وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مُحَّد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل(ط1): 181835074847

رقم التسجيل(ط2): 181835078183

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر LMD، تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

الموروثات الشعبية في مسرحية القراب والصالحين لـ ولد عبد الرحمن كاكي

إعداد الطالبين:

❖ أحمد ياسين مسعودي

❖ أشرف بن عيسي

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	أحمد أمين بوضياف	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	رئيسا
2	خالد شبلي	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	بوديسة بولنوار	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1444/1443هـ- 2023/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

نتقدم بجزيل شكرنا وامتناننا لأستاذنا الفاضل الدكتور خالد شبلي الذي لم يدخر جهدا في مساعدتنا، فله كل التقدير والاعتراف بالجميل.

والشكر موصول الى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين وافقو على قراءة هذا البحث وتقييمه.

كما نتوجه بالشكر الى والدتي الكريمة الأستاذة العلجة هنلي على دعمها لنا

كما نوجه الشكر لأسرتينا فردًا فردًا الذين صبروا وتحملوا معنا ومنحونا الدعم على جميع الأصعدة، ونشكر أصدقاءنا والأحباب وكل شخص قدم لنا الدعم المادي أو المعنوي.

كما لا يفوتنا ان نقدم أسمى عبارات الشكر والعرفان لكلية الآداب واللغات وتخص بالذكر قسم اللغة والأدب العربي.

مقدمة

مقدمة:

إن العودة إلى التراث هي السمة البارزة التي ميزت الأعمال المسرحية الفنية الساعية إلى تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا، فالتراث الشعبي جزء أساسي لا يتجزأ من كيان الأمة، ومقوم هام من مقومات الشخصية العربية، بل هو رمز أصالة الأمة وعنوان سيادتها، لذلك ارتبط البحث عن الهوية العربية للمسرح العربي بقضية التراث، ومدى الأخذ من منابعه الصافية، فصار التراث طاقة إبداعية تجسدت في محاولات متعددة واكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية.

إن أهم عائق واجهنا أثناء اختيارنا هذا البحث هو تشعبه من جهة إذ من الصعب الإلمام بكل عناصره خاصة وأن التراث كثيرة عناصره ،متعددة مشاربه، ومع ذلك حاولنا أن نستقصي جميع جوانب هذا الموضوع، وأما العائق الآخر فهو ندرة المصادر والمراجع، حيث لم نعثر على مسرحيات "كاكي" إلا بعد جهد جهيد، وهذا لكونها غير مطبوعة.

وقد ارتأينا الاعتماد في هذا البحث على ما يسميه بعض الدارسين بالمنهج المتكامل إذ لجأنا إلى مجموعة من المناهج التي تخدم عملية البحث. كالمنهج التاريخي الذي هو أسلوب علمي ينبع من ملاحظات الباحث القائمة على مشاهدته للمخلفات التي تركها الأقدمون، ومن دراسته للكتابات التي دونت عنهم مما يشد إلى ما يتصل بهذه الملاحظات، ويزيد من دوافعه للبحث عن معلومات أخرى تتصل بالملاحظات بشكل يزيدها وضوحا، وهو يساعد على استرداد الماضي تبعا لما يتركه من آثار، ولقد سلكت هذا المنهج في الإطلالة التاريخية على المسرح الجزائري نشأته وتطوره وكذلك عند التأريخ لبعض المراحل المهمة في حياة الكاتب خصوصا.

كما أفدنا من منهجين مهمين هما المنهج التحليلي والوصفي كونهما الأنسب طالما أننا بصدد محاولة تحليل مفهوم التراث بموروثاته الشعبية. فضلا عن اعتماد التحليل أثناء دراسة النموذج التطبيقي في الفصل الثاني ،مع الاستفادة من بعض المناهج الحديثة التي

تخدم بحثنا كلما تطلب الأمر ذلك ،وخاصة المنهج المقارن الذي اعتمدناه، لما عقدنا مقارنة بين المسرحية الجزائرية "القراب والصالحين" والمسرحية الألمانية" الإنسان الطيب في سيتشوان" .

وفي ضوء ما سبق تحددت معالم خطة البحث الذي يشتمل مدخلا وفصلين فضلا عن المقدمة والخاتمة.

ففي **المدخل** تحدثنا عن البدايات الأولى للمسرح الجزائري، مع إبراز أهم الأشكال شبه المسرحية والتي لا ترقى إلى المستوى المطلوب .

أما فيما يخص **الفصل الأول** فتحدثنا عن الموروثات الشعبية في المسرح الجزائري من خلال مفهوم التراث، عناصره، أسباب العودة الى التراث، ومظاهر التراث الشعبي في مسرح كاكي خاصة.

وحتى تستكمل الدراسة غايتها وهدفها، عمدنا في **الفصل الثاني** من البحث إلى دراسة تطبيقية لمسرحية" ولد عبد الرحمان كاكي "بعنوان " القراب والصالحين " والتي تعد أنضج عمل فني قدمه الكاتب وأنه استقاها من التراث ووظف فيها عناصره من شخصيات تراثية كالمداح، القوال، القراب، الاولياء الصالحين.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل شكرنا وامتنانا لأستاذنا الفاضل الدكتور: " **خالد شبلي** " الذي لم يدخر جهدا في مساعدتنا وتزويدنا بمختلف المراجع والتوجيهات القيمة التي خدمتنا في بحثنا المتواضع، فجزاه الله خيرا وجعله ذخرا لطلاب العلم، وله منا جزيل الشكر والتقدير والاحترام .

مدخل

البدايات التراثية الولى في المسرح الجزائري

عرفت الجزائر ظواهر شبه مسرحية ،كان لظهورها نتائج حتمية مرهونة بالممارسات البدائية الناتجة عن معتقدات دينية ،وعادات وتقاليد كخيال الظل والقراقوز، التي ارتبطت بالأدب الشفهي لدى مختلف الفئات، تعبر عن همومها وآمالها واعتبرته مصدرا للمتعة .

كان لظهور المستعمر الفرنسي الذي عمل على تطبيق سياسة الحصار الثقافي تأثير في فقدان الجزائر لملامحها المسرحية وخصوصياتها الثقافية ،وأدت هذه السياسة إلى انعكاسات سلبية طبعت الإنتاج الثقافي بطابع المحافظة والتعصب للتراث الشعبي ،وهذا ما يؤكد لنا أن الجزائر عرفت بعض الأشكال شبه المسرحية، والتي شكلت النواة الأولى لميلاد المسرح الجزائري قبل بداية القرن التاسع عشر والتي تولد منها جوهر الفن الشعبي ،حيث تعتبر الحكايات الشعبية ذات الطابع الخرافي والأساطير والسحر والشعوذة هي الملامح الأولى للمسرح التي عرفتها الجزائر، والتي تعتبر جزء من الهوية الثقافية، فالحكايات الشعبية الممزوجة بالسحر والشعوذة (تعد نوعا من المعرفة التي ترتبط بالموروث الشعبي ومن المفارقات المنحدرة من أصول قديمة)[1]،حيث ظهرت المرأة العجوز الساحرة في الحكايات الشعبية وتحويلها لأشخاص خيريين إلى حيوانات أو جماد وهو أهم حدث في الحكاية وغالبا ما يضاف إلى شخصية الساحرة شخصية أخرى تؤدي دور البطل فيتصدى لها وينقذ الشخص المتحول ويعيده إلى هيئة إنسان .

عرفت الأوساط الشعبية الحكايات الشعبية وكانت تنظر إلى هذه الحكايات (التي لا ترهب حتى الضعفاء، لذا صورتها تقتضي النظر إليها بعين الساحر المتهكم) [2]،على أفعال البشر السلبية قصد تحقيق المتعة الفنية والأدبية، والتي تدخل

[1] . فاروق خور شيد : الجذور الشعبية للمسرح العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام1980 ،ص83 .

[2] . محمد غلاب : مصابيح المسرح الإغريقي، الدار القومية للطباعة والنشر، ص6.

في مجال الاعتقاد الديني. والإنسان إلى تمثيل الخرافة حيث نطق (اللسان العربي بالحكايات الوعظية والتعليمية والترفيهية) [1] قصد التسلية والتربية والتهذيب.

أ-الملامح المسرحية:

تعددت الظواهر المسرحية من أفراح ومآتم ومناسبات دينية وهي جزء من العادات والتقاليد كمولد الأطفال والحصاد والتجمعات اليومية في السوق والسمر والإنشاد خلال العمل للتخفيف من العناء اليومي ،وكانت لها أماكن ثابتة ،كالمقاهي والغابات والأسواق، وقد تطورت لتصبح شكلا مسرحيا ،وهو جزء من طبيعة الشعب والذاكرة الشعبية .

وظاهرة التجمع الناتجة عن طقوس دينية تقليدية ،كحلقات الذكر أو الحلقة التي تحمل صفة القداسة ،كمراسيم الدفن والعرس أو المحاكمة في مجالات الحياة اليومية (مجلس الشورى، صلاة الاستسقاء والندوات)،وهو مكان مخصص للاجتماع والنقاش حول أمور الحياة الاجتماعية من زواج ومآتم وإصلاح ذات البين وإصلاح المرافق الحيوية كالطرق.

لعب المتفرج دورا هاما في تطوير الأشكال شبه المسرحية من خلال مناقشاته وتدخلاته وقد شكلت المواكب الدينية، البذور الأولى للفن المسرحي ويؤكد "نيميد" "وفيتش دانتشكون" أنه إذا (ما رجعنا إلى تاريخ ولادة المسرح عند الإنسانية سواء في المسرحيات الدينية أو الدراما أو الكوميديا الإغريقية وحتى في عروض الشعوب الهندية التي كانت شخصياتها من الآلهة فسنجد في كل هذا طموح الإنسان لمحاكاة الحياة يضاف إليها تطبيق وظائف الحياة في مضمار الأخلاق والسلوك وتركيب

[1] . التراث الشعبي : مجلة تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة السورية، دار الجاحظ للنشر، العدد8،عام 1979،ص9.

الدولة والعلاقات الاجتماعية)[1]حيث يتأكد لنا أن الإنسان عرف المسرح بشكله البدائي.

كانت لفصول السنة والأعمال الزراعية مواكب كمسرحية لجلب المطر، يحملون دمى خشبية أو ملعقة مزينة بمختلف أنواع الأقمشة وتسمى "بوغنجة" أو "أنزار" ويلتف الجميع في حالة نشوة وفرح ورقص وصلاة لجلب المطر والخير، تصحبها مقاطع غنائية شعرية كنوع من التوسل إلى الله ويتميز الاحتفال بالتضامن ،وبعد نزول المطر يحتفلون بعيد جمع المحصول يرددون أغنية (تشتمل على سر الكلمة المبنية على العمل وهو كفن قولي مصاحب للطقوس الدينية)[2] ،ويرددون بعض الحركات البدنية التي تحتوي على مغزى سحري وعنصر من عناصر الفرجة ويمكن القول أن الحركات الراقصة تعتبر (من أنواع الاحتفالات الاجتماعية والدينية والألعاب الموسمية والرياضية والمهرجانات التقليدية وغيرها من التعابير الحضارية أشكالا بدائية لفنون المسرح في صورته المعاصرة)،كما يستعمل أدوات موسيقية كالدف والناي وتعتبر هذه الأشكال جزءً من الهوية الثقافية والروحية تفرعت عنها أغاني للأطفال والعمل والصيد وعاشوراء .

خلال هذه الاحتفالات يتطور فيها الكلام ،لتصبح له قوة يحول بها الطقوس الاحتفالية والمحاكاة إلى نوع من الدراما أو الفرجة المسرحية . والراوي يؤدي دوره وكأنه معايش للحدث والمغامرات وقد تنشأ علاقة حميمة بين الراوي والمتفرج على أساس الكلام الشعبي .

كما يطلق على يوم عاشوراء "يوم الحزن" تخليدا لواقعة كربلاء. ويتم فيه الذكر الممزوج بالطبول والرقصات والألبسة وراقصات بشعور طويلة يرقصن في حركة هستيرية عصبية.

[1] . فاروق خور شيد : الجذور الشعبية للمسرح العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،عام 1991،ص142.

[2] . مجلة الأقلام : عدد خاص بالمسرح العربي، ع6، سنة19، عام1980، ص17.

وفي حفلات المولد يتم الذكر في شكل حلقات تجمع المداح والراوي على انفراد ويتسارعون في مدح الرسول –صلى الله عليه وسلم–ويكون الإنشاد الجماعي على هيئة الكورس ليتم فصل أحداث الرواية الدينية عن الرواية الثانية . ويمتاز بحوار متناسق ومتناغم.

كما تتم زيارة الأضرحة "سيدي بومدين، سيدي عبد الرحمان" ويعتبر كمناسبة للحج وجلب البركة والاستشفاء، ويحملون أعلاما ذات ألوان ثلاثة أخضر، أصفر، أبيض ويكتب عليها الشهادة. ومنهم من يضرب ويجرح نفسه، وتصبح مقامات الأولياء قبلة للمرضى .وهذه الاحتفالات قد تحررت من الأصول الدينية، لتصبح شكلا مسرحيا كاملا ففي تيممون بجنوب الجزائر يتجمعون في الزاوية لحفظ القرآن وغسل القبة وغرس النخيل في جو من الإيمان والصبر. يجوبون الأضرحة في صفوف مستقيمة يحملون أعمدة ذات أعلام مزينة بأنواع من الأقمشة .

وفي حلقات السمر يشكل المتسامرون حلقة في شكل فرجة للتسلية قصد تأدية الطقوس الدينية وينشدون بمختلف الأصوات ويكون متبوعا بالتصفيق المنتظم كشكل حوار شبيه بالحوار الدرامي .

ب–البدايات الدرامية:

1–الحلقة:

هي تجمع دائري في الساحات يقف في الوسط راوي ومساعده ويقصان بالتناوب قصص البطولات والأساطير والسير بأسلوب يجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء والحركات البهلوانية وتؤلف الحلقة جزء من الواقع الثقافي للمجتمع ،ولا تطمح أحداثها للتصديق بقدر ما تحرص على أن تكون أحداثها ممكنة الوقوع وقد حاربت السلطات الفرنسية هذا الشكل المسرحي نظرا لما يحتويه من وعي وطني خاص .

2- المداح:

هي شخصية متجولة في الأسواق الشعبية ،يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة، ويقلد الأصوات والعادات والطبائع ،يروي الحكايات والأحداث والسير بشكل انفرادي .

يمتاز بالصدق والاهتمام بالمصالح العامة ،نشأ من خلال العلاقات الإنتاجية الزراعية ومصيره مرتبط بتغير نمط الإنتاج وأشكال العلاقات الاجتماعية ،وقد حظي باهتمام الأوساط الشعبية الواسعة لتناوله قضايا هامة .

3- خيال الظل:

ازدهر خلال الاحتلال الفرنسي إلى غاية القرن العشرين، ويعتمد على التشخيص عبر الظلال باستعمال ستار شفاف وهو من أنواع الترفيه يقدم للفقراء والأغنياء على حد سواء، دخل إلى البلاد العربية خلال بداية القرن الثاني عشر ميلادي، ورغم افتقار الجزائر لنصوص هذا الشكل كونه عرضا تقليديا بدائيا إلا أنه لا يخلو من إمكانات المسرح الحقيقي من نص وأحداث وأفعال وموسيقى وغناء .وتميل نصوص خيال الظل إلى الأخلاق والآداب.

4- القراقوز:

برز القراقوز في مصر وبلاد الشام في القرن العاشر ميلادي ،و تطور على يد محمد بن دانيال الذي كتب نحو ثلاث مسرحيات شعرية ونثرية . وفي الجزائر عرف تأخرا ملحوظا بسبب انعدام النصوص، ويؤكد الرحالة أن القراقوز قد ظهر في الجزائر وبقي محافظا على شكله البدائي الشفوي ،مما أدى إلى فقدان النصوص المسرحية ،و يؤكدون على ظهوره خلال القرن السابع عشر ويقول "رشيد بن شنب" أن القراقوز ظهر أيام (عروج وخير الدين ذي اللحية الحمراء ،وأن المواضيع المتطرق إليها كانت مستمدة من حياة الناس اليومية)[1] ،ويقام خلال شهر رمضان

[1] . محمد عزيزة : الإسلام والمسرح، ترجمة دار الرفيق، الصبان، الطبعة 2، ص 174 .

،وقد قاومته السلطات الفرنسية عام 1843، إلا أنه لم يختف تماما وهو ما يؤكده الرحالة الألماني "ما لستان ": (إن هذا الشكل المسرحي ظهر في مستغانم عام 1848،في قسنطينة عام1862 وبسكرة عام 1932)[1]، ويقدم في المناسبات الدينية كالمولد النبوي ورمضان .

5- المسرح الشعبي:

ظهرت بعض التمثيليات القصيرة ذات المواضيع الدينية والدنيوية تقام في احتفالات المولد وعاشوراء والحج ،وقد ازدهر خلال الحرب العالمية الأولى وانتهى بانتهائها .

كان له ممثلوه وجمهوره الخاص وهو عبارة عن فصل قصير يقدم بحسب المناسبات، يشمل على أحداث بسيطة للترفيه نظرا لما تحتويه من نقد تهكمي لاذع مواضيعها مستمدة من الأساطير والحياة الشعبية ورغم خلوه من العناصر الجمالية إلا أنه يحتوي على مضامين حية من الواقع.

[1] . عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،عام1983، ص214 .

الفصل الأول

الموروثات الشعبية في المسرح الجزائري

1- مفهوم التراث .

2- عناصره .

3- أسباب العودة الى التراث .

4- التراث في المسرح الجزائري .

5- التراث الشعبي في مسرح كاكي .

تمهيد :

تعد قضية التراث قضية جوهرية، في وجودنا الجزائري والعربي المعاصر، فنحن لازلنا أمة تراثية، والتراث ما يزال في فكرنا وطبيعة نظرتنا للحياة، بل مصدر من مصادر الإبداع والنشاط الحضاري في الحياة الإنسانية .

ويرى الباحثون الجزائريون ورجال المسرح عندنا، أن العودة إلى البحث عن المضمون التراثي للمسرح واستلهام التراث وأشكال التعبير الشعبي فيه، قد بدأت مع بدايات المسرح الجزائري ،إلا أن ذلك المضمون وضع في قالب غربي، مما أدى إلى حدوث انفصال تام بين الشكل والمضمون .

غير أن محاولات الرواد في استنبات هذا الفن في بيئتنا العربية الأصيلة تعد محاولة جادة ورائدة، استحوذت على كل جهودهم، إذ تتجلى فيها إخلاصهم لأمتهم ورغبتهم في نهضتها ،فالمسرح الجزائري خلال مرحلة النشأة والبدايات وعلى الرغم من اعتماده على المضمون التراثي العربي قد تخطى هذه المرحلة إلى المراحل التالية التي أخذ فيها المسرح الجزائري يتجه نحو تقديم مسرح جزائري الطابع قلبا وقالبا، إذ حاول بعدها كتاب المسرح الجزائري في فترة لاحقة تجاوز تلك المرحلة عن طريق الإفادة من الظواهر والأشكال المسرحية التراثية، من خلال العودة إلى التراث الشعبي، واستنبات موضوعاته الغزيرة.

وقد أدرك رجل المسرح الجزائري، أن توظيف التراث يحقق له تواصلا مع القديم والحديث لذلك رجع إلى تراثه ينهل منه ،ويستلهم الموضوعات ويطرح الأفكار والرؤى المختلفة، نظرا لمكانة التراث الشعبي في وجدان الجماهير الشعبية ولما له من تأثير قوي ومباشر على حياته اليومي، من خلال الأشكال المسرحية التراثية كمسرح الحلقة، المداح، القوال، الراوي ،الفرجة، وحتى تلك الظواهر الاحتفالية القابلة للتمسرح والفنون الشعبية المختلفة، كحمداوي، عيساوي، أو أشكال أخرى مرتبطة بالطقوس الدينية والاحتفالية المختلفة للمجتمع الجزائري في أفراحه وأقراحه .

وعندما يستخدم المسرح هذا المضمون التراثي أو ذاك الشكل فإنه يكون قد أضفى على تجربته نوعا من الأصالة الفنية، بمنحها هذا البعد التاريخي والحضاري والشمولية التي تتخطى حواجز الزمن ويمتزج في عطاره الماضي بالحاضر في وحدة متكاملة .

كما أن العودة إلى التراث واستلهام المواضيع منه وتمثيلها في المسرح الجزائري، نتج عن خوف المسرحيين الجزائريين من طمس الشخصية الجزائرية التي قد تنتج عن التبعية للمسرح الغربي .

1- مفهوم التراث :

"التراث في اللغة مشتق من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث هي ألفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحسب"[1] .ومن اللغويين من جعل الورث والميراث خاصين بالمال، والإرث خاصا بالحسب ،وتستخدم الكلمة مجازا للدلالة على ما هو معنوي فيقال "هو في إرث مجد ،والمجد متوارث بينهم ،وهم الورثة والوراث"[2] .

وعلى هذا الأساس فكلمات :التراث والميراث والإرث –كلها بمعنى واحد –وهو ما يخلفه الرجل لورثته، ومن ذلك قوله تعالى :"وتأكلون التراث أكلا لما ".وجاءت كلمة الميراث والتوارث في القرآن الكريم لتشمل العلم والحسب ،كما وردت في صورة مريم على لسان زكريا عليه السلام في **قوله :"يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله ربي رضيا"**[3]. فهو يعني بذلك وراثة النبوة والعلم والحكمة دون المال ،لأن المال لا قيمة له عند الأنبياء لتوريثه لأبنائهم والتنافس عليه .لقوله صلى الله عليه وسلم :"أنا

[1] . ابن منظور، لسان العرب ،مادة (ورث)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1994، ص199.

[2] . سورة الفجر، الآية 6 .

[3] . سورة مريم، الآية 6.

معاشر الأنبياء لا نورث ما تركناه صدقة " وفي آية أخرى قوله تعالى :"وورث سليمان داوود " [1].والمقصود هنا هو وراثة العلم والنبوة .

ومن الاستعمالات النادرة لكلمة التراث بمفهومها المعنوي ما جاء في معلقة عمرو بن كلثوم حيث يقول :

ورثنا مجد علقمة بن سيف **** أباح لنا حصون المجد دينا

وورثت مهلهلا والخير منه **** زهيرا نعم ذخر الذاخرينا

وعتابا وكلثوما جميعا **** بهم نلنا تراث الأكرمينا

ومعنى هذا "أننا ورثنا مجد هذا الرجل الشريف من أسلافنا، وقد جعل لنا حصون المجد مباحة قهرا وعنوة أي غلب أقرانه على المجد ثم أورثنا مجده ذلك .ثم يقول "ورثت مجد مهلهل ومجد عتاب ومجد كلثوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم أي حزنا مآثرهم ومفاخرهم وشرفنا بهم وكرمنا [2] لقد اقتصر استخدام هذه الكلمة (ورث) قديما على ما يورث من مال أو حسب ،فهي تدل على الإرث المادي كالمال والإرث المعنوي كالحسب .

والتراث بمعناه الواسع هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات وبمعنى آخر "هو كل ما ورثته الأمة وتركته من أنتاج فكري وحضاري سواء فيما يتعلق بالانتهاج العلمي الآداب، بالصور الحضارية التي ترسم واقع الأمة ومستقبلها وهذا يعود إلى بدأ المعرفة الإنسانية للكتابة بأشكالها وأساليب التعبير بأنواعها سواء في المخلفات الأثرية أو فيما سجل في وثائق الكتابة"[3].

[1] سورة النمل، الآية 16.

[2] . الزوزني عبد الله بن الحسن بن أحمد: شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت، ص 129 .

[3] . حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص13.

كما يمكن التعليق على هذا المفهوم الإصلاحي للتراث العربي بأنه كل "ما ابتدعته المجتمعات العربية في حركة صيرورتها التاريخية منذ العصر الجاهلي ،حتى بداية مرحلة الاستعمار في مطلع القرن الماضي ...من فكر وثقافة وقيم أخلاقية ما تزال محفوظة لنا بصورة من الصور"[1] وعندئذ يصبح مدلول التراث يشمل الجانب المعنوي أو الروحي للأمة أو لأي شعب من شعوب العالم .

غير أن الكلمة اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى أخر ،فصارت تدل على الموروث الثقافي ،وبذلك يكون الاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير المعاصر، والذي لا يخرج عن نطاق المعنى الموروث ،لأنه نابع من مفردات التفكير العربي وليس دخيلا عليه " [2]"فصار التراث معبرا عن جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا ومعنويا بل هو جزء من مكونات الإنسان العربي ونفسيته "[3] فيشمل بذلك :"التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون ...إنه الجزء الأساسي من موقفه الاجتماعي والسياسي والتاريخي "[4]. فهو إذن جزء من مكونات شخصية الإنسان وما تعلق به في ماضيه البعيد أو القريب .

وباختصار فإن التراث "هو كل ما تركه ورثة السلف للخلف"[5] أو الجيل الذي مضى للجيل الذي يعيش بعده ويتركه هو بدوره للجيل الذي يليه وهكذا .

فالتراث إذن هو روح الأمة التي تسري في كيانها عبر العصور والأجيال "إنه الدعامة الأساسية والركيزة الثانية التي تميز الأمة عن سواها ...لا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زمني أو مكاني محددين وإنما يمتد ويشمل كل ما عبر عن شعورنا

[1] . يوسف داود أحمد: لغة الشعر، بحث في المنهج والتطبيق، منشورات وزارة الثقافة والرشاد القومي، دمشق، سوريا،ط1980،ص63.

[2] . الجباري محمد عابد : التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص22 .

[3] . حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، 2000، ص20 .

[4] . جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص 63 .

[5] . العنتيل فوزي، الفلكلور ماهو، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، ص77.

ونبع من ذاتنا وترعرع على أراضينا ... وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغة وأدبا وعلما وفنا وفلسفة ودبنا وسياسة واجتماعا "[1] وفي هذا الموضوع نفسه يقول الدكتور عباس الجراري: "التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مر العصور والأزمان والذي لا يزال ماثلا في حياتنا في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة وما أوحت به قلوبهم من علم وفنون وآداب ،هي خلاصة حضارة هذا البلد وثمرة عبقرية أبنائه ،وهو نوعان أحدهما معطل في المتاحف والخزائن ،لا يحيا إلا بقدر ما انبعثت فيه من روح ،والثاني تضمه العادات والتقاليد والفنون ،وما إليها من المأثورات الشعبية ما زلنا نمارسها ونمدها بالحياة"[2].

ومن خلال الآراء الكثيرة والرؤى المختلفة حول مفهوميه التراث ومجالاته يتضح أن "التراث شكل أو نمط روحي يمتد عبر حقب زمنية طويلة جمعي شارك مجموع الأجداد والآباء والأسلاف يشمل جملة كبيرة من التراكمات لمختلف النشاطات الإنسانية فردية كانت أو جماعية ولعديد التيارات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية وإن تناقضت أحيانا"[3] وعلى هذا فالتراث لا يعني التقديس وسموه إلى درجة الكمال بخلوه من السلبيات والفجوات ونقاط الضعف، والنظر فيه لا يعني أن نغلق على أنفسنا ونغمض أعيننا ونصارع الماضي والقدر والتبعية والتقليد ،ونثبت جامدين حيث نحن دون أن نحكم تجاربنا وتفكيرنا وواقعنا وما يحتمل فيه الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة، ومن أجل أن تهيأ انطلاقة متفتحة يلتحم فيها التراث بتأثيره عبر مرحلة التغيير مع المكتسبات الجديدة بفعاليتها المبدعة الخلاقة "[4].فلا

---

[1] . الزبيدي الهادي: تراثنا العربي وأبعاده، مجلة جذور التونسية، العدد12، مارس 2003، ص64.65 .

[2] . الجراري عباس :من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب، ط1977، ص44 .

[3] . قرقوة ادريس: مجلة فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر ايام13-15.14 فيفري2006 ص 73 ،مقالة بعنوان توظيف التراث في المسرح الجزائري وتحولات المدينة .

[4] . الجراري عباس: المرجع السابق، ص44 .

يفهم من هذا أن العودة إلى التراث تعني الضعف والتراجع، لأن التراث هو الالتفات إلى الخلف خطوة واحدة بهدف التقدم إلى الأمام عشر خطوات ،فمن لا يعرف تاريخه لا يعرف ماضيه، ولا يتمثل ثقافته الشعبية، لا يمكن له أن يقبض على الحاضر أو المستقبل كما أن "العودة إلى التراث تنحصر في ثلاث دوائر تحتوي إحداهما الأخرى فتنطلق من دائرة أصغر إلى دائرة أكبر فنحن كوننا أمة عربية لدينا التراث العربي الضيق ،والتراث الإسلامي الأكثر شمولية واتساعا، ثم التراث الإنساني الذي يشمل التراثين العربي والإسلامي ،وبذلك تبدو حدوده الزمنية فكان التراث الإنساني مع بداية تاريخ البشرية ،ينتهي بانطفاء كوكب الأرض ،ويضيق التراث العربي عن التراث الإسلامي إذا ما راعينا فيه عنصري الجنسية والمكان"[1] والتراث في هذا البحث هو تراث إنساني يشمل العالم بأسره قديمه وحديثه ،ذلك لأن التعامل فيه مع أديب مسرحي من العصر الحديث والمعا صر ،وعصرنا يتميز بالانفتاح على الآخر وسهولة التواصل فيه، فالتراث في مسرح "ولد عبد الرحمن كاكي "تراث شامل وغني ،فيه الملمح العربي والإسلامي والإنساني العام، حسبما أراد له الكاتب من حسن التوظيف ،وعودته للتراث لست عودة يائس هارب من الحياة وقسوتها أومن الاستعمار وإذلاله للشعوب ،بل هي عودة واعية وعودة عقلانية تعرف كيف تستخلص من أقصى مراحل تاريخ وأكثرها مرارة الدواء الشافي لأوجا ع الحاضر "فإذا كان التمسك بالتراث والحرص عليه، في مرحلة النضال من أجل الاستقلال الوطني قد ارتبط بالرد على المحاولات الاستعمارية الرامية إلى محو الشخصية القومية ،فإن هذا التمسك في النصف الثاني من الفرن العشرين يتجه نحو المحافظة على الهوية الثقافية ،والأصالة الحضارية " [2]وهذا ما سعى إليه "ولد عبد الرحمن كاكي"، من خلال توظيفا ته التراثية المتنوعة فهو أحد رجال المسرح الجزائري الذين كرسوا

[1] . قميحة جابر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر الطباعة، القاهرة، 1978، ص13.12 .

[2] . سلوم توفيق: نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديدة، بيروت، ط1، 1988، ص 32 .

حياتهم لخدمة الفن المسرحي في الجزائر "أهم ما يتميز به الفنان كاكي هو بحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه ،ولقد تمكن كاكي عبر حياته الفنية وخبرته الطويلة من الوصول إلى إيجاد صيغ جديدة للتعبير ،ورغم ثقافته الفرنسية إلا أنه لم يعد عملا باللغة الفرنسية ،فكان يكتب مسرحياته بالعامية وبحروف لاتينية ورفض الكتابة بهذه اللغة، ومنذ عام 1952، وبعد أن أنشأ فرقة القراقوز من الهواة في مدينة مستغانم ،اتجهت الفرقة إلى الأوساط الشعبية تدرس عاداتها وتقاليدها ،وراحت تسجل أساطيرها وقصصها الشعبية وقصائدها وأغانيها وحاولت بلورتها في شكل مسرحي شعبي أساسه التراث"[1].

2-عناصر التراث الشعبي:

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة ومتنوع في مضامينه الثرية بالمادة التراثية وموضوعاتها "لكن معظمها يندرج ضمن أربع مجموعات استقر عليها الباحثون وهي:

أولا: المعتقدات الشعبية.

ثانيا: العادات الشعبية.

ثالثا: الفنون الشعبية.

رابعا: الأدب الشعبي .

وهذه التقسيمات لا تعني الفصل بين كل موضوع وآخر أو عنصر وآخر، بل التراث الشعبي بعناصره مجتمعة يمثل كيانا حيا تسوده العلاقات الوثيقة والتفاعل الدائم .

[1] . بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة أمال، الصادرة عن دار الثقافة، ص40 .

أولا :المعتقدات الشعبية :

تعتبر المعتقدات الشعبية من أهم جوانب الثقافة والتربية السلوكية التي يتقلدها الفرد داخل مجتمعه ومنها تتشكل فلسفته للحياة وتصويره للعالم الخارجي "ومهما يكن من أمر فإنه لمن العسر العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي مجتمع نظرا لكونها مخبأة في صدور الناس فهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الشعبي دوره ليعطيها طابعا خاصا"[1] .والقضاء والقدر خيره وشره ،والجنة والنار ...،غير أن هذه المعتقدات وبفعل الاستعمار وما خلفته المذاهب الإسلامية المختلفة وخاصة منها المذهبين الشيعي والصوفي من آثار فقد فقدت هذه المعتقدات كثيرا من سماتها الرئيسية ،وأكسبتها مواصفات أخرى جعلتها إلى حد ما أشكالا جديدة في صياغتها لا تمت بصلة إلى الأصل الأول لها .

وتتميز المعتقدات الشعبية ببعض الخصائص التي تميزها عن سائر الأنواع الشعبية الأخرى فاللغة الشعبية تنطق ،وتكتب ،وتتطلب شريكا ليتم معه الحديث ومجتمعا ينفق على رموز هذه اللغة، ويؤدي الخيال الفردي أو الشعبي دوره ليعطيها طابعا مميزا وخاصا بها، وهي مع تمكنها في أعماق النفس الإنسانية منتشرة في كل مكان سواء عند الريفيين أو الحضريين ،وعند المثقفين أو غير المثقفين .ومن الخصائص المميزة للمعتقدات الشعبية، أنها ذات أفكار عامة، في حين أن العادة الشعبية مهما كانت بدائيتها وعفويتها تحمل بصمات شعب معين وتعبر عن شخصيته، والمعتقدات الشعبية لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية محددة وبذلك فهي ليست تاريخية.

[1] . أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1971، ص121 .

"ويمكن أن تصنف المعتقدات الشعبية العربية في موضوعات أساسية هي:1-الأولياء 2-السحر 3-الأحلام 4-الروح 5-النظرة إلى العالم 6-الكائنات فوق الطبيعة 7-الطب الشعبي 8-العفاريت والجان...."[1]

ويعتبر الاعتقاد في الولاية "الولي الصالح" من أهم المعتقدات السائدة في أوساط المجتمع الشعبي الجزائري، حيث يعتقد فيهم أنهم رجال مقربون من الله عز وجل، ولهم إمكانيات الاتصال بهم أكثر من غيرهم، عن طريق الأفعال الخارقة والمعجزات، ولا تتوقف مقدرات هذا الولي الصالح عند حياته فحسب، بل يضل ضريحه رمزا من هذه المقدرة، على اعتبار قدرته على الاتصال بهذا العالم الحي ونقل حوادثه إلى السماء وأخذ الشفاعة في قاصديه، وهم "الأولياء" في الأصل صالحون وخيرون لا يفعلون إلا ما فيه صلاح للناس، وبالمقابل فهم قادرون على الإيذاء إذا ما غضبوا، وعلى إغاثة الضعيف إذا شاءوا، وشفاء المريض، وإحضار البعيد وقطع المسافات الطويلة في وقت قصير، ويفسر المجتمع هذه المواهب الخارقة على أنها منح من الله سبحانه وتعالى، وهبها لمن يخشاه ويعبده حق عبادته من عباده الصالحين.

كما أن عالم الجن كذلك من المعتقدات الراسخة للمجتمع الشعبي الجزائري، والأصل في ذلك هو إقرار القرآن الكريم بوجود عالم مواز لعالم البشر في شكل كائنات حية لا تراها العين وقادرة على التلون في أي صورة بشرية كانت أو حيوانية ،كما أنها تتزاوج وتتكاثر وتكون أسرا تربط فيما بينها بعلاقات القرابة كتلك التي يحياها المجتمع الإنساني، وتختص هذه المخلوقات بكونها قادرة على القيام بأفعال يمكن أن تكون في صالح الإنسان، ويمكن أن تكون مصدرا من مصادر الإيذاء له، وتفسر كثيرا من الأمراض العصبية على أنها من مفعول الجن التي احتوت جسد

[1] . علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد،2000، ص153 .

المريض، ولا يزول هذا المفعول الاحتوائي إلا عن طريق إقامة مجموعة من الطقوس الشعبية مثل تقديم الأضاحي ذات المواصفات الخاصة ،كالديك الأسود أو الشاة الدرعة، أو غيرهما ،كما أن هناك أنواعا من الكائنات الخفية تشترك مع الجن في كثير من الخصائص مثل :العفاريت والغولة ،لكن العفريت يتميز بطول القامة وضخامة البنية، وأما الغولة فكائن يتشكل في صورة حيوانية كاملة ،وإذ ما عادت إلى حقيقتها وكما يعتقد في ذلك المجتمع الشعبي، تصبح امرأة بشعة يكسو جسدها الشعر، وأسنانها طويلة تظهر بارزة في فمها وأظافرها طويلة وعيناها واسعتان وتتصف بالغباء والقوة، وكانت إلى وقت ليس ببعيد رمزا من رموز التربية السلوكية للأطفال ،حيث يتوافرا الخزان اللاشعوري للأطفال على معيار أخلاقي ضابط ولدته نشأتهم على مقياس وجود هذا الحيوان وتعرض الطفل له إذا ما خالف مطالب وأوامر والديه .

أما الروحانية أو كما يسميه المجتمع الشعبي في الشرق الجزائري "البازوغ أو شيخ الكانون أو سلال القلوب أو بوتليس" فهي صور حيوانية أو بشرية يقترن وجودها ببياض ثيابها عادة وهي أرواح بشر ميتين أو نائمين، تظهر للإنسان إذا كان وحيدا وخاصة في الخلاء والمقابر وأضرحة الأولياء ...،وهي تختفي إذا ما واجهها الإنسان بشجاعة ،وقرأ آيات من القرآن الكريم أو البسملة أو التعوذ بالله منها، ويعتقد الكثيرون أن هناك من يتعامل مع هذه الكائنات المختلفة ،فيكون معها علاقة تبعية، فيجعلها خادمة له، أو يتخذ منها زوجا فلا تتعرض له بسوء بل تساعده على ردع أعدائه. كما يعتقد المجتمع الشعبي في عمومه بأن السحر من أهم وسائل الإيذاء والإيقاع بالناس، ويعتقدون مقابل هذا كذلك بأنه وسيلة من وسائل ردع الشرور عن المصاب ورفع الأذى عنه، فما يبطل الأفعال السحرية إلا أفعال سحرية مضادة لها، ولا زالت هذه الممارسات السحرية في بعض نواحي المجتمع الشعبي الجزائري سارية المفعول إلى وقتنا الحاضر ،كذبح شاة أو ديك لهما مواصفات

خاصة عند عتبة البيت الجديد قبيل أن يسكن، وهذا بغية تصفية أرجائه من الجن والعفاريت والشياطين المؤذية نومن بين أشكال السحر التي يعرفها المجتمع الشعبي الجزائري ،سحر الكلمة ،التي قد تأخذ شكل صيغ تعبيرية محفوظة ثابتة تردد عند الحاجة إليها أو آيات قرآنية أو حروف وأسماء وأشكال هندسية أو انتظام خاص للأعداد، ويقوم بها عادة صنفان من الناس :

الصنف الأول :هو الذي يوظفها في مطامعه الشخصية وتحقيق أغراضه الفردية على حساب غيره وإن لحقهم جراء ذلك الأذى وهؤلاء يسمون "بالقزازنة أو المرابطين".

الصنف الثاني : وهم الذين يوظفونها لرد الأذى عن المصابين حيث تكتب أيا ت القرآن الكريم في شكل أحرف وأشكال هندسية تغلف وتوضع تحت المخدات ،لنصبح أحجبة واقية ومقاومة للسوء ويقوم بها عادة "الطلبة "وهم محفظوا القرآن الكريم للصبية في الكتاتيب وقد يقوم بها الرقاة وهم أشد فاعلية لأنهم أشخاص وهبهم الله عز وجل هذه المقدرة حتى يردوا الأذى عن عباده دون أجر أو شرط.

صور الاعتقاد الشعبي في الجزائر :

تتعدد الصور الاعتقادية في المجتمع الشعبي الجزائري ،باختلاف الأقاليم الشعبية وتنوعها حيث أنها تمثل النظام الصوري الذي يحكم جملة من العادات والتقاليد تركب فيما بينها لتجسد صورة احتفالية شعبية تحمل في شكلها ومضمونها البنية الواقعية الخيالية للتصور الشعبي فمنها ما يسمى بالجنوب الجزائري "السبيبة "ومنها منها في الشمال الجزائري "الوعدة" أو "الزردة" حيث تنتشر هذه الظواهر في المجتمع الشعبي الجزائري إلى درجة ملحوظة ،كونها نمط من أنماط التطبيب الشعبي والذي يتخصص في الانتقال السحري فيما يشبه الغيبوبة إلى عوالم أخرى، من أجل التخاطب مع كائنات روحانية كالأسلاف والأولياء الصالحين، ويأخذ هذا النسق عادة شكلا من أشكال الأداء الجماعي، الذي يتم من خلال الرقص ودق الطبول، والغناء

والصراخ والحركات الجسمية الهستيرية والأداءات الصوتية شبه الصرعية، وينعقد شمل "الزردة " "والوعدة "عادة لهدف احتفالي خاص كعلاج شخص مريض، أو بالإشراف على طقوس معينة كاحتفالات المولد النبوي الشريف، أو من أجل طلب العون من الله عز وجل، رجاء نزول المطر والاستسقاء .

كما نجد طقس "النشرة "ويعتبر جزء من الفلكلور من حيث هو تراث مكتسب غير مدون، ودون اختبار علمي لصدقه ،وتعتبر التقاليد الشعبية هي الضامن الوحيد لصدقه ،في مقابل التجريب العلمي ويقوم الطقس على أفعال وممارسات تكرارية تتطلب الاعتقاد لتحقيق مقاربة التصور التماثلي بين النفس والجسد ،ويرتكز أساسا على فكرة القدرة المطلقة، كما يرتبط بالحاجة الإنسانية للقداسة والأمن، ويعود لفظ "نشرة "بمعناها الأصلي إلى بعد من أبعاد الشر ،وهو شكل علاجي يطرد بواسطته الضرر عن الإنسان ويدوم هذا السلوك الطبقي العلاجي من أربع إلى ستة أيام ويتم في فصل الربيع أو في مناسبات دينية كاحتفالات عاشوراء، أو المولد النبوي الشريف، ويشترط في أدائه يوم الأربعاء، ويبدأ طقس النشرة عادة بزيارة أربع حمامات طبيعية ساخنة يتم فيها ذبح أربع ديكه سوداء كالقرابين وهدايا للأرواح التي يعتقد فيها وهذا صباحا، ويشترط في ذلك تسبيق صلاة الظهر، وتلبس المريضة أبهى ما لديها ،وتصل الفرقة الموسيقية التقليدية، وتشع الرقصات الطقوسية، وتزداد وتيرة الطبول وتدقق الأنظار نحو المريضة ويحمسها الجميع، وتضاف رائحة البخور بتردد وتزايد لتدخل المريضة تدريجيا حالة الرعدة الجنوبية ،حيث تصرخ وتتحرك بشدة ،وعن ذلك يقال أن الجن شرع يقلد المريض ،ويستمر الوضع على ما هو عليه طيلة الأيام الستة، حتى تفقد المريضة الوعي حيث يفسر ذلك بهجران الجن لها.

ثانيا :العادات الشعبية :

وقد حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفلكلورية، والعادة ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية وهي حقيقة أصلية من حقائق الوجود الاجتماعي، فنصادفها في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية المهمة عند الشعوب البدائية ،كما عند الشعوب المتقدمة وهي ظاهرة تاريخية معاصرة في الوقت نفسه .

"وقد تبدو لنا في بعض الأحيان خالية من المعنى فهي تتعرض لعملية تغيير دائم تتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية ،واستمرارها ،وهي في كل طور من أطوار الحياة المجتمع تؤدي وظيفة وتشبع حاجات ملحة ومن البديهي أنها في أدائها هذه الوظيفة في مجتمع معين، وترتبط بظروف هذا المجتمع وواقعه"[1].

وليس بإمكان فهم العادات الشعبية بمعناها الواسع فهما كاملا وعادلا إلا إذا نظر إليها بوصفها تعبيرا عن واقع إنساني اجتماعي، يتخذ من العالم الواقعي موقفا معينا ،ومن العادات الشعبية نجد:

1- عادات دورة الحياة كالولادة ،البلوغ والزواج والوفاة.

2- عادات الأعياد والمناسبات المختلفة كالحج.

3- عادات الفرد والمجتمع والمحيط.

ثالثا: الفنون الشعبية:

إن تحديد المقصود بالفنون الشعبية داخل ميدان التراث الشعبي لم يحسم نهائيا بعد، على الرغم مما يبذل فيه من جهد علمي، لتحديد الأعمال الفنية التي يجب أن يدخلها دارس الفلكلور دائرة اهتمامه، وقد سمي هذا الفن بعدة تسميات منها:

[1] . حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، مرجع سابق،ص153 .

"سمي بالفنون الأهلية نسبة إلى اتصالها بالشعب والأهالي وبعده عن الفنون الرسمية.

وسمي بالفن الدارج تميزا له عن الفن المثقف الحضري ،إذ يفيض الفن الشعبي عن خاطرة الجماعة الإنسانية بالتعبير التلقائي ،أما الفن الحضري (المثقف)فيفيض عن عاطفة أفراد موهوبين نالوا قسطا من التعليم والتثقيف.

وسمي كذلك بالفن الريفي لارتباطه بالريف وخاماته.

وسمي أحانا بالفنون الفطرية لما يحويه من فطرة ظاهرة وتعبير ساذج بسيط.

وسمي بالفن الشعبي لأنه وليد الشعب، والحياة الشعبية مصدر الإلهام، والإيحاء للفن الشعبي"[1].

وتتصف الفنون الشعبية بالعراقة، فهي تعود إلى مراحل بالغة في القدم في تاريخ الإنسان، وتنحدر مع آباء وأجداد عبقريون، فآلات الموسيقى مصنوعة من الغاب، وعيدان الشجر المثقوب، وجلود الحيوانات المشدودة على الفخار أو جذوع الشجر المفرغة ومن هذه الآلات الموسيقية نجد:

1- آلات النفخ.

2- آلات وترية.

3- آلات إيقاع.

***الرقص الشعبي والألعاب الشعبية:**

أ-الرقص:

-رقص مناسبات(جماعي-فردي).

-رقص مرتبط بالمعتقدات: ذكر ،مواكب صوفية ...

- رقص طبقات وفئات معينة(كالغازي مثلا).

[1]. حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، 1993، ص106.107.

ب–الألعاب الشعبية –غنائية ،منافسة أطفال، تسلية، فروسية.

ثالثا: فنون التشكيل الشعبي:

أ–أشغال يدوية على الخامات المختلفة، مثل النسيج بأنواعه، الخشب، الخوص، الحديد، الفخار، الخزف، الزجاج، والنحاس.

ب– الأزياء: أنماطها الإقليمية:

–كأزياء المناسبات المختلفة (الأعياد–العمل–الزفاف).

رابعا: الأدب الشعبي:

يحتل الأب الشعبي مكان الصدارة في مواد التراث الشعبي، كون القول والكلمة المسموعة أو المكتوبة ومحاولة تفسير ما اشتمل عليه من تفاصيل تشغل الحيز الأكبر من مواد التراث المختلفة.

وما يزال تحديد الأدب الشعبي أمرا تختلف عليه النقاد ودارسو الأدب غير أن أهم الآراء استقرت على تعريفات ثلاثة هي:

1–يرى الرأي الأول أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي، الشفهي مجهول المؤلف، المتوارث جيلا عن جيل، ومؤدي هذا لأي إسقاط أدب العامية الحديث الذي أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة الأخرى من مسرح وإذاعة وسينما، لأنه لا يتوفر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدي.

2–وأصحاب هذا الرأي يذهبون إلى أوسع ما يذهب إليه السابقون فيرون أن الأدب الشعبي هو أدب العامية، سواء كان شفا هيا أو مكتوبا، أو مطبوعا، وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارثا عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون معلمون لنا.

3–أما الرأي الثالث فيعتمد محتوى الأدب لا شكله أي موضوع التجربة الفنية فيه لا اللغة التي يستخدمها أصحابه، فهو عند أصحاب هذا الرأي هو ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب، المستهدف تقدمه الحضاري، الراسم لمصالحه، يستوي فيه أدب

الفصحى وأدب العامية، وأدب الرواية الشفهية وأدب المطبعة، والأثر المجهول للمؤلف والأثر المعروف المؤلف[1] وعموما "فإن الأدب الشعبي يعتبر وجها من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديما وحديثا ومستقبلها، وهو أبقاها على الزمن"[2] وهو أقدم من شقه التقليدي الذي صار يعرف فيما بعد بالفصيح، ويمتلئ الأدب الشعبي بالكثير من المخلفات العقائد والفلسفات والثقافات التي عرفها العالم، وقد تبدو بعض المخلفات غربية عن العقيدة الإسلامية وروح الفلسفة الإسلامية، أما سبب انتشارها فهو التداخل بين عقائد الشعب العربي والعقائد الأخرى المتاخمة له.

"أما أنواع الأدب الشعبي فهي الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر، والأقوال السائرة والأمثال والألغاز والأقوال السحرية والموسيقى والرقص والعادات والممارسات والمهارات الفنية."[3]

وعلى هذا يكون الأدب الشعبي هو فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعل المتوارث جيلا بعد جيل، المرتبط بالعادات والتقاليد.

أما د/نبيلة إبراهيم فقد جعلت أنواع الأدب الشعبي كالآتي:

1-الحكاية الشعبية 2-الحكاية الخرافية 3-الأسطورة 4-المثل 5-اللغز 6-النكتة[4].

وأهم خصائص الأدب الشعبي:

1"-اليسر والسذاجة ومحاولة التطاول إلى النحو والبلاغة التقليدية انقيادا إلى قيمتها واستسلاما لها.

[1] . أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1981، ص2 .

[2] . الشيبي مصطفى كامل : الأدب الشعبي مفهومه وخصائصه، ندوة التراث، ص 93 .

[3] . أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي (رجع سابق) ص16 .

[4] . إبراهيم نبيلة : أشكال التعبير الشعبي، مكتبة غريب، ط3، ص13 .

2-المبالغات والمعجزات والسحر والخير والشر، يهدف التعبير عن الآلام والآمال، ترسم صورة قسوة للخير والشر، أما تحقيق المستحيل فيجعل الأمل في أن يكون في كل مشكلة فرجا، وأنه لا معنى لليأس ولا مكان له.

3-ومن خصائص الشعر الشعبي عنايته بالصنعة اللفظية، وخصوصا بتشقيق المعاني من الكلمة الواحدة.

4-العمومية:يعبر عن مشاعر كل فرد وأحاسيسه، فيشعر أن الموضوع يتعلق به بحال أو بآخر، كما تتصف موضوعاته بالاهتمام بالمشاعر الإنسانية العامة.

5-السيروة والخلود"[1] .

3-أسباب العودة إلى التراث الشعبي:

إن التراث الشعبي" هو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ" [2].

فالتراث إذن يعد الدعامة الأساسية والركيزة التي تميز ملامح الأمة عن سواها، والعودة إليه والرجوع إلى مواده المتشبعة والمختلفة لا يعني الضعف أو التراجع، لأن التراث هو الالتفات إلى الوراء خطوة واحدة بهدف التقدم إلى الأمام عشر خطوات، فالذي يجهل ماضيه ولا يعرف تاريخ بلاده ولا يستحضر تراث أجداده لا يمكن له أن يقبض على الحاضر أو يؤسس للمستقبل.

وكان الاستعمار الأوربي من الأسباب الرئيسية والدوافع الحتمية للعودة إلى تراثنا العريق، فقد عمل على طمس الهوية الوطنية، وتزييف التاريخ وتضليل العباد، وكان النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية الحركة الاستعمارية الأوربية واتساعها لتشمل بلدان عربية كثيرة، من بينها الجزائر التي تقلق كثيرا مشاريع أوربا التوسعية وتجارتها في حوض البحر الأبيض المتوسط ومطامحها في نشر الفكر

[1] . ذهني محمود: الأدب الشعبي، مكتبة الأنجلو المصرية ،ص196 .

[2] الأسد ناصر الدين : التراث والمجتمع الجديد، مطبعة ألهاني، بغداد، 1996، ص11 .

الغربي والحضارة الغربية التي قامت على استغلال البشع للإنسان، واستنزاف ثرواته، وطمس معالم هويته والقضاء على ماضيه ومستقبله، بل إبقائه عبدا للحضارة الغربية.

وعموما عرف العالم ابتداء من تلك الفترة سلسلة من التحولات والتناقضات المتلاحقة، وصلت أوجها في القرن العشرين، حيث تزامنت الحروب والنزاعات ونوايا التوسع والاحتواء مع التقدم العلمي المذهل في جميع المجالات اختراعات عدة، امتد تأثيرها إلى جميع جوانب النشاط الإنساني، فكانت النتيجة إحداث وضع جديد، تختصر فيه المسافات وتخزن فيه الزمن، مع تعسف متزايد لإمكانات مادية وتكنولوجية تضيع أمامها روح الإبداع الفني، ونظرا لارتباط المسرح وباقي الفنون بالدرجة الأولى بالأحاسيس والمشاعر، فقد كانت أكثر النشاط الإنساني تضررا.

ونظرا لعملية الاتصال المتزايد مع أوربا دخلت إلى المثقف العربي" قيم جديدة بحيث اتسعت الهوة بين القيم التقليدية والقيم الجديدة، وقد تسربلت أجيال جديدة بها، وأصبح الإنسان العربي مزجا من القيم التي ورثها، ومن القيم التي اكتسبها عن طريق التعليم، لا بل أصبح تأثير الثقافة الجديدة، تيارا عارما ومؤثرا نتج عنه الاغتراب الثقافي والاجتماعي، في الخطاب الفكري المعاصر" [1].

ونتيجة لهذا الاغتراب الثقافي جاءت دعوة الأدباء والمفكرين العرب ورجال المسرح إلى وجوب البحث عن "مسرح ينسجم مع الثقافة العربية المتنامية مع الشخصية القومية العربية"[2]، مسرح عربي يحمل بين جنبيه روح الأصالة، وينفث عبق التاريخ التراث العربي وموارده المختلفة.

[1] . الزيدي مفيد: إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد21 جويلية1999، ص33 .

[2] . المديوني محمد: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، سنة1993، ص36 .

وقد كانت العودة إلى التراث عند الكثير منهم بحثا عن الهوية، والهوية هي التميز عن الغير والخصوصية،" وخصوصية المسرح الجزائري إنما تعني إيجاد: تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي، وتبرز وجودا عربيا وإنسانيا من خلال رؤية فكرية وسياسية معينة" [1].

ويذكر رياض عصمت عن مفهوم التأصيل والعودة إلى التراث في كتابه: المسرح العربي" إن تأصيل المسرح العربي اليوم، يعني تجسيد روح الأمة سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو حوادث، وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال لا تمت إلى الظواهر العربية بصلة."[2]

وفي هذا المضمون يرى غيمي هلال أن" الأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته، وليست هي إيباء التجارب مع العالم الخارجي، لكي يبقى المرء هو دون تغيير أو تحوير، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من الخارج في نطاق الذات"[3].

ومن هنا كانت عودة المسرحي العربي والجزائري على السواء إلى الماضي والتراث بأنواعه وتجلياته الشعبية والتاريخية عبر أشكال الفرجة المتنوعة، والتي استمر المسرحيون في إعادة إنتاجها وصياغتها لنقل أفكارهم ورؤاهم، لما تمتلكه هذه التعابير والأشكال التراثية والشعبية من قدرة على التأثير في وجدان الإنسان الجزائري والعربي، وقدرتها على التعبير على الواقع ونقد الأوضاع المزرية ومحاولتها إعطاء البديل عنها، في محاولة منهم، المسرحيون، نبش التراث ودراسته عمليا والالتصاق بالشعب والذهاب إليه حيث هو في القرى والمدن الصغيرة والأخذ منه في محاولة

[1] . إدريس قرقوة : فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر، بعنوان المسرح المدينة والمواطنة 13.14.15 فيفري،2006، ص67.

[2] . عصمت رياض: المسرح العربي، دار الفكر،ط1995، ص35 .

[3] . هلال محمد غنيمي : الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، ص107 .

الاتجاه نحو مسرح تام تجمع كل الفنون المسرحية ومعتمدا على الواقع ومنطلقا من بيئتنا العربية وخصوصياتها.

ومثلنا كانت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي معتمدة في أساسها على التراث كان الأمر لمسرحنا العربي، فكانت موضوعات التراث الشعبي والأسطوري حاضرة في الأعمال المسرحية الأولى، "لأن استخدام التراث والأسطورة في المسرح هو رؤية إحداثية، وكثيرا ما تكون تقدمية وطليعية"[1].

ولقد أيقن المسرحيون العرب أن المضامين التراثية تضمن التعبير الصادق عن إنسان العربي، فالتراث يحفل بالحضور الدائم والحي في وجدان الجماهير الشعبية، وعندما يستخدم المسرحي هذا المضمون التراثي، فإنه بالتأكيد سيضفي على تجربته نوعا من الأصالة.

ولقد كانت عودة كتابنا المسرحيين إلى التراث نوعا من أنواع المواجهة للحاضر وفضح عيوبه ومفاسده، لأن "الحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية، وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه، وفك رموزه، أمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات..." [2]وعلى الرغم من ظهور الاتجاهات الواقعية، فهذا لم يمنع من اعتماد مواد التراث بوصفها رافدا للتجربة المسرحية، فيطالعنا رواد المسرح بمسرحيات تراثية خالصة فكتب مارون النقاش مسرحية" أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" والقباني" غانم بن أيوب وقوت القلوب" ويسير على نهجهم الكثير من كبار المسرحيين المعاصرين أمثال توفيق الحكيم (أهل الكهف) و(السلطان الحائر) وألفريد فرج (سليمان الحلبي) وعلي الراعي في (الكوميديا المرتجلة) وسعد الله ونوس ويوسف إدريس، هذا في المشرق العربي أما في المغرب احتفاليات الطيب الصد يقي وعبد

[1] . يونس محمد عبد الرحمان: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الذهبية، ط1، 1995، ص45.

[2] . حنفي حسين: التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير ،بيروت، 1981، ص13 .

الكريم برشيد أما في الجزائر فمن شعبيات رشيد القسنطيني، محي الدين بشتارزي وعلالو، إلى المسرح التاريخي عند توفيق المدني، إلى جمالية المسرح الشعري عند محمد العبد آل خليفة، إلى المسرحيات التراثية "ديوان القراقوز"،"كل واحد وحكمه" "القراب والصالحين "لولد عبد الرحمان كاكي، إلى عبد القادر علولة في الثلاثينية الخالدة "الأجواد" ،"الأقوال" "اللثام" إلى وعدة "محمد شواط "،وتجربة مسرح الحلقة، وقد عطف الكتاب المسرحيون إلى جانب آخر من جوانب التراث بعد أن صار المضمون التراثي منتشرا في معظم المسرحيات، ألا وهو أشكال الفرجة، فحاولوا من خلالها ربط الشكل بالمضمون، ليصلوا حقيقة إلى مسرح عربي يشعر من خلاله المتفرج العربي أنه أمام خصوصية من خصوصيات تمثله حق التمثيل، وتستجيب لمطالبه واهتماماته، فجاء البحث عن شكل مسرحي عربي في إطار البحث الشامل عن الهوية، فجاب هؤلاء المسرحيون آفاق التراث ليأخذوا من الأشكال المسرحية أكثرها فعالية ودرامية، فكانت في الجزائر على غرار ما هو في المشرق العربي، دعوات ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة ومصطفى كاتب وغيرهم كثير بضرورة العودة إلى التراث والاستفادة منه، كما لا يمكن هنا إغفال التجارب المسرحية العالمية ومحاولة الاستفادة منها كذلك، وهذا ما أكده الباحث المسرحي العربي بوشعير رشيد في قوله: "الشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا، ويضعوه دوما نصب أعينهم، وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي، هو الانطلاق من بيئتنا وأوضاعنا من جهة، ومواكبة التجارب المسرحية العالمية..."[1] فالحذر في التعامل مع الأشكال التراثية يجب أن يوازي الحذر من الأشكال الغريبة، فالتطبيق الجاف والسطحي لأي تقنية في المسرح يفقدها قيمتها وفنيتها، ولا بد من الإشارة إلى "أن دواعي البحث عن شكل مسرحي عربي كانت في إطار محاولة الأديب الابتعاد عن

[1]. بوشعير رشيد : أثر بر تولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،1996، ص118 .

كل ما يتصل بالمسرح الأرسطي، لتبدأ مرحلة جديدة تتجلى فيها الخصوصية العربية"[1].

لقد كانت مرحلة الستينات مرحلة حاسمة في دفع عجلة المسرح التراثي عندما وجد المثقف العربي نفسه أمام صعوبات وتحديات داخلية وخارجية، مما تتميز به هذه المرحلة تغير دور المسرح من الدور التنفيسي السلبي الذي لا يخدم قضايا الإنسان إلى دور التحريض الذي يساعد على الفعل الإيجابي الثوري وينميه، بل ذهب كتاب المسرح في كتاباتهم إلى أكثر من مجرد انتقاد، فرسموا حركة تغيير المجتمع، ونوعية العلاقات القائمة بين أفراد المجتمع انطلاقا من ثوابت تراثية، شجعت على الإقدام على هذه التجربة، وكان لابد من الانعتاق من طور التقليد ومحاكاة الآخر ولاسيما أن هذا الآخر–المستعمر–حاول أن يفرض الفكر وأسلوب الحياة إلى جانب فرص الوجود،....فكان التنظير لمسرح عربي" انطلاقا من الرغبة في تصفية التركة الفكرية والوجدانية التي خلفها الاستعمار وأملا في التمييز والتأصيل في مجال المسرح، فكانت عملية التنظير للمسرح العربي عملية وضع أسس فلسفية وفنية لهذا النوع من الإبداع" [2].

4- التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

تعتبر العلاقة بين المسرح والتراث علاقة جدلية مضمونها التأثر والتأثير المتبادل بينهما، وكلما توطدت العلاقة بينهما أنتجا لنا مسرحا يفوح بعبق التراث وأريج الأصالة وكلما اتسعت الهوة بينهما (المسرح والتراث)–في أي بلد–افتقر هذا المسرح إلى مسرحته، لأن العلاقة التي تحكمهما هي أخذ وعطاء، فالمسرح يأخذ من

[1] . حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ،دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سورية، دمشق،ط1، 2000، ص29 .

[2] . ابن زيدون عبد الرحمان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي ،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985، ص18 .

التراث مضامين جديدة وأشكالا غنية، ويعمل على حفظه وقراءته قراءة راهنة وجديدة، كما أن التراث يوفر للمسرح فضاء آخر للإبداع ونهل المواضيع المختلفة وما ظهور مفهوم المسرح التراثي وتداوله لدى المهتمين بحركة المسرح إلا دليل على ذلك، فقد تحدد منذ الإرهاصات الأولى ،لنشأة المسرح الجزائري التوجيه نحو إثبات الذات والتعبير عن الهوية الوطنية من خلال خلق مسرح يعبر عن الجزائر والجزائريين وبلغتهم، ويعالج مشاكلهم اليومية.

"ويرى محي الدين بشتارزي أن المسرح كان يريد أن يكون جزائريا محضا ما عدا في جانبه التقني حيث اتبع النمط الغربي، الذي لم يكن في الإمكان تجنبه لأنه لم يكن يوجد غيره" [1] لكن هذا حسبة يبقى مجرد إكسسوار لأنه–المسرح الجزائري– عبر دائما عن الحياة الجزائرية ،وعن مشاكل الجزائريين، لذلك فهو غريب عن الأنواع التي تسود في المسرح الأوربي.

ولقد كان للنوادي والجمعيات الثقافية في العشرينات من القرن الماضي كجمعيه المطربية ووداية الطلبة وجمعية المهذبية وغيرها الفضل الكبير في تأكيد هذا الاتجاه عبر نشاطاتها الثقافية المتنوعة والتي كان المسرح أخد عناصرها، فلقد كان هناك العديد من الأسماء التي عملت على ربط الفن المسرحي بالتراث الشعبي على تنوع أضربه ومستوياته، بداية من علالو ورشيد القسنطيني ومحي الدين باشترزي ووصولا إلى رويشد وكاتب ياسين وولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وغيرهم.

لقد أنتج "علي سلالي" المعروف" بعلالو" ثماني مسرحيات، سبعة منها أنتجها ما بين1926– 1931حيث توقف عن كتابة المسرحيات لكنه لم يقطع صلته بالفن، وفي عام1945وبدعوة من زميله بشتارزي كتب مسرحيته الثامنة، غير أن الإذاعة

[1] . أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،(مرجع سابق) ص31 .

والتلفزة الجزائرية لم تقدمها للجمهور إلا في 5سبتمبر1976" [1]وهذه المسرحيات هي: جحا، وزواج بوعقلين سنة 1926، أبو الحسن أو النائم اليقضان1927.الصياد والعفريت سنة 1928.عنتر الحشايشي، الخليفة والصياد، حلاق غرناطة، سنة 1931،أما المسرحية الثامنة فهي : الأخوان عاشور وعرضت أول مرة سنة 1976.

لقد كان مسرح علالو مسرحا هادفا، خدم الوعي الشعبي، وعبر عن قضايا الجماهير، حيث يقول الدكتور جغلول في هذا الشأن: "أن مسرح علالو متشبع بالإسلام والتراث العربي الإسلامي".[2]

فعلالو من هذا المنطلق يعد رجل مسرح بحق ويعد واضع اللبنة الأولى لمسرح جزائري أصيل يسمد موضوعاته من التراث الشعبي وما مسرحية "جحا" التي ألفها سنة 1926 إلا دليل على ذلك.

أما رجل المسرح الثاني الذي له الفضل في تثبيت دعامة المسرح الجزائري فهو رشيد القسنطيني 1887-1944 الرجل الفكاهي المتميز، والذي أنتج الكثير من الأعمال المسرحية والغنائية، "وعرف المسرح الجزائري في الثلاثينيات على يده عصرا ذهبيا، الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري".[3] فهو" كوميدي كبير" كما يقول علالو، وأستاذ في فن الارتجال يحتل مكانة خاصة في مسرحنا، هذا الرجل عرف بالإضافة إلى خفة روحه، بقدرة عجيبة على ارتجال الأدوار، فهو فنان أصيل في موهبته وله القدرة خلق الجو المسرحي في العرض، أما الدكتور عبد القادر جغلول فقد أطلق عليه اسم "الرجل الجوقة" لتعدد مواهبه الفنية حيث يقول عنه: "إن القسنطيني هو رجل المسرح بالمعني الأكمل للكلمة، لم يكن

[1] . أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،(مرجع سابق) ص 25.

[2] . عبد القادر جغلول : الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر، ترسيم دار الحداثة، بيروت، لبنان،1987، ص111 .

[3] . علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2، ص 474 .

ممثلا فقط بل مخرجا أيضا...كان قوالا أي مغنيا ومؤلف كلمات في آن واحد، وكانت أغنياته تنشد عند رفع الستار أو تدخل في صلب المسرحيات أو حتي تسجل في الإذاعة أو على الأسطوانات".[1]

وقد أنتج القسنطيني العديد من المسرحيات وحسب رأي علالو فإنها تقدر بعشرين مسرحية وبمئات الأغاني المسجلة، ومن مسرحياته نذكر العهد الوافي 1927، زواج بوبرمة 1928، زغير بان وشرويطو، تونس والجزائر ،بابا قدور الطماع ،1929،لونجة الأندلسية 1930.وغيرها .

وكانت مسرحياته مستمدة من التراث العربي الإسلامي، حيث كانت حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا لأعماله وقد كتب أحد النقاد يقول معلقا على مسرحية زواج بوبرمة :" إن رشيد القسنطيني مؤلفا وممثلا لا تنقصه ملكة الإضحاك والموهبة وتذكر هزليته بأضحوكات جحا وبغرائب ألف ليلة وليلة ".[2]

أما المسرحي الثالث الذي ترك بصماته واضحة جلية على الساحة الفنية هو" محي الدين بشتارزي" (1897-1986) الذي كان مسرحه مسرحا هزليا هادفا وكان يقتبس من المسرحيات الغربية كما فعل مع سليمان اللوك التي اقتبسها عن موليير عن مريض الوهم "والمشحاح" عن البخيل وصبغها بطابع خاص، الأمر الذي أدى بالمرحوم مصطفى كاتب إلى القول :"إن عبقرية بشتارزي تكمن في الاقتباس ،فالاقتباس بالنسبة إليه إبداع فقط كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجها بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية"[3] والشيء نفسه نراه حين يقتبس من التراث الثقافي العربي كحكايات ألف ليلة وليلة .

[1] . أحمد بيوض : المسرح الجزائري بنشأته وتطوره، (مرجع سابق) ص28 .

[2] . أحمد بيوض: المسرح الجزائري، (مرجع سابق)، ص 30 .

[3] . أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره،(مرجع سابق)، ص33 .

إضافة إلى هؤلاء الثلاثة نذكر المسرحي الرابع وهو (رويشد)الذي يعتبر من الفنانين المثقفين ثقافة شعبية والذين اتخذوا طريقة التعبير البسيط المباشر ،كما يستخدم خبرته الطويلة وموهبته وذكاءه للتعبير عن أفكاره التي يريد أن يتناولها ،ومعالجتها بطريقة فنية لا من خلال النظريات والقوالب الموضوعة مسبقا بل من خلال تجربته الفنية التي اكتسبها ومارسها بين أفراد الشعب .

"وينتمي رويشد إلى المدرسة الشعبية إن صح هذا التعبير ،وهو كاتب شعبي على غرار الكتاب الذين ظهروا وبرزوا في الأدب الشعبي هؤلاء الأدباء غيروا من أخلاق ونفسية الجماهير من خلال تراث شعبي حتى تناقلت الأجيال عن طريق الرواية الشفوية " [1]وكان من أعمال رويشد الخالدة مسرحيات :"حسان طيرو، الغولة، والبوابون " باعتبار أن كل واحدة تمثل مرحلة معينة من التطور الاجتماعي، لأنها نابعة من الشعب مباشرة وتعود إليه بالمعاني والقيم الإنسانية النبيلة ،كما أنها تقترب من الفن الأصيل .

أما كاتب ياسين فقد كان من المسرحيين القلائل الذين حاولوا تبني خاص للعملية المسرحية في علاقتها ببيئتها وبالأحداث التي تواكب تغيير المجتمع ،وفي هذا المجال يقول الأستاذ مصطفى كاتب: "إن التجربة الثانية المهمة في المسرح الجزائري ،هي تجربة الكاتب المعروف (كاتب ياسين)، الذي اجتذبته ثورة الجزائر ،وما حققته من إنجاز في المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية ،بعد أن كان يكتب مسرحياته بالفرنسية مثل مسرحيتي نجمة، والجثة المطوقة"[2]. وقد عمل كاتب ياسين مع فرقة (مسرح البحر)حيث ألف "غبرة الفهامة" "أو مسحوق الذكاء "الذي استمدها من التراث الشعبي بالإضافة إلى البحث في التاريخ وترجمة لأحداثه وهذا ما نجده في مسرحيته "الرجل ذو النعل المطاطي "

[1] . مخلوف بوكروح : ملامح عن المسرح الجزائري عن مجلة آمال، ص27 .

[2] . علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط2، سلسلة عالم المعرفة، ص 476 .

التي تناولت الثورة الفيتنامية ومسرحية "محمد خذ حقيبتك " والتي عالج فيها مشاكل الهجرة الجزائرية إلى دول أوربا، وكذلك مسرحية فلسطين المخدوعة التي تعرضت للأحداث السوداء في تاريخ فلسطين ابتداء من "وعد بلفور "عام 1917. إلى هزيمة العرب الأولى سنة 1948.والثانية سنة 1967.ووصولا إلى مذابح أيلول سبتمبر عام 1970.أما تجربة المسرحي الكبير عبد القادر علولة وهي جديرة بالتنمية والاهتمام، فقد جاءت نتيجة الدراسات المعمقة في الأشكال التعبيرية المختلفة والمنتشرة في الأوساط الشعبية ،الجزائرية ولقد وجد علولة أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية باعتبار أن مركز المسرح العربي غربي مرتبط بثقافة الغرب ،ولهذا تبنى أسلوب الحلقة المستلهم من التراث الثقافي الشعبي هدفه الأساسي أن يخرج بنوع مسرحي له التأثير الأكبر على الجمهور وقد ألف العديد من المسرحيات التراثية منها :الخبزة، المائدة، وثلاثيته المشهورة: "الأجواد، الأقوال، اللثام".

ويعد علولة ممثلا للكتاب المسرح الحديث إضافة إلى" ولد عبد الرحمن كاكي" الذي كتب مجموعة من المسرحيات استلهم موضوعاتها من التراث الشعبي مثل: "القراب والصالحين، كل واحد وحكمه، بني كلبون" ،وغيرها من الأعمال القيمة والتي سيأتي التفصيل فيها لاحقا .

- **التراث الشعبي في المسرح عند كاكي :**

لقد بدأت الدعوة إلى التراث ولاسيما التراث الشعبي ،مع بدايات المسرح العربي، وكان مارون النقاش 1817-1855 أول من استقى من التراث الشعبي ومسرحياته :أبو الحسن المغفل أول عمل مسرحي مقتبس من (ألف ليلة وليلة) ثم تبعه أبوا الخليل القباني وآخرون حاولوا جميعا التعبير من خلال التراث الشعبي عن العدالة والمساواة المفقودة فوجدوا في الأدب الشعبي البديل الخيالي للطموحات في الواقع .وكان أدباؤنا الجزائريون كذلك من الكتاب الذين اهتموا بالتراث بل نادوا

بضرورة الرجوع إليه للتعبير عن أمال الشعب وآلامه إضافة إلى امتلاكه بعدا جماليا شعبيا خاصة على مستوى التواصل مع الفئات الشعبية العريضة فهو يجسد روح الشعب وتفكيره ووجدانه، إذ وجد فيه المسرح العربي النبع المتدفق الذي يخدم أهدافه، وينقل رؤاه ،دونما عناء كبير لقرب هذا التراث من وجدان الشعب ويعد الفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أحد أبرز رجالات المسرح الذين كرسوا حياتهم لخدمته وقد اختص عن غيره من المسرحيين الجزائريين ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة ومرجعية شعبية للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزاماته للمجتمع وقضاياه ،فكانت تجربة التأصيل عنده منصبة على أشكال التعبير الشعبي ومحاولة إثرائها وكان من أسباب توجه "كاكي "إلى التراث الشعبي هو محاولته تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال .وما نجده في توظيفه للتراث الشعبي، أنه جعل منه مادة درامية ،أعطى من خلالها للقارئ أو المتفرج فرصة للتأمل والتفكير بواقعه، ومن ثم اتخاذ موقف ايجابي حيال ذلك الواقع، أراد من خلال التراث أن يقدم رؤاه المستقبلية التي تهدف إلى استشراف المستقبل، ولذلك لجأ إلى الربط بين الواقع والحلم، وبين التاريخ المكتوب والمتخيل، فخطا خطوة إيجابية عندما بعث التراث من جديد، وجعلنا نقف أمام أنفسنا أولا، وأمام واقعنا القديم والحديث، للتوصل إلى نتائج إيجابية .

وموارد التراث التي وظفها في مسرحه متنوعة وشاملة، فهي تشمل المعتقدات والفنون والعادات الشعبية والأدب الشعبي، فتطالعنا في مسرحه، الحكاية الشعبية والمثل الشعبي والأغنية الشعبية والمعتقدات الشعبية والنكتة إلى جانب الألعاب الشعبية وغيرها.

-أ-الحكاية الشعبية:

إن الحكاية الشعبية جزء مهم من التراث الشعوب والحضارات، فهي فضلا عن استشفائها للشكل القصصي المكتمل، تبرز في وضوح وصراحة موقف شعب ما

من أحواله وأحوال عصره السياسية والاجتماعية، وتعد من أقدم أصناف التعبير التي ابتدعها الخيال الشعبي، فهي ظاهرة إنسانية ترتبط بالعقلية الجمعية للإنسان الذي ابتدعها، فهي ذاكرة قديمة تعبر عن مشاعره وأحاسيسه وواقعه وتخيلاته وتصوراته، لأنها تتعلق بالثقافة والدين والعادات والتجارب وخبرة الحياة .

-ب- سمات الحكاية الشعبية:

تتميز الحكاية الشعبية عن غيرها بما تتسم به من سمات وخصائص، "فالحكاية الشعبية ثمرة تفكير إنساني، وهي ليست عمل فردي بذاته، بل من صنع الجماعة الإنسانية والمجتمع، وهي مجهولة المؤلف، وهي ليست ثمرة عقل مجنون أو أفلت زمامه، بقدر ما هي عبقرية إنسانية، التي استطاعت ابتكار شخصيات لا تنسى مثل" السند باد وعلاء الدين وعلي بابا".[1]

كما تتسم الحكاية الشعبية بأنها عريقة مأثورة ،فهي ليست ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف، بل انتقلت من جيل إلى جيل وتستمر روايتها وترديدها، وهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف به ذاكرة الراوي وربما يحكيها كما سمعها، وربما يضيق إليه من عنده.

"وتتسم الحكاية الشعبية كذلك بالمرونة، فهي قابلة للتطور، إذ تلعب الحياة الإنسانية دورا كبيرا في تطويرها بحيث يضاف إليها أو يحذف منها أو يختصر فيها، أو تعدل عبارتها، ومضامينها وعلاقاتها على مستوى الراوي الجديد تبعا لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية" [2] وتقم الحكاية الشعبية على تقاليد مقررة طبقا لنماذج معينة في الاستهلال مثل: وحدوا الله ،وصلوا على النبي...

[1] . حسن عبد الحميد أحمد رشوان : الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث1993،ص58 .

[2] . عبد التواب يوسف : الأدب الشعبي في عصر التلفزيون والفضاء، نقلا عن مجلة الفنون الشعبية، العدد24، 1988، ص26.

وتتميز كذلك ببنائها الفني، وربط الأحداث واستطرادها، واستخدم الفواصل بين الجمل، والسجع والإيجاز في العبارة، والمثل الشعبي المعروف للمجتمع والحكمة، وربما قدرا من الشعر للاستشهاد به.

والحكاية الشعبية تصوير للحياة الواقعية بأسلوب واقعي، فتحكي خصائص الجماعة الاجتماعية والعقائدية والتاريخية والواقعية، وتصف أحداث وتقاليد الجماعة، أو قد تجرد الأحداث وتعطيها صبغة خيالية.

ونجد في الحكاية الشعبية النقد اللاذع، والسخرية المرة، والفكاهة الضاحكة اللاذعة، كما نجد فيها إثارة العبرة الرادعة أو القدرة النافعة، أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الذي تتحاشاه النفوس "ولختام الحكاية الشعبية تقاليد، فتقول توتة، توتة، فرغت الحدوتة،..وعاشوا في ثبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات، حتى أتاهم فارق اللذات ومفرق الجماعات، وسبحان الحي الذي لا يموت". [1]

[1] . فاروق أحمد مصطفى : المولد دراسة للعادات والتقاليد الشعبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، ص189.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لمسرحية القراب والصالحين

1_ تمهيد .

2_ بين القراب والصالحين " لكاكي " والانسان الطيب في سيتشوان " لبريخت "

3_ الشخصيات التراثية في المسرحية .

4_ اللغة والحوار في المسرحية .

تمهيد:

قدم ولد عبد الرحمان كاكي " الكثير من الأعمال المسرحية التي كان يبحث خلالها عن مسرح جزائري أصيل وظف فيه التراث وعناصره، وقد اعتمد في تجاربه سواء في مستوى الكتابة او مستوى الاخراج على استعمال الحيز القضائي المستوحى من الحلقة ،باعتباره من الأشكال التعبيرية الواسعة الانتشار من جهة والراقية الأسلوب من جهة أخرى، وتظهر أسباب توجه" كاكي" إلى أشكال التعبير الشعبي إلى محاولته تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال ،و التأكيد على أولوية المجالات الشعبية ،عن الأشكال المسرحية الغربية ،وقد اتخذ "كاكي"– لأجل خلق علاقة بين المسرح والجمهور– العرض الشعبي المتمثل في مسرح الحلقة مستعينا بشخصيتي القوال والمداح اللذين كان لهما الفضل في إعادة الاعتبار لهذا الشكل الفني العريق، حيث يرفض "كاكي" الشكل الدرامي الأرسطي كمحاكاة لفعل مضى ومحاولة إعادته إلى الحاضر بمشاركة الجمهور العاطفية ،ويرفض سرد الفعل في العرض لمشاركته الجمهور العقلية ،حيث يعمل "ولد عبد الرحمان كاكي" على بداية عروضه المسرحية بالمداح الذي يروي الأحداث التي ينقلها من الموروث الشعبي وإعادة تمثيلها، وهو عنصر مستمد من المسرح الملحمي ،ومنه فإن النص الملحمي عند " ولد عبد الرحمان كاكي" يستند إلى عنصري القص وإعادة تسيير الحادثة التاريخية أو الشعبية لإعادة تمثيلها في الواقع معتمدا على أسلوب التقديم السردي والتعليق النقدي ،وبهدف التغيير والإتيان بالجديد، من خلال كسر الحواجز بين الممثل والجمهور، وباعتماده على أسلوب التغريب والعمل على جعل ما يقدم مجرد حوادث مسرحية.

1- بين" القراب والصالحين" و"الإنسان الطيب في سيتشوان ":

أما النص الذي تأثر به "كاكي" فهو مسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان" "لبريخت" وهي حكاية شعبية عريقة في التراث الصيني، وتروي قصة ثلاثة من الآلهة جاءوا بعد رحلة شاقة إلى الأرض، بحثا عن إنسان طيب وهو شيء نادر للغاية، فيحاول حمال ماء فقير يقابلونه البحث لهم عن مأوى ،لكن سكان المدينة يرفضون استقبال الآلهة الثلاثة ماعدا شخص واحد هو العاهرة "شين تي"، وكمكافأة لها يعطونها مبلغا من المال يمكنها من فتح دكان للتبغ وما إن تتمكن من فتح الدكان حتى يحاصرها كل الطفيليين والسائلين ولكي تدافع عن نفسها منهم تضطر لتبديل هيئتها وتتنكر في زي رجل تدعي أنه "شوي تا" ابن عمها، وعلى هذا النحو تصبح لنفسها بديلا قاسيا .

حازما لا يرحم غير أن" شين تي" تقع في غرام طيار عاطل عن العمل بعد أن تنقذه من الانتحار ،هذا الطيار هو" يانغ سون" وتكتشف أنه هو أيضا يستخدمها للوصول إلى مآربه الشخصية متمثلة في الحصول على وظيفة عن طريق الرشوة، وهو لا يتردد في سبيل تحقيق رغبته في تحطيمها، فتحمل "شين تي" من عشيقها وتقسم أن تتحول إلى نمرة لكي تدافع عن صغيرها، أما أناها الآخر "شوي تا" فهو الذي يتولى إعادة ثروتها بفضل الحصول على مصنع للتبغ ويستغل خلوه مع الضمير جاعلا منه جلادا كبيرا، فطرد كل من كان يتخذ من الدكان مأوى له، واستغل الطيار، وجعله موظفا عنده ،يشرف على عمال المصنع، ويعاملهم معاملة العبيد، ونجح المصنع وتوالت الأرباح وأخذ "شوي تا" يسدد الديون التي أرهقت كاهل "شين تي" وهددتها بالإفلاس، ولكن اختفاءها سرعان ما أيقظ ظنون الناس وجعلهم يتساءلون عن سر اختفاء" شين تي" فراحوا يرددون فيما بينهم أن ابن عمها قد قتلها واستولى على ثروتها وادعى أنها سافرت. هذه الظنون أيضا نجدها عند حمال الماء" وانج" السقاء النزيه ،الذي تتصل به الآلهة دائما ،ويتهم "شوي تا "بقتلها ويحال إلى

المحاكمة فبدأت" شين تي" تنزع القناع ذلك أن" شوي يا "لم يكن في حقيقة الأمر سوى" شين تي" نفسها وبعد تمزيق الملابس، تبدو" شين تي" أمام الناس وهي تقول: "نعم أنا شين تي ،أنا" شوي تا وشين تي معا

أمركم منذ القديم:

يكون المرء طيبا أن

ثم بالرغم من أنه يعيش

ممزق النفس كبرق

و إلى نصفين قسم

لست أدري ما جرى :

صرت للغير كريمة

دنياكم عسيرة

كم شقاء كم قنوط؟

ويد الخير إذا مدت

إلى ولنفسي لم أوفق

كان صعبا أن أساعد

ذات نفسي ثم غيري

إن الغير تكر

وإذا ساعدت شخصا

ضائعا ضعت معه

أي شخص يتمتع

من فعال الشر إذ

يشهد موت الجائعين. [1]

وتستمر"شين تي "في عرض مأساتها وإبراز شقائها قائلة :

فلماذا ينعم الشر

ويشقى الخير دوما ؟

غسلتني الظئر في النهر

فتأذيت من الرحمة

أصبحت كذئبة

عندما أبصر بؤسا

صرت شيئا غير نفسي

فأدينوني إذن

كل جرم قد فعلته

كان للجيران عونا

كان حبا في حبيبي

كان إنقاذا لطفلي

من شقاء واحتياج

إنني فيما قصدتم

كنت إنسانا شقيا ."[2]

وهكذا ينبهر الآلهة الثلاثة وينبهر معهم الناس من هذه المرأة التي هي "الإنسان الطيب في سيتشوان" والتي ما تزال على قيد الحياة، ويترك الآلهة القضاة المتهم،و هم ما كانوا يطلبون أكثر من بقائها على قيد الحياة.

[1] فريديرك أوين: برتولد بريخت، حياته الفنية وعصره،ترجمة إبراهيم العريس، دار بن خلدون، ط2، ص285.

[2]. برتولد برشت: مسرحيات برشت، ترجمة الأنيس السلسلة الأدبية، تحت إشراف مصطفى سواق، طبعة جديدة 2007، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص 351.]1

الإله الأول–وعليه علامات الفزع–:كفى كلاما ،يا تعيسة ماذا عسانا أن نظن نحن الذين سعدنا بالعثور عليك من جديد ؟

شين تي :لكن ينبغي أن أقول لكم مع ذلك بأنني أنا الإنسان الشرير الذي حكوا لكم هاهنا عن أعماله الشريرة .

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

شين تي .لا بل الشرير أيضا.

الإله الأول :هناك سوء فهم ،بعض الظروف التعيسة ،جيران لا قلب لهم [1]

وهكذا يستعد الآلهة للرحيل ،لكن الآنسة "شين تي "تتوسل إليهم من أجل البقاء ،لأنها غير قادرة على مواجهة بؤس وشقاء أصدقائها مرة ثانية ،إنها تعبت من فعل الخير، وهي في أشد الحاجة إلى مساعدة الآلهة .

الفصل الثاني :

لكن الآلهة يتركونها لتدبر أمورها بنفسها ويعودون إلى مقرهم السماوي.

هكذا تنتهي حكاية "بريخت" لمسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان "،لكن يبدو أن المسرحية لم تقدم نهاية مقنعة لسير الأحداث ،لذا وجب على الممثلين أن يتقدموا إلى الجمهور باعتذاراتهم، حيث يقول أحد الممثلين مخاطبا الجمهور :

...أيها الجمهور الكريم لا تتضايق :

فنحن نعلم أن هذه الخاتمة ليست موفقة

كنا نحلم بأسطورة وردية

لكنها بين أيدينا اتخذت نهاية مريرة

وإنا لنشعر نحن أنفسنا بخيبة أمل

ونحن نرى الستارة تنزل بينما بقيت الأسئلة مفتوحة

[1] المصدر نفسه ص 352.

وأيم الله لم نكن نقصد إلا إمتاعكم ..."[1]

عند المقارنة بين مسرحية" القراب والصالحين لكاكي" ومسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان لبريخت" نجد أن حكاية المسرحية الجزائرية تميزت ببساطة الأداء التقليدي للمداح والإطلالة الملحوظة له في عرض الموضوع، حيث يغلب على الحكاية الوصف الذي سهل عملية تطور الأحداث وساعد على تقريب الصورة الفنية من الجمهور، إلا أن الاهتمام المفرط بالجزئيات أثر على تماسك القصة ،وأظهر نقصا ملحوظا في فعالية التركيز والتكثيف وصياغة الأفكار المطروحة ،الأمر الذي أدى إلى اختلاط الأمور ،حيث يضيع الحدث الرئيسي وسط الأحداث الفرعية وظهرت بعض المشاهد مفتعلة ،بعيدة أكثر مما ينبغي عن واقع الحياة.

أما بناء مسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان" فظهر في صيغة أكثر ملائمة لأحداث المسرحية ،حيث طبعها الانسجام والسير الحسن والمنطقي للأحداث ،وتوالت المشاهد المسرحية في تسلسل منطقي رغم تفرعها، إذ أنها قدمت داخل إطار فرضته الضرورة الفنية حينا، والاحتمال المعرفي حينا آخر، أضفت على العمل جمالية ومتعة .

كما أن استخدام مبدأ التغريب في مسرحية "القراب والصالحين" ساعد الفنان "ولد عبد الرحمان كاكي" على الكشف عن واقع الإنسان الجزائري في مرحلة معينة من تاريخه، وعرض أحوال المجتمع في صورة فنية قادرة على الإمتاع والإثارة، إلا أن البناء الدرامي عند "كاكي" لم يتم على أساس التحليل المنطقي للأحداث، أو التحليل النفسي لدوافع الشخصيات، وإنما قام على الإيحاء وعلى الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات والأحداث، لذا كان الصراع بين الخير والشر في المسرحية ساكنا، وسار الفعل المحوري الذي تدور حوله أحداث المسرحية في مسار خطي قليل

[1] المصدر نفسه ص 359.

التوتر، لا يثير ردود أفعال قوية، ولا يشكل أزمات حادة مقارنة بنظيرتها الألمانية، حيث يظهر الصراع الطبقي جليا في مسرحية الإنسان الطيب في سيتشوان، نظرا لكون بريخت ذا فكر ماركسي بحت، الأمر الذي جعل الصراع في المسرحية قائما ومتميزا بين الفقراء والبطالين والمحتاجين من جهة، وطبقة الحكام والتجار من جهة أخرى، كما أن استخدام بريخت لأسلوب التغليب لصورة الشخصية الرئيسية "شين تي" بمظهرين، تارة طيبة ومناضلة لنشر الخير والإحسان بين البشر، وحازمة متشددة لمواقفها الصارمة في شخصية ابن عمها "شوي تا"، والتباين الذي يلاحظ بين المظهرين ينتج صراعا أخلاقيا وماديا يثير تطلعا فكريا وجدانيا ومشاركة عقلية في الأحداث والشخصيات .

إذا كنا قد رأينا أن" بريخت" قد اهتم كثيرا بالوقائع المادية واعتنى بقدر أكبر بتصوير مختلف الشرائح الاجتماعية وعلاقاتها، وما حدث من صراع بين الشخصيات ،فإن ذلك لدليل على أن غاية الكاتب هي تصوير بعض الشخصيات الإنسانية، فهي مواقف تبرز مكانتها الاجتماعية وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعا يشل بعض القيم الإنسانية ويفصح عن طبيعة الإنسان، وقيمته وتكوينه النفسي أو الخلقي أو الفكري، لذلك اختار البطل الذي يمثل الإنسان الطيب في شخص العاهرة "شين تي" كتحد للعرف الاجتماعي الذي يصنف هذا النوع من النساء في درجة دنيئة وغير محترمة لا يرجى منها أي خير.

وكأن "بريخت" بهذا يوجه خطابا مباشرا يوضح من خلاله كيف تستحيل أوضاع الناس في المجتمع المادي، بحيث تفقد الفضائل لدى الموسورين من الناس، وهذا ما حدث عندما توجه السقاي "وانج" رفقة الآلهة الثلاثة باحثا عن مضيف لهم بين أعيان المدينة، وكيف يتجلى بالطيبة والكرم من هم في حالة يرثى لها، الشيء الذي حصل مع شخصية العاهرة "شين تي"، على أن هناك وضعا خاصا تناوله "بريخت" في مسرحيته تمثل في استحالة فعل الخير والصعوبات التي يتلقاها الإنسان

الطيب في المجتمع الطبقي، حيث يتحول الفقر إلى آفة تطفل وانتهازية يستغل رحمة ورأفة المحسنين، ويقتلع جذور الخير والإحسان من الأعماق، ويوضح ذلك "بريخت" في علاقة الآنسة "شين تي" صاحبة دكان السجائر مع جيرانها الفقراء والمتسولين ومع عشيقها الطيار العاطل عن العمل "يانج سون" إذ أن محاصرة هؤلاء لها أوشكت أن تؤدي بالدكان إلى الإفلاس، لولا تدخل شخصية ابن العم "شوي تا"، الحيلة الفنية التي قلبت موازين الأحداث وغيرت مجراها وارتقت بالعمل الفني إلى مستوى أكثر إثارة وإمتاعا، ولكي يحافظ "بريخت" على مستوى العلاقات بين الشخصيات في مسرحيته، يتخذ من شخصية "وانج" السقا وسيطا يحاور الآلهة الثلاثة الذين يهتمون ويتابعون حياة الآنسة الطيبة "شين تي"، ويجري لقاء السقا مع الآلهة في مشاهد الحلم التي تخللت العرض المسرحي لصنع فاصل مسرحي يقيم من خلاله الحدث الماضي ويوضح ما بدا غامضا من أفكار وسلوكيات، والملاحظ أيضا أن رسم الشخصيات عند "بريخت" يرتكز على الاعتناء بالبعد الاجتماعي أي توظيف الشخصيات من منطلق انتمائها الطبقي.

والواقع أن هناك خاصية منفردة تميز بها تصميم "شين تي" في هذه المسرحية، وهذه الخاصية متمثلة في أن صورتها وهي تدعو المساكين والمحتاجين وتخفف عنهم عبء الحياة لا تندثر في جوهر الحقيقة، لكنها تستمر بشكل آخر وبسلوك مغاير قاس ولكنه يستجيب إلى الأهداف نفسها، فالصورة الثانية التي أظهرت ابن العم "شويتا" بقناع ولباس الرجل، ماهي إلا وسيلة استعملت خصيصا للحفاظ على مصدر الخير من جهة ،ومن جهة أخرى تحارب روح الاتكال والتكاسل التي يعيشها هؤلاء المتسولون والفقراء .

أما النماذج التي أسست تصوير شخصيات مسرحية "القراب والصالحين" فهي في الأصل مأخوذة من شرائح المجتمع القروي، اعتمد الكاتب على شخصية "سليمان القراب" وأسند إليها دور البطولة، حيث يقوم سليمان بدور الراوي، يروي الأحداث

الماضية ويمهد لما هو مقبل، ثم يتدخل كشخصية فاعلة تؤدي الحدث وتشاطر الآخرين المواقف، عكس ما تعرفنا عليه في المسرحية البريختية، إذ تظهر شخصية "وانج" السقا شخصية ثانوية، أما شخصيات "ولد عبد الرحمان كاكي" فيظهر جميع أبعادها الوظائفية ليست إلا مجموعة ردود أفعال، الأمر الذي جعلها شخصيات متأثرة لا مؤثرة في بنية الحدث، فقد ظهرت شخصيات عديدة تؤدي الدور نفسه والوظيفة نفسها، كما هوا لحال بالنسبة لشخصية المداح وشخصية الدرويش وسليمان القراب ،حيث تداول كل واحد منهم على رواية حدث قدوم الأولياء الصالحين لزيارة القرية، وهذا ما يفسر في الواقع أن هذه الشخصيات تمثل الحبل القيادي الذي يقود تصورا لأفعال الوسطية التي تتضمنها عملية السرد المكثفة في حوارات المسرحية، وأضحت شخصية المرأة الطيبة "حليمة العمياء "شخصية ثانوية، تكتفي بإبراز موقف واحد هو استقبال أولياء الله الصالحين الثلاثة وإيوائهم ثم تختفي من الأحداث .

ويقحم "كاكي" شخصية الصافي ابن عم حليمة العمياء لتولي عملية تسيير الثروة المالية التي أصبحت تمتلكها كمكافأة لها جراء ما قدمته من كرم لأولياء الله الصالحين.

هذه العملية أريد بها تعويض الدور الذي يؤديه ابن العم "شوي تا" في المسرحية الألمانية، إلا أن هذا –وبعد تفحص الأحداث بشكل دقيق–يبدو أنه إجراء جعل مجال الإبداع والعرض المسرحي ضيقا، كما أن تدخل "شخصية الصافي" في الحدث لم يكن مبررا كافيا ومقنعا ،حيث بدت حركة أفعاله مفتعلة، ولا تملك مصداقية، وكأن الكاتب أراد أن يملأ فراغا ويسد ثغرة أحدثتها تطورات الحكاية التي تخضع لمنطق فني وفكري معين، ويبرز ابن العم "الصافي" الوجه الآخر الذي يقابل طيبة حليمة، والذي يستطيع أن يقوم ما اعوج من سلوك قام بها أعيان القرية وممثلو الحكم فيها، كالقاضي والقائد والمفتي والإمام هذه الشخصيات التي تستدرك أخطاءها، وتغير أفعالها بعدما تتفطن لهول الأوضاع المتدهورة التي عاشتها القرية

في زمن الاحتفالات والولائم التي كانت تقدم عرفانا لأولياء الله الصالحين، ويعود الجميع إلى وظائفهم ويلتزموا النزاهة والاعتدال، فيتجه الفقراء والمساكين نحو معامل "الصافي" وتنتصر بذلك روح العمل عن الفوضى والاتكال التي سببتها سنوات الاحتفال والبهرجة .

إن من خلال مقارنة موضوع المسرحيتين نجد أن هناك تشابها كبيرا في جوهر الفكرة المطروحة والمتمثلة في مسألة الطيبة وندرتها في عالم يسوده الظلم وانتشار الفساد مما نتج عنه صراع أبدي بين الخير والشر لذا نلمح تنافذا بين النصين المسرحيين كما يشير

إلى ذلك الدكتور إدريس قرقوة :

نص القراب والصالحين	نص الإنسان الطيب في سيتشوان
– شخصية حليمة العمياء	– شخصية شين تي
– شخصية سليمان القراب	– شخصية وانج السقا
– الأولياء الصالحين	– شخصية الآلهة الثلاثة
– الصافي ابن عم حليمة	– شخصية شوي تا ابن عم شين تي
– صراع الخير والشر في الإنسان	– صراع الخير والشر في الإنسان
– الأحداث في قرية بني دحان	– قرية أو بلدة سيتشوان
– البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيرة	البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيرة " [1]

[1] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة سيدي بلعباس، 2004، ص 363.

يظهر من خلال قراءة هذا الجدول أن شخصيات الأولياء الصالحين تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به آلهة الصين الثلاثة وشخصية حامل الماء تأخذا لأبعاد نفسها في كلتا الحالتين وكذلك الصافي يؤدي الدور نفسه الذي أداه "شوي تا".

لكن حكاية "القراب والصالحين" تختلف عن حكاية "الإنسان الطيب في سيتشوان" فهناك تباين في الخطوط العامة لبناء الشخصيات، فبينما تتصف "حليمة" الكفيفة في حكاية "كاكي" بالطيبة، نجد في حكاية "بريخت" أن صفة الطيبة تمثلت في شخص العاهرة "شين تي" كما أن سير الأحداث وتسلسلها في المسرحية الألمانية، تختلف تماما عن سير الأحداث ومضمونها في المسرحية الجزائرية والتي زودت بعدد من المشاكل الثانوية، كاستغلال المعتقدات الشعبية عن طريق التقرب إلى الله بواسطة أولياء الله الصالحين، ومشكل حقوق الأسرة الجزائرية، وظهور الشعوذة والنفاق، وغيرها من المشاكل التي تعيشها المجتمعات المتخلفة .

إن "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي كان يتحدث عن الإنسان في الجزائر أصبح يستمد من مشاكل الإنسان المحلي صورة الإنسان العالمي، إلا أن المجال الأساسي الذي تترابط فيه رؤية الفنان الواقعية ومجال التعبير عن مواقف الشخصيات واستغلال الغير، والنفوذ إلى عقل المتلقي بواسطة الخرافة، باعتبارها مركز الثقل في المسرحية كلها.

فقد ترتب عن هذا أن جاءت الحكاية امتدادا حيا يعكس واقعا متخلفا، يسوده نظام اجتماعي إقطاعي، يختلف اختلافا جذريا عن واقع المجتمع الغربي الرأسمالي، وبالتالي فإن معالجة فكرة الطيبة وصراع الخير والشر في المسرح لم تتعد حدود فترة زمنية قصيرة، وهي التي مرت بها الجزائر في السنوات الأولى من الاستقلال، فعبرت عن ذهنية مجتمع تقليدي تسوده الأمية والجهل، ولم يبق من أوجه التشابه بين النص المسرحي الألماني والنص المسرحي الجزائري، إلا فكرة الطيبة والبحث عن الإنسان الطيب، سواء في قرية سيتشوان أو في قرية بني دحان، أما حوادث المسرحية

ومواقعها وحواراتها وإسقاطاتها السياسية فقد تغيرت تماما، وهذا ما جعل "كاكي" لا يجد ضرورة لذكر مسرحية "بريخت" كمصدر لمسرحيته، ويضفي عنها ميزة الاقتباس ليصبح نص المسرحية نصاً جزائرياً بشحمه ولحمه وروحه أيضاً.

2- تحليل مسرحية القراب والصالحين:

تبدأ حكاية "القراب والصالحين" كما عودنا كاكي في مسرحياته باستهلال بين سليمان القراب والجماعة بذكر مزايا الماء وأهميته ومنافعه، وأنه ينقل الماء من مكان مقدس" عين سيدي العقبي" ويقطع مسافة طوية حتى يبيعه لأهل المدينة وينفعهم ببركة ولي الله سيدي العقبي.

يردد سليمان القراب لازمة اشتهرت بها المسرحية، صحبة الجماعة التي انقسمت إلى فرقتين.

سليمان: ها الماء، ها الماء.

الجماعة(أ): ماء سيدي ربي.

سليمان: جايبه جايبه.

الجماعة(ب): من عين سيدي العقبي"[1]

ويحاول الكاتب من خلال هذا الاستهلال أن يمهد للحدث الرئيسي بحيث يدخل الدرويش في حوار مع "سليمان" و"الجماعة" لينقل خبر زيارة شخصيات هامة وغير عادية إلى المدينة.

"الدرويش: سمعت الناس أهل العلم والعقلية يقولوا.

الجماعة(ب):واش قالوا ذا الناس؟

[1] ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين، ص 02.

الدرويش: قلنا ذا الناس أ سيدي أهل العلم مع أهل العقلية، مجمعين ريسا نهم، عامدين وما ينطقوا بالكلام حتى يكون دواء نقول موزون في ميزان، كلامهم مشنوع ويسوى" [1]

ويستمر الاستهلال في تقديم شخصية سليمان القراب وذكر محاسنه وأعماله الخيرة، ومكانته في المدينة، بحيث أنه رجل فقير معدم، لكنه يحب جميع الناس، وبعد انتهاء الاستهلال يبدأ المشهد الأول، حيث يبدأ المداح في رواية قصة أولياء الله الصالحين ويقدمهم للجمهور.

((المداح: نهار من النهارات، ونهارات ربي كثيرة، في جنة رضوان وجنة ربي كبيرة، تلاقا وثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة، الثلاثة من أهل التشريف وسيرتهم سيرة،

اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة.

واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبهم غيرة.

وما يفوت قبلهم لا بو مالي ولا بو هالي ولا دربالي لا شريف، هما ذكار الجنان مين يكون ملان خريف.

الجماعة: اشكون هم هذا الناس قدام المريرة ؟

المداح: سيدي عبد القادر الشرقي. سيدي بومدين الغربي. وسيدي عبد الرحمان...قبضوا المريرة وخرجوا من جنّة رضوان وجاو يزوروا العباد اللي عايشين في هذه الدنيا)) "[2]

واستخدام أسلوب التغريب عن طريق سرد الأحداث، سهل المهمة للكاتب "كاكي" لاستنطاق شخصيات تاريخية واستحضارها من العالم الآخر، فها هو في "القراب والصالحين" يكتب مسرحية جزائرية عربية مستقاة من خرافة مغاربية شعبية،

[1] المصدر السابق، ص 04.

[2] ولد عبد الرحمان كاكي: مصدر المسرحية السابق ص 05.

ولكن وضعها في بناء أوروبي محض، وشخصياته لها أصول في التاريخ العربي الجزائري.

ثم يستمر "سليمان القراب" في المشهد الموالي في عرض الشخصيات التي سيتم التعرف عليها من خلال حوار مطول يقدم فيه شخصية "الأعمى" وزوجته عائشة وعلاقته بهما، ثم يبين كيف استفاد من جلد التيس "العتروس" الذي ذبحته" حليمة العمياء" بمناسبة العيد الكبير، بعدما رأت في المنام سيدنا إبراهيم الخليل وأمرها بذبحه، وأعطته الجلد، فصنع منه قربة يبيع فيها الماء الذي يأتي به من عين سيدي العقبي، وهاهو يتجول جوعانا في قرية بني دحان إذ به يلتقي صدفة بالزائرين الثلاثة: سيدي عبد القادر، سيدي بومدين وسيدي عبد الرحمان.

" الولي الصالح الأول: الليل راه قريب يطيح.

الولي الصالح الثاني: وزيد بالزياده منين سمعناك تعيط جرينا، وفي الحق عيينا.

الولي الصالح الثالث: نطلب منك الضيافة اليوم وغدوى ربي يرحمنا برحمته.

الولي الصالح الأول: بيت ضياف ربي يا قراب.

الولي الصالح الثاني: حكمت عليهم وعليك نتسماو ضياف ربي.

سليمان: وين ا نبيتكم ؟ معنديش شي دار أنا إلا قراب."[1]

وبعد هذا المشهد تدخل الجماعة في حوار مع سليمان "القراب" للتعليق على الحدث، يقول القراب:

" القراب: وأنا يا سيدي ما كانت عارف هذا الشيء يصرى حتى في الخرايف"[2]

ثم يطلب أحد الصالحين من القراب أن يدلهم على إنسان صالح يستضيفهم الليلة، ولكن يتساءل سليمان، على أي باب يطرق ؟ فقد يتنافس الأعيان على استضافتهم إذا سمعوا بأمرهم.

[1] المصدر السابق، ص16.

[2] المصدر نفسه ،ص 21.

((سيدي عبد الرحمان: ماذا بيك شوف لنا إنسان صالح يقبل ضياف ربي ويفرح بيهم.

سليمان: ثمة صبتوني اشكون صالح وشكون لا ؟لكان نديكم عند مفتي القرية، القاضي يغيظه الحال ولكان نديكم عند القاضي، المفتي يقول: علاش ما زارنيش واحد منهم، أنتم تروحوا وأنا يخلفوها فيا)) "[1]

وتستمر الحكاية، لنرى في أحد المشاهد كيف استقبل قدور أحد سكان القرية سليمان ورفاقه الصالحين، شخصية قدور التي يعرفنا عليها "كاكي" من خلال روايته الطويلة لحياته وشجاعته وشهامته، ليودع الضيوف رافضا استقبالهم في بيته.

((قدور: اللي راه عايش كيما أنا يدخل وقت القحط والزمان والغبينة الأفضل يبلع منين ما يدخل المول بابه وقلبه وأذنيه ماله تبقاو على خير، والله يفتح خليو بابي في حاله ومتعاودوش، اطبطبوا فيه))"[2].

ثم ينادي سليمان للخديم وهي شخصية شعبية تشرف على مقام أحد أولياء الله الصالحين سيدي دحان ويرفض هو كذلك استقبال الزوار حتى ينتهي بهم الأمر إلى قصد امرأة كفيفة وفقيرة اسمها حليمة كل ما تملكه هو عنزة كانت تستفيد من حليبها وتعين جارها الهاشمي وزوجته عائشة وصبيهم الذي ليس له طعام سوى حليب العنزة.

وينتقل في الفصل الثاني إلى عرض حالة المرأة "حليمة" وعلاقاتها بجيرانها، وأهمية الفعل الذي ستقوم به، إذ تقبل استضافة الصالحين الثلاثة. وتأمر بذبح عنزتها الوحيدة التي تملكها إكراما لهم وتبركا بهم .

[1] المصدر نفسه الصفحة نفسها .

[2] المصدر نفسه الصفحة نفسها.

"حليمة: في الدار ساكنة ولية عمية.

غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا"[1]

يتدخل المداح للتعليق على المشهد الذي استقبلت فيه "حليمة العمياء" أولياء الله الصالحين

المداح: في قرن أربعة عشر، جبروا ولية صالحة.

ولكن عند اللي قرى حروف البالي.

هذا وين يبدأ الحديث.

بلا ما نكثروا الكلام بلا ما تشالي، نزيدوا في الحكاية ونشوفوا التالي"[2]

بعد دخول الأولياء الصالحين دار "حليمة العمياء"، يدور حوار بين الهاشمي والضيوف، فيتبينوا أن "حليمة" فقيرة ولا تملك سوى عنزة قامت بذبحها لهم، هذه العنزة التي كان يستفيد من حليبها الجميع، ها هي الآن تقدم طعاما للضيوف، وهكذا سوف ينقطع الحليب على عائلة الهاشمي وعلى بقية الجيران، ويتدخل أحد الأولياء عندما اشتد غضب الهاشمي:

"سيدي بومدين: أهمد، أستغفر، ودير خاطرك في يد ربي.

الهاشمي: سامحوني، الزمان يكفر ويخرج من رحمة ربي، عمركم ما شفتو اصبي يبكي من الجوع"[3]

ومن خلال حوار الهاشمي يظهر الكاتب أثر الفقر على الناس، فقد يؤدي إلى الثورة حتى على القيم الأخلاقية السائدة، ويتحول الإنسان الجائع في حالة الغضب إلى آلة دون ضمير، قد تدمر كل ما جاء في طريقها، فيتم تقديم العشاء للضيوف ،و يحاور أحد الصالحين "حليمة" العمياء، التي تشكرهم عن الزيارة، وتطلب منهم

[1] المصدر نفسه الصفحة نفسها.

[2] المصدر السابق ص 36.

[3] المصدر نفسه ص 44.

مساعدتها في البحث عن ابن عمها "الصافي" الذي غادر القرية منذ زمن، فيرفع يديه سيدي عبد القادر طالبا الله أن يستجيب سيدي عبد في ذا الليلة.

- " سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية وين الزمان قصد القرية ضياف ربي، لوكان نطلبوا ربي في ثلاثة أنت الولية المؤمنة واحنا الأولياء الصالحين.

- سيدي عبد الرحمان: لوكان تطلبوا ربي الجميع والصافي يولي، ويولولك عينيك، ويعطيك الرزق، ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من الكثير واشتا اتديري؟".

- حليمة : نأمل ندير الخير.

- سيدي عبد الرحمان: أمالة يا ولية، أيا بسم الله نرفدوا الفاتحة أنت حليمة العمياء وإحنا الأولياء الصالحون"

وبالفعل كما جاء في الحكاية عندما تقوم "حليمة" في الصباح تعود لها الرؤية، فتجد أن أولياء الله الصالحين قد غادروا المنزل وبعد لحظات يدق ابن عمها الصافي على الباب بعد غياب طويل.

وبعد هذا المشهد، يحاول الكاتب طرح القضايا التي يعيشها المجتمع الريفي التقليدي، فيطرح قضية المعتقدات البدائية وتأثيرها في أوساط الشعب، وينتقد بذلك الطقوس التي كانت تؤدى في هذا الجو الثقافي والعقائدي الذي يستحوذ على عقول جميع الناس من سكان الفرية، بما فيهم القاضي والمفتي ورجال القانون والأمن، ويعبر عن مستوى المجتمع في فترة الستينات.

أما الثروة المالية التي أهداها الأولياء الصالحون للمرأة الصالحة أصبحت تحت تصرف ابن عمها الصافي، الذي تقلد مكانة مرموقة إلى جانب أعيان المدينة بحيث اتصل بالقائد ثم بالقاضي ثم بالمفتي، واقترح عليه أن يعالج أزمة القرية من جوع وفقر.

فها هو يدعوهم لاحتفال كبير يعيش من خلاله أهل القرية في ظل الولائم والأعياد، بحيث توزع المأكولات والمشروبات على الجميع، ويتحول عند ذلك سليمان إلى "براح" ينشر الأخبار في الأسواق والشوارع، ويدعوا الناس لحضور الوليمة التي تقدمها المرأة الصالحة احتفالا بشفائها وتكريما للأولياء الصالحين.

((المجموعة (أ): يا ناس القرية أيا افرحوا ما بقى زمان.

المجموعة (ب): الخير جاء بشويه ... أسيدي الخير جا بشويه.

المجموعة (أ): ها راه بان الطعام.

سليمان يغني: الطعام واللحم والسكر.

العسل من الشهدة يتقاطر.

الطعام في الدهونات معكر .

تسقيه على حساب الخاطر.

كل الناس تحلق عليه.

الثقيل واللي شاطر

كل الناس تشبع

ماكانش اللي ينحقر". [1]

واستمر الحال في هذه القرية مدة ثلاث سنوات في جو الاحتفال والولائم ،ونسي الجميع الفقر والجوع ،وتحول حال الفقراء المتعطشين للمعرفة ،بحثا عن أسرار الخيرات التي نزلت عليهم إلى وضع يدعو إلى التفكير فنسي الجميع طعم العمل، وكثر الكذب والنفاق والشعوذة، وأصبح "سليمان" يتاجر بسيرة أولياء الله الصالحين ،فيتفطن الصافي ابن عم حليمة للوضع، ويطلب من حليمة أن تغير أسلوبها في معاملة أهل القرية ،وتكف عن تقديم الولائم ،لأن حال سكان القرية يزداد

[1] . المصدر السابق ، ص60

سوءَ يوما بعد يوم من جراء هذا النظام ، وطلب منها السماح له بتسيير شؤونها المالية وتوظيف هذه الثروة في خلق ورشات للعمل يستفيد منها أهل القرية ،ويعود نظام العمل هو السائر ،والكل في وظيفته بدء من القاضي والقائد والمفتي ،حتى سليمان يتوقف عن بيع الماء ويشتغل وظيفة مربحة .

أما في الفصل الثالث فيعرض الكاتب استتباب الأمور في القرية وعاد الناس بعد الراحة إلى أشغالهم فيظهر القاضي والمفتي وهما مجتمعان لتقييم فترة الاحتفال الطويل، حيث يتنبه الجميع أن ثمة فساد وظلم ساد القرية في سنوات الاحتفال ،ويجب إعادة النظام وسلطة القانون ،فتتم محاكمة الخد يم وفضح أعماله الدنيئة ،ثم يأمر القائد بحبسه .

" القائد: ارتب ما عندك وين اتروح ... أتجي معايا .

الخديم :وين يا سيدي القائد .

القائد :للحبس، ونعلمك بدلة العساس إللي كان شريكك، تجبره الداخل، مشي قدام الباب".[1]

وتعود في المشهد الموالي شخصية الهاشمي– صديق سليمان القراب– وزوجته عائشة إلى القرية وكذا الدرويش، وهم يعتقدون أن الاحتفال والولائم لا تزال قائمة.

يقول سليمان القراب": فات الأوان كل شيء انقضى وتغير، ولا يعيش في القرية إلا من يكد ويعمل، وراح زمن التطفل والاستخفاف بعقول الناس البسطاء، لن يبقى لا درويش ولا خديم".[2]

ثم في المشهد الموالي، يثير "كاكي" قضية المرأة، حيث يعرض ذلك عن طريق شخصين هما عمار وزوجته مريم، وكيف بادرت مريم بالذهاب إلى العمل مثلها مثل الرجل، محاولة اقناع زوجها عمار على أن الأمر لا يدعو إلى الغرابة،

[1] المصدر السابق،ص 72.

[2] المصدر نفسه ، ص80.

فالعالم في المدينة يتحول، وكذلك النساء تشارك أزواجهن في العمل، لماذا لا يتغير الحال كذلك في القرية؟ ويدور بينهما هذا الحوار:

"**عمار: ماشي راني شاك فيك مريم، راني خايف من هدرة الناس .**

مريم: كل هذه الحياة راهي مبنية على الخوف عمار، المرأة خايفة من الراجل، والراجل خايف من هدرة الناس، يليق النهار اللي كل هذا الشيء يتبدل".[1]

وتنتهي حكاية "ولد عبد الرحمان كاكي" للقراب والصالحين بحكمة ترددها المجموعة في آخر المسرحية هي :"**أن العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح، وعمل الخير يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه، بكده واجتهاده، لأن المستقبل هو العمل والاجتهاد**".[2]

إن الفكرة التي يمكن أن تستخلص من هذه الأحداث البسيطة هي أن "كاكي" عمد إلى إظهار واقع المجتمع الجزائري خلال السنوات الأولى من الاستقلال، وعبر عن هذا الواقع بصورة فنية في إطار خرافي يعكس المستوى الفكري والمعيشي الريفي، واقع مجتمع يسوده نظام تقليدي أبعد ما يكون عن ما صورته المسرحية الأوروبية في حكاية "الإنسان الطيب في سيتشوان"، التي يقول بريخت بشأن موضوعها :« **إن الطيبة طبيعية في الإنسان، أما العشرة فإنها تتطلب جهودا كبيرة، غير أن ثمن الطيبة في عالم كعالمنا غالبا ما يكون مرتفعا**».[3]

[1] المصدر نفسه ، ص82.

[22] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] مرجع سابق ص 87.

4-توظيف الشخصيات التراثية في مسرحية القراب والصالحين:

إن الشخصية التراثية أصوات استطاع من خلالها "ولد عبد الرحمان كاكي" أن يعبر عن آماله ويعبر عن رؤيته المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر، حتى يستعيد تجربة الشخصيات الإنسانية التي وقفت في الماضي لكن على مسرح الحياة، فيعيد الحركة لهذه الشخصية التراثية ويستغلها للتعبير عن أفكاره المعاصرة .

((ومن العوامل التي تدفع الكاتب إلى توظيف شخصية تراثية دون غيرها من شخصيات الموضوع الذي يريد طرحه، كونها خير معبر عن هذا الموضوع، وتدخل فلسفة المبدع في هذا الإطار حينما يستحضرها لهذا الموضوع دون سواها من شخصيات قد تؤدي الغرض ذاته))[1]

وقد أخذ توظيف الشخصيات التراثية عند" ولد عبد الرحمان كاكي "صفة الخصوصية والتميز في كل أعماله المسرحية، فخلف واقعا موازيا للواقع التراثي الذي عمد إلى توظيفه، فتسير الحادثة المعاصرة في ظل الحادثة القديمة وتكسب مصداقيتها، وبذلك نعيش حكايتين في آن واحد. ونشعر بوحدة التجربة الإنسانية وتماسكها، وهذا ما تميز به" كاكي" الذي لم يرسم العالم من وجهة نظر شخصية بقدر ما كشفه وعراه، فنطقت شخصياته كحقائق مؤلمة، بل تحولت إلى شخصيات أسطورية عصرية، تعتمد على حالة من التأرجح بين خبرات الماضي وواقع الحاضر فيفجر هذا التأرجح كيان الشخصية فتتحول من الماضي إلى الحاضر.

وشخصيات" كاكي" التي وظفها كثيرة ومتنوعة أهمها :

1/ شخصية القراب :

وهي شخصية شعبية جزائرية معروفة لدى جميع أفراد المجتمع الشعبي الجزائري وسمي بهذا الاسم نسبة إلى حافظة الماء (القربة) التي تعبر بعمق كبير

[1] فريدريك، أوين، برتولد بريخت، حياته، فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، ص 295.

عن الأصل في الماء عند المجتمع الشعبي، ولا يقتصر مفهومها على الوظيفة الاجتماعية التي تؤيدها بل تجاوزتها إلى مفاهيم رمزية لا يستوعبها إلا من ينتهي إلى أطوار هذا الشعب بمختلف طبقاته .

ومهنة السقاية مهنة معروفة منذ العصر الجاهلي حيث ارتبطت بسقاية الحجيج في موسم الحج والعمرة، وأصبح القراب أو السقاء جزء من تقاليد المجتمع الشعبي وقد اعتمد "ولد عبد الرحمان كاكي" أكثر على شخصية القراب ممثلة في شخصية "سليمان القراب" كشخصية تراثية نابعة من أعماق المجتمع بل من موروثاته، وقد قام الكاتب بدمج هذه الشخصية في الإطار العام للمسرحية مساهمة منها في تعميق دلالات النص المسرحي وأهدافه المرجوة، فالقراب عند "كاكي" ليس مجرد ذلك الرجل الذي يبيع الماء للناس، بل أعطاه شخصية فاعلة حققت المتعة للجمهور الذي جذبه غناء "سليمان القراب" .فظهر منذ بداية المسرح يردد مقطعا غنائيا صار لازمة تتكرر كل مرة لتحدث المتعة للمتفرجين، فالذي يستمع إلى الكلام المسجوع المقفي الذي يردده القراب يتخيل وكأنه يستمع إلى الشعراء الملحنون أو أشعار المداحين، ومن هنا جاءت الفكرة لتعميق وتوسيع إطار الفرجة في المسرحية ضمن الأبعاد الفنية والجمالية، التي سعى "ولد عبد الرحمان كاكي" إلى إمتاع الجمهور بها منذ البداية عبر هذا المقطع الغنائي أو اللازمة:

((الجماعةأ: هاالماء . هالماء ما سيدي ربي .

الجماعة ب: جايبه ... جايبه من عين سيدي العقبي.

سليمان"القراب": أيوى . أيوي.

هاالماء هاالماء.

الجماعة ب: ماء سيدي ربي.

الجماعة أ : من عين سيدي العقبي.

ماء سيدي ربي.

جايبه ... جايبه.

من عين سيدي العقبي))[1]

"فولد عبد الرحمان كاكي" اتخذ من أسلوب الأغنية الفردية في شخص "سليمان القراب" والجماعة في شخوص الكورس أو الجوقة المكونة من جماعتين جماعة" أ " وجماعة" ب" لجذب الجمهور وشد انتباهه من الوهلة الأولى للعرض لتحقيق اندماج مع العرض المسرحي، ثم ((خروج القراب من وسط الجمهور هذا التوظيف التقني والفني، ما هو في الحقيقة إلا محاولة كسر الإيهام لدى الجمهور من البداية الأولى للمسرحية، واشتراكه في العملية المسرحية وشد انتباهه حتى يكون مشاهدا ايجابيا يتفاعل مع العرض،لا مشاهدا صامتا خاملا))[2]

إن تكرار هذا المقطع "اللازمة" أضفى نوعا من الغنائية على النص وعلى العرض، وصار من المنبهات التي أبدعها "كاكي" حتى لا يندمج المشاهد مع المسرحية، فينقله بذلك إلى التراث وعبقه ويزيد من جمالية النص.كما أن شخصية "القراب" تحمل مجموعة من الدلالات والرموز التراثية، سواء تعلق الأمر بالشعر الذي يتغنى به أوبالا كسسوار الموظف لشخصية القراب والمتمثل في القربة التي يحملها ويبيع منها الماء الذي يحمل بدوره مجموعة من الدلالات والرموز:

[1] مصدر سابق، ص 04.

[2] مرجع سابق ص 368.

	منحة من الله.
	الحياة والثمار والاستمرار.
الماء	المشقة في الحصول عليه (من عين سيدي العقبي)
	التقديس فهو ماء جلب من عين الولي الصالح سيدي العقبي
	هو الشفاء والصفاء.
	استمرارية الخير

2- الأولياء الصالحون[1]:

إن العلاقة التي تربط بين المجتمع الشعبي والأولياء الصالحين هي علاقة إيمان واعتقاد بحته، ولم تعد مجرد سلوكات اجتماعية بل أصبحت جزء من اللاشعور الجمعي للمجتمع الشعبي برمته.

ومما لا جدال فيه إن موضوع مسرحية "القراب والصالحين" الذي يدور حول الأولياء الصالحين ومقدرتهم على التأثير في عالم البشر، هو اعتقاد سائد في الأوساط الشعبية الجزائرية، وقد استقى "كاكي "من هذا الحيز الإعتقادي، أصل موضوعه وفكرته، وبالتالي فإن تأثير "بريخت" في مسرحية "القراب والصالحين" لا يتجاوز مستوى لفت انتباه "كاكي" إلى الخاصية الفنية، ومهما يكن التأثير شاملا فإن "كاكي" سوف يجد التقرير الفني والاجتماعي للخوض في مثل هذا النوع من المواضيع، فالمجتمع الشعبي الجزائري في عمومه لازال إلى يومنا الحالي يؤمن ويعتقد في الأولياء الصالحين، فما كان من "كاكي" إلا أن استقى موضوعه من هذا

[1] الكثير من أضرحة الأولياء في الجزائر، وخاصة بالمنطقة الغربية ليست بلا قبور، وإنما يقال أن الولي الصالح فلان صلى في المكان، أو نام، فبنيت في المكان هذا أو ذاك قبة أو ضريحا، وأغلب هذه القباب وضعت فوق مرتفعات أو هضاب عالية، حيث اتخذها المعمرون الأوربيون حراسا على ضيعاتهم ومزارعهم وبساتينهم، فكان الجزائري حين يجوع ويريد أن يسرق الطعام[قمح في سنبلة أو عنب في كرمة] خاف وقال: الولي الفلاني يراني وقد يضربني فيصيبني بشر أو تلحقني مصيبة، فلا يفعل ذلك ويبقى يتضور جوعا.

التصور الإعتقادي، وعلى الرغم من أن توظيف الأولياء الصالحين جاء في مقابل شخوص الآلهة في نص "الإنسان الطيب في سيتشوان" إلا أن توظيف الأولياء الصالحين عند" كاكي" يحمل دلالات دينية وعقائدية، استطاع بها الكاتب أن يؤثر في وجدان الجمهور نظرا لمكانة الولي الصالح في المجتمع الشعبي الذي اتخذ من قبورهم وقبابهم مزارات للدعاء والتبرك بصالح الدعوات، فقد ساد الاعتقاد بأنهم يسمعون من يناديهم أو يناجيهم أو يطلب منهم تحقيق أمنية عزيزة غالية، وأنهم يتوسطون للبشر عند الخالق عز وجل لجلب الشفاء من الأمراض أو رفع الأذى والمحن أو بالصفح والغفران لأعظم الذنوب. وهذا طبقا لأمور شركية انتشرت بين الجهال من الناس مع أواخر العصر العثماني وازدادت مع ظهور الاستعمار الفرنسي الذي عمل على نشر الجهل والأمية' فأصبح هؤلاء الأولياء الأموات عند الكثير من الناس أحياء يمكنهم الظهور في أية لحظة وتحقيق المعجزات، ومن هذا المنطلق جرى توظيف أسطورة عودة أولياء الله الصالحين إلى الحياة والتبرك بدعواتهم، وهذا ما اعتمد عليه "كاكي" فبعد أن استضافتهم "حليمة العمياء" وقصت عليهم قصتها وفقرها وغياب ابن عمها الصافي عن البلدة وأملها في عودته، كان جواب الأولياء:

((سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية، في هذه الليلة وين الزمان قصد القرية واحنا ضياف ربي، كون نطلبوا ربي في ثلاثة أنت الولية المؤمنة واحنا الأولياء الصالحين .

سيدي عبد الرحمان : كون نطلبوا جميع ربي والصافي أيولي، ويولولك عينيك ويعطيك ربي الرزق، ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من الكثير، واشتا تديري؟.

حليمة : نأمل ندير الخير .

سيدي عبد الرحمان : أمالة ياولية هيا بسم الله نرفدو الفاتحة أنت حليمة العمياء وأحنا أولياء الله الصالحين

سيدي بو مدين : وأنا سيدي بو مدين .

سيدي عبد القادر: وأنا سيدي عبد القادر الجلالي.

سيدي غبد لرحمان: أيا سيدي عبد القادر الجيلالي، أطلب ربي ورانا معاك ونردوا عليك آمين.

سيدي عبد القادر : في قرن ألربعة عشرة، في نهار القحط والزمان،أ قصدنا قرية سيدي دحان ...سيدي عبد القادر ...سيدي بومدين ...سيدي عبد الرحمان، ألقينا في الطريق قراب واسمه سليمان واجينا انشوفوا إذا مومن صالح ،،، وصلنا عند مومنة وصالحة، وطلبنا ضيافة الله قالت مرحبا ... يا الله يالي ا عطيت السعد لسعود وتحب الإنسان يطيع ويتوب، هاهم يدينا صافيين من كل ذنوب، دايرين بيهم فاتحة، يالي ما تسهى ما تنوم.)) [1]

إن التوظيف الدرامي للأسطورة متمثلة في شخوص الأولياء الصالحين كان الشغل الشاغل "لولد عبد الرحمان كاكي" نظرا لما تتمتع به من خصائص فنية راقية كالقدرة على التشخيص والتمثيل واستخدامها الضلال السحرية للكلمات والصور القادرة على الكشف، ومن هنا أصبحت الأسطورة عند" كاكي" مرجعا دينيا عقائديا وفنيا زاخرا بمعطيات ودلالات عدة لأن الفنان ينتج فنه ليدعم عقيدته أو ليؤثر على القوى الخارجية فيجعلها صالحة له، محققة لأمانيه، موطدة لإقدامه في الطبيعة التي يعيش فيها))[2]

وهكذا نجد الكاتب "ولد عبد الرحمان كاكي" قد وظف الأسطورة من خلال توظيف شخصية الأولياء الصالحين في شكل أحداث وشخوص لكنها لم تفقد أبدا دلالتها الدينية، وأعاد تفسيرها على ضوء فلسفته الخاصة ومنظوره الفكري، والذهني وهذه ميزة المسرح الذي يتوسل بالأساطير ورموز الدين والتقاليد، والأعراف الموروثة.

[1] ولد عبد الرحمان كاكي مصدر سابق، ص 44.

[2] الخادم سعد: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسة الألف كتاب ،ص 477.

((فالأسطورة هي نتاج جماعي يهدف إلى تفريغ وإخراج التناقضات التي تشعر بها مجموعة إنسانية ما، مع الرغبة في إيجاد الحل لهذه المشاكل والتناقضات وهذا يفسر لماذا نجد دائما في الحكايات الشعبية والخرافات والأساطير أفعالا تخرق النظام المتعارف عليه فمن المجموعة التي تخلق وتصيغ هذه الحكايات الخرافات والأساطير، سيرورة الأحداث في هذه المؤلفات تظهر دائما مواقف مبهمة وغامضة تنشأ عن هذا الخرق للأعراف مع عودة في النهاية للنظام واستعادة لحالة الاستقرار وعقاب الشرير مع إزالة لآثار ما كان سببا في الفوضى .))[1]

وقد كان سبب توظيف الأسطورة في الأعمال المسرحية لكاكي إيمانه بدوره الأسطوري في المسرح تعبر من خلالها عن فكرة الخير في الإنسان وجسدها عن طريق قصص الأولياء الصالحين، لكن من خلال منظور مختلف عن المنظورات التي قدمتها الأسطورة، وكذلك عن الذي قدمته الحكاية الخرافية ،((ففي الأسطورة يتجسد الخير خارج ذات الإنسان، وتبحث عنه الحكاية الخرافية كائن من ورق لا يصلح أن يكون نموذجا يحتذى به، فهو فاقد للعمق الإنساني .بينما تجسد قصص الأولياء في الإنسان النموذج القابل للاحتذاء، والذي تصلح أعماله لأن تكون هدفا للمحاكاة لأنها تتسم بالفضيلة والبطولة في الوقت نفسه، وتحقق له الولاية عن طريق العمل الصالح المصحوب بالكرامة))[2]

التطهير (الصلاح) التطهير (الصلاح)

إن توظيف "ولد عبد الرحمان كاكي" لشخوص الأولياء الصالحين واستحضار الجانب الأسطوري لهؤلاء الشخوص، كان له الدور البارز في نقل المضمون وتأكيده، وشد المتفرج إلى المسرحية ودمجه مع العرض والعملية المسرحية نفسها،

[1] حنان قصاب حسن : مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1992 العدد 38، ص 26.

[2] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة لنشر ص 126 .

انطلاقا من مكانة هذه الشخصيات في المعتقدات الشعبية ومدى تأثيرها على وجدان المتفرجين فالأولياء رمز للطهارة والسمو النفسي والروحي وصلاحهم سيؤدي إلى تطهير المجتمع "قرية سيدي دحان" من الفساد وتكون الوسائل الجديدة لتطهير المجتمع من أدرانه شخوص متمثلة في حليمة العمياء والصافي ابن عمها الأولياء الصالحون حليمة العمياء والصافي مجتمع قرية سيدي بن دحان [1]

إن توظيف "كاكي" للشخصيات التراثية، الممثلة في شخوص الأولياء الصالحين لم يكن متكلفا فيه ومقحما في النص المسرحي بل استطاع الكاتب ببراعته، أن ينجح في هذا التوظيف الذي قصد منه الوعظ والإرشاد ومحاولة إشراك الجمهور عقليا في العمل المسرحي ليكشف عن مواطن الفساد في المجتمع قصد إصلاحها من خلال التطرق إلى مختلف القضايا الاجتماعية والاقتصادية بإبراز الجانب السلبي والإيجابي فيها .

3-المداح:

تعتبر شخصية المداح من الشخصيات الرئيسية التي سردت أحداث المسرحية وساهمت في بناء النص والحكاية الشعبية، وساهمت في الانتقال عبر الزمان المكان.

وقد وظف" كاكي" المداح كراو لأحداث المسرحية، فيقدم شخوص المسرحية ويعلق على أفعالها وانفعالاتها فقد أصبح وسيطا بين المؤلف وشخصيات المسرحية من جهة، وبين الجمهور من جهة أخرى، فهو الذي يتحكم في توجيه الخطاب .

"المداح : أنهار من النهارات، ونهارات ربي كثيرة، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة..... تلاقاو ثلاثة من الأولياء الصالحين الواصلين قدام المريرة الثلاثة من

[1] إدريس قرقوة: مرجع سابق، ص 383 .

أهل التصريف وسيرتهم سيرة ..... اللي يذكرهم في ثلاثة .....مايفوت قبلهم لاهبالي ولا بوهالي، ولا دربالي .[1]

الجماعة : شكون هذا الناس قدام هذه المريرة ....؟.

وخرجوا من جنة الرضوان وين رايحين؟

المداح : سيدي عبد القادر الشرقي، سيدي بو مدين الغربي وسيدي عبد الرحمان، قبضو المريرة يزورو العباد اللي عايشين في هذه الدنيا " [2]

وهكذا يتوالى السرد المكثف لهذه الأحداث، للتعريف بالشخصيات وصفتها وقد قام المداح بالعبء الأكبر في التحكم في الخطاب وتوجيهه بل ويساهم في العمل المسرحي ،ويعلق عليه : **((المداح : أشربوا أيازيد عليه قال القراب أشكون أشرب الأول ؟ .**

أشكون أشرب الزاوج، أشكون أشرب التالي، الماء كان في يد سيدي عبد الرحمان ما كانش نتاع النحاس منهم لي حاب يتقدم ،لا سيدي بومدين ولا سيدي عبد القادر ...سيدي عبد الرحمان رد الطاسة صفراء تشالي لسليمان القراب والثلاثة أثناو أكمالهم، جمعوا يديهم وسليمان القراب أملاهم، قدام ما يشربوا الصالحين قالوا...

الصالحين: بسم الله .

المداح: نشربوا في ثلاثة، ماكاين بيناتهم الأول ما التالي، هذا الشيئ ينصاب عند الناس الطامعين اللي يحبو يبيعو الغالي ما ينصابش عند الصالحين بعدما شربوا وطفاو العطشة قالو في أربعة.: الحمد لله.

[1] المصدر نفسه، ص 45.

[2] مصدر سابق، ص 46.

المداح: كلمة يقولها ملك، كلمة يقولها الشيطان، اللي قالوه اللولين واللي زادوه لمدادحة زادوه، ولكن السلاطين الطلبة هم الأولياء الصالحين.)) [1]

فالمداح [الراوي هنا] يضطلع بالسرد المسرحي الذي يتمتع بإمكانيات زمانية ومكانية كبيرة ومتنوعة، إذ لا توجد قيود أو صعوبات تحد من مساحة المكان أو امتداد الزمان الذين يدور فيهما الخطاب والحدث المسرحيين، فهناك قدرة على التوغل داخلهما إلى الماضي أو المستقبل أو الانتقال من مكان إلى آخر أو من شخصية إلى أخرى.((ففن الحكاية عند الراوي في المسرحية يأخذ شكل العماد الرئيسي فيها بحيث هو عماد الكتابة الشعبية نفسها ،و هو أسلوب الحوار القائم على الكلام وعلى أسلوب تجسيد الحكاية من خلال سرد لأحداثها، والحكاية كلها ترتكز على فن رواية المداح [الحكاية]، حيث هو التيمة المطلقة التي بقيت تشد "شهريار" طوال "ألف ليلة وليلة" لسماع أفعال وحكايات شهرزاد وأسلوب تقديمها حركيا معتمدا على اللسان والجسد من خلال فعل الحركة الداخلية والخارجية التي تجمع بين الإيماءة والفعل اللفظي))[2]

والمداح عند" كاكي "لم يكن مجرد سارد للأحداث بل اكتسى طابعا تعليميا متمثلا في النصح والإرشاد لجمهور المتفرجين فهو مثلا يتحدث عن الخصال الحميدة للأولياء الصالحين الثلاثة، لا يقصد من وراء ذلك مجرد الإخبار أو السرد بل يهدف إلى طلب الإقتداء بهم والتحلي بأخلاقهم الحميدة، التي تمسكوا بها في دنياهم فكان لهم الصلاح في آخرتهم ومن ذلك ما جاء على لسان المداح:

المداح :... سيرتهم كانت سيرة منين كانوا حيين، داروا على الحديث، وصفوا للدين ما عملوا خلاط، ما خلطوا في الشين سيرتهم سترتهم من العين .

كانو مثل النخلة من بعيد باينين .

[1] مصدر سابق، ص 47.

[2] إدريس قرقورة : مرجع سابق ص 371.

ماشي مثل الدوم بين الحجر خازنين.

صفتهم مطروبة ما يركبهم قرين.

ما يغيظوا مخلوق كون حتى بهيم...))[1]

يبدو هنا تأثير" كاكي" واضحا بالمسرح البريختي من خلال محو المسافة بين الممثل والمتفرج عن طرق كسر الإيهام باستخدام " المداح" أو الراوي ((الذي يحقق للمسرح نوعا من الأصالة، وتشابهت استخدامات الراوي في المسرح البريختي والمسرح العربي فعملت على محو المسافة بين الممثل والمتفرج))[2]

فالمداح أو القوال عند" كاكي" يختصر به الزمن ويضيف ويطور الحدث ويشارك فيه ويعلق عليه بلغة شاعرية جميلة ومن ذلك قوله :

"المداح : حتى هوما هذيك الليلة ما ناموش.

قاع الليل وهما يطلبوا، في مالك الملوك، ربي

الدعوة يسمعها شاب يشيب .

ويسمعها شايب يبكي.

وأخفى عليهم الكلام قاع الليل وهم يدعوا.

من أعي سيدي عبدالقادر .

ريحو سيدي بو مدين، ومين أعي سيدي بومدين.

ريحو سيدي عبد الرحمان .

ومن الفجر بان.

بانوا خفايا سيدي ربي.

سمعوا المعزة تبعبع في الجنان .

حليمة رجعولها عينيها .

---

[1] المصدر السابق: ص 19.

[2] تمارا، الكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق ص 247.

وشافت بيهم الأولياء الصالحين

سيدي عبد القادر، سيدي بو مدين، وسيدي عبد الرحمان .

طبطب إنسان في الباب، قالوا لها بلا شك الصافي .

المداح : اسمعوا يا ناس ما سمعت الولية من الأولياء الصالحين.

سيدي عبد القادر: اسمعي يا الولية ما تحلي الباب احنا رانا رايحين .

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

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

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

ويعلق المداح على ذهاب الأولياء الصالحين بعدما قدموا المال لحليمة التي أبصرت وعاد ابن عمها بعد ما غاب عشر سنوات عن القرية.

وقد قصد "كاكي" من خلال تعليق المداح على سير أحداث المسرحية كسر الإيهام تحقيق والتغريب.

المداح: قالولها احنا جينا زايرين.

بعد ما لقيناك نرجعوا فرحانين.

شدي في نيتك وإيمانك وراكي من الصالحين .

برزق المولى، الخير ديري .

وراكي تخرجي من هذه الدنيا سالمة راكي ارجعتي من أهل التصريف.

سيري في طريق الخير أو ما تنسابي ظلمة[2]

وهكذا نجد المداح عند "ولد عبد الرحمان كاكي" يتمتع بهذه القدرات الفنية المتعددة، فهو يسرد أحداث المسرحية ويرويها، ويجسد بعض أحداثها ويشارك الممثلين في أدوارهم ، ويحكي الحكاية التي رآها الكاتب ضرورية للعمل المسرحي

[1] – ولد عبد الرحمان كاكي: مصدر سابق ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

بألوانها الزاهية المتشعبة، متمثلة في الأمثال الشعبية والأغاني الشعبية والرقصات المعبرة وله يعود الفضل في الحفاظ على التراث الشفهي للأمة فينقله بطريقة من جيل لجيل، ولقد وظف "ولد عبد الرحمان كاكي" المداح أول مرة في هذه المسرحية.

4 – شخصية الخديم :

تعد شخصية الخديم من الشخصيات التراثية التي وظفها "كاكي" في مسرحية "القراب والصالحين" والدور الذي قام به الخديم هو الإشراف على مقام الولي الصالح "سيدي دحان" وهو شخصية تعرف في مناطق أخرى بالخادم أو المقدم، لكن شخصية "الخديم" في هذه المسرحية تميزت بالأنانية والمكر وخداع عوام الناس استخدمت الدين وسيلة لجمع المال.

وبذلك فهي شخصية شريرة، لا تعرف الخير ولا تدل عليه، فهذا الخديم لم يرحب بأولياء الله الصالحين، ولم يقبل استضافتهم بل طمع فيهم، وهذا واضح من خلال هذا المقطع في المسرحية:

((سليمان: يا سيادي ما تقطعوش لياس، جاتني فكرة، خديم سيدي دحان ألي عايش بزيارات الوالي، ما يسكنش بعيد، يسكن لهيه، أيا نروحوا نقصدوه ونشوفوا،

سليمان: الخديم، الخديم.

الخديم: أشتى حبيت سيدي سليمان؟.

سليمان: جبتلك حباب سيدي دحان .

الخديم: جابوا شي زيارة... إللي جاء وجاب يستاهل الهدرة والجواب، واللي إيجي وماجاب ما يسلك من الأنساب.

سليمان: هذوا أحباب سيدي دحان.

الخديم : وأنا خديمه، وراك تعرفني، هازورني))[1]

[1] المصدر نفسه، ص نفسها.

وفي معرض آخر من المسرحية تظهر مراوغة الخديم لأولياء الله الصالحين مصرا على عدم استضافتهم، رغم أنه يملك الكثير من زيارات الناس للولي الصالح " سيدي دحان"

((سيدي بومدين : قصدنا يا لخديم باش نطلبوا منك ضيافة الله.

الخديم : الله يجيب.

سليمان: كيفاش يا الخديم ؟

الخديم : قلت الله يجيب لينا وليهم، الله يفتح علينا وعليهم، الله يخلينا ويخليهم، الله يرزقنا ويرزقهم، ونطلبوا سيدي دحانفي الكمال يعطيهم ما تمناو وما تمنينا،سيدي بومدين: هذه دعوة الخير، راك تدعي، لكن ماردیت وجاوب، راك قابل الضياف وإلا لا؟

الخديم: ما قلت إيه، ما قلت لا، ما قلت كلمة مشيانة... قلت الله ينوب))[1]

5- شخصية الدرويش:

وهي شخصية مستلهمة من التراث الشعبي والتراث الديني الصوفي، ولكنه في الموروث الشعبي يأخذ دلالات ووظائف متعددة، حسب رأي الدكتور ادريس قرقوة، فهو:

الإنسان العابد الزاهد.

الذي فيه مس من الجن فهو يتحدث حديثا مبهما فهو إذن الدرويش مدروش.

الشيخ الكبير العاقل [النية]فيقال: فلان مسكين درويش.

العراف أو الكاهن الذي يتنبأ بأمور الغيب والمستقبل [2]

[1] المصدر نفسه، ص نفسها.

[2] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، الأشكال والمضامين مرجع سابق ص 364.

وقد وظف "كاكي" شخصية "الدرويش" الكاهن العراف الذي يبشر بقدوم الأولياء الصالحين، ويصف سيرتهم، وأخلاقهم وقد اعتمد الكاتب على شخصية الدرويش للتبشير بمجيء الأولياء الصالحين إلى قرية بني دحان:

((الدرويش : قلنا ذا الناس أسيدي أهل العلم مخلطين

مع أهل العقلية مجمعين رسانهم جامدين

وما ينطقوا بكلام حتى يكون دوا تقول موزون في ميزان

كلامهم مسموع ويسوى ولكن عند اللي قرى حروف البالي

هذا وين يبدأ الحديث بلا ما نكثروا بلا ما تشالي

نزيدوا في الحكاية ونشوفوا التالي

الجماعة أ : واش قالوا ذا الناس أسيدي أللي راك تشكر فيهم

الجماعة ب: واش قالوا ذا الناس أسيدي أللي راك تفخر لتخميمهم

سليمان: واش قالوا ذا الناس أسيدي أللي راك مخلوع في كلامهم

الدرويش: هذا الناس في لباس منظفين أشتى لابسين من قفاطن

هذا الناس أسيادي منظمين تحلف عليهم ضباط وإلا قباطن)[1]

لقد حاول "كاكي" من خلال توظيف شخصية الدرويش تحقيق نوع من الاندماج بين الجمهور والعرض المسرحي من خلال ما تحظى به شخصية الدرويش من سلطة على المجتمع الشعبي فهذه الشخصية تبدو غريبة الأفكار والطروحات حينا، ومدركة للأشياء وخفايا الأمور حينا آخر، له قيمته عند العامة من الناس ويحظى بمكانة مرموقة فكلامه مسموع، ومصدق به وذلك لأن المجتمع يعطي ((كلامه سلطة غريبة، لا يحظى بها أي كلام آخر، سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة

[1] المصدر نفسه، ص48.

وتنبئ بالغيب، سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التي قد لا يتأتى للآخرين ، إدراكها، فكلام المجنون إما لا يسمع بالمرة، وإن سمع على أنه كلام الحقيقة))[1]

6- الشخصيات المكملة (أو الروامز المسرحية):

أما الشخصيات الأخرى فقد وظفها "كاكي" كروامز لها دلالاتها المحددة ولها أدوار في المسرحية وتشارك في بنائها ومنها:

أ- **شخصية حليمة العمياء:** وهي رمز للخير والطيبة والكرم فهي التي قبلت استضافة الأولياء الصالحين في الوقت الذي رفض مجتمع قرية " بني دحان " استقبالهم.

((سيدي بومدين: إذا كان في هذا الدار صاليح ولا صليحة، رجل ولا ولية، راهم قصدوكم الأولياء ضياف ربي.

حليمة: في ذا الدار ساكنة ولية عمياء، غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي، راهي تقول مرحبا."

سيدي بومدين: واش قالت.

سيدي عبد الرحمان: اشتا ردت سليمان؟

سليمان: قالت على كلمة ضياف ربي مرحبا))[2]

وهكذا نجد حليمة العمياء رغم قلة ذات يدها ورغم فقرها المدقع فإنها تقبل استضافة أولياء الله الصالحين بل وتذبح لهم عنزتها الوحيدة وهي مصدر رزقها ومصدر إطعام الرضيع ابن الهاشمي بتزويده بحليبها يوميا.

((حليمة: أرواحي تعاونيني نفتلوا الطعام، وندیروا العشاء لضياف ربي ... وعيطي للهاشمي أيجي يذبح المعزة .

---

[1] مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر طبعة سنة1998، ص 43 .

[2] المصدر السابق، ص35.

عويشة: يذبح المعزة أما حليمة؟

حليمة: إيه اليوم خرج عندنا، زارونا ضياف ربي.

عويشة: المعزة، هذا ما عندك باش تتقوتي يا ما حليمة ! ؟

حليمة: نذبحوها نلقاو بيها ضياف ربي، وغدوه ربي أيجيب...

عويشة: أما حليمة اللا ربي ما يجيبش؟

حليمة: استغفري يا بنتي راكي تكفري، قولي للهاشمي إيجي يذبحها وأرواحي عاونيني))[1]

من خلال هذا المشهد تظهر حليمة العمياء سخية كريمة فهي رمز للعفة والطهارة ورمز لحب الناس وفعل الخير، رغم فقرها، وكأن "كاكي " هنا أراد أن يثبت أن حب الخير متأصل في الإنسان الخير، دون النظر إلى فقره أو عنائه فليس شرطا أن يكون الإنسان غنيا حتى يكون كريما.

وها نحن نجد حليمة المرأة الكفيفة الفقيرة تضحي بعنزتها وتذبحها للأولياء وتقبل ضيافتهم، ووجدنا أن أعيان المدنية وغيرهم لم يقبلوا ذلك. فحليمة فقيرة صحيح لكنها غنية بأخلاقها، غنية بكرمها، غنية بقناعتها وغنية بإيمانها بالله.

ب- شخصية " الصافي ابن عم حليمة":

استعان " كاكي " بشخصية الصافي في بناء أحداث مسرحيته، فهو الذي دعا له الأولياء بالخير فعاد إلى القرية بعد طول غياب، ويحمل صفاته في اسمه فهو رمز الصفاء والعفة والنزاهة، استطاع أن يخلص القرية من حياة الاتكال التي كانت تحياها، وطهرها من الآفات الاجتماعية التي كانت تنخر جسدها، فبنى المصانع ودعا إلى العمل ونبذ حياة الكسل والخمول والتواكل على الوعدات ،التي كانت تقام

[1] المصدر نفسه: ص37.

في المزارات والتي ألفها سكان القرية فخمدوا إلى الراحة وبذلك وضعه الكاتب في موضع المخلص لأهل القرية .

إن استعانة " كاكي" بمثل هذه الروامز، أغنت النص المسرحي ونوعت من فنياته، بل شكلت بناء أساسيا فيه لا يمكن الاستغناء عنه ضمن هذا النص التراثي (القراب والصالحين) فكل شخصية لها دورها المنوط بها، وكل شخصية فاعلة لها وظيفتها في العمل المسرحي، وقد أدرك "كاكي" بما امتلكه من وعي ومعرفة كيف يصوغ من هذا المخزون في مسرحياته التراثية، وكيف تبنى العلاقات الدرامية في النص المسرحي التراثي.

4- اللغة والحوار في المسرحية:

إن أهم القضايا التي أثارت نقاشا واسعا وحادا في السنوات الأخيرة هي مشكلة اللغة التي يجب استعمالها في المسرح، فقد رأى بعض أن استعمال الفصحى هو الطريق الأمثل والوحيد للتخاطب في ميدان المسرح وخاصة وأن الوطن العربي يتميز بتعدد لهجاته وتنوعها، لذلك كانت الفصحى هي الكفيل بتخطي هذا المشكل، فهي لغة مشتركة بين دول العالم العربي يفهمها الجميع من المحيط إلى الخليج، ورأى فريق آخر أن اللغة الفصحى لا يمكن استعمالها في المسارح نظرا للأزمة التي يمر بها الوطن العربي، وخاصة وأنه يعاني من تفشي ظاهرة الأمية التي تنخر أوساطه، ولذلك فاللغة العربية غير مفهومة في الأوساط الشعبية، في حين هناك فريق ثالث استطاع- التوفيق بين الرأيين فلجأ إلى ما يمكن أن يسمى باللغة الثالثة. ((وهي تجربة قام بها " توفيق الحكيم"، عندما قدم مسرحية " المزمار " في المحيط الريفي بالعامية، وقدم أغنية الموت " بالفصحى، وبعد عرض هاتين المسرحيتين توصل إلى نتيجة هي أن استخدام الفصحى تجعل المسرحية مقبولة لدى القراء ولكنها عند

التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يفهمها جمهور المتفرجين))[1] .ومن هنا كان رأي توفيق الحكيم أن الفصحى ليست لغة نهائية.

وعلى الرغم من أن أول مسرحية كتبت في الجزائر كان بالفصحى من قبل جمعية الطلبة المسلمين، إلا أن الواقع لا يشجع على الاستمرار في هذه التجربة .

غير أن موضوع المسرحية هو الذي يحدد لغتها، ففي مسرحية" القراب والصالحين "نجد أن "كاكي" استعمل اللهجة المحلية التي تفهمها الأوساط الشعبية وتتقبلها، لذلك جاءت لغة طبيعية في كل حركاتها وسكناتها، شعبية في روحها مليئة بعبق التراث، الأمر الذي انعكس على الحوار في المسرحية، فجاء مميزا مكثفا بالإيحاء والرموز مشحونا بلغة تراثية تفيد في تصوير المعاني والأفكار، أكثر مما تفيد في التفسير والشرح.

"كاكي" الذي اختار كوسيط لساني اللغة العربية كما تتكلم وكما تستعمل في الأغاني التراثية، وبذلك استطاع أن يجعل لغته أقرب إلى لغة المداح في الأسواق الشعبية، وهي لغة مؤثرة، لها وقع خاص في النفوس، وتمتع المتلقي بقدر ما تلزمه التفكير والتأمل في معانيها، كما في المقطع الغنائي الذي يردده "سليمان القراب" حول الماء وكيفية جلبه من عين سيدي العقبي، وما في ذلك من مشقة وتعب، ولكنه "ماء سيدي العقبي" الولي الصالح، فيظهر وكأنه ماء مقدس فيه صلاح وطهر مثل صلاح وطهر الأولياء الصالحين.

وإذا عدنا إلى كيفية تحقيق" كاكي" لهذه اللغة لوجدنا الأبحاث التي قام بها والتجارب التي أخضعها للعمل المخبري على المستوى اللغوي سببا في ذلك، ضف

[1] بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 59.

أن كاكي كان يقول :((أنا لا أكتب المسرحيات للقراءة، إنني أصور بالكلمات مسرحياتي لتعرض على خشبة المسرح)) [1]

فكانت مسرحيات "كاكي" المكتوبة باللغة العامية المفهومة من عامة الشعب ،قد خلقت جوا عاطفيا مألوفا عند محبي الحفلات العائلية لهذا كان إقبال الجماهير كبيرا عليها وكانت بعض المسرحيات تعرض لأكثر من شهر.

وإذا عدنا إلى الحوار في هذه المسرحية فسنجده مثل لغتها مكتفا بالإيحاءات والمعاني المتعددة، وهو مناسب لطبيعة كل شخصية في هذه المسرحية، فسليمان القراب تكلم بلغة البائع المتجول، متخذا من الشعر الملحون وسيلة للتعبير عن بعض المعاني والأفكار، والأولياء الصالحون تكلموا بلغة تناسب وعيهم ومكانتهم في المجتمع، وفي وجدان المتفرج، بينما "حليمة العمياء" تكلمت بلغة العامة من الناس مثلها مثل الصافي أو قدور والهاشمي وعائشة.

"فلغة المسرح ليست مشكلة، وكل كاتب مسرحي يستعمل وسيلته، واللغة العربية غنية وقادرة على التنويع الفني، فهي لغة لها قيمة استعماليه في الكتابة والحديث"[2]

[1] بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص60.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخاتمة

الخاتمة :

لقد أظهر البحث أن منهاج توظيف التراث في إبداعاته المسرحية منهج دعت إليه مجموعة من العوامل والدوافع الاقتصادية والسياسية والنفسية إلى جانب الإعجاب بمدعي العصر الحديث في المجال المسرحي هذا الإعجاب الذي تحول إلى تأثر وخاصة بالمبدع الألماني " برتولد بريخت " من خلال توظيف عناصر الفرجة الشعبية في المسرح الحلقوي الذي يحقق بدوره التغريب وكسر الإيهام، الذي تسعى معظم النظريات الحديثة إلى تحقيقه، فوظف كاكي القوال والمداح والراوي وبذلك منحت هذه العناصر التراثية روحا جديدة للمسرح، فساعدت على جذب المتفرج وإشراكه في العمل المسرحي من جهة وتقريب المضمون من ذهنه ومشاعره من جهة أخرى.

لقد كان هذا هو الإطار العام لبحثنا المتواضع، وهناك بعض النتائج التي حاولنا تأكيدها والوصول إليها قدر المستطاع نجملها في :

أولا : إن المسرح الجزائري بدأ تراثيا حيث عرضت مسرحية جحا عام 1926 وهي مستمدة من التراث العربي .

ثانيا : اعتمد "ولد عبد الرحمان كاكي" على التراث الشعبي ووظفه في مسرحياته المختلفة .

ثالثا : تنوع المصادر والمشارب التي أخذ عنها "كاكي" أو اقتبس منها، فمن المحلية إلى العربية إلى الأوروبية بأنواعها .

رابعا : عرف" كاكي "كيف يوظف التراث وعناصره المختلفة .

خامسا : توفيقه في إيجاد لغة شعبية يتجاوب معها الجمهور بل ويعجب بها .

سادسا : إن أهم مصدر غربي تأثر به "كاكي" هو الكاتب والمخرج الألماني " بروتولد بريخت " من خلال التغريب وكسر الإيهام.

وأخيرا تبقى تجربة "ولد عبد الرحمان كاكي "متميزة في إيجاد مسرح جزائري محلي وتراثي صميم حاول من خلالها تأصيل المسرح الجزائري.

الملاحق

أولا: التعريف بالكاتب

وُلد عبد القادر ولد عبد الرحمن المعروف باسم "ولد عبد الرحمن كاكي" في 18 فيفري 1934 بحي "تيجديت" الشعبي التابع لمدينة مستغانم غرب الجزائر.

شبّ كاكي منذ نعومة أظافره على حب المسرح والتقاليد البدوية، وانضم في صغره إلى إحدى الفرق الكشفية، ثم انخرط في فرقة "مصطفى بن عبد الله" عام 1950،وعمل كاكي منذ شبابه الأول على تأصيل المسرح في التراث الشفوي الجزائري من خلال تأسيسه لفرقة "القراقوز" سنة 1958، التي اتخذ فيها أسلوبا جديدا اختلف عما كانت تقدمه الفرق المسرحية آنذاك، وذلك من خلال دمجه المسرح بالواقع الثقافي والاجتماعي المستنبط من أصالة وجذور المجتمع الجزائري.

كاكي الذي تعرّض إلى حادث سير خطير سنة 1969، كان متذوقا مميّزا لأعمال رواد المسرح على غرار: ستانيسلافسكي، كرايغ، ميرخولد، بيسكاتور وبريشت، كما كان مهتما باللغة والتمثيل والديكور والإضاءة والموسيقى والإيقاع، ما مكنّه من امتلاك رصيد ركحي ثري سمح له باستلهام وتطوير نموذج الحلقة وشخصية المدّاح/الراوي، وهي تطبيقات بدت متفرّدة في مسرحيته "القراب والصالحين "سنة 1966، فضلا عن عمله النقدي اللاذع "كل واحد وحكمو"، والتي نالت استحسان أهل الشام لدى عرضها بدمشق سنة 1967 .

ووظّف كاكي عنصر التراث بامتياز في عموم كتاباته، وعبر أنموذج القوّال، أمدّ المسرح الجزائري والمغاربي بأول نقلة وأوصلها العملاق الجزائري الراحل "عبد القادر علولة" إلى درجة عالية من الجمالية في ثلاثيته الشهيرة "القوال" و"الأجواد" و"اللثام" .

ونظرا لتأثره بالمسرحي الألماني "برتولد بريشت"، اهتم كاكي في أعماله بالمسرح الملحمي ومسألة التغريب أو ما يُعرف بـ"تحطيم الجدار الرابع"، وهو ما ظهر جليا في مسرحيتيه "ما قبل التاريخ" و"القرّاب والصالحين" .

واتكأ كاكي كثيرا على التراث الشعبي الذي وظفه داخل أنماط مسرحية عالمية، بحكم نشوئه وسط حي شعبي وتشبعه بالتراث المحلي، إضافة إلى تشربه من ينابيع الحداثة.

وعرف كاكي كيف يوسّع إبداعاته وابتكاراته في أعماله المسرحية لاهتمامه بكل طقوس شعوب البحر المتوسط، ومن أشهر أعماله: "132 سنة"، "ديوان القراقوز"، "القراب والصالحين"، "شعب الليل"، "بني كلبون"، "كل واحد وحكمه"، "دار ربي" وغيرها من الابداعات الأخرى التي ناغم فيها بين التأليف والإخراج . وحُظي كاكي بالتقدير والاحترام في مختلف العواصم العربية والأوروبية، ونال عدة جوائز وتكريمات أبرزها تتويجه بالجائزة الكبرى بالمهرجان المغاربي الأول عام 1963 بمدينة صفاقس بتونس، فضلا عن الميدالية الذهبية بالمهرجان العربي الإفريقي بتونس 1987، وذهبية مهرجان المسرح التجريبي القاهرة عام 1989 مناصفة مع المسرحي العالمي "بيتر بروك ".

توفي كاكي في 14 فيفري 1995 بمدينة وهران، وتبقى بصماته جلية، ويتناقلها المبدعون على نحو لا يزال معه كاكي حيا بيننا، كما يظلّ علامة مضيئة في سماء الفن الرابع الجزائري وأحد أعمدته الكبار عبر مسيرة ضخمة تألق فيها كتابة وإخراجا.

ثانيا : ملخص المسرحية

تتناول مسرحية" القراب والصالحين" قصة القراب سليمان بائع الماء وأولياء الله الصالحين الثلاثة حيث نجد أن ثمة تشابه وتقارب كبيرين بينها وبين الخرافة الصينية التي استلهم منها الكاتب والمخرج المسرحي الألماني "برتولد بريخت "قصة مسرحيته "الإنسان الطيب في سيتشوان" لكن" ولد عبد الرحمان كاكي " كان يرجع مصدر إلهامه إلى الخرافة التي تناقلتها شعوب شمال إفريقيا، فهو يذكر أنه استلهم موضوع المسرحية من خرافة أولياء الله الصالحين والمرأة الكفيفة، وهي خرافة تواجدت عند شعوب شمال إفريقيا، وكانت تحكى من طرف المداحين في الأسواق، تروى قصة ثلاثة من أولياء الله الصالحين ينزلون إلى الأرض، ويقصدون مدينة يسودها قحط وجفاف، ليتفقدوا أحوال العالم ويبحثون عن مضيف لهم بين السكان ،ولكن الشخص الوحيد الذي استجاب لمساعدتهم هو" سليمان القراب "أو بائع الماء، فيحاول باحثا عن مضيف للزوار المرسلين من السماء، ويطرق جميع الأبواب دون جدوى الكل يتهرب ويمتنع بطريقته الخاصة .

باستثناء امرأة كفيفة كل ما تملكه هو عنزة، لم تتردد في ذبحها وتقديمها طعاما لهؤلاء الأخيار ولمكافأة هذه الروح الطيبة وتدعيم مساعيها في نشر الطيبة والخير يستجيب الله لدعاء أوليائه الصالحين، فتتحقق المعجزة ويعاد للمرأة الكفيفة بصرها ،وتصبح تملك ثروة من المال كما أن ابن عمها الصافي الغائب منذ أمد بعيد يعود إلى القرية. وقبل أن يغادر الأولياء يطلبون من حليمة بناء ثلاث قباب كمزارات للأولياء الثلاثة سيدي عبد القادر الشرقي وسيدي عبد الرحمان الوسطي وسيدي بو مدين الغربي ....تسعى حليمة التي أصبحت تبصر إلى رد الجميل للأولياء وتحقيق أمنيتهم، فتبني في القرية مزارة لهم، وتعمل على توفير الطعام للزائرين لها، لكن أهل القرية خلدوا للكسل والخمول، بعد أن وجدوا كل ما لذ وطاب في مزارة حليمة التي فشلت في نصحهم بضرورة العمل وعدم التواكل على هذه المزارة، وهنا يظهر

الصافي ابن عمها ويطرد الناس الذين اعتادوا على الكسل والخمول، ويطلب منهم العمل لضمان لقمة العيش رافعا في ذلك شعار" **العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية وتحقيق العدالة الاجتماعية بين البشر**".

أما فيما يخص المصدر الذي استلهم منه الكاتب والمخرج المسرحي" بريخت" موضوعه هو قصيدة صينية مشهورة تحمل عنوان" الغطاء الكبير" المترجمة عن الكاتب الصيني" بوشوبي" في القرن الثامن عشر والتي يقول فيها: " **ما العمل .....في سبيل الحيلولة دون معاناة الفقراء من البرد؟ إيصال الحرارة إلى جسد واحد أمر غير ذي جدوى ،أريد أن أحصل على غطاء كبير طوله عشر آلاف قدم لكي أغطي المدينة كلها مرة واحدة**".

ثالثا : رأي النقاد في هذه المسرحية:

يعتبر الفنان المسرحي ولد عبد الرحمان عبد القادر المدعو" كاكي"(1934/1995)" أب الدراماتورجيا بشهادة النقاد والمسرحيين " بالنظر لغزارة الإنتاج المسرحي الذي قدمه الفنان تأليفا وإخراجا منذ خمسينيات القرن الماضي، أرصي خلالها قواعد ممارسة مسرحية حداثية تعتمد على أبرز المدارس العالمية لدى كبار المخرجين العالميين على غرار " ستانيسلافسكي، قوردن كرايغ، ميرخولد، بيسكاتور وبريخت " حيث نجح ولد عبد الرحمان كاكي في المزاوجة بين الحداثة والتراث .

ويضيف الناقد المسرحي عبد الرحمان بن زيدان أن كاكي طوع قصائد الشعر الملحون لصالح مشهدية إحتفالية ونقل مشاهد التراث الشعبي، التي كانت تقام قي الأسواق الشعبية والمواسم الدينية على الركح وهي جميعها تطبيقات فنية جعلت من شخصيات تراثية مثل : (القوال، المداح، أو الراوي) تعتلي الركح الجزائري، كما حلق عاليا في سماء المسرح بثلاثيات في مسرحيات خالدة على غرار 132 سنة، شعب الظلمة، إفريقيا قبل واحد، كل واحد وحكمه، القراب والصالحين، ديوان القراقوز وغيرها . تعد مسرحية

"القراب والصالحين "التي ألفها "كاكي" سنة 1965من أنضج المسرحيات وأهمها على الإطلاق، فقد فاز عنها بالجائزة الكبرى لمهرجان صفاقس بتونس، وبالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح التي منحت" لكاكي" سنة 1990 بمناسبة انعقاد المهرجان الدولي للمسرح بالقاهرة، وهي من المسرحيات الأكثر تعبيرا لعالم "كاكي" المسرحي، فهي أكثر من سابقاتها تمزج الأسطورة بالواقع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

مسرحيات "ولد عبد الرحمان كاكي" طبعت خلال الدروة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002

. القراب والصالحين.

ثانيا : المراجع

- ابن زيدون: عبد الرحمان، كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1985.
- أبو صوفة محمد : الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن ط $_1$، 1982 .
- إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير الشعبي، مكتبة غريب، ط3.
- ابن عبد ربه : العقد الفريد ،ج$_3$، دار الكتاب العربي، بيروت 1982 .
- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926 – 1989 منشورات التبيين الجاحظية 1998.
- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1981.
- الأسد ناصر الدين، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، ط1، سنة 1965.
- بورايو عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007
- ابن هدوقة عبد الحميد : أمثال جزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ن الجزائر، 1993
- بوشعير رشيد، أثر برتولد بريخت في مسرح المسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

-بوشعير رشيد :دراسات في المسرح العربي المعاصر،دار الأهالي ،دمشق ،1997.

- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب.د.ت

- بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، الصادرة عن وزارة الثقافة

- الجوهري محمد، علو الفولكلور، دار المعارف المصرية، 1975.

- الجراري عباس، من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب، طبعة 1977.

- الجابري محمد عابد: نحن والتراث، دار الطبعة، بيروت، ط1، 1982 .

- الجابري محمد عابد: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991 .

- جغلول عبد القادر: الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر،ترسيم دار الحداثة بيروت، لبنان، 1987.

- حسين عبد الحميد رشوان: الفولكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، 1993 .

- حسن محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.

- حمادي، صبري مسلم، أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط1 ،1980 .

- حنفي حسن: التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت 1989.

- الخادم سعد: الفن المسرحي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب : 477، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، د،ت

- الراعي علي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2.

- رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 1998.

- رشدي صالح : المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الثالث، العدد الأول، لسنة 1972 .

- الزبيدي الهادي، تراثنا العربي وأبعاده، مجلة جذور التونسية، العدد 12، مارس 2003.

- الزوزني عبد الله بن الحسن بن أحمد: شرح المعلقات السبع دار صادر، بيروت.

- الزيدي مفيد: إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد 21جويلية 1999

- ذهني محمود: الأدب الشعبي،مكتبة الأنجلو المصرية،د،ت

- سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ،ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .

- السعافين إبراهيم : جمال الغيطاني والتراث، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992

- السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، عدد 04

- سلوم توفيق، نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديدة، بيروت، ط1، 1988.

-سامي عبد الحميد، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الاقلام، ع6، عام 1980 .

- صالح لمباركية : المسرح الجزائري، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2005

أهم المراجع المترجمة

-برتولد بريخت :مسرحيات بريخت ،الأم شجاعة والإنسان الطيب في سيتشوان،ترجمة الأنيس، السلسلة الأدبية، تحت إشراف مصطفى سواق ،الصادرة عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

-تمارا ألكسندروفينا بوتينتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ،ترجمة توفيق المؤذن ،الطبعة الثانية، عام 1990

-دفينيو جون :المسرح والتغيير الاجتماعي ،ترجمة دار سحر للنشر ،تونس، 1995.

-فرديريك أوين :برتولد بريخت حياته الفنية وعصره ،ترجمة إبراهيم العريس ،دار ابن خلدون،ط2 .

أهم المعاجم:

- ابن منظور ،لسان العرب، دار صادر ،بيروت ،لبنان ،ط 1994.

-جبور عبد النور: المعجم الأدبي: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

-أهم المجلات والجرائد :

-إدريس قرقوة :مجلة فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر ،فيفري 2006 .

- بو كروح مخلوف :مجلة الجيش ، العدد188 سنة 1979 الجزائر .

-ملامح عن المسرح الجزائري ،مجلة آمال ،الصادرة عن وزارة الثقافة .

فهرس الموضوعات

المحتويات

مقدمة.....4

مقدمة:.....أ

مدخل البدايات التراثية الولى في المسرح الجزائري.....3

الفصل الأول: موروثات الشعبية في المسرح الجزائري.....10

تمهيد :.....11

1- مفهوم التراث :.....12

2-عناصر التراث الشعبي:.....17

أولا :المعتقدات الشعبية :.....18

ثانيا :العادات الشعبية :.....23

ثالثا: الفنون الشعبية:.....23

ثالثا: فنون التشكيل الشعبي:.....25

رابعا: الأدب الشعبي:.....25

3-أسباب العودة إلى التراث الشعبي:.....27

4- التراث الشعبي في المسرح الجزائري:.....32

-أ-الحكاية الشعبية:.....38

-ب- سمات الحكاية الشعبية:.....39

الفصل الثاني:دراسة تطبيقية لمسرحية القراب والصالحين.....41

تمهيد:.....42

1- بين" القراب والصالحين" و"الإنسان الطيب في سيتشوان ":.....43

2- تحليل مسرحية القراب والصالحين:..... 53

4-توظيف الشخصيات التراثية في مسرحية القراب والصالحين: 62

1/ شخصية القراب :..... 62

2- الأولياء الصالحون: 65

3-المداح:..... 69

4 - شخصية الخديم : 74

5- شخصية الدرويش:..... 75

6- الشخصيات المكملة (أو الروامز المسرحية): 77

4- اللغة والحوار في المسرحية:..... 79

الخاتمة..... 82

الخاتمة :..... 83

الملاحق..... 84

قائمة المصادر والمراجع 84

فهرس الموضوعات..... 84

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): مسعودي أحمد ياسين الصفة: طالب

الحاملة لبطاقة التعريف رقم: 207865218 الصادرة بتاريخ: 2023-05-11

المسجلة بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

والمكلفة بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، عنوانها:

المورثات الشعبية في مسرحية المزامير والصالحين لـ

وليد عبد الرحمان كاي

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه

المسيلة في: 09 جويلية 2023

إمضاء المعني

09 جويلية 2023

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي

وبتفويض منه، عون رئيس الإدارة الإقليمية

عبد الكريم بشرى

الملخص :

بدأ المسرح الجزائري تراثيا ، ولايزال التراث السمة الاساسية فيه لتأثير طبيعته العربية وقد حاول ولد عبد الرحمان كاكي الاستفادة من الظواهر و الاشكال التراثية شكلا ومضمونا سعيا منه لتأصيل المسرح الجزائري فكانت العودة الى التراث نتيجة لمجموعة من العوامل المختلفة ساعدت مجتمعة على بلورة الوعي القومي لدى الكتاب الذين أيقنو أن توظيف التراث يحقق لهم التواصل مع باقي أمتهم من جهة والاقتراب من وجدان الشعوب من جهة اخرى نظرا لمكانته عندهم .

ويعد كاكي من ابرز المهتمين بتوظيف الموروثات الشعبية في مسرحه كما في مسرحية " القراب والصالحين " التي استلهم فيها التراث بكل أشكاله كالمدح، القوال، الحلقة، الأولياء الصالحين .

وأهم من ذلك القيمة الانسانية لهذا العمل الادبي الراقي والمتمثلة في حب الخير للجميع وأن العمل هو الضمان الوحيد للمستقبل .

Summary:

The Algerian theater began as a heritage, and heritage is still the main feature in it due to the influence of its Arab nature. Ould Abd al-Rahman Kaki tried to take advantage of the phenomena and forms of heritage in form and content in an effort to root the Algerian theater. They are aware that employing heritage will achieve for them communication with the rest of their nation on the one hand, and approaching the conscience of peoples on the other hand, given its status to them.

Kaki is considered one of the most prominent people interested in employing popular traditions in his theater, as in the play "Al-Qarab wa al-Salihin" in which he was inspired by heritage in all its forms, such as praise, sayings, circles, and righteous saints.

More importantly, the human value of this noble literary work, represented in the love of goodness for all, and that work is the only guarantee for the future.

تم بحمد الله