرافية:** من الأشكال القصصية ذات الصبغة العالمية، ولقد أطلقت عليها عدّة مصطلحات لتحديدها باللغة العربية أهمها:

أ. الحكاية العجيبة. ج. الخرافة.

ب. الحكاية السحرية. د. حكاية الجن.

بينما عرفت باللغة الفرنسية بمُصْطَلَحيْ (Conte de fées) و (conte merveilleux).

خُصّ هذا الشكل الأدبي التراثي بعناية بالغة من قبل دارسي الأدب الشعبي فحُقّق بهذا تصانيف عالمية كتصنيف **آنتي آرني** (Ante arné) و ستيث طومبسون (stith Thompson) و **ديرلاين** (Der leyen) صاحب كتاب (Das marchen)، قامت بترجمته **نبيلة إبراهيم سالم** تحت عنوان: "الحكاية الخرافية نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها."[2]

أول من شاعت جهودهم في هذا الميدان هم الروس، فقد كانت مواد الحكاية الخرافية الروسية ذات الشهرة العالمية مرجعا فريدا أثرى الحقول الدراسية وأمدها بهذا الموروث خاصة ما جمعه الروسي **أفانيسيف** (Afanassiev) في كتابه جمع الحكاية

[1] ينظر المرجع نفسه ص 140.

[2] ينظر عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 139.

الخرافية الروسية، وهذا ما عزّز جهود **فلادمير بروب** [*] الذي أنتج كذلك أسخى كتاب قيّم أفاد رواد الدراسات الأدبية الشعبية والإناسة والقصص المحدثين والموسوم بـ (علم تشكل الحكاية الخرافية) (Morphologie du conte merveilleux)، حيث ترجمه إلى اللغة العربية إبراهيم الخطيب عن اللغة الفرنسية بعنوان: (مورفولوجية الخرافة) على غرار ترجمات أخرى قام بها بعض الباحثين.

5. الأسطورة: ما نسجه خيال جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتقد فيها الجماعة، ولهذه الأساطير علاقة وطيدة بالطقوس الاحتفالية الموجهة لعبادة الآلهة، ومع توسع النطاق الدراسي الحديث لامس دارسو الميثولوجيا التداخلات الجلية بينة الحكايات الخرافية والأساطير، فذهب البعض من الباحثين في رؤيتهم أن الحكايات الخرافية إنتاج ثقافي جاء تاليا للمرحلة التاريخية التي أُنْتجت فيها الأساطير، وقد حلّت محلها وأن الحكايات هي بقايا أساطير لم يعد الاعتقاد لدى الناس، في حين ذهب آخرون في رؤيتهم أن أساطير قوم قد تصبح حكايات خرافية عند قوم آخرين لا يعتقدون فيها، وبالتالي للشكلين التراثيين أن يتعايشا في نفس الوسط وفي الفترة التاريخية ذاتها، وقد اتفق الدارسون أن هناك موضوعات، وموتيفات، وشخوص مشتركة بين عدد من الأساطير والحكايات الخرافية العالمية، إضافة إلى وجود فروق بينهما في مجموعة التقابلات الثنائية فمثلا:

الحكاية الخرافية	الأسطورة
دنيوي	مُقدّس
بشري	إلَهي
أخلاقي	ميتافيزيقي

[*] باحث روسي متخصص في الفن الشعبي أو الفلكلور، ينتمي إلى المدرسة البنيوية. اشتهر بدراسته لبنية الحكايات الروسية.

وما نستشفه من هذا التقابل أن الحكاية الخرافية تعالج الشؤون الدنيوية وتبحث في العلاقات البشرية والسلوكات الأخلاقية، بينما نجد الأسطورة تتبنّى ما هو مقدّس، وما يتعلق بقوى الآلهة وعالمها، وما يتصل بالعوالم الغيبة الأخرى بمفهومه الديني.

إنّما يتّضح لنا جلياً أن هاته الألوان القصصية أو الحكواتية الشعبية بما فيها من مغازي وقصص ملاحم، وبطولات وحكايات خرافية وأساطير ، شكّلت الإرث الفكري والإبداعي الذي أغنى المحيط التراثي، وجعله منبع استثمار للمواهب والطاقات المبدعة والخلاّقة في بحر الأدب، وأنْهُر الفنّ الدرامي خاصّة.

6ـ الأمثال والحكم:

أ/ مفهوم المثل لغة:

قال **الفيروزآبادي** : «المِثْل، بالكسر والتحريك، الشبه، والجمع أمثال؛ والمَثَلُ . محرّكة . الحجة، والصفة؛ والمثال : المقدار والقصاص، إلى غير ذلك من المعاني.» [1]

قال **ابن منظور** : «ونحو ذلك روي عن ابن عباس ، وأمّا جواب أبي عمرو لمقاتل حين سأله ما مثَلُها ، فقال : فيها أنهار من ماءٍ غير آسنٍ ، ثمّ تكريره السؤال ما مَثَلُها وسكوت أبي عمرو عنه ، فانّ أبا عمرو أجابه جواباً مقنعاً ، ولما رأىٰ نبوة فَهْمِ مقاتل ، سكت عنه لما وقف من غلظ فهمه. وذلك انّ قوله تعالى : ﴿**مَثَلُ الْجَنَّةِ**﴾ [2]تفسير لقوله تعالى : ﴿**إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ**﴾[3] وصف تلك الجنات ، فقال : مَثَلُ الجنة التي وصفتها ، وذلك مثل قوله :﴿**ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ**

[1] الفيروزابادي: القاموس المحيط، جزء 4، دار الحديث القاهرة، مصر، ص 49.

[2] سورة محمد: الآية 15.

[3] سورة الحج: الآية 14.

وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ﴾[1] أي ذلك صفة محمّد (صلى الله عليه وآله وسلم) وأصحابه في التوراة، ثمّ أعلمهم أنّ صفتهم في الإنجيل كزرعٍ.» [2]

ب/ مفهوم المثل في كتب التراث العربي:

يرى عبد الحميد بورايو أنّ المثل الشعبي من أهم أشكال فنون التعبير المعروفة بين الناس، والمتداولة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد وما توالى من عصور متتالية، ويذهب **عبد الله ابن المقفع** مشيرا إلى أهمية ثلاثة خصائص تُبنى على أساسها صفة المثل وهي:

(وضوح المعنى، وجمال الأداء، وعموم الدلالة) بقوله: «إذا جُعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق وآنق للسمع وأوسع لشعوب الحديث.» [3] كم يبين **أحمد بن عبد ربّه الأندلسي** في عقده الفريد خاصية مهمّة تضفي الجمالية والشيوع للخصائص المذكورة وهي خاصية "الشيوع والتداول" في تعريفه للمثل بقوله: «والأمثال هي وشي الكلام وجوهر اللفظ وحليّ المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدّمتها العجم ونُطق بها في زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عمّ عمومها.»

وهنا تأكيد على ظاهرة شيوع المثل وسعة تداوله كميزة تميزه عن باقي الأشكال الأدبية المعروفة في عصره.

وينقسم المثل في عرُف العرب من ثلاثة أنواع من الأمثال:

1. المثل السائر: (proverbe) بالإنجليزية، يرى بولرباح عثماني أن المثل عند القدماء الذين ذكر منهم: المبرّد، وابن السكيت هو ما يمثل به من الأشباه والنظائر ووصفوه بالسائر،

[1] سورة الفتح: الآية 29.

[2] ابن منظور: لسان العرب، جزء 11، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 614.

[3] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص

فهذه الكلمة ترتبط بكلمة المثل فيقال: (مثل سائر)، أي له صيرورة عبر الأزمان، فالمثل يرتبط بالحادثة التي على الحادثة المشابهة.[1]

2. المثل القياسي: هو سرد وصفي أو قصصي أو تصويري، لتوضيح فكرة ما عن طريق تشبيه شيء بشيء بغرض التأديب أو التهذيب أو الإيضاح ويُميز هذا النوع عن سابقه بالإطناب وعمق الفكرة، وجمال التصوير.

3. المثل الخرافي: يقابله بالإنجليزية لفظ (Parable) وهو قصة بسيطة تأتي رمزية غالبا، لها مغزى أخلاقي وقد تكون على ألسنة الحيوانات كقصص كليلة ودمنة لابن المقفع، وقصص الشاعر الفرنسي لافونتين (La fontaine) وعلى ألسنة الناس كأمثلة السيد المسيح الواردة في كتاب الإنجيل المقدّس.[2]

ج/ الفرق بين المثل والحكمة: يختلف المثل عن الحكمة في النقاط التالية:

أ. الشيوع: فالحكمة لا تسير سير المثل ولا تشيع شيوعه.

ب . صدق النظرة وصواب المضمون: الحكمة وليدة تجربة وعقل مفكر وهي تصدق في الغالب.

ج . المضمون الفكري: الحكمة رأي سديد أو فكرة صادقة أثبتتها التجربة وصقلها العقل، بينما المثل هو تعبير مثلي أي لتشبيه شيء بشيء أو لتوضيح فكرة أو لوصف حالة.[3]

7. الألغاز الشعبية:

إحدى روافد الأدب الشعبي الموروث في أي بلد من البلدان الأخرى وشكل من أشكال الثقافة الترفيهية التربوية، المتسمة بالابتكار من غاياتها كسر الواقع الذي عادة ما يتصف بالنمطية والجهد المضني وهي عبارات وجمل تلغز الكلام أي تخفي مراده ولا تظهره.

---

[1] ينظر بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 64 و 65.

[2] إميل بديع يعقوب: موسوعة الأمثال الشعبية، دار نوبليس، ط 2، 2005، بيروت، لبنان، ص 21 و 22.

[3] المرجع نفسه ص 27 و 28.

.سمات الألغاز الشعبية:

1. اعتماد أسلوب الحكي والحوار كلغة تعبيرية منطلقة ذات مبعث وجداني انطلاقا من التعجيز إلى رسم الأمل أو الإحساس بالإحباط أو حالات المرح، أو شعور بالنشوة وغيرها.

2. تتصف الألغاز بالمشفاهة كونها موروث شعبي شفوي تتناقله الأجيال عبر العصور.

3. تعتمد في فحواها على السؤال المبطن المعجز والجواب المنشط للقدرات العقلية للأفراد.

. تتطلب مهارات كالفهم والذكاء وقدرة الاستيعاب والتركيز والتأمل في سبيل دفع الشخص المجيب إلى البحث والاكتشاف.[1]

8. الغناء التراثي:

وسيلة جمالية فنيّة من الوسائل التعبيرية التي تنضوي تحت المفهوم العامّ للفنون الشعبية، والدارس لهذا اللون التعبيري الفني يلحظ صلة ارتباطه الوثيق بالبيئة التي ولد فيها ونشأ بها، ومن هنا يمكن أن تكون الموسيقى التي يبدعها الشعب تراثا معبرا عن أصالة البيئة أكثر من أن تكون تعبيرا عن الإبداع الفردي الذي هو من أهم خصائص الأعمال الموسيقية الكبرى، فالموسيقى الجزائرية مثلا المستمدة من التراث الشعبي اعتمدت على أدوات بدائية وبديهية لضمان بقائها وحفظها، ومن أسباب بقائها: نجدها تعتمد على الحفظ والتداول الشفوي جيلا بعد جيل، بعيدا عن وسائل التدوين والكتابة، وهذا ما وسمها بالعفوية وقابلية الارتجال، كما ظلت تغذيها عبر الأجيال والعصور إنتاجات وإبداعات تستمد أصولها من المعطيات الفنية المتوارثة، ولكنها في نفس الوقت تبيح التصرف البديهي ولا تجد فيها ما يمسّ بأصالة الفنّ الشعبي، فالغناء التراثي والموسيقى التراثية هي من بين العناصر الفنية والجمالية التي أسهمت في إثراء هذا المدد التراثي وجعله ذخرا للأجيال.

[1] ينظر جميلة جرطي: موسوعة الألغاز الشعبية، دار الحضارة، ط1، 2007، الجزائر، ص 5 و 6.

9. الشعر الشعبي:

الشعر الشعبي من بين أجلّ أركان الأدب الشعبي خاصّة والتراث الشعبي عامّة، وهو نظم شعري له قوالبه اللغوية التي تُبنى وتُحكم ببحور شعرية شعبية خاصّة، وميزان إيقاعي يضبط جرسه الموسيقي شأنه في هذا شأن الشعر الفصيح، ولقد بحث الباحثون في مفاهيمه والمصطلحات المتعلقة به فكان اختلافهم في تسميته منها مثلا في الجزائر: «الشعر الملحون، الشعر الشعبي، الشعر العاميّ، الأغنية، الكلمة، القصيدة وغيرها...» [1]

كما سعى عدّة باحثين في تبيان تاريخ نشأته بالجزائر إلى القرن السادس عشر على يد الشيخ **لخضر بن خلوف** لتتوالى إنتاجات هذا البحر النظمي الشعبي تحت لواء فرسان من أمثال: **الشيخ بن مسايب، وبن تريكي، وبن سهلة**، والشيخ سماتي، هذا في القرون المتقدّمة عن القرن التاسع عشر الذي ضمّ فطاحلة في هذا المجال كالمجاهد **محمّد بلخير**، والقاضي **عبد الله بن كريو**، و**محمد بن قيطون**، و**محمد بن يعقوب**، و**مصطفى بن إبراهيم**...

لتتعاقب على تتويج تاجه أجيال من شعراء الشعبي حتى يومنا هذا، ويبقى الشعر الشعبي هو الضمير الحي للأمة وللشعب المخاطب لقلوب الجماهير المعبّر عن أحزانها وأفراحها، والمصوّر لحاضرها وماضيها والراسم لآمالها، والمواسي في آلامها، فهو المرشد الموجّه نحو القيم الإنسانية الخالدة، والممجد لبطولات الأمم، والمشيد بمآثر ومناقب الرجال على تفاوت الأزمنة والعصور.

ثالثا. المبحث الثالث: المسرح الجزائري و التراث الشعبي.

توطئة:

إذا كان المجال التاريخي والتراثي، والإيديولوجي والاجتماعي والثقافي، والاقتصادي هو ما يمثل ويقيم دعائم الأمم والحضارات ويشدّ أزرها مع مدّ وجزر الأحقاب والعصور فإن

[1] بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 26.

الفنّ والأدب والفكر هو جوهر روحها وسموّ كيانها، ومن هنا ندرك أنّ للأدب والفنون مكانة عظيمة في بناء المجتمعات وتصوير حياتها، ولعلّنا نستفرد في هذا المبحث، فنّاً فعالاّ ومحرّكاً من بين هاته الفنون ألا وهو المسرح الذي سنحاول تسليط الضوء على بعض جوانبه.

أ/ أضواء على المسرح ومفهومه:

«المسرح روح الأمة وعنوان تقدّمها وعظمتها، في فضائه وعلى ركحه تعبّر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذات، لأنه يصوّر التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثّلة بصورته الحقيقية لا مواراة فيها، وبالتالي فإن أثر المسرح أشدّ وقعا فيما أحسب من بقية الفنون الأخرى.» [1]

تعدّدت مفاهيم المسرح عند المبدعين فتباينت أقوالهم فيه، حيث نذكر أهمها:

ـ مقولات برتولت فردرتش برشت (1898ـ1956) عن المسرح: «إن المسرح الدرامي لا يزال يعرض لنا قوانين الأخلاق الأبدية التي تربط الإنسان بالآلهة وصراعه مع القدر الذي يتعذر تحاشيه، وقال أيضا: صحيح أن المسرح كان مكانا للتسلية والترفيه، ولكنّه أيضا مدرسة وفرصة للمشاهدين أن يتعلّموا منه الفكر الحرّ والتحليل السليم، والفكرة الجيدة، والشجاعة المتفانية، والشموخ الإنساني منذ الأزل، والإنسان هو ضدّ أي سلطة غيبية خارقة لا تُقهر ـ كما كان اليونانيون يعتقدون بذلك ـ»

ب/ أنواع اللوحات الدرامية:

1.الدراما: أقدم الأنواع الفنية المسرحية، وتسمى عند أهل الفن والتخصص بالمأساة (La tragédie) حيث أسهمت في بناء القاعدة الدراية عند ال حيث أسهمت في بناء القاعدة الدراية عند الإغريق والرومان، وكان ظهورها مع شعراء فنّ الملاحم البطولية أمثال:

[1] صالح المباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر، ط2، 2007، قسنطينة، الجزائر ص 1.

يوربيدس[*] صاحب مأساة "أفيجينيا" و **سوفوكليس** صاحب مسرحية "أنتيجون" بشكل خاصّ، كما نجدها عند **ايسخولس** وغيرهم...

وتعرض المأساة حياة البطل وتصور مصيره الفاجع، وصراع الأبطال مع قدر هالك لا يرحم، وتعتمد على المبالغة في تصوير الكارثة وإيقاع الرعب واعتماد أسلوب التأثير على نفوس الجماهير حتى تؤمن بهذه الفكرة الدينية التي منبعها الأصلي كان سائدا في الأساطير اليونانية، يوظف فيها الصراع المؤدي إلى التهلكة، بعد ويلات العذاب وتمزيق العواطف، حيث نجد نسق هذا النوع في مسرحية راسين (Racine) و**كورناي** (Corneille) و**شكسبير** (Shakespeare).[1]

2. الملهاة: (La comédie) وهو النوع الثاني بعد التراجيديا يقوم على تصوير الظواهر تصويرا ساخرا ويهدف من خلاله إلى إضحاك المشاهدين بتسليط الضوء على أخطاء الناس، وتضخيمها بحيث تثير في المشاهد الضحك والبكاء في آن معا، وتدفعه إلى إصلاح عيوبه من خلال مراقبته لعيوب الآخرين، ولقد ازدهر هذا النوع وأضحى أكثر توهجا في القرن السابع عشر مع موليير الذي يعدّ رائدا من رواد هذا الفنّ، الذي خلّد لنا تراثا ضخما، فأضحك البلاط الفرنسي، وأبكاه في مسرحيات البخيل (L'avare)، ومدرسة النساء (L'école des femmes) وكاره البشر (Le misantrope) وغيرها...

3. الميلودراما: من بين الأنواع السالف ذكرها، حيث كانت الميلودراما (Mélodrame) في أولّ الأمر عبارة عن مسرحية تراجيدية يتخللها غناء على نحو ما كان في مسرحيات اسيخولس، واستمرت الميلودراما على هذه الشاكلة حتى القرن الثامن عشر ميلادي حيث أخذت الميلودراما صبغة الإثارة، وأُهمل فيها رسم الشخصيات وبعد روح المأساة، وأضحت

---

[*] (480 . 406 ق م) من كبار شعراء المسرح اليوناني، ولد في سلامين إحدى بلاد الإغريق، من مآسيه **أندروماك**، **الطروادیات**، **الفينيقيات**، **إليكترا**، **إفيجنيا**، تميز أسلوبه بالتحليل النفسي وإحياء الأساطير، تأثر به الأدباء الكلاسيكيون الفرنسيون.

[1] ينظر أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، المؤسسة الحديثة للنشر ط1، 2013، بيروت، لبنان، ص 197 و 198.

عبارة عن غناء حادثة عارضة، ولعل من استفاد من هذا النوع في الأدباء الفرنسيين كورناي في مسرحيته **السيد** (Le cid).

ج/ النص المسرحي:

يعدّ النصّ في المجال المسرحي المستودع الباعث لمجريات المسرحية وحيثياتها، والمخطط الفعلي الذي يتم من خلاله رسم وبناء وتفعيل العمل الدرامي، وتجسيده على الركح، حيث يقول عبد القادر علولة في هذا المجال: « ولكن ثمة مسرح، وثمة تمثيل جسدي وحركي، وهذا الأخير يبلغ في بعض الأحيان درجة قصوى من الحدّة، أكثر حدّة من الكيفيات المسرحية ذات النط الأرسطي. والاختلاف الكبير يكمن في أنّ التمثيل يخضع للنص، لنص يعمل عمل توليفه موسيقية أساسية لعدّة سنفونيات. فهناك توظيف أقصى داخل النص وبواسطته، حول اختيار الكلمات ونسق العبارات، والألوان الصوتية والنبرات والحركات، والوضعيات، إلى غير ذلك...

كلّ هذا لكي يكون النص "حاملا للفعل المسرحي سواء على الخشبة أم في ذهن المشاهد.» [1]

إذن: النصّ اللبنة لأولى الموحية لإخراج ومسار الفعل المسرحيّ، تحتضن في فضاءاتها السردية الحوارية الطقوس الأولى للتركيبة الدرامية قبل التجسيد والتمثيل على خشبة المسرح، أي أنّ: النصّ هو القائد العامّ لمدار أداء التمثيل عند الممثل لما يملكه من أساليب في الصراع والحبكة، وتوالي الأحداث والحوار، والمبشر بالرؤية الإخراجية لدى المخرج المسرحي، وهذا ما لاحظناه من خلال هذا المقبوس للمسرحي علولة الذي كانت له نظرة خاصة من خلال النصوص المسرحية المنتجة ونسقها، أساسها التجريب.

د/ عناصر البناء الفني في النص المسرحي:

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، والأجواد، واللثام)، إصدار وزارة الثقافة، 2009، الجزائر، ص 238 و 239.

«المسرحية عمل أدبي شبيه بالقصة إلى حدّ بعيد، فيه أشخاص رئيسيون وثانويون، وحادثة تتأزم وحلّ يجيء في الخاتمة.»،[1] و من هنا تبين أنّ لكل نص أدبي عناصر تبني قالبه الفني، وتزين صورته الشعرية والأدبية والمسرحية كجنس أدبي لها عناصر تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، ومن جملة هذه العناصر:

1. عنصر القصّة أو الحدث: من العناصر الأولى في العمل المسرحي، فالقصة تروي حادثا ما ينتج عن السلوك الإنساني جرّاء تفاعله مع البيئة والمحيط الذي يعيش وسطه، وفي الأخير يتمخض هذا الحادث أو هاته القصة بعوامل تكوين هذا الإنسان (الفيزيولوجية والنفسية، والثقافية، والخلقية وغيرها...)، فالبشر باختلاف بيئاتهم وأعراقهم وطبقاتهم وأفكارهم، متباينون في كثير من الأشياء، ومحكومون بحتمية التعايش والتفاعل معا، ممّا يولّد سلسلة من العائق والمشكلات، قد تأتي سهلة أو تأتي معقدة، نتيجة لما يترتب عليها من مضاعفات وأخطار، وما ينجم عنها من أضرار على المستوى الفردي أو الجماعي.[2]

2 ـ عنصر الشخصية: تلعب الشخصية في نصّ المسرحية للدور المحوري في تحديد الخطوط العريضة للمشكلة، وبفعل احتكاك الشخصيات وتفاعلها فيما بينها ينتج ما يسمّى بـ (الصراع)، ونتيجة صراع الشخصيات في صورة الحوار يكتمل البناء الفني للمسرحية، فالمسرحية تتحقق بفعل شخصيات إنسانية تُسهم في بناء قالبها التجسيدي على الخشبة، كما أنّ المرء المشاهد المتفاعل مع فعاليات ووقائع المسرحية يحبذ بشيء من النرجسية القليلة أو الكثيرة فيه أن يشاهد ويتابع "ذاته" على المسرح من خلال أداء الممثلين فهو كثير التطلع إلى الموضوعات ذات الصلة بأحاسيسه ومشاعره، أو الحاملة لنوع أفكاره ومعتقداته، فالكابت المسرحي لا يحلّل الشخصية كما هو عند القاصّ أو الروائي في القصّة أو الرواية، بل يهيئ لنا الفضاء الإبداعي المجسّد لفهم نوازعها، من خلال سلوكها على خشبة المسرح، وبحكم حوارها مع الآخرين أو مناجاتها، كما نجد للشخصية سمات وخصوصيات

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، ص 191.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 192.

قد توسم بها المسرحية وتأخذ منها طابعها الرمزي، كما نجده في مسرحية البخيل للكاتب الفرنسي **موليير**(Molière) في شخصية **هارباغون** (Harpagon) الذي تحوّل إلى بخيل مثالي لا يوجد له نظير في ذلك المجتمع، أو كشخصية **فادر** (Phèdre) التي أضحت رمزا ومثالا للمرأة الآثمة في عشقها المحرّم في مسرحية **راسين**.[1]

وحسب رأينا نجد أن توظيف الشخصية في القصة أو الرواية يستدعي من الكاتب الروائي الوصف والشرح والاسترسال، ويستدعي من القارئ المتلقّي التخييل والتحليل، والتتبّع، بينما نجد توظيف الشخصية لدى الكاتب المسرحيّ يرتكز على التدقيق، ويتعدّى الوصف والحشو، إلى التجسيد والتشخيص في النص المسرحي عن طريق الحوار وإخراجه وبعثه حياّ مجسّد الحركات والأداء على خشبة المسرح بفعل أداء الممثلين وتحاورهم وتعاملهم ويستدعي من الجمهور المتلقّي التفاعل والتجاوب المباشر.

3 . عنصر الصراع: محرّك دواليب العجلة المسرحية، وملهب أحداثها، إذ يأتي في أغلبه مريرا وخطيرا، وهو الإطار المحدّد لمصير الفرد أو الجماعة، وإذا ما تمعنّا في حيثياته نجد ينقسم في نصّ المسرحية حسب مدى تفاعل الشخصيات فيها فقد نلمسه صراعا (داخليا) أو صراعا (داخليا وخارجيا) كما ورد في العديد من المسرحيات العالمية الشهيرة كمسرحيات راسين (Racine) في مسرحته أندروماك (Andromaque).[2]

4. عنصر الحوار: أحد أهمّ عناصر البناء المسرحيّ، وأبرز ركائزها، فبالحوار تتواصل الشخصيات في المسرحية ويتنامى الحدث، وتتفاعل المواقف، ويشتدّ أو يبرد الصراع، وقد يأتي طبيعيا، إلا أنّه بالنسبة لتوظيفه المسرحيّ (نموذجي أو مثالي) كونه يحمل الرسالة وهدف لغناه وثرائه بالدلالات والرموز الذهنية.

ونرى أن أغلب ما يكون عليه (الفصاحة والبلاغة)، وباعتماد الكاتب فيه على الايجاز مع مراعاة الوقت في صياغة مفيد الكلام، وترك ما لا يلزم منه، حتّى يكون سبكا ورصفا

[1] ينظر المرجع نفسه، ص 193.

[2] نفسه الصفحة نفسها.

متناغما منسجما، ومن هنا يسهل على الممثل عملية حفظ الأدوار جيّدا، والتكلّم بطلاقة دون توقّف أو تردّد أو تلعثم إلا في إطار متطلبات المسرحيّة، على الرغم من أنّ الممثل في حياته الطبيعية إنسان عادي يخطئ ويتلعثم ويتردّد.

ومن ميزات الحوار في النصّ المسرحي أنّه يضفي حيوية على المشهد ودائرة تجاوب بين الشخصيات الفاعلة من الممثّلين، قد يكون حوارا طويلا و قصيرا بشريطة عدم ملل المشاهد، فالحوار في النص المسرحي قد نجده عادياّ أو متوتراّ تحكمه نبرة الصوت والموقف الذي تمليه طبيعة الحدث، ويسطو عليه نمط الصّراع، وحسب شخصية الدّور الملقى على عاتق الفنّان الممثل، وحسب ما تفرضه الظروف المستجدة،[1] وقد يوظف الكاتب في نصّ مسرحيته ما يسمّى بالحوار الذاتي أو النجوى، أو المناجاة (Monologue) .

5.عنصر المناجاة: من الأساليب الحوارية التي يعتمدها الكاتب المسرحي في مسرحيته، فهي فن أسلوب فنيّ عاكس لحقيقة الشخصية وكاشف لعمق أسرارها، ويمكن اعتبارها تفكيرا ينبع بواسطة صوت عال يصنعه المشاهدون حيث يتجلى في مرحلة التوتّر والاضطراب الداخلي، ولقد أصبح أسلوب المناجاة أسلوبا فنيّا معتمدا في كثير من الآثار الإبداعية في عصرنا هذا خاصّة في المسرح الجزائري كما هو الحال في مسرحية (حمق سليم) **لعبد القادر علولة** ومونولوق (الزوالي) **لأحمد فلاق.**[2]

رابعا.المبحث الرابع: المسرح الجزائري والتراث الشعبي.

سنحاول من خلال هذا المبحث أن نلج إلى أهمّ ما يتعلّق بالمسرح الجزائري نشأة وجهود كُتَّاب، ومعرفة أهمّ مجالات نصوصه المستلهمة للتراث الشعبي، وذلك بإتباع الخطوات التالية:

- جذور المسرح الجزائري:

[1] ينظر المرجع نفسه ص 194.

[2] ينظر نفسه ص 195.

لعلّ جهود الباحثين في محاولتهم لتأصيل هذا الفنّ وإرساء وجوده على أديم دول المغرب الكبير عامّة، والمغرب الأوسط خاصّة (الجزائر)، تذهب إلى أحقاب زمنية عتيقة التاريخ، ترجع بنا إلى عصر تعاقب الحضارات بهذا الحيّز الجغرافي الواقع شمالا بالقارّة السمراء، وبالضبط منذ العهد الروماني، غير أنّ هناك من النقاد(*) من يرجع نشأة المسرح بالجزائر ودول المغرب قبل هذا بكثير إلى العصر الحجري الحديث الذي تجلّت فيه أولى الإرهاصات والملامح المبكرة لهذا الفنّ قبل نضج صورته الواضحة المعالم وهذا من خلال رسومات معبّرة عن أفكاره، وصنع أقنعة بأدوات بدائية ليمارس بها طقوسه التي يعتقد أنها تحميه من المخلوقات الشريرة، أو التي تقربه من القوى الخفية المتحكمة في حياته والمحيطة به كقوى الطبيعة والمخلوقات الغيبية التي اعتقد الإنسان القديم بوجودها.[1]

1. المسرح بالجزائر في العصر القرطجي: بزغ بدر التاريخ على بطاح القارة السمراء وبدأت ملامح التحضّر والاكتشاف ترتسم بمعرفة إنسان شمال إفريقيا للكتابة والتأريخ، وفي ظلّ اتصال البربر بالفينيقيين الوافدين من شرق البحر الأبيض المتوسط ومحاولات نسج علاقات التفاهم بينهما، فأنشئت الموانئ والمدن منذ سنة 814 قبل الميلاد، وأضحت فيما بعد قرطاج أهمّ دولة مستقلة قطبا حضاريا وقوة عسكرية عظمى، المكوّنة من شراح بربرية، ولقد امتزجت فيها تراكيب عرقية وعناصر حضارية في ذلك المجتمع فنجد العنصر القرطاجي الفينيقي الأصل، والعنصر البربري المحلّي النوميدي، والعنصر اليوناني، وحسب **عز الدين جلاوجي** فإنّ تأسيس المعابد وانتهاج أساليب الكهنة، وممارسة الطقوس الدينية، واعتماد أصنعة الأقنعة وارتداءها في طقوس خاصّة لهو دليل ساطع على وجود شكل من أشكال المسرح في ذلك العصر القرطاجي الذي دام ما يربو عن (سبعمائة سنة) ترامى طيفه عبر بطاح الشمال الإفريقي قبل أن يخلفه عصر آخر عُرف بالعصر الروماني.

(*) نجد أنّ من سلك هذا الاتجاه وبحث فيه من الباحثين رشيد الناظوري صاحب المغرب الكبير في جزءه الأول المتطرّق للعصور القديمة، أسسها التارخية، الحضارية، والسياسية.

[1] ينظر عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، وزارة الثقافة، 2007، الجزائر، ص 26 و 27.

2. المسرح بالجزائر في العصر الروماني: ذهب العديد من الباحثين المهتمين بالجانب المسرحي في تحديد فترة نشأته وظهوره في بلاد المغرب العربي قديما أن فترة ميلاه جاءت في الفترة الرومانية، مستشهدين في هذا بما موجود من آثار التي تبرهن على وجود مسارح كانت شعلة وهج المدن الرومانية على امتداد سطوتها بشمال إفريقيا، رغم أنه لم يُعثر على نصوص مسرحية رومانية من ذلك العهد تسهم في تأكيد دعواهم.

وأورد **محمد عبازة** في كتابه: (تطوّر الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس) نصّا للمؤرخ التونسي **عثمان الكعّاك** مفاده: «نشأة المسرح التونسي لأول مرّة على عهد الرومانيين منذ عشرين قرنا عندما أقبل سراة القوم والنخبة المفكرة وعامّة الجماهير على المسارح التي أنشأها الخواصّ، والمجالس البلديّة في كلّ مدينة من المدن التونسية.» [1]

ولقد ازدهر الفن الدرامي أيما ازدهار في عصر الملك البربري **يوبا الثاني** [(*)] الذي راعى الآداب والفنون في عهده، وكان نابغا مولعا بالأدب والفنون والعلوم اليونانية والرومانية، فساقه ولعه إلى جلب الممثلين والممثلات لقصره، وخصّ بإكرامهم، خاصّة منهم أحد المشاهير ويُدعى **ليونطوس لاريخوسي**، ولا تزال آثار مدينة تيمقاد الرومانية شاهدة على مكانة هذا الفنّ، فهذه المدينة هي التي بناها الفيلق الثالث من القوات العسكرية الرومانية سنة 168م لقدماء المحاربين وأبنائهم بعد استمالتهم المنطقة وشيّدوا بها مسرحا يتسع لخمسة آلاف متفرج، وهذا ما يعكس لنا سياسة الرومان في كلّ بلاد يسلبونها وميلهم إلى التسلية واللهو والترفيه، وعشقهم للمسرح ما دفعهم لبناء المسارح التي تغدق عليهم بمسرحيات المآسي والكوميديات. [2]

3. المسرح الجزائري من الفتح الإسلامي إلى نهاية الحكم العثماني: الناظر لولوج المسرح إلى بلاد العرب يرى أنّ العرب انفتحوا على ما ورد من ثقافات الأمم الأعجمية

[1] ينظر صالح المباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر، ط2، 2007، قسنطينة، الجزائر، ص 10 إلى 13.

[(*)] ملك بربري ولد سنة 50 ق م وتوفي سنة 18 ميلادي، كان محبا للفن والأدب والعلوم.

[2] ينظر صالح المباركية المرجع نفسه ص 10 إلى 13.

المجاورة لهم، والتي سبقتهم في مجالات معينة، فقاموا بترجمة ما أخذوه من علوم، والراجح في التفاق بين الباحثين أن الفنّ الدرامي لم ينتقل إلى العرب على شكله اليوناني، ولم يتم ترجمة أعمال اليونان المسرحية، وهذا لعدّة أسباب أهمّها:

أ. امتلاك العرب باستحقاق وتميّز فنّ الكَلِم.

ب. النصوص المسرحية اليونانية ذا منبت أسطوري في الغالب والعرب أمّة وصف.

ج . تميز الفكر العربي بالفطرة الريفية والعيش في نظام قبلي على العموم، والذي لم يرتقي إلى الفكر الجمعي المتمدن، المعتمد على الحياة الجماعية، فالإنسان العربي ذاتي وفردي، وأحاسيسه خاصّة ولم تكن موضوعية وعامّة.

غير أنّ هناك بعض من ملامح هذا الفن ولجت بلاد الدولة الإسلامية (عصر بني العباس)، تمثلت في بعض أعمال أدباء ذاك الزمن، فذكر الكثير من الدارسين أن العرب عرفوا المسرح عن طريقها: كحال محكمة **ابن بشير** التي عقدها وأفضى فيها إلى الخلفاء الراشدين واحدا تلو الآخر، فاعتمد محاوراتهم ومحاكماتهم بأسلوب تمثيلي، حيث توفر فيها الشخصيات والموضوع والجمهور، ما جعل هؤلاء النقاد يعتمدونها على شكل محاكمة تمثيلية، وقد عرف العرب أفعالا ممسرحة أدبيا، كالمقامات ولعبة خيال الظلّ، ومسرح الكاراكوز، رغم أنها لم تكن ناضجة المعالم والتعبير المسرحي المطلوب.

4. المسرح الجزائري في العصر العثماني: عند دخول الجزائر تحت الحماية العثمانية وانتقال الأتراك من الشرق إلى الغرب حاملين معهم عاداتهم وآدابهم وفنونهم، وجاءوا بما عندهم بفنّ خيال الظل، وفنّ القاراقوز، إضافة إلى الأشكال الشعبية المنتشرة في ربوع بلاد الشرق، كالمداحين والرواة والمهرجين، والمقلدين والقوالين، وممن أتقنوا السحرية الجوالين، من قرية إلى أخرى، حتّى أنّ تمثيليات خيال الظل أو مسرح القاراقوز، أقيمت في شهر رمضان في قصور الدايات والبشوات في الجزائر.[1]

[1] المرجع نفسه ص 14 و 21.

5. المسرح الجزائري في القرن التاسع عشر: أعاد الاحتلال الفرنسي تخطيط المدن وإقامة الشوارع والبنايات، وإنشاء المطاعم والملاهي والقصور والحدائق، واستخدموا فرقا مسرحية من فرنسا لتقدم عروضا في الثكنات وقاعات الأفراح وأماكن اللهو والترفيه، حتى قيل عن الفرنسيين: «إنّ المسرح يسير معهم أينما ذهبوا، فهم يحبون المسرح بمختلف أنواعه، وقد حملت مسرحياتهم الأولى أسماء من الواقع الاجتماعي الجزائري مثل: العربي والبدوي والبربري، والمزابي، واليهودي، وسالم و التومي، وبابا عروج وخالد، ثمّ أسماء النساء مثل: عائشة والكاهنة واليهودية وغيرها...»

وقد ألهمت الجزائر كتاب المسرح الفرنسي بما لا يقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية بين (1830 ـ 1925) ومنها دأبت في تشييد المسارح في كبرى مدن الجزائر كالعاصمة، وهران، قسنطينة، عنابة، سطيف، باتنة، سكيكدة، وكانت مسرحيات عبد القادر في باريس سنة 1842م، وأسير الداي وبابا عروج للمسرحي جوبيان التي قُدّمت على خشبة مسرح العاصمة.[1]

ولعلّ أول بصمة فنية في النصوص المسرحية ذات الأصل الجزائري هو النص المسرحي المكتوب باللغة العربية وهو: (نزهة المشتاق وغصّة العشاّق في الطرياق في العراق) لصاحبه **إبراهيم دانيلوس** وقد ورد ذكره مع نصوص أخرى في كتاب (تاريخ الجزائر الثقافي) حيث يرجع صاحب الكتاب الناقد **أبو القاسم سعد الله** أنّ نص المسرحية: «رائدة في باب المسرحيات العربية، ولم تؤلف قبلها سوى البخيل **لمارون النقاش**، وربما تكون نزهة المشتاق سابقة "للبخيل"، وقد حدّد تاريخ كتابتها (1847) وهي مسرحية غرامية تنتهج العشق موضوعا لها، يطغى فيها أسلوب الموشحات، كم أنّ فقالب لغتها تراوح ما بين الفصحى والعاميّة، وجاءت أشعار المسرحية على شاكلة ألف ليلة ولية، فهذا النص

[1] ينظر مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، دار المقامات للنشر والتوزيع، ط1، 2012، الجزائر، ص 71.

المسرحي وغيره القليل في القرن التاسع عشر بشّر بميلاد عصر جديد مطلع القرن العشرين.[1]

ـ ظهور المسرح الجزائري:

يؤكدّ مصطفى كاتب أنّ المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي المرتبط بذوق الجماهير الشعبية الغير مثقفة، حيث كانت السكاتشات الأولى تقّم في المقاهي وتعرض في الأحياء الشعبية المزدحمة بالسكان، اصطبغ بصبغة مسرح التجار، أي أنّه أصبح حرفة يحترفها الفنانون ومنظمو العروض على حدّ السواء.

فجاءت بوادره ملبيّة للاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة، ومن ملامح ميزاته وعوامل تكوينه:

ارتبط المسرح بالغناء وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة، وأداء الدور، بل وإمتاع وإطراب ذوق المتفرج، ومن جهة أخرى نجد أنّ الغناء ارتبط بالفكاهة التي طغت على طريقة الأداء حتى في المسرحيات ذات المواضيع الجادّة.

ونجد هذا المسرح وانطلق منطلقا شعبياّ كونه لغير المثقف، الشيء الذي أبعده عن ساحة رجال الأدب إنتاجا، إلا بعض التجارب لأدباء جزائريين في الكتابة المسرحية، ورغم هذا وللأسف لم تلق أعمالهم نجاحا من حيث التقديم على خشبة المسرح، بل بقيت أعمالا أدبية سجّلت في كتب ومجلات أدبية.

جاء المسرح الجزائري حاملة لمسؤولية تثقيفية تتماشى ووظيفته الفنية الترفيهية بدليل أنّه مسرح التزم بقضايا (اجتماعية ووطنية مختلفة) فانتهج أسلوب الفكاهة والغناء كطريقة للنجاة من الرقابة في عهد الاستدمار الفرنسي.

[1] ينظر صالح المباركية: المسرح في الجزائر ص 26 و 27.

كما نجد أيضا أن الممثلين أنفسهم هم الذين أخذوا على عاتقهم كتابة وإعداد النص المسرحي، وكانت بعض النصوص توضع شفهيا من قبل أحد الممثلين ثمّ تدون كتابتها في وقت لاحق من قبل زملائه.[1]

وبالتالي نجد أن العروض الشعبية الجماهيرية هي من جسّدت وفعّلت حركية المسرح في بداياته بالجزائر وسخّرت بهذا أساليب (الغناء) وأطلقت جماح الفكاهة بغاية التسلية والنقد والتثقيف ممن جهة أخرى.[2]

كما يتضح لنا أنّ في الجزائر ولد كمسرح شعبي ارتجالي بعيد عن القوالب الأدبية والفنية الرسمية، حيث ارتكز على الموهبة والعفوية في الأداء (التلقائية) ولم يقترن بالمدارس الأوروبية، ولعلّنا نجد أغلب رواده عصاميين ومنهم من يجهل حتى تقنية الكتابة والقراءة. وهذا ما يفسر في الأخير ضياع الكثير من النصوص المسرحية التي تمّ تمثيلها في تلك الفترة، وهذا للأسباب التالية: [3]

1/ بعض هاته النصوص لم تُكتب أصلا ولم تُدون فيها بعد، بل أُعدّت وعرضت وارتبط ميلادها، ونهايتها بالعرض فقط.

2/ كل عرض كان يتمّ الحذف منه والزيادة فيه حسب حال الممثلين وطلب الجمهور «وبقي رهين الزيادة أو النقصان لبعض القضايا والأمور.»

3/ أنّ المؤلفين والممثلين لم يكونوا مهتمين بالتدوين، ولأن جلّ المسرحيات كانت باللغة العامية فلم يُعطى اهتمام للتدوين، بل اقتصر على تسجيل العناوين في المسرحيات أو مجرّد ملخصاتها، وهذا ما أكده الفنّان **علالو** وهو من الرعيل الأول من رواد المسرح، حيث

[1] ينظر مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ص 73.

[2] ينظر صالح المباركية: المسرح في الجزائر ص 46.

[3] المرجع نفسه ص 47.

أشار إلى أنّ التمثيل اعتمد على الارتجال، والنص المسرحي كان مرتبطا في الأساس بالعرض فقط.[1]

ـ المسرح الجزائري ودوره في الدفاع عن اللغة العربية:

«من دعائم اللغة العربية في أحلك ظروف الاحتلال، هو دور المسرح الشعبي وتوظيفه من طرف الأحزاب السياسية والحركة الكشفية، ومدارس التعليم الحرّ لصالح القضايا القومية، فكانت فرق التمثيل تجوب مدن القطر، وقراه، وبواديه، ساعية إلى الترفيه عن النّاس ورفع مستواهم السياسي عن طريق الضحك والحديث الصريح حينا، والتلميح والرموز أحيانا أخرى، تفاديا للرقابة الرسمية ولقي التمثيل المسرحي واللغة العربية عامة سندهما الحاسم في انتشار الإذاعة المسموعة، ودخول أجهزة التقاط برامجها بيوت العامة، وساهم هذا الاكتشاف في كسر الطوق الثقافي المضروب على الشعب منذ الاحتلال.» [2] وتوسعت بهذا دائرة نقل الأخبار عبر أثير محطات البلدان الشقيقة بلغة عربية فصيحة وبأصوات مذيعة مهذّبة، وخلّت مواقفها المشرّفة كإذاعة "صوت الجزائر الحرة"، و"صوت العرب" وغيرها من الإذاعات ودورها في دعم الثورة المسلّحة المباركة، وتمرير رسائلها وتبليغ قضيتها.

ـ أهمّ الأدوار التي لعبها المسرح الجزائري منذ نشأته:

1. أدى المسرح في الجزائر رسالة نبيلة لا يستهان بها من حيث تهيئة الظروف وإعداد الشعب الجزائري، وتعبئته للتحرر من الاستعمار الفرنسي.

2. نشر الوعي الاجتماعي والسياسي تحت غطاء فني توعوي ترفيهي.

[1] ينظر علالو: شروق المسرح الجزائري، نقلا عن صالح المباركية، المسرح في الجزائر، ص 46.

[2] ينظر منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية من محنة الكولنيالية إلى إشراقة الثورة التحريرية، دار الأمّة للطباعة والنشر، د ط، 2007، الجزائر، ص 270 و 271.

3. التعبير الصادق والهادف عن واقع المجتمع الجزائري بمزواجة الإنتاج النصي المسرحي الجزائري بلغة عربية فصيحة تارة، وتوظيف لهجة عاميّة شعبية تارة أخرى (الشيء الذي جعل التنوع في إبلاغ الرسالة بمضامينها الواسعة عبر العروض المقدّمة للشعب)

4. استطاع المسرح الجزائري أن يعك كمرآة حالة الشعب المزرية، وحالة الضنك التي عاشها الجزائريون زمن الاستعمار وما ترتّب عن ذلك من جهل وفقر ومرض، واضطهاد وتخلف آنذاك.

5. ومن رصد لأهمّ التحولات في ما بعد زمن الانعتاق والتحرر وفي جزائر السيادة والتشييد. [1]

ـ أهداف المسرح الجزائري حسب مصطفى كاتب:

*هدف المسرح إعادة خلق الحياة، لأن هناك خلق للحياة عند نعمل مسرحا.

*كما نجد من بين أهمّ الأهداف التي رسمها المسرح الجزائري، هو التعريف بالوجه الحقيقي للجزائر وتقاليدها الفلكلورية عبر العالم. [2]

ـ النصوص المسرحية ومراحل نشأتها:

قسّم الباحث صالح المباركية إنتاج النصوص المسرحية الجزائرية إلى ثلاثة مارحل مهمّة:

أ. المرحلة الأولى (من سنة 1922 إلى سنة 1937): كانت الانطلاقة الفنية فيها تناشد التأسيس لمسرح جزائري يناظر أترابه من المسارح العربية أو الأجنبية، و غُرست بذوره من خلال النصوص المسرحية كُتبت باللغة العربية الفصحى، وتمّ عرضها في قاعة عرض

[1] ينظر صالح المباركية: المسرح في الجزائر، ص 1 و 2.

[2] ينظر مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ص 63 و 65.

كقاعة (كورسال) وغيرها، حيث تزامنت هذه العروض مع زيارة جورج أبيض للجزائر سنة 1921، وكذلك فرقة عز الدين المصرية سنة 1922، وقد كانت هاته الإرهاصات الإبداعية الأولى بجهود ثلاثة جمعيات عُدت كتائب التأسيس الفن الدرامي الجزائري وهي :

جمعية الطلبة المسلمين، وجمعية المهذبية (الآداب والتمثيل العربي)، بالإضافة إلى جمعية الموسيقى المطربية، حيث عملت هذه الجمعيات الثلاث مجتمعة في الغالب وأنتجت مئات المسرحيات باللغة العربية الفصحى، وكانت الجهود مع رواد من أمثال: **علي الطاهر الشريف، ومحمد رضا المنصالي، ومحي الدين باش تارزي**، إضافة إلى **سلالي علي** (المعروف بعلالو)، و**رشيد القسنطيني، ودحمون**، إذ بدأ هذا الإنتاج بنصوص لغوية فصيحة، وأخذ النصّ الشعبي باللغة العامية أغلب مسارها، فكانت تصبّ في مضامينها على الواقع الاجتماعي الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة.[1]

ب . **المرحلة الثانية (من سنة 1938 إلى سنة 1953)**: بدأت هذه المرحلة بأول الآثار المسرحية ذات القوالب الشعرية بإنتاج مسرحية "بلال بن رباح"، **لمحمد العيد خليفة** سنة 1939 لتليها عدّة مسرحيات كمسرحية "المولد" **لعبد الرحمان الجيلالي** سنة 1948، ثم مسرحية "الهجرة" لنفس الكاتب، بالإضافة إلى مسرحتي "الناشئة المهاجرة" وكذا "الخنساء" **لمحمد الصالح رمضان** بين سنتي 1947 إلى 1950، و"حنبعل" **لأحمد توفيق المدني** سنة 1948، و"يوغرطة" **لعبد الرحمان ماضوي** سنة 1952، وغيرها من المسرحيات التي أخذت في مجملها الطابع الديني التاريخي.[2]

ج . **المرحلة الثالثة (من سنة 1954 إلى 1972)**: بدأت مع رواد الأدب العربي الجزائري ومبدعيه من أمثال **عبد الله الركيبي** صاحب مسرحية "مصرع الطغاة" المنتجة 1958 ذات البعد النضالي وهي باللغة العربية الفصحى، ومسرحية "التراب" **لأبي العيد دودو** المؤلفة سنة 1954 وهي كذلك مسرحية نضالية، كما ألّف مسرحية "البشير "وهي

[1] ينظر صالح المباركية: المسرح في الجزائر، ص 76 و 77.

[2] ينظر المرجع نفسه ص 90 إلى 94.

مسرحية خيالية ذهنية فلسفية تبحث في العلاقات الاجتماعية الجزائرية قبل الثورة وما نتج عنها من تغيّر، و"أبناء القصبة" **لعبد الحميد رايس** التي كتبت سنة 1957 وعُرضت سنة 1961 بتونس، ومسرحية "الهارب" **لطاهروطّار** سنة 1961، "الغولة" **لأحمد عيّاد** 1966 بعد مسرحية **حسان طيرو** التي ألّفها سنة 1964، ومسرحية "البوابون" لنفس الكاتب، ومسرحية 132" سنة" **لعبد القادرولد الرحمان كاكي**، ومسرحية "كل واحد وحُكمو" لكاكي سنة 1966، ولا ننسى "مسرحية الانتهازية" **لمحمّد مرتاض** في مطلع السبعينات ذات الطابع الاجتماعي، ومسرحية "الطاغية" **لمحمّد الغمري** ذات الطابع التاريخي المستلهم للتاريخ الرومان، وهي باللغة العربية الفصحى.[1]

على غرار الكثير من الجهود والبصمات الأدبية الدرامية التي اتّصفت بالطابع التجريبي والاستلهام من التراث والتراث الشعبي الجزائري.

.توظيف التراث في النص المسرحي الجزائري:

على غرار ما بنيت به النصوص المسرحية الغربية والعربية من وضع أركانها على أديم التراث، نجد أنّ النص المسرحي الجزائري في مخاض ميلاده حاول أن يستفيد من هذا المصدر، غير أننا نلمس شيئا من الملامح الغربية الحاصلة نتيجة التأثر والتأثير من خلال تلك النصوص الغربية المقتبسة.

ومن هنا يترآى للمتمعن في النص الدرامي الجزائري منذ زمن نشأته وتكوينه، تلك اللمسات الإبداعية والمحاولات التأسيسية للمسرح في الجزائر عن طريق استلهام التراث وتوظيف أشكال التعبير الشعبية فيها، أو التي شكلت أولى الملامح لطلعة الركح الجزائري، كإرهاصات وبوادر لمحاولة استلهام وتوظيف تراث نابع من أصالة الأمة وعراقتها، رغم طغيان المضامين الغربية المهيمنة على القواعد الفنية الأصلية للفن الدرامي.

[1] نفسه ص 102 إلى 109.

وانطلاقا من هذا الطرح، نطرح هذا السؤال: ماذا نقصد بتوظيف التراث في النص المسرحي الجزائري؟ وما هي أهمّ الدوافع التي دفعت الكتّاب المسرحيين إلى النهل من هذا المَعِين.

توظيف التراث يفتح لنا بوابة الجسر الزمني لمزج الماضي بالحاضر وبانصهارهما معا، ينشأ زمن ثالث خارج نطاق التحديد، هو زمن الحقيقة في مساحة لا يطالها التغيير، أو هو الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية، وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية، والاستقاء من أشكالها فنيا وجماليا، كما يتّخذ توظيف التراث عدّة أوجه منها:

أولا/ يمكن أن يكون التوظيف مرئيا أو مسموعا.

ثانيا/ يمكن أن يكون بنيويا أو نصيّا، ومنه فالتوظيف المرئي والمسموع يلازم ويرتبط بالحرفة المسرحية بما يعرف بالإخراج المسرحي، كما يرتبط التوظيف البنيوي النصّي بالكتابة والتأليف.[1]

فالتوظيف إذن: نوع من أنواع التناص (Intertextualité) يحدث بصورة مقصودة وواعية، وقد وجد الكتّاب المسرحيون في بحر التراث ومادته ضالتهم وما يسهم في عطائهم المعبّر عن مطامح أفكارهم، وأقطاب رؤاهم ومشاغل همومهم اليومية المعيشة، وأحوال حياتهم، فَلُبُّ التوظيف الشعبي هو إعطاء التراث دلالات معاصرة جديدة، وقد أثبتت التجارب الرائدة والناضجة في هذا المجال أنّ التراث لهو القابلية والاستجابة في تصوير حياة العصر، وعكس همومه وأحواله، حسب جودة وإتقان توظيفه.

فكتّاب المسرح متنبهين لهذا المصدر لم يكن توجههم إليه اعتباطيا، أو عن طريق الصدفة، بل كان توجها له أسبابه ودوافعه:

[1] ينظر إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، ج1، ط1، 2009، الجزائرن ص 46 و 47.

أ. الدواعي السياسية: جاءت نتيجة الظروف القاهرة التي عاشتها الجزائر في عهد الحكم الاستدماري، ومحاولته تزييف وتشويه ثقافة الشعب الجزائري، وتشتيت أوصاله وحو فكره وبالتالي طمس هويته وهذا ما تنبه إليه نخبة من الكتاب المسرحيين، وسعوا إلى ضرورة تغيير البنى الفكرية والاجتماعية، والسياسية والثقافي، وذلك باستحضار التراث والعمل به ليس تقديسا، أو تقوقعا، وإنما لتحقيق نهضة حضارية راقية متفتحة الإطلالات وعريقة الامتداد.[1]

ب. الدواعي الفنية: إن ما دفع الكتاب المسرحيين إلى الولوج إلى أرض التراث، تلك المساحة الخصبة التي أغناها معادن التعبير الشفهية الموجودة منذ القدم، وهي المادّة الخام القابلة للتمسرح والمسرحة (كالحلقة، والقوال، ومسرح الدمى، ومدّاح الأسواق)، فظهرت طرائق للفرجة الشعبية، كطريقة (عيساوى) و (حمداوى) وغيرها... وهذا ماجعل هذه الأشكال التعبيرية التراثية محطّ أنظار المبدعين المسرحيين الجزائريين، حيث وعوا قدرتها على عكس صور حياة المجتمع الجزائري، ونبض معاناته ومن ثَمّ تفجير طاقاتهم الإبداعية، وترجمة ما في خواطرهم، وما يكتنف قرائحهم.

هذا لأن التراث محرّك أساسي في عملية الشحن من حيث تحريض الذاكرة الجماعية والفردية على حدّ السواء، ويلهب الطاقات المكبوتة، والمشتتة لأفكار وتطلّعات الجمهور، فالكاتب المبدع المسرحي (مؤلفا كان أو مخرجا) يقوم بفتح فضاء للتعبير وتصوير الواقع المعيش للشعب (فنيا، نقديا، وتثقيفيا) عن طريق نصه المسرحي، ومهارة إخراجه، وبذلك يدفع الجمهور إلى ولوج دائرة التفاعل مع العرض المقدم والممثلين كطرف ثالث في المعادلة الفنية، إضافة لمنح الجمهور أدوارا تمثيلية وإدخاله قطب العروض كما يتجلىّ لنا من خلال مسرحية (قيمة الاتفاق).[2]

[1] ينظر إدريس قرقوة، المرجع نفسه ص 47 و 48.

[2] ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

الفصل الثاني:

تجليّات التراث الشعبي في مسردية

أولاد عامر

(دراسة تطبيقية)

أولاالمبحث الأول: النص المسرحي الاحتفالي الجزائري.

1/ مجالات النص المسرحي الجزائري:

لعلّ من أهمّ المجالات التي ولج إليها المبدع المسرحي في إعداد نصوصه الدرامية الجزائرية، النصوص المسرحية الاجتماعية، موظفا في ذلك الأشكال التراثية والحدث التاريخي الذي يعكس فيه صورة المجتمع مطبّقا في ذلك مبدأ رؤيته أن المسرحية تصبح في النهاية (صورة للحياة) وليس تسجيلا لها، وأن يكون الأثر المسرحي فنياّ هو صورة للتجربة وليس نقلا حرفيا لأبعادها ومسارها.[1]

كما أنّ الإنتاج والكتابة المسرحية الاجتماعية المستغلة والموظفة لعناصر التراث وأشكال فنونه لعبت دورا كبيرا في إرساء دعائم وملامح المسرحية الجزائرية، وإعطائها حلة نمطية جزائرية والذهنية السائرة في أوساط المجتمع الجزائري منذ بداية التأسيس لمسرح جزائري حديث، وهذا ما نلمسه من خلال مسرحية "جحا الجزائري" **لعلالو** ومسرحية "سليمان ألك" **لمحي** الدين باش تارزي وغيرهم...[2]

جاءت الكتابة في مجال النص المسرحي التاريخي إثر جهود كتّاب جمعية العلماء المسلمين الذين نشطوا في هذا المجال بداية من منتصف الثلاثينات من القرن العشرين، كما عرف هذا النوع من النصوص ازدهارا بعد الحرب العالمية الثانية (1945)، ومن أهم دوافعهم في هذا:

1. بعث و إحياء المآثر التاريخية القديمة.
2. إبراز انعكاسات أحداث الماضي على الحاضر.
3. ربط المجتمع الجزائري بماضيه العربي الإسلامي.

[1] ينظر إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين ص 143.

[2] ينظر المرجع نفسه ص 159 و 160.

4. إحياء التراث العربي الإسلامي.

و ما نلمسه في المسرح الجزائري من خلال توظيفه للمادة التاريخية يعكس لنا بصدق نبوغ الذائقة الفنية للكتّاب المسرحيين الجزائريين وعمق وعيهم الوطني، وبراعة حسّهم الفني لأنهم أدركوا أنّ البوابة التاريخية للأمم هي ملاذ الرجوع لشحن العزائم وبعث الهمم واستحضار الماضي لمجابهة الحاضر ولضمان مستقبل أرقى، متخذين التراث عيونا نضاخة.[1]

ولعلّ ما نستشفه أنّ الاتجاه التاريخي المنتهج في العمل الدرامي الجزائري هو أعتق الأنواع ظهورا، وأسبقها توظيفا، وهذا حسب ما ذكره عبد الله الركيبي صاحب النثر الجزائري الحديث في قوله: «ويمكن أن نميز ثلاث اتجاهات في المسرح الجزائري العربي الحديث، الاتجاه التاريخي، الاتجاه النضالي والاتجاه الثوري.»

ومن بين أهمّ الأعمال المسرحية السائرة في هذا المجال، مسرحية (بلال) للشاعر محمد العيد آل خليفة، ذات اللغة القومية كونها أول نواة شعرية مستلهمة للتاريخ في قالب درامي على غرار مسرحية حنبعل ويوغرطة التي تدخل ضمن النصوص المسرحية التاريخية.[2]

وهناك إطار فنّي عمد إليه الكتاب المسرحيين الجزائريين وهو المجال المسرحي السياسي الذي جاء نتيجة عوامل متعددة أدّت إلى إنتاجه أهمها:

عامل الاحتلال الفرنسي، فسياسة الإلحاق والضّم التي انتهجتها السلطات الاستدمارية الفرنسية منذ غزوها الجزائر سنة 1830 واستغلالها للإنسان الجزائري، باعتمادها في سياساتها ثلاثة غايات (تجهيل و تفقير و تنصير الشعب الجزائري)، كمحاولة لمحو ماضيه وتاريخه، وجذوره الحضارية التي كانت منذ عشرات القرون، فدعت هذه

[1] المرجع نفسه ص 188.

[2] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري (1830.1974)، دار الكتاب العربي للنشر، دط، 2009، الجزائر ص 259.

المسألة أصحاب الصنعة المسرحيّة خاصّة، والأدباء عامّة إلى إنتاج هذا النوع من النصوص المسرحية ودقّ ناقوس الخطر والتنبيه، في إطار الدعوة إلى العمل الثوري الذي يستهدف التغيير، ويمكن تمييز هاته النصوص في هذه الفترة في ثلاثة نماذج في الكتابات المسرحية السياسية التي اصطبغت المرحلة التاريخية:

مسرحيات ما قبل الثورة ، ومسرحيات أثناء الثورة، ومسرحيات بعد الثورة، أما بعد الاستقلال فقد ظهرت عوامل أخرى كانت عبارة عن ترسبات ومخلفات الاستعمار حين تجاوزت الأميّة 90%، وكانت تسعى الدولة في إطار التشييد فظهرت مسرحيات بهذا الطابع السياسي الاجتماعي حتى تعالج أهمّ القضايا والرهانات والتحديّات مسلّطة الضوء على خلفيات إيديولوجية وأنظمة سائدة في هذه الفترة، ونجد من أهم المسرحيات في الفترة الاستعمارية التي ضيّق عليها الخناق مسرحية "فاقو" ومسرحية " الخداعين" ومسرحية "بني وي وي" سنة 1937 وهذا حسب تأكيد محي الدين باش تارزي، كما نجد المسرح السياسي الجزائري التي عملت تحت لوائه الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، إذ أنّ من أهمّ كتّاب هاته المرحلة **محمد توري** و**مصطفى كاتب** و**أبو العيد دودو** و **عبد الحليم رايس**، إضافة إلى من التحق بالركب **ولد عبد الرحمان كاكي**، و**كاتب ياسين**، و**عبد القادرعلولة**، و**محمد أدار**، فجاءت مسرحياتهم زهية بألوان تراثية شعبية، كروائع نذكر منها: مسرحية "غبرة الفهامة" و "البيادق" و "الأقوال" وغيرها...[1]

لقد تفنّن عمداء كتابة النصوص الدرامية الجزائرية في هاته المجالات التي سعوا من خلالها إلى تبليغ رسائلهم الفنية والقصدية، هذا وسيبقى مجال مهمّ هو مكمن بحثنا الذي سنلج من خلاله دراسة مسرحية "غنائية ولاد عامر" **لعز الدين جلاوجي** ألا وهو النص المسرحي الاحتفالي.

2/ النص المسرحي الاحتفالي الجزائري:

[1] ينظر إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين ص 223 إلى 250.

أضحت مسألة الاحتفالية مقصدا فنيا يفرض ذاته على مستوى الفن الدرامي العربي، وأصبح هذا المفهوم يطرح جدلا من التساؤلات من حيث ثقل رسالته وأهميته أكثر من ذي قبل في ظلّ التطورات الحاصلة على المستوى العالمي، وفي خضم العولمة والتكنجة ونظام الرقمنة المتسارع.

ومن وجهة نظرنا نجد أنّ هذه المسألة تلامس خيوط الهوية، والانتماء والخصوصية وغيرها، ومن هنا دأب جمع من المبدعين المسرحيين الجزائريين بالرجوع إلى التراث والموروث الشعبي حتى يجدوا الإجابة الوافية عن هذه الأسئلة من خلال بحثهم عن سبل تمحّص الظاهرة المسرحية من حيث ملامح الطقوس والاحتفالات الشعبية المتجلية فيها، ضمن المسار الاحتفالي العربي في القديم والحديث، ومن بين أهمّ التساؤلات التي أثارت زوابع البحوث وطرحت دراسات حول جواهر الموروث مفادها: أين الصنعة المسرحية ذات الحلّة الجزائرية الخالصة أو العربية الأصيلة؟ وماذا نقصد بالمسرح الاحتفالي؟ [1]

للإجابة عن هذا السؤال يجب أن نرجع إلى بداية النشأة الأولى للمسرح عند الإغريق والأقوام القديمة، حيث قال **باتريس باخيس** في كتابه "معجم المسرح": «في الأصل كان المسرح عبارة عن حفل ديني تقيمه مجموعة إنسانية لتحتفي بشعيرة زراعية (الإخصاب مثلا) تقوم على مشاهد نرى فيها إلها يحتضر ليحقق حياة أفضل، أو سجينا يواجه الموت، أو استعراضا دينيا أو حفلا تهتكيا (Orgiaque) أو كرنفالا منظما.» [2]

وإذا ما تدبرنا هذا التعريف نجد أنّ الإنسان القديم منذ تاريخ بدائيته جُبل على المحاكاة للطبيعة وتقليد ما هو محيط من حوله، فكوّن أول إرهاصات للدراما بصورتها البسيطة، معتمدا في ذاك تقليد المخلوقات من حيوانات وكائنات أخرى، بواسطة ما أوتي من جوارح، فبالفم كان يقلّد أصواتها، وبالحركة يقلّد مشيتها أو حركتها، ومع مرور الحقب و

[1] ينظر المرجع نفسه ص 261.

[2] نفسه ص 263.

استمرار كدّه للبقاء وتحقيق مصالحه ورغبات عيشه البسيط، من مأكل ومشرب وملبس، ومن بين مظاهر الاحتفال التي أسسها احتفالات الصيد وكثيرا ما يؤدي حركات تحاكي حقيقة صيده للفريسة بين الحضور من أفراد الجماعة أو القبيلة أو العشيرة في حفل يُقام ليلا مناسبة لطقس الصيد، كما يقوم أحد من الحاضرين بأداء دور الفريسة، ويقيم من جهة أخرى حفلات الحرب وغيرها.

فالانبهار بالطبيعة وغريزة فضول اكتشافها، ومحاولة السّيطرة عليها من جهة، وحلّ ألغازها ومعرفة غرائبها من جهة أخرى، دفعت بالإنسان إلى تبجيلها أحيانا، والاحتفال بها أحيانا أخرى.[1]

فالشعوب القديمة عرفت الاحتفالات المرتبطة بالطقوس والشعائر الدينية في الحضارات الشرقية والغربية، وهذا ما وُجد عند الفراعنة وحضارة بلاد ما بين النهرين (بابل وآشور القديمة)، ثمّ تجلّت أكثر عند حضارات الغرب القديمة من خلال شعراء الملاحم والتراجيديات الإغريقية المجسدّة على عتبات المذبح والمعابد والمسارح.

ومع ظهور الأبحاث والدراسات الباعثة لفحوص النصوص المسرحية ومنابع استلهاماتها التراثية، جاء البحث حول مفهوم الاحتفالية وتحديد نوع علاقاتها بالتراث، ومن جملة الرواد الذين ولجوا هذا الباب بحثا وتقصيا مع نخبة من الباحثين المسرحي المغربي **عبد الكريم برشيد** وهو من أوائل المسرحيين الذين وظّفوا مفهوم الاحتفالية في أبحاثهم المسرحية حيث قال: «...عندما نحتفل فإننا نخرج عن العادي المبتذل فنتجاوز الذات وكلّ قوانين الطبيعة ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر من المكان، إنّه تحدٍّ للواقع، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فنّي لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد.

إنّ الإنسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتّصلة بعضها ببعض، احتفال الموت، احتفال في الميلاد، احتفال في الختان والعرس، وحينما تغيب المناسبة فإنّ الإنسان يخلقها

[1] ينظر المرجع نفسه ص 265.

ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا، ويكون المسرح وهو صورة مصغّرة للحياة احتفالا كذلك...» [1]

وبناء على هذا التعريف تمحورت رؤى المسرحيين كالطيب صدّيقي، وأحمد الطيب العلج من المغرب، وعبد القادر علولة، وحكيم دكّار من الجزائر، فالاحتفالية من خلال مظاهرها في المسرح التراثي تميزت بجملة من السمات:

.إضفاء عناصر الفرجة والإدهاش. .تكسير المنطق العادي.

.توظيف عنصر الصراع الدرامي. .بناء الأشياء بناء فنيا جماليا. [2]

وبفعل القوالب المسرحية الاحتفالية الهادفة، وحيوتها التاريخية المستمدة من التاريخ، والمستلهمة لمنابع التراث زُيّنت موائد الإبداع الدرامي بسمات التلاقي، وإعادة بعث ما هو مطمر من كنوز الموروث الثقافي الجزائري والعربي، ودعت من خلاله إلى التواصل بين الأجيال، ووطّدت أواصر القربى ببساطة العفوية والتلقائية، ومهّدت لدرب يصل عمق الماضي وأمجاده عبر جسر التراث، ويربطه بالحاضر ومظاهره الاحتفالية. [3]

والإقبال على التراث والبحث فيه، وبعثه في بُعديه السمعي البصري الذي يرتكز على المباشرة ضمن التقاليد الاحتفالية والفرجة، لا يُجنى أُكله وثماره دون التفكير والتحضير بآليات وسُبل منهجية في إطار عمل جماعي يعتمد على وظيفة كتّاب النصوص المسرحية، والباحثين والنقّاد، والممثلين المؤديين للأدوار وتقمص شخصيات، والمخرجين أصحاب رؤية العرض والتصوّر الدرامي المتوسل والهادف، والتقنيين كل حسب تخصّصه ومهامه، وجهود متكاثفة تستهدف التراث وتسجله بوسائل بصرية تعتمد فيه الموضوعية دون التقويم

[1] محمد تحريشي: في الرواية والقصّة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، الجزائر، ص 179 و 180.

[2] ينظر المرجع نفسه ص180.

[3] ينظر نفسه الصفحة نفسها.

المسبق أو الفرز حتى تستفي حظوظنا من الاستفادة من هذا التراث، ومن هنا يرى محمد تحريشي أنّ التعامل مع التراث واستغلاله دراميا ينطلق من مستويين:

1. التراث داخل المسرح: فالتراث داخل المسرح أن نجنح إلى الحفاظ على جملة العناصر المتواجدة والمتعاقبة على ساحة الإبداع المسرحي في نمط أشكالها وطرق بناءها، ومحاولة إدراج عنصر مستمد من التراث، وهذا ما يتضح خاصّة في بناء النص وعناصر تركيبته كاللجوء إلى التاريخ القومي أو الأساطير، أو بعض الشخصيات من التراث الشعبي، ونسهم في بناء نصّ دراميّ نمدّه بالأبعاد الفلسفية والاجتماعية التي نرجوها، ولكن إتباع هاته المعطيات والخطوات تبقي طرق الإخراج المسرحي وفنية التمثيل، وفضاء العرض بعيدة عن التراث وتقاليد الفرجة، وتطبّق قانون الإخضاع لها ومستوردة من عناصر المسرح الأخرى ما يتيح لنا بدائل فمثلا من مشاهدة هاملت أو أوديب تجد نفسك أمام سيف بن ذي يزن، وقيس والمجنون وجحا، وبدل أن يوظّف المخرج الباليه، يوظّف موّال أغنية شعبية، أو رقصة العلاوي، أو إحدى طرائف جحا، وها هنا نجد أنفسنا قد أدخلنا عنوة التراث في المسرح.

2. المسرح في التراث: فهو تصور تكاملي لمختلف العناصر المكوّنة للعرض المشهدي بغية استيفاء المسرحية اللازمة والمنسجمة، التي تنطلق من العرض الفني والاجتماعي مرورا بآليات التكوين الممثل وطرق أداءه،ومهارة تفاعله، ومدار علاقاته في فضاء الركح، ثمّ يتعلق الأمر بالنمط المعماري للمسرح وطريقة هندسته وهيكلة صرحه، واستراتيجية موقعه، ومدى علاقة المشاهد المُنتَجة لهذا المسرح باعتباره مكانا للتجمع، ومركز أداء عرض مظاهر الفرجة وتجمّع جمهوري نخبوي ذوّاق أو مختلط عامّي، كونه نطاق ممارسة اجتماعية.[1]

.المبحث الثاني: ترجمة صاحب الغنائية.

[1] ينظر المرجع نفسه ص 181 و 182.

عز الدّين جلاوجي نجم من النجوم الجزائر الولاّدة، سطع وهجه يضيء ما حوله، فهو من رجالات أرض الشهداء الذين كرّسوا حياتهم في سبيل بناء دعائم قاعدة البحوث الدراسية الجادّة والهادفة، خريج الأكاديمية الأدبية وأحد روادها المثابرين، نشأ متشبعا في رحاب بادية التراث الشعبي العربي، فارس من فرسان المائدة الدرامية الجزائرية منذ عصور الثمانينات، إذ أمدّ الساحة الأدبية والمنصّة النقدية برؤاه المستفيضة، فأشعل شموع البحث والتقصّي، وهو يخطو دهاليز التجريب، وقصد ينظّر لكهوف الاكتشاف والتمسرح، فهو رائد اتجاه المسردة، دأب نفسه على تفحّص النسق السردي المسرحي، أثرى الحقل الأدبي بترسنة من الآثار الأدبية والبحوث الأكاديمية النقدية التي نذكر منها:

أ. الروايات:

(سراديق الحلم والفجيعة، الفراشات والغيلان، رأس المحنة، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، العشق المقدنس، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.)

ب. القصة:

(صهيل الحيرة، رحلة البنات إلى النار.)

(البحث عن الشمس، الفجاج الشائكة، النخلة وسلطان المدينة، أحلام الغول الكبير.)

ج. أدب الأطفال:

(الثور المغدور، السيف الخشبي، الليث والحمار، الدجاجة صنيورة، عقد الجمان.) [1]

[1] عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم (غنائية ولاد عامر)، منشورات المنتهى، 2020، الجزائر، ص 125.

د. سيناريوهات:

(الجثة الهاربة، حميمين الفايق، قطوف دانية، جني الجنتين.)

ولعلّ أهمّ الأعمال المسردية التي شدّتنا وابتغينا أن تكون محطّ اهتمامنا في هذا البحث في ميدانه التطبيقي، محاولين تسليط الضوء على بعض جوانبه للكشف عن مواطن الجمالية فيه، ومكان استلهام التراث الشعبي من خلاله، حيث جاءت غنائية "ولاد عامر" أرضا خصبة للبحث والتنقيب،وبداية نستهلّ دراسة هذه الغنائية بالتطرّق إلى:

ـ سيميائية الغلاف:

ونحن نبحث عن مهجع لسكن خواطر أبحاثنا، ونخطو خطوات المتأملين لنتطلّع إلى فسحة علمية تنير مسيرتنا العلمية المتواضعة، خصّنا المولى الكريم ونحن على أبواب التخرج وشرفنا بالحصول على النسخة الالكترونية من صاحب هذا الأثر الأدبي الفني شخصيّاً وهو الأستاذ الباحث المسرحي **عزالدين جلاوجي** الذي تواصلنا معه وتبيّنا معلومات تخص الغنائية بغية تذليل الصعوبات وبلوغ المرام من هذا العمل، ولقد جاء عنوان هذا الكتاب (غنائية الحب والدّم) **لجلاوجي** كما يظهر لنا في الصفحة الثانية من الكتاب، مع توالي معلومات دار النشر وهي: منشورات دار المنتهى للطباعة والنشر بالجزائر طبعة السداسي الأول 2020، تحمل ردمك 978.99 31.610.53.3.[1]

وبعد تواصلنا مع صاحب غنائية "الحب والدّم" أكّد لنا الكاتب أن هذا العنوان هو العنوان الأصلي للنصّ المسرحي وأن عنوان غنائية أولاد عامر أُخذ عنوانه يوم عرضه الشرفي على خشبة المسرح بدار الثقافة بسطيف، والجزائر العاصمة، وما يميز هذه الطبعة أنها مسردية.

[1] المرجع نفسه ص 2.

خصّ صاحب النص متنه بمصطلح جديد هو غنائية الحب والدّم في ثمانية دفاتر ومفردة دفاتر جاءت بدل مفردة المشاهد، أي قطعة الصورة المسرحية المجسدة، لكن ما يشدنا أكثر ارتباط هذا العمل بعنوانه الرمزي الملحمي الموسوم بغنائية "ولاد عامر" المجيدة.

ـ جمالية العنوان في غنائية أولاد عامر:

لطالما كان تعيين العنوان المناسب للنص في أي جنس أدبي هو لمحة عنه، وآية دالة عن اتجاهاته أو أبعاده، وصورة مصغرة عن جوهر مضمونه وتجليّات رسائله، ومعاني مقاصده، ورسم لملامح جمالياته.

«فقد أصبح العنوان مفتاح الأحاجي من المفاتيح المهِمَّة لقراءة النصّ الأدبي وفكّ رموز استغلاقه، بل أساسا من الأسس المؤثرة في إحداث المتعة والجمال واللذة كلذّة القراءة والتمتّع بها، ولم يعدّ مجرّد إشعار يوضع لتزيين واجهة الكتاب أو بوابة الولوج إلى النصّ، بل تعدّى تلك النظرة إلى تبوءه كرمز موحي، أو استعارة دالّة أو صورة مخيّلة أو مطابقة ذات تفجّر إيقاعي، أو سجعا ذا تدفق صوتي نغمي رنّان يطرب القارئ ويجذبه إلى الغوص من خلاله في النصّ. وحسب محمد تحريشي أنّ من النقاد الباحثين، كـ "طرّاد الكبيسي" الذي ذهب في تأكيده أنّ شعرية العنوان من سمات الشعرية في الرواية الحديثة، فالمبدع يُسخّر كافة تقنيات التعبير التي لديه وجماليات لغته المعبّرة والمتوسلّ بما في سبيل ربط النصّ وعنوانه.» [1]

ومن هنا بزغ عنوان مسرحية عز الدين جلاوجي "غنائية الحب والدمّ" أو في حلّة عنوان ثان مطابق للعنوان السالف ذكره وهو "غنائية أولاد عامر" جملة اسمية لها عبقها الدلالي وبعدها الجمالي، وسنحاول من خلال نظرتنا أن نفكّ بعض الرموز التي تحيلنا إلى ضبط بعض من أبعاد وعوالم هذا النص الدرامي، فاستعمل الكاتب وسمّى عنوانه الأول بمفردة الحب وأتبعها بمفردة الدم ، ولعلّ تقديم المفردة الأولى في العنوان عن الثانية أراد

[1] ينظر محمد تحريشي: في الرواية والقصّة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية ص 138 و 139.

من خلالها أن يفتح بابا أسمى، وصفة أغلى في زورق عنوانه الذي سيبحر بالمتلقي عبر ضفاف نصّه فنصب مفردة الحب كفاتحة خير سابقة لكل ما يحمل في ثناياه ما هو غير فكلمة الحبّ هنا مفتوحة على دلالات عديدة، وأوّل ما تحملنا إليه هذه المفردة بأداة التعريف (أل) أسمى معاني وجدانيات العاطفة الإنسانية وهي المحبّة ومصطلح الحب مصطلح متعدد الجوانب والغايات، إذ نجده غني المعاني يحمل مفردات العاطفة الجيّاشة ـ الرغبة، صادق المشاعر العاشقة، وخالص الأحاسيس الدفاقة، وأواصر القلوب الخفاقة، ونوازع العواطف المشتاقة، كما نوجد لها عدّة معان وقيم راقية (المحبة، الشعور، الانتماء، الولاء، الإخلاص، الوفاء، الرغبة، السكينة وما يدخل في بحر الغراميات من المحبّة والألفة والعشرة، العشق والغرام، الهيام، التيم، والوله) إلى غير ذلك من المعاني السامية.[*]

ولعلّ الكاتب من خلال المفردة الأولى المكوّنة للعنوان (الحب) أراد أن يُحمّل في هذه المفردة ما يشمله الإحساس الوجداني البشري من عواطف اتجاه محيطه وبيئته وعشيرته، ووطنه ويثمن هذا القصد بقيم إنسانية جديدة.

وما نستشفه من هذه المفردة المشكّلة للنص الأول أن المعاني الممثّلة لنصف أبعاد النص وبناءه الفني والتي تكملها مفردة أخرى هي الدم التي تحمل بدورها عدّة دلالات وأبعاد تختزل أعاصير هذا المجهود الفني، فمفردة الدم تطوف بنا عبر عدّة معاني (كالثأر، والانتقام، والتضحية، الواجب، ووهب الأرواح في سبيل الجماعة والقبيلة والعشيرة والوطن) كما تشدّنا إلى دلالات دم القرابة والرحم وإلى رابط المصاهرة واختلاط القبائل بعامل المصاهرة بين العرق العربي والعرق الأمازيغي (الهلالي، والقبائلي) وما يعزز لنا قيم الأخوة وعراقة وعمق الهوية الجزائرية.

بينما أخذ عنوان غنائية أولاد عامر الحصّة الأكبر من الشهرة والترويج، فطغى هذا العنوان على نصّ الغنائية مسرحيّاً بعد تمثيلها وتجسيدها على خشبة المسرح، ولعلّنا

[*] ما قدمنا له في بيان جمالية العنوان، كان عن خلفية نظرنا في ما قد يترآى لنا من مقصدية الكاتب في تسمية عمله بغنائية الحب والدم أو غنائية أولاد عامر، وذلك بناء على رموز تضمنها هذا النص البديع.

نلتمس أنّ هذا العنوان ارتبط أكثر بالجانب المسرحي الحيوي الذي يرمي بنا إلى الأبعاد التاريخية الملحمية، ويرتبط تاريخيا بسيرة الهلاليين الوافدين إلى بلاد المغرب الأوسط العربي، وخاصة زمن الدولة الفاطمية من صعيد مصر، كما جاء عنوان الغنائية ممجدا لمآثرهم ومناقبهم، وأيامهم كعناية القبائل العربية القديمة وكذا توطيدا لقرابتهم بالأمازيغ الأشاوس، لترتبط مفردة "غنائية" بكل ما هو احتفالي وطقسي، معبأة بتغانيم موسيقية ذات الأداء الفردي أو الجوقي الجماعي.

وخلاصة ما نتأمّله في جمالية لوحة هذا العنوان وما نستشفه من قاع خلفياته، أنّ الكاتب (سواء كان عنوان المسردية "الحب والدم" أو كان المسردي الدرامي "غنائية أولاد عامر" فقد حاول أن يغمرنا بروح تقارب وتآلف المجتمع الجزائري، وعكس صور التركيبة الاجتماعية والعرقية لعَيِّنةٍ من هذا الشعب الأبيّ كمجتمع صلب الحصانة، وفي المحن شهمُ المتانة، لا يرضى ذلا أو إهانة، ليصارع أمواج العدى، إلى أن ينتصر ويتحضّر ليتطوّر.

ومن هنا جاء عنوان غنائية أولاد عامر تحفة نصّ يعانق الخلود وآية مثال للاعتبار والتجديد والتفكّر.

.الأسلوب اللغوي المعتمد في نص الغنائية:

رأينا قبل أن نلج إلى تبيان القالب اللغوي المعتمد في نص الغنائية أن نوطئ لنظرة جلاوجي فيما ذكره بخصوص التركيبة اللغوية للنصوص المسرحية الجزائرية، ذلك أنّ ما عاشه الشعب الجزائري من ويلات الاستدمار و مالقيه المبدع الجزائري خاصة من ظروف قاسية وضغوطات استعمارية، وتضييق الخناق على الجوانب الفنية، والأدبية الهادفة.[1] ووفقا لما تعرّضت إليه الجزائر من تغيّرات اجتماعية لم تؤت الاستقرار لفائدة شعب عانى الاستبداد لمدة ما تزيد عن ثلث قرن، فكل هاته الظروف والعوامل جعلت المبدع الجزائري وهو يؤسس لأساس مسرح جزائري عربي أن يتبع ما ابتدعه المسرحيون العرب في تقليدهم

[1] ينظر صالح المباركية: المسرح في الجزائر ص 223.

للمسرح الأوربي، هذا الأخير الذي ابتكر نهج آلية تصوير الوقائع وعرضها على الجمهور بأنماط متباينة، كنمط الدراما أو الكوميديا أو الهزلية الساخرة، بينما نجد هذا الفنّ في الجزائر وعلى مسار تكون المسرح ونشأته، [1] اعتمد في إنتاجه على أسلوبين:

أ. الأسلوب الشعبي الدارج:

من الأساليب المعتمدة في البناء الفني المسرحي الجزائري، دأب رواده على الاهتمام بالأسقام وظواهر الآفات الاجتماعية ومعالجتها كقضايا الأسرة، والخمر، والمخدرات، والرشوة، والخداع وغيرها من الآفات...

ب ـ الأسلوب العربي الفصيح:

اتخذه رواد المسرح الجزائري من خلال نصوصهم وعروض مسرحياتهم، أداة للتوجيه والتعليم والتربية، ودعوا من خلاله إلى التجند للنضال والجهاد، وذلك بإحياء التراث العربي الإسلامي، وبعث شخصيات بطولية جهادية والدعوة إلى التأسي بها، وحذوها وإتباع سبلها.

ولقد كان وقع الأسلوبين (الدراج والرسمي) فعّالا ضمن تفاعل وتجاوب فئات وأوساط المجتمع وواسع النطاق عن طريق النصوص المكتوبة والمعروضة منذ النشأة. [2]

من خلال ما وطّأنا له فقد بُني القالب اللغوي في النصوص المسرحية الجزائرية على نسق اللغة القومية (اللغة العربية الفصحى) التي كانت مشعل الوهج الإبداعي منذ توقّده فتيل هذا الشكل الأدبي المهمّ، كما ازدهر بيان صنعة هذه اللغة الراقية مع جهابذة الحركة الإصلاحية ونخبة المبدعين، طلائع الطلبة الجزائريين، المتشبعين بالثقافة والتراث العربي من أمثال محمد البشير الإبراهيمي، وعبد الرحمان الجيلالي، وأحمد توفيق المدني، و حوحو، وغيرهم... ممّن أرسوا قواعد المسرح العربي الجزائري، ليليها جهود من تنهوا لضرورة إدراج لغة عامية في المنتوج المسرحي، لتكون أقرب لأوساط الشعب وأوسع لتعبئته،

[1] ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[2] نفسه الصفحة نفسها.

وتوعيته، على غرار الفصحى التي يبقى نطاق تأثيرها في الجمهور محدودا مختصرا على نخبة من مثقفي وعلماء اللغة، فظهرت بصمات خلّدت ذكراها في هذا الاتجاه المسرحي الشعبي من أمثال الفرسان الثلاثة: **علالو ودحمون، ومحي الدين باش تارزي، ورشيد القسنطيني، ومحمد توري** وغيرهم...

لتتواصل المسيرة الدرامية بين كفتيّ الترجيح، تارة بعمل درامي لغوي عربي فصيح، وتارة أخرى بأثر درامي مبني بلهجة دارجة مهذّبة أثناء وبعد الاستدمار الفرنسي، غير أن التحولاّت التي عرفها الأدب المغاربي عامّة والجزائري خاصّة من حيث إدخال بعض الحلل والجماليات الشعرية في الأعمال الفنية والأدبية، كظهور الشعر الحرّ، والقصيدة النثرية في الجانب الشعري وتفعيل خصائص الرواية الجديدة، واستغلال كنوز الموروث الشعبي وتوظيف أوجهه وأشكاله، كسا القالب اللغوي الجزائري رونقا خاصّاً، خصّه ببصمة فنية جزائرية فريدة ميّزتها عن غيرها من الآثار الأدبية العربية الأخرى، وهذا ما تجلّى لنا خاصّة زمن السبعينات بروايات روائيين جزائريين، كالطّاهر وطّار وعبد الحميد بن هدوقة، واسيني الأعرج، وعند مسرحيين من أمثال: كاتب ياسين، وعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي.[1]

ومن هنا أضحى الإبداع الجزائري يعتمد في صياغة آثاره الأدبية القوالب اللغوية الفصحى عند عديد الأدباء وكتّاب النصوص الجزائريين، ويطعمها بومضات من اللهجات المحليّة الجزائرية المستمدة من فيض التراث العربي والأدب الشعبي، وهذا ما يترسّم لنا جليّا من خلال البناء اللغوي الفنّي عند عز الدين جلاوجي في بساط مسرحيته "غنائية أولاد عامر"

فجلاوجي مازج بين اللغة العربية الفصحى واللهجة الجزائرية المستمدة من حنايا التراث الشعبي، وهذا ما أعطى لمسة أدبية ساحرة من حيث الانسجام اللغوي في الرصف

[1] ينظر محمد تحريشي: في الرواية والقصّة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية ص 173 إلى 179.

والتسلسل والانتقال، وحسب ما لاحظناه في البناء اللغوي للمسرحية أنّ كاتبها انتهج في منهجه البنائي جانبين:

القالب اللغوي العربي الفصيح: يعدّ الأساس الرسمي الذي يسيّر النظام العام للمسرحية ويدير محاورها، ويُحكم دواليب الدخول والخروج عند الرواي، وزمن عودته أو تواجده، فهذا القالب اللغوي الفصيح هو كبسولة الانتقال الزمني من (حاضر الراوي وجماعة المتلقين.) و (الرجوع بهم إلى زمن الماضي) أي المتحكم في مفاتيح البوابة التاريخية والزمنية.

القالب اللهجي العامي (المهذب): أراد الكاتب من خلال بناء اللغة الحوارية المسرحية باعتماد ترسنة من الأوجه والألوان التراثية الشعبية من توظيف للأمثال والحكم والتشبيهات والرمز والأسطورة، ولقد بنى نسقه هذا بالقالب الشعري الشعبي (الموزون) أو الملحون، وصاغه صياغة سجعية موزونة الإيقاع ونغمية الجرس اللفظي الموسيقي ما يبرز اعتماده الفنّي على أسلوب لهجي عامي مهذّب ومبني بناء شعريا شعبيا.

وما نستشهد به في هذا الباب مستلهمين من الغنائية المراد شرحها، قول الشيخ غانم وهو يخاطب زوجته:

مَانِيشْ حَابْ نْشُوف بِالعيْن

ذِلَّة الرْجَالْ والبْنِين

وسَبْيَه للنْسَا مذْلُولِين

عْدانَا يا حْجَيْلَة جَاوْ مَلْمُومِين [1]

إذ هنا عبارات باللغة العاميّة صاغها الكاتب صياغة شعرية ملحونية، ذات نغم موسيقي سجعي، والشيء الذي يدلّ على براعة جلاوجي في الديباجة المسرحية في نسج نص

[1] عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم (غنائية ولاد عامر) ص 10.

الغنائية واعتماده لقوالب البناء و(الحطّ) [*] في الشعر الشعبي، وتوظيفها في نصّ المسردية حواريا، ومن ذلك قول الشيخ غانم أيضا:

رْجَالْنَا كِي النْمُورْ بَيْن خْيَامْنا ادُورْ

فِي يْدِيْهُم سْيُوف لمَّاعة تَذْبَحْ اقْلُوبْ الطَّمَاعَة [1]

نلمس تنويعا في سبك الأبيات خاصّة ما يتعلّق بالقافية، فوظّف اسم النمور وربطه بـ (تدور) فهنا اعتماد لذات الرويّ الذي تمنح القافية نغمها الموسيقي، وينغم نطقها الجرسي السجعي، ونوّع في البيت الموالي بذكر سيوف (لمّاعة) وألحق بها فعل الذبح للقلوب (الطماعة) وهذا ما يضفي رونقا جماليا في التلاعب بالرصف والسبك النظم الشعبي، وفق معايير الديباجة المسرحية دون أن يخلّ بالميزان الإيقاعي.

كما نلمس هذا النظم الشّعبي الذي زيّنه جلاوجي واستغلّه في جمال الوصف على لسان عامر فارس فرسان قبيلة الشيخ غانم الهلالية في قوله:

لُوْكَان شُفْتُووَاشْ رِيْنَا أَرْض بِيهَا افْرَحْنَا وزْهِينَا

كِي المِسْكْ تُرْبْتهَا سُودَه غَالْيَه هَضْبَاتْهَا مَرْفُوعَة عَالْيَه

غَابْتْهَا مَلْفُوفَه كِي الدَّالْيَه

وأَرْضْهَا خَضْرَا كِي جَنةْ الرَّحْمَانْ

فِيهَا تَجْرِي مِيَاهْ وتَهْدرْودْيَانْ [2]

إذن هنا: بلورة على التركيب اللغو ي العامّي في تقنية الوصف وجماليّة نسجه وبلاغته، ثمّ وظّف الكاتب هذا النظم الشعبي العامّي في ترجمة الوجدانيات وإبراز

---

[*] الحطّ مصطلح لغوي شعبي يُقصد به نوع الميزان، والتركيبة الشعرية الشعبية عند شيوخ الشعر الشعبي الملحون.

[1] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[2] نفسه ص 62.

العواطف، وهذا ما نلمسه مع تسلسل شتّى حلقات مسردية الغنائية، فمثلا نستشهد في هذا الصدد قول الجازية وهي تعبّر بحرقة عن عاطفتها تجاه عامر قائلة له في حالة غضب وانكسار:

الجَازْيَة حَظْهَا مَغْمُورْ

وُقَلْبْهَا مَكْسُورْ

وأنْتَ مَا تْدْرِي مَا تْبَالِي

مَا تْرَاعِي سَهْرِي لِلْيَالِي [1]

في ردّ آخر مبرزة له ما آل إليه حالها جرّاء بعده وجفائه في قولها:

لَوْنِي حَالْ

وجِسْمِي ذْبَالْ

نَارْالحُبّْ كْوَاتْنِي

وقَطْعْتْ مِنّي لَوْصَالْ [2]

فجلاوجي سخّر هذا القالب اللغوي في إبراز النوازع الذاتية والعواطف الأنثوية المكنونة **لجازية** أمام **عامر** في مشهد المواجهة بداية من تغيّر اللون وضعف الجسم جرّاء مدى لهب نار الحبّ وجمارها، وهذا كما بيّن شغف وشوق **عامر** للقاء **علجية** أميرة الأمازيغ.

ومن هذه الزاوية نجد أنّ مصطلح اللهجة أطلق على مجموعة من اللهجات في مجموعة واحدة.

[1] المرجع نفسه ص 63.

[2] نفسه ص 63 و 64.

ويرى **محمد محيسن** اللهجة في الاصطلاح العلمي «أنّها مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصّة وتشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة.»،[1] كما يعرّفها محمد سليمان في قوله: «اللهجة هي الطريقة التي يتكلم بها الناس، اللغة والتي تدلّ كثيرا ما تدلّ على انتماء جغرافي أو اجتماعي أو ثقافي، وبذلك قد تكون اللهجة جغرافية أو اجتماعية، ولكلّ لغة عدّة لهجات، لكلّ منها خاصّة، تميّزها عن سواها من الناحية(الصوتية أو المفرداتية أو النحوية أو الصرفية، وقد تتفرغ اللهجة لتصبح لغة مستقلة مع مرور الزمن.» [2]

تقويم عامّ:

إن البناء اللغوي والأسلوب المنتهج في هذه الغنائية يبرهن لنا ثراء وغنى بلد كالجزائر، حيث تتعدد اللهجات الجزائرية بتنوع وتعدد الأقاليم والبيئات، فنجد:

1. الأقاليم والمناطق الساحلية، والحضارية، والقروية الريفية، والبدوية والصحراوية، كبيئات لها خصائصها وميزاتها التي تكون وتفرض نمط التركيبة اللهجية وتطبع سماتها على ساكنيها، ما يحدّد لهجة جزائرية تميز سكان تلك المنطقة عن منطقة أخرى، فاللهجة العاصمية تختلف إلى حدّ ما عن اللهجة الوهرانية، واللهجة القبائلية تختلف شيئا ما عن الشاوية، وكذا المزابية عن الترقية، إذن وكخلاصة:

ندرك جيّدا ومن خلال تتبعنا للمحطّات اللغوية في الغنائية أن الكتّاب المسرحيون قد ركّزوا في مجال كتابات نصوصهم الدرامية على ضرورة كتابة هاته النصوص بقالب لغوي فريد، ودقيق المفردات والجمل، والعبارات بحيث يراعي لهجة عامة تكون في فحواها الأوضح مفهوما ودلالة والأقرب فهما وإدراكا، والأسهل نُطقا وتأدية، والأبلغ مقصدا

[1] محمد محيسن: المقتبس من اللهجات العربية والقرآنية، مؤسسة شباب الجامعة، 1986، ص 7.

[2] محمد سليمان ياقوت: فقه اللغة وعلم العربية، دار المعرفة، 1994، بيروت، لبنان، ص 273.

واستيعابا، فرغم جانبها المبطن المفهوم الرمزي الصورة والمنفتح على عدّة رؤى وأبعاد تتيح للقارئ المتلقي، سواء كان مستمعا أو مشاهدا أن يشارك في هذا الإبداع وأن يفقهه.

ثالثا/ المبحث الثالث: الفضاءات الزمكانية في غنائية "أولاد عامر"

أ. الفضاء الزمني: يعدّ الزمن من أهم عناصر البناء الفنّي للنص الأدبي، وهو قطار الميقات الذي يسافر بنا عبر محطات النص، وتجليات مراحل أحداثه، نحوم على بساطه السحري لنكتشف عوالم من الأزمنة الغابرة أو الحاضرة، أو نرى من خلاله نبوءات إستشراف مستقبلية، ومن هنا نجد أنّ الفضاء الزمني يُحكم لنا أبعاد نشأة النص وملامح تطوّره، كما يُسهم في إضفاء البصمة الجمالية للنصّ الأدبي.

ويرى محمّد تحريشي أنّ التعامل مع الأزمنة ومهارة التلاعب بها يضفي إلى خدمة قيم فنية وجمالية قائمة على التشويق والمتعة الفنيّة، وتتيح للقارئ الانتقال إلى مستوى من التأويل والمشاركة في إعادة كتابة النص، فانفتاح الزمن وتعدّده يؤدي إلى انفتاح النصّ.[1]

لقد أعطانا نص غنائية أولاد عامر نحتا زمنيا متعدّد الأزمنة تتناظر ألوان أزمنته وتتداخل لتشكل قوس قزح جمالية السرد في الحكاية، فأول زمن نرتجيه عند الكاتب خارج النصّ ونستنشق نسمات فجره من خلال تصفّحنا وتدبّرنا لهذا العمل الفني والأدبي ذا الصبغة الدرامية الملحمية، وما ترآى لنا من خلال خلفيات ومضامين هذا المنتوج الأدبي، هو زمن الإنتاج، أو بالأحرى زمن الخلق أو الابتكار، وهو زمن مهمّ عند الكاتب ذلك أنّه زمن تكوين طلاسيم أحجية هذا الأثر الأدبي وصناعة منتوجه، فزمن خلق الأثر الأدبي عند المبدع هو زمن مخاض تتحكّم في عوامل وأطر سياقية خارجية، قد تكون (إيديولوجية، او اجتماعية أو ثقافية، أو تاريخية، أو غيرها...)، ومع نوازع المبدع الذاتية، وقبس أنواره الفكرية ما يُسهم إسهاما كبيرا في بلورة هذا المنتوج وإلهام قريحته الإبداعية، ليأتي ميلاد هذا النصّ كثمرة عصارة هذا التفاعل الداخلي بناء على مؤثرات خارجية.

[1] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، ص 43.

ولعلّنا نستخلصه أن متن الغنائية الذي بحوزتنا أُنتج ميلادا سنة 2002 ، وعُرض مسرحيا على ركح الفن الرابع بمدينة سطيف، وبالجزائر سنة 2007، جاء وفقا لمسار وطني حسّاس عاشته الجزائر بعد العشرية النكراء، وكان لزاما على المبدع الجزائري الخلاّق الوطني الغيور أن ينتج مثل هاته الأعمال بناء على ما عرفته هذه الفترة من تحوّلات بعد الوئام، إلى المصالحة الوطنية، إلى مرحلة استرجاع الجزائر مكانتها المكينة بن الدول والأمم، وشرف احتضانها لتظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ولعلّ ميلاد هذا النصّ كان دافعا قويّاً لترسيخ مبدأ الوحدة والاتحاد، وجمع الإخوة المتشتتة، وهو الشيء الذي يترجم لنا متانة روابط الأخوة الوطنية وعراقة الهوية الجزائرية.

أول لمسة زمنية نلحظ وقعها حصْرُ الكاتب زمنية بداية سرد الحكاية في وقت معلوم الفصل، فحدّد القطعة الزمنية من مدار السنة وكان اختياره في هذا أحد فصول السنة، وكان (فصل الخريف)، والسؤال الذي يطرح نفسه لما اختار الكاتب الخريف في سرد حكاية ملحمته دون سواه من فصول السنة؟

ربّما لأن الخريف من أنسب المواسم السنوية لهذا النمط السّردي المسرحي، كونه يلمّ بروائع وصفية جمالية، تضفي زخرفة فنيّة ساحرة في نسج هذا النصّ، فالشتاء له سماته الوصفية الفنية وكذا الربيع والصيف، لكنّه اختار ليالي الخريف لما وجد فيه من فضاء زمني يليق بالنفحات الحكواتية في النصّ، فنسج على ظلال لياليه أماسي سمر وأوجد فيه جمع متلقين مستمعين، وقد أعطى بعض مؤشراته منها: (تساقط المطر رذاذا) [1] أي بزخات ضعيفة على السقف القرميدي للبيت، وهبوب رياح تراقص الأغصان بهبوبها، ووصف هدوءها تارة كأنه أنفاس خيل عاديات، كما لمّح عن شجون ليلة السهرة التي ستُروى في كنفها الحكاية واصفا إياها بعبارات أخّاذة في قوله: «تتراقص فوق رؤوسهم ذؤابات

[1] عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم (غنائية ولاد عامر) ص7 و 8.

الشموع، ترتفع فناجين القهوة إلى الشفاه بين الحين والآخر.» [1] كدلالة على حلاوة السهرة، كما يتبين سطوة بداية انطلاق الراوي وزمرة المستمعين عبر قطار رحلة الحكاية في قوله:

قْصَّة غْرِيبَة نْسمْعُوهَا ذْ اللَّيْلْ

يرى عز الدين جلاوجي أنّ الزمن في الأثر المسرحي الجزائري يتشكّل من ثلاث أقطاب زمنية:

أولها: هو زمن الخلق أي اللحظة التي أُخرج فيها العمل الأدبي إلى النور، وأدرج ضمن الأعمال الفنّية الأخرى على الساحة الإبداعية أو الدراسية أي تاريخ إنتاجه وميلاده،

ثانيها: هو الزمن الخارجي وهو الزمن الذي يحكّم بداية انطلاق الحكاية ويُتم نهايتها ويوضّح الآنية، ولحظة الزمن الحاضر، ويعدّ نقطة بناء قاعدة دخول إلى مجريات النصّ وأحداثه.

ثالثها: هو الزمن الداخلي المتعلّق بالشخصية المحورية، وبالزمن المستحضر المستلهم من الماضي. [2]

وما نلحظه أنّ جلاوجي طول تسلسل مسرديته وظّف الليل في إطاره الزمني على أساس أنه مبعث للخوف والقلق، ومدعاة للحذر والترقّب ممّا هو خطر محدق، آت من الخارج وهذا في عدّة محطّات كثيرة نذكر منها قوله على لسان الشيخ غانم:

عدانا يا حجيلة كثار

طريقهم طريق الغدّار

وإذا وصلو قبل لفجار

[1] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[2] ينظر عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، 2007، الجزائر ص 145 إلى 151.

يبيدونا صغاروكبار

فذكر زمن إغارة الأعداء (قبل لفجار) بمعنى آناء الليل وفي حلكة ظلامه وقول شاب من القبيلة للشيخ غانم:

صحيح... ياشيخ، والويل لنا الويل... لكن

لكن بينا وبين المعركة ليل

ولقد جاء ميقات الليل كخطر على بقاء القبيلة من دون فرسانها الأشاوس متجليا أكثر في قول أحد أفراد القبيلة وهو ينوه باقتراب الخطر وضرورة التأهب والاحتراز في قوله:

يا ناس الليل طاح

والخطرفتح عينيه وصاح

هيا هيا... جميع نحمي عزّنا ولرواح

ومن هذا المنظور فقد نرى أنّ جلاوجي أخذ هاجس التوتر القبلي، وخوفها وربطه بإطار زمني خاص ترميزا لمواقيت الإغارة عند العرب على بعضهم البعض من جهة، وهذا طبيعي ضمن ما تعارفت عليه نواميس المعارك والغزوات والحروب ومن جهة أخرى رمز الليل كهاجس مقلق للإنسان منذ الأزل، ذلك أن غريزته التي جُبل عليها تسير به إلى منحى الخوف والقلق والرهبة، بينما النهار باعث من بواعث الأمان والتنبه والاطمئنان، وهذا توظيف زمني عبقري عند الكاتب.[1]

ومن هنا أخذ المنحى الزمني عند جلاوجي عدّة أوجه نذكر منها تعزيز مشاهد الأحداث وتسلسلها في المسردية:

[1] عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم (غنائية ولاد عامر) ص 11.

1. الزمن الثابت المتحكم: زمن الراوي، وصحبه المستمعون وهو الذي يولّد الأزمنة الأخرى ويشرف على تسييرها.

2. الزمن المتحرك المتفرع: يخصّ زمن سيرة القبيلة وتطورات أحداثها وأهم محطاتها الزمنية المتغيرة.

فالزمن الثابت المتحكم من خلال توظيف الشخصية الساردة، وهي (الراوي) كلاعب ومحرك يحرك المسار النصّي المسرحي، ويحييه فاتحا بهذا:

- الفضاء الزمني السردي.

- الفضاء الزمني التاريخي.

- الأطر الزمنية المستقرة وغير المستقرة.

فالفضاء الزمني السردي هو فضاء (زمن الحكواتية) الليل الذي يخص حاضر الراوي والمستمعين وهو الفضاء الزمني المحوري الذي أوجد الفضاءات الزمنية الأخرى، بينما نجد الفضاء الزمني التاريخي هو البوابة الزمنية التي يلج منها الراوي ومن معه من المستمعين، أو يخرج منه وهو متعلّق بعصر النزوح القبلي الهلالي وفي إحدى محطّات سيرته.

أما الأطر الزمنية المتفرعة المتلازمة، المستقرة وغير مستقرة، فهي ما تولّد وتفرّع من الفضاء الزمني التاريخي، وما يتمثل لنا {في زمن ليلة قلق الشيخ غانم وزوجته وقومه داخل مضارب القبيلة، هو نفس زمن ليلة غياب عامر، وبُعده عن القبيلة ومبيته في الفلاة.} [1]

إذن: الإطار الزمني هنا متلازم أي أنه حادث في ذات الليلة، وفيما يخص الأطر الزمنية المستقرة وغير المستقرة فهي تلك الأزمنة التي تتراوح بين زمن السكينة والأمان، وزمن الاضطراب والخوف والمعركة، وزمن التوجس والرهبة والحصار، وزمن الصراع وزمن

[1] المرجع نفسه ص 8 و 23.

الخداع والمكر والقلق، والبعد والغياب الذي هو زمن غير مستقر يقابله الأطر الزمنية المستقرة: زمن الانتصار، زمن العودة، زمن اللقاء، زمن الاتحاد و اللّحمة وغيرها...

وخلاصة نجد أنّ هاته الأزمنة المتصلة ببعضها البعض والمتسلسلة تتداخل وتتناسق حتى ترسم الوحدة الزمنية المحرّكة لدواليب الأحداث والوقائع والصراع وتفاعل الشخوص ما يرسم لنا اللوحة الجمالية للانسجام الزمني في المسردية بين دخول عوالم زمنية آنية وحاضرة ومستقبلية.

ب. الفضاء المكاني في الغنائية:

بعد فتح بوابة التاريخ من قبل راوي الحكاية وجدنا أنفسنا أمام بيئة بدوية أعادتنا إلى زمن الزحف الهلالي، في رحاب البداوة والواحات الصحراوية، نعانق من خلال الإيهام والتخييل مضارب العشائر العربية، ونرضخ وجدانا للنظام القبلي السائد آنذاك.

فالراوي عبر حكاية مسرديته أخذ جمهور المتلقين وسافر بهم إلى عهد قديم عُرف بشيم الأنفة والشهامة والخصال الحميدة، والشجاعة والذود عن القبيلة وحرمتها والتصدّي للعدوّ المرتقب، وهنا انفتاح على الامتداد المكاني، وتعزيز للانتماء الوطني، فتوالت الأمكنة وتعدّدت أقاليمها فنجد البيئة البدوية التي رسمها لنا جلاوجي في مستهل حكايته في دفتره الأول من المسردية بقوله: «...حزنٌ وفرح، هدوءٌ وضجيج، سكون وعاصفةٌ، تنبسط الأرض على مدّ البصر أمام الجميع، وتنتصب هنا وهناك خيام تختلف في أحجامها وألوانها، يعدو في ساحاتها فرسان...» [1]

وهذه لوحة فنيّة أدبية أراد صاحبها أن يصف لنا جمال وبهاء البيئة البدوية الصحراوية التي تتصل بالعرق العربي الأصيل، ثمّ ذكر مكان مبيت عامر وفرسانه فوصفه

[1] المرجع نفسه ص 9.

في قوله: «نسائم لطيفة، توغل فيه مداعبة أغصان الغابة، وأصوات طيور وحشرات تُسمع بين فينة وأخرى، في حضن صخرة عملاقة تكوم الرفاق الثلاثة.» [1]

وهذا جانب آخر من الأمكنة التي أوت الفارس البطل في ليلة من ليالي كادت إغارة الأعداء على قبيلته لولا أنّه تفطّن لهذه المكيدة ولبّى نداء لنصرة قبيلته، لنجد الكاتب يأخذنا إلى مكان الارتحال ثمّ إلى البيئة التليّة مكان قصر علجية وأخوها الأمير، وضرب لنا أمكنة أخرى منها: مكان المعركة ومضاربها، ومن هنا جاء المكان في العمل الأدبي قطبا مهمّا كونه أحد الأركان الجمالية والخصائص الفنية في النص، وقد انبسطت مسردية الغنائية على تعدّد الأمكنة، ولا ننسى أنّ الكاتب ركز في وصفه البيئة التي انبعثت منها الألحان السردية لدى السارد وهو الراوي من خلال وصف يرسم لنا عالما ملكوتي الإنصات، جليل الأنس والتمعّن، ضمن توافد وجدان الجمع المستمع، ووصف تعطّش ذائقة هؤلاء المتلقّين لمعرفة ما سيسرد من كنوز تراثية شعبية أو ما هو آتٍ من الأزمان الغابرة، على أساس أن الموقع أو مكان سرد الحكاية قد يكون مكانا ريفيًّا أو بيتا قرويا أو مسكنا ريفيا نائيا، أو كوخا معزولا، وغالبا ما تكون هاته الأمكنة مكمن الإلقاء الحكواتي، ومبعث الشجون السردي، حيث يقول عبد الحميد بورايو: «ومع تطوّر أنماط الحياة المعيشة وتحولاتها في المجتمع الجزائري في العصر المعاصر أوجد هذا التحول بدائل اتصال، ووسائط حديثة بدل وسائل التواصل والترفيه التقليدية ومقاماتها، فأضحى هذا النوع من الفنون موظّفا بشكل ما في وسائط كالإذاعة والتلفزيون ومعروضا على ركح المسارح من خلال استلهام نصوصها ومستثمرا في السينما والقصص المصوّرة والمكتوبة وغيرها...

وضيِّق نطاق السرديات التقليدية في المنازل الحضارية إلاّ في المناطق الريفية والجبليّة أو البدوية والصحراوية المعزولة نسبياً والتي لم يتم إيصالها بنور الكهرباء.» [2]

[1] المرجع نفسه ص 23.

[2] ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القبة للنشر، 2007، الجزائر ص 141.

وما نستشفه من الحضور المكاني في نص الغنائية أعطى لها تجلتها الملحمية، وأعلى قدسية المكان على غرار الزمان، على أساس أنه أحد المحاور المفعّلة للصراع، وأحد أقطار الدائرة الجمالية التي أضفت حيوية بهية على النصّ.

المبحث الرابع: توظيف الراوي وأثره في نص الغنائية.

الراوي: (شخصيّة المدّاح، ونسمات مسرح الحلقة)، ونحن نسبح على ضفاف نهر دفاتر الغنائية، نستنشق نسائم تراثية من عبق المسرح الحلقوي الجزائري، والمتذوق لهذا الأريج يدرك أنّ الكاتب أراد من خلال توظيفه لشخصية الراوي، أن يعيد لنا مجد ذلك السِجّاد المرخم بحلل حكواتية من عمق التراث الشعبي، هذا السِجّاد الدرامي الشعبي، الذي طالما زيّن أشكال المسرح الجزائري طوال عقود.

يقول عبد القادر علولة في هذا الباب: «حيث اتّسمت المسرحيات المعروضة بمواضيع مستوحاة من القصص الشعبي من ألف ليلة وليلة، ومن وقائع تاريخ وكذا من الحياة الاجتماعية، وكانت تلك الأعمال بمجملها منجزة في قالب ينتمي للنمط الأرسطي المسيطر آنذاك على العروض المستوردة طبقا للمعايير السائدة في المسرح الفرنسي في بداية هذا القرن، كالكوميديا الخفيفة، والميلودراما والأوبريت بالموازاة مع هذا النوع من النشاط المسرحي الموجه للاستهلاك داخل القاعات المغلقة للمدن، تواصلت في الهواء الطلق ممارسات مسرحية حية ومرنة من إنتاج الفئات الريفية وموجه لها، كانت العروض في شكل "حلقة" تُعرض في الهواء الطّلق وعامّة يوم السوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره مابين خمسة إلى اثني عشر مترا، داخل الدائرة يتحرك "المدّاح" بمفرده يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر، وغالبا ما تتجاوز عروض متعدّدة في نفس الوقت وفي نفس السوق، بفضل صوته وجسده وعصاه، كان المدّاح ينسق عرضا يحكي ملحمة أو قصّة ما مستوفاة من الحياة الاجتماعية ويؤدي بطريقته عدّة شخوص.» [1]

[1] عبد القادر علولة: مسرحيات علولة (الأقوال، الاجواد، اللثام)، وزارة الثقافة، 2009، الجزائر ص 10 و 11.

في نص غنائية "أولاد عامر" يتمتع المدّاح أو الراوي أو القوال، بمهارات سردية وأدائية تجعله محور الدائرة التفاعلية في إدارة الأحداث ورصد تطوراتها، ومن مهارته الصوت فهو أبرع وسيلة أداء المدّاح أو الرّاوي، وهذا ما لمسناه في الصوت الجهوري للراوي في غنائيته، والمؤدي لعروضها، باسطا طبقات واسعة من التناغيم الصوتية يساعده فيها ملكته الخاصّة، الشيء الذي يمكّنه من الانتقال بسلاسة من الهمسة إلى العويل من سرد عادي إلى حالة من الجيشان اللفظي ومن تناغيم، وتأوهات إلى العويل، وهذا ما يتجلّى لنا في طليعة الدفتر الأول من نص الغنائية إلى آخر المشاهد، بداية من وصف هيئة الراوي وهو يستعدّ لسرد الحكاية «يتنحنح الراوي، يفتح كتابة الأصفر القديم، ودون أن ينظر في صفحاته يرتفع صوته وقد رنّت إليه العيون والآذان.» [1]

فالكاتب استحضر لنا هيئة الراوي أو المدّاح وهو كالسلطان في حلقته وفي خيلائه وجلال قدره، وأعزى له هيبة القاضي الذي يريد أن يصدر أمر الحكم ولكن ليس لجماعة محكومين، بل أن يوعز الانتباه ويجذب إليه أفئدة جماعة المستمعين بإيعاز قولي وإشاري بقوله: «ودون أن ينظر في صفحاته يرتفع صوته وقد رنّت إليه العيون والآذان:

واختالفت لقوال

بين قايل وقوال

بين عالم وجهال

بين صحيح ومعلال

قالوا... [2]

[1] عز الدين جلاوجي غنائية الحب والدم ص7.

[2] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

ثمّ وظّف كلمة "قالوا" التي تعدّ مفردة في منزلة مفردة "زعموا" والتي اعتمدت في كتاب "الليالي".

ومن هنا نستشف أنّ توظيف الشخصية الساردة (المدّاح، الراوي، القوال) في الغنائية كان له وقعه الجليل في إضفاء الحلّة التراثية الشعبية العريقة وإعادة رياح الحلقة المعبأة فنيا بزخم تراثي ثقافي.

الخـــــــاتمة

النصّ المسرحي قبل أن يكون خطابا أدبيا هو روح المبدع، وعميق وجدانه، ومقصد تصوره، وتجلّي فكرته، وبراعة بناءه الفنّي وترجمان عبقرية صنعته، قبل أن يُلقى مسجى على ركح المسرح وقبل سبق بعثه إلى الحياة وعرضه مجسدا أمام حضرة الجمهور المتطلع لكل ما هو جديد، والباحث عن خبايا ذاته وأسرار وجوده.

ومن هنا جاءت دراستنا هاته التي وسمت بالتراث الشعبي في النص المسرحي الجزائري، مجهرا أردنا من خلاله فحص بعض ما هو مكنون في الحركة المسرحية الجزائرية، وكشف المزايا والجماليات التي نتجت عن تلك النصوص المسرحية المستلهمة للتراث الشعبي، وشتى توظيفات أوجه فنونه، وأهم المجالات التي سُقيت بهذا الترياق الثقافي الحضاري.

ولعلّ أهم ما اتركزت عليه دراستنا في البداية توطئة منا للوصول لمراد العمل في الجانب التطبيقي هو تركيزنا على التراث والتراث الشعبي وصلته بالأمة والهوية وأهميتهما فكريا وفنيا في النطاق الدراسي و الإبداعي، لنستهدي لعلاقة التراث بالفن الدرامي، إذ نجمل هذه العلاقة في نقاط أهمها:

1. التراث الشعبي هو عصارة نشاط إنساني ناتج عن مختلف المجتمعات الإنسانية حسب تباين مستويات الرقي الفكري فيها.

2. ثراء الأشكال التعبيرية وملامح الدرر الفنية التراثية، تمثّل بحر المدد الذي يدعّم النوابغ الفكرية والطاقات المبدعة الخلاقة، بذخائر المادّة التراثية الخامّ، ما يلهمهم مهارات الصنعة والابتكار.

3. نجد أنّ الفنّ الدرامي الذي هو من أعتق الفنون وأقدمها عند الإنسان وُلد من رحم المعابد والطقوس الدينية، وخُلق على صحائف الشعر الغنائي والملحمي المتجلي لنا في روائع الإلياذة والأوديسة، واستقى عنصره من الأساطير والخرافات، حتّى شكّل بدوره رصيدا تراثيا، عزّز من مقومات التراث الشعبي للأمم وأخذ مكانه كركن مكين مؤسس لهذا الزخم الثقافي الحضاري للإنسان كونه يستوفي شتّى الفنون التعبيرية.

4. المسرح منذ فطرة تكوينه عند الأمم في غابر الأزمان عبّر عن ثقافة الشعب وحمل إلى جانب العلوم الفلسفية وغيرها طموحات هذا الإنسان وتطلّعاته وحاول أن يكون السلاح الفنّي الذي يكسر به أغلال القوى الغاصبة، المستدمرة، وهذا ما تجلى لنا من خلال المسيرة النضالية للمسرح الجزائري في بحر نصوصه، بشتى مجالاتها، وطوال مساره التاريخي الفني.

هذا من جهة دراستنا في الجانب النظري من هذا البحث، أما بالنسبة للشق التطبيقي من هذا البحث فقد تطّلعنا ميدانيا وسبحنا في بحر مسردية وجدناها آية من آيات الصنعة السردية الدرامية، تمثلت في أيقونة غنائية "الحب والدم" المعروفة بغنائية "ولاد عامر" الملحميّة والتي أراد من خلالها عز الدين جلاوجي أن يحيي ما غفل عنه بعض المبدعين أو قصّر في حقّه وهو النص كروح وكوجدان، وكجوهر يتفاعل من خلال تجنيد كافّة العناصر المطلوبة والفاعلة في البناء المسرحي دون إلغاء أو إقصاء هاته العناصر حتّى يخلق من الحدث قصّة، ومن الشخصيات والصراع والحوار، صولجان التفاعل، ويسمو بصنعته في بناء متكامل يناشد المثالية والخلود ويبلّغ المقاصد والرسائل في قالب مسردي فنّي راقي يبعث في النصّ الحياة قبل أن يتجسّد على ركح الفنّ الرابع، وهذا من خلال توظيف الأشكال التراثية وأوجه الفنون الشعبية من (شعر شعبي، واستحضار للأسطورة والرمز، وتبطين النص وإثراءه بالحكم والأمثال الشعبية) وانتقاء القالب اللغوي الأنسب وتوظيف الأغاني والأهازيج الشعبية ما يعكس أصالة النصّ وعمقه في الهويّة والانتماء كبصمة جزائرية فنية خالصة.

ومن هنا أتاحت لنا هاته الدراسات التطبيقية الممحصة لبعض الجوانب الفنية، والمستلهمة للتراث الشعبي من خلال ما فهمنا من نص غنائية أولاد عامر عز الدين جلاوجي النتائج الآتية:

1. النص المسرحي الجزائري لا يزال يلجئ إلى منابع التراث والموروث الشعبي الذي يمده بالمادة التراثية الخام كونه الملاذ المغدق لتعزيز مداه الإبداعي.

2. كما نلتم من عمق سردية غنائية أولاد عامر تلك الإرادة الجبارة التي تسعى لصنع قالب

درامي جزائري يختلف في أساليبه ونظمه عن القوالب الدراسية المعهودة عند الغرب أو أشقائنا العرب، حتى تتميز البصمة الجزائرية.

3. أراد صاحب السردية من خلال صنيعه هذا أن يقيم علاقة تشابك وترابط بين الن النص المسرحي النص السردي في عملية الإحياء والبعث وتكسيرا لنمطية النظرة التقليدية، أن النص المسرحي مجرد آلية أو تقنية توجيه وتخاطب تسهم في الصراع والتفاعل عن طريق الحوار.

والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر

والمراجع

أولا/ الكتب:

***القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع)**

2. ابن منظور: لسان العرب، جزء 11، دار المعارف، القاهرة، مصر.

3. إميل بديع يعقوب: موسوعة الأمثال الشعبية، دار نوبليس، ط 2، 2005، بيروت، لبنان.

4. أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، المؤسسة الحديثة للنشر ط1، 2013، بيروت، لبنان.

5. بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، الجزائر.

6. جميلة جرطي: موسوعة الألغاز الشعبية، دار الحضارة، ط1، 2007، الجزائر.

7. ريتشارد دورسون: نظرية الفلكلور المعاصرة، ترجمة محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار الكتب الجامعية، القاهرة، د ط 1972.

8. صالح المباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر، ط2، 2007، قسنطينة، الجزائر.

9. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، 2007، الجزائر.

10. عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، المكتبة العصرية، تح درويش جويدي، ط2، 2002، بيروت، لبنان.

11. عبد القادر علولة: مسرحيات علولة (الأقوال، الاجواد، اللثام)، وزارة الثقافة، 2009، الجزائر.

12.عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دراسات في النثر، دار الكتاب العربي، إصدار وزارة الثقافة 2009، الجزائر.

13.عز الدين جلاوجي:

*النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، وزارة الثقافة، 2007، الجزائر.

*غنائية الحب والدم (غنائية ولاد عامر)، منشورات المنتهى، 2020، الجزائر.

14.علي كبريت: موسوعة التراث الشعبي لمنطقتي تيارت وتيسيمسيلت، دار الحكمة، ج 1، ط الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، الجزائر.

15.فوزي العنتيل: الفولكلور ماهو؟ دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف، دط 1964، مصر.

16.الفيروزابادي: القاموس المحيط، جزء 4، دار الحديث القاهرة، مصر.

17.لويس المعلوم: المنجد في اللغة والأعلام،ط44، 2011، دار المشرق، بيروت، لبنان.

18.محمد المرزوقي: الأدب الشعبي، دار التونسية للنشر، د ط 1967، تونس.

19.محمد تحريشي: في الرواية والقصّة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، الجزائر.

20.محمد سليمان ياقوت: فقه اللغة وعلم العربية، دار المعرفة، 1994، بيروت، لبنان.

21.محمد محيسن: المقتبس من اللهجات العربية والقرآنية، مؤسسة شباب الجامعة، 1986.

22. مصطفى كاتب: من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، دار المقامات للنشر والتوزيع، ط1، 2012، الجزائر.

23. منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية من محنة الكولنيالية إلى إشراقة الثورة التحريرية، دار الأمّة للطباعة والنشر، د ط، 2007، الجزائر.

ثانيا/ المجلات:

24. بغداد أحمد بليّة: الوجوه المسرحة المنسية محمد غرداوي وآخرون، مجلة أوشام، دار الثقافة، العدد الثاني 2010، النعامة، الجزائر.

25. الحبيب مونسي: الرواية الجزائرية من أزمة الإبداع إلى أزمة المقروئية، مجلة صافية كتو للإبداع الأدبي، دار الثقافة، العدد الثاني، 2010، النعامة، الجزائر.

26. قادة قبيز: التأليف الدرامي عند توفيق الحكيم، مجلّة أوشام، دار الثقافة، العدد الأول، 2009، النعامة، الجزائر.

27. نعيمة العرقيب: الاشتغال التراثي في مسرحية غنائية "أولاد عامر" (الجماليات والدلالات)، مجلّة الخطاب، منشورات جامعة مولود معمري، العدد 12 2012، تيزي وزو، الجزائر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-ج

.المدخل: التراث (مفهومه، صلته بالجانب الإبداعي والفني)..... 02-07

***الفصل الأول:** الفلكلور، الأدب الشعبي، المسرح الجزائري(المفهوم والنشأة)

.المبحث الأول: علم الفلكلور..... 08-11

.المبحث الثاني: الأدب الشعبي..... 12-26

.المبحث الثالث: المسرح الجزائري و التراث الشعبي..... 26-44

***الفصل الثاني:** تجليات التراث الشعبي في مسردية أولاد عامر (دراسة تطبيقية)

.المبحث الأول: النص المسرحي الاحتفالي الجزائري..... 46-52

.المبحث الثاني: ترجمة صاحب الغنائية..... 52-63

.المبحث الثالث: الفضاءات الزمكانية في غنائية "أولاد عامر"..... 63-70

.المبحث الرابع: توظيف الراوي وأثره في نص الغنائية.....**71-73**

.الخاتمة:..... 74-76

.قائمة المصادروالمراجع:..... 77-80

.فهرس الموضوعات:..... 81-82