الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 105080735

رقم التسجيل ط2: 1910506436

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

بعنوان

توظيف التراث في مسرح عز الدين جلاوجي

غنائية الحب والدم أنموذجا

إعداد الطالبتين:

- حدة شودار
- سمية دفاف

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- د/ نسيمة بغدادي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
- د/ سعاد طالب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- د/ أسماء غجاتي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1441-1442هـ /2020-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

"وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ" (النمل، أية 19).

لابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة تعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد لتبعث الأمة من جديد، وقبل أن نمضي أتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى اللذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة وحملوا أقدس رسالة في الحياة.

نخص بالشكر أستاذتنا المشرفة "**سعاد طالب**" التي لم تبخل علينا بنصائحها.

والشكر موصول لجامعة محمد بوضياف، المسيلة، كما نوجه الشكر لإدارة قسم اللغة العربية وآدابها على إتاحة الفرصة لنا للبحث.

وشكرنا كذلك موصول إلى من سهر على كتابة وطباعة هذا البحث "عباس".

وشكرا وألف شكر لمن قدم لنا يد العون خاصة أخي الغالي سمير.

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة أو دعاء صادق نابع من القلب في إنجاز هذا العمل..

مقدمة

المسرح هو أبو الفنون، إنه مرآة المجتمع والأمة، أمّا التراث فهو روح الأمة ونبض وجودها وهويتها، إنه المخزون الحضاري والثقافي الذّي يرثه الخلف عن السلف، فيشكل لديه القيمة الثابتة التّي يبني منها هذا الخلف- ضمن امتداد تاريخ أمته -حاضره ووجوده الآني والمستقبلي انطلاقا من إقامة الصلة بين الماضي والحاضر، حيث إن التواصل مع التراث هو الذي يحقق للأمة وجودها الفاعل.

توظيف التراث في المسرح بعدة كتاب مسرحيين جزائريين حاولوا بأبحاثهم العصور على مسرح أصيل قائم بالدرجة الأولى على العودة إلى التراث من خلال أعمالهم المسرحية التّي عرفت نجاحا كبيرا في الساحة الفنية ومن بينهم عبد الرحمن كاكي، علالو، عبد القادر علولة، عز الدين جلاوجي...، هذا الأخير الذّي جاءت أعماله زاخرة بالتراث، كما جاء في مسرحيته غنائية الحب والدم، التّي هي محور الدراسة في بحثنا هذا الموسوم: توظيف التراث في مسرح عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم نموذجا، وعليه نطرح تساؤلات عدة كلها تصب في إشكالية البحث العامة:

- كيف تجلى توظيف التراث في غنائية الحب والدم لعز الدين جلاوجي؟
- ما هي الأشكال التراثية الأكثر حضورا وتوظيفا في الغنائية؟

أما عن سبب اختيارنا لهذا الموضوع فهو:

1- قلة الدراسات في مجال المسرح.

2- قلة الدراسات الخاصة بالمسرح الجزائري مقارنة بالمسرح العربي.

3- تحمسنا لاقتحام ميدان المسرح.

4- غياب اهتمام جيلنا بالتراث الذّي هو رمز هويتنا وأصالتنا الواجب التمسك به.

حيث حاولنا في هذا البحث إبراز المنهجية التالية: فقمنا بتقسيم البحث إلى مقدمة، وفصلين نظري وآخر تطبيقي، خاتمة.

فالفصل الأول هو الجانب النظري من البحث وعنوانه: تطورات المسرح الجزائري وعلاقته بالتراث، فكان حديثنا عن نشأة المسرح الجزائري وعلاقته بالتراث بداية من 1926- 2021، كذلك تطرقنا إلى مفاهيم عامة حول التراث وأنواعه وأهميته.

ويأتي الفصل الثاني ليكون بؤرة البحث ويضم دراسة تطبيقية بعنوانك تمظهر التراث في غنائية الحب والدم، فقد حاولنا في هذا البحث إبراز أهم العناصر التراثية والفنية التّي احتوتها غنائية الحب والدم.

وللإجابة عن هذا الإشكال المطروح رأينا أن المنهج الوصفي التحليلي هو المنهج الأنسب لدراسة هذا الموضوع خاصة في الجانب التطبيقي، وهذا المنهج يقوم على الرصد والتصنيف والتفسير لملامح توظيف التراث في المسرحية، بالإضافة إلى المنهج التاريخي بالذي تطلبه الفصل النظري.

وقد تمثلت الدراسات السابقة حول موضوع توظيف التراث فيما يلي:

توظيف التراث في المسرح الجزائري رسالة دكتوراه جامعة قسنطينة الجزائر لأحسن ثليلاني، والتراث الشعبي والمسرح في الجزائر، رسالة ماجستير جامعة باتنة الجزائر لعبد الحليم بوشراكي.

واعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع التّي أعانتنا على استكمال هذا البحث نذكر منها:

- حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث.
- مخلوف جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري.

ومن بين الصعوبات التّي واجهتنا في هذه الدراسة، فهي اتساع موضوع التراث وتداخل بعض المواضيع التّي تناولت قضية التراث.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بأخلص عبارات الشكر والتقدير للأستاذة المشرفة "**سعاد طالب**" التّي تحملت معنا مشقة هذا البحث بالقراءة والتصحيح، ولم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها القيمة، ونرجوا من المولى سبحانه السداد والتوفيق في هذا المراد.

الفصل الأول

تطور المسرح الجزائري

المبحث الأول: المسرح الجزائري النشأة والتطور

المطلب الأول: المسرح الجزائري قبل الاستقلال

المطلب الثاني: المسرح الجزائري بعد الاستقلال

المبحث الثاني: مفاهيم عامة حول التراث

المطلب الأول: مفهوم التراث

المطلب الثاني: أنواع التراث

المطلب الثالث: أهمية التراث

تمهيد:

إن المتصفح للمعجم المسرحي "حنان قصاب وماري إلياس"، يجد أن "الدراما" كلمة اشتقت من الفعل (Dram)، والتي تعني الفعل. والصفة :"درامي" (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية باسم (Dramatihos) وفي اللاتينية (Dramaticus) للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي[1]. للدلالة على معنى الكتابة المسرحية.

كما تدل الدراما على معنى المسرحية، التي تعرض على الجمهور في المسرح، وهي مشتقة كذلك من الفعل اليوناني (drao)، بمعنى "يعمل أو يتحرك"[2]، فهي من "الفعل"، أي فعل المحاكاة، محاكاة السلوك البشري وعرضه[3]. وتطلق صفة درامي على الشيء غير المتوقع، والذي يهز المشاعر هزة عنيفة، ويكون ذلك إما عن طريق المفاجأة أو الصدمة.

وأخذت كلمة "مسرح "عدة دلالات عبر التاريخ، والمسرح بوصفه فنا، شكل من أشكال الكتابة، كما هو كذلك مكان عرض هذا الشكل من خلال شخصيات تقوم بالتمثيل." وأصل كلمة مسرح (Théâtre) مأخوذة من اليونانية (Théâtron)، والتي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة "[4] .

ومنها كذلك لفظة (La Dramaturgie) التي تعني الكتابة الدرامية، أي تأليف المسرحيات و(Un Dramaturge) بمعنى كاتب أو مؤلف النصوص المقدمة للعرض المسرحي، أي مسرحة الأحداث.

---

[1]- ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص194 .

[2]- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، د ت، ص61.

[3]- مارتن أسلن، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة بيروت، لبنان، ص12

[4]- ماري إلياس، حنان قصاب المعجم المسرحي، ص423.

ومصطلح المسرح يطلق أيضا على ما يكتب من أعمال من أجل العرض المسرح في بلد ما، أو أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، يقوم على افتراض وجود شخصيات مسرحية[1].

وقد تنوعت الكلمات الدالة على هذا الفن في الحضارات الإنسانية المختلفة، ففي الحضارة اليونانية استخدم "أرسطو" تسمية "التراجيديا" بمعنى المأساة، أما في الحضارة الرومانية فاستخدمت لفظة الخرافة (Fabula)، بمعنى النص المكتوب، الذي يجمع بين الفقرات المختلفة.

"فأطلقت تسمية (Puluda Fabula) على المسرحيات الكوميدية اليونانية و(Fabula togota) على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، ثم صارت كلمة (Fabula) تطلق على المسرحية بشكل عام"[2].

وفي القرون الوسطى أصبحت كلمة (play) التي تعني اللعبة أو التمثيلية، تطلق على المسرحية، وفي القرن الثامن عشر صارت كلية "دراما" تطلق على أي عسل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي، يتطور في مسار معين، ويحتوي على الصراع. أما كلمة (Théâtre) فصارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان [3].

أما في اللغة العربية، "فالمسرح بفتح الميم هو المرعي الذي تسرح فيه الدواب للرعي، وجمعه مسارح". [4]

ويرى "محمد مندور" أن فن المسرحية يدخل ضمن فنون النثر والشعر معا، لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة، خاصة

---

[1]- ينظر عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص61 .

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص423

[3]- المرجع نفسه، ص422

[4]- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001، ص1667.

بعد أن استقل فن التمثيل عن الموسيقى والرقص والغناء[1] ويعرفها "زكي العشماوي" بقوله: "المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنما هي قصة تكتب لتمثل".[2]

يتضح مما سبق، أن الكاتب أو المؤلف يختار قطاعا من الحياة ليصوره، في إطار من الأحداث المتعاقبة، ويعتبر الأشخاص وسيلة للتعبير عنها، وترسم الشخصيات في أذهاننا عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان وأفكار.

فالمسرحية إذا، عمل أدبي مكتوب يعتمد على الحوار، والغرض منه العرض على المشاهد بواسطة الممثلين، وهي فن يشمل جميع الأمم، وتكاد تشيع بأشكالها المتعددة عند معظمها، إلا أنها برزت بالصورة المعروفة لدينا عند أمة اليونان القديمة، وعنها أخذت أوروبا. كما عرفت عند المصريين القدامى وفي الهند والصين وغيرها.

أما المسرحية كجنس، فمن العسير حصر بداياتها الأولى في زمن بذاته، وما يمكننا قوله عن ظهورها، هو أن الإنسان ابتكر وسائل تضمن له التواصل مع بني جنسه حول أمور الحياة المشتركة، إذ كان: "أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية، من تفسير للظواهر، وترجمة للخبرات...، فمثل من أجل تطويع الرمز والرسم والحركة والإشارة".[3] ثم جعل من الرمز وسيلة توافق حاجاته البيولوجية، والبسيكولوجية، والذي اختلفت دلالته من حضارة إلى أخرى. وبمرور الأزمنة أصبح هذا الأمر من التقاليد والأفكار سببا في ظهور الرواية الشفهية، والتي بدورها أصبحت وسيلة التجسيد كل ما يتعلق بحياة تلك المجتمعات. ومعنى هذا أن المسرحية عرفت عند معظم الأمم ذات الحضارات العريقة، بدءا باليونان والمصريين، فبلاد الهند والصين. فهي وإن اختلفت أشكالها، فإن أصولها واحدة، بدأت بالطقوس السحرية ثم الدينية وكان يشرك في أداء

---

[1]- بنظر محمد مندور، الأدب وفنونه، ص79

[2]- زكي العشماوي، في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص43 .

[3]- عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط1، 1993، ص92.

عروضها الغناء والموسيقى، وفي هذا الصدد يقول "محمد زغلول سلام": "حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين، أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى".[1] ظل الغناء ملازما للمسرحية ردحا كبيرا من الزمن، كما بقي الحوار عنصرا أساسا وركيزة هامة لتطور الحدث الدرامي في فصول المسرحية. ولم تكن المجتمعات اليونانية اقل شأنا مما كانت عليه الأمم الأخرى، فبفعل الاحتكاك اليوناني بغيره من المجتمعات، استفادت الحضارة من مخلفات ما قبلها، ومع تطور الزمن انتقل الإنسان من استعمال الرمز إلى محال تنظيم الأهازيج، إلى إيقاع وضبط الرقصات، وتهذيب الكلمات في شكل قصائد وأغان.

وقبلها اتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان، من خلال استغلال جلده في تشكيل الزي والقناع، وغايته من ذلك المحاكاة وتقمص شخصية غير شخصيته. "وحتى يعيش هذا الإنسان فترة من الزمن أحداثا، ووقائع في عالمه الحقيقي عن طريق الوهم، بارتداء الزي غير العادي، وتأدية حركات غريبة عن طباعه".[2]

ولعل هذا الإنسان، كان يقصد من وراء هذه المحاكاة ملء وقته أو التسلية، أو أن فضوله دفعه لذلك. فالفن إذن، بدأ عند الإنسان البدائي على شكل محاكاة، هذه المحاكاة التي ظلت العنصر الفعال والدافع الذي مكن الإنسان من استغلال إمكاناته المادية والفكرية، سعيا إلى تحقيق حياة أفضل. ثم استغل الإنسان هاته المحاكاة لرواية مغامراته، وذلك عندما يعقد جلسات السمر مع قومه، فكان كل واحد يفتخر بإنجازاته، ومغامراته في مطاردة فريسته، أو رحلة بطولية، أو ما شابه ذلك من أمور الحياة.

"وحتى يتلقى الآخرون المعنى، ويفهمون المغزى، التجأ إلى وسائل للتوضيح منها الإشارة والحركة والصوت والزي في تقليد الحيوان ومحاكاة أفعاله وأصواته".[3]

---

[1]- محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مئة عام، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، دت، ص03.

[2]- عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، 13.

[3]- المرجع نفسه، ص14.

ثم انتقلت المحاكاة شيئا فشيئا من التعبير عن الجانب المادي، إلى ما يتعلق بالماورائي، وإن الأثريات التي تركها الإنسان على الجدران والكهوف، خير دليل على العلاقة التاريخية للمحاكاة بالمعتقدات الفكرية والوجدانية، حيث كان دور المحاكاة في ربط الفن بأجزاء التاريخ بارزا، إذ كان الإنسان في حياته الأولى يبحث عن مصدر القوة الخارقة- القوة ما فوق البشرية (الميتافيزيقا)- حتى يستمد منها اعتقاداته الروحية، قمعا للخوف الكامن في ذاته، الناجم عن أهوال الطبيعة والانقلاب الجيومورفولوجي الذي عرفته الكرة الأرضية في الأحقاب الزمنية الغابرة" [1]

فكانت المحاكاة وإذا سببا من أسباب ظهور الأجناس الأدبية، وكانت القصص البطولية التي تروى وراء انبعاث الخرافة والأسطورة، ثم القصة والقصيدة الشعرية كما كانت اللبنة الأولى لظهور فن المسرحية.

المبحث الأول: المسرح الجزائري النشأة والتطور

إن المسرح هو أحد أشكال التعبير القديمة، والتي وجدت مع الإنسان منذ نشأته الأولى كما رأينا فالإنسان البدائي على اختلاف مناطق تواجده عبر عن طموحاته وأفكاره وعواطفه تعبيرا جماليا فنيا، امتزجت فيه نفسيته بمحيطه الاجتماعي وإيمانه بواقعه الحلو والمر على حد سواء.

هذا ما يراه عز الدين جلاوجي: "فالمجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة". [2]

ولو عاد الإنسان إلى أعماقه توجد في ذاته فنا مسرحيا ففي أعماق كل إنسان فنان يهوى التمثيل وتقمص الأدوار، فاسترجاعك لذكرى أو حكايتك لحادث يجعلك لا محالة

[1]- عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوربي الحديث، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص14.
[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، دار هومة، 2000، ص19.

بأي شكل من الأشكال تمارس التمثيل وتمرح الحدث كأن تقوم بتمثيل مشاهد حصلت لك أثناء رحلة صيد مثلا[1]، ولو عدنا إلى مراحل الطفولة لوجدنا أن المسرح قد شكل جزءا هاما من حياتنا الطفولية فكثيرا ما تلجأ ونحن صغار إلى ألعاب تمثيلية إذ نجد مجموعة من الصغار يمثلون جو مرس فهذا عريس وهذه عروس وهؤلاء مدعوون ويؤكد "عز الدين جلاوجي" هذا قائلا: "ألا ترى أن الصغار وهم يمارسون ألعابهم لإبراز شخصيتهم إنما يمثلون ويؤلفون نصا ارتجاليا ويختارون مكانا مناسبا لتمثيله ثم يؤدون الأدوار على أكمل وجه"[2] وعلى اختلاف الغاية من هذه الممارسة الطفولية أو الهدف من التمثيل فإنها تبقى حاجة ملحة دعت إليها الطفولة الإنسانية في كل المجتمعات كتغير عن الوجود وسير الحياة.

ولم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالمية بل تواجدت إليها من كل حدب وصوب، مما أدى إلى وجود تأثير وتأثير بين أبنائها وأبناء الشعوب الأخرى[3]، فتعرف الجزائريون على أشكال مختلفة من الكتابة فانصهر البربر مع الفنيقيين والقرطاجيين واليونانيين والرومانيين، إذ تمازجت العناصر الثقافية والمقومات الفكرية على اختلافاتها رغم حساسية البربر المفرطة للعنصر الأجنبي.

لكن بمجيء الفينيقيين عرف البربر طقوسا تعبدية جديدة كما عرفوا شيئا من الحضارة والتمدن واكسبوا بعضا من الثقافة المسرحة من اليونان القدامى والتي تحسدت أكثر بدخول العنصر الروماني إلى بلاد المغرب حيث تطور البناء العمراني واتسعت المدن وظهرت حواضر علمية وثقافية وتجارية متعددة مثل: شرشال -تنس-جميلة-تيمقاد... الخ متطورات المسارح النصف دائرية التي لا تزال إلى يومنا هذا.

---

[1]- ينظر سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر (دراسة أدبية نقدية)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط 1967، ص54.

[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص20.

أما في العهد العثماني وبقدوم العنصر التركي قدمت معه عناصر ثقافية جديدة، وأشكال تعبيرية مختلفة، عندها "عرف الجزائريون لو مسرحي آخر وهو يشبه خيال الظل المعروف في البلاد العربية في المشرق العربي أنه مسح القراقوز"[1]

وقد تعرض هذا اللون من المسرح في فترة الاحتلال على مواضيع مستسقاة من واقع الجزائر، مما أدى إلى منعه بقرار من الإدارة الفرنسية خشية أن يصبح أداة للثورة عليهم.

وبعد توطن أقدام الفرنسيين في الجزائر، عمدت الفرق المسرحية الفرنسية إلى شحذ الهمم والرفع من معنويات الجنود وإثارة حماسهم، وهو ما جسده الجنرال "كلوريل" حين أصدر مرسوما بإنشاء مسرح فرنسي، وتم ذلك بالفعل سنة 1850 وقد افتتح بغرض درامي من تأليف الضابط "دوفورا" بعنوان الجزائر وتم عرضه باللغة الفرنسية، وهو تصوير الانتصارات الفرنسية التي تحققت خلال هذه الفترة.

خاصة بعد انهزام الأمير عبد القادر وهكذا بدأت العروض المسرحية تتوالى حتى بلغت زهاء أربعين مسرحية[2] وقد ظلت هذه الأعمال وقعا على الجنود الفرنسيين وعائلاتهم ثم توسعت للأوروبيين واليهود، لأن الاستعمار الفرنسي عمل بكل ما أوتي من قوة لتجهيل الشعب الجزائري وتفقيره، غذ "كان المستعمرون يزدرون الجزائريين ويحتقروهم فلم يؤسسوا لهم مدارس في بواديهم وقراهم، ولم يجبروهم على التعليم بل لم يحثوهم عليه"[3]. إضافة إلى هذا أن الجزائريين فضلوا في بادئ الأمر الانعزال والانغلاق على أنفسهم خوفا من رياح التغريب إذ يرجع الدارسون هذا العزوف إلى جملة من الأسباب العنصرية والعقائدية، المتمثلة في أن مضامين الأعمال الدرامية الفرنسية لا تتماشى والانتماء الحضاري الجزائري.

---

[1] - سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر (دراسة أدبية نقدية)، ص54

[2] - ينظر، صالح لمباركية المسرح في الجزائري دراسة موضوعاتية، ص24.

[3] - عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ط2، ص24.

وكذلك استهجان الجزائريين للسلوكيات الأوروبية التي تبيح الاختلاط إلى جانب الدافع السياسي، كتعبير من الجزائريين على نفورهم من هؤلاء الدخلاء، أضف على ذلك عامل اللغة عامل اللغة الذي حفز الجزائريين على عدم الإقبال على هذه العروض، ونتيجة كل هذه العوامل المذكورة في المسرح الفرنسي بعيدا عن الجزائريين وبالقاني مقاطعته تعد ضرب من ضروب المقاومة والمحافظة على التراث، لأنه كما يقول عبد الملك مرتاض: "لو نجح الفرنسيون في فرنسة العقول الجزائرية نجاحا كاملا، لما أورث أي شيء جزائري منا فكرة العربية والعروبة"[1].

إلا أن ما يتفق عليه الباحثون في قضية جذور المسرح الجزائري أنه كان عبارة عن عروض شعبية، وغناء شعبي يقام في المقاهي، لأن الجزائريين في بداية الأمر لم يعرفوا المسرح بمفهومه الغربي، بل كانوا يمارسون أنواعا وأشكالا من مظاهر العرض الشعبي، والتي منها ما يعرف بالمداح والقوال والذي بقي مستمرا إلى أن شيدت دار الأبرا بالجزائر من قبل الفرنسيين عام 1850، وقد عرضت بها جملة المسرحيات كمسرحية (غادة الكميليا) لـ "دوما الابن" ومسرحية القلق فيدرا لـ"راسين".

ولعل البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت عام 1921 بقدوم جورج أبيض وفرقته إلى الجزائر، إذ قام بعرض مسريتين تاريخيتين بالعاصمة، إذ كانتا بالعربية الفصحى وهما (صلاح الدين الأيوبي) و(ثارات العرب). [2]

فكانت هذه الفرقة دافعا قويا لتحريك همم المثقفيين الجزائريين نحو الاهتمام بالمسرح، والعناية به، وقد كان لها أثرها في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير، لذلك كانت استجابة الجزائريين سريعة " تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة 1921 هذه الفرقة هي: المهذبية جمعية الآداب والتمثيل

---

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائري، ص25.

[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص39.

العربي، إضافة إلى فرقة جمعية الطلبة المسلمين، وجمعية الموسيقى المتربية"[1]، فنجد فرقة المهذبية قدمت مسرحية (خديجة الغرام) و(الشفاء بعد العناء) (ماضي الغرام)، أما جمعية الموسيقى المتربية فقد قدمت مسرحية (في سبيل الوطن) لصاحبها محمد رضا المنالصي، هذه الأخيرة منع عرضها للمرة الثانية من قبل الاستعمار لأنها لقيت نجاحا كبيرا، وإقبالا من الجمهور الجزائري.

ومع بداية سنة 1934 نشط الميدان السياسي، فنشط المسرح أيضا، لمع نجم رشيد القسنطيني الذي أسس دعائم المسرح الجزائري الحديث.. وعرفه الجزائريون مؤلفا مسرحيا وممثلا بارعا، وكان يصور جميع الموضوعات التي تطرق إليها بلغة مليئة بالصور التعابير بلغة الشعب العامية التي يفهمها معظم الناس[2]، وقد عرض مسرحية (بابا قدور الطماع) يوم 23 ديسمبر 1929، وبهذا يكون رشيد القسنطيني قد استطاع إدخال الأداء المرتحل إلى المسرح الجزائري إذ تقول " أرليت روث": "أن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية واسكيتش، وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتحل التمثيل حسبما يلهمه الخيال، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة محدث النعمة والسكير، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتحلة الايطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك"[3]

إلى أن هذه الأعمال المسرحية قد لقيت السلطات الاستعمارية هذه الأخيرة التي سعت إلى تشديد الخناق على المسرح لتمنع تطوره وسيره إلى الأمام، إذ استمر هذا الانقطاع إلى غاية اندلاع الحرب العالمية الثانية، وبعد هذه الفترة نجد المسرح الجزائري قد اعتمد على المترجم من المسرحيات الأجنبية واللجوء إلى المقتبس منها وقد غلب هذا

[1]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص40.

[2]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر (دراسة أدبية نقدية)، ص55

[3]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1999، ط2، ص474-475.

النوع من الاقتباس بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي ولد عبد الرحمان كاكي الذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره - في الغرب غالبا - ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة بصوغها بلغة شعبية خفيفة وبهذه الطريقة أصبح كاكي ولد عبد الرحمان أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري.[1]

وتعد مسرحياته الموسومة ببني كلبون-القراب والصالحين "كل واحد وحكموا ديوان الملاح" من أهم التجارب المسرحية في الجزائر والتي دفعت بالمسرح الجزائري مسافة بعيدة إلى الأمام، وجعلته يحذو ركب الأداء المسرحي الغربي، حيث استطاع كاكي من خلالها أن يدخل على المسرح الجزائري ذوقا جماليا من خلال القصائد الشعبية المتخللة إلى مسرحياته.[2]

بقي أن نشير أيضا إلى أن الأديب الجزائري طاهر وطار، قد كتب سنة 1961 مسرحية بعنوان (الهرب)، "وهي وإن كان يمكن تصنيفها ضمن خنادق كثيرة لكن لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتملص من ثوب الثورة التي أوحت بهما، ومن التغيرات التي حدثت في مسار الثورة، والتي أوحت بها، ومن التغيرات التي حدثت في مسار الثورة، والتي كانت المادة الحقيقية لهذه المسرحية".[3]

وظل المسرح الجزائري يمتاز باستخدامه صيغة معبرة عن الواقع السياسي والاجتماعي للطبقات الشعبية، حيث ظهرت أعمال كاتب ياسين وبتجاربه العامة في محاولة الكتابة باللغة العربية الفصحى، حيث كتب مسرحية حققت نجاحا جماهيريا واسعا وهي مسرحية (محمد خذ حقيبتك)، إذ أدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي كما اعتمد روحا شعبية فكاهية، وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى: هما، الفكاهة الشعبية وفكرة الارتحال "ومن أسس تجربة ياسين أن المسرحية التي

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص475.
[2]- قوبة سيد أحمد، تجليات التراث الشعبي في الكتابات المسرحية الجزائرية، موقع:www.bn.arab.com محرك google
[3]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص49-50.

يقدمها تعتبر مشروعا، أو عملا غير كامل، يجري تطويره واستكماله على خشبة المسرح. [1]

وما يلاحظ عن المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة أنه شهد ارتفاعا في الإنتاج وقمة في الإبداع، واستعمال اللغتين العربية الفصحى واللغة الشعبية الجزائرية، وهذا ما يجعله يتميز عن المسرح الفرنسي المستخدم للغة الفرنسية.

وبهذا نقول أن المسرح الجزائري قد خطا خطوات هامة في تاريخه وقد تمكن من إثبات وجوده أمام المسرح الغربي عامة والمسرح العربي خاصة.

المطلب الأول: المسرح الجزائري قبل الاستقلال.

من أهم الجمعيات الثقافية والفنية التي أرهصت لميلاد الخطاب المسرحي الجزائري:

أ- جمعية المطربية: أسسها "ناطون إيدمون بافيل" اليهودي (1877-1928) سنة 1911، ضمت اليهود ثم توسعت لتضم الجزائريين، والذين من بينهم "محي الدين باشطارزي" الذي أصبح رئيسا لها سنة 1928 بعد وفاة مؤسسها. [2]

ب- ودادية الطلبة المسلمين 1919: أسسها "باشطارزي" مع "فرحات عباس"، "بومالي"، "بن حبيلس"، "الشريف سعدان"، كانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، وقد أصدرت مجلة "التلميذ".

ج- جمعية المهذبية 1921: وأنشأها "الطاهر علي شريف" سنة 1921، وتعتبر الإرهاص الأول للتمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب منشطها عدة مسرحيات، منها: "الشقاء بعد العناء" (1921)، "قاضي الغرام" (1922)، و"بديع" (1924). [3]

ثم توالت العروض المسرحية بعد ذلك، فكتب "محمد منصالي" مسرحية "في سبيل الوطن" سنة 1922، ومسرحية "فتح الأندلس" (1923).

---

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص48.

[2]- ينظر: أحمد بيوض المسرح الجزائري، ص35

[3]- ينظر: صحيفة المجاهد. عدد 06 جانفي1988، ص08.

وقد دفعت عربة الخطاب المسرحي إلى الأمام بقدوم فرقة "جورج أبيض" المسرحية إلى الجزائر سنة 1921، وتقديمها لمسرحيتين تاريخيتين باللغة الفصحي هما: "صلاح الدين"، "ثارات العرب".[1]

ولم يكن إقبال الجمهور كبيرا على مشاهدة المسرحيتين لضعف مستواه اللغوي، كما أن المجتمع الجزائري لم يتعود على هذا الفن. وبذلك لم يعرف كيفية التعامل معه، فكان تواجد فرقة "جورج أبيض" حدثا غير عادي ذلك أن: "المجتمع الجزائري كان منكفئا على نفسه، وعلى جراجاته وهمومه، فلم تكن تستهويه مثل هذه الأمور، فالمسرح فن راق لا يظهر إلا عند الأمم الراقية"[2]. إضافة إلى أن أعضاء الفرقة استعملوا اللغة العربية الكلاسيكية القريبة من لغة القدامى، وطريقة عرض ثقيلة لا تتماشى والحالة النفسية للجزائريين آناذاك. وبعدها تفطن أقطاب الخطاب المسرحي في الجزائر إلى ذلك، فمالوا إلى خطاب" المنوعات"، ذي الطابع المزني، الذي يمزج فيه الغناء بالتمثيل، ويمكن تلخيص مسار الخطاب المسرحي في الجزائر وفق المراحل التالية:

1- خطاب مغامرة الهواة الناجحة (1926-1932):

وفي هذه المرحلة شهد الخطاب المسرحي في الجزائر انطلاقة من بعض الهواة، الذين حققوا انطلاقة نوعية، اعتمدوا فيها على إبداعاتهم، فهم بالإضافة إلى مهنهم الاجتماعية الخاصة، كانوا يمارسون المسرح كهواية، فكان تكوينهم مبنيا على تبادل النصائح فيما بينهم فقط.

وقد نحا الخطاب المسرحي في هذه المرحلة منحى اجتماعيا ترفيهيا هادفا، حيث لامس اهتمامات الناس. "فعالج رجال المسرح: علالو، قسنطيني وياشطارزي قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية، وتعاطي الخمر والمخدرات، وكذا توعية المرأة"[3]. ولم يكن

[1]- ينظر: أنيسة بركات، أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص191.

[2]- عز الدين جلاوجي، الفن المسرحي في الأدب الجزائري، ص39

[3]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص39

المثقف الجزائري بعيدا عن واقعه، بل راح يشخص الداء، ويحدد مواطن العلة في المجتمع، ويقترح الدواء لذلك، فعولجت قضايا اجتماعية جمة في مسرحيات متعددة، منه مسرحية زواج بوعقلين" ل"علالو"، "بابا قدور الطماع" لـ"رشيد القسنطيني"[1]

لقد سبق الذكر أن من بين أسباب فشل مسرحيات "جورج أبيض" في استقطاب الجمهور الجزائري، اعتمادها على اللغة الفصحى، هذا ما تفطن إليه أقطاب الخطاب المسرحي في الجزائر، فاعتمدوا اللغة العامية، واستطاعوا بها توجيه الشعب وتوعيته سياسيا وتربويا، كما مزجت العروض المسرحية بعروض غنائية، لجذب جمهور المسرح، وجمهور الغناء والرقص من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أن "العروض المسرحية كانت تقدم يوم الجمعة، ويخصص وقت للرجال وآخر للنساء، وكذا مصادفة الانطلاقة المسرحية لشهر رمضان المبارك، حيث يبحث الجمهور خلاله عن أماكن لقضاء السهرة" [2]

إلا أنه واجهت العروض المسرحية جيدة من المشكلات والمعضلات والعوائق منها :

افتقاد العروض المسرحية لممثلات يؤدين أدوارا نسوية، فاضطر المخرجون إلى الاستنجاد بالرجال لتأدية هذه الأدوار، وقد أشتهر الممثل "إبراهيم دحمون" بلعب الأدوار النسائية[3]. كما شكل الديكور عائقا كذلك أمام العروض المسرحية، حيث لم يكن من الجزائريين من كان يقوم بالجانب التقني الفني، كالديكور، الملابس والإخراج، بل كانوا يستعينون برجال المسرح الفرنسيين في ابتداع الحيل الديكورية المسرحية المناسبة لكل خطاب مسرحي حيث يقول "علالو" في هذا الشأن "كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في

---

[1]- عبد القادر جغلول. الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليمان قسطون، دار الحداثة، بيروت لبنان، 1984، ص112.

[2]- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص95.

[3]- ينظر: مصطفي كاتب، مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد 39، جانفي 1986، ص57.

المسرح، وكانوا ينفذون لنا كل الديكورات والحيل المسرحية التي نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أية مصاعب، لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم"[1].

أما من نواحي الإشهار والإعلان والدعاية الإعلامية فقد اعتمدت طريقتان:

أولاهما: الإعلان الصحفي، أو الملصقة الإعلانية، وفي هذا يقول المحي الدين باشطارزي: "كنا نطبع حوالي 400 ملصقة إعلانية، لكي تلصق في واجهات المحلات، وكنا نقوم بالإعلان في الصحف بسهولة، وأحيانا نقوم بتقديم إعلاناتنا المسرحية دون مقابل"[2]

وثانيهما: الدعاية الشعبية المجانية، من خلال حديث الناس مع بعضهم بعض، حول مضامين المسرحيات وأوانها، وتنقلات الفرق عبر مسارح الوطن ودور العرض.

2- خطاب البحث عن الذات (1932-1939):

شكل الخطاب المسرحي الجزائري قاعدة انطلاقة متينة في المرحلة الأولى، فكون فيها جمهورا ذواقا، واسترعي انتباه الناس، ولقد شكلت هذه المرحلة بحق البحث عن الذات في خفايا الهواية، أو بالأحرى رحلة إثبات الذات باحترافية، وأن الخطاب المسرحي الجزائري في مستوى حلم تلك الجماهير العريضة، خاصة وأن هذه المرحلة قد شهدت انضمام عناصر شابة جديدة منها "عجوزي عائشة" -المعروفة باسم كلثوم- و"حبيب رضا"، "محمد التوري" و"عبد الرحمان عزيز"[3].

ويمكن تقسيم خطاب هذه المرحلة إلى خطابين:

أ- خطاب الانتشار (1923-1936): وقد تقاسم الدور الريادي في هذه المرحلة كل من "رشيد القسنطيني" و"محي الدين باشطارزي"، حيث أنتج وقدم الأول ما بين (1932-1933) عدة مسرحيات منها : "بوسبسي، عائشة وباندو، المورسطان، باب الشيخ، تاخير الزمان، ولونجا الأندلسية"[4]. كما أنتج "محي الدين باشطارزي" ما بين سنتي: (1934-1935)

---

[1]- مصطفي كاتب، مجلة حقائق مدينة الجزائر، ص56

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص40.

[3]- ينظر: مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1998، ص68.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص46

مسرحيات: "فاقو" البوزريعي في العسكرية[1]. وتدل الدراسات والمذكرات على أن المسرح الجزائري في هذه المرحلة واصل حشده للجمهور، وتوسيع قاعدته الشعبية، فتحاشي الموضوعات التي من شأنها أن تحدث انتكاسة لمسيرته، وهو الشيء الذي حدث فيما بعد.

ب- خطاب الحصار والانحصار (1937 1939): وتبدأ هذه المرحلة بتلك النكسة التي أصابت الخطاب المسرحي الجزائري مباشرة بعد عرض مسرحية "الخداعين"، والتي كانت بمثابة الفتيل الذي فجر النكسة وألهبها، حيث أصدر الحاكم العام "لوبو" "Le beau" قرارا بحصر النشاط الدرامي والغنائي، وإيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة "محي الدين باشطارزي"[2]

وفي هذه المرحلة كانت قد تأسست جمعية العلماء المسلمين، فتمازج خطابها الديني بالخطاب المسرحي، فتجسد في عرض مسرحيات ذات طابع ديني، من مثل مسرحيات "عمر بن الخطاب" و"بلال" لـ"محمد العيد آل خليفة"، ويؤكد "موسى حمومي" أن العمل المسرحي ظل يشتغل بقاعة الأوبرا بإشراف "محي الدين باشطارزي" إلى غاية غلق هذه القاعة سنة 1956. [3]

كما تجدر الإشارة هنا إلى ظهور بعض المحاولات لإقامة خطاب مسرحي إذاعي، الذي أمر ببث أول مسرحية إذاعية في 03 أفريل 1938، بعنوان "الطبيب الصقلي"، وقد أدى بطولتها "محي الدين باشطارزي"، وتضمنت دعاية وحربا نفسية ضد النازية الألمانية.

3- خطاب المصاعب (1939-1946):

وقد صادفت هذه المرحلة قيام الحرب العالمية الثانية، وما صاحبها من تغيير سياسي وثقافي واجتماعي، ولم تكن الجزائر بعيدة عن مسرح المواجهات، بل كانت جزءا منه، لذا فيمكن تقسيمها إلى مرحلتين جزئيتين:

---

[1]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص46

[2]- ينظر: Mahieddine Bachtarzi, Memoires Tom 1 Sned,Algerie 1969, P306 ترجمة أحمد بيوض.

[3]- ينظر: موسى حمومي، "المسرح الجزائري والثورة"، صحيفة أضواء الأسبوعية، عدد 15 جوان 1985، ص15.

أ- من 1939 إلى 1943: حيث شجعت السلطات الفرنسية الخطاب المسرحي الإذاعي كرد فعل على النازية الألمانية، وتميزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة، كأعمال "باشطارزي" "ما ينفع غير الصح" و"محمد التوري" "علاش رايك تالف، في القهوة كي الكيلو" ومسرحية "الثلاثة" "للبشير الإبراهيمي.[1]

ب- من 1943 إلى 1946: وتصادف هذه المرحلة دخول الحلفاء من إنجليز، وأمريكان إلى الجزائر، لذا فقد شل العمل المسرحي، كما ساهم في هذا الركود فقدان المسرح لبعض رجاله كـ" إبراهيم دحمون" (1942) و"بن شوبان" (1943) و"رشيد قسنطيني" (1944).

4- خطاب الاستفاقة (1947-1955):

شهد الخطاب المسرحي في هذه المرحلة استفاقة، ولعل من أسباب هذه الاستفاقة والازدهار استمالة السلطات الفرنسية لبعض أقطاب المسرح حيث وفي: "30 سبتمبر 1947 تم تعيين محي الدين باشطرزي مديرا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا، كما تم تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له"[2].

وقد سار أقطاب المسرح في هذه المرحلة بذكاء وحيلولة دون الوقوع في فخ الاستعمار، إذ ضمنوا خطابهم المسرحي أبعادا دينية وسياسية، تاركين للجمهور مهمة التأويل، وفك الشفرات وقراءة ما بين السطور. وفهم المضامين الخفية التي يريد رجال الثورة إيصالها، دون أن تتفطن السلطات الفرنسية. "فكتب محمد العيد مسرحية "بلال" الشعرية، وعبد الرحمان الجيلالي مسرحيتي: "المولد"، " الهجرة النبوية". وفي سنة 1951 أصدر توفيق المدين مسرحية "حنبعل" التاريخية النثرية"[3]

وكلما سار الزمن ناحية تاريخ اندلاع الثورة، كلما ضيق الخناق على المسرح، وضعف نشاطه. وبعد اندلاع الثورة، واهتمام الناس بالأحداث العسكرية والسياسية،

[1]- ينظر: موسى حمومي، تأريخ المسرح الجزائري، مجلة الثقافة عدد 87، شهر ماي/جوان 1985، ص237.

[2]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص13.

[3]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص86

واشتداد الرقابة فقد الخطاب المسرح في الجزائر جمهوره آنذاك، فانتقلت الفرق المسرحية للنشاط في الخارج إما في أوروبا أو البلدان العربية.

5- خطاب الدعاية والثورة (1955-1962):

في هذه المرحلة حملت الفرقة المسرحية لواء الدعاية للثورة خارج الجزائر، ونشر صداها، وتعبئة الجماهير لدعمها، فشهد الخطاب المسرحي نشاطا هائلا، حيث قامت الفرق المسرحية بجولات فنية واستعراضية في مدن أوربية مختلفة. إذا شاركت فرقة مصطفى كاتب التي كانت تضم نحو 102 شابا في مهرجان الشبيبة العالمي المنعقد ببرلين العام 1951 وبوخارست عام 1953 وفارسوفيا عام 1955 وظلت هناك تنشط فترة من الزمن"[1]. وواصلت هذه الفرقة عملها الفني، ونشر صدى الثورة، وتبليغ رسالة التحرير، حيث سافرت إلى "تونس" وعرضت مسرحية " أبناء القصبة لـ"عبدالحليم رايس" في المسرح البلدي "بتونس" في 6 جانفي 1959، وقد تناولت هذه المسرحية نضال المرأة الجزائرية، والوعي الثوري داخل العائلة الجزائرية، والنضال في المدن. وقد كان الواقع الجزائري مصدر إلهام الكثير من الكتاب المسرحيين، حيث استلهمت منه موضوعات ثم وضعت في قالب فني متماسك.

كما قامت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في سنة 1960 بـ"جولة فنية إلى كل من الصين والاتحاد السوفياتي دامت 45 يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية كمسرحية " الخالدون" لـ"عبد الحليم رايس" حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك "شوان لاي". [2]

وكثيرا ما كان الكتاب المسرحيون يتخذون معركة أو حادثة أو نموذجا لما يجري في الجزائر، منطلقا لخطاب مسرحي متماسك ومتكامل، خاصة وأن من الجمهور الذي كان يحضر العروض، الطلبة الجزائريون المقيمون بالخارج، ولعل من أهم المسرحيات

[1]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص14.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص86.

التي تمثل هذه الحقبة الزمنية، وتؤرخ لها مسرحية "مصرع الطغاة" لـ"عبد الله الركيبي"، حيث اعتبر الكاتب وغيره من كتاب هذه المرحلة أن المجاهد في المسرحية، ما هو إلا واقع كل رجل جزائري، يتحلى بروح الوعي والمسؤولية، وروح الجماعة، على اعتبار أن البطل الحقيقي هو الشعب الجزائري، الذي صنع صورة رائعة للتفاني وحب الوطن، وقد وصف الأستاذ "محمد الطمار" مسرحية "مصرع الطغاة" قائلا: "إنما تدل دلالة واضحة على تقدم هذا النوع من الأدب في الجزائر، والمسرحية تعرض صورة أمينة عن جزائر ما قبل التاريخ، باعتبار أن لها ماضيا عريقا، ويلعب عنصر الحب في هذه التمثيلية دورا مهما"[1].

وقد كان بحق الخطاب المسرحي في هذه الفترة أو المرحلة، يمتاز بالعفوية والواقعية، عكس على خشبات المسارح واقع الجزائر بلغة شعبية بسيطة، فكان سفيرا للجزائر بالخارج، أكسب القضية الجزائرية الكثير من التأييد. وشهدت هذه المرحلة نشاطا غزيرا من أقطاب المسرح، سواء من المنضويين تحت لواء الجبهة مثل: "عبد الحليم رايس"، "مصطفى كاتب"، أو خارج لواء الجبهة مثل "كاتب ياسين"، الذي ألف عدة مسرحيات باللغة الفرنسية والعامية أشهرها: "الرجل صاحب النعل المطاط"، "فلسطين المخدوعة"، و"الجثة المطوقة"، هذه الأخيرة التي قالت عنها الدكتورة "سعاد محمد خضر": "إنها تصور لنا مأساة البطل "الخضر"، الذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضغط الاستعماري، بل الذي يدور داخل نطاق مأساته الذاتية، حين يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد، وأن يعود لنفسه وماضيه ويعيد لوطنه مجده ووحدته الممزقة خلف قناع المستعمر، وفي غمرة هذا الصراع مع ظروفه، يتوصل إلى أن الانتفاضة الثورية هي وحدها التي تنقذه من دائرة الموت البطيء، التي يدور فيها"[2].

---

[1]- محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص273

[2]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص61.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن الخطاب المسرحي المكتوب باللغة الفرنسية لم يكن بعيدا عن الواقع الجزائري، بل ناضل مع الخطاب المسرحي المكتوب باللغة العربية، فوظف التاريخ الجزائري القديم، وأدان الاستعمار، ودعا بكل جرأة إلى الثورة، وتقلد وسام الوطنية، وفتح عيونه على ظلم الاستعمار، فجاء متمردا على الواقع المرير، متأصلا بالبيئة الجزائرية، يتأرجح بين الغضب والهدوء، حتى قالت عنه "سعاد محمد خضر": "والمسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، كذلك تعالج مواضيع كفاحية، وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها العربية، إنها مسرحية تعد في مصاف المسرحيات العالمية، من حيث مستواها الفني، وقيمتها الجمالية الرفيعة، إنها مسرحيات متأثرة بتقاليد المأساة اليونانية، إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر"[1].

المطلب الثاني: المسرح الجزائري بعد الاستقلال.

1- الخطاب النهضوي الاجتماعي (1963-1972):

انطلاقا من الدور الثقافي والاجتماعي والتربوي والتوجيهي للمسرح، وإبرازا لأهمية النهوض بالثقافة، التي يعتبر المسرح أحد روافدها الهامة، فقد أممته الحكومة الجزائرية بمقتضى المرسوم رقم 12/63 المؤرخ بتاريخ 08 جانفي 1963 حيث تضمن: "أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب"[2].

وتميزت هذه المرحلة بالطرح الاجتماعي للموضوعات، من مثل قضايا المرأة، العمل، البطالة، العادات البائدة، التقرب من الأولياء والصالحين، البيروقراطية، فبرزت أعمال مسرحية ناجحة شكلا ومضمونا مثل: "الغولة" لرويشد" التي تعالى تفشي البيروقراطية في المؤسسات الجزائرية، و"القراب والصالحين" لـ "ولد عبد الرحمان كاكي"، التي تعاب تفشي ظاهرة الشعوذة، والإيمان بقوة الأولياء وإمكانية تغييرهم للقضاء والقدر.

[1]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص61

[2]- نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 08 جانفي 1963 تحت رقم 63/12

وقد سعى هذا الأخير إلى تطوير الخطاب المسرحي الجزائري من خلال إدخال الجو الشعبي، و"القوال" على العرض المسرحي، هادف إلى إدخال عنصر الاحتفالية في العرض المسرحي الجزائري، وبهذا يكون "ولد عبد الرحمان كاكي" "قد لعب دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص، والمتميز باستلهامه للأساطير الشعبية، ليعالج من خلالها القضايا الاجتماعية"[1]

ليكون بذلك قد ابتعد عن العلبة الإيطالية، ومال إلى "البريختية". وصور الخطاب المسرحي في هذه المرحلة الوصولية والانتهازية، وفضح السلوكات الاجتماعية المشينة، والمعيقة للنمو الاجتماعي والتطور الاقتصادي، ويمكن تقسيم هذه المرحدة إلى فترتين:

أ- من 1963 إلى 1966: وتعتبر مرحلة الزخم الفني أو العصر الذهبي للخطاب المسرحي الجزائري.

ب- من 1967 إلى 1972: وهي مرحلة تطبيق اللامركزية في تسيير مؤسسات الدولة، فشهدت ميلاد المسارح الجهوية في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، بلعباس. ويمكن تسجيل بعض الملاحظات على هذه المرحلة نوجزها في ما يلي:

- شيوع ظاهرة الاقتباس في الخطاب المسرحي الجزائري، وكثرة الأعمال المقتبسة عن كبار المسرحيين من مثل: "موليير"، "بريخت"، "شكسبير"، "توفيق الحكيم".
- إعادة عرض بعض الأعمال المسرحية الثورية لسد الفراغ الذي أحدثته سياسة اللامركزية.
- بروز الخطاب المسرحي " بميلاد أول مسرحية لجزائرية هي: "آسيا جبار"، التي ألفت مسرحية "احمرار الفجر".

2- خطاب الركود (1972-1982):

وتعتبر هذه المرحلة امتدادا للفترة الثانية من المرحلة السادسة، حيث تم تطبيق سياسة اللامركزية في مختلف سياسات الدولة ومؤسساتها، بما في ذلك فتح مسارح جديدة

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص92

مستقلة في المدن الكبرى، مما خلق صعوبات جمة للمسرح الوطني، بتشتيت قدراته البشرية والمادية المحدودة، وتوزيعها على المسارح الجهوية، مما أضعف جهده ومردوده.

وقد مال الخطاب المسرحي في هذه المرحلة، إلى انتقاد الواقع الاجتماعي، ووجوب دعم بعض شعارات الدولة وتوجهاتها السياسية والاقتصادية والإيديولوجية، كما شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في الساحة المسرحية، وهي ظاهرة التأليف الجماعي، والميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع والتأليف، إضافة إلى أن بعض المسارح الجهوية خاضت تجربة مسرح الطفل، مثل مسرح وهران الذي أنتج مسرحية "النحلة"، وقدمها كرمز للجدية والعمل والإتقان، وقد كان ذلك عام 1975.[1]

ورغم أن المسارح الجهوية، قد ظلت تتخبط في دوامة من العوائق والمشكلات، إلا أنها ظلت مراكز إشعاع فني، أثرت الثقافة الوطنية بإنتاجاتها المختلفة، كما استطاعت أن تكون فضاءات تلاق بين الفرق المحترفة والهاوية، وأن تنظم أياما ومهرجانات مسمر حية، خلقت أجواء من المنافسة.

3- خطاب الانتعاش (1983-1989):

رغم الانتكاسات التي تعرض لها الخطاب المسرحي في الجزائر في الفترة السابقة، من أثار تطبيق اللامركزية، ورحيل بعض رجالاته، إلا أنه برزت بعض العوامل التي حققت له الانتعاش، شكلت له بمثابة إعادة ضخ الدماء في جسده، بدأت باهتمام الدولة بالحركة المسرحية والتي تجسدت في:

"إقامة ندوة أيام المسرح، التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح، تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري" والتي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي: النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي"[2].

[1]- ينظر: عبد السلام بوشارب، مجلة الجيش، عدد 195، جوان 1980، ص64

[2]- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، ص35 .

كما استحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة، والتي من مهامها تنظيم المسارح الجهوية، ومساعدتها في الإمداد بالوسائل والتجهيزات اللازمة، وتكوين الإطارات، وتنظيم وترقية الفنانين والممثلين. ورغم أنه عادة ما تكون مثل هذه القرارات حبرا على ورق، وحبيسة للأدراج، إلا أنها أسهمت في تحريك الفعل المسرحي، والحوار الثقافي، وإذكاء جذوة التمثيل. ولو تأملنا المراحل السابقة الذكر وأردنا أن ننصف الخطاب المسرحي الجزائري، ورجالاته لأمكننا الاهتداء إلى جملة من العوامل المباشرة وغير المباشرة، أسهمت جميعها في تدهور الخطاب المسرحي الجزائري والتي منها:

- المنافسة الشرسة من وسائل الإعلام الأخرى كالتلفزيون، السينما، الفيديو...

- قلة اهتمام الدولة بالمسارح وضعف الميزانيات. - انعدام التنظيم وانعدام القانون الخاص بالفنان، الذي يكفل له حقوقه، وقلة التشجيع المادي والمعنوي.

- تفاقم البيروقراطية وارتباط الخطاب المسرحي بالمناسبات.

- ضعفي التكوين والتنسيق والاستمرارية في العمل.

- اعتبار المسرح آخر الاهتمامات إن على المستوى الجهاز الإداري (الدولة)، أو على مستوى المواطن.

- قلة الإعلام والإشهار للمسرح.

- افتقاد المسارح التقاليد مسرحية، ومركز عملها في المدن الكبرى.

4- خطاب الأزمة (1990-1999):

لم تكد تتخلص الجزائر من مخلفات أحداث 8 أكتوبر 1988 حتى بليت بأزمات أخرى تفاقمت على جسدها، فأثقلت كاهل الجزائريين وأفشلت جهود المسرحيين، خاصة بعد دخول الجزائر في دوامة العنف والعنف المضاد، أو ما يعرف لدى العامية بالعشرية السوداء، فكممت الأفواه، وبدأت آلة العنف الحصاد، وكان من ضحاياها أقطاب المسرح الجزائري "عز الدين مجوبي"، "عبد القادر علولة" وأغلقت بطريق غير مباشر المسارح الجهوية التي كانت ناشطة آنذاك، وأحيل المسرحيون (المخرجون، الممثلون، التقنيون ...)

على شبه بطالة محبرة، ولذلك فلا عجب أن نحد المسرحيات التي قدمت في هذه المرحلة قليلة تعد على أصابع اليد، والتي نذكر منها: مسرحية : "محند أفحلول" من تأليف "سليم سوهالي" وإخراج "حسين بلاغماس" وإنتاج مسرح باتنة الجهوي، ومسرحية "عالم البعوش" وهي من اقتباس "عمر فطموش" وإخراج "عز الدين مجوبي" وإنتاج المسرح الجهوي باتنة سنة 1994، ومسرحية "المخضرم" لـ"محمد آدار" وإنتاج مسرح وهران سنة 1994. وفي السنة نفسها ألف "كمال زرارة" مسرحية "لعبة الموت" والتي أخرجها المخرج "شيبة لحسن" وأنتجها المسرح الجهوي باتنة. وفي سنة 1998 ألف "عز الدين ميهوبي" مسرحية "الدالية" التي أخرجها المخرج "جمال مرير" وأنتجها المسرح الجهوي باتنة، وجابت ربوع الجزائر، ثم شاركوا ما في مهرجان المسرح العربي بالأردن، فحصدت خمس جوائز أوسكار عربية من أصل سبعة جوائز أوسكار عربية رصدت في المهرجان[1]. والشيء اللافت للانتباه أن مسرحيات هذه المرحلة سواء التي أنتجت بالمسرح الجهوي باتنة أو بقية المسارح الجهوية حملت طابع الحزن أو تناولت موضوعات تتعلق بالموت أو تكميم الأفواه أو الخوف أو اللاأمن.

5- خطاب الخروج من الأزمة أو لملمة الجراح (2000-2005):

وتبدأ هذه المرحلة مباشرة عقب انتخاب الشعب للرئيس عبد العزيز بوتفليقة وطرحه لميثاق السلم والمصالحة فيما بعد، فدأبت الحياة الثقافية تنتعش قليلا قليلا، حالها كحال بعض الميادين والقطاعات وبدأت المسارح الجهوية تنفض عن نفسها غبار الركود الذي لازمها لعشرية كاملة، وبدأ أفرادها ممن بقوا يؤمنون برسالة المسرح في لملمة جراحاتهم. فاستعادت المسارح الجهوية عافيتها وبدأت النشاط جديد، كما بعثت التعاونيات الثقافية وأسست الجمعيات والفرق الهاوية ولقيت تشجيعا من دور الثقافة.

ولذلك فإن المسرحيات التي عرضت وأنتجت في هذه المرحلة على ضعف مستواها بعض الشيء، فإما متنوعة، بعضها من إنتاج المسارح الجهوية، وبعضها من

[1]- ينظر: خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن، 2014-2015، ص68.

إنتاج هذه التعاونيات الثقافية، والتي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: مسرحية "الرايس" التي ترجمها وأخرجها "بوزيد شوقي" وأنتجها مسرح باتنة سنة 2000، ومسرحية "ليلى والكوابيس" التي ألفت تأليفا جماعيا وأنتجها مسرح باتنة الجهوي وطرحت فيها مخلفات العشرية السوداء، وإشكالية كيفية تجاوز الأزمة السياسية والأمنية. وفي العام 2004 ألف "العربي بولبينة" مسرحية "الغلة" وأنتجها المسرح الجهوي بباتنة في العام نفسه، وتدعو للمحافظة على البلد والسعي به للتطور والتنمية.

6- خطاب الاحترافية (2006-2014):

عرف المسرح الجزائري منذ بداية 2006 دخول الاحترافية من بابا الواسع من خلال الانفتاح على الغير والدخول في مهرجانات دولية، وحصد جوائز مشرفة وإقامة مهرجانات للمسرح المحترف بالجزائر والسعي إلى تنافس شريف بين المسارح الجهوية فيما بينها، وتشجيع الفائز بالجائزة الأولى بالعروض الدورية في البلدان العربية. كما عرف المسرح في هذه المرحلة ميلاد أول طبعة لمهرجان المسرح المحترف في ماي 2006، بإشراف الراحل "محمد بن قطاف" (رحمه الله).[1]

حيث قدم مسرح وهران مسرحية "الطلاق" التي لاقت نجاحا باهرا، ثم توالت العروض المحترفة تباعا، والتي نذكر منها: مسرحية هاملت" للمسرح الجهوي للعلمة، مسرحية "ماذا ستفعل الآن" المسرح الجهوي بلعباس، ثم مسرحية "امرأة من ورق" للمسرح الجهوي عنابة، وبعض مسرحيات جمعيات الثقافية كمسرحية "نساء بلا ملامح" لجمعية النوارس البليدة، ومسرحية "رسالة إنسان" لفرقة الراية قسنطينة.[2]

[1]- ينظر: وزارة الثقافة، المسرح الوطني، نشرية المهرجان، العدد الثالث، 26 ماي 2006، الجزائر، ص2.

[2]- ينظر: وزارة الثقافة، المسرح الوطني، ريبيرتوار المسرح الوطني، ماي 2014.

المبحث الثاني: مفاهيم عامة حول التراث.

المطلب الأول: مفهوم التراث.

1- لغة:

أ- وردت لفظة التراث في المعاجم اللغوية القديمة بمعنى الإرث أو الميراث، كما جاء في لسان العرب لابن منظور بأن: «الإرث الأصيل» وقال ابن الأعرابي: الإرث في الحسب والورث في المال، وعرفه الجوهري: الإرث، الميراث وأصل الهمزة فيه واو، يقال : هو إرث صدق أي في أصل صدق وهو على إرث منا كذا أي على أمر قديم توارثه الآخر عن الأول، وهو في حديث الحج: «إنكم على إرث من إرث أبيكم إبراهيم يريد به ميراثهم ملته...» [1]

ولعل لفظ التراث هو أقل هذه المصادر استعمالا وتداولا عند العرب الذين جمعت منهم اللغة.[2]

ب- ووردت أيضا في القرآن في قوله تعالى: «**كَلَّا بَلْ لَا تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ(17) وَلَا تَحَاضُّونَ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ(18) وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا(19) وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا(20)**» [3]. كما وردت لفظة ميراث في سورة آل عمران فجاء في قوله تعالى: «**وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ**».[4]

فالتراث إذا هو ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية مما يجعله من النفائس بالنسبة لتقاليد العصر وروحه.[5]

2- اصطلاحا:

تضاربت الآراء حول مفهوم التراث لكونه عاملا من عوامل بناء أي حضارة، هذا ما جعل الباحثون يختلفون حول ماهيته وحول الفترة الزمنية التي ينتمي إليها فمنهم من

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص84

[2]- محمد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات مركز دراسات العربية، بيروت، ط1، د ت، ص22.

[3]- سورة الفجر، الآية 17-20

[4]- سورة آل عمران، الآية 180.

[5]- مجدي وهيبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، ط2، 1974، ص93

يرى أن التراث مرتبط بالزمن الماضي البعيد، أي كل التراث يصلنا توارثا عبر الأجيال، أما البعض الآخر فيرى أن التراث يصلنا توارثة عبر الأجيال، أما البعض الآخر فيري أن التراث ينتمي إلى الماضي القريب والبعيد معا، ويعرفه محمد الجوهري بأنه: «المخزون الثقافي المتوارث عبر الأجيال وأنه يمثل الأرضية المؤثرة في تصورات الناس وسلوكهم ومن ثم يكون حاملا للقيم ولتجارب الشعوب في التغيير ويمكن القول أن التراث في المجتمعات التقليدية يقوم بدور الإيديولوجيات السياسية في المجتمعات الصناعية المتقدمة، كما يمثل التراث ساحة للصراع الدائر بين قوة التغيير باسم الحداثة والقوى المضادة للتغيير باسم الدفاع عن الموروث»[1].

كذلك يعرفه فاروق أحمد مصطفى في كتابه (الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي): «التراث إيداع فكري متميز يشمل بين جنباته "الفلسفة" و"علم الكلام" و"التصوف" و"الأدب" و"الإلهيات" و"العلم" و"الفن" وغيرها... وهو يعكس البعد التاريخي أو الزمني للثقافة، باعتباره تسجيلا للحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية خلال التاريخ فهو بذلك حافظة الماضي ووعيه وذاكرته، كما سجلته عقول ذلك الماضي من فلاسفة ومفكرين وأدباء وعلماء وفنانين بشكل أو بآخر وإن لم ندرك ذلك تمام الإدراك».[2]

من هنا نستنتج أن للتراث مفاهيم ومجالات واسعة ظهرت عبر مختلف الحقب الزمنية، فالأمة التي لا تتمتع بموروث شعبي ليس لها حضارة ولا قيمة بين الشعوب ولن يكون لها تاريخا تعرف به وبأصالته، هذا التاريخ الذي يبرز مكانة الشعوب وهيبتها حتى لا تفكر شعوب أخرى في استغلالها.

---

[1]- محمد الجوهري، التراث الشعبي في عالم التغيير، دراسات في إعادة إنتاج التراث، القاهرة: ط1، ص11.

[2]- فاروق أحمد مصطفى، الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، كلية الآداب الجامعية، الإسكندرية: دار النشر، 2008، ص18.

المطلب الثاني: أنواع التراث.

يتعدد التراث بتعدد وتنوع الأمم والشعوب والحضارات فهناك التراث الشعبي، والتراث الديني، التراث التاريخي، التراث الأدبي.

1- التراث الشعبي:

للتراث الشعبي تعاريف عديدة منها: تعريف حلمي بدير الذي يقول: "التراث الشعبي يشمل كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة".[1]

فمصطلح التراث الشعبي واسع يشمل كل ما هو من شأنه متعلق بالفرد داخل جماعته من عادات وتقاليد إذن هو خلاصة ما خلفته الأجيال السالفة للأجيال اللاحقة.

أ- عناصر التراث الشعبي:

للتراث الشعبي أشكال متنوعة في مجالات من فنون الثقافة الشعبية خاصة فنون الأدب الشعبي من حكايات خرافية وقصص شعبية وأمثال والغاز وأساطير.

- الحكاية: هي فن قديم، يرتكز على سرد خير انتقل عن طريق الرواية المتداولة شفويا عبر الأجيال، مما يجعلها خاضعة للتطور عبر العصور، تنسج حول حدث أو حوادث مهمة بالنسبة للشعب الذي يستمتع بروايتها والاستماع إليها، وبهذا فهي تعبير عن رأي الشعب وأماله إزاء حوادث عصره، وأحواله السياسية والاجتماعية ومن تم فهي جزء من تراثه.[2]

وتتمثل موضوعات الحكاية في الأشياء الخيالية والمغامرات الغريبة.

---

[1]- حلمي بدير، أثر الأدبي الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، كلية جامعة المنصورة، د ط، دت، ص51

[2]- رابح العربي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، د ط، دت، ص35

- **الخرافة:** قصة كاذبة لا يقبلها العقل لأنها خارقة للعادة نابعة من الخيال، وتعرف على أنها سرد خيالي رمزي يتضمن حكاية عن شخصيات وأحداث تشير عادة إلى ظاهرة طبيعية، وإلى مرحلة تاريخية أو إلى مضمون فلسفي أو خلقي أو ديني. [1]

- **الأمثال الشعبية :** المثل الشعبي هو صفوة الأقوال وعمارة الأفكار الأجيال سبقتنا عبر التاريخ الإنساني وهو زيادة الكلام الصادر عن الحكماء والبلغاء، فالمثل الشعبي يراد به معن من وراء معنا آخر، من خلال المشبه به والمشبه، وهو صادر من تجربة شعبية .

- **الأسطورة:** هي حكاية تعمد إليها المخيلة الشعبية البدائية إخراجا لدوافع داخلية في شكل موضوعي قصصي وهي قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ، ولا يقبلها العقل، وللأسطورة أنواع نذكر منها:

- **أسطورة التكوين:** تصور لنا كيف خلق الكون، ومثال ذلك أسطورة التكوين البابلية، والتي كانت تعني في اليوم الرابع من عيد رأس السنة.[2]

- **الأسطورة الطقوسية:** تمثل الجانب الكلامي الطقوسي، وتعد أسطورة أوزرس مثالا لهذا النوع، فأوزيس هو إله الخصب، وهو يموت مع فترة انتهاء الخصب ويحيا بعودتها.[3]

- **الأسطورة التعليلية:** هي التي تعلل ظاهرة تستند على انتباه الإنسان فيخلق لها حكاية أسطورة تشرح سر وجود هذا المظهر المثير، ومن أمثلة ذلك أسطورة الخط الأسود في حبة الفاصولياء.

- **أسطورة الأخيار:** هي التي تتحدث عن الإنسان الخير، فتسمى أعماله بالفضيلة والبطولة في آن واحد حيث يجسد لنا الخير في هذا الإنسان ليتخذ نموذجا يحتذي به، وتسمى كذلك بأساطير الأولياء. [4]

إذن الأسطورة هي سرد قصصي أو قصة خرافية تحمل الكثير من التهويل.

---

[1]- رابح العربي، أنواع النثر الشعبي، ص26.

[2]- ينظر: خديجة عزوز، خديجة شرقي، أبعاد التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة، جامعة أحمد دراية، أدرار، 2015-2016، ص27.

[3]- المرجع نفسه، ص27

[4]- ينظر: أبعاد التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص26.

ومن أنواع التراث نستنتج أن هذا الأخير هو الجامع لعادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون عنه من أراء وأفكار ومشاعر من جيل إلى أخر، حيث يشمل التراث الشعبي كل من الحكايات الشعبية والأساطير والأمثال والخرافات إلى غير ذلك.

ب- التراث التاريخي:

التاريخ عموما هو ما حدث في الماضي ويمتد إلى الحاضر، ويتحدد مفهومه بالمراحل التطورية التي لا تثبت على حالة واحدة، والتي تخص الجوانب السياسية، الاقتصادية والثقافية والأدبية خاصة، ومنه كانت التسمية بالتاريخ السياسية التاريخ الاقتصاد، التاريخ الثقافي والتاريخ الأدبي...الخ[1].

التاريخ علم يبحث فيا الإنسان ومجتمعاته موضحا كل ما يتعلق بالاقتصاد العام والأنماط الفكرية والعلمية، فإن كلا من هذه المجتمعات هو كائن حي، وفي التاريخ أنه يصف أحواله وتطوره وبذلك يصبح هذا العلم سيره عامة للإنسانية في جميع مظاهرها الاجتماعية، منذ أقدم العصور إلى الوقت الحاضر.[2]

وبهذا المفهوم نحدد مقصودنا بالتاريخ أي تلك الكتلة من الأحداث التي تنتمي إلى فترة زمنية فتصل حضاريا عن الزمن الحاضر.[3]

إن للتوظيف التاريخي في المسرح أسباب ومصوغات تحفز المبدع للعودة إلى الماضي حيث وجد فيه خير معين للتعبير عن أفكاره ومن بين هذه الأسباب الظروف السياسية والاجتماعية القاسية التي مرت بها الجزائر والتي دفعت المؤلف الى الاستثمار وراء شخصيات من التاريخ، فيرسل من خلالها بعض الرموز، والرسائل، فاستدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية في المسرح يعد طريقة غير مباشرة للتصدي لهذا الوضع السياسي، والاجتماعي المزري، إضافة إلى هذا السبب وجد المؤلف المسرحي أن توظيف

---

[1]- جعفر يابوش، الأدب الجزائري الجديد، ص98.

[2]- ينظر: عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ص55.

[3]- ينظر: أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، سنة 1425هـ، ص125.

التاريخ الغني بالبطولات والأمجاد ويجذب المتفرج ويترك له المجال واسعا للاستفادة من هذا المخزون باستنباط الحكم، والحكم على الأمور بتعقل، فيعرف حقيقة ما يعيشه من أمور من خلال تلك الحقائق التاريخية التي يعاينها بطريقة فنية.

3- التراث الديني:

الدين جملة من الادراكات والاعتقادات والأفعال الخاصة للنفس من جراء حبها لله وعبادتها إياه وطاعتها لأوامره.

الدين ذو حدين يمكنه في مجتمعات التخلف أن يلعب دورا طبقيا منا قضا لأهداف الإقطاع، وأن يكون في النهاية وسيلة من وسائل التوعية الجماهيرية.

والفرق بين الدين والملة والمذهب أن الشريعة من حيث أنها مطاعة تسمى دينا، ومن حيث أنها جامعة تسمى ملة، ومن حيث أنها يرجع إليها تسمى مذهبا وقبل الفرق بين الدين والملة والمذهب أن الدين منسوب الى الله تعالى والملة منسوبة الى الرسول صل الله عليه وسلم والمذهب منسوب إلى المجتهد. [1]

التراث الديني هو الآخر كان منبع استفاد منه الكتاب الجزائريون، وقد خصص لهذا الجانب مساحة ليتقاطع مع اتجاهات إيديولوجيات أخرى لطالما عرفتها الرواية الجزائرية على العموم .

4- التراث الأدبي:

تعريفه لغة: جاء في لسان العرب أدب: معناه الذي يتأدب فيه الأديب من الناس سمي أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح، وأصل الأدب الدعاء والأدب. [2]

اصطلاحا: فقد عرف الأدب بأنه مأثور الكلام نظما ونثرا أو هو الكلام الإنساني البليغ الذي يقصد به التأثير في عواطف القراء والسامعين أو في عقولهم سواء أكان منظوما أو

[1]- ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، باب الدال، 1978، ج1، ص572.

[2]- ينظر: المنجد الأبجدي، معاجم دار المشرق، بيروت، لبنان، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، مادة أداة، ط7، ص37.

منثورا، أو هو من الفنون الرفيعة التي تصاغ فيه المعاني في قوالب من اللغة فيه جمال وفيه متعة، وله صحر قوي الأثر في النفوس.[1]

إن مسألة التراث الأدبي مسألة تبدوا واضحة لكن عميقة، وتظهر جليا أن مسألة التراث الأدبي هو الرجوع إلى النصوص المسرحية الأدبية القديمة ويطلق على هذا النوع من التوظيف، بمصطلح التناص الذي بدوره أيضا استدعاء نصوص قديمة أو تداخل نصوص قديمة في نصوص جديدة والملاحظ أن استدعاء التراث يكمن في المضمون، لأننا نرى الكاتب يعيد إنتاج ما تقدم وما عاصره من نصوص مكتوبة أو غير مكتوبة أو يأخذ منها صورة شدته أو تعبيرا ذا قوة رمزية.

المطلب الثالث: أهمية التراث.

يشكل التراث لكل أمة الجذور والذاكرة التي تحتوي على مكونات وعيها التاريخي من العلوم الآداب والفنون وغيرها، وهو بذلك يصيغ شخصياتها ووجدانها وهويتها، وتتمثل أهمية التراث فيما يلي:

الهوية الحضارية والتراث:

يعبر التراث عن أمة وهويتها، بل هو خير معبر عنها لأنه جزء منها، حيث كل تراث هو جزء من الأمة التي أنجزته، فلا يمكن أن تؤسس أي أمة نهضتها على تراث آخر غير تراثها، لأن التراث يختزن إمكانات النهوض والإبداع في حياة الأمة. "فالنهضة يحتضنها تراث الأمة ويغذيها وتصبح فيما بعد مكتسبات الأمة في حركتها التاريخية مثلما كان التراث ذاته من أبرز هذه المكتسبات، وبعد أن يزحف التاريخ إلى الأمام ويستوعب منجزات النهضة في زمن لاحق تندمج هذه المنجزات بالتراث وتتحد معه في مركب حضاري واحد، فيضم التراث عندئذ تمام التجليات والابداعات والمكتسبات المتنوعة للأمة

[1]- ينظر: سعدون محمود الشاموك، هدى علي جواد الشمري، مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، الكلية الشرعية الجامعية الأردنية، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص212.

في أزمتها الماضية"[1]، فالتراث هو زاد الأمة التاريخي ولا تتحقق المنعطفات الكبرى والنهضات في حياة الأمم من دون زاد تاريخي.

الرجوع الى الماضي:

وهو أمر ضروري لاستمرار الحيوية في الفكر والتراث بشموله الأوسع، لأنهما سلسة متصلة الحلقات الأحق منها متمم للسابق، فالحضارة الجديدة لا تولد من العدم، وإنما تقتبس من القديم وتسهم فيه بالإضافة والتعديل، ثم تقدم حلقة جديدة من السلسلة الحضارية والفكرية.... فالرجوع إلى التراث ليس نقطة ضعف، بل هو الأسلوب الأمثل لإحياء الشخصية الفكرية، ومن ثم الحضارة الحاوية على أسس ثابتة وذاتية. [2] وهذا لا يفهم الرجوع إلى التراث على أنه ضعف أو نقص، لأن التراث هو الالتفات إلى الخلف خطوة واحدة بهدف التقدم إلى الأمام عشر خطوات، لأن من لا يعرف تاريخه ولا يعرف ماضيه ولا يمثل ثقافته الشعبية، فإنه لا يمكن أن يمسك بالحاضر والمستقبل.

تجسيد الذاكرة التاريخية:

"التراث هو تلك الحيوية والفعالية المتدفقة في وجدان الأمة، فتارة تتكشف فعاليته في روح المقاومة العنيدة، حينما يتعرض المجتمع الإسلامي لعدوان غادر من الكفر، وتارة أخرى يتبلور في حركات التجديد والاصلاح، وثالثه فيما يلتمع من ابتكارات ورؤى مستنيرة عندما يسعى المجتمع لمواكبة العصر ويحاول الاستجابة للتحديات الكبرى، فلن يجد سبيلا أمامه سوى العودة إلى الذات والذات لا تتحقق إلا بالتراث، به تتحقق وبه تتجلى، وبه تظل قادرة على مقاومة محاولات التشويه والتدجين"[3] أي أن للتراث وظيفة أساسية في تجسيد هوية الأمة وتأكيد ذاتها.

.

---

[1]- عبد الجبار الرفاعي، جدل التراث والعصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ- 2001م، ص19.

[2]- ينظر: حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ومقارنة، ص63-64.

[3]- عبد الجبار الرفاعي، مرجع سابق، ص19.

الفصل الثاني

تمظهر التراث في مسرحية غنائية الحب والدم

المبحث الأول: تمظهر توظيف التراث بأنواعه في غنائية الحب والدم

المبحث الثاني: تجليات السيرة في مسرحية "غنائية الحب والدم"

تمهيد:

تعد أمتنا العربيّة ذات تراص روحي وعقلي وأدبي، ونور تراثها الروحي الباهر القرآن الكريم المعجزة التّي ليس لها سابقة ولا لاحقة في تاريخ الحياة الروحية الإنسانية، حيث يمثل التراث روح الأمة ونبض وجودها وهويتها، إنه المخزون الحضاري والثقافي الذّي يرثه الخلف عن السلف فيشكل لديها القيمة الثابتة التّي يبنى منها الخلف حاضره ووجوده الآني والمستقبلي انطلاقا من إقامة الصلة بين الماضي والحاضر، فالتواصل مع التراث هو الذّي يحقق للأمة وجودها الفاعل.

ومن المؤكد أنّ عز الدين جلاوجي بذل جهدا عميقا للوصول إلى الأنساق المضمرة خلف هذا التراث وأطال التأمل فيه لاستكشاف هذا المضمر.

المبحث الأول: تمظهر توظيف التراث بأنواعه في غنائية الحب والدم

1- نبذة عن حياة عز الدين جلاوجي

الأديب الدكتور عز الدين جلاوجي من مواليد فجر الاستقلال 24 فبراير 1962 بعين ولمان جنوب سطيف، عز الدين جلاوجي أستاذ محاضر بالجامعة الجزائرية، دكتوراه أدب حديث ومعاصر، مجال المسرح "التاريخي والتخييلي في المسرحية الشعرية المغاربية" مهتم بالمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا إضافة إلى تدريس مقاييس نظرية الرواية، والسرد العربي.

بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية، صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994 بعنوان "لمن تهتف الحناجر؟"

له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي، أسس وأشرف وشارك في عشرات من الندوات والملتقيات داخل الوطن وخارجه، نشر عشرات البحوث المحكمة في مجلات وطنية وعربية.

أسس مع ثلة من الأدباء سنة 1990 رابطة إبداع الثقافية الوطنية، وشارك في معظم فعالياتها.

واختير عضوا في الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2003، وكان مسؤول النشر في الاتحاد حيث تم نشر مئات الكتب لصالح مئات الكتاب والأدباء الجزائريين خاصة.

أسس مع ثلة من الأدباء والأكاديميين جمعية ثقافية وطنية باسم "رابطة أهل القلم" سنة 2001، وظل رئيسا لها منذ ذلك الوقت إيمانا منه بأن النضال الثقافي ضروري للنهوض بالأمة ولحمايتها من الاندثار والذوبان والعدمية، وأشرف على كل نشاطات الرابطة داخل وخارج الوطن، وسعى لبناء علاقات ثقافية عربية.

أجريت معه عشرات الحوارات في كثير من المنابر الإعلامية في الجزائر والوطن العربي وخارجهما، كثير منها مبثوث على شبكات الأنترنات.

اختيرت بعض نصوصه في برامج التعليم بالجزائر

قدمت عن أعماله مئات الدراسات والرسائل الجامعية وطنيا وعربيا، منها أكثر من 30 رسالة دكتوراه وماجستير في الجزائر خاصة، وفي بلدان عربية عديدة، وأيضا في فرنسا إسبانيا إيران تركيا ومصر، ومن هذه الرسائل:

- استراتيجية التناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة
- البنية الاستعارية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر
- البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء
- النص المسرحي للأطفال في الجزائر دراسة في البناء الفكري والتربوي لمسرحيات عز الدين جلاوجي
- سيميائية النص الموازي في المسرح الجزائري الحديث مسرحيات عزالدين جلاوجي أنموذجا
- بلاغة التقابل في روايات عزالدين جلاوجي
- بنية الخطاب السردي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي
- تأويل الخطاب الديني في رواية العشق المقدنس
- تجليات الشعرية في الرواية الجزائرية روايات عز الدين جلاوجي أنموذجا
- جماليات تلقي الرواية الجزائرية رواية سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا
- حركية النموذج العاملي واستراتيجيته في رواية حائط المبكى لعزالدين جلاوجي
- خطاب الوعي التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر
- سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر

- مسرحيات عزالدين جلاوجي أنموذجا
- سيميائية العنوان في روايات عز الدين جلاوجي
- شعرية التناص في روايات عز الدين جلاوجي
- شعرية السرد في روايات عز الدين جلاوجي
- صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوجي
- مسرح الطفل في الجزائر مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا
- الرؤية والبناء في روايات عز الدين جلاوجي
- الصورة الفنية في سرديات عز الدين جلاوجي
- المركز والهامش في روايات عز الدين جلاوجي
- تجليات الشعرية في روايات عز الدين جلاوجي
- معالم تجربة عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية، إلخ....

يعمل الأديب عز الدين جلاوجي ليؤسس لنفسه مشرعه الإبداعي الخاص من خلال جملة من المعالم أهمها:

الاشتغال على التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث، التنوع في الأشكال التعبيرية، حيث ظل الأديب يحلق في عوالم مختلفة ومتنوعة، كالنقد والقصة والمسرح والرواية والشعر وأدب الأطفال، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في ثلاثية الخير والحب والجمال.

عمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية المسرحية مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليه مصطلح" المسردية "كلمة منحوتة من المسرحية والسرد بكل تفرعاته، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، مخالفا بذلك كل المحاولات السابقة عربيا وعالميا، وكما لقي هذا الشكل الاهتمام من النقاد فقدمت عنه الكثير من الدراسات والرسائل الجامعية، فقد تم تبني المصطلح في كثير من المنابر.

أسس لما أسماه "مسرح اللحظة/ مسرديات قصيرة جدا"، ورفع لها شعار: (مسرح اللحظة مسرح الإنسان أينما كانت وكيفما كان)، وهو مسرح يقوم على التكثيف فكرة ولغة وشخصيات ومكانا وزمانا وحدثا، داعيا في المشروع إلى وجوب دخول المسرح إلى البيوت والأحياء وحتى وسائل النقل، وغير ذلك، وكل ذلك إيمانا منه أن الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعالا لينتقل من مرحلة التقليد وردود الأفعال.

للأديب عز الدين جلاوجي أكثر من أربعين كتابا في فنون أدبية مختلفة:

- **الرواية**

1- سرادق الحلم والفجيعة.

2- الفراشات والغيلان.

3- راس المحنه 1+1=0.

4- الرماد الذي غسل الماء.

5- حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

6- العشق المقدنس.

7- حائط المبكى.

8- الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.

9- عناق الأفاعي.

- **القصة:**

1- لمن تهتف الحناجر؟

2- صهيل الحيرة

3- رحلة البنات إلى النار

- **المسرحية/ المسرحية:**

1- البحث عن الشمس

2- الفجاج الشائكة.

3- النخلة وسلطان المدينة

4- أحلام الغول الكبير.

5- هستيريا الدم.

6- غنائية الحب والدم.

7- حب بين الصخور.

8- مملكة الغراب.

9- الأقنعة المثقوبة.

10- رحلة فداء.

11- ملح وفرات.

12- في قفص الاتهام.

13- مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا.

- لافتات شعرية:

1- مسدسي

- **مسرحيات الأطفال:**

2- الثور المغدور 11 مسرحيات للأطفال.

3- غصن الزيتون 10 مسرحيات للأطفال.

4- الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال.

5- محتال طماع 10 مسرحيات للأطفال.

- قصص للأطفال

1- عقد الجمان 4 قصص للأطفال.

2- السلسلة الذهبية 3 قصص للأطفال.

- الدراسات النقدية:

1- النص المسرحي في الأدب الجزائري.

2- شطحات في عرس عازف الناي.

3- الأمثال الشعبية الجزائرية أسئلة اللغة أسئلة المعنى.

4- المسرحية الشعرية المغاربية.

5- تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية.

6- أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية.

7- قبسات سردية "قراءات في المشهد السردي".

8- قبسات مسرحية "قراءات في المشهد المسرحي".

9- قبسات شعرية قراءات في المشهد الشعري".

10- النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية".

11- عوالم محمد جربوعة الشعرية "الرؤيا والتشكيل.

- السيناريوهات

1- الجثة الهاربة.

2- حميمين الفايق.

3- قطاف دانية.

- درس في كتب خاصة منها

1- سلطان النص مجموعة من الباحثين.

2- تجربة جزائرية بعيون مغربية دراسات في روايات عز الدين جلاوجي مجموعة من الباحثين المغاربة.

3- سيميولوجيا النص السردي. مقاربة سيميائة لرواية الفراشات والغيلان، الزبير ذويبي.

4- مجلة الخطاب عدد خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب عزالدين جلاوجي، جامعة تيزي وزو 2012

5- من النص إلى التناص، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي أنموذجا، للباحثة ريمة جيدل

6- صورة الأرض في روايات عزالدين جلاوجي لجبالي مريم أنيسة

7- التواتر الروائي من نقد الأنساق إلى فاعلية الاتساق الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال اختيارا الدكتور صفاء الدين أحمد فاضل، إلخ

8- الرؤية والبناء في روايات عزالدين جلاوجي الدكتورة حفيظة طعام

9- المغامرة الجمالية في تجربة عزالدين جلاوجي الروائية مجموعة من الباحثين الدكتورة حنيفة طبيش

10- المفارقة في الرواية الجزائرية دراسة تطبيقية في روايات عزالدين جلاوجي الدكتور شريف عبيدي

دُرس في كتب نقدية مع أدباء آخرين منها

1- علامات في الإبداع الجزائري لـ د.عبد الحميد هيمة.

2- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد لـ د .عبد القادر بن سالم

3- السيمة والنص السردي لـ د. حسين فيلالي.

4- بين ضفتين لـ د. محمد صالح خرفي.

5- محنة الكتابة لـ د. محمد ساري.

6- الأدب الجزائري الجديد لـ د. جعفر يايوي.

7- متون وهوامش لـ د سليمة لوكام.

8- المتخيل الروائي العربي الجسد الهوية الآخر لـ د. إبراهيم الحجري.

9- من قضايا الأدب الجزائري المعاصر لـ د.راية يحياوي

10- تحولات الخطاب الروائي الجزائري: آفاق التجديد ومتاهات التجريب ل د حفناوي بعلي.

عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة، منها:

1- البحث عن الشمس،

2- ملحمة أم الشهداء

3- سالم والشيطان

4- صابرة

5- قلعة الكرامة

6- غنائية أولاد عامر والتي أصبح اسمها غنائية الحب والدم وهي موضوع بحثنا.

2- ملخص مسرحية "غنائية الحب والدم":

احتضنت قاعة "الهوقار" بالجزائر العاصمة مؤخرا عرضا مسرحيا جميلا قدمته الفرق المسرحية لولاية سطيف-304 كلم شرق الجزائر- بعنوان: "غنائية الحب والدم"، تأليف الكاتب المسرحي عز الدين جلاوجي وإخراج طيبي الدهيمي وأداء 18 ممثلا شابا قيم مشتركة تعود قصة المسرحية إلى القرن العاشر الميلادي، تاريخ دخول الهلاليين إلى الجزائر، وبحثهم الدائم عن الأراضي حيث الكلأ والمرعى باعتبارهم بدوا رحلا، فتنزل إحدى قبائلهم "أولاد عامر" بنواحي سطيف وتصطدم بالأمازيغ، السبكان الأصليين الذين سرعان ما يهبون إلى الدفاع عن أراضيهم وهم الذين طالما كافحوا الغزاة في القرون الماضية للحفاظ عليها، فتقع معارك عديدة بين الطرفين، إلا أن الكاتب المسرحية ينفي عن بني هلال تلك الصورة النمطية الشائعة عنهم من أنهم فظاظ غلاظ لا يكفون عن استباحة أراض الغير بالقوة، حيث يكتشف متتبعو العرض أنهم أيضا يتحلون بقيم الكرم والشهامة وكذا بمشاعر الرقة والحب والتعفف، إذ يسعى فارسهم "عامر" إلى الزواج من الفتيات الأمازيغيات بغية تمكين قومه من الأرض، إحدى الحروب التّي خاضوها ضد قبيلة أخرى ظالمة ويتمكن من دحرها، وهنا تتغير نظرة الأمازيغ إلى عامر وقومه ويتأثرون أيما تأثر

بشجاعتهم وشهامتهم وحفاظهم على شرف الآخرين فيقدمون على تزويج عامر من ابنتهم، ويتحالف رئيس قبيلة "أولاد عامر" مع الأمير الأمازيغي أثناء العرس، ويقدم قران الزوجين في صورة معبرة عن التحالف والانصهار بين العرب الوافدين من الجزيرة العربيّة والأمازيغ الأصليين، والملاحظ أنّ المسرحية لا تقدم أيضا القيم المشتركة بين العرب والأمازيغ كأداة للتأليف بين قلوب الأعداء المتحاربين وانقلابهم إخوانا، بعد أن يكتشف كل طرف مدى تشابه الآخر معه في هذه الصفحات، وأهمها الإباء والتضحية ونصرة المظلوم والشهامة والنجدة والحفاظ على الشرف علما بأن السكان الأصليين طالما نفروا من المستعمرين طوال التاريخ وحاربوهم بلا هوادة لتتناقض عاداتهم وصفاتهم معهم ملامح خاصة العرض كان جميلا وقدم جرعة عالية من الفرجة والمتعة للمشاهدين خاصة وأنه اعتمد العديد من المشاهد الفولكلورية من أغانٍ شعبية ورقص وأمثال شعبية وحكم جعلت اللهجة العامية التّي قدمت بها المسرحية قريبة جدا من العربيّة الفصحى، ولو قدمت في أي بلد عربي لما طرح جمهوره مشكلة اللغة خاصة وأن مؤلفها كتبها بلغة فيها الكثير من السجع وقريبة من حكايات الملايين، أما السينوغرافيا فكانت بسيطة واقتصرت على عين مياه للدلالة على أهمية العيون والآبار في استقرار البدو والرحل أو نزولهم بأرض ما لبعض الوقت، الجمهور خرج راضيا عن العرض ودفع ذلك بعضهم إلى التساؤل عن سر كثرة اقتباس المسرحيات من المؤلفين الغربيين، مادام جلاوجي وحده قد ألف أزيد من 40 مسرحية ذات مستوى جيد.

3- توظيف العادات والتقاليد:

عرفت العادات في عدة معاجم عربية على أنّها نمط من السلوك أو التصرف المعاندة الذّي يتم فعله مرارا وتكرارا من غير جهد، مثل عادة التدخين وعادة الكذب... كما أنّها تتعلق بحياة البداءة التّي تعود إلى الجيل الأول من دون تقدم أو تطور فكري[1].

[1]- تعريف مفرد عادات في معجم المعاني الجامع، معجم عربي عربي www.almoany.com اطلع عليه بتاريخ: 31 ماي 2021.

العادات هي أعراف يتوارثها الأجيال لتصبح جزءاً من عقيدتهم، وتستمر ما دامت تتعلّق بالمعتقدات على أنّها موروث ثقافي، فهي تعبير عن معتقد معين، أمّا التقاليد فهي مجموعة من قواعد السلوك التي تنتج عن اتفاق مجموعة من الأشخاص وتستمد قوتها من المجتمع وتدل على الأفعال الماضية القديمة الممتدة عبر الزمن، والحكم المتراكمة التّي مر بها المجتمع ويتناقلها الخلف عن السلف جيلا بعد جيل، وهي عادات اجتماعية استمرت فترة طويلة حتى أصبحت تقليدا، ويتم اقتباسها من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، فهي بمثابة نظام داخلي للمجتمع معين[1].

وتشعب المعتقدات وتنوعها من منطقة لأخرى موجودة عند مختلف الشرائح الاجتماعية، فلا يمكن أن نحصر المعتقدات عند الطبقة الشعبية البسيطة، بل هي موجودة أيضا عند الفئة المثقفة لكن بدرجات متفاوتة[2].

وتعتبر مسرحية غنائية الحب والدم بمدونة التراث الشعبي الجزائري لأنّها زاخرة بألوان جمة من التراث.

أما عن المعتقد الوارد في المسرحية والمتمثل في الإيمان بالسحر كالذهاب إلى العرافات والذّي يعد من الخرافات الشعبية الشائعة، ونجد هذا المعتقد الوارد على لسان الزوجة أم الجازية في حوارها مع الشيخ جابر قائلة:

انا نروح للعرافة

تقرالي حظي المنحوس

واتحضرلي اطلاسم

نجيب بيها عامر العتروس.[3]

---

[1]- اسعد فايزة، العادات الاجتماعية والتقاليد في الوسط الحضري بين التقليد والحداثة theses.univ.oran.dz المطلع عليه في 31 ماي 2021.

[2]- ينظر: سعيدة حمزاوي، صورة المرأة في المعتقدات الشعبية، مجلة المورث وقضايا الوطن الملتقى الوطنيي للموروث الشعبي بالوادي، رابطة الفكر والإبداع بولاية الوادي، 2006، ص226.

[3]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد، د ط، 2008، ص98.

أول ما يمكن ملاحظته عن توظيف هذا المعتقد، هو أنّه يعكس لنا الصورة الثقافية والعلمية المتدينة لشخصية الزوجة في اعتقادها أنّ الذهاب إلى العرافة لقراءة حظها سوف يحقق لها المراد الوصول إليه وهو زواج عامر من ابنتها الجازية.

ثانيا هو نقد الكاتب للمعتقدات الفاسدة في المجتمع وجاء هذا النّقد لشخصية الشيخ جابر الذّي لم يبالي بتحذير زوجته من هذا المعتقد، حيث أنّ هذه القوى الخفية التّي تقف وراء الأزمات الخطيرة عند البعض.

وعلى العموم يمكن أن نلخص فيما يخص توظيف هذا اللون من التراث إلى ما يلي:

1- التعريف بالمعتقدات الشعبية السائدة في المجتمع الجزائري.

2- نقد المعتقدات الفاسدة في المجتمع.

3- إضفاء لمحة تراثية عن العمل الروائي.

4- تصوير جانب من جوانب شخوص المسرحية والمتمثل في تدني المستوى العلمي.

وبهذا يمكن القول من خلال ما سبق أنّ المعتقدات تكتسبها الشعوب من مختلف الحضارات التّي تمر بها وتلتصق بهم ويتوارثونها جيل بعد جيل.

4- توظيف التراث الشعري في غنائية الحب والدم:

يمثل الشعر اللوحة الفنية المصورة لكل آمال هذا المجتمع والأمة في أحزانها وأفراحها تصويرا فنيا.

كما ورد في لسان العرب هو: "منظوم القول غلب عليه شرفه، بالوزن والقافية وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات ليجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر لأنّه يشعر ما لا يشعره غيره أي يعلم".[1]

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ج7، 2003، مادة (ش ع ر)، ص89.

يرى العربي دحو في كتابه الشعر الشعبي ودوره في الثورة في منطقة الأوراس أنّ من حق الشاعر أن يختار هو الاسم الذّي يخطر بباله ويجده يناسب قصيدته وغرضه.

حيث يقول: "وأمكن لنا بعد ذلك إطلاق مصطلح الشعبية أو الشعر الشعبي على هذا النوع من الشعر كان زجلا أو موشحا أو ملحونا أو كلاما أو نظما أو ميزانا أو غيرها من الأسماء التّي أطلقها الشعراء على شعرهم".[1]

نجد أنّ التسمية ترجع إلى اقتناع كل شاعر بها، فيحق للشاعر أن يختار أي اسم يخطر بباله، يناسب قصيدته وغرضه، إلا أنّ المشهور في التسمية هو الشعبي، وذلك لأنّه موجه إلى الشعب، والملحون يعود إلى القواعد والإعراب وهو مفهوم ضيق والشعبي أعم منه.

ويمكن أن نعرف الشعر الشعبي على أنّه الضمير الحي للأمة وللشعب والتّي يخاطب بها الشاعر الجماهير ويعبر عن أفراحها وأحزانها...، وبهذا فإنّ أغراضه متعددة منها الشعر الديني، السياسي، الاجتماعي، العاطفي...، وقد يحدث تداخل بين هذه الأغراض.

يعد الشعر الشعبي بكل أغراضه وفنونه طبق متنوع الألوان والصور، إذ يحاول الشاعر من خلاله أن يبرز ملامح الحياة بشتى أنواعها وبكل أبعادها ومضامينها، فتراه بمخيلته مبدعا لنا نصوصا عدة.

وبهذا استطاع الكاتب "عز الدين جلاوجي" أن يصور بفنية جمالية مسرحيته (غنائية الحب والدم) التّي تعتبر بمثابة لوحجة فنية وذلك بفضل ما أظهره من قدرات في بنائه وحشد طاقاته الإبداعية، وبهذا نجده قد وظف أبيات الشعر الشعبي في مسرحيته وهي ذات صورة شعرية موحية.

حيث اشتق الكاتب هذه الأبيات من رباعيات "عبد الرحمن مجذوب" لكي يلبس مسرحيته حلة تراثية عربية مثبتة تاريخيا والدليل على هذا ما نجده في الأبيات التّي

[1]- لعربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، د ط، د ت، ص30.

جاءت على لسان "الشيخ غانم" في حديثه عن نفسه عن حال الدنيا وتقلباتها في لحظات مميزة ممزوجة بالمعاناة من فوضى... وهو يجلس على صخرة في حزن شديد وكأنه يناجي ويقول:

ايه يا الدنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت من كان بوه صيد

وطلعت من كان يوراعي[1]

نجد في هذه الأبيات الشعرية تحريرا لرباعيات الشيخ "عبد الرحمن المجذوب" القائلة:

يا ذا الزمان يا الغداره يا كسرلي في ذراعـــي

طيحت من كل سلطان وركبت من كان راعي[2]

فكان كل من عبد الرحمن المجذوب والكاتب عز الدين جلاوجي يرميان إلى نفس المعنى وهو التحسر من غدر الدنيا إلا أننا نجد هناك اختلافا في صياغة الألفاظ حيث شبه "عبد الرحمن المجذوب" في البيت الثاني من كان سلطانا وفي مرتبة عالية بالراكب على الجواد، وأن الأحوال تتغير، كما قابل ذلك "عز الدين جلاوجي" من كان بوه صيد بمن كان بوه راعي، ويرجع ذلك من حيث الأصل والانتماء بدلالتهما على أنّ صفة الكاتب قد رجع بالأصل إلى اشتقاقه الأول ألا هو ابن الصياد وابن الراعي، وهذا على عكس ما تطرق إليه الشيخ المجذوب في أبياته حيث نجد توظيفه كان مباشرة للشخصيات "السلطان"، "الراعي".

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص86.

[2]- عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، الطبعة الثعالبية بالجزائر، ص18.

وبالعودة إلى ما سبق ذكره سالفا على أنّ الدنيا تتغير بتغير أحوال أصحابها وهذا الأمر لا غرابة فيه، فليس على ريب الزمان كفيل والكفيل هو الضامن وهكذا الدنيا صحو وغيم وصعود وهبوط.

والملاحظ أنّ شعر عز الدين جلاوجي الموظف في المسرحية رغم اختلاف أغراضه فأنّه يعبر عن أحاسيس الطبقات المحرومة، ويظهر هذا واضحا من خلال الأبيات المذكورة سابقا، حيث كان موقفه شاملا لكل القضايا المتعلقة بالمجتمع والحياة، فهو مرآة عاكسة وصادقة للوجه الآخر من ملامح الثقافة الشعبية.

كما نجد أيضا من بين الأبيات الشعرية التّي وظفها الكاتب قوله:

النفوس تفسدها وحدة من ثلاث أخطار

مال يملأ الجيوب وتعمرها تعمار

وإلا انسا متألقات كي لمهار

وإلا كرسي سلطان انحى تكدار[1]

من خلال هذه الأبيات الشعرية أراد الكاتب أن يتوجه بخطابه هذا للأنفس لا للأجساد لأنّه رغم لا صلاح للجسد إلا بصلاح النفس والعكس، يتضمن خطابه هذا الذي جعله للنفس شبيها لما قد يفسدها في قوله نفوس اتفسدها وحدة من ثلاثة أخطار، ويبدأ بسرد وجهة نظره حول ما يفسدها: المال الذّي تعتبر كثرته فتنة لوله "مال يملك الجيوب ويعمرها تعمار" وعلى ضوء هذا نلتمس أنّ كثرة المال يسبب في فساد العلاقة بين الإخوة والأحباب ونشر العداوة بينهم، ثم انتقل إلى "النساء" وخص منهن اللواتي يملكن المهار حيث صور المرأة على أنّها صورة نمطية استطاعت أن تؤطر الفرد بشكل سلبي اتجاه نظرية المرأة وانتقادها لها انتقاد لاذع النظرة المادية للمجتمع معلقا على هذا بذهاب الزوجة للعرافة من أجل تزويج ابنتها الجازية بعامر، حتى ما وصل إلى النظرية الثالثة

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص99.

وهي الصراع على كرسي الحكم قائلا: "إلا كرسي سلطان انحى تكدار" ويعني به أنّ تسلط فكرة الحكم في نفس الفرد بخلق صراع بين الأفراد وهذا ما نلمسه في حديث "منار" مع نفسه ورغبته في اكتساب السلطة عندما قال: "هكذا انتزعهم وأن سيد ويرجع الجميع قداي عبيد"[1]، وما يمكن قوله في توظيف الكاتب لهذا اللون هو تحذير النفس من التداعيات الخطيرة (المال، النساء، السلطة) على البيئة الأسرية والعلاقات الاجتماعية بشكل عام وأن مجتمعا تحكمه السلطة يشب عنه الفساد.

بالإضافة إلى هذه الأبيات الشعرية نلمس تحويرا لما ورد معناه في القرينة الأصلية، فبد الرحمن المجذوب بوجه كل قارئ لرباعيات في ديوانه المشهور بالحذر من هذا الكائن المسمى "المرأة" لأنّها سبب الفساد بين الأحباب إلى جانب المال:

يا لي تعيط قدام البان عيط وكــون فاهــم

ما يفسد بين الأحباب غير النسا والدراهم[2]

وبهذا التوظيف يبرز أنّ النساء بكلامهن والنزاع بينهن يفسد بين الإخوة والأصحاب لأنّ أزواجهن ينصتون في آخر الأمر إلى أقوالهن فيكون ذلك سببا في وقوع الخلاف والمناقشات الحادة بين الأقارب والأصدقاء، كما وظف المال والمقصود منه القرض وله أيضا تأثير كبير لأنّ هذا المال يسبب خطورة في الحياة الاجتماعية، ويظهر أن الشيخ المجذوب جعل البيت الأول وسيلة لتوصيل المعنى للبيت الثاني، وكثيرا ما نجد هذا مجسدا لواقعنا الحقيقي.

ومن جهة أخرى نلمس أبيات شعرية وردت في المسرحية لعبد الرحمن المجذوب، حيث استشهد بها الكاتب عز الدين جلاوجي والتّي أعاد صياغتها بأسلوبه الخاص وهي مستنبطة من الواقع المعاش، كما وجدت أمثال عربية وظفها في بعض الأشعار على غرار الأمثال الشعبية في قول الكاتب على سبيل المثال:

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص99.

[2]- المجذوب، ص13.

سور الرمل ما تعلي ساسو

لغريب لابد يرجع لناسو

يتبين من هذا الشعر تحرير رباعيات المجذوب، حيث لم يخرج الكاتب عن هذا النسق الفكري من خلال هذه الرباعيات التّي تختلف في المبنى وتوافقه في المعنى، فيقول الشيخ عبد بالرحمن المجذوب:

سور الرمل لا تعليه ولا تعمق في ساسو

ولد الناس لا توصيه يكبر ويولي لناسو[1]

يتضح لنا أنّ الشيء إذا لم يبن على أساس متين انهار، حيث نجد هذا في مسرحية عز الدين جلاوجي موظفا على لسان زوجة العم بعد النقاش الذّي دار بين "الشيخ غانم" و"الشيخ جابر"، إذ يرفض جابر والد الجازية زواج عامر من فتاة ليست من صلبنا حيث يرى أنّ هذا ليس من عاداتنا وأن تترك ابنة العم للغير ونطلب ابنة الغريب، ونجد هذا في قوله: بنت الغريب تشرق كالشمس وتغيب، هنا شبه ابن الغير بالشمس.

كما يقابل هذه الأبيات في عاميتها الدارجة على الألسنة العامة المثل المعروف: "يا مربي ولد الناس يا داق الماء في المهراس".

فالإنسان مهما رباه غير أهله يبقى حنينه لأهله الحقيقيين ويبقى يألف إليهم، وما يمكن استنتاجه أنّ الكاتب وظف هذه الأبيات الشعرية في المسرحية للتعبير عن الوعي العميق بالتجربة الشعرية وإعطائها مسحة جمالية.

5- توظيف الموروث الغنائي في مسرحية "غنائية الحب والموت":

- مفهوم الأغنية:

هي قصيدة غنائية يتداولها الناس في وسطهم ويتوارثونها في مناسباتهم الاجتماعية، ومن بين هذه الأغاني نجد الأغنية الشعبية، حيث نج أنّ لها لونا خاصا بحسب المنطقة

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص88.

التّي تظهر فيها، فللجبل أغنية وللسهل أغنية وللوادي والبوادي أهازيجه. وكما أن لموسم قطف الزيتون أغاني خاصة به، فلموسم الحرث والبذار والحصاد وجني محاصيل البساتين والكروم أيضا أغاني خاصة بها.

أما في المراعي الجبلية والبوادي فقد أنشد الرعاة أغاني بينت معاناتهم وأحلامهم.

قد برز هذا النوع في المناسبات والأفراح من خطبة وزواج وختان, وشهدت ليالي السمر والأعراس رقصات الشابات ودبكات الشبان وهم يغنون على أنغام الآلات الموسيقية.

وتعتبر الأغاني الشعبية وثائق اجتماعية على قدر كبير من الأهمية لأنها تصور عادات الناس وتقاليدهم في المناسبات.

والأغنية هي نوع من أنواع الأدب الشعبي للها حضور خاص ومتميز في حياة الشعب، وقد عرفت لغة عند ابن منظور:

الغناء من الصوت وجمعها الأغاني ما طرب به، يقال عن فلان يغني أغنية، وتعني حسنة وجمعها الأغاني[1].

ومن بين الذين عرفوا الأغنية نجد هارد يقول: "هي أصوات الشعوب"[2] ، ويذهب أحمد مرسي في كتابه "الأغنية الشعبية" قائلا:

الأغنية: هي الأغنية المرددة التّي تستوعبها حافظة جماعية تتناقل آدابها شفاها وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي[3].

ويمكننا تقسيم الأغنية الشعبية وفقا للوظيفة التّي تؤديها إلى ثلاثة أقسام:

1- أغنيات المناسبات الاجتماعية.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص685.

[2]- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1984، ص92.

[3]- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص29.

2- أغاني العمل.

3- الموال.

حيث أنّ كل نوع من هذه الأنواع يؤدي من ناحيته وظيفة محددة في حياة الشعب، كما أنّه يسهم من ناحية أخرى في استجلاء الملامح الأساسية لبناء المجتمع والشخصية الشعبية التّي يعيش فيه.

أ- أغنيات المناسبات الاجتماعية:

لنتحدث عن وظيفتها فإنّ أوّل ما يتبادر إلى الذهن أنّ الأغاني التّي يتغنى بها في كل مناسبة اجتماعية يحتفل بها الشعب، مثل الزواج أو الختان أو الحج... وهذه الأغاني تشير إلى الإحساس بالسعادة والفرح.

ب- أغاني العمل:

فتوظيف هذا النوع من الأغاني هو من أجل الحث على العمل في إيقاع واحد، ولهذا فإنّنا نجد أنّ أغاني العمل قد تفتقد الوحدة الموضوعية ذلك أنّ فترة العمل قد تطول بحيث يظهر المعنى إلى أن يضيف إلى الأغنية كل ما يطرأ على ذهنه من كلام يساق مع لحن الأغنية.

جـ- الموال:

فوظيفته التّي يؤديها في حياة الشعب وهو نوعان: الموال الأخضر والموال الأحمر، فالأول يرتبط بالنظرة والحياة أي أنّه الموال الذّي يتغنى بالحب أما الموال الأحمر فهو الذّي يبين فيه الانسان الشعبي لوعته وألمه لا من الحب بل من حزنه على ضياع القيم الأخلاقية.

يعتبر عز الدين جلاوجي من بين الروائيين المعاصرين الذين أضفوا على أعمالهم نفحات تراثية وهذا ما نلحظه جليا في مسرحيته "غنائية الحب والدم" التّي تحتفل بالكثير

من الأغاني الشعبية، وقد تعددت هذه الأغاني بتعدد الأفكار والقضايا والمواضيع المعالجة من طرف الكاتب.

وبالرجوع إلى الأغاني التّي وظفها الكاتب عز الدين جلاوجي في هذه الدراسة نلاحظ بعض الاختلاف والتباين في مدى الارتباط والتعبير عن الظاهر بها، أوّل ما يمكن قوله أن الأغاني الموظفة في المسرحية وردت على لسان الراوي وهذا ما يبرز الثقافة الشعبية للكاتب، مما أسهم في نجاح توظيفها وهذا ما نستكشفه من خلال هذا المقطع الغنائي وهذا نصه كما ورد في المسرحية:

قصة عربية نسمعوها ذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجة والدليل

فيها رجوله بطال كبار

فيها مكر الكبار

فيها غدر الغدار

فيها دم أحمر قاني

فيها دمع وأحزاني[1]

يتبين لنا مما تقدم من هذا المقطع الغنائي أنّ الكاتب هنا يحاول أن يؤجج حماس المتلقي وزرع الرغبة عند سماعه للقصة التّي يحاول فيها أن يطرح بعض المفاهيم وشرح وقائع أحداثها مشيرا بذلك إلى الوضع المعاش خلال تلك الفترة من حروب.

ونجد هذا في تكراره لكلمة (فيها) أنه قد أشار إلى معنيين، فالأول من أجل ربطها بعدد من العوامل وإعطائها نبرة صوتية بحثا عن التناغم بين الالفاظ، أما المعنى الثاني لوصف الأحداث وسردها، كما نلاحظ من هذا المقطع الغنائي أنّه يمتاز بصبغة ارتجالية ونزعة واقعية وبث روح أبطالها وشجاعتهم، ويمتاز بصبغة ارتجالية ونزعة واقعية

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص84.

وبتاريخ أبطالها وشجاعتهم في وهذا ظاهر من خلال وصفة لرجالها وعظمتهم، وزيادة لهذا في وصفه لبعض المشاهد الحية المقتبسة من الحياة اليومية كالمكر، والغدر والدم والحزن، وكل هذه الصفات لها أثر يربطها بحدث ما.

كما نجد أيضا هذا المقطع الغنائي الوارد على لسان الراوي قائلا:

قرى خيمة فرسان يلعبون ويروحون

كلب ومعزتان... نخلة نخلة يابسة صبيان يلعبون. [1]

من خلال عرض هذه الأغنية يتضح منها مجموعة من المؤشرات الريفية المتمسكة بالتراث القديم كالخيمة والحيوانات، والجدير بالإشارة أنّ أهمية الأغنية التراثية الشعبية تكمن في كونها تستمد معالم قوتها من داخل البناء الثقافي الشعبي للمجتمع، فهي تعكس مشاعر الناس وأفكارهم وتصوراتهم لحياتهم وعاداتهم وتقاليدهم ومعظم نشاطات حياتهم الأخرى.

وإلى جانب هذا إننا نجد استعمال الروائي للفظة (نخلة ياسبة) جاءت في هذا المقطع كدلالة أو رمز لوصف طبيعة حياة سكان أهل الريف فإنّ الكاتب حاول أن يجعل منها تعبيرا لواقع الحال.

وما نلحظه من خلال تتبع المفردات والكلمات التّي وردت في المقطع أنّ الكاتب جلاوجي أراد أن يلخص لنا نظرة المجتمع البدوي في الجزائر والبلاد العربيّة عموما، ويصور لنا بساطة العيش في حياة البدو والتّي ارتبطت بالطبيعة القاسية.

وفي المسرحية أغنية أخرى تعبر عن هموم قبيلة بني هلال وقومها، رددت هذه الأغنية غمرة مكن الحيرة والحزن على لسان الراوي، ونص الأغنية هو كالتالي:

بات الجميع متحيرين

عداهم من كل فوج جايين

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص85.

وسيوفهم مكسورة

وقلوبهم متفرقين

سيد الرجال وصحابوا غايبين

بعد ما سافر عامر وأصحابو اثنين

طالبين علجية غالية الزين

حليلة لعامر بالرضى

وإلا بالقوة وضرب السكين

استغل احد قومو الفرصة

وقصدوهم على الذل ماهم مشعوديين

لكن حرب لا عامر تخرجهم خاسرين

ما اتغلى فيهم كبار ولا بنين

واش رايحين يفعلوا يا سامعين[1]

من خلال هذا المقطع الغنائي أراد الكاتب أن يجسد الحميمية القبلية وما تنطوي عليها عند غياب رؤساء القوم يضعف العزم والحيلة، حيث استغل الأعداء هذه الفرصة لأن غياب عزة الأشراف سوف تؤدي بهم إلى الخسارة، كما تتجلى الحمية القبلية في الأفراح للحرب والأفراح المطهرة حيث نجد هذه الأخيرة المتمثلة في طلب زواج عامر بعلجية بالقوة مما أدى إلى الصراع بين القبيلتين، كما نجده أيضا أراد أن يصور خوف الرتب والصراعات في البيئة القبيلية، وهذا من جهتين: من جهة ترقب القوم عودة عامر ومن جهة أخرى ترقب عودة العدو.

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص89.

وردت هذه الأغنية في المسرحية مرددة على لسان الراوي حيث نجد الكاتب عز الدين جلاوجي يحاول التعبير عنها في بداية هذا المقطع الغنائي بشكل من أشكال التراث والمتمثل في المثل الشعبي والذّي مطلعه:

قلب الراجل خبيرو

والمكتوب عليه لازم يديرو

هاهو عامر واصحابو

اقرو يرجعو بعد ما غابو

الواجب قبل دقاق القلب وهواه

مهما اشتد عليه الحب وكواه

لكن الوقت ساعات قليلة

وأطريقهم بعيدة وأطويلة

مليانة بالعدى المتربصين

مليانة بالغدر والغدارين[1]**.**

حيث وظف هذا المثل من أجل أن يبعث الحياة في الكلمات ويجعلها تتدفق في تناغم جميل لكي يتناسب مع اللحن ويعطي بناءً رائعا وتوازنا ملائما بين الكلمات، محاولا بذلك إظهار صورة البطل مع أصحابه على إصرارهم بالرجوع إلى قبيلتهم بعد غيابهم عنها من أجل الاستعداد لمظاهر الحرب.

كما جاءت الأغنية معبرة أيضا على إحساس عامر بأن يحمي قومه من الذل وأنهم بحاجة لمن يخلصهم من هذا الهوان ويرفع كرامتهم، وهذا راجع لقوة البطل وتغلبه بعقله على عاطفته وميولاته.

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم، منشورات المنتهى، الدراسي الأول 2020، دار المنتهى، الجزائر، ص33-34.

وعليه نستنتج أن المغزى من هذا المقطع هو إيصال الفكرة للقارئ على مدى قوة الشخصية التّي يتسم بها عامر رغم الظروف التّي مرها بها والتّي تغلب عليها من أجل تأدية واجبه تجاه قومه، وهنا نلاحظ سمو قيادة الواجب على العاطفة.

ثم ينتقل بنا الكاتب لتصور مشهد انطلاق مراسيم العرس السطايفية وهو زواج عامر من إحدى الفتيات الأمازيغيات في لوحة يعمها نوع من الفرح... في قبيلة بني هلال يقول الكاتب جلاوجي في مطلع الأغنية:

كي نوار لعطيل

كي خضرة ذلقصيل

كي لحمام اللي يرفرف ويميل[1]

ويبدو أن الكاتب هنا قد شكل صورة "علجيية" وكأنها تمثل آلهة الجمال على غرار ما فعل الشاعر "ابن قيطون" في وصفه لجمال "حيزية" في مطلع قصيدته.

ثم تمضي الأغنية بعد ذلك في تعددا صفات العروس مشبهين إياها بـ"كنوار العطيل، كخضرة القصيل كي لحمام اللي يرفرف ويميل"، وهذا يدل على تأثر عز الدين جلاوجي بقصيدة (ابن قيطوان) واضح من خلال هذا المقتطف.

فاذا دققنا الملاحظة ورأينا أنّ العنصر الأخير من مونيم العطيل يتماشى بالسكون وهو نفسه على بقية المونيمات الأخرى (القصيل) فهي تنتهي بصوت واحد وإيقاع واحد، وهذا الجرس كما نلاحظ يشكل انبعاث صوتي يختلف عن بقية الأصوات الأخرى.

وما يمكن قوله أنّ الكاتب وفق بدرجة كبيرة في توظيفه لبعض المقاطع الغنائية، حيث نلاحظ أنّها تطابق الحالات والأفكار والمواضيع والقضايا التّي أراد الكاتب معالجتها في المسرحية.

وفي الأخير يمكن أن نلخص دواعي توظيف الأغنية في النقاط التالية:

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم، ص126.

1- التعبير عن هموم الانسان المعاصر.

2- إضفاء مسحة تراثية على العمل المسرحي.

3- التعبير عن أخلاق الانسان.

6- توظيف الأمثال التراثية في مسرحية (غنائية الحب والدم):

تعد الأمثال من أكثر المأثورات القولية جريا على الألسن بوصفها أقوالا موجزة تلخص التجارب الفردية للإنسان، لكنها ارتفعت من الفردية إلى الجماعية، وقد استطاعت أن تتخذ لنفسها محورا أساسيا يعكس ثقافة المواطن العربي وحياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ومدى تطورها، ولذلك كان من الطبيعي أن تترك بصماتها على الإنتاج الأدبي المسرحي.

وقد تعددت تعاريف المثل، فجاء في لسان العرب لابن منظور عن المثل (يقال مثل زيد مثل فلان إنما المثل مأخوذ من المثال والجذور الصفة تحلية ونعت ويقال تمثل فلان ضرب مثلا بالشيء ضربه مثلا)[1].

وفي القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ **فَجَعَلْنَاهُمْ سَلَفًا وَمَثَلًا لِّلْءَاخِرِينَ** ﴾[2].

المثل هو الترجمان لتفكير الشعب حتى ولو كان ساذجا وبسيطا إلا أنّه ينم عن تجربة أفراده وثقافتهم ونمط معيشتهم.

فالمثل هو تعبير عن نتاج تجربة شعبية طويلة أدت إلى عبرة وحكمة، والأمثال حكم شفهية مجهولة القائل وهي واسعة الانتشار بين العامة والخاصة، كما يمكن تعريف المثل على أنّه: جملة مفيدة موجزة متوارثة شفاهة من جيل إلى جيل.

والأمثال الشعبية من أكثر الأشكال التعبيرية الأدبية الشعبية انتشارا وشيوعا ولا تخلوا منها أية أمة من الأمم، فهي مرآة عاكسة لمشاعر الشعوب على اختلاف طبقاتها وانتماءاتها في صور حية ودلالات إنسانية شاملة من خلال ما تتسم به من خصائص

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص728.

[2]- سورة الزخرف، الآية 56.

ومميزات، فهي بذلك تعتبر الذاكرة الحية للشعوب لأنّها سريعة التداول والانتشار وتنتقل من جيل إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، بالإضافة إلى اتسامها بالإيجاز وجمال اللفظ والكثافة في المعاني، لذلك عدت وعاء الأمم ومخزون تجاربها، كما أنّها أيضا وسيلة من وسائل حفظ التجاب والحكم لتنتقل من جيل إلى آخر، وبناء على هذا فالأمثال بهذه المكانة شغلت العديد من الأدباء والحكماء والبلاغيين والفلاسفة وبذلوا جهدا كبيرا في العناية بها من خلال جمعها وشرحها وإعطاء تعاريف مختلفة لها.

ونجد الباحث عبد المجيد عابدين يحدد تعريفا في العبارة التالية: هو العبارة الموجزة المعبرة عن رأي الشعب واتجاهه[1].

ومن هنا يجعل المثل جمالية فنية من جماليات الأدب من تشبيه وكناية وحسن اللفظ والمعنى وخاصية المثل أنّه صادر من جميع طبقات الشعب.

أجمع الباحثون على عدد من المميزات التّي يتميز بها المثل وهي:

- يتميز بإيجاز اللفظ، بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير، فهو مكون من أقل قدر من الألفاظ وأكبر قدر من الدلالة.
- متميز بإصابة المعنى، فشرط الكلام القليل الدلالة مباشرة على المعنى المراد.
- مميزا بحسن التشبيه.
- مميزا بجودة الكناية.

وفي محاولة لكشف آلية توظيف هذه الأمثال في مسرح عز الدين جلاوجي نجد أنّ توظيفه لها كان ينشد التفاعل مع قضايا العصر، أي أنّ التوظيف كان مرهونا بقدرتها على المعاصرة وتلبيتها للحاجة الاجتماعية والروحية والثقافية ولم يكن انتقاء الكاتب

[1]- بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، ط1، 2009، ص66.

لبعض الأمثال التّي وظفها في مسرحيته عشوائيا بل كان واعيا، لذلك كان من الضروري معرفة كيفية التعامل مع هذه المادة المستقاة من الأمثال.

وقد وظفت هذه الأمثال توظيفا ملائما في أغلب الحالات لموضعها في المسرحية، لنستهل دراسة بعض الامثال منها:

- الراجل ما يضرب في الظهر وما هو من شيمتو الغدر[1]:

يندرج هذا المثل ضمن موضوع المواجهة ويضرب للرجل الذّي يغدر بالآخرين لانتفاء صورة الرجولة عنه لأنّ الغدر والطعن في الظهر نقيصة لا يمكن أن يتحلى بها الرجل الشجاع الذّي يواجه المصاعب والأخطار والأعداء.

جاء هذا المثل في المسرحية وذلك تأكيدا على ما قاله الشيخ (غانم) في المثال السابق على لسان الأم (علجية) بعد غضبها مما قاله الرجال استهزاء بما فعله ابنها عامر.

وقالت المثل لكي تطلب منهم أن يقولوا هذا الكلام في حضرة عامر، فالرجل الصنديد ذي القول العنيد لا يتكلم وراء الظهر بل يواجهه، فمن شيم الرجال المواجهة فالرجل بمواقفه لا يخجل في الحق لومة لائم، فالحق كالسيف متى ما كان مع الرجل حارب مواجها لا طاعنا في الظهر.

فالرجولة هي صفة جامعة لكل صفات الشرف والعزة والكرامة، فالأمم بهذا المثل تنعت من هزأ من فلذة كبدها انهم يعتقدون سبوه ما فيه، فهي تنعتهم بقلة مروءتهم لكن ليس بتعبير صريح بل بتلميح عن صفات الرجولة الحقة فما عسانا نعزي ام عامر ما قاله المثل:

لا تختم في ضيق الحال شرف عند الله وسعها

الشدة تهزم الأرذال أما الرجال لا تقطعها

[1]- عز الدين جلاوجي، أغنائية الحب والدم، ص15.

- سيد القوم على فعله ما يتعاقب قدرو عالي حاضر وغايب[1]:

إنّ تواضع الناس على الاحتكام إلى فرد منهم في أدارة شؤونهم يعود إلى إدراكهم لذلك التفاوت الحاصل بين البشر في الفطنة والقدرة على التحمل وبعد النظر، لذلك فإنّ الأفراد عادة ما يفوضون الرجل الذّي يكون اكثر حجما ووعيا، ويعززون ولائهم له بالطاعة حيتى يكون لرأيه نفوذا ولمكانته هيبة في النفوس فلا يحسبون عليه هفواته نظرا لثقل المسؤولية الملقاة على عاتقه، وهذا ما جاء في الشطر الأول للمثل (سيد القوم على فعله ما يتعاقب) وهم لا يخرجون عن أوامره، وهذا تعزيزا لمقامه ومنزلته عندهم وهذا ما نستكشفه في الشطر الثاني من المثل (قدرو عالي حاضر وغايب).

اندرج هذا المثل في المسرحية على لسان الشيخ غانم بعدما سمع استهزاء رجال القبيلة بما فعله (عامر) على أن يجب أن يلام على فعله ويعود راجيا لما ارتكبه فقال الشيخ (غانم) هذا المثل قاصدا به أنّ سيد القوم إذا فعل شيء فما هو على دراية تامة بما يفعله، وما النتائج الناجمة على فعله هذا لأنّه وفي نظر الجميع اعدل القوم وأكثرهم حكمة وهذا ما ظهر في المقطع الأول من المثل حين قال: (سيد القوم على فعلو ما يتعاقب) فعتاب العامة للسيد من باب الحقد على سيدهم ومحاولة تغليطه لهن ونزع مكانته بين أهل قومه التّي اكتسبها بالحكمة والرصانة في الفعل والقول، ففي هذا المقام يقول المثل "سافر تعرف النا وكبير القوم طبيعة"، ففي العرف والعادة سيد القوم دائم الطاعة ولا ينتظر منه إلا كل فعل رصين وصائب.

أما المقطع الثاني من المثل: (قدرو عالي حاضر وغايب) قالها الشيخ (غانم) قاصدا بها أنّ غياب عامر لا يعطي الحق للعامة بنهش عرضه بأنيابهم والشيخ غانم قال المثل كنوع من تنفيس الغضب كي لا ينفجر في وجه من استعمل بعامر فتظهر معايبه.

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم، ص15.

- قلب الراجل ضمير والمكتوب عليه لازم يديرو[1]:

يستعان بهذا المثل الذّي بين أيدينا أنّه إذا ما هم شيء في قلب المرء فأنّه يكون قد كتب في أزل قبل، فهو إذ يقوم بما املي عليه قلبه فإنما يجري ما قدر بالله أن يكون فإنّ الأمور كلها بين قضاء وقدر، فالإملاءات القلبية إيحاءات ربانية تثبت في الورع إن كانت خير وإن كانت شرا، فالرجل المتسم بسمات الرجولة الحق يضبط وجدانه وأحاسيسه وميوله القلبي فيتركه دوما وراء عقله لا العكس، ويتأكد كل التأكيد أنّ ما هو مقدر عليه يصل إليه مهما طال الزمان أو قصر، فيقصد بالمثل أنّ المؤمن يرضى بالقضاء والقدر.

أما عن وروده في المسرحية نجد أنّ هذا المثل يرد بلفظه في حدث الراوي عن عامر على أنّه رجل ذو شهامة وهمة وعزيمة، يؤدي الواجب تجاه قومه وعدم تخييب أملهم فيه، وهذا بتغلبه عن العاطفة وتركها جانبا حيث يظهر هذا في حواره مع خليفة وشيبوب عندما قال عامر:

إذا الواجب ناداني

لازم انلبي فالحين

ولوا فتني الزين واغواني

يا أميرة البشر والدين

قلبي تحت رجلي نديرو[2]

كما وظف الكاتب هذا المثل من أجل إظهار صورة البطل وإحساسه بقومه وهذا بالإصرار والعزيمة التّي اتخذها مع فرسانه بالرجوع إلى قبيلة بني هلال لاستعدادهم لمظاهر الحب والخوض في المعكرة معهم.

كما يوازي هذا المثل في لهجتنا العامية "المكتوب على الجبين ما يمحوه اليدين" وآخر يقول: "المكتوب ما منو هروب".

---

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم، ص33.

[2]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص94.

المبحث الثاني: تجليات السيرة في مسرحية "غنائية الحب والدم":

1- تعريف السيرة:

تعد السيرة من أهم أشكال التعبير الشعبي والأدبي، تعبر عما في الوجدان الشعبي والأدبي، تعبر عما في الوجدان الشعبي من آمال وافتخار وأمجاد والبطولات وأبعاد الحياة الاجتماعية، وقد تعددت مجموعة من التعاريف تتطرق للمعنى اللغوي للسيرة، إذ جاء في لسان العرب عن السيرة: أنها الطريقة، يقال سار بهم سيرة حسنة[1].

كما يعرفها محمد النجال في قوله: "بما تحمله من دلالات ورموز اجتماعية ونفسية يمكن من خلالها التعرف على خصائص الشعوب وبنائها الاجتماعي وعاداتها وتقاليدها، وتكوينها النفسي وتاريخها كما تتصوره وتنشده"[2].

كما أنّ السيرة الشعبية تحافظ من خلال تداولها على تلك الخصوصيات التّي تشكل مقومات البقاء للجماعة وتماسكها فيما بينها، وبما يميزها عن الجماعة المحاورة لها يتضح هذا التميز البطولة التّي تصوره من خلال بطلها الذّي تجعل منه رمزا بمعنى البطولة في الجماعة، يمثل قيمتها ويحارب لخيرها ويسعى دوما نحو النصر.

كما نجد السيرة الهلالية حاضرة بروحها في مسرحية غنائية الحب والموت على ثلاثة مستويات:

- مستوى اللغة؛
- مستوى الإيقاع؛
- مستوى بعض الشخصيات.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص317.

[2]- كمال الدين حسن، التراث الشعبي في المسرح المصري، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1993، ص48.

2- توظيف الشخصيات التراثية في غنائية "الحب والدم":

أ- شخصية شيبوب:

إنّ الدارس لمسرحية "غنائية الموت والدم" يجد أنّ الكاتب عز الدين جلاوجي قد استعان بأحد نماذج السير الشعبية وهي سيرة عنترة بن شداد، وقد استعار من هذه السيرة بشخصية شيبوب وهو أخو عنتر من أمه زبيدة، كان يحب عنترة ويلازمه في حله وترحاله، إلا أنّه كان بعيدا عن الفروسية حيث كانت هذه الشخصية مرحة ترضى بالواقع ولا تحاول تغييره وهذا ما جعل عنترة يشيد بفضائل أخيه شيبوب.

نجد في مسرحية "غنائية الموت والدم" أنّ سيرة عنترة تمثل نموذج الصداقة باعتبارها تؤدي دورها في المسرحية دورا درامي أقل درجة من دور البطل، كما يرد في السيرة دائما.

تعتبر شخصية شيبوب من أحد الشخصيات المساعدة للبطل في تحركاته والصديق المقرب له ولهذا المدلول الشامل الذّي أضفاه الكاتب على شيبوب استعاره ليعبر عن تجربة معاصرة التّي أراد منذ البدء أن يوظف شيبوب للتعبير عنه وهذا ما نكتشفه من خلال هذه الشخصية كما وردت في المسرحية، يظهر قوم عامر وقد وصل إلى المكان المحدد بدأوا يعسكرون حيث يصل شيبوب فوق فرسه وفي حديثه مع عامر يقول:

شيبوب: أمرت الجميع اعسكروا في هذا المكان

عامر: احنا هنا في أمان

نقدروا نرقبوا الجمييع بالعيات

ونحذروا من كل غدار

شيبوب: نستغل الفرصة يا عامر

مادامهم مشغولين بأعدائهم

(متحمس وهو يستل سيفه)[1].

فمن خلال حواره مع البطل (عامر) نلاحظ أنّ هذه الشخصية "شيبوب" تتميز بروح العزيمة والحماس، حيث نجد أنّ الكاتب عز الدين جلاوجي قد أضفى عليها ملامح الشخصيات البطولية التّي قامت بأعمال جليلة في مجتمعاتها بقيت إلى يومنا هذا في الذاكرة الجماعية، وأصبحت تردد لسان الأفراد مما جعلت من صانعيها أبطالا كما وهذا بارزا من خلال حواره الخارجي مع البطل عامر.

ب- شخصية علجية:

تعد من بين الشخصيات التراثية التّي اهتم بها بعض الكتاب وارتبطت بالجانب العاطفي في حياتهم وكانوا استدعونها كرمز تقتدي به للتعبير عن حب الحبيبة، الوطن، الأحبة، الفراق، الرحيل، نجده يوظف شخصية "علجية" للتعبير عن الحب والصبر والمحب في كتم حبها لعامرن فكان توظيف الكاتب لها كرمز لشخصيات القصص الشعبية العربيّة والحديث عن هذه الشخصية التّي مثلت المرأة في جانبها العاطفي، كما استخدمها الكاتب ليشير بها إلى قصة حب التّي كانت بطلتها "علجية" وهي فتاة أمازيغية الواقع في حبها للأمير العربان عامرن فهي تعتبر من الأسماء التراثية التّي تركت بصمات في القصص الشعبية روت ولا زالت تروى إلى يومنا هذا، حيث جعل من هذه الشخصية أو الرمز التراثي وسيلة ليخاطب بها الحبيبة "علجية" وهذا ما نستكشفه من المسرحية من خلال حوارها مع أخيها الأمير قائلة:

علجية: عامر زين الفتيان

الأمير: مندهشا تعرفينه؟

يطوي لرض وللصحرا يقهر

عامر في القلب اتخبيه

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص117.

عامر: يدخل فجأة مع بعض فرسانه

قلبي ملك يديك احكميني ومريه[1]

ومن خلال ذلك رسم الكاتب "علجية" في التعبير عن مشاعرها وحبها الصادق والعفيف ليجيبها "عامر".

كما لهذه المرأة العظيمة الفضل الكبير في تمازج الدم العربي بالدم الأمازيغي "أبناء الوطن الأصليين" لأنّ المجتمع الجزائري مجتمع متكون من عرب وأمازيغ، حيث وظف الكاتب ايم "علجية" في المسرحية التّي تعد رمزا للوطن، دسه الكاتب في علجية بوصفها صورة تعبر عن الأرض لأنّ العرب يرون أنّ هذه الأرض أصبحت أرضهم سقوها بدمهم كما أنّ الأمازيغ في البداية كانوا يظنون أنّ العرب يأتون إليهم من أجل التوجس والغزو، لأنّهم كانوا في صراعات داخلية بين القبائل الأمازيغية لذلك يعتقدون أنّ العرب جاؤوا ولاة وأنهم اغتصبوا الأرض وهذا خطأ لأنّ التاريخ لا يحدثنا أنّ العرب قد قاموا بمجازر أو استباحوا الحرمات أو قتلوا الأمازيغ بالعكس تمازجوا تمازجا عن طريق الحب لدرجة أن "أب" علجية تدرك الفعل البطولي الذّي قام به الشيخ "غانم" "أب عامر" وبهذا يتبين منهم انهم ليسوا أناسا استغلاليين واستعماريين بل جاؤوا من أجل التزاوج والدليل انهم قدموا دمائهم وأرواحهم بدائل عن هؤلاء وبالتالي يقع تلاحم في نهاية المطاف هو التزاوج.

وقبل ما يقع التزاوج هناك حب وقبل ما يقع الحب هناك تمازج بين الدماء كما نرى هذا في حديث أب علجية وإحساسه بالفعل البطولي الذّي قام به عامر من أجل أن يحمي قومه من شر العدية قائلا:

الأمير: يا عامر يا الحبيب

مات والدك قدامي ادفع على عزنا

وماتوا منكم أبطال أفداو شرفنا

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص122-123.

دمنا تخلط ودم الرجال غالي

وكلامي صدقاتوا فعاليي

هذا لرض لينا أجمعين

نعيشوا فيها خاوة هانيين

علجية وديرها فالعينين

عامر: الحمد للرب العالمين

حققلي حلمي ومكني تمكين

هيا نعد إلى قومنا لفراح

نزيل الهم ونبعد نرتاح

هي تعد لقراح

(يخرج هو يردد العبارة)

الأمير: الأم شرفت لنوار

زال همنا راحت لكدار

اعلموا جمعين

وأخبروا حاضركم والغائبين

علجية زينة الزين

حليلة للعامر... قولوا آمين

عامر: ليد في ليد

نقيم في سهولنا والبيد

حصون ما تزول ما تميد

خليونا نقيموا الفراح

في نهاراتنا ولينا لملاح

قلوبنا تشرق وترتاح

وصدورنا تفرح وتنشراح[1]

نستنتج مما تقدم في هذا المقتطف إلحاح الكاتب على فكرة الأخوة بين العرب والأمازيغ، كما يبرز الكاتب بأنّهم أمة واحدة حرضا منه على وحدة الأمة والقلب والصف بين أبناء الجزائر، وهذا ما أشار إليه في المشهد الأخير معبرا بذلك على امتزاج الأمازيغ العرب من خلال علاقة حبايب "عامر" و"علجية" التّي تعد هذه الأخيرة صاحبة الفصل في إتمام الصلح بينهما.

ج- شخصية الجازية:

إنّ الدارس لمسرحة "غنائية الحب والدم" يجد أنّ الكاتب قد استعار السيرة الهلالية شخصية "الجازية" التّي في رأيه تلائم تجربته في أخذنا شخصية شخصية "الجازية" سوف نجد ملامحها التراثية متعددة فهي امرأة تتميز ب: القوة والأخلاق والفروسية... الخ، وكن الكاتب عز الدين جلاوجي نجده استعار منها صفة الأخلاق والفروسية حيث صور الكاتب هذه الشخصية تصويرا ماديا، فالجازية هي الفتاة التّي تتميز بصفة بالشجاعة والقوة التّي أبهرت بها الجميع فنسج من خلال دلالات جديدة وحديثة.

فنجد أنّ الجازية التّي وصلت إلى مركز قيادية في القبيلة تأخذ دور الرجل في الحرب وذلك يظهر في حديث عامر مع هذه الفارسة "الجازية" ويقول:

عامر: يا فارس نحي على وجهك هذا النقاب باه تزيل كل شك وكل ارتياب

(ينزع النقاب فيثير الدهشة)

الجميع: الجازية بنت الشيخ جابر الشيخ جابر...؟؟!!

الشيخ غانم: الجازية صارت معدودة مع الفرسان؟؟!![2]

كما نجدها ترد على أخيها مناد وهي متحدية وتقول:

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص123-124.

[2]- المصدر نفسه، ص104.

الجازية: الراجل يوقف مع قوموا وقت الشدة

يروحو مالو والعده

في هذا الحرب لمشومة لازم نشارك

لازم انخوض أغبارها... لازم انعارك

لازم ننتصر على أعدائنا فالميدان

وانفرحوا زين الفتيان

عامر وصحابوا الشجعان[1]

فالجازية هنا تعتبر رمزا لقوم بني هلال التّي يطمع فيها الأعداء وهذا دليل على قوة شخصيتها ومدى وفائها لهم، كما نلمس فيها جانب الإيمان بالقدر وتقدير التضحيات المقدمة من لدن الأبطال الذين يحيون لموتهم ويموتون ليحيا غيرهم، ومن هنا فقد حددت العزم على مواصلة الدرب حتى تحقق الهدف المنشود والخروج من دائرة الظلام إلى دائرة النور.

ويظهر لنا هذا من خلال إصرارها على الذهاب إلى ميدان الحرب تقول:

الجازية: (تستل السيف)

انا رايحة للميدان

ما اردني انس ولا جان

على نصرة قومي مالطغيان

ارخيصة تقدم الروح

من غير بكا ولا نوح[2]

كما نج الأمر نفسه في السير الهلالية بالنسبة لشخصية الجازية وذلك عندما ترفض الصلح وتطلب من ذياب النزول من الخيل لتركبه وتقاتل خلفة الزناتي سلطان تونس.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، اغنائية الحب والدم، ص40.

[2]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص97.

د- شخصية عامر:

كما هو معروف أنّ لكل سيرة شعبية تسلسل في الأحداث حيث تسرد حياة هذا البطل ومغامراته والمآزق التّي يمر بها، ولذا سأبدأ ببطل السيرة الشعبية، يقف بطل السيرة الشعبية لما يتعرض له من قضايا عامة وقضايا خاصة، في طريق وسط بين البطل الجمعي، كما أبدعته العقلية الجماعية الشعبية، ويمر بطل السيرة بالشعبية بخمس مراحل وهي كالتالي:

1- مرحلة التكوين.

2- مرحلة الفروسية أو مرحلة الذاتية.

3- المرحلة الأسطورية.

4- المرحلة الملحمية.

5- مرحلة الامتداد.

فاذا شئنا أن نقدم نموذجا في السيرة الشعبية فإنّنا نستشهد بميلاد أحد أبطال السيرة الهلالية، فلو أخذنا شخصية "ذياب" في السيرة الهلالية حيث تتميز هذه الشخصية بالذكاء والكلام الواضح نثرا وشعرا، كما تعد هذه الشخصية هي التّي تسرد الأحداث وبقية الشخصيات تدعم هذه الشخصية حتى تصل إلى ما تصبوا إليه السيرة والوصول إلى الذروة، كما يذكر نعمة إبراهيم "أنّ البطل في السيرة يكلف بمهمات محفوفة بالمخاطر على أمل أن يقتل لدى إنجازه لها"[1].

مثلا شخصية "ذياب" في السيرة الهلالية كان ظهورها بارزا في ميدان الحرب حيث كان يشد غيظا حتى صارت عيناه تقدح من النار الوقيد وأشار يتعهد قائلا:

يقول أبو موسى ذياب ابن غانم حماة الخيل فـــي يوم الهوائل

لكم قوم أنـــت ترغـــب قتالـــي ألا فيهم بفـــرســـان بـــواسل

[1]- نعمة الله إبراهيم، بالسيرة الشعبية العربية، ص33.

أشتت شملهم وأقي عددهم وآخذ مالهم وخيلا سائـــلا

لابد أن أقتلك وأملك بلادك وأقطعهم بضربات النصائل[1]

وعلى غرار هذا نجد شخصية البطل "عامر" التّي وظفها جلاوجي في المسرحية نجده قد استعارها من شخصية ذياب وأعاد حضورها في هذه المسرحية بشخصية تمثلها وهو "عامر الهلالي"، فمن خلال هذه الشخصية نجده أنّه استعار منها صفة البطل الشجاع والقوي التّي أبهرت الجميع... على أنّه هو الفاعل الحقيقي والمبجل والمستحق التمجيد في المسرحية، فكان عظيم الخلق شديد البنيان وكأنه صخرة، فهو رجل لا يأبه لجرح يصيبه فالمعروف عنه أنّه فارس صنديد لا يشق له غبار بالإضافة إلى فروسيته وشجاعته المنقطعة النظير.

نلاحظ من خلال ما ذكرناه أنّ بطل السيرة الهلالية "ذياب" يتمتع بكافة المواصفات المثالية مثل شخصية بطل المسرحية عامر الهلالي، وما يمكن أن يدل على هذا الدور نجده في حوار أحد فرسان القبيلة في قولهما:

فارس1: لو ما رجعتن يا عامر لنا نفناو

ما نزيد نبانوا ما نضواو

فارس2: لو ما رجعلنا انتشراو

وبنار الحرب نتحرقوا ونتكواو[2]

والأمر نفسه نجده في حديث الشيخ عامر مع نفسه وهو يتوجه بالى الشمال وينظر بعيدا قائلا:

وينك يا عامر

وينك يا عامر

[1]- تغريبة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية، ص479.

[2]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص103.

قومك في ذل غامر[1]

وهذا دلالة على مكانته وحبهم له وأن غيابه يعد نقطة ضعف لقومه، كما أنّ الشيخ غانم هنا مصر على رجوع ابنه "عامر" البطل لقومه لأنّ حضوره يبعث فيهم الحياة من جديد.

وعلى ذلك يمكننا أن نخلص بفكرة حلو شخصية البطل عامر وهي كونه شخصية تتسم بالفضائل كالشجاعة والمروءة والنبالة والشهامة والتضحية.

هـ- توظيف شخصية القوال:

هو شخص من الشخصيات التراثية التّي رافقت الانسان عبر مراحله التاريخية الضاربة في جذور التاريخ وفي التراث الشعبي الجزائري، "هو شخصية شعبية كان يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، كما تسمى بالحكواتي أحيانا، وقد كانت له بذور في الماضي إذ تظهر مع ظهور المسرح منذ القديم، إلا أنّه لم يأخذ مكانة بارزة إلا في العصر الحديث يتلو القول الشعري ويروي الحكايات ويقص سير الأبطال والحكايات والأساطير، يعد أحيانا من وسائل الاحتفالات في المناسبات الدينية كالمولد، وفي المناسبات الاجتماعية كالاحتفال بالزواج أو الختان أو ولادة الأبناء"[2].

والذّي ستأتيي على دراسة توظيفنا لهذه الشخصية "القوال" حيث استهل الكاتب به في مطلع المسرحية على لسان الراوي فيقول:

واختالفت الأقوال

بين قايل وقوال

بين عالم وجهال

بين صحيح ومعلال

قال نجوم السما لمعوا وضواو

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص84.

[2]- عبد الغفار مكوي، المسرح الملحمي، دار المعارف، د ط، 1977، ص60.

قالوا قطعوا صحراء قاسية وبنارها تكواو

قالوا من ساقية حمر ساروا واعلاو

هوما طيروه في السما احومو تحوام

هما صيود فالحرب وفالسلام

هم رجال بطال

بقوالهم وبالفعال[1]

فأسلوب عرض القوال هنا أدائي بالدرجة الأولى لأنّه يعتمد على التلوين الصوتي لبعض سمات الشخصية وانفعالاتها وكأنه يعطي لمحة عن الصفات التّي تتسم بها هذه الشخصيات من قوة وشهامة وشجاعة ومدى افتخاره بهم حيث شبههم بالنجم الساطع للدلالة على الشجاعة التّي خاضوها في الحرب بالرغم من المعاناة التّي قطعوها خلال تلك الفترة، كما يسلط الضوء على حقائق الروابط الأخلاقية في الأخير.

وهذا أثناء سرده من خلال حكاياته أمام حشود من الناس كما تسترسل شخصية القوال في متابعتها للحدث بالتعليق في قوله:

صلوا على خير العالمين

وهاكم قصتهم يا سامعين[2]

بدأ القول هنا بالصلاة والسلام على سيد الأنام (محمد صلى الله عليه وسلم) وهذا من خلال قوله صلوا على خير العالمين... مبتدأ بالأسلوب السردي في توظيف القوال الذّي اعتمده الكاتب جلاوجي في صوغ مضمون غنائية الحب والدم.

وعموما فقد كان لشخصية القوال تأثيرا كبيرا جدا في صناعة توجه جديد للمسرح الجزائري، وعلى الرغم من كل القراءات التّي تجمع بتأثير المسرح البريخي على

[1]- عز الدين جلاوجي، اغنائية الحب والدم، ص7-8.

[2]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص84.

المسرح الجزائري إلا أنّ شخصية القوال في فضائها تبقى كيانا فنيا تعبيريا ، أصلا يرتبط ارتباطا وثيقا بصفاء الانتماء الثقافي وغنى الموروث الحضاري الشعبي.

... يعد المسرح نافذة يطل من خلالها الإنسان على عوالم حياتية وأكوان معيشة رحبة، لقد كان سيد الفنون الإنسانية منذ آلاف السنين، رافق مسيرة الإنسان وكان مجرد الفن إلى جوانب أخرى خفية من واقعه، ونقل مشاعره وزعبر عن رغباته، وصور بطولاته، وعكس كثيرا من استعلائه على صغائر الحياة الطارئة، إذ احتفى الإغريق القدامى بالمسرح فمنحوه كل طاقاتهم الإبداعية تأليفا وتمثيلا، واحتفى المسرح بمآثرهم وخوارقهم فمنحهم كل سحره ودهشة تصويرا وتجميلا، وراح هذا المسرح يتطور عبر العصور، ومن جيل إلى جيل فهيئت له كل طاقات الانسان المبدع الفنان، نصا وأداء، فزاد إلمامه بعوالم الانسان وأحلامه وفنه، وظل فيه التأليف يأخذ أشكال نقل الواقع والخروج بها إلى آفاق الركح وعوالم التمثيل والأداء، لتكون دهشة الفرجة عالما آخر لا يقل إدهاشا واشتهاء.

لقد انفتح النّص المسرحي المعاصر على التراث بمختلف أشكاله، يقرأه ويعيد تشكيله وصياغته، ليقدمه بشكل جديد مغاير واع للمتلقي المنفتح على التراث قراءة وتوثيقا وتشويقا لقراءة التراث وتمثلاته مسرحيا، يوصف المسرح قناة ذات بريق فني لا يخبو ولا يزول، لأنّ توظيف التراث في المسرح هو نوع من التناص يحدث بصورة مقصودة، وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة، ولأن الرؤية من زاوية واحدة تضيق بالرائي والمرئي فإنّ انفتاح النّص المسرحي على نصوص وفنون أخرى هو بمثابة تعدد زوايا النظر أو الرؤية الكونية لهذا العالم، وذلك يكون بالقراءة الواعية للتراث وإعادة صياغة الرؤى المستقبلية بوعي وجدة[1].

[1]- علاوة كوسة، توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوجي، العدد الثاني 2016، ص288-289.

بعودتنا الى النص المسرحي الجزائري وانفتاحه على التراث وآليات توظيفه له بوصفه ركنا من أركان الثقافة الجزائرية.

نتوقف في مداخلتنا هذه عند تجربة متميزة في مسار الكتابة المسرحية الجزائرية والعربيّة عموما، نظرا لما تتميز به هذه التجربة من غزارة في الإنتاج، نوعية في الكتابة، عمق في التأليف، رصانة في الحبك وتنويع في الأساليب، انفتاح على النصوص الأخرى، أدبية كانت أو فنية، والسمة الأبرز هو حضور التراث بشكل لافت جدا، والأبرز في نصوص هذه التجربة هو الحوار السلس بين الفنون وعناصر التراث، داخل النّص المسرحي، إنها تجربة الأديب، الكاتب المسرحي عز الدين جلاوجي.

خاتمة

لقد حاولنا من خلال هذا البحث دراسة موضوع توظيف التراث في مسرح عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم نموذجا، وقد انتهى التحليل إلى نتائج أهمها:

- عرف التراث مفاهيم عديدة ومجالات واسعة لكونه عاملا من عوامل الحضارة، حيث جسد في مختلف الأعمال المسرحية الجزائرية.

- ينحصر التراث في عدة أنواع منها: (التراث الشعبي، بالتراث الديني، التراث التاريخي، التراث الأدبي).

- يحمل التراث أهمية كبرى لدوره الفعال في تغذية العقل الجمعي ومده بالقيم إلى جانب إسهاماته في تشكيل الوعي العام.

- ساهم فن المسرح في إحياء التراث وإعادة بعثه من جديد.

- عز الدين جلاوجي أحد الباحثين الذين عملوا على توظيف التراث في أعمالهم المسرحية، فقد أدرك أنّ التراث خالد، يتميز بالحياة والنمو ليعيش عبر الأزمنة والعصور، فعز الدين جلاوجي اخذ تعابير عديدة في هذا التوظيف في أعماله المسرحية خاصة مسرحية غنائية الحب والد، فهو من الرموز الأدبيّة الخالدة في العصور الحديثة والذّي اكتسب مكانة بين كتاب جيل عصره.

- يمكن القول أنّ توظيف التراث في مسرح عز الدين جلاوجي أخذ مسارات عديدة ومناحي متعددة حملت في طياتها عديد الصور من اقتباسات وتناقصات جسدت أقسام التوظيف في أعماله المسرحية ومثال ذلك مسرحية غنائية الحب والدم، ومن الأقسام التراثية:

- الفنون الأدبية الشعبية.
- العادات والتقاليد.
- المعتقدات الدينية.

- إضافة إلى لغة الكاتب العامية التي زاوج فيها بين النثرية وشعرية.

- لقد كان حضور التراث في غنائية الحب والدم وفيرا خاصة التراث الشعبي على اختلاف أشكاله.

قائمة

المصادروالمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا- المصادر:

1. **عز الدين جلاوجي**، غنائية الحب والدم، منشورات المنتهى، الدراسي الأول 2020، دار المنتهى، الجزائر.

ثانيا- المعاجم والقواميس:

2. **ابن منظور**، لسان العرب، مج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

3. **أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري**، تهذيب اللغة، تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001..

4. **جميل صليبا**، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، باب الدال، 1978، ج1.

5. **ماري إلياس**، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1997.

6. **مجدي وهيبة**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، ط2، 1974.

7. **المنجد الأبجدي**، معاجم دار المشرق، بيروت، لبنان، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، مادة أداة، ط7.

ثالثا- الكتب:

8. **أحمد بوحسن**، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، سنة 1425هـ.

9. أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1968.

10. **أنيسة بركات**، أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

11. **بولرباح عثماني**، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، ط1، 2009.

12. **حلمي بدير**، أثر الأدبي الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، كلية جامعة المنصورة، د ط، دت.

13. **خديجة عزوز**، خديجة شرقي، أبعاد التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة، جامعة أحمد دراية، أدرار، 2015-2016.

14. **رابح العربي**، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، د ط، دت.

15. **سعاد محمد خضر**، الأدب الجزائري المعاصر (دراسة أدبية نقدية)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط 1967.

16. **سعدون محمود الشاموك**، هدى علي جواد الشمري، مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، الكلية الشرعية الجامعية الأردنية، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

17. **عبد الجبار الرفاعي**، جدل التراث والعصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ- 2001م.

18. **عبد الغفار مكوي**، المسرح الملحمي، دار المعارف، د ط، 1977.

19. **عبد القادر جغلول**. الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليمان قسطون، دار الحداثة، بيروت لبنان، 1984.

20. **عبد الكريم جدري**، الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط1، 1993.

21. **عبد الكريم جدري**، نماذج من المسرح الأوربي الحديث، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002.

22. **عبد المالك مرتاض**، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1984.

23. **عبد الملك مرتاض**، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ط2.

24. **عبد الوهاب شكري**، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001.

25. **عز الدين جلاوجي**، الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد، د ط، 2008.

26. **عز الدين جلاوجي**، النص المسرجي في الأدب الجزائري، ط1، دار هومة، 2000.

27. **علي الراعي**، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1999، ط2.

28. **فاروق أحمد مصطفى**، الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، كلية الآداب الجامعية، الإسكندرية: دار النشر، 2008.

29. **كمال الدين حسن**، التراث الشعبي في المسرح المصري، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1993.

30. **لحربي دحو**، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، د ط، د ت.

31. **مارتن أسلن**، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة بيروت، لبنان.

32. **محمد الجابري**، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات مركز دراسات العربية، بيروت، ط1، د ت.

33. **محمد الجوهري**، التراث الشعبي في عالم التغيير، دراسات في إعادة إنتاج التراث، القاهرة: ط1.

34. **محمد الطمار**، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

35. **محمد زغلول سلام**. المسرح والمجتمع في مئة عام. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، دت.

36. **محمد مندور**، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، د ت.

37. **مخلوف بوكروح**، المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995.

38. **مخلوف بوكروح**، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1998.

رابعا- المقالات والجرائد:

39. **خلوف مفتاح**، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن، 2014-2015.

40. **سعيدة حمزاوي**، صورة المرأة في المعتقدات الشعبية، مجلة المورث وقضايا الوطن الملتقى الوطني للموروث الشعبي بالوادي، رابطة الفكر والإبداع بولاية الوادي، 2006.

41. **صحيفة المجاهد**. عدد 06 جانفي1988.

42. **عبد السلام بوشارب**، مجلة الجيش، عدد 195، جوان 1980.

43. **علاوة كوسة**، توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوجي، العدد الثاني 2016، ص288-289.

44. مصطفي كاتب، مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد 39، جانفي 1986.

45. موسى حمومي، "المسرح الجزائري والثورة"، صحيفة أضواء الأسبوعية، عدد 15 جوان 1985.

46. موسى حمومي، تأريخ المسرح الجزائري، مجلة الثقافة عدد 87، شهر ماي/جوان 1985.

47. نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 08 جانفي 1963 تحت رقم 63/12

48. وزارة الثقافة، المسرح الوطني، ريبيرتوار المسرح الوطني، ماي 2014.

49. وزارة الثقافة، المسرح الوطني، نشرية المهرجان، العدد الثالث، 26 ماي 2006، الجزائر.

خامسا- الانترنت:

50. اسعد فايزة، العادات الاجتماعية والتقاليد في الوسط الحضري بين التقليد والحداثة theses.univ.oran.dz المطلع عليه في 31 ماي 2021.

51. تعريف مفرد عادات في معجم المعاني الجامع، معجم عربي عربي www.almoany.com اطلع عليه بتاريخ: 31 ماي 2021.

52. قوبة سيد أحمد، تجليات التراث الشعبي في الكتابات المسرحية الجزائرية، موقع: www.bn.arab.com محرك google.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

الإهداء

مقدمة...أ-ب

الفصل الأول

تطور المسرح الجزائري

تمهيد...04

المبحث الأول: المسرح الجزائري النشأة والتطور.................................08

المطلب الأول: المسرح الجزائري قبل الاستقلال 14

المطلب الثاني: المسرح الجزائري بعد الاستقلال 22

المبحث الثاني: مفاهيم عامة حول التراث 28

المطلب الأول: مفهوم التراث...28

المطلب الثاني: أنواع التراث 30

المطلب الثالث: أهمية التراث...34

الفصل الثاني

تمظهر التراث في مسرحية غنائية الحب والدم

تمهيد: 37

المبحث الأول: تمظهر توظيف التراث بأنواعه في غنائية الحب والدم............38

1- نبذة عن حياة عز الدين جلاوجي..38

2- ملخص مسرحية "غنائية الحب والدم"..45

3- توظيف العادات والتقاليد 46

4- توظيف التراث الشعري في غنائية الحب والدم 48

5- توظيف الموروث الغنائي في مسرحية "غنائية الحب والموت" 53

6- توظيف الأمثال التراثية في مسرحية (غنائية الحب والدم)..................... 61

المبحث الثاني: تجليات السيرة في مسرحية "غنائية الحب والدم"................ 66

1- تعريف السيرة 66

2- توظيف الشخصيات التراثية في غنائية "الحب والدم" 67

خاتمة 80

قائمة المصادر والمراجع 82

فهرس المحتويات

ملخص الدراسة

ملخص:

تناولنا في هذا البحث مسالة توظيف التراث في المسرح الجزائري، فحاولنا الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بالتراث وعلاقته بالمسرح الجزائري وبالضبط مسرح عز الدين جلاوجي "غنائية الحب والدم" أنموذجا. وقد أوضحنا في هذا البحث ارتباط المسرح الجزائري بالتراث، وهذا منذ نشأته مرورا بمختلف مراحل تطوره، حيث وجد الكاتب المسرحي في التراث ما يلبي غاياته وأهدافه المختلفة، فكان المسرح أكثر الأشكال الفنية احتضانا للتراث وتعبيرا عنه وتوظيفا له. فقد سار بحثنا وفق خطة تتكون من مقدمة وتمهيد، وفصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي، خاتمة، أما الفصل الأول فكان فصل نظري حاولنا فيه رصد أهم المفاهيم المتعلقة بنشأة المسرح الجزائري وأهم تطوراته، مفهوم التراث لغة واصطلاحا وأنواعه، كما تطرقنا لأهمية التراث وعلاقته بالمسرح، أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي خصصناه لدراسة تجليات توظيف التراث في مسرحية غنائية الحب والدم، حيث طبقنا لما نظرناه في الفصل الأول. وقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي التاريخي. وأخيرا الوصول إلى جملة من النتائج بلورناها في شكل خاتمة كانت بمثابة حصاد لهذا البحث.

الكلمات المفتاحية: التراث، المسرح الجزائري، عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم.

Summary:

In this research we have dealt with the issue of the employment of the traction in the Algerian theater. We tried to answer on question related the tradition relationship with Algerian theater, especially the play of Mr. Azzedine Djloaoudji "love and blood" as a sample.

We tried to make clear how much the traction is related to the Algerian theater since its foundation passing through all its phases of development, it is found in its goals and objectives.

The theater is the most useful from of art that used and refracts we tradition.

The plane of our search had been durded into opening introduction and two chapters, one of them was theoretical however the second one was practical one, and last but not list a conclusion concerning the 1st chapter which was a theoretical on in which we tried to gather the most important concepts related to the

The creation of the Algerian theater and its most important developments, the concept of tradition linguistically and its types.

We also dealt with the importance of tradition and its relationship with theater.

Whereas in the 2nd chapter was practical one we focus it to the study of the use of tradition in the play of "love and blood", as we practice what is mentioned in chapter one and we use the descriptive, analytic, historical approach .

Finally, reaching a set of results we sum up them conclusion with was a feedback of this research.

***Keywords**: heritage, Algerian theater, Azzedine Jalawji, lyricism of love and blood*