Alive PDF Merger: Order full version from www.alivemedia.net to remove this watermark!

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم :الأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل :DL/26/10

أطروحة مقدمة لنيل شهادة: دكتوراه علوم في: الأدب العربي

تخصص: الدراما تورجيا والنقد المسرحي

العنـــوان

توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري

إعداد الطالبة: مليكة سعداوي

تاريخ المناقشة :02 ماي 2016

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

أ.د الطيب بودربالة	(الرتبة) أستاذ التعليم العالي جامعة باتنة	رئيسا.
أ.د فتحي بوخالفة	(الرتبة) أستاذ التعليم العالي جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا.
أ. عمار بن لقريشي	(الرتبة) أستاذ محاضر جامعة المسيلة	ممتحنا.
أ. عبد الرحمن بن يطو	(الرتبة) أستاذ محاضر جامعة المسيلة	ممتحنا.
أ. نور الدين عمرون	(الرتبة) أستاذ محاضر المعهد العالي للفنون الدرامية برج الكيفان الجزائر	ممتحنا.
أ. أحسن ثليلاني	(الرتبة) أستاذ محاضر جامعة سكيكدة	ممتحنا

السنة الجامعية 2106/2015 م

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم :الأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل :DL/26/10

أطروحة مقدمة لنيل شهادة: دكتوراه علوم في: الأدب العربي

تخصص: الدراما تورجيا والنقد المسرحي

العنـــوان

توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري

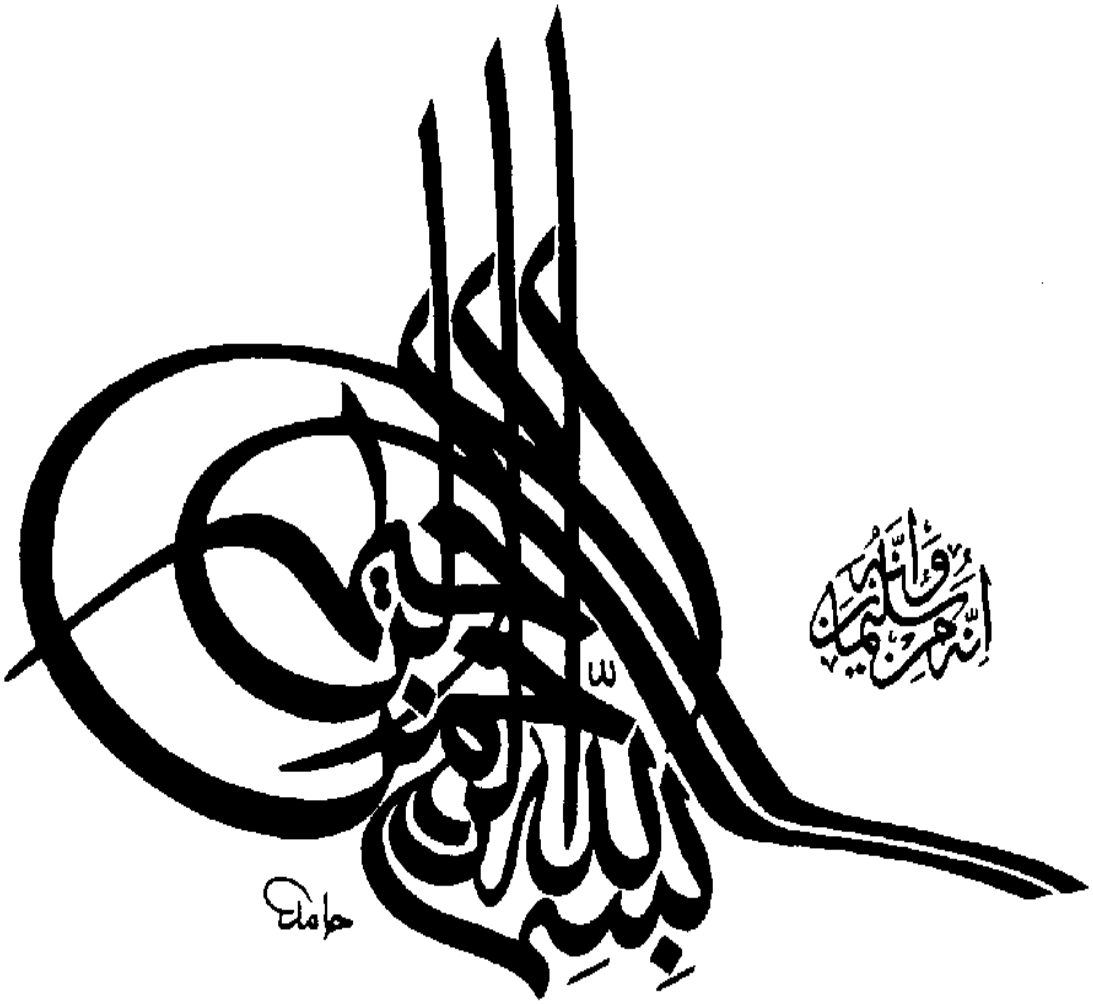
إعداد الطالبة: مليكة سعداوي

تاريخ المناقشة :02 ماي 2016

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

أ.د الطيب بودربالة	(الرتبة) أستاذ التعليم العالي جامعة باتنة	رئيسا.
أ.د فتحي بوخالفة	(الرتبة) أستاذ التعليم العالي جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا.
أ. عمار بن لقريشي	(الرتبة) أستاذ محاضر جامعة المسيلة	ممتحنا.
أ. عبد الرحمن بن يطو	(الرتبة) أستاذ محاضر جامعة المسيلة	ممتحنا.
أ. نور الدين عمرون	(الرتبة) أستاذ محاضر المعهد العالي للفنون الدرامية برج الكيفان الجزائر	ممتحنا.
أ. أحسن ثليلاني	(الرتبة) أستاذ محاضر جامعة سكيكدة	ممتحنا

السنة الجامعية 2106/2015 م


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر لله عز وجلا أن وفقني وأعانني على إنجاز هذا العمل .

ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى كل من ساعدني، وتعبيرا مني على ذلك فإني أهدي عملي

هذا لأعز وأحب وأغلى الناس على قلبي:

أبي الحبيب: **عبد المجيد سعـــداوي** أمي الحبيبة: **حليمة ميهوبـــي**

أخي: **عبد المـــالك و صلاح الدين**

أخواتي: **فوزية، صبيرة، حميدة، لمياء، هدى** وأزواجهم: **بـوعلام بن عثمان، الحسين بليصق، بوعلام مساعدي، فاتح بريكـي، عبد الرزاق قوادرية**

أبناء العم: **كمال** و **و حيد** وزوجته الدكتورة: **زدام نبيلة**

الأساتذة الذين أكن لهم كل الود والاحترام والتقدير:

رئيس المجلس الأعلى للغة العربية السيد: **عز الـدين ميهوبـي**، والسيد مدير الملحق الجامعي بريكة السيد:

*****الشـريف ميهوبـي*****

أستاذي المشرف: **فتحي بوخـالفة**، والأستاذ الكريم: **حكيم بيصـار** والأستاذ الفاضل: **أحسن ثليلاني**

قسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة

إليكم جميعـــا

سعداوي مليكة

مقدمة

مقدمة:

إن فن المسرح الإذاعي الجزائري بحكم طبيعته كفن يكرس علاقة الإنسان الممثل في الأستديو بمواجهة الإنسان المستمع عبر الأمواج الأثيرية للإذاعة، من خلال الصوت المسموع فبحكم هذه الخاصية في الإذاعة، فإن ذلك قد جعلها تولد وتتأسس في الجزائر ولادة مقاومة وتأسيسا نضاليا، نجد هذا النزوع نحو المقاومة بوساطة الثقافة الشعبية وكأن امتلاك الجزائريين للمسرح هو امتلاك للحضور الإنساني وتعبير عن الوجود لطرح أسئلة المستمعين في ظل استعمار يحاول جاهدا فرض ثقافة المحو والغياب بل سياسة التفقير والتجهيل، لذا كانت الإذاعة صوتا من أصوات الثورة التحريرية، بل سلاحا من أسلحتها لأنها سفيرها المعتمد في مختلف الأقطار.

كما تعتبر الإذاعة وسيلة من وسائل الاتصال بالجماهير وجدت لتبقى وتستمر، وما كان لأية وسيلة اتصالية أخرى لتطردها من الساحة الإعلامية، وسوف يبقى الراديو لعقود عديدة قادمة متربعا فوق قمة وسائل الاتصال الجماهيري جنبا إلى جنب مع كافة الوسائل التي توقع لها الكثيرون أن تكون هي الوسائل الأقوى، والمسرح لا يخرج عن أن يكون شكلا من أشكال عملية اجتماعية هي عملية الاتصال حيث الراديو، لذا أصبحت أصوات الآلات وأصوات الممثلين والموسيقى حافزها المستثير وأكتشف الكاتب المسرحي فنا كتابيا جديدا للربط بين الفعل والشخصيات في تمثيلياته وبين الأذن الإنسانية المدركة، وبدأت الإذاعة في نقل المسرحيات من خلال الميكروفون إلى المستمعين في منازلهم، حيث صارت من البوادر الأساسية التي أسهمت كثيرا في إحداث الكثير من عمليات التغيير الاجتماعي والثقافي موضع اهتمام الكثير لما لها من وظائف.

والإذاعة كما نعرف جميعا وكما تؤكد جميع الدراسات والبحوث لها دور واسع النطاق في المجتمع رغم التطورات السريعة التي نشهدها في مجال الاتصال فدورها لا يقتصر على مجرد توصيل الكلمة المسموعة فقط بل يتعدى ذلك إلى مرحلة التأثير والتغير، ومن هنا تنشأ علاقة اجتماعية ونفسية وأخلاقية تربطها بالفرد والمجتمع، خاصة وأنها جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع

مستغلا خصوصيته كفن صوتي يعتمد على خلق صورة ذهنية، وكفن سريع الحركة حاضر الذهن والبديهة متواجد دائما لا يغيب.

فالمسرحية الإذاعية بكل ما تحمله من سحر والتي أصبحت شكلا من أشكال البرامج الإذاعية الأكثر جذبا، بل هي في ذاتها أصبحت من وسائل الجذب الإذاعي فلا شك أنها انعكاسا لواقع مجتمع تقدم من خلاله وتحرص على تطويره ومعالجة قضاياه ومشكلاته، وبهذا يرتبط بها جمهورها المستمع على أساس أنها تؤثر فيه وتتأثر به، لها أثر كبير في تحقيق نهضة المجتمعات والوصول إلى التنمية الشاملة التي ينشدها أفراد المجتمع أو الدولة إذا ما أحسن تقديمها وإذا ما وضعت في إطار يتفق معها، والإذاعة الجزائرية كان ميلادها في ظروف قاسية جدا نتيجة الاستعمار الفرنسي المتواجد في البلاد .

ورغم ذلك حافظ كتاب الدراما الإذاعية على الموروث الشعبي للشعب الجزائري وكـــان ذلك من خلال استلهامه في مختلف النصوص المسرحية، حتى لا يمضي موروثنا الشعبي هكذا دون أن نفعل شيئا، فثقافتنا الجزائرية تتميز بمخزون وذخيرة نابعة من تراثنا في الماضي الذي ورثناه عن أجدادنا من أساطير وسير وحكايات وأمثال شعبية، وأحداث وشخصيات تاريخية وعادات وتقاليد وأشكال مسرحية، فهذا المخزون يشكل هوية المجتمع الجزائري وأصالته بل ذاكرته التي تبقى خالدة معه، ولكي نواصل في مسرحنا لا بد من ربط الحاضر بالماضي واستشراف المستقبل ولا نقوم بنقل الماضي كما هو، بل علينا الأخذ من مادته وإعادة إنتاجه وتوظيفه بما يساير حياة الأمة وتقدمها ، وذلك بأخذ الجوانب المميزة من موروثنا الشعبي الجزائري والتي تخدم نصوصنا المسرحية الإذاعيـــة وذلك لا يتأتى إلا بدمج الماضي مع الحاضر وأخذ الفكرة من موروثنا الشعبي وربطها مع مشاكلنا الحالية من خلال عملية الإسقاط.

فالمسرح فن متحرك يعتمد على الأثير، فتقديم الموروث الشعبي باعتباره لحظة حية يعيـــد الممثل قراءتها تسمح له بقراءة مفتوحة جديدة، لخلق حالة توافق مع ما يقدم على الأثير وما يحدث في الواقع، فطريقة تقديم الموروث تنطوي في داخلها على لغة نقدية تعري النظرة الضمنية التقديسية

للموروث وتناولاته التاريخية تكشف عن العناصر التي لم تعد تنسجم بملابسات الحاضر الثقافيـــة والاجتماعية والسياسية، إذ شمل التقديم للظواهر المختلفة التراثية ومنها المعاصرة، وبهـــذا يتحـــرر المستمع من هيمنة الماضي، لكي يستثمر الموروث الشعبي في نقد الماضـــي والحاضـــر معـــا، وفي استشراف المستقبل الرافض لكل ما هو راكد ومتخلف، ويعتبر الموروث الشعبي ذاكرة الشـــعوب وأصالتها، ولا بد أن تكون يقظة تتلمس حضورها من خلال وجودها بين الناس والذاكرة محملة بالدلائل والبراهين، التي تعمق حسنا وإدراكنا بأهمية هذا الفن، ولا بد أن تكون أبـــرز مؤشـــراته محيط جزائري واضح حتى يسهل علينا فهمه ومعرفته، فعرف الجزائريون عدة أساطير وملاحم بل عاشوها فعلا أثناء الثورة التحريرية، كما عرفوا حكايات شعبية وعادات وتقاليد ومعتقدات دينية تمتد إلى عصور قديمة تدل على موروث جزائري عريق، يحتاج إلى دراسة عميقة لهـــذا المـــوروث الشعبي،والاستفادة منه واستلهامه في نصوص المسرحية الإذاعية.

فلم تكن أهمية الموروث الشعبي من خلال التعامل مع إبداعات مؤلفينا، بالعودة إلى الماضي بوصفها مادة خام يجب تحليلها وسبر أغوارها ،وإنما جاءت أهميته من خلال الإسقاطات التاريخية وإعادة الخلق للموروث وبعثه من جديد، مزجه بالإبداع الفني ورؤيته رؤية جديدة مغايرة أنتجتها الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية.

وهذا البحث يتمحور حول دراسة موضوع توظيف الموروث الشعبي، وتحليـــل تجلياتـــه المختلفة في المسرح الإذاعي الجزائري، من أجل محاولة الإجابة عن مجموعة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث، ويمكن تحديد هذه التساؤلات فيما يأتي:

ما هي أشكال التعبير الشعبي التي استخدمها كتاب المسرح الإذاعي الجزائـــري، إلى جانـــب تأثرهم بالأشكال المسرحية الغربية؟ وهل استطاعت هذه التوظيفات أن تنتج شكلا تعبيريا، يمكن أن نسميه مسرحا إذاعيا جزائريا أصيلا تتحدد أشكاله من تحدد خصائصه المميزة ؟.

كيف يمكن استلهام الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري، وهل تستطيع الدراما الإذاعية الجزائرية النهوض ومواجهة تحديات تطور تكنولوجيا الإعلام والاتصال؟.

وهل يفيد التعامل مع الموروث الشعبي بمواده على اختلاف أشكالها في صوغ تجربة مسرحية إذاعية جزائرية عربية في إطار العولمة أو ما يعرف بالرقمنة الحديثة، تحقق الأماني وتربط بعقلانية بين الماضي والحاضر لتؤسس لزمن قادم وهو المستقبل؟

أما عن الأسباب التي شجعتني للخوض في غمار هذا البحث، ومعالجة هذا الجانـــب منـــه إيماني القوي بأن هذه الناحية إذا ما عولجت بطريقة علمية، ومنهجية ستفتح العديد من القضـــايا والآفاق المتعلقة بالنص المسرحي الإذاعي ومحاولة إحيائه، أو تلك التي تربطه بـــالمتلقي المســـتمع عموما، كذلك على سبيل العناية بهذا الجانب الفكري والثقافي والأدبي،كما أنني أتشوق من خلال دراستي لهذا الموضوع أن أتيح لنفسي التعرف والتعمق أكثر على هذا الفن الجميل، ومن ثم كان الهدف من هذه الدراسة :

أولا: الوقوف عند الموروث الشعبي، والكشف عن مكوناته الفنية، ومرجعياته الفكرية في المسرح الإذاعي الجزائري .

ثانيا: تقريب النص المسرحي الإذاعي، وذلك بإزاحة غموضه الناجم عـــن توظيـــف الأســـاطير، والأشكال ذات المناحي الفلكلورية.

ثالثا: تزويد المستمع ببعض الآليات، التي تمكنه من الولوج إلى أعماق النص المسرحي الإذاعي.

يؤمن الدارس إيمانا قويا بصعوبة كتابة المسرحية الإذاعية عند سماعها، وقراءتها وفهمها فهما صحيحا في غياب مثل هذه الدراسات، والإلمام بالموروث الميثيولوجي الإنساني عموما.

و لم تكن لهذه الدراسة أن تنطلق من نتائج ومسلمات سبق التوصل إليها، وإنما كان عليها أن تحول هذه النتائج والمسلمات إلى فرضيات، وأن تشق طريقها بهاجسها وطموحها مستضـــيئة بنور شموع أوقدتها دراسات رائدة، وبخاصة تلك التي قدمها كل من :أحمد بيوض عن "المســـرح الجزائري"، وإدريس قرقوة وأحسن ثليلاني حين تناولا "توظيف التـــراث الشـــعبي في المســـرح الجزائري"، وفاروق خورشيد من خلال كتابه "الموروث الشعبي"، إضافة إلى نبيلة إبـــراهيم مـــن خلال كتابها"أشكال التعبير الشعبي"، وغيرهم من الكتاب والباحثين في مجال المســـرح الجزائـــري

والتراث والأدب الشعبي، فلا خلاص من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان الموروث الشعبي بأساطيره وأمثاله وعاداته وتقاليده ومعتقداته وحكاياه.

وبعد فحص المادة والإلمام بجل جوانبها،تراءى لي أن أتناول الموضوع انطلاقا مـــن خطـــة كانت تبدو أنها ستقود إلى الغـــايات التي رسمت، وهي الكشـــف عـــن استلهـــــام، وعلاقـــة توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري من خلال الوقوف عند المصادر والخلفيات التي كان يستقى منها الكتاب والباحثين مادتهم والأساليب التي كانوا يستعملونها .

فدراسة الموروث والأدب الشعبي جزء منه أساسي لا تكون بجمعه وتدوينه فقـــط، وإنمـــا الجمع والتدوين يمثلان النقطة الأولى لمسار البحث، إذ لا بد من دراسة موروثنا، وتحليله كي تـــتم دراسة المجتمع من خلاله ولكي يتمكن الشعب من إدراكه وتذوقه والحفاظ عليه، من هنا تتـــأتى مسؤولية الشعب والباحثين في مجال الأدب بشكل عام في دراسة هذا الموروث بشـــكل جـــدي ووضعه تحت مجهر النقد التحليلي لمعرفة امتدادات هذه الأمة المادية والمعنوية والقـــيم والمفـــاهيم والاتجاهات، التي كانت أساسا لثقافتها، فنحن نمارس كثيرا من فنون موروثنا وأنشـــطته بشـــكل تلقائي فطري يومي مثل استخدام المثل الشعبي والغناء والرقص، إن هذه الممارسة تتعمق إذا أدركنا كنه هذه الفروع والأنشطة وربطناها بماضي الأمة وحاضرها، وفيما يتعلق بالمنهج المتبع هو المنهج التكاملي القائم على الرصد والتصنيف والتفسير لملامح توظيف الموروث في المســـرح الإذاعـــي الجزائري، بقصد تبيان كيفية توظيف عناصره واستلهامها في منتج إبداعي جديد، ومدى قدرة هذا المنتج على التعبير عن قضايا العصر، ومدى وعي الكاتب المسرحي بموروثه الشعبي.

كما تحاول هذه الدراسة أن تستكشف الجوانب الفنية والدلاليـــة في المســـرح الإذاعـــي الجزائري وبالخصوص تلك التي لها علاقة بظاهرة توظيف الموروث الشعبي، إذ لا يكاد يخلو مـــن الإشارات الفلكلورية والرموز الأسطورية والأجواء الشعبية المعروفة لدى العامـــة والخاصـــة، أو تضمين هياكل أسطورية وأشكال شعبية قديمة أو حديثة للتعبير عن مضامين معينة، ومن ثم باتـــت

هذه الظاهرة في حاجة إلى بحث يعمق دلالتها ويستكشف أصولها ومرجعياتها الفكرية والحضارية ويحدد قيمتها الفنية.

وتتوجه في ضوء ذلك إلى محاولة إزاحة اللثام عن أسباب اهتمام الكتاب بالموروث الشعبي وطرائق توظيفه وما اكتسبه النص المسرحي الإذاعي من خلال استعانته بأشكال التعـــبير الشـــعبي وتتوجه في الوقت ذاته إلى اقتراح بعض الأساليب الفنية في استخدام هذا الموروث الذي من شأنه توضيح المعالم والرؤى .

وعلى الرغم من هذا كله فقد كانت المراجع التي تحدثنا عنها خير معين لهذه الدراسة، بمـــا وفرته لها من أفكار وملاحظات أنارت العديد من الجوانب المظلمة، فمهلت الطريق وسهلت سبيل السير فيه، وقد كان ذلك من جهة أخرى دافعا رئيسيا لاختيار هذا الموضوع.

والبحث في تاريخ المسرح الإذاعي الجزائري ليس مهمة سهلة نتيجـــة قلـــة الدراســـات الأكاديمية بل انعدامها في هذا الموضوع، إلا أن البحث فيه مغامرة قد تشوبها العديد من النقائص التي لا يمكن في كثير من الأحيان تفاديها، ولهذا فإن أهم عائق واجهني أثناء كتابة هـــذا الموضوع هو تشعبه من جهة، إذ من الصعب الإلمام بكل عناصره خاصة وأن المـــوروث كـــثيرة عناصره متعددة مشاربه، إضافة إلى صعوبة الحصول على بعض المصادر منها ما يتعلق بالنصـــوص المسرحية .

وانطلاقا من طبيعة الموضوع نفسه والغايات التي حاولت تحقيقها،كان مـــن الضـــروري الاشتغال على النصوص المسرحية المكتوبة، وأحيانا المسموعة وآراء النقاد حول الظاهرة، حيـــث اقتصر الفصل التمهيدي على مفاهيم ومقاربات حول إشكالية المصطلح والتي ينـــدرج ضـــمنها أربعة عناصر يتعلق العنصر الأول بإشكالية المصطلح بين الموروث الشعبي والتراث والفلكلور، أما العنصر الثاني فتجلى في الفرق بين مصطلح التوظيف والنقل، وبعدها يلي الفرق بين مفهوم اللغـــة واللهجة، ثم في الأخير مفهوم العامية والفصحى والفرق بينهما.

أما الباب الأول فإننا وضعناه تحت عنوان:الموروث الشعبي والمسرح الإذاعـــي الجزائـــري وقسمناه إلى فصلين فالفصل الأول يتضمن ماهية الموروث الشعبي، حيث قمنا بتعريف المـــوروث وذكر أسباب العودة إلى الموروث الشعبي، وبعدها المصادر التي يستقى منها الموروث الشـــعبي، ثم تطرقنا إلى الفصل الثاني الذي تضمن محتواه في التعريف بالمسرحية الإذاعيـــة الجزائريـــة، نشـــأتها وتطورها، ثم موضوعاتها، بعدها التطرق إلى دور وأهمية المسرحية الإذاعية.

فبعد نهاية الباب الأول يأتي الباب الثاني، والذي تضمن محتواه تجليات الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري، ويعتبر هذا الباب دراسة تطبيقية لتوظيف الموروث الشعبي، وينقسم هذا الباب إلى فصلين، الفصل الأول يتحدث عن مظاهر توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعـــي الجزائري، وفيه خمسة مباحث جميعها تتعلق بتوظيف الموروث الشعبي، فالمبحـــث الأول تنـــاول توظيف الأسطورة، والثاني توظيف الموروث التاريخي والديني،والثالث توظيف الأمثال الشـــعبية، والرابع توظيف الحكاية الشعبية، ثم في الأخير تطرقنا إلى توظيف العادات والمعتقدات والفنـــون الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري.

أما الفصل الثاني يتعلق بتوظيف اللهجة الشعبية، واللغة العربية الفصحى في المسرح الإذاعي الجزائري وتضمن هذا الفصل مبحثين: يتعلق الأول بتوظيف اللغة العربيـــة الفصـــحى، والثـــاني بتوظيف اللهجة الشعبية وبعدها علاقة هذا التوظيف بالموروث الشعبي.

ثم أنهيت في الخاتمة إلى بلورة بعض نتائج الدراسة، فإذا وفقت فمن الله وإن أخفقت فمـــا قصرت عن عمد.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقـــدم بجزيـــل شـــكري، وامتنـــاني لأســـتاذي الفاضـــل الدكتور:"**فتحي بوخالفة**" الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي، وتزويدي بمختلـــف الملاحظـــات والتوجيهات القيمة التي خدمتني في بحثي فجزاه الله خيرا، وجعله ذخرا لطلاب العلم، وله مـــني جزيل الشكر والتقدير والاحترام.

الفصل التمهيدي: مفاهيم ومقاربات حول إشكالية المصطلح

1- **بيـــن المـوروث الشعبي والتراث والفلكلور**

2- **بيـــن توظيف الموروث الشعبي ونقله**

3- **بين مفهوم اللغة واللهجة**

4- **بين العامية والفصحى**

5- **ملخص الفصل التمهيدي**

1- بين الموروث الشعبي والتراث والفولكلور:

إن الحديث عن الموروث الشعبي يقتضي بالضرورة مناقشة بعض المسائل الهامة، ويتعلق الأمر بالجدل الدائر لدى العديد من المختصين والباحثين في هذا المجال عن إشكالية المصطلح، هل نستعمل اصطلاح التراث الشعبي أم الموروث الشعبي أم الفولكلور؟

في كثير من الأحيان نستعمل كلمة موروث أو تراث، هذه الأخيرة شأن كلمات كثيرة نرددها دون التزام بتدقيق المعنى وتحديد المضمون وبيان الإطار، ودون اعتراف بما يطرأ على هذا كله من تغير حركة الزمان وصراع المجتمعات، أو ما تضيفه العلوم من معطيات جديدة، أو ما تشيره لنا عن مناهج بحث ،هكذا تبدو معركتنا عند التحديد والتدقيق هي صراع بغير موضوع متعارف عليه، ونزاع على ساحة مبهمة المعالم.

فمن المعلوم أن كلمة "التراث من أكثر الكلمات تداولا على لسان المشتغلين بالفكر العربي وأغلب الدراسات تشير إلى هذه القضية متناولة إياها من زوايا متعددة ، حيث أصبحت مصدرا مهما للدرس الحداثي، إذ حملها المحدثون مضامين فكرية ومعرفية وعقلية وعقيدية أوسع مما كانت تحمله عند الأقدمين، ذلك لأن التراث ليس مخلفات ثقافة الماضي بقدر ما هو كلية هذه الثقافات من حيث إنها الدين واللغة والأدب والعقل والفن والعادات والأعراف والتقاليد والقيم المألوفة، التي يتشكل منها النسيج الواقعي للحياة ويلتصق بها".[1]

والتراث عندنا هو ذاكرة الأمم والشعوب،بل هويته وحضارته تاريخه وماضيه، فبدون ماضي لا يكون هناك حاضر مشرق يستمد من ماضيه، ويقوم بتطويره ويعرف الأمم والشعوب طريقة عيشها وثقافتها وحياتها اليومية، كيف عبروا عن أفراحهم وأحزانهم وعاداتهم وتقاليدهم.

وإن أضفنا إلى الكلمة سيلا من الصفات، وحاولنا أن نسأل كل من يفرط في الحديث إلينا عن التراث واعتزازه به وتقديسه له عما يعنيه؟

1- بوجمعة بوبعيو،حسن مزدور،السعيد بوسقطة :توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنابة ، الجزائر ،2007، ط1، ص:9.

سنجد بالتالي إجابات شتى ورؤى متباينة وحدودا متباعدة، وأطرا مختلفة وربما متناقضة و عموميات لفظية كل يشير إلى ما يبرر نظرته إلى الحياة، ويتسق مع نطاق معرفته ويلبي مصالحه ويتجانس مع أسلوب تنشئته فكريا واجتماعيا. بمعنى أننا نمضي في الحياة وليس لنا إطار فكري مشترك، ولا نملك معايير متفق عليها للحكم على أي ظاهرة أو موضوع بحث ، وهكذا تتردد كلمة التراث على لسان العامة و الخاصة في كل مكان، دون تحديد لمعنى دقيق متفق عليه بين الجميع، على الرغم من أن الاتفاق على المدلول ضمان لوحدة لغة الحوار، وتحديد المعنى لا يكون اعتسافا أو اجتهادا قائما على فطنة فردية أو براعة لفظية.

فقد"كان التراث في استعمالاته الأولى منذ القرن الثالث عشر يحمل معنى روحيا ومعنى دنيويا أيضا،روحيا كان يدل على شعب اختاره الله كملك خاص له فكان يقال (تراث الرب)،أما في اقتراناته الأكثر دنيوية كما في الإرث inheritance ، أوالميراث heriloom فكان يدل بالذات على عقار أو أرض انتقلت ملكيتها عبر الأجيال وحصل عليها الأبناء – في العادة- عند موت والدهم ،ويمكن العثور على آثار من هذين المعنيين الأصليين في الاستعمالات الحديثة، التي تميز كلمة تراث وهي تصف العادات التي انتقلت عبر التقاليد، هكذا اكتسى التراث معنى أكثر شمولا فصار يشير إلى كل ما اكتسبه المرء بحكم ظروف ميلاده، و بهذا المعنى الواسع صار التراث يتداخل في الحقبة الحديثة مع فكرة الثقافة نفسها، ويعمل كشبكة خاصة تغذي عالما رمزيا أكبر"[1].

والتراث كما يراه المؤلف بوجمعة بوبعيو، وكما يؤكده الباحث طارق زياد هو "حضور الأصل أي الأب (الماضي، السلف) في الابن (الحاضر، الخلف)، وله مفهومان واسعان: الأول يقصره على الناحية المادية ممثلة في الكتب والمكتبات، والثاني يجعله من الناحية المعنوية ممثلة في القيم التي تؤثر في الحاضر والسلوك الناتج عن تلك القيم".[2]

1-طوني بينيت ، لورانس غروسيرغ : معجم المصطلحات المجتمع والثقافة ، ترجمة: سعيد الفاغي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، سبتمبر2010، ط1، ص:176.

2- بوجمعة بوبعيو وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث ، ص: 10 .

ويعرفه عبد الكريم رشدي : " إنه جدلية الماضي والحاضر إنه مفهوم حضاري فلسفي، وما يهمنا منه إذن هو هذا الصراع الدرامي الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذات التي تحمل نقيضها بداخلها صراع بين قوى الجذب والدفع بين الإقدام والإحجام بين الإيجاب والسلب ، إن الماضي لا يمضي والحاضر لم يحضر بعد إلا شكليا، الشيء الذي يعمق خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر هذه العلاقة الجدلية سواء مع الذات أو التراث أو الواقع اليومي "[1]، كما أن بعض الباحثين والمختصين يرون بأن التراث يحتوي على جانبين :

-" أولهما الملموس المادي مما أنتجه السابقون من مبان ومدن وأدوات وملابس وغيرها.

- وثانيهما التراث غير الملموس من معتقدات وعادات وتقاليد وطقوس ولغات...وهو ما يطلق عليه الموروث الشعبي، فالحفاظ على هذين العنصرين حفاظ على هوية الأمة وذاكرتها ، ويعني أيضا الحفاظ على المنتجات، التي نستطيع من خلالها أن تعيش مستوى الحضارة لهذه الأمة أو تلك" .[2]

وبما أن التراث هو ميراث يتركه أو يخلفه السلف كأي شيء آخر مادي أو معنوي، فهو "يمثل ركنا من أهم أركان الهوية التي تعرف بها المجتمعات، حيث يعطي لكل واحد منها صبغته الخاصة به من نمط معيشي اجتماعي إلى ثقافي فني وصولا إلى اعتقاد ديني".[3]

ولهذا نجد توافقا بين رؤية بشير خلف للتراث وبين محمد قجة، هذا الأخير الذي يتحدد مفهومه ورؤيته للتراث بوجهين رئيسيين متقابلين،"أحدهما مادي مرتبط بجوانب الحياة وثانيهما روحي مرتبط بالمعتقدات والأساليب الفكرية:

-الوجه المادي: ويشمل عديد الجوانب الحياتية التي تركها الإنسان القديم وراءه، والتي تعبر عن فلسفة عصره ومقتضيات عيشه بكل أبعاده وتجلياته، ويتضمن فن العمارة والمخطوطات المتبقية

1- عبد الكريم رشدي:المسرح الاحتفالي ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ، ليبيا، 1990 ،ط1، ص:145.

2 - بشير خلف: مقدمة ، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن ، مطبعة مزوار للنشر والتوزيع بالوادي ، طبعة 2006 ، ص:3.

3 - محمد قجة : الحداثة والتراث، مجلة الموقف الأدبي، سوريا ،ع14، دت ، ص:50.

التي خلفها الأسلاف من مفكرين وأدباء وغير ذلك،سواء ما كان منها إراديا يهدف إلى أرشـــفة تاريخية أو غير إرادي ألزمته الحتميات الاجتماعية والطبيعة آنذاك.

-الوجه الروحي: ترسم تقاسيمه منظومة القيم والعادات والتقاليد والأعراف، إلى جانب التـــواتر الشفهي للثقافة المنقولة عبر الأجيال من أمثال وحكم وأقوال مأثورة، وقصص وأساطير وحكايات شفهية وخرافية وأغاني تتميز بها بقعة جغرافية ما، ويعيش عليها مجتمع بشري معين في فترة زمنيـــة مقررة، ويمثل هذا الوجه الناصية الحقة للأمم والمجتمعات في مسيرتها، للمحافظة علـــى أصـــالتها وانتمائها الحضاري".[1]

على أن مفهوم التراث عند باحث آخر يبدو أكثر وضوحا وأوسع شمولا، "فهو لا يشتمل فقط على ما يقال أو ما يحكى، وإنما يشتمل أيضا على ما يفعل وما يظهر للعيـــان، ولـــيس دور النموذج السلوكي بأقل من دور الكلام، فالنموذج جزء متكامل من التـــراث الشـــعبي، ويتســـع التعريف لدى عالم تراثي آخر يؤكد في تعريفه على شمولية التراث الشعبي فيقول: ((إن التضـــييق السيئ لمفهوم التراث إنما يتمثل في قصر إطلاقه على مصطلح ضيق وهو هنـــا يشـــير إلى التـــراث الشفاهي))، فالتراث عبارة عن فعل أكثر منه قولا وهو بوجه خاص يكون معاشا قبل أن يفكـــر فيه، وهذا يفسر كونه أساسا عاملا من عوامل التماسك الإنساني تماسك يعبر عنه مـــن خـــلال العصور، وفي مختلف أساليب الحياة"[2].

فإذا أمعنا النظر وأعملنا العقل وجدنا أن التراث الشعبي يلعب دورا كبيرا في بناء حضـــارة الأمة وتواصلها في مختلف مجالات الإبداع الفكري وانتاجات مبدعيها، فهو بمثابة المرآة العاكســـة لثقافة أمة أو شعب ما، إذ يشكل جزء كبيرا من المعرفة التي جمعها البشر، ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث.

1-محمد قجة:الحداثة والتراث، ص:4.

2-لطفي الخوري:في علم التراث الشعبي،منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية،1979، دط، ص:10،11.

من هنا نستطيع القول أن التراث الشعبي" من أهم مصادر الفكر الجمعي، ذلك الفكر الذي تخلص من تعقيدات المنطق وتحرر من تنظيرات الأيديولوجيات، وإذا كان التنظير يعتمد العقل المحلل والمعلل، فإن التراث الشعبي هو صورة تعكس الحياة الثقافية والاجتماعية والنفسية والروحية والذوقية للأمة، وبذلك يكون التراث الشعبي فكر المجتمع لا تنظيرات الأفراد، وبالتالي هو الفكر الأصيل لا المصطنع، الفكر الناتج عن طبيعة الإنسان الصافية يتجلى فيه تسامي الأمة على أحسن وجه". [1]

نلاحظ أن "التراث الشعبي ليس مجرد دراسة الثقافة الروحية للشعب، بل إنه أكثر التصاقا بثقافته المادية بأوسع معانيها، إن كل تلك النماذج خلقها الإبداع الذي التحم فيه العقل والحدس والفكر والشعور التحاما متناسقا، ومثل هذا الالتحام لا يصبح ممكنا إلا من خلال مشاركة المبدع المباشر بالعمل المثمر في الواقع والمشاركة في الصراع من أجل حياة أفضل". [2]

من هذا المنطلق يشكل التراث الشعبي – ولا يزال- عنصرا أساسيا في هيكلة البناء الثقافي وجانبا مهما من الثقافة الإنسانية، وصورة صادقة للشعب عاكسة لعقله وقلبه وروحه وحسه وذوقه معا وهو في ذلك يعبر عن ماضي الأمة وحاضرها ومستقبلها أصدق تعبير حاملا آمال وتطلعات أجيالها .

وعلى هذا الأساس يعتبر التراث الشعبي "علم من العلوم الإنسانية، والغاية من دراسته فهم وظيفته الاجتماعية في حياة الإنسان، الذي عبر عن تطلعاته وتفسيره للمجتمع الذي يعيش فيه معللا المظاهر الطبيعية أو الاجتماعية أو الاقتصادية بالأسلوب الذي يراه أكثر ملاءمة لإدراكه وفهمه لها". [3]

1- محمد حسن عبد المحسن:الذوق الحلبي في التراث الشعبي، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع103، دت، ص:228.
2- لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي ، ص:11.
3- المرجع نفسه، ص:11.

ومن ثمة فالتراث يضم التاريخ والذاكرة الشخصية التي تلون أجيال الأمة، «غير أنه لا يمكن الخلط بين مصطلحي التراث والتاريخ، فإذا كان التاريخ هو الماضي في بعده التطوري، فإن التراث هو الماضي في بعده التطوري موصولا بالحاضر ومتداخلا فيه".[1]

فتستخدم مواد التراث الشعبي والحياة الشعبية في إعادة بناء الفترات التاريخية الغابرة للأمم والشعوب، وتساهم أيضا في إبراز الهوية الوطنية والقومية والكشف عن ملامحها، وهذا يعطي التراث الشعبي ميزتي المرونة وقابلية التطور".[2]

ويجدر بنا في هذا المقام أن نتحدث عن الأهمية التي يكتسيها التراث الشعبي، نظرا لما يتصف به من قداسة، وباعتباره شخصية الأمة و ذاكرتها ومخزونها الثقافي، وهذا ما يراه فاروق خورشيد في حديثه عن أهمية التراث فيقول:"التراث ليس مجرد تراكم خبرات ومعارف وكتب، ولكنه اعتراف أمام الذات والعالم اعتراف بوجود واعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي... ومن حقها أن تستقل وأن تنمو وأن تشق طريقها وفق طبيعة ظروفها وأرضها وتاريخها، وعلى أساس وحدة شخصيتها القومية وتفاعلها الحر مع التراث الإنساني الحضاري الشامل، واعتراف أيضا بما حققه الماضي، وما يمكن أن يحققه الحاضر والمستقبل من خلال اختيار وتقدير الطاقات الإبداعية في إنسان هذه البيئة، ويعني هذا أن التراث ليس شهادة على ما حققه الماضي وحسب بل وعلى ما يحققه الماضي للحاضر وما يقدر أن يحققه الحاضر للمستقبل".[3]

كما يحتضن التراث الذاكرة العربية في مختلف مستوياتها، سواء كان مستوى اللهجة أو "اللغة أو العمارة أو الموسيقى أو العلاقات الاجتماعية أو التاريخ المروي- المكتوب، أو غير ذلك من المكونات أضحى حضوره ملحا للاحتماء من الآخر، ولكن من أجل تصحيح الوضع الراهن".[4]

1- بوجمعة بوبعيو وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، ص:11،12.

2- حسين جمعة: الذاكرة الشفهية بين العرب والصهاينة،مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، سوريا ،ع423 ، تموز 2006، ص:75.

3- طراد الكبيسي: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث،منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد،الجمهورية العراقية،1978، دط، ص:4،5.

4- محمد سالم، محمد الأمين طلبة:مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،مؤسسة الاستشار العربي، بيروت، لبنان،2008 ، ط1، ص: 238.

ويعتبره محمد الدالي شيئا من الماضي لا يزال موجودا في الذاكرة الجماعية العربية، سواء كان مدونا موجود في الكتب أو مرويا يتناقل شفاهة، فهو يشكل – حسب نظره- جزء من تاريخها وثقافتها ونشاطها الإنساني، "إذ يتصل بنشاط الإنسان العربي في إطار الثقافي العام مع تعدد مصادره وتشعب أنواعه وهذا بعد مجيء الإسلام، وانفتاح حضارته على الدول المجاورة وازدهار حركة الترجمة في عصور الخلفاء الراشدين والتابعين،حتى بلغت أوج عظمتها في الدولتين الأموية والعباسية، وأصبح للأمة العربية تراث عربي موحد".[1]

على إثر ما قيل نجد كذلك الباحث هاني الزعبي يجيب عن التساؤل الذي طرح بخصوص دواعي الاهتمام بالتراث، فيقول:"إن هذه النزعات نحو تجديد التراث، قد ولدت مع مواجهتنا للآخر للاستعمار كرد فعل على مستحضراته المادية، وأن عملية إحياء التراث والتمسك بالتقاليد هي الوجه الضروري الآخر لنزعة التجديد والعصر لإثبات وجودنا التاريخي، فهل تكلم أجدادنا قبل الغزو الاستعماري عن تراث هو تراث أجدادنا، إنهم كانوا في بنية كلية إضافة إلى مواجهة الآخر،فإنه يعد رمزا لشخصية العربي".[2]

"والحق أن هناك أسبابا كثيرة دعت إلى ظهور هذا الاهتمام الجاد بالتراث نذكر منها:

- الإحساس بأن الحياة الحديثة تهدد الموروث من العادات والتقاليد، الأمر الذي ينبغي معه الحفاظ على عنصر الاستمرار في التراث الإنساني.
- ذيوع الروح القومية، مما دعا إلى أن تزيد كل أمة من ارتباطها بتراثها.
- تقدم العلوم الاجتماعية وتحول الأنظار في كثير من الميادين إلى دراسة حياة الإنسان العادي وتقاليده وفنونه".[3]

1- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب القاهرة ، مصر ، 2006، ط2 ،ص:8 .
2- أكرم قانصو:التصوير الشعبي العربي،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،نوفمبر 1995 ،دط،ص:8 .
3- بوجمعة بوبعيو وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، ص:11.

ولهذا فاهتمامنا بتراثنا الشعبي وموروثنا الثقافي "ليس مجرد نزوة عابرة أو تقليد أعمى،كما أنه ليس للتسلية والتندر كما يحلو للبعض أن يصفه، بل إنه يعني الاهتمام بعلم متكامل مبني علـــى أسس علمية،وواقع اجتماعي ملموس متأت من الإيمان بأن الشعب هو صانع التاريخ، وهو الذي وضع الأسس الحضارية للمجتمع الذي يعيش فيه".[1]

فهو "الدعامة الأساسية والركيزة الثابتة التي تميز الأمة عن سواها، لا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زمني أو مكاني محددين، وإنما يمتد ويشمل كل ما عبر عن شعورنا ونبع من ذاتنـــا وترعرع على أراضينا، وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغة وأدبا وعلما وفنا وفلسفة ودينا وسياسة واجتماعا".[2]

وهكذا "يغدو التراث الشعبي منبعا خصبا يمد الكتاب والأدباء بخامـــات الإبـــداع الأدبي ومواضيع أولية، لها من الحيوية والبعد الإنساني ما يضمن أدائها لهذه المهام المتعددة".[3]

فهو تسجيل أمين للمجتمع الذي أنتجه وعليه يرتسم أكثر خصائصه أصالة، وتتعمق تمثيلا لمواصفات البيئة التي يعيش فيها، "وقد يقال إن هذا التراث ما هو زاخر بالحيوية راسخ في الـــزمن لأنه يعكس قيما ومشكلات إنسانية ونفسية لها القدرة على الصمود، ويتميز بميزة الثبات ومنه ما يعكس مشكلات وقيما ومواقف مرحلية، أي تتعلق بالمرحلة التي أفرزته، وفي هذا وثيقة تاريخيـــة وخبرة إنسانية لا يستغني عنها الدارسون والباحثون في الأدب وعلم الاجتمـــاع وعلـــم الـــنفس والجمال والسياسة والأخلاق، ومع ذلك فهو رغم هذا كل لا يتجزأ لا يجوز التنصل مـــن جـــزء والاعتراف بجزء، ولكن التقويم والنقد والإحياء يجب أن ينصب على القسم الحيوي الحضاري، أي الذي ما يزال يحمل الهموم نفسها التي نحملها، والذي يعبر عن حقائق نفسية وفلسفية مطلقة، أي ذلك الماضي الحي من التراث، والذي يعكس فضلا عن الخلفية الحضارية للمجتمع، الاستعداد

1- طراد الكبيسي: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، ص:6،5 .

2- الهادي الزبيدي: تراثنا العربي وأبعاده، مجلة جذور التونسية، ع12، مارس 2003 ،ص: 64،65 .

3- الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر،2000، دط،ص:12 .

المتجدد في الأمة لتجاوز نفسها باستمرار، فتراث الأمة حاضر في حاضرها مؤثر في تكوين شخصيتها، في عواطفها وأفكارها في آمالها وآلامها وتطلعاتها، فهو مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات، والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية ابتداء من أعرق عصورها، إيغالا في التاريخ حتى أعلى ذروة بلغتها في تقدمها الحضاري، وعلى هذا هو تاريخ الأمة السياسي والاجتماعي والنظم الاقتصادية والقانونية التي شرعتها، ومجموع خبراتها الأدبية ومنجزاتها في الطب والكيمياء، والفلك والفيزياء وعلم الاجتماع والنفس وفن التصوير والعمارة، يضاف إلى هذا الخبرات المكتسبة عن طريق الممارسات اليومية والعلائق الاجتماعية، التي كثيرا ما تصاغ في حكايات وخرافات وأمثال وحكم ومرح، تجري على ألسنة الناس بأساليب تعبيرية متنوعة تعكس خبراتهم النفسية والوجدانية، ونشاطاتهم التخيلية ومواقفهم الاجتماعية والسياسية".[1]

ومن ثم فإن بحثنا في قضية التراث لا يكون إلا حين يكون هناك جديد وآلام مخاض ولادة، هذا الجديد أي في مجتمع مخصب ولود ومجدد، أما حيث لا جديد حيث المجتمع راكدا خامدا منكفئا على ذاته قانعا بالموروث مغلقا، فإنه يترع إلى البقاء داخل إطار تراثه كأيديولوجية جامدة في هذا الاتجاه، ويرى الإبداع ضلاله ويمضي الواقع في حركته وهو معزول عنه ولا جديد، ذلك أنه واقع إنساني اجتماعي تاريخي، أما أنه واقع فذلك لضرورته وأن نفيه نفي لوجود الإنسان ذاته من حيث هو وجود واع بحكم حيلته أو تكوينه البيولوجي وتطوره، وأما أنه اجتماعي فذلك لأنه رهن بوجود المجتمع ثمرة له ولا حياة إلا به، وتعبير عن الوجود الاجتماعي بتناقضاته وصراعاته وأما أنه تاريخي فذلك لأنه حركة متصلة معبرة عن حركة المجتمع في تحول وتجدد، مع وجود خيط جامع رابط يمثل هوية المجتمع صعودا أو هبوطا.

إلا أن بعض الدارسين والأدباء المعاصرين حاولوا في مطلع عصر الريادة إغفال قيمة التراث الشعبي، نذكر من بينهم أصحاب الحداثة والسلفيين:

1- طراد الكبيسي:التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث ،ص:6،8،10.

"فالسلفيون نظروا إليه نظرة ازدراء تحط من قيمته الفنية والأدبية والجمالية، وكانوا دائمـــا ينكرون على الأدب الشعبي بعامة، والفن الشعبي على الإجمال ما تسلل إليه من مخلفات المعتقدات الموروثة القديمة، والتي لا تنضبط مع الرؤية الدينية، وحصروا أنفسهم في التراث المرتبط بالدين، فما وافق دينهم قبلوه وما خالف ذلك، وكان لا حاجة لعلوم الدين به أهملوه واعتبروه من غثاء القول ومرفوض الكلام، وهذا الموقف من السلفيين اندرج على ما نسجه الخيال الشعبي حول الأبطـــال والخوارق وأولياء الله الصالحين من قول أو ممارسات موروثة" .[1]

وارتبط التراث الشعبي عند أصحاب الحداثة بكل ما هو مختلف من مظاهر الحياة والفكر في بلادهم، واعتبروا الممارس من العادات والأعراف عدوا ينبغي القضاء عليه، "وخرجت روح التعالي والنفور تضع حدا فاصلا بين الثقافة الأوربية التي فتنوا بها، والسلوك الأوربي الذي استهواهم وبين الممارس من ثقافة محلية بجذورها الشعبية العميقة، والممارس من شكوك مستمد من قيم موروثة لها جذورها الضاربة في عمق تاريخ الإنسان العربي، بل رفضوا في الوقت نفسه الميثولوجيا العربية، مما جعل فلاسفة الحضارة يتهمون العقلية العربية بمحدودة الرؤية والإبداع، فأنكروا من هذا الموروث كل ما يكذب هذه الاتهامات، كما أن نظرتهم – نقصد أصحاب الحداثة والسلفيين– إلى المراجع حكمتهم نظرة متزمتة وخاطئة، حيث اعتبروا ما حملته هذه الكتب من متبقيات شـــعبية وتراثيـــة فصولا لا معنى لها، فهي من سقط القول وغفلة المؤلف الذي تضافروا على إغفاله، ليس إلا مـــا حرص هؤلاء المؤلفون على إيراده وإثباته من المأثور الشعبي المتداول عند أسلافهم، من أجـــل أن يجلوا لنا صورة الموروث الشعبي العربي وأثر هذا الموروث في العطاء الفني العربي بألوانه وفنونه".[2]

وهكذا تكتل أصحاب الحداثة وأصحاب السلفية معا في الاعتراض بـــالموروث الشـــعبي العربي، وكل ما تركه الأجداد، حيث ساهموا في إغفال وتأخير الاهتمام به، ودراســـة ومعرفـــة جذوره الأصلية في ضمير المبدع العربي.

1- ينظر: فاروق خورشيد : الموروث الشعبي ، دار الشروق ، القاهرة ، دت ، ط1، ص:35.

2- المرجع نفسه، ص:09،10.

فبعد أن تطرقنا إلى بعض المفاهيم والآراء حول مصطلح التراث، ومدى أهميتـــة في صـــنع هوية الأمم والشعوب، نتعرف الآن على مصطلح الموروث الشعبي، فماذا نقصد به؟ وهل يوجـــد اختلاف بينه وبين التراث؟

نقصد بالموروث الشعبي "الحصيلة الشعبية المتبقية من الممارسات الشعبية لأبناء المنطقة كلها عبر التاريخ، سواء منها ما تبقى من ممارسات شعبية عرفتها شعوب المنطقة قبل الإسلام، أم ما تمت ممارسته في أقاليمها المختلفة بعد انتشار الإسلام،كما أننا نقصد الحصيلة المتبقية مـــن العطـــاءات الشعبية لأبناء المنطقة جميعا سواء منها ما خرج من الجزيرة العربية، أو ما تبقى في ضمائر أصحاب الحضارات المختلفة من أبناء المنطقة جميعا.

والحديث عن الموروث الشعبي العربي يأخذ في اعتباره أن هذا الموروث وإن وصـــل إلينـــا باللغة العربية، إلا أن أصوله الأولى كانت بغير هذه اللغة، ثم تحولت إليها بعد أن سادت وأصبحت اللغة الوحيدة لأبناء المنطقة، وحتى في الموروث المستقى من منابع عربية أصيلة أي جذور تنتمي إلى أرض الجزيرة العربية، فنحن نأخذ في اعتبارنا أنها أقدم من حيث التاريخ والممارسة الفعلية والوجود الثقافي".[1]

وفي ضوء المفهوم العلمي والمصطلح الدلالي للتراث الشعبي "باعتباره كل ما هو مـــوروث عن السلف من فكر وقيم ومآثر وفنون، والمعبر عنها قولا أو كتابة أو عملا"[2]، فـــإن "المـــوروث الشعبي في نظر المؤرخين الأوائل شيء يتصل بالعامة".[3]

فهو" أشمل من التراث بل يحتويه ما دام يضم كل ما أنجزه الأسلاف وكل ما فكروا فيه".[4]

1-ينظر :فاروق خورشيد : الموروث الشعبي ، ص:23،24.

2- محمد رجب النجار: جحا العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1978، دط ، ص:7 .

3- عبد الحميد بوسماحة: إشكالية المصطلح، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص:17.

4- محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ،1997، دط، ص:46.

ويرى فاروق خورشيد أن"التراث الشعبي جزء من الموروث الثقافي لأدبائنا وفنانينا، وهو أيضا جزء من الموروث الحضاري لأمتنا فلا بد من أن يترك بصماته على الإنتاج الأدبي المسرحي".[1]

"ففي حين يشكل التاريخ ذاكرة الأمم والشعوب، فإن الموروث الشعبي يعتبر البصمة المميزة لها وهو أحد محددات ومكونات الهوية في أي مجتمع أو أمة، وهو بالدرجة الأولى مفهوم قبل أن يكون مصطلحا يحمل أكثر من دلالة، لأنه يرتبط بالإرث الجماعي المشترك، فكثيرا ما تفتخر الأمم بموروثها إلى حد القدسية من حيث الحفظ والتصنيف والعرض والإشادة به محليا أو دوليا".[2]

وتعد عملية حفظه والحصول على التراكمات المعرفية والثقافية من أصعب المهام، ولذا يمكن اعتبار الموروث سلوكا متغيرا، فالمحافظة عليه تساهم في بناء الشخصية الوطنية، والمحافظة على الهوية الوطنية واللغة من الضياع، فمن البديهي أن عبقرية أية أمة من الأمم تتجلى في موروثها الشعبي الملتصق بتربتها، والكاشف عن هويتها الحضارية، والمعبر عن قيمها وسلوكها وموروثاتها الشعبية، فهو خزان لذاكرتها التاريخية وكتر من كنوز ثقافتها.

وتحدث خورشيد عن الموروث الشعبي باعتباره مكونا وعنصرا رئيسيا للثقافة، هذه الأخيرة تتسم بمجموعة من الخصائص منها:"الشمولية والاستمرارية والتعقيد والتكامل والانتقائية، لأنها تنتقل من جيل إلى آخر بطرق واعية انتقائية القديم والجديد، وهكذا التراث الذي يتضمن الشمولية والاستمرارية بنقلهما تضفيان عليه طابع التأقلم مع الحيز المكاني، ولكن في ذات الوقت يبقى الحيز المكاني خصوصي إلى درجة كبيرة، وهو ما يميز التراث من قبيلة إلى أخرى ومن مجموعة بشرية إلى

1- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ص: 6.

2- يوسف بيزيد: ماهية التراث الشعبي ،مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن ، ص:47.

أخرى، أما الحيز الزماني فقد يؤدي إلى تغيرات،لكن بعض الموروث الشعبي قد يحافظ على خصوصيته".[1]

"فالتراث الشعبي أو الموروث الشعبي وأنماطه المتنوعة في المكان والزمان، والتي تنتظم في مجالات عدة من فنون الثقافة الشعبية سيما فنون الأدب الشعبي من أشعار وحكايات خرافية وقصص شعبي وملاحم وأمثال وألغاز وعادات وتقاليد، وممارسات شعبية لا تزال تنتظم حياة مجتمعنا وتؤثر فيه وتحركه، وكذا فنون الموسيقى والغناء والرقص الشعبي الجماعي، والألعاب الشعبية وما يتخللها من حركات إيقاعية وإشارات إيمائية عبرت بأصالة وصدق عن تاريخ الإنسان– الجزائري – عبر العصور".[2]

ولعل" الأهمية الأساسية تكمن في عملية المحافظة على الأصالة في ظل المتغيرات الدولية، وفي ظل الحضارة وتأثيراتها التي أخذت تتوسع على حساب هذا الموروث، وخاصة أن الأجيال الجديدة أخذت تتفاعل بصورة أسرع مع الحضارات،ومنها الحضارة الغربية الوافدة إليها وتتأثر بها أكثر مما تؤثر فيها، وما بين الثابت والمتغير والوهم والحقيقة،تبقى عملية المحافظة على الأصالة هي المحور الرئيسي، وبما أن الماضي والحاضر والمستقبل سلسلة متصلة ومترابطة، فإن الرابط البنيوي والعضوي بينها هو التراث".[3]

وتكمن أهمية دراسة الموروث الشعبي في توطيد العلاقة بين ماضي الشعب وحاضره، وربط هذا الحاضر بتطلعات الشعب المستقبلية، ومن هنا تتعاظم أهمية مؤسسات البحث في التراث وتشتد الحاجة إليه.

وصفوة القول إننا اليوم أحوج الناس للدفاع عن هذا الموروث، واستعماله وإحيائه من جديد، لا أن ننظر إليه نظرة تعال واستهزاء به ،بل واستخفاف لما يتضمنه،لذا يجب علينا أن

1- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي ، ص:6.

2- بشير خلف: مقدمة، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص:4.

3- يوسف بيزيد: ماهية التراث الشعبي،مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص:47،48.

نتمسك بموروثنا وذلك بالرجوع إليه والتعلم منه وتذوقه ونقله للأجيال وتعليمه، لأن التمسك به ظاهرة صحية وهوية لكل فرد فمن لا تراث له لا وطن له،فكثيرا ما استخدم الموروث للتعبير عن حالة اجتماعية من حالات شعب معين،فالموروث يعبر عن هوية ذلك المجتمع، لذا وجب الحفاظ عليه خاصة في وقتنا الحالي حيث أصبحت سرقة الأرض والزي لا تكفي الدول الأجنبية ومنها الصهيونية، بل تسرق- كما تحدثنا سلفا- حتى الطقوس والحكايات والمأكولات الشعبية وتنسج منها ثقافة تدافع عنها.

فالموروث الشعبي ثمرة من ثمار النضال الدءوب للإنسان في جدله مع نفسه أو مع الوجود ولم تنضج هذه الثمار من فراغ أو من وهم أو من رغبة مجردة أو من هوس، بل كانت حصيلة تفاعل بين الشعب والمؤثرات الطبيعية، وبين عوامل أيديولوجية وسيكولوجية في النفس البشرية ذاتها، والتي أيقظت الإنسان، ثم البحث المستمر عن وسائل لاستمراره، وفي هذا يقول عباس الجراري:"((التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مر العصور والأزمان، والذي لا يزال ماثلا في حياتنا في جميع ما أنتجه 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))".[1]

من خلال المفاهيم السابقة نرى بأن مصطلح التراث واحدا من المصطلحات الشاملة متداول في الكتب يأخذ دلالات وأبعاد وتصورات، لم تكن تخطر ببال القدماء بشتى أنواعها وأشكالها المادية المكتوبة أو الشفوية،وعادة ما يكون هذا التراث مرتبط بالفنون والثقافة والفكر متشابكا ومتداخلا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية، وهو في حقيقته مادة غريزية تحمل تجارب الأمم والحضارات السابقة التي تصب في وعي الحاضر لفهم الواقع، ورسم سبل

1- عباس الجراري : من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب ،1977، دط، ص:44.

المستقبل ينتقل من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان، ويبقى التراث بشكل عام وبالمفهوم الإنساني المطلق المعين الذي لا ينضب.

وهذا ما ينطبق على مصطلح الموروث الشعبي، حيث تتعدد فيه التعاريف وتختلف فيه وجهات النظر لدى الباحثين والمختصين، على الرغم من أن المعنى واحد، وإذا كان لا بد من تحديد مفهوم جامع للموروث ننطلق منه في دراسة موضوع البحث باعتباره تراثا، فإنني أختار التعريف التالي: "((التراث هو كل موروث ثقافي واجتماعي ومادي مكتوب وشفوي رسمي وشعبي فردي وجمعي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب، الذي يشكل في مجموعه شخصية الأمة وصورها))".[1]

ونلاحظ من خلال حديث ومفهوم محمد رياض وتار، الذي تم اختياره جمع كل تعاريف الباحثين والمختصين بمختلف نوازعهم ومشاربهم، لأنه يراعي الشمولية في تحديد مفهوم مصطلح التراث، فهو يضم التراث الشفوي والمكتوب الرسمي والشعبي، كما أنه لم يقيد بزمن محدد بل يشمل الحاضر والمستقبل، فهو يشكل ذاكرة الأمة وتاريخها وشخصيتها، "فالتراث الشعبي يشمل كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال، تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة، والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة والاحتفال بالمناسبات، التي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية تتحول إلى رموز سيميولوجية، تعبر تعبيرا دالا عن الحدث بوعي مضموني عميق"[2]، فأينما وجدنا تلك المواد التراثية،"سواء أكانت عن طريق القول أم عن طريق الممارسة، فإنها قد ارتضيت واكتسبت دوامها و لم يعد – حسب رأي – يموت أي التراث في صدور حملته فقط،كما جاء في قول الناقد محمد جويلي:"رحلت جدتي كما

1- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002 ، دط، ص:23.

2- بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دت، دط ، ص:15.

رحل العديد من الجدات تحمل في صدرها مخزونا ثقافيا هائلا من الأذكار والأشعار والأساطير، والخرافات والأمثال وحكايات الأغوال والسلاطين وملاحم الأولين وقصص العبابيث وغيرها". [1]

وقد يكون من المفيد في هذا المقام أن نشير إلى كلمة شعبي، حيث يعاني هذا المصطلح في الأصل غموضا والتباسا دلاليا، إذا أخذ بالحسبان تعدد المعاني الذي يتميز به، فقد وردت كلمة الشعب في لسان العرب بمعنى:" الإصلاح والتفريق ، وفي حديث ابن عمر:وشعب صغير من شعب كبير أي صلاح قليل من فساد كبير وشَعَبَه يَشْعَبُه شَعْبًا، فانْشَعَبَ، وشَعَّبَهُ فَتَشَعَّبَ، قال الشاعر:

كما شمرت كدراء تسقي فراخها   بعردة رفها والمياه شعوب

وقال النابغة الجعدي:

أقامت به ما كان في الدار أهلها   وكانوا أناسا من شُعُوبٍ فَأَشْعَبُوا

والشَّعْبُ: القبيلة العظيمة وقيل الحي العظيم يتشعب من القبيلة، وقيل هو القبيلة نفسها والجمع شُعُوبُ والشَّعْبُ أبو القبائل الذي ينتسبون إليه أي يجمعهم ويضمهم"[2]، ووردت بنفس المفهوم في القرآن الكريم لقوله عز وجل :"...وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائلَ لِتَّعَارَفُوا ...". [3]

"وقال ابن عباس –رضي الله عنه- في ذلك : الشعوب الجُمَّاعُ والقبائل، بطون العرب والشعب ما تشعب من قبائل العرب والعجم وكل جيل شعب، قال ذو الرمة:

لا أحسب الدهر يبلي جدة أبدا   ولا تقسم شَعْبًا واحدا شُعَبُ". [4]

إذن يمكن أن نستخلص من مفهوم الشعب كما ورد في لسان العرب أنها ترمز إلى المجموع والكل، فهي تعني أكبر الجموع البشرية، ويمكن النظر إلى الشعب باعتباره مجموع الناس بطبقاتهم المختلفة وبتنوع مشاربهم.

1- محمد جويلي: أنثربولوجيا الحكاية ، مطبعة قرطاج ، تونس ، 2002 ، دط ، ص:25.
2- ابن منظور: لسان العرب ،دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، مجلد 3 ، 1997 ، ط1 ، ص: 440 .
3- القرآن الكريم :سورة الحجرات،الآية 13.
4- ابن منظور: لسان العرب، ص: 439.

ويرى عبد الحميد بوسماحة أن "بعض المؤلفين والدارسين الذين يستخدمون مصطلح الأدب الشعبي لا يعطون جميعا الدلالة نفسها لكلمة شعبي، فكلمة popular في اللغة الانجليزية تدل على الشيوع أكثر من دلالتها على كون الشيء شعبيا ، فالشعبي يفترض الشيوع علاوة على العمق الزمني البعيد، ولكن الشيوع لا يدل حتما على شعبية المادة ، فأغاني مطرب مشهور اليوم قد تكون شائعة، ولكنها ليست بالضرورة أغاني شعبية، فالشعبي أمر يرجع إلى الشعب أو خاص بالشعب، ويعرف سانتيف saintyves صفة شعبي تمييزا لها عن كلمة رسمي officiel بأنها ما يمارس أو ينتقلtransmission بين الشعب مع استبعاد كل ما تقوم السلطة القائمة بفرضه أو تعليمه".[1]

فمن خلال قول الكاتب ورأيه في المصطلح نلاحظ أن المصطلح الأقرب دلاليا لمصطلحنا العربي الشعبي،والذي يتوافق مع مضامينا الاجتماعية والسياسية، وحتى الأدبية السائدة هو مصطلح سانتيف الأصلي، وليس في الواقع ترجمة لكلمة popular الانجليزية.

فبوسماحة ينظر إلى "الخلط في هذه الدلالة من سوء استعمالنا لكلمة شعبي، فهي في قاموس حياتنا اليومية تدل على كل ما هو أدنى الدرجات، فالقماش الرخيص يطلق عليه اسم القماش الشعبي والفول أساسي في الوجبات الشعبية، والأحياء العتيقة والفقيرة في المدينة تسمى الأحياء الشعبية، كما أنه يطلق على كل نتاج أدبي مروي أو مكتوب باللهجة العامية، أو باللغة الفصحى ويبرر موقفه هذا، بأن هذا الإطلاق الشائع ساذج،ولا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى المصطلح النقدي الدقيق المفهوم الصارم، حيث أن الشعبي لدى عامة الناس يطلق تهجينا على كل ما هو مفتقر إلى الرقي والسمو، فكأن مثل هذه الاطلاقات تعني كل موروث، سواء أكان راقيا أم رديئا ويلاحظ أن مصطلح الشعبي ورثه العرب عن علم الأنثروبولوجيا الذي تأسس بالغرب".[2]

1- عبد الحميد بوسماحة: إشكالية المصطلح، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص:24.

2- المرجع نفسه، ص: 19 .

وإذا عدنا إلى معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، لوجدنا أن أولى استعمال كلمة شـــعبي" كانت في أواخر القرن الخامس عشر كمصطلح قانوني، يمكن أن يباشر أي شخص الأفعال الشعبية في مختلف الحالات تصدر عن أفعال ومراتب جيدة، والفعل الشعبي لا يصح عن إنســـان واحـــد بالذات بل على العموم على جميع ملكات الشعب أيضا، ورغم أن الشـــعبي في أواســـط القـــرن السادس عشر كان يستخدم أيضا كمصطلح آخر يقال عن الشعب، فإنه صار يستخدم باستمرار للإشارة فقط إلى الناس".[1]

بينما يرى موسى الصباغ في كتابه القصص الشعبي العربي،"أن أول معاني الشـــعبية هـــو الانتشار الذي يعود مصدره إلى الشعب الوارد في لسان العرب، وبما أن الشعوب يمتد تاريخها إلى جذور عميقة موغلة في القديم والعراقة، فإن المعنى الثاني للشعبية هو الخلود، ومن ثم فـــإن كلمـــة شعبي عندما نطلقها على الشيء لا بد أن يتسم بالانتشار والخلود في المكان والزمان، وعليه فـــإن ماهية كل جنس أدبي أو فني خاضعة بالضرورة لهذين الملمحين الانتشار والخلود، أو بمعنى آخـــر التراثية والتداول وذلك سواء في اللغة أو الدلالة".[2]

فبالإضافة إلى المعنى الذي أفاده مصطلح الشعبي- كما ذكرنا سالفا- مجموع الناس، فـــإن هذا المصطلح قد أفاد معنيين على حد قول موسى الصباغ أي الانتشار والخلود، في حين نجـــد أن صفة الشعبي المشتق من الاسم الموصوف الشعب "تحيل إلى مفهومين مختلفين:

- جمهور أو عدد من الناس ينتمون إلى بلد واحد ويخضعون للقوانين نفسها، أو بالتعميم مجموع الناس يشتركون في علامة مماثلة الدين الدولة الأصل الأرض.
- فريق من الأمة المعتبر على النقيض من الطبقات الأخرى، حيث تتوفر إما بالزيـــادة في الثروة وإما في المعرفة".[3]

1- طوني بينيت ، لورانس غروسيرغ ، و آخرون:معجم مصطلحات الثقافة و المجتمع، ص:431.
2- مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث ، دار الوفاء ، دب ، دت ، دط ، ص:8.
3- عبد الحميد بوسماحة : إشكالية المصطلح، ص:23،24.

فمن خلال هذين المفهومين نجد تنوعا دلاليا للمصطلح نفسه، أحدهما يصر على العناصر الموحدة والمنتمية اجتماعيا إلى هيئة تضامنية تحكمها قوانين واحدة ونظم معينة، في حين يشير المفهوم الآخر عكسه حيث يعني التفاضل والتخالف والتباين والتمييز في تحديد العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، حيث ترتب على هذا التنوع الدلالي نتائج سواء في استخدام اللغة المتداولة، أو في خطاب المتخصصين في العلوم الاجتماعية، أو في المؤسسات والجمعيات السياسية والثقافية، التي تتبناها الدولة.

وإذا عدنا إلى مفهوم مصطلح الشعبي لدى فوزي العنتيل، لوجدنا أن دلالة هذا الاصطلاح على "مجموعة اجتماعية يربطها تراث مشترك وشعور خاص، بالترابط أساسه الإطار التاريخي المشترك، وقد أراد بعض العلماء أن يحدد خصائص ما يسمى بالمجتمع الشعبي folk society ،فقال إنه مجتمع صغير منعزل أمي متجانس يؤلف بينه إحساس قوي بالتضامن الجماعي، ونحن نرتضي كنوع من التحديد العلمي فقط أن الناس الذين ينسب إليهم التراث الشعبي هم العامة من الناس، وأيضا الطبقات الشعبية في المدن، ويقول بوجز: إن السؤال من هم الناس folk ليس في أهمية ما هو التراث lore، لأن كل إنسان قد يصبح ممن ينطبق عليهم هذا الوصف، إذا ما توطدت الشروط الأساسية للتراث أي طالما يقوم بالمشاركة في إذاعة هذا التراث وبثه".[1]

وما يمكن الوصول إليه أن مصطلح الشعبي وإن اختلف مفهومه ورؤية كل كاتب إليه، إلا أن دلالته تبقى واحدة، ألا وهي مجموع من الناس يشتركون في علامة مماثلة الدين والدولة والأصل والأرض، كما تجمعهم عادات وتقاليد وطقوس وممارسات.

وغير بعيد عن التراث الشعبي نجد الفولكلور، والذي يمثل بكل ما يحمل من أنماط الحياة وأنواع إبداعية وسلوكية أهم عناصر التراث الشعبي، وذلك لما يحويه من إبداعات ذات طابع جماعي، من هنا تثور المشكلة في صعوبة وضع تعريف دقيق للفلكلور، وذلك بسبب سعة نطاقه وكثرة تنوعه وصعوبة الإحاطة به وتحديد العناصر المكونة لكل شكل من أشكال التعبير عنه .

1- فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو؟، دار المعارف، مصر،1965، دط ، ص:65،66.

فبعد منتصف خمسينات هذا القرن عرف العالم العربي مصطلح الفلكلور معرفة عصرية، فرأى بعض الباحثين أنه من الأجدى تحديد الآثار الشعبية بمصطلح فلكلور، وآخرون فضلوا كلمة أو مصطلح التراث الشعبي، وبعضهم استخدم المأثور الشعبي ومنهم من اختار الفنون الشعبية.

وربط بعض الباحثين "الفلكلور بالتراث الشفهي، والبعض الآخر أدخلوا عليه المأثورات المادية معتبرين أن لا فرق بين التراثين الروحي والمادي فهما ركنا الثقافة الشعبية، فالفلكلور يعتبر من أحد عناصر المأثورات المادية، فكلاهما متوارث عن الأجداد ونابع من روح الجماعة، وكثيرا ما نراهما متكاملين"[1]، فهو الجانب الروحي من التراث الشعبي،حيث أنه يشمل كافة وسائل التعبير الشعبية.

ولو عدنا إلى أول من اكتشف هذا المصطلح – فلكلور– لوجدناه قد ارتبط بالباحث ويليم جون تومز "وكذا بجمعية الفولكلور الانجليزية، التي أكدت هذا الاصطلاح بعد تأسيسها في لندن عام 1877، وقد وضع تومز هذا المصطلح ليشمل دراسة العادات، والتقاليد والمعتقدات والآثار الشعبية، وكان من أهم أهداف هذه الجمعية جمع ونشر المأثورات الشعبية، والأغاني الأسطورية والأمثال الشعبية، أو الحكم المحلية والمعتقدات الخرافية أو الخزعبلات والعادات القديمة وغيرها، ومن هنا أطلقت لفظة فولكلور على كل ما تشتمله ثقافة الشعب، إنه منظومة ثرية ومنوعة تعتمد وسائل التعبير الشعبية بشتى أنواعها لدى أية مجموعة إنسانية، كما أن هذه الوسائل تتوزع بين ما هو عقائدي بحت وبين ما هو ثقافي ترفيهي، ليدل على ما يتصل بالمجتمع في عاداته وتقاليده، وطقوسه مثل الزواج والوفاة والختان والحصاد".[2]

فالفولكلور مصطلح غربي يعني التراث الشعبي، وكل ما يندرج تحت باب التراث من الفنون الشعبية المختلفة، والكلمة في التعريف اللغوي نجدها " مكونة من شقين folk وتعني قوم أو شعب و lore وتعني التراث والمعتقدات التقليدية وبمجملها تعني التراث الشعبي، وقبل الباحثون

1- أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي ، ص: 14.

2- الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص:10.

العرب استخدام مصطلح الفلكلور، وحاولوا إيجاد مقابلا عربيا لهذا المصطلح الأجنبي يحدد خصائصه ومقوماته، واللافت للنظر على الرغم من أنه أي المصطلح قد استخدم كثيرا على نحو مطرد في كتابات المتخصصين، وعلى ألسنة المثقفين وغير المثقفين وفي الخطاب الإعلامي والترفيهي بشكل أو بآخر، إلا أن الأمر ظل على نحو ما يحتاج إلى تحديد المقصود بالفلكلور أو بالمأثورات الشعبية أو التراث الشعبي في ثقافتنا العربية، لأن التحديد هو الإطار الحقيقي والأكثر واقعية لبلورة المفاهيم والمصطلحات، فكل تعريف حي فاعل في مرحلة تاريخية يتحول مع الزمن إلى خبرة عامة أقرب إلى تجريدات الماضي، ويحتاج الأمر بين حين وآخر إلى إعادة النظر فيه، وربما أدى ذلك إلى التعريف الأكثر تعبيرا عن واقع الثقافة وتطور الحياة، ومن أشهر المصطلحات العربية التي شاعت في الاستخدام إلى جانب مصطلح الفولكلور، باعتبارها ترجمة حرفية له مثل حكمة الشعب وعلم الشعب أو باعتبارها معبرة عن مضمونه ومجال اهتمامه مادة وعلما مثل الفنون الشعبية والأدب الشعبي والموروثات الشعبية ، ودلالة ذلك على موقف هذه الثقافة من الفلكلور".[1]

وإذا رجعنا إلى قاموس مصطلحات الإنثولوجيا والفلكلور نجد أن مصطلح فلكلور" له تعاريف كثيرة، ولكنها لا تخرج عن تعريف واحد، وهو أن الفلكلور هو التراث الروحي للشعب وخاصة الشفاهي، فالفلكلور هو مخلفات الثقافة القديمة السابقة على التحضر أو الرواسب في البيئة الحضرية ويرى آخر أن الفلكلور هو الثقافة عموما المنقولة شفويا"[2]، فمهما اختلفت المصطلحات إلا أن المدلولات ليست جامدة، بل هي فكر متطور خاضع للحركة المستمرة تبعا لكل عصر فالمأثورات الشعبية يحكمها قانونان أساسيان قانون الاستمرار وقانون نشوء البدائل.

ونجد في رأي بعض الباحثين" أن المأثور الشفاهي هو البذرة الأولى، التي نما منها المأثور الشعبي بكل أشكاله وأجناسه، والكتابة لعبت دورها في حفظ جزء مهم من المأثور الشعبي لدى كل الشعوب في شكل الأساطير والملاحم والقصص الخيالية والشعر والغناء الشعبي، وما إلى ذلك

1- يوسف بيزيد: ماهية التراث الشعبي، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص:50.

2- ينظر: إيه هولكتراس: مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تر: محمد الجوهري، حسن الشامي، دار المعارف، مصر،1973، ط2، ص:283.

من الأشكال التي اتخذها المأثور الشعبي، ولهذا فقد ظلت الشفاهية تلعب دورها كاملا لدى طبقات اجتماعية عديدة، بل لدى شعوب بأكملها لم تعرف الكتابة، و لم تستخدمها على الإطلاق حتى اليوم، ويلاحظ بأن من بين أكثر من ثلاثة آلاف لغة يتكلمها البشر اليوم، لا نجد أكثر من ثماني وتسعين لغة فقط لها أدب مكتوب، يعني هذا في التحليل الأخير أن المأثور الشعبي المرتبط بالشفاهي إلى حد كبير، لا يزال موجودا لدى الجماعات البشرية التي تستخدم مئات اللغة المكتوبة".[1]

والمأثورات التراثية بشكلها ومضمونها في نظر حسين علي مخلف" أصيلة ومتجذرة، إلا أن فروعها تتطور وتتوسع مع مرور الزمن، وبنسب مختلفة وذلك بفعل التراكم الثقافي والحضاري وتبادل التأثر والتأثير مع الثقافات والحضارات الأخرى، وعناصر التغيير والحراك في الظروف الذاتية والاجتماعية لكل مجتمع".[2]

لأن طبيعة الفلكلور تعني مجموعة من العادات والتقاليد، إلى جانب الآداب والفنون والعلوم الشعبية، وهذا يجعل المصطلحات خاضعة للتطور والتعديل خضوعها للتنقل من بيئة ثقافية إلى بيئة ثقافية أخرى، وأشار على بعض المعنيين بالفلكلور أن أوثر على مصطلح الفلكلور المأثور الشعبي ومنهم من ضيق الدائرة على الأدب الشعبي، ومنهم من وسع المجال بحيث يستوعب الفن الشعبي.

"وعلى أية حال فلكل مجتمع مأثوراته الشعبية الشائعة بين أناسه يتداولونها فيما بينهم وتعبر عن وجهات نظرهم من خلال تجاربهم، وكثيرا ما تتقاطع هذه المأثورات مع مثيلاتها المأثورات الشعبية العربية والعالمية وهذا أمر لا يشينها ولا ينقص من قيمتها، وإنما على العكس تماما يعطيها بعدا إنسانيا وحضاريا يدل على التواصل بين الأمم والشعوب والحضارات عبر العصور ولا يضير هذه المأثورات يدعو إلى نقيضه وتترجح بين السلب والإيجاب، وهذا نابع من الضعف

1- يوسف بيزيد: ماهية التراث الشعبي، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص:50،51.

2- حسين علي مخلف:توظيف التراث الشعبي في المسرح، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ط1، ص:149.

الإنساني أولا ومن كون هذه المأثورات خلاصة لتجارب وأحداث متفاوتة البواعث والنتائج، وتقع في أوقات مختلفة ومتباعدة أيضا".[1]

بينما يرى أحمد رشدي صالح أن" أنواع المادة الفلكلورية هي الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر والأقوال السائرة والأمثال والألغاز، والأقوال السحرية والموسيقى والرقص والعادات والممارسات والمعتقدات والمهارات الفنية، وعلى هذا يكون الأدب الفلكلوري هو فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعل المتوارث جيلا بعد جيل المرتبط بالعادات والتقاليد".[2]

وهذا ما يتفق مع رؤية فوزي العنتيل للفلكلور، حيث ينظر إليه على أنه:"ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذي حفظ شعوريا، أو لا شعوريا في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعية الجارية في الأساطير وقصص الخوارق والحكايات الشعبية، والتي لاقت قبولا عاما وكذلك الفنون والحرف، التي تعبر عن مزاج الجماعة وعبقريتها أكثر ما تعبر عن الفرد، هو التراث الذي ينتقل من شخص لآخر وحفظ عن طريق الذاكرة، أو الممارسة أكثر ما حفظ عن طريق السجل المدون".[3]

وهذه لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية تعرفه على أنه:"الإنتاج الفني شكلا وتعبيرا، الذي تمارسه جماعة من الشعب صادرا عن وجدانها ونابعا من ذاتها وتقاليدها المتوارثة".[4]

فقد اختلفت وتضاربت المفاهيم حول الفلكلور، إذ نجد ألفردنت في كتاب الفلكلور ما هو؟ لفوزي العنتيل يعرفه بأنه:"أنثروبولوجيا تتعلق بالإنسان البدائي مستثنيا علم الأحياء من الأنثروبولوجيا ومستخدما كلمة بدائي في أوسع معانيها، أما هارت لاند فقد رأى فيه: أنثروبولوجيا تعالج الظواهر النفسية للإنسان غير المتحضرة، هذا وقد أدخل كلاهما الفنون والحرف في اصطلاح الفلكلور، أما ستيوارتج ليني فقد كان وحده الذي أصر على أن الفلكلور هو ما

1- محمد حسن عبد المحسن:الذوق الحلبي في التراث الشعبي، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع103، دت، ص:235.

2-أحمد رشدي صالح:الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، 1971، ط2، ص:16.

3- فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو؟، ص:16،17.

4- أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي، ص:15.

تعرفه الطبقات المثقفة عن العامة، ولقد لقيت هذه الآراء الثلاثة معارضة شديدة، وكان المعارضون قد تمسكوا بأن الفلكلور رضى بزاوية في حقل الأنثروبولوجيا الشاسع، وأنه يتعلق ابتداء بالموروثات من العادات البدائية والمعتقدات بين الأجناس، لأن الحاجز من وراء الفلكلور كان هو التراث، وقد حسمت المناقشة نهائيا حيث تحدد مفهوم الفلكلور بأنه دراسة مخلفات الماضي الذي لم يدون".[1]

ولو عدنا إلى تعريف ونظرة وليم جون تومز مكتشف المصطلح نفسه سنة 1846م لوجدنا أن تعريفه متسع نسبيا، يجمع في الواقع بين أشكال الخطاب المتنوعة من قصص وخوارق وأغاني وأمثال شبيها في الممارسات المتعلقة بالطقوس وفي حياة الجماعة، فيما تهتم أساسا بالظواهر المتعلقة بالإنتاج الشفوي، والفلكلور بالمعنى الواسع هو مجموع الإبداعات المنبثقة من مجتمع ثقافي ما، والتي تستند إلى التراث وتعبر عنها فئة أو أفراد ويعترف أنها تلبي تطلعات المجتمع .

كنا قد ذكرنا سابقا أن اصطلاح فلكلور كان منذ البداية ابتداعا انجليزيا، وأشرنا أيضا إلى ترجيح ترجمته عن الاصطلاح الألماني، فقد استبدلت المصطلح اليوناني ديموس demos الناس بكلمة folk، وقد استخدمت فرنسا الاصطلاحات الآتية ديمولوجي demologie أو ديموسيكولوجي demopsychologie وكان ذلك في سنة 1880م إذ استخدم جادو وسيليه اصطلاح فلكلور وفي الوقت نفسه تقريبا دخل أيضا اسبانيا، أما في ايطاليا فقد كان مصطلح demologia هو المقابل لمصطلح فلكلور، وفي السويد ظهر اصطلاح الذواكر الشعبية وتطور استعماله ثم استبدل الآن بما يشمل كلمة فلكلور، ومهما يكن من أمر فإن اصطلاح الفلكلور قد احتل مكان كل هذه المصطلحات المختلفة منذ مطلع هذا القرن، وعلى الرغم من ذلك فإنه ليس هناك اتفاق تام على ما تعنيه هذه الكلمة، ثم يقرر بأن الفكرة الشائعة في الوقت الحاضر هي أن الفلكلور هو التراث.

من هنا نود أن نوضح أن استعمالنا لمصطلح التراث الشعبي هنا يعني بصورة عامة مفهوم المصطلح الموروث الشعبي، والمصطلح الأجنبي فولكلور، بصرف النظر عن الاختلافات التي أثارها

1-فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو؟، ص:17،18.

الباحثون حول مدى انطباق المصطلحين على بعضهما، كما أن هذا الاستعمال لمصطلح التـــراث الشعبي لا يعني بالضرورة أنه ترجمة حرفية لمصطلح فولكلور، وحيثما وردت كلمة فولكلور فإنها تعني التراث الشعبي.

2- بين توظيف الموروث الشعبي ونقله:

بعد حديثنا عن إشكالية المصطلح بين التراث والموروث الشعبي والفلكلور، يأتي حديثنا عن قضية أخرى تتجلى في إشكالية توظيف ونقل التراث في المسرح، والتي تعد من القضايا التي تشغل فكر الباحثين والمختصين بل الكتاب والمسرحيين، فمنهم من وظفه نصيا ومنهم من وظفه رمزيا واجتماعيا ومنهم من اعتبره إرثا مقدسا وموروثا لا يجوز المساس به، وتراثنا الجزائري غني بالمادة النصية التراثية من أساطير وحكايات شعبية وسير شعبية، وعادات وتقاليد وأمثال وظواهر مسرحية وغيرها، وهي بحاجة إلى دراسة معمقة للاستفادة من هذا الموروث الشعبي والأدب التاريخي، لاستلهامه في كتابة نص مسرحي إذاعي له مقومات عالمية- خاصة في عصر التطور التكنولوجي - في شتى المواضيع الإنسانية، التي تعالج قضايا المجتمعات الإنسانية، بحيث يصلح لكل زمان ومكان فلا يتم ذلك إلا إذا أخذنا من الماضي ومن الحاضر وإسقاطه على الواقع المعاش، لكي يصبح لنا مسرحا إذاعيا له خصوصياته الفنية والجمالية.

فالمشكلة إذا ليست في طبيعة هذا التراث أو الموروث أو في خصوصيته، وإنما الأمر في كيفية التعامل معه باعتباره ذاكرة الأمة وميراثها الفكري والمعرفي، وكيفية توظيفه في النصوص الجديدة، وفي هذا السياق يشير الباحث حسن حنفي إلى أن القضية ليست هي تجديد التراث أو التراث والتجديد لأن البداهة هي التراث وليس التجديد من أجل المحافظة على الاستمرار في الثقافة الوطنية، وتأصيل الحاضر ودفعه نحو التقدم والمشاركة في قضايا التعبير الاجتماعي، بل الموروث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر فنحن نعلم أن القديم يسبق الجديد والأصالة أساس المعاصرة والوسيلة تؤدي إلى الغاية، إذا فالموروث هو الوسيلة والتجديد هو الغاية وهي المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته.

ولو حاولنا إثارة التساؤل حول وجود مسرح عربي، فإن ذلك "يصبو إلى توظيف التراث- حسب قول محمد هاشم- ويكتسب مشروعيته الفعالة، لما يتضمنه لنا من فهم واضح لتحديد

مفهوم التراث الموظف في المسرح كخطوة أولى، والغاية من توظيفه كخطوة ثانية، وكيفية توظيفه كمرحلة أساسية نطمح إلى ملامستها".[1]

فعبد السلام المسدي يعرف التوظيف على أنه:" نوع من أنواع التنـــاص 'intertextualite وهو يحدث بصورة مقصودة وواعية وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصـــرة، ولا يعد ناضجا ما لم تحمل موضوعات تراثية أبعادا معاصرة، وتوظيف التراث هو عملية مـــزج بـــين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد، هو زمن الحقيقة في فضـــاء لا يطوله التغيير".[2]

إن تعريف التوظيف للمسدي يتفق مع رؤية رشيد بوشعير له، حيث يرى أن :" الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديـــدة، لم تكـــن موجـــودة في نصوصها الأصلية والمنح من أشكالها فنيا وجماليا، وتوظيف التراث يمكـــن أن يكـــون مرئيـــا أو مسموعا أو بنيويا أو نصيا، وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطا بالحرفـــة المســـرحية أي الإخراج، فإن التوظيف البنيوي النصي مرتبط بالتأليف".[3]

ففي عملية الكتابة المسرحية أو في عملية الإبداع بصفة عامة" يلجأ الكاتـــب إلى تراثـــه، فيأخذ منه ما يمكنه من تجاوز عقبات معاصرة وطرح أفكاره بصورة محببـــة ومفهومـــة للقـــراءة، وعندما يعود بوعي وإدراك إلى تراثه يقوم بانتقاء الموضوعات والمواد، التي تؤمن له سهولة الوصول إلى هدفه من جهة، والتي تحمل الرمز المطلوب والمفهوم من قبل القارئ من جهة ثانية، فالكاتـــب يقوم بعملية انتقائية لمواد التراث ونجاحه مرهون بمدى تعامله مع المادة التراثية، وعليه أن يتعامـــل معها لا على أنها مادة ميتة ومقدسة بل يتعامل معها على أنها مادة قابلة للتجدد والانبعاث"[4]، بين القديم والجديد بل بين "الماضي والحاضر والمستقبل، والتميز بين المضيء المفيد من هـــذا التـــراث

1- محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث، المسرح المغربي أنموذجا، طوب باريس للنشر، الرباط، 2010، ط1، ص : 37.
2- عبد السلام المسدي: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت، 1993، ع412، ص:85.
3- رشيد بوشعير: دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق ،1997 ،دط ،ص :45،46 .
4- محمد عمارة: نظرة جديدة إلى التراث، دار قتيبة ،بيروت، 1988، ط2 ،ص :8 .

والمعتم الضار الذي يذكر بالمآسي ويوغر الصدور ويزيد الفرقة، كما أن انبعاث الماضي وإحيـــاء التراث إحياء يناسب لغة العصر ومتغيراته، بجعل الرموز التاريخية والإضاءات التراثية الفنية بدلالاتها القيمية، والقومية والإنسانية منطلقا في بناء المسرح الذي يؤصل لثقافة هذه الأمة، ويجدد في تراثها من خلال فكر قومي مستنير، ويرتكز على فلسفة عربية يتماهى فيها التقليد بالاقتباس والتجديـــد بالتواصل مع الجذور، التي تشكل المنطلق والأساس لكل ابتكار أو إبداع، إنه مفهوم يقوم علـــى الفهم الواعي للتراث، وأهميته في تعزيز هوية الانتماء القومي، لأن الجهل بالتراث يورث التراخي في الدفاع عن الأصالة والهوية، والمعرفة المعمقة به تزيد الإنسان تمسكا به وصمودا في الدفاع عنه".[1]

وهذا ما يحتم على المبدع أن يستغل فلسفيا و علميا وفكريا وإبداعيا، لحظة تلاقي الأمس (التراث) والغد (التجديد)، ويمنحها وجودا متميزا بالسيف والتأصيل والاتساق - على حد تعبير طراد الكبيسي- "فيكون مفصلا رئيسيا بين ثابت أصيل ومتحرك متغير، فيجعل هـــذه اللحظـــة الحاضرة حلقة تصل ما بين خلف وأمام، وبقدر ما تكون هذه الصلة حقيقية وأصـــيلة ومبتكـــرة تؤسس لنفسها وراء مضيئا لا يمكن استئصاله أو رفضه، فالكاتب العربي عرف على مر العصـــور موروثه واستفاد منه تضمينا واستلهاما وتشبيها، كما عرف الموروث الإنساني أو بعضا منه فأفاد منه فوائد متنوعة، ولكن الموروث بالنسبة للمؤلف العربي الحديث، والموقف منه يكاد يكون متميزا بحكم تطور وعي المؤلف موقفه ومفهومه للثقافة والثقافة في الشرح، واختلاف أســـاليب التعـــبير والاستلهام والإيحاء، كما لا نستطيع أن نعزل موقف المؤلف هذا عن التحديات، التي واجهتـــها الأمة العربية من قبل الاستعمار ومحاولة طمس التراث العربي الأصيل، وإيجاد القطيعة مع الماضـــي وعزل الجماهير عن تراثها الفكري والعلمي والنضالي، وتشويه عبقريتها في الفكر واللغة".[2]

فالتمسك بالتراث وتوظيفه ليس مجرد العودة إلى الوراء بقدر ماله من أهمية في مقاومة الغزو الفكري والاستعماري، هذا الأخير يقف في خندق وموقف واحد مع مقاومة الغزو الاســـتعماري

1- حسين حموي: الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دب،1999، دط، ص: 395 .

2- طراد الكبيسي: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، ص:47.

العسكري والاستيطاني وخاصة مع عصر العولمة، حيث وصلت الدعوة بالبعض إلى محاربة ومقارعة كل ما هو وطني، ومحاولة تكريس الأفكار والأيديولوجيا الرجعية والإقليمية والتجزيئية، وحتى يصير التراث داخلا في ثوابته الفكرية والإبداعية، فهو يتطلب أمورا ثلاثة عند الكاتب" الكبيسي:

1- رؤية ذاتية نقدية متسعة، فالتراث ليس شيئا نقرؤه ونحفظه بل نحياه ونمارسه، ولذا لابد من أن نهضمه ونرتقي به إلى مستوى قضايا معاصرة.

2- تحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعة التاريخية، والموضوعة المعاصرة الموظف لها.

3- تكافؤ العلاقة بين الرؤية الذاتية والتقدير الشخصي من جهة، وبين الحقيقة الموضوعية في إطارها التاريخي من جهة أخرى".[1]

ويرى الدكتور الجابري أن "التعامل مع التراث يتم على مستويين اثنين هما:

- مستوى الفهم : أي استيعاب قرائنا ككل بمختلف منازعه وتياراته.

- مستوى التوظيف أو الاستثمار: أي البحث عن ما يمكن استثماره في حياتنا الراهنة.

وانطلاقا من هذه المستويات يأخذ المؤلف ما يمكن الاستفادة من مواده، واستغلالها في التعبير عن قضاياه، ويكون التوظيف بذلك مرحلة متطورة من مراحل التعامل مع التراث، وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين التوظيف والتناظر من الناحيتين:

القصدية: ففي حين يتم التناظر بطريقة شعورية، أحيانا نجد أن الكاتب يعمد إلى نص أو شخصية دون أخرى في عملية التوظيف.

المرحلة الزمنية: في توظيف التراث يعود الكاتب إلى الماضي، ولا يمكنه توظيف نصوص أو شخصيات معاصرة، لنقل تجربته ومعاناته، بينما يتم التناظر مع نصوص قديمة وجديدة".[2]

وبهذا نفهم أن التوظيف عملية استحضار واعية لمواد من التراث، واستخدامها رمزيا لحمل معاناة الكاتب، أو للتعبير عن إشكاليات وحوادث معاصرة وجد في الماضي ما يشابهها، فيتم

1- طراد الكبيسي: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة و الإبداع في الشعر العربي ، ص :12 .

2- محمد الجابري: نحن والآخر، دار الطليعة، دب ،1982 ،ط11 ، ص :67 .

استحضار الحادثة القديمة لتعميق الإحساس، واستخلاص الحكمة من الحادثة المعاصرة،"يعني هذا أن التراث بما هو بالنسبة للمبدع رموز وحيوات مليئة بالنشاط، ومصدر للمعرفة وحافز على الإبداع، ليس المطلوب إعادة تسجيله وتضمينه، ولكن المطلوب اكتشاف القدرات الملهمة فيه للإنسان المعاصر لاجتياز وضع أو أزمة، لأنه جزء من كياننا المعرفي لكن يجب التخلص مما ليس سليما أو صالحا للحياة، والتحرر من الفاسد لا يكون إلا بالاستئصال، وعملية الاستئصال تتوقف على مهارة المبدعين وقدرتهم على وعي التراث وفهم علاقته بالحاضر والمستقبل".[1]

ويمكنني القول إن الموروث خلق وتجديد، فهل يمكن أن يكون تجديد من دون قديم؟ وهل الماضي مقطوع عن الحاضر؟،"ولهذا يرتبط التمسك بالماضي والعودة إليه بحجم الآلام المعنوية الحاضرة من ناحية، وبإغراءات الماضي المزدهر من ناحية أخرى، وفي تمثله أي الماضي يكتسب وسيلة لاستنهاض الهمة، واستعادة الثقة بالنفس من خلال الانجازات الذاتية، وفي تلك العودة إلى الماضي تحدث عمليتان:

الأولى: تزيين الماضي من خلال طمس عثراته من ناحية، والمبالغة في إظهار انجازاته من ناحية أخرى فيتحول بذلك إلى عالم سحري يحقق المجد، وبعيدا لاعتبار الذات المهزومة التي تلغي الزمن، من خلال اختزاله في بعده الماضي فقط، إذ الحياة هي الماضي وحده ولا شيء غيره، أما الحاضر فهو اللحظة العابرة المتبدلة التي يجب أن لا يقف عندها الإنسان.

الثانية: اختيار الراوي الجمعي من الماضي ما يلائم موقفه الشعوري الخاص، وفي ضوء ذلك الاختيار تصبح السيرة الشعبية واحدة من أوليات الدفاع عن الذاتين الجمعية والفردية لدى المجتمع الذي أنتجها".[2]

كما يقترح كاملي الحاج بعض الأساليب الفنية في استخدام هذا التراث، والتي من شأنها أن توضح الرؤى والمعالم، وبالتالي تجنيب الكتابة المسرحية الوقوع في الحشد والتكرار وغيرها من

1- طراد الكبيسي :التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي،ص:12 ، 47 .

2- يوسف إسماعيل : الرؤية الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب ،منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق،2004 ،دط ،ص :22.

المزالق الفنية" كالغموض الناجم عن العجز في تمثل هذا التراث، أو طغيان أحد الملمحين "التراثي أو المعاصر" على الآخر، أو التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات والأحداث، أو التقليد الناتج من التشابه المفرط في طرائق الاستخدام والتوظيف".[1]

فلتوظيف التراث مرحلة متقدمة من المراحل تعامل الكاتب معه، فهي مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه واستلهامه إلى التعامل معه فنيا، فتنتقل رؤية الكاتب المعاصرة إلى العناصر التراثية، التي يعيد خلقها وتأليفها وفقا لواقعه الجديد، أي أن المسرحية تتضمن روح الموروث الشعبي ومكوناته، وتعبر به عن الواقع المعاصر، فالكاتب يأخذ من الموروث الشعبي وفي الوقت نفسه يرفده بأفكار فنية ورؤى جديدة، فتستعيد عناصر الموروث الشعبي حيويتها مؤكد وبالتالي تحقق الاستمرارية عبر مراحل الحياة وتغيراتها،"لأن دور الشخصية الخلاقة لحامل الفولكلور له أهميته لا باعتباره مؤديا لنص غريب عنه، لكنه قبل كل شيء مؤلف فني يبرز بدرجة ما من الحرية المادة التي ينقلها".[2]

ويتطلب التوظيف معرفة واسعة بمواده وحوادثه، فيختار الحادثة المناسبة في الموقف المناسب وإلا فإن التوظيف يفقد قيمته، فلا يمكن توظيف صفة الفروسية في شخص حاتم الطائي، وقد اشتهر بكرمه وجوده في العصر الجاهلي، وهو يحتاج إلى عملية رصد للثوابت التراثية، ولا يؤدي زعزعة تغيير هذه الثوابت إلى زعزعة الفكرة الموظفة في النص المعاصر، ومن ثم فقدانها لقيمتها، كما أن استعادة الموروث الشعبي دون إجراء تعديل يحمل روح العصر ومعاناته يجعل من عملية التوظيف مجرد نقل للموروث والأحداث التاريخية، كما أن توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري عموما، والمسرح الإذاعي خصوصا لم يكن محض صدفة، بل كان لهذا التوظيف أسبابه ودوافعه، التي حفزت المؤلف والمبدع على العودة إلى تراثه والغوص فيه واستخراج مكنوناته، ثم إعادة صياغتها وإنتاجها لنقل الأفكار، والرؤى التي يريدها نظرا لما تتطلبه الأشكال الشعبية، والتعابير من قدرة على التأثير في نفسية ووجدان الإنسان، فغرف المؤلف المسرحي الجزائري من

1- كاملي الحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، دط، ص:7 .

2- لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، ص:9 .

ينابيع التراث، ووجد فيه مادة غنية بالمضامين والطاقات والدلالات التعبيرية، فالتراث بحكم تمكنه من وجدان الأمة، فإنه يمنح الخطاب المسرحي قدرة إبلاغية كبيرة، ومن الأسباب التي تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث، فيقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي نذكر:

أولا- لقد حاول المستعمر الفرنسي طمس مقومات الأمة الجزائرية العربية الإسلامية، وبالتالي عمل الجزائريون على الوقوف في وجه المستعمر ومجابهة قواه، فيكون توظيف التراث للمحافظة على الهوية الوطنية، وبالتالي التمسك بالشخصية الجزائرية الإسلامية، "فما كان من الكاتب المسرحي سوى أن يتمسك بشخصيته الجزائرية، وأن يناضل بمسرحه التراثي حتى لا يذوب ضمن إطار الاستعمار، الذي سعى بسياسات الإلحاق واعتبار الجزائر مقاطعة فرنسية، والقول بأنهم إنما جاءوا عائدين وليسوا محتلين ومن شعارات الاستعمار يرددها للشعب الجزائري، ويدفعه إلى اعتناقها أرضا غالية وأجدادنا الغاليون وغيرها، فكان على المسرحين حينئذ البحث في معطيات التراث عن الهوية والتميز".[1]

ثانيا- العودة إلى تاريخ العرب والافتخار بمآثرهم تعويضا عن ضعف الأمة بسبب طغيان المستعمر الفرنسي عليها، فيكون توظيف التراث واستلهام المواقف القومية العربية، وإثارة الحمية والأنفة في النفوس الجزائرية بهدف الفخر والاعتزاز، ومقارعة المستعمر والقضاء عليه فكريا وأدبيا وعسكريا، ولعل في هذا ما جعل الكاتب المسرحي الجزائري ينحو إلى هذا الاتجاه، أي توظيف التراث في الكتابة المسرحية، حيث لاحظ "تقدم الأمم الأخرى وتأخر أمته وتقاعس أبنائها، فوجد الخلاص من ذلك في تمجيده لفترات الازدهار في التاريخ العربي والجزائري، لشحذ الهمم ولفت انتباه الغافلين من أبناء الوطن، ويقول في ذلك الدكتور محمد يوسف نجم: (اتجهت عواطف بعض الكتاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحون بعض المواقف القومية، التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز وتثير في النفوس الحمية والأنفة، وذلك لأسباب قومية وسياسية

1- إدريس قرقوة:الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق،دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران،الجزائر،2005 ، دط ،ص:66.

واجتماعية منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية، وطغيان المستعمرين في البعض الآخر، ثم تأخر الشعوب عامة عن موكب الحضارة".[1]

ثالثا- نحن نعلم أن الاستعمار الفرنسي عمل على تحطيم الشخصية الجزائرية بقيمها الثقافية والحضارية بعد أن فرض على البلاد صراعا عنيفا، وكان من بين الأعمال التي قام بها" هو شل الحياة الفكرية ونشر الأمية بين الجماهير، ذلك بإغلاق المدارس العربية وتحريم التعليم باللغة العربية ومحاربة الإسلام، فسياسة التجهيل إلى جانب سياسة التفقير شعار الاستعمار، إذ كان الهدف الواضح لهذه المخططات منذ البداية اجتثاث شعب بأكمله من منبته الأصلي، وقطع كل ما كان يربطه بماضيه العريق والقضاء على خصائص هويته الحضارية والوطنية".[2]

ونظرا لمعاناة الشعب الجزائري من الأعمال التي قام بها المستعمر الفرنسي زادت رغبته في التمسك بالهوية الوطنية، التي شغلت فكر الكاتب المسرحي الإذاعي الجزائري، فكان غالبا ما يظهرها في إبداعاته خاصة بعد المواقف، التي من شأنها أن تضعف الكيان الجزائري مثل فرض اللغة الفرنسية ومحاولة تجنيس الشعب الجزائري، هذه الأخيرة أثرت سواء على الكاتب الجزائري أو على السياسيين والوطنيين وجعلتهم يشعرون بالضياع، لذلك وجدنا الكتاب الجزائريين يلجأون إلى الموروث أو التراث الشعبي،كي يستمدوا منه الشعور المعاكس، ونقصد به أنه بعد أن كان يشعر بالضياع والإحباط، فبالعودة إلى التراث عن طريق توظيف فترات الانتصار العربي، والجزائري من خلال مسرحيات عديدة نذكر منها مسرحية (يوغرطة) لماضوي (الناشئة المهاجرة) مسرحية (بلال) لمحمد العيد آل خليفة، ولذلك أراد الكاتب المسرحي الجزائري بارتباطه بالتراث أن يحفظ للأمة وحدتها وعروبتها وهويتها، ذلك أن الشعب الجزائري والعربي بعد الهزائم كانوا في أشد الحاجة إلى ما يذكرهم بمآثر الأجداد والآباء، ليكون المنطلق الجديد لحياتهم والبعد عن الانكسار والضياع، وعودة الثقة بالنفس الجزائرية العربية.

1- إدريس قرقوة:الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق، ص:66.

2- أنيسة بركات درار: محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية حول الجزائر، منشورات المتحف الوطني المجاهد، الجزائر، 1995، دط، ص:79.

و"لأن الرجوع إلى التوظيف الشعبي توظيفا واستلهاما عند المسرحي الجزائري، كان مخرجا نفسيا للمعاناة التي يكابدها الإنسان في حياته، عبر البحث عن إجابات في الماضي لحريته على حاضره ومستقبله، فالرجوع إلى الأساطير مثلا ومعاودة الرجوع إليها على أمل أن تستطيع هذه الوسائل ذات مرة أن تكون أصدق تمثيلا لهمومنا الخاصة، وربما أكثر تهدئة لها، ولعلنا إذ ما وضعنا ثقتنا في الأساطير فإنها ستعبر بنا إلى ما وراء أسئلتنا الداخلية، وما علينا إلا أن نتبعها في هدوء".[1]

كل هذا و ذاك أملى على المسرحي الجزائري خلال "مرحلة اكتشافه للتراث إلى البحث عن ما يلي:

- البحث عن الخصوصية للتخلص من التقليد والرتابة.

- جمالية التراث التي ساعدته بإمداداته التاريخية والجغرافية وتنويعاته المختلفة"[2].

رابعا- استلهام الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة السلطة الثقافية الغربية، ولا ننسى أننا في عصر العولمة، وبالتالي محاولة التأصيل للمسرح العربي، فالكاتب الجزائري في تجربته المسرحية، وخلال مراحله الأولى كان شديد التأثر والانجذاب بل والتقيد بالقالب الأوربي للمسرح الغربي، سواء من حيث الشكل أو المضمون، لذا فقد يجد الكاتب المسرحي في التراث الأجنبي ما يلفت انتباهه ويخدم رؤاه فيأخذ منه ويوظف بعض مظاهره، ويعد هذا الأخذ نوعا من التقليد أو إظهار المقدرة ويكون تأثير هذا العامل في المراحل الأولى من تجربة الكاتب، ثم ما يلبث أن يتمكن من استنباط النصوص والأشكال من تراثه، بل يبتدع طرائق جديدة في التعامل معها.

فقد تأثر كتابنا بكتاب دراميين غربيين وأعجبوا بإبداعاتهم أمثال بريخت، ستانسلافسكي جورج كريج، ميلر وغيرهم، وقد كان تفتحهم على المسرح العالمي بوعي ثاقب وحدس كبير.

وإننا نلاحظ مما تقدم تداخل الأسباب الأربعة فيما بينها، وتمحورها عموما حول فكرة أن العوامل السياسية والاجتماعية تأتي في مقدمة أسباب لجوء الكاتب الجزائري إلى التراث وتوظيفه

1- إدريس قرقوة: مجلة فعاليات المسرحية لمدينة الجزائر، فيفري 2006 ،دع ،ص:91.

2- علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي، القاهرة،1967،دط،ص:44.

إياه، "فعندما يتحدث الكاتب من خلاله يشعر أنه يحميه من بطش السلطة، وبهذا يصبح التـــراث كالأسطورة والرمز قناعا يختفي خلفه الكاتب، فيستعير صوتا غير صوته يحمله وزر آرائه وأفكاره، التي لا يجرؤ على التصريح بها باسمه وفي التراث معين لا ينضب من الأصـــوات والأقنعـــة، الـــتي مارست النقد والإدانة وجابهت قوى الشر والطغيان".[1]

إذا ليست قضيتنا مع التراث هي إحياء التراث بإعادة طبع نسخ جديدة من كتب قديمـــة نقرؤها على نحو ما كان يقرؤها الأقدمون، وقد كانت لهم حياة وإبداعا ثقافيا لحـــل مشـــكلات حياتية واجهت واقعهم واستطاعوا مواجهتها.

وقضيتنا مع التراث ليست في البحث عن ذاتنا فيه نظريا،بأن نتفحص ما كتبه الأقـــدمون، وهو شديد التباين والتعارض، لنستكشف خصوصيتنا أو هويتنا المتميزة، وليست قضيتنا مع التراث هي أن نختار وماذا نختار فقط بل أيضا ولماذا نختار؟

ولهذا نقول بشأن الدعوة إلى إحياء التراث أننا بحاجة إلى أن نحيي من التراث مـــا يحيينـــا، مثلما أننا بحاجة إلى أن نتمثل من العلم الحديث، مع وضع أقدامنا على طريق موكـــب المنـــتجين المبدعين، ثم نسأل كيف نجد التراث، فنحن بحاجة إلى أن نعيد قراءة التراث دوما، أي نقرؤه على نحو جديد من منظور معاصر أن نعيد قراءة التراث والتاريخ، والواقع المتغير مـــع كـــل مرحلـــة حضارية جديدة.

وسنجد عندئذ مدى تأثير التراث الشعبي في هذه الحضارة، والبواعث الأساسية في سلوك الناس الاجتماعي، الذي يتأثر حتما في كل بقعة من بقاع العالم بعوامل يوجزها لطفي الخوري "بما يلي:

1- تنوع الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية.

2- تنوع المناخ الطبيعي .

1- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007، دط، ص:66.

3- الفروق بين التجمعات السكانية سواء من ناحية الأحداث التاريخيـــة، أو الخصـــائص الشخصية.

4- قرب أو بعد ذلك التجمع السكاني من المدن الرئيسة.

5- التأثير البيئي"[1]،حيث "يبقى التعقيد الذي يؤدي عادة إلى صعوبة فهم الآخر للثقافة، إن لم يكن من نفس البيئة والمحيط، ويكون عادة الاستغراب من الميزات الرئيسية للوهلة الأولى لثقافات بعيدة مكانيا وزمانيا، وإذا كان علماء الابستمولوجيا قد حاولوا تضييق المجتمعات إلى مجتمعات الماضي، ولا تكاد تستسيغ الحاضر بدعوى التقليد والبدعة، أمـــا مجتمعـــات الحاضر فتتخبط في مشاكل التنمية والكثير منها لا يكاد يدرك الأهمية الرئيسية للمـــوروث في التنمية، أي الإبداع انطلاقا من الذاتي وتطويره على المستويين المحلي والدولي".[2]

كل هذه العوامل منفردة أو مجتمعة تؤثر تأثيرا واضحا في نوعية التراث الشعبي المتواجـــد في منطقة ما، واختلافه في هذه المنطقة أو تلك.

فعملية التمازج التي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعاش، هـــي الـــتي تجعل من التوظيف ذا دور أساسي إذ يصير لدينا نص ثالث، وتصير فيه عناصر التـــراث خيوطـــا أصلية تضفي عليه جوا من الرهبة المحببة، من هنا يمكن القول بأن "عملية التوظيف تتعلق بالمبـــدع وطريقته في التعامل مع التراث هي التي تحدد نجاحها أو إخفاقها، وكلما تعامل المبدع مع الـــنص التراثي ازداد قدرة على تحميله رؤى وأفكارا معاصرة، وتوظيف التراث يعني استخدامه تعبيرا لحمل بعد من أبعاد تجربة المبدع المسرحي، أي أن التراث يصبح وسيلة يعبر المسرحي مـــن خلالهـــا أو بواسطتها عن رؤياه المعاصرة، ولأن التراث يكتسب لونا من القداسة في النفوس، لما له من حضور

1-لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، ص: 54 .

2- يوسف بيزيد: ماهية التراث الشعبي، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص:52.

حي ودائم في وجدان الناس، فإن المبدع حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان النـــاس يلجـــأ إلى توظيف بعض مقومات التراث".[1]

"فالكاتب المعاصر بتعامله مع التراث كمصدر للتدليل على الحاضر، إنما يمتلكـــان نفـــس الخصائص الثابتة، وبأن النفس البشرية قد تخضع لنفس المشاكل والتناقضـــات في كـــل الأزمنـــة والتراث بما هو خبرة وطاقة وشخصية الأمة التي أبدعته حسب مواهبها وظروفها، يمكن أن يكون أداة شد إلى الخلق، ويمكن أن يكون وسيلة تسريع ودفع إلى الأمام، وذلك بحسب مـــا يبـــث في نفوس أبنائه من قيم ومشاعر ويثير من مواقف".[2]

كما أن استحضار هذا التراث هو" إلحاح من أجل قراءة الواقع للحاضر مع تباين في درجة الاستفادة من هذه المادة التراثية، فهي عند "سعيد يقطين " لا تخرج عن ثلاثة أنواع هي المحاكـــاة والتحويل والمعارضة، وإذا التحمت هذه الأنواع الثلاثة فإننا نقرأ الواقع بالعودة إلى الماضي للتطلع نحو المستقبل".[3]

لذلك رأى أدونيس" أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ، بـــل يكتـــب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل فهو ضمن تراثه ومرتبط به، ولكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأســـاليب والنماذج التقليدية، وليس تمشيا معها ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافي الفـــني والروحـــي فليس التراث عادة في الكتابة أو موضوعات طرقت ومشاعر عونيت وعبر عنها، وإنما هي طاقـــة معرفة وحيوية خلق وذكرى في القلب والروح، ولذلك أعتبر أن للارتباط بالتراث معنيين ارتبـــاط خلق وإضافة واتساق وارتباط التقابل والتوازي والتضاد، فالتراث ليس إرثا مقدسا بل طاقة تفعل عملية الخلق والإبداع وتحرض على إقامة علاقة موضوعية مبنية على النقد والتمحيص والفرز".[2]

1- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:64.

2- طراد الكبيسي: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، ص:4،5.

3- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد للتراث، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992، ط1، ص:102.

2- طراد الكبيسي: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، ص:81، 85.

إنه من العسير جدا أن ينتقل الموروث الشعبي الشفهي عبر الأجيال والأزمنة وعبر العصـــور، دون أن يحدث "تغيير وتحول عميقا كان أم سطحيا في سياقاته ودلالاته، سواء كان على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المرددة في القصص الشعبي، أو في السير الشعبية أو الأغاني الشعبية"[1]، ونكتشف فيها جوانب كانت خافية علينا، فلا نكاد نقرأ إشكالية معاصرة إلا ونقلها كتاب المسرح إلينا عن طريق توظيفات تراثية معينة، حيث كان عملهم منصبا على تأصيل المسرح الجزائري اعتمادا على التراث الشعبي، الذي يتم استلهامه في المسرح الجزائري من خـــلال الأساطير الشعبية والخرافات المحلية وقصص الشعراء الشعبيين، ومحاولة الإفادة من المأثورات الشعبية والخبرات، لإعادة امتلاك التراث ودراسته، والتنقيب في ثناياه عن ملامح وموضوعات تعزز عمل الكاتب المسرحي وتسنده، فكان النص المسرحي يتنفس هواء معاصرا في بحر الموروث الشعبي، لذا نرى حسن التوظيف والنقد يقود الكاتب المسرحي إلى العملية الإبداعية والعقلية مع المـــوروث، ليستمد منه مضامين المسرحيات الإذاعية، فتشكل لنا لوحات تاريخية تتســـم بالبعـــد الإنســـاني، وتصبح فيما بعد نشيدا شعبيا يقصد من ورائه تمجيد البطولة الشعبية بماضيها وتقاليدها.

"وصحيح أن الموروث يصنع تحديا أمام الموهبة في كيفية وضع القديم أمام الحديث، وكيف ينهض الحديث بالقديم ويرتقي به، من حيث أن الموهبة تواجه جملة معارف وضغوط وإيحـــاءات مؤثرة ولكن ما هو صحيح أيضا أن المعاصرة -العصر وأفكاره وتحدياته - تصنع التحدي نفســـه بل وإزاء التراث نفسه، أيضا يعني أن استيعاب التراث وفهم الدلالات التي يثيرها لدى الكاتب — المسرحي- لا تقف عند المظهر بل تختلف باختلاف التجربة وحدة الوعي من مؤلف إلى آخر".[2]

فالعمل المسرحي الجيد لا بد أن تكون له فكرة جيدة تدور في ذهن الكاتـــب، لإحيـــاء الفكرة المأخوذة من التراث ونقلها للمتلقي، ولا بد أن تمر بمراحل لدى الكاتب، وذلك للتأمـــل والمعايشة والتصارع والمصالحة في تكوينات خبرات المؤلف، لذا فعلى المؤلف المسرحي الجزائـــري

1- الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص:12.

2-طراد الكبيسي: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث،ص:81،85.

عند اختياره لفكرة نص مسرحي مأخوذة من التراث أن يكون ملما بالتراث الجزائري، وعاداتــه وتقاليده القديمة والحديثة، حتى يتمكن من دمجها في كتابة النص المسرحي، لكي يحمــل دلالات وأفعال وحركات تؤثر في الجمهور من أحداث الماضي والحاضر والمستقبل، فكلما اتسعت فكــرة النص المسرحي الإذاعي، فإنها تحتوي على مغزى وهدف، كان تأثير النص أقوى علــى المتلقــي ومتناول لدى المخرجين الجزائريين.

لذا فقد حظي رواد المسرح الإذاعي الجزائري كغيرهم من رواد المســرح، بــالرجوع إلى التراث في صياغة نصوص مسرحية جزائرية، ومن هؤلاء الرواد نذكر عبد الرحمن كاكي وكاتب ياسين، هذا الأخير من بين نصوصه المسرحية مسرحية(مسحوق الذكاء) يقــول عنــها الرشــيد بوشعير":(تعد مسرحية مسحوق الذكاء مستقاة من القص الشفوي الشعبي، فشخصية جحا الذي نسجت حوله نوادر ظريفة وبعد توظيفها بأسلوب مسرحي محكم، قــدمها المؤلــف شخصــية مشحونة برؤى معينة في سياق تاريخي محلي يتناسب مع الواقع)".[1]

من خلال ذلك نلاحظ أن كتاب المسرح امتلكوا التراث، ووظفوا عليه مشاكل العصــر وأسقطوها على الواقع.

وبما أن الإذاعة أداة تواصل مع الجمهور بوساطة الفن المسرحي، هذا الأخير الذي يحمــل رسالة سامية تخدم المجتمعات الإنسانية،"ويعتبر التراث إرثا متوارثا بين الماضي والحاضر، فعلينا أن نأخذ من التراث وموضوعاته وشخصياته في بنية نص مسرحي إذاعي جزائري، له خصوصــياته وفنياته وتقنياته الخاصة به، ومسرحية مستمدة من هذا الموروث الشعبي التاريخي، لكي نجعل مــن المسرح سلطة ليس من السهل الفكاك منها، فللموروث الشعبي أهميــة بالغــة عنــد المــؤرخين والباحثين، نظرا لما يكتشفه عن أصالة المجتمع الجزائري، وهذا ما يعبر عنه ابن خلدون عن:(التراث أنها حالة من حيث هو للإنسان عالم صانع فاعل بما يكشف عنه من معرفة في التراث، هو المنقول إلينا أولا والمفهوم لنا ثانيا والموجه لسلوكنا ثالثا، ثلاث حلقات يدور فيها التراث المكتــوب إلى

1- رشيد بوشعير: توظيف التراث في المسرح المغاربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر، 2010، دط، ص: 67،68.

تراث حي، فالحلقة الأولى الشعور التاريخي والحلقة الثانية الشعور التأملي والحلقة الثالثة الشعور العملي)، أي يجب علينا النظر إلى التراث بصورة معاصرة حتى يكتسب دلالات وسياقات جديدة تعبر عن الواقع، نلاحظ في تعاملنا مع التراث ثراء كبيرا نظرا لما يحمله من معطيات ودلالات، من الممكن أن تمنح للعمل الإبداعي وللكاتب المسرحي دلالات كثيرة لا حصر لها في إثارة وجدان الأمة، ويستطيع أن يضع حلولا لمشاكل المجتمع في وقتها الحاضر وربط الماضي به واستشراق المستقبل، ولا يتم ذلك إلا إذا تحملنا المسؤولية في الاستفادة من الموروث الشعبي الجزائري ودراسته، وفي هذا يقول لخضر منصور:(يشكل التراث مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، إذ لا يحقق وجود أمة من الأمم إلا بالتواصل مع تراثها، من خلال محاوراته أو مجابهته أو إحياء الثورة عليه،ومهما يكن الموقف اتجاه التراث، فإنه روح الحضارة وجوهرها لا يقبل الانقطاع و الانسلاخ عنها)".[1]

ويرى سيد علي إسماعيل أن التراث الشعبي دائما "يساعد المبدع المسرحي في أن يضفي على عمله صفة محلية أصيلة بإبداعه وخياله، لإنتاج عمل مسرحي معاصر يلبي طلبات الجمهور، فأدرك المبدع المسرحي أهمية التراث، وماله من معطيات تعطي عمله المسرحي دلالات تعبيرية لا حصر لها، لأن معطيات التراث لها كثير من التقديس في نفس الأمة".[2]

وحتى لا نبقى في مجال الفروض النظرية والحديث عن النقل والتوظيف لا بأس أن نصطحب القارئ هنا، وأن نعرج في نظرة خاطفة عن المسرح الإغريقي،"حيث نهل رواده الأوائل من التراث الإغريقي من أساطير وحكايات شعبية واحتفالات دينية وعادات وتقاليد،كما وظفوا الشخصيات التاريخية الموجودة في التراث الإغريقي القديم، فأجادوا كتابة النص المسرحي شعرا ونثرا من أعلامه نذكر سفوكليس واسخيلوس ويوربيدس، فعلى سبيل المثال نلاحظ أن مسرحية أنتجونا لسفوكليس مأخوذة من أسطورة شعبية من أساطير اليونان القديم، قد بعثها سفوكليس في

1- لخضر منصوري :المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة ، وزارة الثقافة ،الجزائر،2009 ،ط1،ص:55.

2- إسماعيل سيد علي:أثر التراث العربي في المسرح المعاصر،دار قباء للطباعة والنشر ،القاهرة، دار المرجان، الكويت، 2000، دط،ص:40،41.

شكل فني جذاب، وكان مضمون الأسطورة عبارة عن خلاصة آراء سفوكليس، أراد أن يقنع بها الشعب الأثيني المحافظ، محاولا بها أن يهز المعتقدات الأثينية القديمة، التي تسود مجتمعه فامتلك التراث وطرح مشكل الشعب الأثيني في ذلك الوقت".[1]

نفهم من هذا أنه بتوظيف التراث "نجعل أجيالنا الجديدة من الكتاب تجد لنفسها تراثا هاما تعتز به وتستفيد منه، وبهذا الشكل تتعلم أسلوب التعامل مع النصوص المسرحية،كما تعلمنا فن التأليف وفن العرض، فإن البلدان الأجنبية العريقة في المسرح لا تغادر نصوصها القديمة خشبات مسارحها، فهي تعود بها إلى الحياة بهذا الإحياء المستمر لها، وإذا بها تضع تراثها المسرحي لا بين الناس فحسب، بل تضعه أيضا بين أجيال المسرحيين المتوالية، حتى يتعلموا منها وإذا بها تفتخر بتراثها بين الأمم، وتعلن باستمرار عراقتها في المسرح أدبا موروثا وفنا عريقا، وحينما تضع نصوصها القديمة فوق خشبة المسرح أو نسمعها عبر الأمواج الأثيرية للإذاعة، فإنها تدفع مسرحها باستمرار إلى التجريب المتعدد الأشكال بتعدد عمليات الإحياء، وبهذا الشكل أيضا تتجرأ على الاستفادة الكاملة من التراث الشعبي الذي يحوي كنوزا تحتاج إلى من يجلوها من جديد بطلاء معاصر".[2]

"فالموروث الشعبي القولي الذي وصلنا ليس هو الأساطير والملاحم العربية القديمة، أو الأساطير البابلية أو الفرعونية، وإنما هو الأساطير والملاحم الشعبية التي صاغتها إبداعات جديدة لتتلاءم مع الروح العربية الإسلامية وطورتها إبداعات لتتماشى مع تطور العصر، والتراث ليس مومياء لا حياة فيها إنه لأصالتنا وفيه تحفز كون الحاضر المعرفي، وتقدح طاقات المبدعين بشرارة فكرية تؤصل اللحظة مضيئة في هيكل تفردنا الإنساني"[3]، "فاستخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب الشعبي القديم في ضرب الأمثولة ينطوي على قصد واضح لإعادة صياغة الحاضر

1- سعيد عبد العزيز:الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، شارع الأصبع، الزيتون، 1960، دط، ص:35.
2- فرحان بلبل:النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،2003، دط، ص:148.
3- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي،ص:35.

عن طريق إعادة صياغة التراث، وهو بذلك موقف نقدي وجدلي من التراث، كما أنــه موقــف نقدي وجدلي من الواقع فهو موقف للواقع ناقد للماضي وموقف للماضي ناقد للحاضر، وما دام للذات الإنسانية ارتباطها الطبيعي بين الماضي والحاضر أو بين السابق واللاحق، من هنا تتجلـى قيمة الموروث الشعبي في رسم وبناء معالم هاتين المعلمين (الماضي- الحاضر) بوضـوح، فلحظـة الحاضر ما هي إلا اندماج وامتزاج تفاعلي بين قراءة للماضي وإسقاطه على الواقـع الحاضـر"[1]، والفنان المبدع هو الذي ينظر إلى الأدب بأشكاله المختلفة في الماضي والحاضر، باعتبـاره مجـالا يستمد منه أفكاره وقوالبه الفنية.

لأن دراسة الموروث الشعبي لا تكون بجمعه وتدوينه فقط، وإنما بتحليله لأن الجمع والنقل ثم التدوين يمثلون المراحل الأولى لمسار الباحث والبحث، إذ لا بد من دراسة موروثنـا الشـعبي وتحليله كي يتم دراسة المجتمع وفهم مظاهره وأحواله من خلاله، ولكي يتمكن الشعب من إدراكه وتذوقه والحفاظ عليه نتيجة لذلك، ومن هنا تتأتى مسؤولية الشعب والباحثين في دراسـة هـذا الموروث الشعبي بشكل جدي، ووضعه تحت مجهر النقد التحليلي لمعرفة امتدادات هذه الأمة المادية والمعنوية والقيم والمفاهيم والاتجاهات، التي كانت منطلقا وأساسا من أساسيات ثقافتها، فسـبب بقاء هذه الموروثات هو تجدد على الدوام دلائل تلك الحياة للناس، والتي تملـك وحـدها القـوة الطبيعية للبقاء والاستمرار إلى أبعد مدى، وكذلك التراث الشفوي قادر على الاحتفاظ لأجيـال عديدة بنشاط هذه الأفكار والمشاعر أكثر مما يمكن أن تنتجه الثقافة جميعها، فنحن اليوم نمـارس كثيرا من فنون تراثنا وأنشطته بشكل تلقائي فطري مثل الغناء والرقص والنـوح علـى الميـت، واستخدام المثل الشعبي والحكاية الخرافية في بعض الأحيان، إن هذه الممارسة تتعمق إذ أدركنا كنه هذه الفروع والأنشطة وربطناها بماضي الأمة وحاضرها.

1- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، دط، ص:104.

"فيصل إلى حاضر الأمة أنموذج من نماذج التراث الشعبي صنعته التغيرات والتطورات، وقد كان لحاضر تلك الأمة يد في صناعته بالشكل الذي هو عليه لحظة اجتراره، واستهلاكه وتركه لتتلقفه أمة ستلحق بتلك التي ستركن إلى أرشيف التاريخ".[1]

من خلال ما قيل يتجلى لنا الفرق بين توظيف الموروث الشعبي ونقله، أنه مسألة تتعلق بمدى القدرة على التعامل مع الموروث بروح جديدة معاصرة، ومدى القدرة على تحميل هذا التراث رؤى وأفكار معاصرة دون أن يضر ذلك بمضمون المادة التراثية مما يجعل متلقي النص الدرامي يحس بمدى عمق ووجود الموروث الشعبي ،فينغمس في محتواه ويتذوق تلك المادة التراثية الموظفة، ويبقى المتلقي في حالة شعورية أمام نص تراثي، وترتكز عملية التعامل مع الموروث الشعبي تعاملا أوليا على استلهام هذا الموروث ونقله، دونما محاولة الاستفادة منه في حمل إشكالات معاصرة، وفي هذه الحالة تكون العملية عملية نقل للموروث في المحافظة التشكيلية على قدسيته بقدر ما تكون عملية تغيير في تمسكه، إلى حد لا يبعده عن خطوطه وحكمته العامة والأديب ليس مؤرخا يتقيد بالحوادث، كما هي بل يحق له أن يضيف أو ينقص ويختصر مما يتفق وهدفه من هذا التوظيف.

فجوهر التوظيف الشعبي هو تحميل الموروث الشعبي دلالات معاصرة جديدة، وقد أثبت الموروث قابليته من خلال التجارب الناضجة والتوظيف، على أن يعكس هموم العصر وعقده إذا أحسن توظيفه، من هنا نرى الفرق بين نقل الموروث وتوظيفه بأن النقل مرحلة سابقة ونقصد بهذه الأخيرة أن ننقل المادة التراثية التي تحتوي على مختلف عناصر الموروث الشعبي كما هي ومن هنا يكون التعامل معها تعاملا سطحيا توثيقيا، بينما التوظيف يكون تعامله مع عناصر الموروث الشعبي بصوغها وتحميلها رؤى وأفكار معاصرة ودلالات ذات الرمز والبعد الإيحائي، والتي تخدم تلك المرحلة بعينها، لأن الكاتب الدرامي كلما أحسن التحليل والصياغة والسبك في تعامله مع الموروث الشعبي، وكلما ارتقى التعامل مع الموروث على درجة الإتقان اقترب من مرحلة الاستلهام

1-فاروق خورشيد:الموروث الشعبي،ص:35.

والتوظيف، وهذا ما حاول كتاب الدراما الإذاعية الجزائرية تطبيقه علـــى مختلــف نصوصـــهم المسرحية، وذلك من أجل قراءة جديدة للموروث الشعبي بثوب معاصر، وإعادة بعثــه بطريقـــة مغايرة تؤدي إلى تبليغ الهدف المرجو، مما يساعد على توعية الفرد الجزائري في أخذ العبرة والاقتداء بالسلف.

3- بين مفهوم اللغة واللهجة:

للغة واللهجة تأثير كبير بل عميق في نفوسنا، فهي رمز إنسانيتنا وهويتنا الشخصية والحضارية، وإن تأملنا هذا جيدا وجدناها درجات متفاوتة من حيث العظمة والإتقان، فمنها ما يعبر عن حياتنا اليومية وكل أمورنا وعن أدق التفاصيل، وبأبسط الألفاظ وأكثرها ابتذالا وتداولا وهي ما نطلق عليها باسم اللهجة، ومنها ما لا يؤتى إلا للبيب الأديب فنلاحظها في كتاباتهم المتنوعة إنها لغة القرآن الكريم اللغة العربية الفصيحة .

وبما أننا نتناول تجليات الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري لفت انتباهنا إلى مصطلح اللغة أو اللهجة المستعملة فيه، ومن أهم ما شد تفكيري نحو هذا الموضوع إشكالية مصطلح اللغة أو اللهجة، حيث لاحظنا كثيرا من الكتاب وبعض المؤلفين تارة يستعملون ويطلقون لفظة اللغة وتارة أخرى كلمة اللهجة في موضع واحد، دون الفصل بين اللفظتين سواء من ناحية المعنى أو المبنى، وكأن كلمة لغة هي نفسها لهجة خاصة عند الحديث عن اللغة العربية الفصحى وعن اللهجة العامية، فهل يوجد فرق من حيث الاستعمال المصطلحي للفظتين في موضع واحد،كأن نقول اللهجة العامية أو اللغة العامية، أم أن هناك فعلا اختلافا وتباينا في إطلاق المصطلح؟

3-1- مفهوم اللغة:

لقد اختلف العلماء في تعريف اللغة ومفهومها، وليس هناك اتفاق شامل على مفهوم محدد للغة ويرجع سبب كثرة التعريفات وتعددها إلى ارتباط اللغة بكثير من العلوم، فانتقاء تعريف لها ليس بالعملية اليسيرة منها على سبيل المثال لا الحصر يعرفها ابن جني بقوله:"أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، في هذا التعريف يذكر كثيرا من الجوانب المميزة للغة،

1 – أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تحقيق: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، دت، مج1، ص:44.

فقد أكد الطبيعة الصوتية للغة، كما ذكر وظيفتها الاجتماعية في التعبير ونقل الأفكار وذكر أنها – أيضا– تستخدم في مجتمع فلكل قوم لغتهم.

"وما دامت اللغة نظام من الرموز الصوتية الاعتباطية يتم بواسطتها التعارف والتواصل بين أفراد المجتمع، فإنها تخضع هذه الأصوات للوصف من حيث المخارج أو الحركات التي يقوم بها جهاز النطق، ومن حيث الصفات والظواهر الصوتية المصاحبة لهذه الظواهر النطقية، وللغة تعريفات كثيرة تداولتها الدوائر العلمية قديما وحديثا نوجزها فيما يلي:

– اللغة ظاهرة اجتماعية تستخدم لتحقيق التفاهم بين الناس.

– صورة من صور التخاطب سواء كان لفظيا أو غير لفظي.

وتعرف اللغة أيضا بأنها نشاط اجتماعي يتمثل من جانب في مجهود عضلي يقوم به فرد من الأفراد، ومن جانب آخر عملية إدراكية ينفعل بها فرد أو أفراد آخرون"[1]،كما تعتبر نظام الأصوات المنطوقة، ومعنى موضوع في صوت أو نظام من الرموز الصوتية.

في حين يأتي مفهوم اللغة بأنها" وسيلة خالصة وغير غريزية إطلاقا لتوصيل الأفكار والأفعال والرغبات عن طريق نظام من الرموز، التي تصدر بطريقة إرادية، ونجد تعريف انطوان ماييه لكلمة اللغة بأنها تعني كل جهاز كامل من وسائل التفاهم بالنطق المستعملة في مجموعة بعينها من بني الإنسان بصرف النظر عن الكثرة العددية لهذه المجموعة البشرية أو قيمتها من الناحية الحضارية".[2]

فاللغة تعبر عن الأفكار بواسطة الأصوات الكلامية، فهي فعل لساني يقوم بإفادة المخاطب عن طريق تلك الأصوات، وبالتالي فهي نظام اجتماعي وإنساني عن طريقها يحدث التفاعل والتفاهم بين الفرد والمجتمع باعتبارها أداة تواصل.

نفهم من هذا كله أن اللغة نشاط مكتسب، تتم بواسطتها تبادل الأفكار والعواطف بين شخصين أو بين أفراد جماعة معينة، وهذا النشاط عبارة عن أصوات تستخدم وتستعمل وفق نظم

1 – سالم مبارك الفلق: اللغة العربية التحديات والمواجهة، موسوعة شرطيوة، 2004، نقلا عن: http://www.google.com

2 – سالم مبارك الفلق: اللغة العربية التحديات والمواجهة، نقلا عن: http://www.google.com

معينة، فاللغة ذو طابع وظيفي يتجلى في عملية التعبير أو الكلام وفي عملية النطق بالأصوات من مخارجها، وطابع اجتماعي يظهر في التفاف الجماعة اللغوية حول بعضها البعض واستخراجها لأصوات موحدة لها دون سواها، وطابع نفسي يظهر في إبراز المتكلم لمكنونات فؤاده، وكل ما يخالجه من مشاعر ومكبوتات لتبدو ككيان مستقل عن الذات نستطيع فهمها ومعرفتها.

و"إظهار اللغة في شكليها الملفوظ والمكتوب أداة عجيبة تنتقل بها الأشياء، التي تقع عليها حواسنا إلى أذهاننا، فكل ما تموج به الدنيا من مشاهد وصور في الطبيعة، أو المجتمع ينتقل بصورة عجيبة إلى الذهن بطريقة الكتابة أو اللفظ، وكذلك كل ما في الذهن من خواطر ومشاعر وأفكار ينتقل إلى الآخرين من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل، فاللغة نصف الإنسانية أو إحدى أجزائها الثلاثة كما يقول الشاعر:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يبق إلا صورة اللحم والدم ".[1]

"فاللغة تشكل عنصرا هاما في الأعمال اللسانية، فلا نتصور حياة عادية أو أدبية بدون لغة"[2] وتعتبر في المسرح وسيلة لإيصال هدف الكاتب الدرامي وتبليغ محتوى الرسالة المسرحية، وبالتالي فهي أداة إبلاغ أكثر منها وسيلة تعبير، فهي ابنة المجتمع تتطور معه إذا تطور وأضفى عليها طابعا جديدا وتتأخر إذا تأخر وتجمدت مفاهيمه وأفكاره، والذي يبحث في الحصيلة الاجتماعية لشعب معين وفي القاموس اللغوي له في فترة من التاريخ يقتنع بسداد هذا المذهب، لأن الحصيلة اللغوية التي يتكلم بها الشعب على سبيل المثال المجتمع الجزائري تختلف بين جيل وجيل ومن وقت لآخر.

وتبقى اللغة دائما وسيلة تعبير للثقافة والأدب وواقع التاريخ وتجاوب أمم مختلفة، هذا لا يفرض على الأمة واللغة أن يسيرا في تطورهما بنفس التكافؤ، أي أنه في بعض الحالات يمكن أن يحدث تغيرا وتطورا لغويا بين الأمة واللغة كيف ذلك؟ على سبيل التمثيل واقع المجتمع الجزائري أثناء فترة الاحتلال الفرنسي هذا الواقع، الذي يعتبر تحولا في تاريخ الشعب الجزائري، حيث فرض

1- محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، دب، 1981، ط7، ص:15.

2 - عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، 2000، ط3، ص:121.

الاحتلال الفرنسي على الشعب الجزائري استخدام اللغة الفرنسية، وهي لغة غير رسمية في البلاد لغة غريبة عنه، فهو مجتمع إسلامي في تقاليده وعاداته وثقافته الإسلامية العربية، وإلى جانبها توجد اللغة العربية واللهجة البربرية وكلها أدوات تعبير في الأدب الجزائري، والكاتب الدرامي حين يستخدم اللغة كأداة تعبير أدبي وكوسيلة لغوية تؤدي معنى الرسالة، فإنه لا يختارها بقدر ما هي مفروضة عليه، بل يستعملها طالما أنها جزء لا يتجزأ من هويته وشخصيته وأصالته الحضارية، وما علينا إلا أن نعترف بأن اللغة تعتبر وسيلة تعبير وإبلاغ تتم بواسطتها تبادل الأفكار والعواطف بين أفراد جماعة معينة لها، وظيفتها المتمثلة في عملية التعبير أي الكلام والنطق ووظيفتها الاجتماعية التي تتمثل في التفاف الجماعة اللغوية وتبادل أطراف الحديث والتفاهم فيما بينهم،كما أنها تعبر عن مكنونات الإنسان وما يعتريه باعتبارها جزء لا يتجزأ من شخصيته نفسها.

3-2- مفهوم اللهجة:

قد تختلف اللهجات من قطر إلى قطر آخر،وقد تختلف بين أبناء القطر الواحد، وهذا ما هو ظاهر في بلدنا نظرا لشساعة مساحته، فنجد أهل الشرق يختلفون في نطقهم عن أهل الغرب،كما نجد لهجة الشمال مختلفة عن لهجة الجنوب، فنجد اللهجة العاصمية واللهجة القبائلية واللهجة التوارقية وغيرها فهي تختلف من منطقة إلى أخرى، من هنا نلحظ أن المسرح وبحكم الواقعية اللغوية تأثر كتابة بلهجات مناطقهم التي ينتمون إليها، ومن تعريفات اللهجة" أنها: أسلوب أداء الكلمة إلى السامع من مثل إمالة الفتحة والألف أو تفخيمها، ومثل تسهيل الهمزة أو تحقيقها، فهي محصورة في جرس الألفاظ وصوت الكلمات، وكل ما يتعلق بالأصوات وطبيعتها وكيفية أدائها واللهجة في الاصطلاح اللغوي: طرف اللسان وجرس الكلام، ويقال فلان أفصح اللهجة واللهجة هي لغته التي جبل عليها فاعتادها ونشأ واللهجة: اللسان وقد يتحرك".[1]

1 – ليلى خلف السبعان: تأثير اللهجات المختلفة على لغة الأمة أو اللغة العربية، نقلا عن:
www.acmls.org/medical arabization/11thl ssue/mj 11058-htm

ومن المعروف أن العرب القدامى،وبالضبط في العصر الجاهلي لم يستعملوا مصطلح اللهجة و لم ترد في كتبهم، بل أنهم لم يستعملوه قط على النحو المعروف في الدرس اللغوي، وغاية ما وجد هو ما تردده معاجمهم "من أن اللهجة هي اللسان أو طرفه أو جرس الكلام، ولهجة فلان لغته التي جبل عليها وكانوا يطلقون على اللهجة لغة أو لغية".[1]

وتعتبر اللهجة مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة ووسط اجتماعي معين، يشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات لكل منها مميزاتها الخاصة بها، ولكنها تشترك جميعا في مجموعة الظواهر اللغوية، التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض وفي وسط اجتماعي يسوده التفاهم، خاصة ما يدور بينهم من حديث فهما يتوقف على قدر الرابطة التي تربط هذه اللهجات وأفراد المجتمع .

وهذا ما نادى به إبراهيم أنيس"فاللهجة عنده هي مجموعة من الصفات اللغوية، التي تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات لكل منها خصائصها، أما قديما فكان يطلق عليها اللغة و لم تستعمل اللهجة بمعناها الاصطلاحي السابق إلا حديثا، فكان يطلق عليها اللغة، وكان يقال لغة القبيلة بدلا من لهجة القبيلة فيقال لغة قريش ولغة طيء ولغة تميم وهكذا..."[2]، من هنا نلمح أن مصطلح اللهجة هو نفسه اللغة وخاصة في العصر الجاهلي حيث كان يطلق على لهجة كل قبيلة باسم اللغة.

3-3- الفرق بين اللغة واللهجة والعلاقة بينهما:

على ضوء علم اللغة لا فرق بين لغة ولهجة، فكل لهجة هي لغة قائمة بذاتها بنظامها الصوتي وبصرفها وبنحوها وبتركيبها وبمقدرتها على التعبير، ويرى البعض أن اللغة هي التي تغاير لغة أخرى بأصواتها وبمفرداتها وبتراكيبها،"أما إذا كانت الفروق في الأصوات والمفردات والتراكيب

---

1 – سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،1967، دط، ص:85.

2 – ليلى خلف السبعان: تأثير اللهجات المختلفة على لغة الأمة أو اللغة العربية نقلا عن:

www.acmls.org/medicalarabization/11thl ssue/mj11058-htm

من النوع الذي يمكن فيه التفاهم بين الجماعات، فإن هذه تحسب لهجات وهـذا الـرأي يجعـل التفاهم مقياسا للفرق بين لهجة ولغة، هذا الزعم يسقط من تلقاء نفسه إذا نظرنا مثلا إلى لهجـة أهل البندقية ولهجة أهل صقلية باعتبارهما لهجتين لا لغتين إيطاليتين، لكن أهل البندقية لا يفهمون أهل صقلية، وكذلك أهل صقلية لا يفهمون أهل البندقية، فالتفاهم بينهما غير ممكن، وقل مثـل هذا في اللهجات الرومانية أي الإيطالية والفرنسية والأسبانية، فإنها تسمى لغات لا لهجات وهي في الواقع التاريخي لهجات لاتينية كذلك العربية والعبرية والسريانية والحبشية، فإنها لغات في نظرنـا إليها، ولكن التاريخ ينظر إليها باعتبارها لهجات انحدرت من أم واحدة، فالتفاهم إذن لا يمكن أن يكون الفارق بين لغة ولهجة". [1]

والبعض الآخر يرى أن الفرق بين اللغة واللهجة هو أن اللهجة تخلف، بل تقهقر وانحطاط عن لغة فصحى والحط من قيمة ومستوى وذوق اللغة، لكن نرى أن كسر حرف المضارعة لهجة عربية قديمة، وهي مستعملة في لهجة أفراد المجتمع البوسعادي وما نلاحظه هو كسر الحرف الأول في الأسماء ، وكما قلنا أن كسر حرف المضارعة ظاهرة لغوية سابقة في الزمن للفترة التي اعتـبرت فيها لغة قريش اللغة الأدبية الفصحى فكيف تكون هذه الظاهرة كسر حرف المضارعة انحطاطـا لغويا، ألا يعتبر هذا مثالا كافيا عن تطور وتقدم لغوي، وهذا ما أثبتته الدراسات اللغويـة الـتي أجريت حول اللهجات، والتي في نظرها أن اللهجة لا تعبر عن التخلف والتقهقر والانحطاط بـل العكس.

وإذا تحدثنا عن العلاقة بين اللغة واللهجة فهي العلاقة بين العام والخاص، فاللغة تشمل عادة على عدة لهجات لكل منها خصائصها وما يميزها، وجميع هذه اللهجات تشترك في مجموعة مـن الصفات اللغوية والعادات الكلامية، التي تؤلف لغة مستقلة عن غيرها من اللغات يفهمها المجتمع أو الوسط الخاص بها.

1 – ليلى خلف السبعان: تأثير اللهجات المختلفة على لغة الأمة أو اللغة العربية، نقلا عن:
www.acmls.org/medical arabization/11thl ssue/mj11058-htm

فالحقيقة أن كون اللغة واحدة ذات أساس ومرجعية تاريخية ثابتة، أما اللهجات الموجودة في الواقع فهي نتيجة طبيعية للعزلة التاريخية والانقسامات الدينية، التي رسخت الشرخ الطائفي بين أبناء الأمة الواحدة، واللهجات بشكل عام موجودة في معظم اللغات الحية، وفي جميع أصقاع الأرض ولا تخلو لغة من لهجات عامية تختلف من بلد لآخر، ويصل الاختلاف أحيانا إلى حد تعذر فهم لغة الشخص الآخر من نفس القومية،كما هو الحال في اللغة العربية حيث نجد صعوبة بالغة في فهم اللهجة العربية للجزائري أو المغربي .

ففي كل لغة من لغات العالم الحية توجد لغة فصحى وتوجد لهجات عامية محكية، ومهما اختلفت اللهجات بحسب المناطق والبلدان، فإن المرجعية تكون للفصحى الأساس المفهومة للجميع ومهما دخلت الشوائب والكلمات الغريبة على اللهجات المحكية، فإن الفصحى هي الحصن المنيع والمرجع الأخير لكل الطوائف من أبناء الشعب الواحد.

وخلاصة القول أن العلاقة بين اللغة واللهجة هي العلاقة بين العام والخاص -كما ذكرنا سلفا- "وتشتمل اللغة عادة على عدة لهجات لكل منها ما يميزها، وتشترك كل هذه اللهجات في مجموعة من الصفات اللغوية ما يتعلق بالأصوات وطبيعتها phonetics أو ما يتعلق ببنية الكلمة ونسجها morphology وما يتعلق بتركيب الجملة syntax ، أو ما يتعلق بالألفاظ ودلالتها semantics والأخيرة ذات مستويات لغوية بين مستوى الفصحى ومستوى اللهجة العامية منها: فصحى التراث، التي مازال البعض يتمسك بها خاصة في البرامج الدينية والتراثية في بعض وسائل الإعلام العربية، وفصحى العصر وهي مستوى لغوي ما بين الفصحى واللهجة، إضافة إلى مستوى عامة الناس وهي اللغة أو اللهجة المشتركة بين معظم الناس في المجتمعات العربية، ويختلف هذا المستوى من مجتمع لآخر". [1]

1 - ليلى خلف السبعان: تأثير اللهجات المختلفة على لغة الأمة أو اللغة العربية، نقلا عن:
www.acmls.org/medical arabization/11thl ssue/mj 11058-htm

لقد تنوعت اللهجات في العصر الجاهلي من خلال النظام القبلي، الذي كان يحكمها وسائدا في مجتمعها آنذاك، فتعددت اللهجات بتعدد تلك القبائل، ولكن خفت أوجه الاختلاف بما استوثق إذ ذاك من صلات في المبادلات التجارية والمصاهرات والأسواق الإقليمية، وحتى الأدبية كسوق عكاظ، وقد أدت قريش دورا هاما في انتقاء أجود اللغات، فصارت لغتها أفضل لغاتهم، وقد نزل بها القرآن الكريم وازدادت مظاهر الوحدة والإخاء تحت راية الإسلام.

"لكن الألسنة بدأت في الفساد فعلا نتيجة اختلاط العرب بالأعاجم، وفي ذلك يقول ابن خلدون لما جاء الإسلام وفارق العرب الحجاز وخالطوا العجم، تغيرت تلك الملكة بما ألقى إليها السمع من المخالفات التي للمستعربين والسمع أبو الملكات اللسانية، ففسدت بما ألقي إليها مما يغايرها لجنوحها إليه باعتياد السمع".[1]

حدث هذا في العصور الأولى للإسلام، لكن "بعد العصر العباسي أتى على المسلمين عصر قيل أنه لن تقوم لهم قائمة بعده، ألا وهو عصر سقوطهم في هوة الانحطاط ودخولهم في شتاء طويل وسبات أطول، وخلال هذا العهد تردت اللغة العربية إلى ما تردت إليه الحياة في سائر مجالاتها ".[2]

"وبعد قرون من الانحطاط واللاديناميكية استفاق المسلمون من سباتهم ليروا لغة في الأوج ورعاية في الحضيض، وليجدوا لهم ملكة ناقصة عن الملكة الأولى،كما قال ابن خلدون ويقصد بالملكة الأولى الفصحى وبالملكة الناقصة العامية، أما الأولى فلغة الأدب والأدباء والطبقة المثقفة من المجتمع وأما الثانية،فلغة العامة يستخدمونها في شؤونهم وقضاء حاجاتهم اليومية، وقد تحدث إمام الأدباء في العصر العباسي أبو عثمان الجاحظ عن العامة، وقال بأنهم الذين لا يعرفون في كلامهم ولا يخرج الكلام من أفواههم مخرجا سويا".[3]

---

1 – أحمد بن نعمان: التعريب بين المبدأ والتطبيق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،1960، دط، ص: 281.

2 – محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، ص:233.

3 – هادي نهر: علم اللغة الاجتماعي عند العرب، الجامعة المستنصرية، دب، 1988، ط1، ص:74.

وما يزال يسود حاليا لدى عامة الناس، وحتى خاصتهم من جل المثقفين والباحثين المختصين في الجزائر وفي بلدان عربية أخرى رأي عام، وهو أن العربية الفصحى لغة واللهجات العامية لغات أخرى، فلا علاقة وطيدة تربط بينهما، وأن الفصاحة من المفردات والتراكيب والنحو يدخل فيها الإعراب،هذا الأخير لا يوجد إلا في العربية الفصحى وأن العاميات مستهجنة وكلها لحن، وهذا في حقيقة الأمر ليس صحيحا إذ ثمة عاميتان واحدة فصيحة، نجد فيها المفردات والتراكيب الفصحى وأخرى ملحونة، فالعلاقة وطيدة بينهما، لكن من وجهة نظري أن نطلق مصطلح لغة على اللغة العربية الفصحى في حين نستعمل اللهجة على العامية الدارجة ومختلف اللهجات المحلية.

4- بين الفصحى والعامية:

4-1- مفهوم الفصحى:

عرفت اللغة الفصحى باللغة التي يستعملها الناس في كتاباتهم الأدبية والعلمية، وفي مقالاتهم وبحوثهم في الصحف والمجلات وفي أحاديثهم في وسائل النشر والإعلام، فأصبحت تعرف بأنها لغة الكتابة التي تدون بها المؤلفات والصحف والمجلات ، وتستخدم في الخطابة والتدريس والمحاضرات، وفي تفاهم العامة إذا كانوا بصدد موضوع يمت بصلة إلى الآداب والعلوم؛ نجدها هنا ارتبطت بكل ما له صلة بالثقافة والعلوم.

لكن تعرف الفصحى بأنها "اللغة الائتلافية التاريخية الجامعة، التي تجمع العرب وتهيئ لهم التكاتب والتخاطب والتقارب بقطع النظر عن تفاوت مناهجهم في ذلك، واختلاف حظوظهم من الإتقان".[1]

و"من ميزات اللغة الفصحى نذكر:

- هي اللغة القومية لمائة مليون من العرب لغة الفكر، والعقيدة لألف مليون من المسلمين.
- اللغة العربية لغة اشتقاق تقوم في غالبها على أبواب الفعل الثلاثي، والتي لا وجود لها في جميع اللغات الهندية والجرمانية.
- هي أقرب اللغات إلى قواعد المنطق.

تتميز بتنوع الأساليب والعبارات والقدرة على التعبير عن معان ثانوية لا تستطيع اللغات الغربية التعبير عنها.

- أعطت العربية حروفها الهجائية لمئات الملايين من الشعوب في بلاد الفرس والهند والترك".[2]

1- نهاد الموسى: قضية التحول إلى الفصحى في العلم العربي الحديث،دار الفكر للنشر والتوزيع،عمان ،1987، ط 1 ،ص:80.

2- أنور الجندي:الفصحى لغة القرآن،دار الكتاب اللبناني،بيروت،1982، دط، ص:159.

وتعتبر الفصحى"لغة الفصاحة والفصاحة هي الوضوح والسلامة من اللحن، وقد تبدو اللغة المسماة بالعامية واضحة محليا على الأقل، لكنها تبدو على كل حال بعيدة عن السلامة من اللحن بمعايير الفصحى، كما أن الوضوح يتحقق بوسائل العامية وليس بوسائل الفصحى، فمن الواجب أن ينظر إلى السلامة من اللحن أي السلامة من الخروج على المعايير النموذجية، أو من الانحـــراف عنها لكل لغة من اللغتين على أساس معاييرها الخاصة، وليس على أساس معايير اللغة الأخـــرى، فالفصحى سليمة بمعاييرها الخاصة والعامية سليمة بدورها بمعاييرها الخاصة،كما أن وجود ظاهرة الإعراب في اللغة العربية الفصحى يمنح تراكيبها الجمال والمرونة ووضوح الدلالة، ولو ضاعت هذه الميزة لضاع الكثير من سر الإبداع في جمال العربية الفصحى، وتأثيرها على السامعين ومن يريدها برهانا فليسمع إلى القرآن المرتل على أصوله ليتوضح له سر الإعراب والترتيل".[1]

نفهم من ذلك أن للغة الفصحى مكانة كبيرة كيف لا وقد نزل بها القرآن الكريم، فهي لغة الإبداع والجمال التعبيري،كما أن لها ميزة مثيرة مما تجعلها تختلف عن اللهجات واللغات الأخرى نظرا لما تكتسيه من تنوع في الأساليب والعبارات وخلوها من اللحن ووجود ظاهرة الإعراب بهـــا مما يكسبها جمالا ورونقا، فهي اللغة الوحيدة التي تجمع بين أفراد الأمة العربية الإسلامية .

2-4- مفهوم العامية:

لفظة العامية "مشتقة من العموم بمعنى الشمول، فالتمييز إذن بين عامة الناس وخاصـــتهم فالعامي من الكلام ما نطق به العامة على غير سنن الكلام العربي، وكذلك العامية لغة العامة وهي خلاف الفصحى، وحتى إذا بدأ الحديث بأنها لغة عامة الناس أو لغة الشعب أو اللغـــة الشـــعبية فسرعان ما ينتهي هذا الحديث إلى أن هذه اللغة هي خلاف الفصحى، وكذلك على غير ســـنن

1 – خليل كلفت: الازدواج في اللغة العربية بين الفصحى والعامية، مجلة الحوار المتمدن، العدد 3712، 2012، نقلا عن:
www.ahewar-org/debat/show.art.asp?aid=305504.

الكلام العربي والسنن بفتح السين والنون الطريقة والمثال، فهذا الكلام إذن على غير طريقة وعلى غير مثال الكلام العربي". [1]

وعلى العموم يقصد بالعامية اللهجة التي يتحدث بها الناس في حياتهم اليومية المعتادة للتعبير عن شؤونهم المختلفة، فهي بهذا تقابل اللغة الفصحى وتصدق هذه الصفة على اللغات كلها، فليس في العالم لغة غير متشعبة إلى هذا المستوى من العامية والفصحى، واللغة العربية كغيرها من اللغات تعرضت عبر الزمن إلى عوامل أدت إلى تشعبها إلى عدة لهجات، وظاهرة العامية ليست ظـــاهرة تنفرد بها اللغة العربية بل عرفتها كل اللغات تقريبا، وهي ليست أكثر مـــن لهجـــات الفصـــحى المتشعبة منها.

"والعامية هي ما يسميها الجاحظ بلغة المولدين والبلديين، وقد لاحظ أن في كـــل مدينـــة ألسنة ذلقة غير أن اللحن كان فاشيا في العوام، وتحدثوا عن العامية في القرن الرابع، فقالوا:إن اللغة العامية أصبح معترفا بها في ألفاظها وأساليبها وينتقي منها خيرها إلا بعض". [2]

"ونظير العامية عندنا اللهجات المحلية عند الشعبين الفرنسي والانجليزي، مما يطلـــق عليـــه argot في الفرنسية وsiang في الإنجليزية مثلا، وطبيعي أن هذه اللهجات أكثر استعمالا في شـــؤون الحياة اليومية ولها من هذه الناحية قوة حيوية موضوعية في التصوير، قد تفوق فيها اللغة الأدبيـــة ذات الطابع العام الفني والعلمي،على الرغم من أن الهوة بين تلك اللهجات، واللغة الفصـــحى في الآداب الإنجليزية والفرنسية لم تتسع مثلما حدث عندنا بين لغتنا الفصحى والعامية، ذلك أن تلك اللهجات بعامة شأنها في ذلك شأن اللغة العامية عندنا أميل إلى التصوير في عباراتها، وأبعـــد مـــن التجريد ولسنا بحاجة إلى إيراد أمثلة مما تزخر به لغتنا العامية من عبارات تصويرية، لها مذاق خاص لطابعها الحيوي في الاستعمال، هذا إلى أن الاستعمال المحلي للغة الحياة اليومية، يكسب الألفـــاظ

1 – خليل كلفت: الإزدواج في اللغة العربية بين الفصحى والعامية، نقلا عن:
www.ahewar-org/debat/show.art.asp?aid=305504

2 – عبد العزيز بن عبد الله:العامية والفصحى في القاهرة والرباط،نقلا عن:
http:// groups.google.com/d/msg/fayad61/,,,/urw44095-ayj.

دلالات موضوعية محضة فيها إضمار يتعذر إدراكه على غير أهل ذلك الموضع، أو يحتاج إلى شرح طويل لمن سوى هؤلاء الذين لا يتحدثون بتلك اللهجة".[1]

من هنا نجد أن العامية ينعدم منها الإعراب على عكس اللغة الفصحى،كما تمتاز بالتلقائية والعفوية،وهذا ما نلحظه أثناء المعاملات اليومية وباللهجة العامية، فالمتكلم بها لا حاجة له لإجهاد عقله أثناء الكلام، وبالإضافة إلى الخاصيتين سابقتي الذكر ندرج "خصائص أخرى منها:

- اعتبار العامية لغة انفعالية لا يسيطر عليها المنطق ولا يتحكم فيها العقل.
- وجدت لضرورة التعبير اليومي السريع.
- سهولتها وذلك لاكتسابها منذ الصغر".[2]

ومن مميزات اللهجة العامية التي ذكرها أحمد رشدي صالح نذكر:

- "اللهجة العامية حية متطورة وتغير نحو الأفضل، لأنها تتصف بإسقاط الإعراب، وبشكلها العادي المشترك المألوف واعتمادها الفصحى معينا لها.
- الاقتصاد في اللغة وهو جوهر من جواهر البلاغة.
- الإهمال والاقتباس والتجديد في المعنى، فالعامية برأيه نامية مسايرة لطبيعة الحياة تحرص على إماتة وإهمال ما يجب أن يهمل واقتباس ما تقتضيه الضرورة من الألفاظ".[3]
- "العنصر الإنساني يضفي عليها مسحة الحياة، فالفصحى لدى أنيس فريحة ليست لغة الكلام لأنها لا تعبر عن الحياة بحلاوتها وقسوتها، كما تفعل العامية ودليله على ذلك أننا لا نستطيع التعبير بواسطة الفصحى بنفس الطلاقة التي نعبر فيها بواسطة العامية عما نريد".[4]

بعد سردنا لمجموعة من خصائص العامية ننتقل الآن إلى ذكر أسباب تشكل العامية بلــــهجاتها المختلفة، حيث يرجعها الباحثون إلى مجموعة من العوامل منها:

1 – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي،دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دت، دط، ص:74،75.
2 – عفيفي دمشقية: لغتنا، دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، دب، 1980، ط1، ص:29.
3 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص:25، 39.
4 – أنيس فريحة: نحو عربية ميسرة، دار الثقافة، بيروت، 1973، دط، ص:122،123.

"العامل الجغرافي:فقد تتسع الرقعة الجغرافية للمتكلمين باللغة، وتفصل بينهم الجبال والأنهار ويقل التواصل بينهم، فتأخذ اللغة بالغير شيئا فشيئا ويسلك المتكلمون باللغة مسلكا مختلفا عن غيرهم مما يؤدي إلى حدوث لهجة جديدة.

العامل الاجتماعي: تؤدي الظروف الاجتماعية في البيئات متعددة الطبقات إلى تعدد الطبقات، فكل طبقة تحاول أن تكون لها لغتها وأسلوبها المميز.

العامل السياسي: قد يساعد انفصال قبيلة أو دولة واعتناق المذاهب السياسية، أو الدخول في الديانات الجديدة على دخول ألفاظ، واصطلاحات جديدة بظروف جديدة نابعة من سياقات سياسية في الأصل.

الصراع اللغوي: ربما يكون هذا أهم العوامل التي تؤدي إلى تعدد اللهجات، وانتصار واحدة على أخرى طبقا لقوانين لغوية، فالأقوى حضارة ومادة يكتب له الانتصار". [1]

"فالعربية الدارجة هي التي نشأت من حياة العرب ومخالطتهم للشعوب، فصارت لغة التخاطب والتفاهم، والتي تتميز تميزا واضحا عن العربية الفصحى من السمات والخصائص المشتركة بينهما في المادة الصوتية، وصوغ القوالب وتركيب الجمل والقواعد النحوية والمادة اللغوية وطرائق التعبير، كما تجيز العامية كل ما تقتضيه ضرورات الحياة، فلا تتوقف للانتقاء والاختيار ولا تعنى بالسبك وتجويد النسيج وإنما هي سريعة مرسلة،كما ينبغي أن تكون وسيلة التعبير ووسيلة التخاطب والتفاهم المستعجلة"[2]، فلكل لغة أو لهجة مميزات وخصائص تنفرد بها عن الأخرى وهذا ما لاحظناه بين اللغة الفصحى والعامية، فعلى الرغم من أن الفصحى لغة القرآن الكريم الذي نزل بها،كما أنها اللغة الرسمية بين الأمة العربية الإسلامية إلا أن اللهجة العامية نفسها، تعتبر "كأداة فنية قد تمثل لنا ذلك الاستواء إنها صورة لتفاعل التيارات الحضارية المختلفة، وإذا كانت لم تزل

1- علي عبد الواحد وافي:فقه اللغة، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ط7، ص:128.
2 - أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص:39 ، 52.

على حيويتها العظيمة من استيعاب الجديد إلا أنها استكملت مقوماتها كأداة فنية، وقـادرة علـى رسم أدق خلجات الروح الوطنية". [1]

3-4- الفرق بين العامية والفصحى والعلاقة بينهما:

بما أن كلا من اللهجة العامية واللغة الفصحى من أصول عربية،"فلا بد من تشابه بينـهما لأنهما من صنع مجتمع عربي اللسان والتصميم، غير أن ما نأباه من تلك اللهجات أنها تناتيش لغات تهشمت وأعقاب السنة لم تبلغ الأوج، وهي ترد العربية إلى الوراء حيث كانت القبائل متنـاكرة النطق وتنقض الجهد التاريخي الذي أسلم العربية إلى صيغتها النقية الصافية"[2]، فعلى الـرغم مـن التقارب بين اللهجات المحلية ولغة الأدب، فالأولى أروج استخداما في شؤون الحياة اليومية ولها من هذه الناحية حيويتها الخاصة، ولها قرائن استعمال في الشؤون العادية تكسبها أنواعا من الدلالات والمعاني الواقعية التي قد تقصر عنها لغة العلم والأدب، ويكاد يكون لكل حي من أحياء المدينـة وكل قرية بل لكل أسرة ألفاظا حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها سوى أهلها.

فنحكم على الفصحى بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال، نظرا لأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية، على أنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من العامية المحـدودة في مفرداتها والمتصلة بالوقائع والمحسنات، في حين تعجز المعاني العالية والأفكار العميقة[3] على التعـبير بالعربية الفصحى، كما يتراءى لهم، فالكاتب عليه أن يكون واقعيا يحاكي الواقع وليس معقولا أن يتكلم الفلاح الفصحى)". [4]

كنا قد تحدثنا عن أوجه التقارب بين الفصحى والعامية، لكن في المقابل يوجد الكثير مـن أوجه الاختلاف بينهما نوجزها في النقاط التالية:

1 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص:75.

2 – محمود تيمور: مشكلات اللغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، 1956، دط، ص:197، 198.

3 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، دط، ص:672.

4 – عبد القادر أبو شريفة،حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص:122.

- "العامية لغة السواد الأعظم لمجموعة من الناس بينما الفصحى تقتصر على الخاصة.
- تحرر العامية من التقييدات والأحكام اللغوية، لتنطلق على سجيتها الكلامية باعتبارها اللغة المحكية بأحكام الصرف والنحو والألفاظ الدلالية المنتقاة.
- من يتحدث العامية ولا يقوى على القراءة والكتابة يعاني صعوبة في فهم واستيعاب ما تعنيه
- افتقار العامية إلى ما لا يحصى من المصطلحات العلمية والفنية والمفردات المستخدمة ولا سيما مستلزمات التطور الحضاري والتقدم التكنولوجي".[1]

وبذلك نجد اللغة ذاتها في حالة انشطار وانقسام إلى لغتين، تبدو الفصحى لغة الثقافة والكتابة يستعملها خاصة الناس، فيما تبدو العامية لغة الحياة اليومية والكلام المستعمل في الوسط المعاش.

"فظاهرة وجود العامية وتعدد اللهجات المختلفة في وطن واحد، إلى جانب العربية الفصحى ظاهرة لغوية في جميع دول العالم ولكل منها مجالاته واستعمالاته، وتعرف اللهجة العامية بأنها طريقة الحديث التي يستخدمها السواد الأعظم من الناس، وتجري بها كافة تعاملاتهم الكلامية، وهي عادة لغوية في بيئة خاصة تكون هذه العادة صوتية"[2] في غالب الأحيان.

والحق أن أية لغة فصحى أو عامية يتقرر مصيرها بواسطة الاستعمال اليومي لها من طرف الوسط الاجتماعي أو الجماعة اللغوية، فهي رهن التطور ومعانيها نسبية لأهل زمانها، فلا يمكن أن تبقى أبد الدهر على مستواها الأصلي دائما تتعرض للتغيير والتطور.

ويقترن هذا بالحاجة إلى"لغة مشتركة تكون لغة الخطاب وليكون حوارنا محدد المعالم والمضمون والدلالة بدلا من أن يلقى كل من شاء بما شاء من كلمات ينتقيها، من هنا أو هناك يصوغها في عبارات إنشائية وبراعة لغوية وفكرية،كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير

1 – أحمد مختار: تاريخ اللغة العربية في مصر، الهيئة المصرية للطباعة، 1970، دط، ص:20.
2 – علي عبد الواحد وافي:فقه اللغة، ص:153.

وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار، وجعلوا للأصوات معاني يستغني بها عن عدم فهم الألفاظ، وذلك راجع إلى أن الحقيقة لا يمكن إدراكها عن طريق العقل، فهي كذلك لا يمكن التعبير عنها بطريقة أو لغة منطقية ".[1]

لذا "تتعاظم قضية اللغة حين نتحدث بالذات عن المسرح، لأننا إذا تأملنا هذه الظاهرة من المنظور اللغوي، نكشف بذلك عن أكثر جوانبه حساسية وأشدها تعقيدا وأوثقها ارتباطا بفنيته"[2] ونمتحن فيها مدى فاعلية الكلمة في التعبير عن الحدث، وهو امتحان شديد القسوة باعتبار لغة المسرح لغة ديناميكية درامية يستوجب فيها إذابة الحدود اللاتواصلية صوب إيجاد مسافة واضحة يتضح فيها الفعل الدرامي المعبر عن الحدث المسرحي لدى المتلقي المستمع عبر أثير الإذاعة الجزائرية.

ولقد اعتبر الناقد العربي محمد غنيمي هلال اللغة "جوهرا فنيا للمسرحية بها يشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوماته، وبها يخلد العمل المسرحي في سجل التاريخ، ليبقى مع مرور الزمن مرجعا ذا أهمية يعود إليه الدارس كلما احتاج ذلك، فقد بعد بنا العهد عن شكسبير وموليير وكذا شوقي، ولكن نتاجهم خالد وذلك عائد إلى اللغة التي طوعتها عبقريتهم في المجال الفني".[3]

فاستخدام اللغة في المسرح الإذاعي ليس اعتباطا، بل خاضعا لعوامل قد تكون أدبية أو فنية مؤثرة فيه، وقد تكون خاضعة أيضا للسياق الذي يصنعه من زمان وأحداث وطبائع وشخصيات، "ولأن اللغة في المسرح من أصفى نماذج التوصيل، فإنها بالذات تنكشف عندها وعلى صفحتها جميع شوائب الضعف والقصور ومن ثم يجب أن تكون بالغة الشفافية، فهي مجرد تأثير يتلقاه المستمع دون أن يشعر به".[4]

1- فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح ،دار الكندي للنشر والتوزيع، دب، 1999،ط1، ص:101.

2- صلاح فضل: شفرات النص عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، 1995، ط2، ص:239.

3 - محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص:09،10.

4 - ألفريد فرج: فن المسرحية،تقديم:صالح لمباركية، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ط1، ص:41.

والمسرحية ليست سوى نصا أدبيا مكتوبا على الورق قبل أن يجسد ويمثل، حيث نجـــد أن اللغة المسرحية أو الحوار الدرامي صائغه ومخرجه إلى الوجود، باعتبارها أي اللغة وسيلة خطـــاب وتواصل مع الجمهور المستمع، لأن الممثل وكل المشاركين في الفعل الدرامي يســـتخدمون اللغـــة لطرح أفكارهم فيلتقطها المستمع عبر جهاز الراديو، ويشكلها كما يراها مناسبة أو كما يفهمهـــا وقديما جعل أرسطو للغة المسرحية مكانة مرموقة، فهي الأساس الذي يرتكز عليه المبدع أثناء الفعل الكتابي، ويجب أن تبنى على قواعد تؤدي المعنى وتفي بالغرض المطلوب، فأرســـطو أســـس لغـــة المسرح على أن تكون ممتعة مقدمة بتزيين فني مقصود يقوم به متخصصون بـــارعون في شـــبح الكلام وإعطاء معانيه بكل دقة ومتانة وتبقى اللغة الممتعة في المسرح عند أرسطو تحتـــل المكانـــة المرموقة يقول في كتابه (فن الشعر):" (التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معـــين في لغة ممتعة)".[1]

"إن المعنى الذي ذهب إليه أرسطو(384-322ق.م) منذ أربعة وعشرين قرنـــا في تعريفـــه للتراجيديات اليونانية، واللغة المسرحية ترتكز على أسس واضحة، ويجب على المبدعين مراعاتهـــا عند الكتابة المسرحية، وبأي لغة كانت سواء العامية أو الفصحى أو أي تركيب لغوي مهما كان فالإشكالية ليست في الكتابة الفصحى أو العامية، وإنما الإشكالية متعلقة في كيفية الكتابة أي وضع الكلمات والجمل والفقرات بناؤها ترصيفها تنميقها وتشكيلها، ثم وقعها على الأذن وأثرها علـــى الذهن موسيقى الكلام وبلاغته سحره وجماله".[2]

لذا أجمع الكتاب والنقاد ودارسو المسرح على أن تكون لغة المسرح لغة مباشرة شفافة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله إليه، وبما أن أحداث المسرحية ومواقفهـــا تتطـــور

1- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، دط، ص:190.

2 - محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، تقديم: صالح لمباركية، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، الجزائر، 2000، دط، ص:11.

وتنمو ويتلقاها المستمع الإذاعي دونما توقف، فلا بد للغة المستخدمة أن تكون مواتية للموقف، وموافقة لسامعها من حيث طبقته ومستواه الثقافي ومن حيث انتماؤه السياسي.

وبما أن المسرح هو أحد الفنون الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور، فاللغة هي الأداة الفاعلة فيه، وهي التي تقوم بدور أساسي في تجسيد هذه الأفكار، ولطالما سلطت الأضواء عليها وتناولتها أقلام النقاد والدارسين والباحثين بعين التمحيص والتدقيق نظرا لأهمية القضية، فالحديث عن اللغة المسرحية الإذاعية الجزائرية، وأقصد تحديدا اللغة المسموعة من حيث الألفاظ، ذلك أن اللغة في المسرح هي "وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة للتعبير، ولهذا فقد وجب أن تكون لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله له"[1]،كما ذكرنا ذلك سلفا.

نفهم من هذا كله أن لغة المسرحية "يجب أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية أكثر من لغة الحياة اليومية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع ولا تمثله حرفيا، بل هي صورة منقحة ومتميزة وأكثر مثالية وقدرة على تطوير الحدث وتعبيرا على الشخصية، إلى جانب ذلك ينبغي ألا تكون مركزة إلى درجة الإلغاز والإبهام والجفاف ولا فضفاضة إلى درجة الملل، وفوق كل ذلك يجب أن تكون درامية الواقع لا سردية وموضوعية أي يختفي كاتبها خلف كل شخصية، ولا يبين فلغة المسرحية الجيدة لا تفصح عن كاتبها وإن وجد في كل موضع فيها".[2]

فالمسرح "فن ديناميكي ذو طرفين تشكل اللغة فيه الجسر الذي يمتد بين المؤلف والممثل والمتفرج، فهي الأداة التي تؤمن العلاقة بين الأداء والتقبل"[3]، وتعتبر اللغة شمسنا الوهاجة المضيئة تهتك أمامنا الأستار والحجب لتكشف لنا عن حقائق ذواتنا وحقائق ما يحيط بنا وبالعالم أجمع، إنها "على حد قول هيدجر: هي التي تمنح الإنارة فيظهر الوجود فيتجلى أو يطيب ويحتجب، "فهي

1 – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ط2، ص:464.

2 – إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف، دت، دط، ص:24،25.

3 – محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، ص:10.

تنقل فكرة الكاتب إلى الجمهور ولا تختلف كثيرا عن الحركة التي يقوم بها الممثل، ليعبر عن موقف أو فكرة واللغة من حيث الشكل الظاهري كأصوات ونبرات صوتية".[1]

فهي عبارة عن الحياة والمسرح مرآها، فمن الأساسي أن يكون للممثل صـــوت ونطـــق حسنان، "لأن اللغة في المسرح هي لغة نطق بها، فينبغي للمثل الذي تعاطي للمســـرح أن يبلـــغ لجمهوره هذه اللغة المملوءة حياة، يجب عليه أن يعيد هذه الحياة في أبعادها الثلاثة حياة الصـــوت والعواطف والمشاعر، وحسب ابن جامين ورق فإن الخطاب هو أحسن مشهد أنتجـــه الإنســـان ويقول جهن كارول عن اللغة لها وظيفتان كبيرتان أولا كنظام يسمح بالتفاهم بين الأشـــخاص وثانيا كنظام يسهل للشخص التفكير والعمل، ونرى إذن أن الممثل هو حقيقة رجل كلام ورجل تبليغ، ففنه يعمل للتفاهم بين الناس وليناجي الإنسان نفسه".[2]

وعليه فاللغة المسرحية هي" اللغة التي يسعى المبدع للوصول بها إلى أذن المســـتمع وذهنـــه فقد كان جون جولسورذي يدرك أن حساسية الأذن، وتمثل الذهن للتعبير الغنائي المتزن ضرورتان لا غنى عنهما للكاتب المسرحي الذي يتوخى إمتاع قارئه ومشاهد مسرحياته، ويختار جولسورذي للتذكير على ذلك شكسبير نموذجا يقول :تأمل قول شكسبير مثلا :...يا صبابة الشمعة من أيـــن لهذا الكلام سحره وفتنته؟ هل السبب هو ما تشتمل عليه العبارة من حروف صوتية؟ أم هو تلك المفاجأة الدرامية في إضافة الشمعة إلى كلمة صبابة بمعنى بقية؟ أم هو صورة الروح الإنسانية الـــتي تشتعل هنا كما يشتعل اللهب الضئيل، ثم تنتهي إلى لا شيء بل هو بسبب هذه الأشياء الثلاثـــة كلها في رأيي وبأنصبة متساوية".[3]

1 – تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي،ترجمة:توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت،1981، ط1، ص:31.
2 – جون سكوت كينيدي: الازدواج اللغوي إمكانية لتنمية المسرح بغانة، ملتقى الجزائر: المهرجان الثقافي الإفريقي الأول، ص:464.
3 – ألفريد فرج: فن المسرحية، ص:41.

من هنا لا يمكن أن تكون اللغة محايدة، كما أنها لا يمكن أن تكون مجرد وسيلة تبليغ، بل إنها وعاء حضاري وثقافي وعنصر أساس من مقومات الشخصية وأداة لاكتساب المعرفة، ولصياغة نمط الحياة المميز للفرد والمجتمع على حد سواء.

"ففي موضوع اللغة حديث وآراء متضاربة وجدال حاد يصل أحيانا بعض الدخلاء على الثقافة إلى اعتباره شيئا ثانويا بالقياس إلى العمل الفني ذاته، وإذا صح هذا المجال إلى حد ما بالنسبة للمسارح العالمية التي لا تكون اللغة فيها مشكلة وطنية، فإنه بالقياس لمسرحنا الوطني الذي يريد أن يسهم بعمله في مسيرة البلاد نحو التطور وتمتين حريتها وتصحيح قواعد استقلالها، وفي كلمة واحدة نحو تحقيق الشخصية الجزائرية في إطارها العربي الإسلامي، لا يمكن أن تعد قضية اللغة عنصرا ثانويا بل لا بد من اعتباره العنصر الأول، وإذا شئنا أن يكون المسرح في خدمة الجماهير حقا، فاللغة إذن بالنسبة لما يعرض من مسرحيات شيء يجب أن يحوز على القسط الأكبر من اهتمامنا وتفكيرنا".[1]

ولا تشذ المسرحية عن ذلك فما هي أولا وأخيرا إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة، صانعته ومخرجته إلى الوجود وللمبدع حرية في اختيار اللغة وفق المجتمع والظرف والحال، وهو المسؤول الأول على الأداة اللغوية التي يعتمد عليها لتحقيق غرضه، لأن النص الدرامي الجيد يكون ثريا لدرجة أن الجمهور المستمع عبر جهاز الراديو يمكن أن يتفاعل معه، ويحقق من خلال سماعه له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة تطرق سمعه وتجلب انتباهه.

ومعنى ذلك وجوب الاهتمام باللغة وبكل مناحي الجمال والإيقاع فيها، فلما كانت المادة الجوهرية التي يستعملها المؤلف المسرحي الإذاعي في كتابته هي الحوار، فلا محيص لنا من أن نهتم اهتماما بالغا بنواحي المؤثرات الصوتية والموسيقى والإيقاع، لأن الإيقاع في اللغة يرجع بالأساس إلى الحساسية المرهفة المولودة مع الشخص،وإلى أذن هذا الشخص الموسيقية، أو هي بتعبير أدق السليقة اللغوية والتلقائية المسرحية، وكل من يحاول دونها صنع اللغة إنما يكون عمله لا معنى ولا

---

1 – محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1976، دط، ص:80،81.

ذوق له وتبقى اللغة الوسيلة الوحيدة للتعبير، والتواصل سواء بين أفراد المجتمع الواحد أو بين الأمم جميعا، هذه الأخيرة تفرض علينا استعمال لغة خطاب موحد من أجل التفاهم والتواصل.

لذا ينبغي أن تكون هذه اللغة المستعملة لنقل الأفكار معبرة وموحية وذات تأثير، لأنها تعبر عن شخصية وهوية الأمة وأصالتها الحضارية وانتمائها، فهي جزء لا يتجزأ من مقوماتها الأساسية المتمثلة في الدين والأرض واللغة، ولذلك نرى اللغة تتربع على عرش حياتنا، فتشكلنا كما تشاء وتجعل تواصل الأفراد فيما بينهم باعتبارها سيدة العلاقات ومحركة لعوالمها، ما علينا إلا أن نعرف حالات استعمالنا لها خاصة في مجال الإبداع الأدبي.

5- ملخص الفصل التمهيدي:

فمن خلال حديثنا عن إشكالية المصطلح بين الموروث الشعبي والتراث والفلكلور، وكـــذا تحديد الفرق بين نقل الموروث الشعبي وتوظيفه، إضافة إلى التباين الحاصل بين استعمال مصـــطلح لغة أو لهجة، وبين عامية وفصحى، فإننا توصلنا من مضمون المعالجة إلى مفاهيم ومقاربات تفضي بمعالجة المضمون، ومن أهم هذه النتائج نذكر:

- في ضوء المفاهيم العلمية والمصطلحات الدلالية نجد أن التراث الشعبي واحدا من المصـــطلحات الشاملة متداول في الكتب، يأخذ دلالات وأبعاد وتصورات لم تكن تخطر ببال القـــدماء بشـــتى أنواعها وأشكالها المادية المكتوبة أو الشفوية، وعادة ما يكون مرتبط بالفنون والثقافـــة والفكـــر متشابكا ومتداخلا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية.

- التراث هو كل موروث ثقافي واجتماعي ومادي مكتوب وشفوي رسمي وشعبي فردي وجمعي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب والذي يشكل في مجموعه شخصية الأمة وصورتها.

- يحتوي التراث الشعبي على جانبين الملموس المادي مما أنتجه السابقون من مبان ومـــدن وأدوات وملابس، والتراث غير الملموس من معتقدات وعادات وتقاليد وطقوس، فهو أشمل من الموروث بل يحتويه، ولهذا يكون استعمالنا لمصطلح الموروث الشعبي من الناحية الدلالية لمفهوم التراث نفسه.

- لا يشتمل التراث على ما يقال أو ما يحكى فقط، وإنما يشتمل أيضا على ما يفعل وما يظهـــر للعيان .

- الموروث الشعبي علم من العلوم الإنسانية، والغاية من دراسته فهم وظيفته الاجتماعية في حيـــاة الإنسان، الذي عبر عن تطلعاته وتفسيره للمجتمع الذي يعيش فيه محلـــلا المظـــاهر الطبيعيـــة أو الاجتماعية أو الاقتصادية بالأسلوب الذي يراه أكثر ملاءمة لإدراكه وفهمه لها.

- التراث الشعبي ليس مجرد دراسة الثقافة الروحية للشعب ، بل إنه أكثر التصاقا بثقافتـــه الماديـــة بأوسع معانيها.

- الموروث يضم التاريخ والذاكرة الشخصية التي تلون أجيال الأمة، غير أنه لا يمكن الخلط بين مصطلحي الموروث والتراث والتاريخ، فإذا كان التاريخ هو الماضي في بعده التطوري، فإن الموروث والتراث هما الماضي في بعدهما التطوري موصولان بالحاضر ومتداخلان فيه.

- يلعب الموروث الشعبي دورا كبيرا في بناء حضارة الأمة وتواصلها في مختلف مجالات الإبداع الفكري وانتاجات مبدعيها، فهو بمثابة المرآة العاكسة لثقافة أمة أو شعب ما، إذ يشكل جزء كبيرا من المعرفة التي جمعها البشر ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا الموروث.

- إن طبيعة الفلكلور تعني مجموعة من العادات والتقاليد إلى جانب الآداب والفنون، فالمصطلح الأجنبي فلكلور هو التراث الروحي للشعب وخاصة الشفاهي، وهذا ما يجعل المصطلحات خاضعة للتطور والتعديل خضوعها للتنقل من بيئة ثقافية إلى بيئة ثقافية أخرى.

- صفة الشعبي تحيل بالتعميم إلى مجموع الناس يشتركون في علامة مماثلة متمثلة في: الدين والدولة الأصل والأرض.

- يتطلب توظيف الموروث الشعبي معرفة واسعة بمواده وحوادثه، فتختار الحادثة المناسبة في الموقف المناسب، وإلا فإن التوظيف يفقد قيمته.

- لتوظيف الموروث الشعبي مرحلة متقدمة من مراحل تعامل الكاتب معه، فهي مرحلة تتجاوز نمطية إحيائه واستلهامه إلى التعامل معه فنيا، فتنقل رؤية الكاتب المعاصرة إلى العناصر التراثية التي يعيد خلقها وتأليفها وفقا لواقعه المعاصر.

- عملية التوظيف تتعلق بالمبدع وطريقته في التعامل مع الموروث الشعبي هي التي تحدد نجاحه أو إخفاقه، وكلما تعامل المبدع مع النص التراثي ازداد قدرة على تحميله رؤى وأفكارا معاصرة.

- دراسة الموروث الشعبي لا تكون بجمعه وتدوينه فقط، وإنما الجمع والتدوين يمثلان البداية الأولى لمسار الباحث والبحث، إذ لا بد من دراسة موروثنا الشعبي وتحليله كي يتم دراسة المجتمع من خلاله ولكي يتمكن الشعب من إدراكه وتذوقه والحفاظ عليه نتيجة لذلك.

– يعتبر النقل مرحلة سابقة تتمثل في التعامل السطحي التوثيقي، بينما التوظيف مرحلة لاحقة متطورة يعاد فيها صوغه وتحميله بالرؤى والأفكار المعاصرة والدلالات ذات الرمز والبعد الإيحائي، فكلما ارتقى التعامل مع الموروث الشعبي على درجة الإتقان اقترب من مرحلة الاستلهام والتوظيف.

– لقد حاول كتاب الدراما الإذاعية الجزائرية تطبيقه على مختلف نصوصهم المسرحية، وذلك من أجل قراءة جديدة للموروث بثوب معاصر،وإعادة بعثه بطريقة مغايرة تؤدي إلى تبليغ الهدف المرجو مما يساعد على توعية الفرد الجزائري في أخذ العبرة والاقتداء بالسلف.

– تعتبر اللغة وسيلة تعبير وإبلاغ، تتم بواسطتها تبادل الأفكار والعواطف بين أفراد جماعة معينة، ولها وظيفتها الاجتماعية التي تتمثل في التفاف الجماعة اللغوية وتبادل أطراف الحديث والتفاهم فيما بينهم،كما أنها تعبر عن مكنونات الإنسان وما يعتريه،باعتبارها جزء لا يتجزأ من شخصيته نفسها، أما اللهجة فهي مجموعة الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة ووسط اجتماعي معين.

–في كل لغة من لغات العالم الحية توجد لغة فصحى وتوجد لهجات عامية محكية، ومهما اختلفت اللهجات بحسب المناطق والبلدان، فإن المرجعية تكون للفصحى الأساس المفهومة للجميع،ومهما دخلت الشوائب والكلمات الغريبة على اللهجات المحكية، فالفصحى هي الحصن المنيع والمرجع الأخير لكل الطوائف خاصة من أبناء الشعب الواحد.

– تتميز الفصحى بظاهرة الإعراب مما منح تراكيبها الجمال والمرونة ووضوح الدلالة، فهي اللغة التي نزل بها القرآن،ولهذا فإن مصطلح اللغة يطلق على اللغة العربية الفصحى، بينما يستعمل مصطلح اللهجة على العامية الدارجة ومختلف اللهجات المحلية، فلا يمكن _ من وجهة نظرنا – أن نطلق كلمة لغة على العامية.

–لا يمكن أن تكون اللغة محايدة، كما أنها لا يمكن أن تكون مجرد وسيلة تبليغ، بل إنها وعاء حضاري وثقافي وعنصر أساس من مقومات الشخصية وأداة لاكتساب المعرفة ولصياغة نمط الحياة المميز للفرد والمجتمع على حد سواء.

وما يمكن قوله في نهاية هذا الملخص أنه مهما اختلفت المصطلحات من حيث اللفظ أو المعنى، إلا أن المدلولات ليست جامدة، بل هي فكر خاضع للحركة المستمرة ولتقلبات الزمن والتطور الحضاري ومختلف الأحداث والوقائع، وما يطرأ عن هذا كله من صراع المجتمعات وتعدد المعارف وتنوع مختلف العلوم تبعا لكل عصر.

الباب الأول:
الموروث الشعبي والمسرح الإذاعي الجزائري

الفصل الأول: الموروث الشعبي

1- **ماهية الموروث الشعبي**

1-1- **مفهوم الموروث الشعبي**

1-2- **أسباب العودة إلى الموروث الشعبي**

2- **مقومات الموروث الشعبي**

2-1- **المعتقدات الشعبية**

2-2- **العادات الشعبية**

2-3- **الفنون الشعبية**

2-4- **الأدب الشعبي**

3- **مصادر الموروث الشعبي**

1- الموروث الشعبي:

1-1- مفهوم الموروث الشعبي:

تثير قضية الموروث مجموعة من التساؤلات الملحة التي تفرض نفسها خاصة على الساحة الأدبية، بصورة تستلزم التعامل معها بجدية وحذر لما يؤلفه التعامل مع الموروث الشعبي الجزائري والعربي من تحفظ وقداسة وحساسية لا يمكن تجاهلها، فما هي المرتكزات التي تؤسس لنا مفهومية الموروث، ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية في إطار التجربة المسرحية الإذاعية؟ وهل يفيد التعامل مع الموروث بمواده على اختلاف أشكالها في صوغ تجربة مسرحية إذاعية جزائرية عربية في إطار العولمة أو ما يعرف بالرقمنة الحديثة، تحقق الأماني وتربط بعقلانية بين الماضي والحاضر لتؤسس لزمن قادم وهو المستقبل، هذه التساؤلات وغيرها هي التي جعلتنا نهتم بموضوع الموروث الشعبي والمسرح الإذاعي مجالا للبحث، وضرورة الإجابة عن تلك التساؤلات والتعامل معها أدت بنا إلى التدبر فيما نملكه من موروث يفيدنا في الارتقاء بأدبنا والإفادة منه، لذا فقد وقف الباحثون مواقف متباينة من الموروث تبعا لتباين إيديولوجية المثقفين واختلاف ثقافاتهم ومشاربهم، ويمكن أن نتبين مفاهيم رئيسية للموروث تشكل في مجموعها مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر.

ولهذا في البدء لا بد من الانطلاق من إشكالية محورية تتبلور حول ماهية الموروث الشعبي فما مدلوله؟ وكيف يمكن الحفاظ عليه؟ وما هي المكانة التي يحتلها في المجتمع؟ وما هي السبل التي تمكن من إبراز دوره ومكانته بصورة حضارية وما علاقته بالهوية ؟ ما هي مقوماته ومصادره الفنية؟.

الموروث الشعبي مصطلح متداول في الكتب يأخذ دلالات، وأبعاد وتصورات لم تكن تخطر ببال القدماء، ويأتي القول في العربية (توريث النار بمعنى تحريكها لتشتعل وتبعث فيها الحياة)". [1]

1 – الفيروز أبادي: القاموسي المحيط، مؤسسة الحلي للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، دط، ص: 196.

كما"أن استخدام الكلمة قديما اقتصر على ما يورث من مال أو حسب، فمادة ورث تدل على الإرث المادي والمعنوي، إلا أن الكلمة اكتسبت في الخطاب العربي المعاصــر معــنى آخــر فصارت تدل على الموروث الثقافي، وبذلك تكون للاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير المعاصر والذي لا يخرج عن نطاق المعنى الموروث، لأنه نابع من مفردات التفكير العــربي ولــيس دخيلا عليه"[1]، فعادة ما يكون الموروث[*] مرتبطا بالفكر والثقافــة والفنــون بشــتى أنواعهمــا وأشكالهما المادية المكتوبة منها أو الشفوية.

حيث "جاء الإسلام ترجمة حقيقية لكل الموروث الخلقي والفكري والفلسفي، إذ كانــت تعاليمه إبرازا حضاريا لكل صالح من موروثهم الخلقي والسلوكي والفكري في مختلــف مجــالات الحياة وجاء تسامحه الديني فرصة حقيقية للإحساس بالانتماء مع التفرد، أو بالترابط مع بقاء الذات .بموروثها التقليدي في تعايش باستمرار المسيرة الحضارية، ويسمح من جديد في تقبــل وطواعيــة بتحمل عبء ضريبة الدم في الدفاع عن المنطقة أو في محاولة الامتداد حولها، فالهجرة ساعدت على تطوير الموروث القديم إلى السياح والمحتوى الجديدين، وفتح فرجات فيه تطل منه البقايا الصــالحة من هذا الموروث القديم الذي حاول أن يقارب بين معطياته الجديدة ".[2]

من خلال ذلك نفهم أن الموروث هو"ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثــة أو مكتســبة

1 – محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ط1، ص: 22.

* – أما التحديد اللغوي للفظة موروث فهي اسم مفعول وأصلها من الفعل ورث يرث ميراثا وموروثا، هذا الأخير جاء على وزن اسم المفعول، وهو ما يخلفه الرجل لورثته بحسب ما ورد في لسان الحرب أي هو التركة التي يبقيها السابق إلى اللاحق في تداولية متواصلة، وفي الآية الكريمة من سورة النمل «وورث سليمان داوود...» وفي آية أخرى مكن سورة الأحزاب: «وأورثكم أرضهم وديارهم وأرضا لم تطؤوها»، وقال تعالى إخبار عن زكريا ودعائه إياه: «هب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب أي بقى بعدي فيصير له ميراث».

وتراث أصلها وراث فقلبت الواو تاء"كما في قولنا تقوى وتقاة من الفعل وقى، و كثيرا ما تبدل التاء من الواو في نحو تراث وتقى وتقاة".

ينظر: ابن منظور: لسان العرب المحيط، تر: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، (مادة ورث).

2 – فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ص: 19.

بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا هو روح الماضي وروح الحاضـــر وروح المســـتقبل بالنســـبة للإنسان، الذي يحيا به وتموت شخصيته إذا ابتعد عنه أو فقده ".[1]

"فكثيرا ما تفتخر الأمم بموروثها إلى حد القدسية من حيث الحفظ والتصنيف، والعـــرض والإشادة به محليا ودوليا، وإذا كانت المعرفة والابستمولوجيا مرت بأدوار من المعرفة الشـــعبية إلى العلمية، فالمثل يقال عن الموروث الشعبي،وإن كانت من أصعب المهام هـــي عمليـــات حفظـــه والحصول على التراكمات اللغوية "،"ففي حين يشكل التاريخ ذاكرة الأمـــم والشـــعوب، فـــإن الموروث الشعبي يعتبر البصمة المميزة لها وهو أحد محددات ومكونات الهوية في أي مجتمع أو أمة، وهو بالدرجة الأولى مفهوم قبل أن يكون مصطلحا يحمل أكثر من دلالة لأنه يـــرتبط بـــالإرث الجماعي المشترك ".[2]

ويعتبر هذا التعريف بهذا المدلول الينبوع الكبير الذي تنبثق عنه ينابيع أخرى، وجـــداول تصب مجراها وليس مخزونا مكدسا فقط، بل يمكن تمييزه كنوع رمزي يستعين به كـــل كاتـــب مستلهما إياه بمختلف طاقاته الإيحائية الكامنة، حتى وإن أضفى عليه بعض التجديد سيبقى ناصعا متمكنا من موقعه أينما وجد، مما يعلل دوامه وإحياؤه من جديد في قالب عصري متميز.

ويرى بعض الباحثين أن الموروث الشعبي ليس وليد فترة زمنية محددة أو جهدا فرديا، وإنما هو حصيلة تجارب حية وتفاعلات واعية واجتهادات علمية، وما أثير من مواقف وطرح لـــلآراء وعرض للإخفاقات وما استجد من أحداث وتحديات،"فأصبح الموروث لا يدل على فترة زمنيـــة محددة تمتد حتى تصل إلى الحاضر وتشكيل كل مكوناتها الواقع الحاضـــر كالعـــادات والتقاليـــد والأمثال الشعبية".[3]

من هنا نفهم أن الموروث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مر الأزمان، ماثل في حياتنـــا اليومية إن لم نقل الشعبية قد نستفيد منه في إبداعاتنا الفنية وغيرها، أو يبقى معطلا في المتـــاحف

1 – إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، ص: 25.

2 – يوسف بيزيد: ماهية التراث، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص: 47.

3 – فهمي جدعان: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1986، ط1، ص: 15.

والخزائن فلا يحيا إلا بقدر ما انبعثت فيه من روح، ولكنه دائما يبقى يمثل حضارة هذا الوطن وثمرة جهود وعبقرية أبنائه.

فهو يتميز بالحياة والنمو من جيل إلى جيل آخر ليعيش عبر الأزمنة والعصور، بالإضافة إلى أنه سجل الأمة السياسي والاجتماعي، الموثق لنظمها الاقتصادية والقانونية التي سنتها الحياة.

ولهذا فقد وضع بعض الدارسين العرب مفهوم التراث على أنه "الموروث الشعبي تتعاقب عليه الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال، تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات، والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة، والتي يبدو من طرائفها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية".[1]

وهذا التعريف نجده شامل للموروث الشعبي وكل ما يحتويه عن طريقه تتوارثه الأمة عبر الأجيال في حين نجد تعريفا آخر ألا وهو:" الثقافة سواء الفكرية أو المادية التي يتوارثها الناس عبر الأجيال".[2]

ولإجراء مقارنة بين التعريف الذي سبق هذا المفهوم، فإننا نلاحظ أن التعريف الأول يشمل على الجانب المروي من التراث، بينما الثاني فهو يشمل على التراث المدون والمروي في آن معا.

فمنها"الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الحية التي يعبر بها الشعب عن نفسه، سواء استخدم الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع، أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة".[3]

وإذا كان مفهوم التراث هو كل موروث ثقافي واجتماعي ومادي، مكتوب وشفوي رسمي وشعبي فردي وجماعي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد و القريب، الذي يشكل في مجموعه

---

1 – بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1986، ط1، ص: 15.

2 – حسن علي مخلف: توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، ص: 149.

3 – المرجع نفسه، ص: 21.

شخصية الأمة وصورها، فإن الدارسين العرب يتفقون عن المعنى العام للتراث رغم ما بينهم من اختلافات، فيما يخص الموضوعات التي يمكن إدراجها تحت مفهوم التراث والمدة الزمنية، فيدخل بعضهم التراث الشفوي ضمن تعريفهم لمفهوم التراث، ويقصره بعضهم على الجسم المكتوب الموروث فهو تراث شامل لكل الأنواع يتعلق بالإنسان بوصفه إنسانا، بغض النظر عن جنسه أو عقيدته أو وطنه، فالتراث عندهم كل ما ورثهم الخلف عن السلف.

فالموروث الشعبي إذا مصطلح عام وشامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروثات الحضارية والثقافية والبقايا السلوكية، المتمثلة في العادات والتقاليد ومختلف المعتقدات الشعبية والقولية التي بقيت عبر التاريخ تتناقل من جيل إلى جيل، ومن بيئة إلى أخرى ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم.

ويعرفه كاتب آخر بقوله:"هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم عبر أمة من الأمم فهو الموروث الثقافي التاريخي الشعبي الفني، يربط حاضر الأمم بماضيها ونقصد به في دراستنا الإرث العربي التليد، الذي توغل فيه الدارسون والكتاب والمسرحيون العرب لإثبات الهوية الوطنية وتحقيق الذات العربية".[1]

فكلها مفاهيم وتعاريف تصب في قالب مدلولي واحد،لذا علينا أن نكتفي من المجال أو التعريف النظري لنعطي مثالا تطبيقيا عن معنى الموروث الشعبي، فعلى سبيل المثال "تعليم المرأة ابنتها الخياطة والتطريز والغزْل والنسيج والعجن والطهي، وتدريب الرجل لابنه على عادات الفروسية، والكرم واستقبال الضيوف ومجالسة الرجال والوجهاء ومعرفة أمور القوانين والأعراف وكذلك معرفة الفلاحة وزراعة الأرض وتربية المواشي من أجل العيش".[2]

1 - محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، دب، 2003، دط، ص: 85.

2 - يوسف بيزيد: ماهية التراث الشعبي، مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص: 48، 49.

من هنا نرى أهمية الموروث في نقل كل ما هو جميل من العادات والقيم والأخلاق الحميدة من جيل إلى جيل، والحفاظ على الموروث هو حفاظ على القومية والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع.

وإذا عدنا إلى مميزات الموروث الشعبي نجده يتميز بجملة من الخصائص المتنوعة، التي تميزه عن باقي الأطر والأضرب الإنسانية الأخرى، سواء تعلق الأمر بالأشكال التعبيرية الرائجة أو بالأنماط الأدبية الأكاديمية السائدة :

"الموروث الشعبي مجهول المؤلف: ذلك أن مصادر الموروث، ومن بينها قصص(ألف ليلة وليلة) وقصص(الجان) و(علي بابا والأربعين لصا) وغيرها لم تنسب قط إلى مؤلف بعينه، وهذا ما يجعلها تنظم إلى المنظومة التراثية الشعبية".[1]

"وفي السياق ذاته فإن القاعدة العامة ترى أن كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل ضمن التراث أو الموروث الشعبي".[2]

لا يعبر الموروث الشعبي عن" وجدان الأفراد وتطلعاتهم، وإنما يعبر عن وجدان الجماعة إذ يعتبر بكل ما يحمل من أشكال ومضامين، بمثابة الكاشف الوجداني الجماعي للشعوب المتنوعة الثقافات بمختلف أجناسها،كونه يمثل ذاكرتها الجماعية التي يختزلها في ذهنه ويمارسها عن طريق سلوكه وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها ".[3]

"فالأمم كثيرا ما تتفاعل فيما بينها، فيؤثر بعضها في بعض في جميع مناحي الحياة، فاستفادة الموروث الشعبي من باقي الثقافات العالمية مقرون بأصالة الأفراد، والمجتمعات المتأثرة وأصالة قوميتهم كي يتمكنوا من إصباغ النماذج الثقافية الواردة إليهم بأسلوبهم السلوكي الخاص، الذي يتميزون به دون الولوج إلى شبهات التقليد الأعمى، الذي يحجب الخصوصية الثقافية في تحليلها السلوكي لأولئك الأفراد ".[4]

1 – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1980، دط، ص: 106.

2 – الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص: 16.

3 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، درا نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1981، ط3، ص: 4.

4 – الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص: 196.

وعليه فهو كل تراكمات الأزمنة الغابرة من تلك الترسبات الأسطورية، والميثولوجية القديمة أفعالا كانت أو عادات وتقاليد أو أعراف ونظم أو سلوكيات وتعابير، كما يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى، ومعتقدات شعبية وقصص وحكايات وأمثال تجرى على ألسنة العامة من الناس، وما أكثرها في مسرحنا الإذاعي الجزائري، إضافة إلى عادات الزواج وتقاليد المناسبات المختلفة وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء، "فما انتجته البشرية من الأدب المسرحي هو الموروث الحضاري لجميع الشعوب في جميع العصور"[1]، وكل ما يتعلق بالإرث الذي يرثه مجتمع عن أسلافه من حقب خلت.

"ومن ثم تجد الإضافات طريقها عبر الحقب الزمنية، فتترك كل حقبة ميزتها وطابعها وصيغتها فتطفوا معاناة الأفراد ومآسيهم في صراعهم الطبيعي والأزلي، الذي لا مفر من خوضه وتعتلي منابر السير والملاحم والأساطير والحكايات والطقوس، إنه الصراع فيشمل الحاد الذي كانت الطبقات الشعبية تحياه بين الواقع والخيال أو بين الحقيقة والحلم".[2]

وصار الموروث معبرا على جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا ومعنويا، فيشمل بذلك "التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون، إنه جزء أساس من موقفه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي".[3]

والموروث الشعبي بمفهومه البسيط هو خلاصة ما خلفته الأجيال السالفة للأجيال الحالية وهو متوارث وقابل للإرث بحكم التقادم والانتقال، وينقسم الموروث الشعبي إلى أربعة أقسام استقر عليها الباحثون هي:

المعتقدات الشعبية، و العادات الشعبية، والفنون الشعبية، وأخيرا الأدب الشعبي.

ويبقى الموروث الشعبي دائما بحرا واسعا يلج بأنواع شتى من المفاهيم والتعريفات، باعتباره كل ما خلفه الإنسان منذ القدم إلى الآن ليشمل الإنسانية جمعاء، ويستطيع الناقد المسرحي

---

1 - فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص: 10.

2 - الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص: 12.

3 - عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، 1984، ط2، ص: 63.

الاكتفاء بقراءة المسرحيات، ليتحصل على اللبنات القوية التي تشيد له صرحا فكريا، وتمنحه قوة واقتدارا لاستخراج مختلف الموروثات.

1-2-أسباب العودة إلى الموروث الشعبي:

كانت العودة إلى التراث نتيجة لتفاعل مجموعة من العوامل في مختلف مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ساعدت كلها على صناعة الوعي القومي لدى المؤلفين والفنانين، فوجدوا في الموروث خير تعبير عما يختلج في صدورهم من مشاعر الألم والحزن لمصير البلد الجزائري، وأيقنوا أن بتوظيف الموروث يحقق لهم التواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل كما أنه يقربهم من وجدان الجماهير الجزائرية المستمعة نظرا لما يحمله هذا الأخير من مكانة في ذاكرة الأمة.

فالموروث الشعبي "شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور، وإن العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف، وينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد للمستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه إلى حقائق عصرنا ".[1]

وبالتالي لا يفهم من هذا أن العودة إلى الموروث تعني الضعف والتراجع، لأن العودة تعني التقدم، فمن لا يعرف تاريخه لا يعرف ماضيه، كما أن العودة إليه "تنحصر في ثلاث دوائر تحتوي إحداهما الأخرى من دائرة أصغر إلى دائرة أكبر، فنحن كوننا أمة عربية لدينا الموروث العربي الضيق والموروث الإسلامي الأكثر شمولية واتساعا، ثم الموروث الإنساني، الذي يشمل الموروثين العربي والإسلامي، وبذلك تبدو حدوده الزمنية، فكان الموروث الإنساني مع بداية تاريخ البشرية ينتهي بانطفاء كوكب الأرض، ويضيق الموروث العربي عن التراث الإسلامي إذا ما راعينا فيه عنصري الجنسية والمكان".[2]

1 – حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، دط، ص: 201.

2 – قمحة جابر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة، القاهرة، 1978، دط، ص: 12، 13.

ومن المؤكد والبديهي أن عبقرية أية أمة من الأمم تتجلى فيما تملكه من مـــوروث شـــعبي يلتصق بتربتها، ويكشف عن هويتها الحضارية وتبرز فيما تختزنه في ذاكرتها من كنوز ثقافية، تعبر عن حالتها الاجتماعية و أخلاقياتها وتجسم نضالها الطويل.

فالذي نريد أن نؤكده هنا هو مدى تأثير الموروث الشعبي في الحضارة والثقافة العامة ،"فإذا أخذنا بعض العناصر التي توجد في ثقافتنا وحضارتنا مثل الألعاب والرقص والأحلام وتفســيرها وآداب السلوك وشعائر المآتم وآداب الضيافة، وتقاليد الزواج والعادات المتعلقة بالحمل والـــولادة والخرافات الخاصة بالحظ والسحر، والاعتقاد بالقوى الغيبية وفن الزخرفة والمصـــنوعات البدويـــة والغناء والموسيقى والأزياء الشعبية والحكايات والأمثال وغيرها، ثم قمنا بتحليل هذه العناصر على نحو تفصيلي، استطعنا من خلالها أن نتبين النمط الثقافي العام، الذي تقوم عليه حضارتنا وســـنجد عندئذ مدى تأثير الموروث الشعبي في هذه الحضارة". [1]

لذا تتشبث الأمم بموروثها وتتمسك به، لأنه"روحها ومقوماتها وتاريخها والأمة التي تتخلى عن روحها وتهدم مقوماتها و تعيش بلا تاريخ"[2]، لا يصبح لها وجود في هذا الكون، وإذا كـــان التمسك بالموروث والحرص عليه للمقاومة "من أجل الاستقلال الوطني، قد ارتبط بـــالرد علـــى المحاولات الاستعمارية الرامية إلى محو الشخصية القومية، فإن التمسك في النصف الثاني من القرن العشرين يتجه نحو الحفاظ على الهوية الثقافية والأصالة الحضارية". [3]

"وتعد الاتجاهات المحافظة التي تنادي بالعودة للماضي مرحلة من مراحل الدفاع عن الذات الحضارية من خلال إعادة الوعي بالهوية، وهي لهذا مرحلة مهمة وتسبق مراحل التجديد، فلا يمكن أن تتطور الحضارة وتخرج من حالة التراجع بالقفز على مرحلة الدفاع عـــن الـــذات الحضـــارية وإعادة الوعي بالهوية، ومن خلال تأكيد الهوية الذي يغلب عليه النظرة المتمسكة بالماضي تشـــكل الهوية الحضارية من جديد ويتحقق الوعي الكامل بالذات الحضارية". [4]

1 – لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، ص: 03، 04.

2 – ناصر الدين الأسد: التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، 1965، دط، ص: 11.

3 – توفيق سلوم: نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988، ط1، ص: 32.

4 – رفيق حبيب: إحياء التقاليد العربية، دار الشروق، القاهرة، 2003، ط1، ص: 09.

لهذا من الضروري المحافظة على الموروث الشعبي بمختلف موضوعاته، باعتبـــاره الوعـــاء الجماعي والمخزون الفكري، يحوي ذاكرة الأمة والشعب بمعتقداته وقيمه وأذواقه وعاداته وتقاليده فهو سجل حضوره القوي في ماضي الأمة، ولا يزال يمارس دوره المنوط عليه في حاضـــرها عـــبر توارث الأجيال، فالاهتمام بالموروث الشعبي يعد عملا يمليه الواجب الثقافي الجزائري، ولا ســـيما في ظل التحديات التي تفرضها العولمة المهيمنة.

فكل أمة مهما كان جنسها فقدت آدابها الشعبية وموروثها الشعبي،"حق لنـــا أن نتـــرحم عليها ونتقبل العزاء فيها، بل هي جسد خائر بلا قيمة فلنبصق جميعا على أمـــة انتكســـت هـــذه النكسة ونبذت أهم محرك فيها".[1]

ولعل من نافلة القول أن نسهب في بيان قيمة المورث الشعبي، لذا فقد كانت العودة إليـــه السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الإذاعية الفنية، والتي سعت جاهدة إلى تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا، فالموروث يعد جزء أساسيا في كيان الأمة الجزائرية ومقومـــا حاسمـــا وفعالا من مقومات الشخصية الجزائرية العربية، لذا فقد ارتبط البحث عن الهوية الجزائرية للمسرح الإذاعي الجزائري بقضية الموروث، إذ أضحى الموروث طاقة إبداعية تجسدت في محاولات متعددة واكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للأمة الجزائرية .

كما أن أهمية طرح قضية الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري لم تكن متأنية، من خلال التعامل مع إبداعات الماضي كمادة جامدة أو طبيعة تراكمية تـــدخل في مجـــال البحـــث والمعرفة، وإنما اكتسب الموروث أهمية من خلال الإسقاطات التاريخية في مختلـــف الموضـــوعات، وذلك عن طريق إعادة خلقه ومزجه بالإبداع الفني ورؤيته رؤية جديـــدة في ضـــوء الظـــروف الاجتماعية والسياسية والثقافية للبلد الجزائري، إذ راح الكاتب أو المؤلف المسرحي يختـــار مـــن أحداث الماضي وصوره ما يراه صالحا للتعبير عن أفكار وأحاسيس همه، وهم مجتمعه بهدف طرح وجهة نظر تجاه الواقع بغية تغييره.

1 – محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، دط، ص: 13.

وتراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية،فهو جذورها الممتدة في باطن التاريخ، ومن أجل هذا تحرص الأمم الناهضة في تأصيلها لواقعها الجديد على نبش هذا الموروث، واستحياء ما هو صـــالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد والمعاصر مع تطـــورات وتغيرات العصر المواكب للأمة العربية و الجزائرية.

2- مقومات الموروث الشعبي:

كنا قد ذكرنا التصنيفات التي حددها الباحثون للموروث الشعبي، حيث تنقسم إلى أربعة أقسام ألا وهي: المعتقدات والعادات الشعبية والفنون الشعبية والأدب الشعبي.

2-1- المعتقدات الشعبية:

تعتبر من روافد الموروث الشعبي التي تستعين بها ثقافتنا الشعبية بتلك الأنـــواع المتداخلـــة أحيانا، والمتجانسة من عادات وتقاليد وطقوس ومهارات اكتسبها الكتاب، ليعبروا بها عن قدراتهم الفنية وواقعهم الاجتماعي في شكل رمزي مما يزيد في إبداعاتهم الفنية قوة الإيحاء والجمال الفـــني ولاستنطاق الإشارات والبحث في تشكيلات الرمز، والذي قد ينبيء بتفسير تطمئن له النفس، وقد تجد في ذلك الرمز ما يعتريها وما تحتاج إليه.

فالأجيال والشعوب بطبيعتها تمتد بالعطاء والأخذ وتبادل الأفكار والمعارف، حتى تتأكد لنا أن الخليقة واحدة من شمال الكرة الأرضية إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها، وأجناسها وألوانهـــا والمعتقد" شأن جمعي بالضرورة يوضح العلامة والصلة بين عالم المقدسات وعالم الإنسان الدنيوي المادي، ويرسم صورا ذهنية لعالم المقدسات والذهنيات والأفكار، التي غالبا ما تصاغ في شـــكل صلوات وتراتيل".[1]

ولذا فقد"وُجدت الكثير من المعتقدات الوثنية قبل الإسلام، وكان العديد من القبائل العربية يؤمن بتعدد الآلهة كالقمر والشمس والكواكب والأصنام، فسعى الرســـول – صـــلى الله عليـــه وسلم- إلى توحيد هذه القبائل في دولة واحدة موازاة لعبادة الإله الواحد الأحد، وفي الســـنوات التي تلت وفاة الرسول – صلى الله عليه وسلم- خشي المؤمنون من ردة من دخل الإسلام والعودة إلى عبادة الأوثان، فحرموا تصوير أي من الكائنات الحية، وأصبحت كل محاولة من هذا القبيـــل تعتبر من أفدح الذنوب".[2]

---

1 – فراس السواح: دين الإنسانية، دار علاء الدين، دمشق، 1984، ط1، ص: 49.

2 – محمد كمال الدين: العرب والمسرح، دار الهلال، جدة، 1975، دط، ص: 39.

وأصبح الشعور والإحساس الديني هو الذي ينتج المعتقد، و الطقوس الدينية تقـــوم علـــى المعتقد الذي يعطيها المعنى الدلالي والرمزي، والأساطير تنتج من أجل توضيح المعتقد وترسيخه.

أما تعريف المعتقدات من وجهة التحليل الأنثروبولوجي، فهي"عبارة عن بقايـــا أســـاطير اندثرت وبقي أثرها مستمرا عبر العصور نتيجة تمسك الإنسان بها خوفا من المكروه، وطمعـــا في جلب الرزق والخير، كما أنها قد تكون بقايا وثنية لها علاقة بمستوى الطبقات التي تؤمن بها".[1]

في هذا التعريف نجد أن مفهوم المعتقد عبارة عن آثار بقايا أساطير، لهذا"يخـــتلط مفهـــوم المعتقد الشعبي بمفهومه الأسطوري، بحيث لا يمكن دراسة المأثور الشعبي بمعـــزل عـــن جـــذوره ودلالاته، ولا يسمى المعتقد شعبيا إلا إذا ارتبط بأصله الأسطوري أو الميثولوجي، وتـــدل صـــفة الشعبية على المعتقدات التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي".[2]

حتى قيل:"إن دراسة العقائد والشعائر الدينية يمكن أن تكشف عـــن طبـــائع الشـــعوب والأمم".[3]

ومن ثم فإن المعتقدات الشعبية تؤثر بشكل كبير في العلاقات الاجتماعية للفـــرد والمجتمـــع على حد سواء، كما أن الإيمان بقوة المعتقد يعتبر قوة لها تأثيرها في تغـــير التصـــور الفـــردي إلى الجماعي، بل كثيرا من الأحيان تتحول التصورات الفردية إلى تصورات جماعية.

فترتبط المعتقدات بشكل عضوي وبنظام ديني معين، حيث نجدها مندمجـــة ومتماســـكة بشكل طبيعي في حياتنا الاجتماعية، بقدر ما هي موجودة ومتداخلـــة حياتنـــا الدينيـــة بحياتنـــا الاجتماعية، ومن ثم لا يمكن فصل المجال الديني عن المجال الاجتماعي، فالفرد مرتبط بعقيدته الدينية والمتعارف عليها في المجتمع.

1 – فراس السواح: الأسطورة والمعنى، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1997، ط1، ص: 11.

2 –محمد الجوهري: الدراسات العلمية للمعتقدات الشعبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993، ط3، ص:49

3 – جفري بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1993، دط، ص: 08.

"وإذا درسنا بنية الدين أي دين على الإطلاق لرأينا بأن الدين الإنساني مؤلف من ثـــلاث مكونات، بمعنى أن أية ظاهرة إنسانية يجب أن تتكون من هذه المكونات، لكي تكون دينا وهـــي: المعتقد والطقس والأسطورة، ولا يوجد دين بدون معتقد".[1]

ومما نلاحظه أن الأمم والشعوب تقدس المعتقدات، ولها أهمية كبيرة في حياها الاجتماعيـــة والإنسانية ولها تأثير في فكرها ووجداها، كما أن الموروث بدون دين أو عقيدة دافعة إليه، يرتكز عليها وتعتبر أساسا له يبقى مجرد موقف خاوي لا حياة فيه، لأن الذي يجعل و يزكي فينا صـــلة الحياة هو التواصل بين الذات الإنسانية، والموروث الذي ورثته جيلا عن جيل ومن زمن إلى زمن آخر، وبالتالي فهو حرارة الإيمان المتدفقة في قلوبنا إزاء هذا الماضي، بل لا أتصور أنه لا يمكننا أن نلفت انتباه ووعي الآخر ولا حتى أن نقنع به غيرنا ما نؤمن به نحن.

و"هناك تحدث فترة صراع بين ما يراه الفرد غيبيا صعب التفسير، فيصنفه في عقله على أنه قدسي خارج حدود السيطرة، وبين ما يثيره هذا المقدس من انفعالات تحاول التأمـــل والتفســـير والكشف والتوصل إلى حقائق معينة، إلى حين يتولد عن هذا المخاض ما يدعى بالمعتقد، الـــذي تشترك الجماعة في صياغته وهو محاولة دمج أو تصالح الداخل الإنسانية مـــع الخـــارج المقـــدس بالإحساسات والانفعالات، وهنا يتم فرز موضوعات معينة أو خلق شخصيات وقـــوى معينـــة تستقطب الإحساس بالمقدس وتجتذبه إلى خارج النفس وبذلك تتكون الصيغ الأولية للمعتقدات".[2]

فتعبر المجتمعات الشعبية عن حالها وأحوالها أفكارها وآمالها ومعتقداها بأساليب متعـــددة ومختلفة من فئة إلى أخرى، بحيث تتلاءم ونوع ألوان التعبير الفني ومتطلباته، وغاية الفرد الشـــعبي للتعبير عن تلك الحاجات و الغايات والتصورات والأفكار والمعارف، التي أنتجتها المخيلة الشعبية والتي ترتبط دائما بالجانب الروحي من حياة الإنسان، كما تضم مختلف الممارســـات والشـــعائر الأسطورية، التي كان يعتقد القيام بها لحماية حياهم من الأخطار والشرور التي قد يصـــاب بهـــا

1 – جفري بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص: 08.

2 – فراس السواح: دين الإنسانية، ص: 48.

الأفراد، ومن المعروف عن تلك المعتقدات والممارسات، التي كان يباشرها الآخرون عبارة عن بقايا ترسبات الماضي السحيق عندما كان الإنسان وقبل ظهور الأديان السماوية.

من هذه الناحية تعتبر المعتقدات "ظاهرة حضارية تعبر عن تكيف الإنسان مع محيطه الغامض في حدود ثقافته ووعيه، وهي بالإضافة إلى ذلك تكشف عن جوانب مختلفة من حياة الأمة ومراحل تطورها، لأنها تحمل إرثها الثقافي والفلكلوري الذي صنعته أجيالها في تواصلها مع بعضها البعض عبر القول والفعل في لحظة التقاء الماضي مع الحاضر، وهي من هذا المنظور أيضا جزء من ممارسات الإنسان وتصوراته في علاقته بوضعه الاجتماعي والاقتصادي والنفسي والثقافي، كما أنها دعوة لاستمرار الحياة ومحاولة لفهمها وتسخيرها".[1]

والمعتقد لا يتعلق بالفرد لوحده، بل هو"ظاهرة اجتماعية تنتج من تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية وتصوراتهم حول الحياة والوجود، وقوى الطبيعة المخيفة والمسيطرة أو المتحكمة في تسيير الحياة الكونية لأسباب عديدة أهمها التراكم الاجتماعي للعادات والتقاليد والأفكار، فيصبح المعتقد ذا قوة آمرة قاهرة فهو يأمر في حالة الإيجاب ويقهر في حالة السلب".[2]

كما نجد تعريفا آخر للمعتقد إذ يعتبر من"أول أشكال التعبيرات الجمعية، التي خرجت من حيز الانفعال العاطفي إلى حيز التأمل الذهني، ويبدو أن توصل الخبرة الدينية إلى تكوين معتقد، هو حاجة سيكولوجية ماسة، لأن المعتقد هو الذي يعطي للخبرة الدينية شكلها المعقول الذي يعمل على ضبط وتقنين أحوالها".[3]

حيث"تختمر وتشكل بصعوبة مبالغ فيها، أو محققة يلعب الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا، وهي مع تمكنها في أعماق النفس الإنسانية موجودة في كل مكان سواء عند الريفيين أو الحضر عند غير المثقفين، كما عند الذين بلغوا مراتب عالية من العلم والثقافة وصاروا يخضعون في حياتهم وفكرهم للأسلوب العلمي".[4]

1 – كاملي الحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، ص: 139.
2 – حسن السهلي، الباش، محمد توفيق: المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الخليل، دب، دت، ط1، ص: 06.
3 – فراس السواح: دين الإنسانية، ص: 47.
4 – محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ص: 50.

إن المعتقدات الشعبية تتغلغل في جوانب الحياة الشعبية المادية منها والروحية، وهي المحـــرك لكل الممارسات الاجتماعية، ولكل صنف من أصناف الموروث الشعبي خصائص ومميزات تميـــزه عن غيره من الأنواع الشعبية الأخرى، فمن خصائص المعتقدات الشعبية أنها ذات أفكـــار عامـــة عكس العادة الشعبية التي تحمل بصمة شعب معين، كما أن المعتقدات الشـــعبية لا تنتســـب إلى مرحلة تاريخية معينة.

أما عن تصنيف المعتقدات الشعبية العربية يمكن أن نذكر منها: الأولياء، السحر، الأحلام الروح، النظرة إلى العالم، الكائنات فوق الطبيعة، الطب الشعبي.

ومن بين الاعتقادات الشائعة، والتي كثر الاهتمام بها في الماضـــي وفي الحاضـــر أســـلوب التكهن بالمستقبل، ومحاولة استطلاع الغيب وزيارة الأولياء الصالحين.

و"يرتب المعتقد الشعبي الكائنات غير المتطورة (أولياء- جانا وملائكة) ترتيبا تصاعديا على نفس النسق المطبوع به مجتمعهم، بل وصورة ذلك التصاعد أقرب ما تكون إلى صـــورة المجتمـــع الإقطاعي الخالص، فملوك وسلاطين بين الأولياء والجان وأمراء أدنى من السابقين درجة وأتبـــاع وعامة وفقراء ومنهم من يشتغل بالتجارة، أو الزرع ومنهم من تفرغ من العمل ليباشـــر الســـلطة والفصل في أمور رعاياه، وهذا المجتمع قائم في مدن وقرى أشبه ما تكون بمدن وقـــرى الإقطـــاع فحولها أسوار وللأسوار بوابات وهي عرضة للاغتصاب والقلق، وعلى أية حال فالمعتقد الشـــعبي يرسم هذا المجتمع الخفي صورة منفصلة للمجتمع البشري ذاته، ثم هو يرسم شخوص ذلك المجتمع فإذا لهم صفات البشر الجسمية عامة ولهم النوازع البشرية، ولهم العواطف والانـــدفاعات يحبـــون ويكرهون يتأثرون ويتعصبون لمحسوبيهم، ولو أخطأوا وبالاختصار فهم أناس حقيقيون لا ينقصهم كي تراهم بيننا إلا الأجسام المادية".[1]

ومهما اختلفت أنواع المعتقدات، فهي "تعود إلى أصول ذات رمزية تعاكسية مبنية علـــى مزيج من تفاعلات قوى الخصب والعطاء من جهة وقوى الجدب ومنع من جهة ثانية، وهـــي في

1 - أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص: 142.

كل هذه الأحوال تنبع من اتجاهين متعاكسين يؤدي كل منها وظيفة معينة، يرمز الاتجاه الأول إلى كل ما هو خير مقدس متاح، في حين يرمز الاتجاه الثاني إلى كل ما هو شر مدنس محظور، وهـذا التقسيم لا ينبع من سلطان ديني أو أخلاقي بإمكانه تعليل الأسباب والنتائج المترتبة عنها بقدر مـا ينبع من ذاته ولذاته، ولذا نجده يفتقر إلى تعليل ولا يعرف له مصدر، فهو أقدم من الآلهة وأسـبق من الأديان، ففي هذه النقطة بالذات تكمن فاعلية المعتقد وقوته، التي تجعله يشمل العديـد مـن المجالات الروحية والنفسية ويتقلد مقام الصدارة في حياة الشعوب والأفراد، فهو ينتقل من جيل إلى آخر عبر قنوات الممارسة والفعل الطقوسي دون أن يتخلى عن سمته الرمزية، التي تربطـه بعـوالم التحريم والتقديس".[1]

من هنا تأخذ أهمية دراسة المعتقد على المستوى الحضاري في أبعاد كثيرة، ويرتبط الأمر هنا بالموروثات الدينية وبما خلفته حضارات الشعوب ودياناها وثقافاها وأساطيرها، وما يتداخل معها من صراعات وخلافات ورؤى كل تختلف وجهة نظره، كما تتباين المعتقدات الشعبية من حضارة إلى حضارة ومن منطقة إلى منطقة أخرى.

فللمعتقدات الشعبية أهمية وسلطة على مختلف المجتمعات، إذ تتحكم فينا دون أن نعـرف أصلها ولا البحث عن مدى صحتها نخضع لها بكل إرادتنا،"ومهما يكن من أمر فإنه من العسـر العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي مجتمع، نظرا لكونها مخبأة في صدور الناس، فهي لا تلقن مـن الآخرين، ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الشعبي دوره ليعطيها طابعا خاصا".[2]

ويرى المعتقد الشعبي حسب ما تصوره المأثورات الأدبية، وكما ذكرنا سالفا بأن "الأولياء هم الوساطة بين الإنسان وخالقه وتلك الفكرة يصورونها، بحيث تماثل تماما فكـرة الوسـاطة

1 – حسن السهلي، الباش، محمد توفيق: المعتقدات الشعبية في التراث العربي، ص: 12.

2 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص: 121.

والوسطاء القائمة فعلا في المجتمع التصاعدي، بل وليس من المغالاة القول بأن المعتقد الشعبي يؤدي إلى الاعتراف للأولياء سلطان فعلي خارق لا يدانيه سلطان".[1]

"وعالم الجان كعالم الأولياء تصاعدي ومطبوع بالسلطة شأن المجتمع البشري الإقطاعي وشخوصهم تضاف إليها صفات الشذوذ في الهيأة والمسكن والسلوك والصوت، وكل ذلك ينم عن صفاتهم الخارقة للمصطلح العام وينم عن التميز الفائق للغاية، وإذا كنا نقع في بعض منظومات المعتقد الشعبي على فكرة أن هذا الولي أو ذاك سيد لبعض الجان، فليس يغير ذلك من حقيقة النظر الشعبي الذي يرجح كفة الجان على الأولياء عامة، والذي تظهرنا سعة المخالطة والاشتباك فيه بين عالم البشر والجان على رسوخ الجان في المعتقد الشعبي رسوخا لا نظير له، فيما نعرف من القوى الخفية الأخرى"[2]، وشاع في المعتقد الشعبي بأن الرقية أو التعزيمة أو القسم يجبر القوى الخفية على أن تطيع الإنسان.

2-2- العـادات الشعبية:

لكل تجمع بشري عاداته التي يقوم عليها نظام الحياة ، وكذلك الأنماط الحديثة في الحياة هي أيضا عادات حديثة، وعندما يتغير شكل الحياة تتحول العادات من حال لآخر، أي أنها تتطور في شكلها وأساليبها، لتأخذ شكلا حياتيا جديدا، وبهذا ينتقل التجمع البشري من نمط للعادات الحياتية والاجتماعية إلى نمط آخر، وتصبح الأشكال الجديدة للحياة عادات اجتماعية والفرق بين العادات في الماضي والحاضر، غالبا ما يكون فرقا بين الأنماط الملائمة لظروف الحياة في الماضي وبين تلك التي تلائم ظروف الحياة الراهنة.

"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 حياة المجتمع تؤدي وظيفة

---

1 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص: 142.

2 – حسن علي خلف: توظيف التراث في المسرح، ص: 154.

وتشبع حاجات ملحة، ومن البديهي أنها في أدائها هذه الوظيفة في مجتمع معين وترتبط بظـــروف هذا المجتمع وواقعه".[1]

كما تعتبر العادات "الجانب السلوكي من الفلكلور باعتبارها الجانب الفكري والفني، فهي ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية، وهي"حقيقة أصيلة من حقـــائق الوجـــود الاجتماعي وتصادفها في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية الهامة عنـــد الشـــعوب البدائية مثل عند الشعوب المتقدمة، وتصنف العادات والتقاليد الشعبية البدائية إلى ثلاثة أقسام ميلاد وزواج ووفاة، ثم الأعياد والمناسبات المرتبطة بدوره العام ثم الفرد في المجتمع المحلي"[2]، فمن العادات الشعبية المعروفة في مجتمعنا نذكر:

- عادات الأعياد مثل عيد الأضحى والفطر، والمناسبات المختلفة.
- عادات تتعلق بحياة الإنسان ضمن المجتمع الذي يعيش فيه مثل عـــادات الـــولادة والزواج والوفاة وغيرها.
- عادات الفرد والمجتمع والمحيط.

فهذه العادات الشعبية وغيرها قد"حظيت باهتمام كبير في ميدان الدراسات العلمية أكثـــر من غيرها من عناصر الموروث الشعبي، فهي ذات طابع متوارث ومكتسب ومتكرر ومتعلم".[3]

كما حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفلكلورية، فهي وافقت مجتمعنا الحـــالي ولا يوجـــد مجتمع يعيش من غير وجود عاداته وتقاليده، وبالتالي تعتبر ظاهرة تاريخية موروثة جيلا بعد جيـــل وتعتبر انعكاسا لروح الشعب، لأنها عبارة عن"ظواهر سائدة في كل بيئة سواء أكانت تقليديـــة أم حديثة وتظهر في العلاقة الوثيقة بين الفرد والجماعة، وترتبط بالقدرة على التكيف مع ظروف البيئة الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية، وذلك من أجل البقاء والحفاظ على الحياة".[4]

1 – حسن علي خلف: توظيف التراث في المسرح، ص: 153.

2 – إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، 2004، دط، ص: 46.

3 – عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، الصندوق الوطني لترقية الآداب والفنون، 2008، دط، ص: 11.

4 – المرجع نفسه، ص: 120.

حيث"انبنت عادات القرية موسومة بالسلطة، والتي تجري على أساس من العرف ولاصطلاح الموروث، وتنضج بقيم الأخلاق،كما يفهمها العامة وبالجزاء والردع، وغير ذلك من عناصر الأخلاق كما تنم عن التشريع الشعبي وتترقرق فيها الروح الأسطورية، ومن ثم فالعادات عند دارسي الأدب الشعبي لها أهمية المعتقدات والمعارف، وفيما بعد تفرض للعادات الخاصة بالمحافظة على علاقات الدم وتلك الخاصة بالأخلاق والسلوك الأخلاقي"[1]، وعند خروج بعض الأشخاص عن الجماعة ومخالفة عاداتهم وطقوسهم فإنها تمارس عليهم أنواع العقاب، وتعمل على التغير والتجدد باستمرار، وكذلك التطور من أجل الخروج من طورها الطبيعي والتوصل إلى وضع أكثر تمدنا.

ولو تحدثنا عن أنواع العادات لوجدنا أن أحدهما ينشأ من تفاعل الجماعة مع العالم الخارجي والآخر ذاتي، يتصل بالأساليب التي يكونها الفرد من خلال ممارسة شؤونه الخاصة .

"وللعادات وظائف متنوعة منها الاجتماعية، التي تتمثل في الترابط العضوي بين أعضاء الجماعة وتنظيم العلاقات فيما بينهم والتمايز عن الأجانب، ومنها الاقتصادية كاختصار المجهود والزمن ومنها الأخلاقية كتوجيه سلوك الفرد وتقويمه".[2]

وكمثال على العادات الجزائرية نذكر عادات الزواج، هذا الأخير يشكل "العلاقة بين الرجل والمرأة باعتبارها أسمى وأرقى أشكال العائلة، وكانت قفزة عظيمة في مضمار الرقي والبشرية لم تبرح تجاهد لكي يكون الزواج وحدانيا حقا من ناحية الرجل والمرأة على السواء، والأفكار المرتبطة بالزواج كلها تقريبا تدل على أن الرجل حين يتزوج يقتني امرأة تأتيه بأولاد يرثونه، وتريحه من عناء الحياة وتقضي له مطالبه".[3]

1 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص: 201.

2 – عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص: 12.

3 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص: 230.

فالأسرة هي النواة الأساسية في بنية المجتمع الجزائري ونسيجه الاجتماعي، لذا فــإن مــا تطمح إليه كل أسرة هو استمرار بنفس السمعة والمكانة والهيبة بين العائلات، لهذا فــإن الســعي لزواج الابن من أعظم الأمنيات التي تتوق الأسرة لها.

ولو أجرينا مقارنة بين المعتقدات والعادات والفنون الشعبية، لوجدنا أن "المعتقدات الشعبية تختلف ببعض الخصائص عن العادات والفن الشعبي، فالعادة تمارس بالضرورة ضمن جماعة بشــرية كما أن أدوات الفن الشعبي تستمد قوتها من ناحيتها العملية في حياة الناس، أما المعتقدات فإنهــا معقدة من حيث الدراسة، باعتبارها جزء من الكيان البشري تعبر عن تلك الأحاسيس والتصورات إزاء الظواهر الطبيعية العادية والشاذة، فهي لا تعتمد على التلقين بقدر ما تتشكل في أعماق الذات البشرية، يؤدي فيها الخيال دورا هاما تكتسب من خلاله طابعا خاصا، ثم إنها تــرتبط بــالمواقف الإنسانية العامة".[1]

وترتبط هذه الاعتقادات من حيث نوعيتها، وأساليب ممارستها بطرق التفكير والمعيشة التي يتميز بها الإنسان للتكيف مع ظروف حياته الجديدة.

وهكذا نجد ثقافة الجماعة تقاس بمقدار ما لديها من عادات ومعتقدات شــعبية في كافــة مجالات الحياة لما تتضمن من قيمة مادية وروحية هامة.

ونخلص من هذا كله أن لكل تجمع بشري عاداته التي يبني عليها حياته، والتي يتأسس عليها الاجتماع البشري، ولكن هذه العادات تتطور عبر الزمن حتى تأخذ أشكالا ملائمــة للتعــبيرات الحادثة في نوعية الحياة المعيشية ووسائلها، ويمكن أن نصنف الاتجاهات الاجتماعية فيمــا يخــص العادات إلى الاتجاهات المحافظة، التي تنادي بالمحافظة على العادات في شكلها الموروث من الماضــي دون تغيير واتجاهات التجديد، التي تحاول إحياء العادات في صور جديدة تلائم العصــر والــزمن الراهن، واتجاهات أخرى تحاول الخروج على العادات كليا وتنادي بتقليد الغرب.

1 – عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص: 61.

2-3- الفنون الشعبية:

تعددت وتنوعت تسميات هذا الفن الشعبي، حيث أطلق عليها اسم "الفنون الأهلية نسبة إلى اتصالها بالشعب والأهالي وبعده عن الفنون الرسمية، كما أطلق عليها اسم الفن الدارج تميزا له عن الفن المثقف الحضري، إذ يفيض الفن الشعبي عن خاطرة الجماعة الإنسانية بالتعبير التلقائي، أما الفن الحضري فيفيض عن عاطفة أفراد موهوبين نالوا قسطا من التعليم والتثقيف، وأيضا سمي بالفن الريفي لارتباطه بالريف وخاماته، وأحيانا بالفن الفطري لما يحويه من فطرة ظاهرة، وتعبير ساذج بسيط وأطلق عليه بالفن الشعبي، لأنه وليد الشعب والحياة الشعبية مصدر الإلهام والإيحاء للفن الشعبي".[1]

وتتضمن الفنون الشعبية أحيانا كل ما يوجد في وسطنا الاجتماعي من: "الموسيقى الشعبية والرقص الشعبي والألعاب الشعبية في جميع المناسبات،كما تتضمن عناصر الثقافة الشعبية أدوات العمل الزراعي والمعدات المترلية والحرف والصناعات الشعبية، وفنون التشكيل الشعبي من أشغال يدوية وأزياء بأنماطها وألوانها كالحلي وأدوات الزينة الأثاث والأواني والبناء الشعبي الدمى والتعاويذ...".[2]

فهي تمتاز بعراقتها نظرا لوجودها وتجذرها منذ تاريخ الإنسانية، فهي تعود إلى مراحل في القدم وتنحدر مع الآباء والأجداد من جيل إلى جيل آخر، فآلات الموسيقى مثلا مصنوعة من الغاب وعيدان الشجر المثقوب وجلود الحيوانات المشدودة على الفخار، أو جذوع الشجر المفرغة ومن هذه الآلات الموسيقية نذكر:

-آلات النفخ على البوق.

-آلات وترية تتجلى خاصة في الموسيقى الأندلسية والغناء الشعبي.

-آلات إيقاع.

1 - حسين عبد الحميد، أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، دب، 1993، دط، ص: 106، 107.

2 - عبد الله حسون العلي: قيمة الأدب الشعبي ودلالاته، مجلة جامعة دمشق، 2004، ع1، ص: 252.

ونجد في مجال الفن العمراني ذكر مدينة القصبة في مسرحية(أبناء القصبة) وهي بناية قديمة وتعتبر موروثا جزائريا عريقا منذ القدم، وقد أدرجت في لائحة اليونسكو للتراث الثقافي العالمي وذلك سنة 1991.

كما نجد من بين فروع الفنون الشعبية والمعروفة سواء في الجزائر، أو في الوطن العربي الرقص الشعبي والألعاب الشعبية، فالرقص نجده في المناسبات سواء كان رقصا جماعيا أو فرديا وهناك نوع آخر يتمثل في الرقص المرتبط بالمعتقدات (مواكب صوفية، ذكر) هذه الأخيرة كانت قديما ونلاحظ عودتها حديثا في المجتمع الجزائري وخاصة ما يتعلق بالذكر، ورقص طبقات وفئات معينة.

أما الألعاب الشعبية فتتمثل في ألعاب غنائية، تسلية ومنافسة أطفال وفروسية، ومن بين الألعاب الجزائرية والمعبر عنها مسرحيا نجد مسرحية الغولة، وهي: "لعبة في العرف الشعبي معناه الإثراء على حساب المجموعة مثلا (نلعب الغولة) لقيمة مالية ضخمة قصد الاستيلاء عليها، فهي تعالج جميع المحاولات التي تقوم بها مجموعة من الانتهازيين التي تنال يوميا من التسيير الذات والغولة تبدأ من الاستغلال الضرائبي للعمال الزراعيين إلى سرقة مرتباتهم، وفي الليل نجد هؤلاء يبعثرون المال على موائد القمار وهم لا يدركون أن هذا الإثراء عمره قصير ولا مستقبل للذين يثرون على حساب الشعب".[1]

من خلال ما قيل نجد أن الفنون الشعبية تشمل مختلف فنون التشكيل الشعبي والألعاب الشعبية وطرق الرقص الشعبي وموسيقاه، بالإضافة إلى ذلك تحتوي على مختلف الحرف، لذا فهي جزء من موروثنا الشعبي تتناقله المجتمعات الجزائرية من جيل إلى جيل آخر، وتعمل على المحافظة عليه بالرغم من تغير حركة الزمن.

1 - جان الكسان: السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص:15.

2-4- الأدب الشعبي:

2-4-1- تعريفه:

يشكل الأدب الشعبي موروثا غزيرا يسهم بفعالية إيجابية في كشف الدور الحضاري للمجتمع العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، وفي العمل على فهم هذا المجتمع ومعرفة سلوكه وعاداته وتقاليده وتطلعاته ومدى ارتباطه بماضيه، ويقدم ثمرة فكر وعقل قديم ونتاجا فكريا وتربويا مُهمًا يؤثر في تفكير الناس وتصرفاتهم، ويبين ما يجب أن يتبع من السلوك وينوه بأحداث ووقائع تاريخية وأعمال وذكريات ذات تأثير بعيد في حياة الجماعة، باعتباره وجه من وجوه الموروث الشعبي الذي يستغرق أحوال و مظاهر الحياة الشعبية ماضيها وحاضرها ومستقبلها لأن كل شيء قد يزول، فمثلا اللباس يتلف والآلة الموسيقية تنحل والصناعات الخشبية والفخارية وما إليها تزول، بينما الكلام يبقى طريا نديا لا يزيده الزمن إلا حياة وقيمة وأهمية، فهو ثابت لا يحول تتناقله الألسنة وتحفظه الصدور وتسمعه الأسماع، ويفهم بوصفه أمانة عزيزة وإرثا تسري فيه أرواح الأجداد وحكاياتهم .

فمن المعروف أن الأدب الشعبي "قديم قدم الشعوب نفسها، وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلها في صورة من صوره، وسيظل كذلك ما بقيت الشعوب، وقد كانت أقدم صوره حكايات الشعوب البدائية".[1]

إلا أنه"ما يزال تحديد الأدب الشعبي أمرا يختلف عليه النقاد ودارسو الأدب، بيد أننا نجد تحديدات ثلاثة تهمنا: فنقاد الأدب المتأثرون بآراء الفلكلوريين، يرون أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي الشفهي مجهول المؤلف المتوارث جيلا عن جيل، ومؤدى هذا الرأي إسقاط أدب العامية الحديث الذي أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة والأخرى من مسرح وإذاعة وسينما لأنه لا يتوافر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدي".[2]

1 – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص: 74.

2 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص:14.

فهو ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية ومن ضرورات حياتها وعلاقاتها، وما نلمسه من بعض الاستصغار الذي يصدر من بعض الدارسين، لا يعبر في الحقيقة عن فهم عميق لهذا الأدب وصانعيه ومن جهة أخرى نلمس تنكر كثير من النقاد لهذا الأدب متأثرين بالنزعة اللغوية ومن خلال هذا فإننا نحدد ثلاثة آراء واختلافات في وجهة نظرهم لمفهوم الأدب الشعبي:

فنظرة الرأي الأول للأدب الشعبي هو"ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب المستهدف تقدمه الحضاري الراسم لمصالحه يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة والأثر المجهول المؤلف والأثر المعروف المؤلف".[1]

من هنا نرى أن"الأدب الشعبي رباط وثيق بكل أمة يولد معها، ويترعرع بجوارها ويتربى في تربتها ويرضع من ثديها ويجتر كل الحياة حلوها ومرها بلا تباطؤ".[2]

فأصحاب هذا الرأي ينظرون نظرة واحدة بين أدب الفصحى والعامية، ولا يفرقون بينهما وبالتالي فالأدب الشعبي عندهم هو "المعبر عن مشاعر الشعب في لغة عامية أو فصحى".[3]

أما الرأي الثاني فيركز أصحابه على اللغة المنطوقة، حيث يرون أن الأدب الشعبي"لأي مجتمع من المجتمعات الإنسانية هو أدب عاميتها التقليدي الشفاهي مجهول المؤلف المتوارث جيلا عن جيل"[4]، فهذا الرأي يهتم باللهجة العامية للمجتمع وبمجهولية المؤلف، كما يجب أن تتوفر فيه صفة التوارث، بينما أصحاب الرأي الثالث: يركزون على اللغة المستعملة فإذا كانت لغة عربية فصحى، فهذا النوع من الأدب رسمي ولا يمكن اعتباره أدبا شعبيا إلا إذا استعملت لهجة عامية مستمدة من واقع الشعب،"لأن الأدب الشعبي هو أدب مستمد من عمق الشعب وثقافته وأصالته

1 -أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص: 14، 15.

2 – محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص: 12.

3 – عز الدين جلاوجي: الأمثال الشعبية الجزائرية، مديرية الثقافة، سطيف، دت، دط، ص: 08.

4 – محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص: 09.

أنتج من طرف فرد ثم ذاب في ذاتية الجماعة، فالتراث الشعبي يعبر وبكل انطلاق عن وجهة نظر الجماهير الشعبية تجاه مختلف القضايا التي تمس حياتها والأحداث التي تمر بها".[1]

ومن الأسباب التي جعلت الأدباء والنقاد تتعدد تعريفاتهم ونظرتهم لمصطلح الأدب الشعبي نذكر:

- طبيعة المادة الشعبية، حيث تحمل دلالات ورموز مختلفة قابلة للتغير والتجديد حسب الظرف والعصر الذي تقال فيه.
- غنى مادة الأدب الشعبي والدراسات التي اهتمت به، فهو يشمل كل المجالات الفكرية من تاريخ وأدب وثقافة وغيرها من العلوم.
- وجهة نظر كل باحث أو ناقد حول مضمون أو ما يحتويه الأدب الشعبي.

و"على ذلك يصبح الفيصل بين الأدب الشعبي وغيره إنما يلمس في واقع الأمر في الوظيفة التي يقوم بها الأدب، ومن ثم يخطيء من يظن أن الفيصل يكمن في المعيار اللغوي دون المعيار التاريخي أو المعيار النفسي أو الثقافي أو الفني، حين يتوسل هذا الإبداع باللهجة العامية، فالواقع- كما يقول عبد الحميد يونس- أن اللهجة العامية ليست الفيصل في التمييز بين الشعبي وغير الشعبي، وإنما الفيصل هو وجدان الجماعة الذي يجعل المؤلف مجهولا مختفيا لا يتبين له خصوصية والذي يجعل الآثار الأدبية الشعبية مجهولة المؤلفين في الغالب".[2]

فالأدب الشعبي كان ولا يزال مرآة صادقة تعكس تاريخ مجتمع من المجتمعات، بل نتعرف من خلاله على حضارة شعب من الشعوب، وبذلك حاول و لا يزال أن يكون صورة ناطقة متحركة تعبر عن ثقافة الشعب وطموحاته وتطلعاته وآماله وآلامه، التي أضحى يصورها بصدق وجدية حتى أصبح المجتمع صغيره وكبيره يتطلعون إلى هذا الأدب بشتى أشكاله وألوانه التعبيرية.

---

1 – محمد زكور: التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ص: 63.

2 – محمد رجب النجار: جحا العربي،ص: 05، 06.

فبعد حديثنا عن الآراء المختلفة حول نظرتهم للأدب الشعبي نحاول أن نذكر الفنون الـــتي تختص به وتتضمن معانيه، والتي تتدفق بها شجون الحياة وينبض بها نبضها الذي يعد الدقائق والأيام ثم السنين والأجيال والقرون.

"فأنواع الأدب الشعبي هي الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر، والأقوال السائرة والأمثال والألغاز والأقوال السحرية والموسيقى والرقص والعادات والممارسات والمهارات الفنية". [1]

أما نبيلة إبراهيم فقد جعلت أنواعه كالأتي:

"الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية، الأسطورة، المثل، اللغز، النكتة"[2]، فالأدب الشعبي فضاء مفتوحا على مختلف أنواع الثقافة الشعبية كونه يغوص في أعماق الموروث الشـــعبي، فيعرفنـــا إلى العادات والتقاليد والمعتقدات وأخلاق الشعب أو المجتمع.

ونعني بهذا كله أن الأدب الشعبي هو العبارات والجمل والأمثـــال والأشـــعار والخطـــب والقصص والأساطير، التي تنعكس من ضمير الشعب وقلبه وعقله انعكاسا مطبوعـــا لا مصـــنوعا لتجعل منه مجتمعا له خصائصه المتميزة وطابعه الخاص، وكلها حصيلة حياته وجهد الباحثين مـــن حيث كونهما معبرين حقيقيين عن حقائق أدبية واقعة فعلا دون تكلف .

2-4-2- سمات الأدب الشعبي:

الأدب الشعبي تعبير فني وسيلته الكلمة المقترنة بالإشارة والإيقاع، ومن مقوماته العراقـــة والثقافة والجهل بالمؤلف له قيمته ودلالاته، فهو صورة صادقة وواضحة عن حياة الناس وتصرفاتهم غني بالمغزى والرموز، التي تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه ومع مجتمعه ومـــع الكـــون كله، فمن سماته نذكر:

"- **العراقة:** حفظ الأدب الشعبي ذخيرة تراثية كبيرة، يمكن من خلالهـــا التعـــرف إلى الحيـــاة الروحية والفكرية لأسلافنا، كما يمكن ضبط التاريخ الاجتماعي لمراحل المجتمع الأولى".[3]

1 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص: 16.
2 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص: 13.
3 – أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص: 103.

"- **الجودة والتجدد والاستمرار**: يتردد هذا الأدب بين الأفراد ويتطور بتطور الشعب، لأن الوظيفة تتغير وتتبدل وللبيئة الثقافية حكمها في الترديد والتذوق، والأدب حدث مستمر يواكب مسيرة البيئة التي أنتجته.

- **الجماعية**: تبدع الجماعة نتاجها الفكري والثقافي والاجتماعي، الذي يناسب قدراتها، ويلائم إبداعها حيثما كانت، إضافة إلى ما تحمله البيئة الجغرافية التي تقيم فيها هذه الجماعة، ويعبر هذا النتاج عن وعي قومي جماعي".[1]

- **الطابع الصوفي**: يظهر تحقيقا لرغبة ما أو موقف أو تجربة ذاتية قبل انتشاره، وينضج عندما يوافق ذوق الجماعة ويجري وفقا لعرفها شكلا ومضمونا، فلا يأخذ شكله النهائي ما لم يحصل على موافقة الجمهور".[2]

فهو خير وسيلة تلقائية تعبر بها الشعوب عن ذاتها بكل حرية ودون قيد، وبالتالي فهو تعبير تلقائي فطري الصادق عن أحلام الأمة وآمالها وبؤسها وشقائها وهو خيالها أو ظلها، الذي يصاحبها عبر الزمن مهما اختلفت الأماكن، فهو متوارث جيلا بعد جيل ولا يسند إلى فرد معين بل تشارك في إبداعه وإعادة إنتاجه الجماهير عن طريق تهذيبها لصياغته ليناسب أذواقها، وما احتفاء الجماعة به إلا لأنه صادر عن وجدانها الجماعي، "فعندما نتطق بعبارة الأدب الشعبي، فإننا نكون على وعي تام بأننا نعني نتاج جماعة بعينها وليس الشعب بأسره".[3]

ومن الخصائص التي تحدد للأدب الشعبي هويته: أن يكون حيا معافى، أن يكون له طابعه الخاص كما له خصائص أخرى ألا وهي:

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

---

1 – أحمد أبو زيد: دراسات في الفلكلور، دار الطباعة والثقافة والنشر، القاهرة، 1972، دط، ص: 173.

2 – عبد الله حسون العلي: قيمة الأدب الشعبي ودلالاته، ص: 247.

3 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص: 09.

- المبالغات والمعجزات والسحر والخير والشر يهدف التعبير عن الآلام والآمـال، ترسم صورة قسوة للخير والشر، أما تحقيق المستحيل فيجعل الأمل في أن يكون في كل مشكلة فرجا، وأنه لا معنى لليأس ولا مكان له وكذلك من خصائصه السيرورة والخلود والعمومية".[1]

2-4-3- أهمية الأدب الشعبي:

إن الأدب الشعبي، ومن خلال أشكاله التعبيرية هو أدب الحياة يصورها أحسن تصوير، ويعكس مختلف جوانبها بكل مظاهرها المحسوسة ولا غرابة في ذلك، فهو أدب الممارسات اليومية لهذا الشعب حيث يرصد نشاطات الناس الاجتماعية والفكرية الثقافية بدقة وأمانة.

من هنا نرى أن التعبير الشعبي لا يصل إلى التكامل بحيث يصبح أدبا إلا أن تكون رواسبه قد استقرت في ضمير الجماعة، ولعل هذا يفسر لنا فردية التأليف الشعبي وشعبيته في آن واحد "فالمبدع الشعبي هو القادر على جمع العناصر التي تعيش بالفعل في حياة الشعب وفي ضميره، لكي يكون منها تعبيرا متكاملا ذا مغزى يهم الجماعة، وربما اشترك في هذه العملية أكثر من فرد، فهي تتم على مراحل، ولكنها عندما تتم ويستقبلها الشعب تصبح على الفور تراثا شعبيا".[2]

فهو"ذاكرة الشعوب ووعيها الشفوي المحكي والمرآة التي تعكس بصدق الماضي، بكل ما ينطوي عليه من تقاليد وعادات اجتماعية وطقوس دينية ومشاعر فردية أو جماعية".[3]

وقد ظل الأدب الشعبي من بين عناصر الموروث الشعبي"مقيدا إلى حد بعيد بالظروف التاريخية التي تأثر بها، وقد مر الغرب بتطور اجتماعي وسياسي هام، إذ ناضلت البرجوازية الأوربية من أجل قوميتها، ولعب الأدب الشعبي دورا بارزا في التعاطف مع مصالح الطبقات الشعبية وتأكيد النزعة الوطنية، لذا اقتضت مرحلة الاستعمار في الجزائر أن يكون الأدب الشعبي مضمونا

1 - محمود ذهني: الأدب الشعبي، مكتبة الأنجلو مصرية، دت، دط، ص: 196.

2 - نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص: 07، 09.

3 - أم سهام: شظايا النقد والأدب دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دت، دط، ص: 41.

يدعو إلى إيقاظ الوعي الوطني والتمرد على الإدارة الأجنبية والـــدفاع عـــن خصوصـــية الأمـــة الجزائرية".[1]

من خلال ما سبق نخلص إلى أن الأدب الشعبي تعبير فني تنقله الكلمة، التي ترافقها الإشارة أو الإيقاع تحقيقا لوجدان الجماعة في بيئة معينة ومرحلة محددة، وقد اختلف في تعريفه وتحديـــد حدوده كما اختلف مدلوله باختلاف المدارس الفلكلورية والأدبية، ولكن يبقى دائما حصيلة حياة عريضة وتغيرات حضارية وسياسية واجتماعية وثقافية، ويمثل أحاسيس الإنسان ومشاعره الدينيـــة والنفسية وهواجسه العقلية، كما يمثل ثقافة مجتمع بكامله إلا أنه تعبير اجتماعي وإنساني شـــامل يلقن الفرد والجماعة تجارب السلف للتمييز بين الخير والشر، وللتنبيه على خصائص أشياء كـــثيرة يستخدمها الفرد في حياته ويتدرب عليها فتنمي قدراته، كما يشكل الأدب الشعبي تراثا غزيـــرا يسهم بفعالية إيجابية في كشف الدور الحضاري للمجتمع، وفي العمل على فهم هذا المجتمع ومعرفة سلوكه وعاداته وتقاليده وتطلعاته ومدى ارتباطه بماضيه.

1 – عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص: 05، 08.

3- مصادر الموروث الشعبي:

حين نقول مصادر الموروث فإن هذا يقتضينا الوقوف عند هذه التسمية وقفة قصيرة، لكي نرى ما يمكن أن يكون هناك من مفهوم للمصدر، والفرق بينه وبين المرجع.

فمن الدارسين من يرى أن المصدر هو كل" كتاب تناول موضوعا وعالجه معالجة شاملة عميقة، أو هو كل كتاب يبحث في علم من العلوم على وجه الشمول والتعمق، بحيث يصبح أصلا لا يمكن لباحث في ذلك العلم الاستغناء عنه، كالجامع الصحيح للبخاري وصحيح مسلم هما أصلان ومصدران في الحديث النبوي، بينما تعد كتب الأحاديث المختارة كالأربعين النووية من المراجع".[1]

ومعنى هذا أن المصدر يحتوي على المادة الأصلية، والمرجع هو الكتاب الذي رجع فيه صاحبه إلى هذه المادة في مصدرها وأفاد منها، أي أخذ منها ما يحتاج إليه في عمله الإبداعي.

وباحث آخر يؤكد معنى المصدر حين يقول "فالمصدر أصدق ما يكون حين يطلق على الآثار، التي تضم نصوصا أدبية شعرا أو نثرا لكاتب واحد أو مجموعة من الكتاب لشاعر فرد، أو لطبقة من الشعراء أو لخليط من كتاب وشعراء وخطباء ورويت هذه الآثار شفاها، أو دونت في كتب أو نقشت على الأبنية ووصلتنا دون تعليق على النص أو تفسير له دون تمهيد له أو تعليق عليه، أما المرجع عند هذا الدارس فهو ما يساعد على فهم النص الأدبي وتوضيحه وتفسيره وتقويمه".[2]

فلم تظهر المصادر في التراث العربي فجأة بل مرت شأن الثقافة عامة بمراحل وأطوار، وكما تتنوع وتتعدد مصادر المعرفة كذلك بالنسبة للموروث الشعبي، "فبعضها يعود إلى التاريخ العربي وأحداثه قبل وبعد مجيء الإسلام، وبعضها يعود إلى القصص والملاحم والأساطير والخرافات والقصص الشعبي...ويستقي البعض الآخر من الخبرات، التي اكتسبها من الحالات والمواقف

---

1 - عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، مكتبة غريب، القاهرة، دت، دط، ص: 54.

2 - المرجع نفسه، ص: 54.

الاجتماعية والسيكولوجية، بينما يستلهم آخرون الاتجاهات وسير الأفراد والحركات الثورية السياسية والفكرية، كما يستلهم أساليب التعبير وجماليات الأبنية الفنية في اللغة".[1]

"فمن الدارسين من يكاد ينفي تدوين العرب قبل الإسلام شيئا من معارفهم، فيقول لم يكن للعرب في فترة ما قبل الإسلام ثقافة مدونة وعلوم مسجلة، فقد غلبت عليهم البداوة واستغرق حياتهم التنقل ففشت الأمية، ولم يتركوا خلال هذه الحقبة المديدة الغامضة من فجر حياتهم سوى نقوش قليلة".[2]

"لذا فقد كان الموروث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدر من مصادر الإلهام حيث يستمد منه نماذج وموضوعات وصورا أدبية، وما يزال القرآن الكريم المعين الثري بالدلالات الإنسانية والفنية، التي تضفي على الصورة الأدبية عنصر الحيوية والأصالة، ليستقي منه الأدباء تجاربهم الإبداعية، إضافة إلى السيرة النبوية والشخصيات الدينية الشهيرة والكتب السماوية والأنبياء – عليهم السلام– فهي كلها رموز دينية تشكل ذاكرة الأمة العربية الإسلامية بما تضمره من إيحاءات دلالية".[3]

"كما تأخذ الكتب الدينية والسماوية متمثلة في الإنجيل والتوراة والقرآن، مكانها الريادي في صناعة الحكاية الشعبية والقصص باعتبار النمط الحكائي الغالب في ثناياها، على أن للأحلام دور متقدما في تزويد الحكاية الشعبية بالمواضيع والأطروحات، التي تعبر عن مكنونات الإنسان وخفاياه اللاشعورية، ولا عجب في أن الكثير من أحلام الأفراد قد أصبحت قصصا تروى ويتناقلها الناس مع الإضافات".[4]

فقد يستحضر الكاتب باستخدام وتوظيف رموز لشخصيات إسلامية، أو أقوال مشهورة ليخلق به رمزا ينبض بدلالات إيحائية لتجربة شعورية جديدة، سواء كانت هذه التجربة من إبداعه

1 – عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص: 13.
2 – المرجع نفسه، ص: 13.
3 – إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، ص: 25.
4 – محمد أحمد شهاب: الحكاية الشعبية، دار ابن خلدون، بيروت، دت، دط، ص: 7، 98.

الخيالي أو من واقعه الاجتماعي والوسط المحيط به، لأن الكاتب ابن بيئته يؤثر ويتأثر بمـا يجـري حوله.

وهكذا تتعدد المصادر التي ينهل منها المبدع، وهو يشيد بناءه الإبداعي في المخيلة قبـل أن ينقله على الورق أو أثناء الكتابة، وثمة مصادر عديدة تسعف الفنان في توظيف ما اختزنته الذاكرة من ثقافة ومعرفة ودربة في نسج عمله الفني أو الأدبي.

"كما يعتبر التاريخ أهم هذه المصادر إذا لم نقل أهمها على الإطلاق، فثمة أحداث تاريخية هامة تشكل منعطفات حاسمة في المجتمعات، التي وقعت فيها وثمة رموز تاريخية خالدة في التـراث العربي والإنساني دخلت التاريخ من بابه الواسع، وساهمت بفعالية في صياغة جزء هام من أحداثه داخل أوطانها وخارجها ارتسمت صورها على جدران الذاكرة، هذه الرموز مع تلك الأحـداث تشكل مواد خصبة غنية بالدلالات والمعاني الإنسانية السامية، لمن يريد أن يبرز معنى مـن هـذه المعاني في نسيج إبدائه، أو لمن يتوق إلى نزعة التأصيل وقراءة صفحات الماضي بتمحيص وتأمـل فيختار من تلك الأحداث ما يصلح أن يكون مادة حية للحاضر الراهن، وينتقي من الشخصيات ما يصلح منها للتناظر مع الشخوص التي تتحرك على أرض الواقع يتماهى الحاضر بالماضي والماضي بالحاضر ليرتسما معا على صفحة مرآة ذات المبدع نصا أدبيا، يحمل رؤى جديدة عـن كيفيـة صياغة المستقبل".[1]

وهناك الكثير من كتاب الدراما الجزائرية اتخذوا من الأحـداث التاريخيـة الموجـودة في موروثنا الشعبي والتي تعود إلى الزمن الماضي من تاريخ الأجداد كمادة لاستلهامها في نصوصـهم المسرحية بغية مواجهة اللحظة الراهنة فاستحضر رموزها المتنوعة،وهذا مـا نجـده في مسـرحية (حنبعل) لأحمد توفيق المدني، ومسرحية (يوغرطة) لعبد الرحمن ماضوي، فهم بذلك أماطوا اللثام عن الواقع، فكانت النتيجة إعطاء النص أبعادا فنية جمالية ذات بعد رمزي إيحائي ودلالي للجمهور الجزائري.

1 – حسين حموي: الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، ص: 373.

"وحين تكون تجربة الحياة وحدها المصدر الأول للعمل الإبداعي في مادته وبنائه وهدفه فإن ذلك لا يلغي أثر المصادر الأخرى، لأنها جزء من تجربة الحياة نفسها، كما أن إشراك أكثر من مصدر في تكوين العمل الإبداعي لا يضر ذلك العمل، ولا يقلل من أهميته فيما إذا طغى جانب على آخر من عناصره الرئيسية، أو وقع التخاطر والحافر على الحافر من توظيف الأحداث والرموز التاريخية بين مبدع أو أكثر في نص أدبي تتقارب فيه المصادر والأهداف، مع الاحتفاظ لكل مبدع بخصوصية فردية تشير إلى سمات التفرد في لغته وفي أسلوبه".[1]

ولا بد من خلال حديثنا عن المصدر التاريخي أن نقر في البدء أن "الملاحم الشعبية تعد في أحد وجوهها إنتاج الماضي، وبمعنى أكثر دقة ترتكز في أحد وجوهها على إنتاج الماضي، وعندما نقول الماضي نقصد به التراث الثقافي بشقيه المادي والروحي وبطبيعة العلاقة بين الملاحم، وهي بذلك نتاج فني وبين التاريخ خصوصية مرتبطة بطبيعة الواقع الموضوعي في عصر تشكيلها ".[2]

فالعلاقة بين التاريخ والموروث الشعبي علاقة ارتكاز، حيث"يقتبس من التاريخ ما هو شعبي في جوهره الإيديولوجي والفني دون أن يفقد كل منهما خصوصيته وطابعه، ويتم ذلك بفضل الرواة المحترفين وخيالهم المتقد وذاكرتهم القوية وثقافتهم التاريخية العميقة، فيروون على الناس بطابعهم المميز بخصوصية عصرهم ما استوعبته ذاكرتهم من الأخبار والروايات التاريخية، وأحداث الأيام المشهورة وبطولات الشخصيات التاريخية التي كانت فاعلة في أحداث عصرها، ثم يدمجون تلك المادة التاريخية بالقصص والأساطير التي غذت جزءا من ثقافة عصرهم دون النظر إلى مفهوم الصدق التاريخي بمعناه العلمي، لأن الصدق هو صدق الأصالة النفسية التاريخية للشخصيات والحضور الأصيل لدوافعهم وسلوكهم".[3]

وتسهيلا للبحث وصولا إلى الوضوح وكشف مصادر المعرفة التراثية تقسم هذه المصادر إلى:

---

1 – حسين حموي: الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، ص: 373.

2 – يوسف إسماعيل: الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، دط، ص: 46.

3 – المرجع نفسه، ص: 16

1- "الملاحم والقصص والأساطير والخرافات والقصص الشعبي والسيرة الشعبية.

2- التاريخ العربي قبل وبعد الإسلام أحداثا ومواقف وحركات وأشخاص.

3- الحرفيات الأسلوبية والجمالية واللغوية، مما يمكن أن يشكل الجانب الجمالي المستوحى من التراث.

4- الحكمة: يقول حكيم صيني(إن من وعى حكمة السلف فقد أغنته حكمة الصين عن علوم الدنيا)".[1]

ولو عدنا إلى بقية المصادر التي تم ذكرها نجد الأسطورة، فقد كانت من العناصر الهامة التي اعتمدت عليها التجارب الجديدة مثلها مثل الاستعانة بالشخصيات التاريخية والأحداث ذات المغزى المقتبس والأقصوصة، واستخدام الأسطورة معروف منذ القدم لارتباطها بالروح الشعبية من جهة، ولما تحتوي عليه من ثراء في الخيال والقدرة على الإيحاء، ولما تحمل من شحن عاطفية شديدة الجاذبية والتأثير، وبالخصوص الحكايات الخيالية أو الخرافية في بعض الأحيان وهذا اللون يعتبر المنبع الثاني بعد الأساطير ولا يقتصر الموروث الشعبي على القصص فقط، فهناك أيضا الأغاني الشعبية والأمثال والحكم الشعبية.

ونخص بالذكر هنا الأسطورة الدينية والتاريخية التي كانتا المصدر الأول، بل الوحيد لفن التراجيديا عند اليونان القدماء، وكان أساس اختيار الموضوع من تلك الأساطير هو قدرته على تطهير النفس البشرية بإثارة عاطفتي الفزع والشفقة والخوف.

لأن"الأسطورة عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي، الغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي، فالإنسان مثلا يخشى الظلام ويحب ضوء الشمس الساطع".[2]

فالأسطورة لا تروي أحداثا جرت في الماضي، وإنما تروي كذلك أحداثا لا تتحول إلى ماض أبدا، ففعل الخلق الذي تم في الأزمنة المقدسة يتجدد في كل عام ويجدد معه الكون وحياة

1 – طراد الكبيسي: التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، ص: 14، 15، 20.

2 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص: 17، 18.

الإنسان، وإله الخصب (تموز) الذي قتل ثم بعث إلى الحياة موجود على الدوام في دورة الطبيعة وتتابع الفصول وصراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر".[1]

"فقد قامت الأسطورة بإضفاء الحيوية والدينامكية في استحضارها لسيرة الأسلاف وترسخ التفكير الميثولوجي في الوعي الاجتماعي للشعوب، وإن كان بدرجات متفاوتة و توارثته الأجيال حتى أصبح الماضي مشاركا الحاضر وأصبح الأسلاف الموتى، حتى من لم يدفعوا منهم حركة التاريخ في الماضي هم الذين يتحكمون ويسطرون ويديرون دفة الزمن الحاضر كمنهاج يتوجب اقتداؤها".[2]

ولهذا تكتسي الحكاية الأسطورية دورا هاما في التعبير عن أنماط ومواكبة متغيرات الوسط الاجتماعي للأفراد عبر كل حقبة زمنية وذلك باعتمادها على مصادر متنوعة بحسب المميزات التي تطغى على كل مجتمع سواء كانت ثقافية أو فنية.

فالحكاية الشعبية تعتمد على ما يسمى بالرواة وهم فئة متميزة في المجتمع يتسمون بحدة النظر وسعة المعارف وتجربتهم في الحياة.

فالأسطورة عموما "حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان، وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقسية خاصة، وبصفة عامة تهدف إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر، التي بواسطتها يحدد الإنسان موقفه من العالم، فهي تثبت الأعمال الطقسية ذات الدلالة وتخبرنا عند ما يتلاشى بعدها التفسيري بما لها من مغزى استكشافي، وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية أي فيما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته".[3]

فالمسرح اليوناني وخاصة الأساطير التي تضمنها تعد مصدرا للعديد من الدول بما في ذلك الدول العربية ونخص بالذكر هنا الجزائر، فالأدب اليوناني يعد أقدم وأكثر الآداب تأثيرا في العالم حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، وقد قدم الكتاب الإغريق الكثير من الأنماط الأدبية البارزة بما

1 – كاملي الحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص:39.

2 – أبو السعود عطيات: الوعي التاريخي بين الماضي والمستقبل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 29 أبريل 2001، ع4، ص: 20.

3 – محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، 1994، ط1، ص: 07.

في ذلك المسرحية الهزلية والمأساوية، وهذا ما اعتمده هؤلاء الكتاب، فقد أصبحت الأسطورة اليونانية منبعا لبعض الكتاب، على أن يكون "الاغتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا".[1]

ولما كان المسرحي يعتمد كثيرا على الرموز والأساطير، وينهج في بنائه المعنوي منهجا معينا، كان طبيعيا أن يشغل المسرحي الإذاعي الجزائري كل مادة في الموروث الإنساني لها هذه الطبيعة غير مفرق بين موروث عربي وغربي.

فكان توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري من عدة مصادر من خلال الاقتباس والترجمة، وقد لعب التفتح على الغرب دورا كبيرا في هذا المجال، إذ أن التنوع الذي حققه المسرح الإذاعي اقتباسا وترجمة وتأليفا، قد زاد من نشاطه وساعد الكثير من المؤلفين في الاستعانة بهذه المصادر واقتباسها.

لأن اقتباس النصوص من الأسطورة الإغريقية يعني الرجوع إلى الأصل الإنساني، إذ "أن الحكايات القديمة التي نسميها أساطير هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان، فإن يكن عصرنا قد عني بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء، فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية للإنسان أي عادوا يرددون نفس الأساطير، وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير فراحوا ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري").[2]

ولسنا وحدنا من اتخذ من الموروث الأسطوري اليوناني مادة للتأليف، فقد كانت لموضوع القدر المحتوم سحرها الخاص، حيث حاول الجزائريون وضع اللمسات على هذا النوع من المسرحيات فمن بين المسرحيات المقتبسة من قصص ألف ليلة وليلة نجد مسرحية (أبو الحسن)، أو

1 – محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ط1، ص: 142.

2 – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص: 222، 223.

(النائم اليقظان)، وسميت أيضا (النائم الصاحي)، والتي يقول عنها علالو "قد أخذت من كتاب ألف ليلة وليلة أيضا وعلى وجه التدقيق من الليلة الخمسين بعد الثلاثمائة ".[1]

والعودة إلى الموروث العربي أو اليوناني ليس لإحداث فجوة بين الماضي والحاضر، وإنما هو إسقاطه على القضايا المعاصرة، والتعبير عن الواقع الإنساني بكل ما يحمله من قضايا ورؤى، سواء كانت في مجال تناقضات واختلافات، أو تشابهات تحفيزا للبحث عن أشكال درامية تتمحور بين ثنايا كتب الموروث الشعبي والأدبي باعتباره يشكل منهلا لا ينضب، ومصدرا لدعم أفكار الكتاب بما يحمله من المواقف الخالدة التي مرت بها الإنسانية طيلة قرون.

فالتراث الأسطوري العربي غني بالأنماط الشعبية كحكاية (الغول والعفاريت) و(حكاية الصياد) و(جحا) وغير ذلك من القصص المأخوذة، خاصة من كتب ألف ليلة وليلة، فلقد كان المسرح في بداياته مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية والوعي السياسي للجماهير الجزائرية، فلم يكن في ذلك الوقت- نقصد أيام الثورة التحريرية- تلك المسرحيات الترفيهية و المسلية التي تم اقتباسها من حكايات ألف ليلة وليلة مجرد للترفيه والترويح عن النفس فقط، ولكن كانت تذكر جميع المواطنين الجزائريين بعظمة وسمو الأمة العربية الإسلامية قديما،باعتبارها أمتهم ومحاولة اقتفاء آثار السلف في توحدهم وتعاونهم ومقاومتهم، وكل شيء يتعلق بأمور دنياهم وفي مختلف المجالات.

وبالتالي تتحقق القيمة الحقيقية لموروثنا، فلا يمكن أن نتحسس أثرها ما لم تتزود أرواحنا التواقة إلى التغير بالاستعداد المشبع بالثقة إزاء هذا الموروث الشعبي ذاته، للانطلاق منه والرجوع إليه وإلا كانت كل محاولة منا مجرد تضييع للوقت، فالعودة إلى الموروث الشعبي لإحياء موروث الأجداد والافتخار بمجدهم وبما تركوه من آثار، ومن هنا نفهم أن الرجوع إلى الموروث يعني التأصيل وتحقيق ذات الأمة وهويتها الحضارية ومنبتها الأصلي، لأن من لا موروث له لا هوية يملكها ويتماهى بها في وسط الأمم.

---

1 – علي سلالي: شروق المسرح الجزائري ، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، دط، ص: 62.

"لذا كان يجد في الموروث الشعبي المرجعية التي تحافظ على الانتماء القومي، والقوة الخفية التي تجدد انبعاثها الحضاري، لذلك نجد في كثير من أعمال كتاب المسرحية من يعود إلى الماضي ينقب عن المواقف الأصلية والمآثر الكريمة، ويبحث و يستقصي من بحر التراث العربي ما يؤكد هوية هذه الأمة ووحدتها القومية". [1]

وفي نظري أن المسرح الإذاعي الجزائري غني يستمد أصالته وقيمته من ثرائه وتنوعه في إطار من الوحدة والتلاحم عرف بهما الشعب الجزائري عبر تاريخه الطويل، فهو فسيفساء متميزة بمواضيعه المختلفة وبأصوله العربية، انصهرت وتلاحمت في تناغم بديعي مستمدة روحه وسموه من الموروث الشعبي الجزائري والعربي.

كنا قد أشرنا فيما سبق إلى العديد من مصادر المادة الدرامية في موروثنا الشعبي، ولكن هناك في الحقيقة مصادر درامية أساسية تقدم المادة الشعبية التراثية عن بريد المنبع، الذي يستقي منه ما يربط المسرح المعاصر بموروثه القديم، وليست المسألة متعلقة بالمادة القصصية فقط، وإنما المسألة هي مسألة المضمون الدرامي الذي يعكس طموحات الإنسان الجزائري بصفة خاصة والعربي عامة فيعبر عن آماله وأحلامه ويرسم الشخصية في تحركها عبر تاريخها الطويل وما مر بها من محن وتجارب وآلام.

وتعتبر السيرة الشعبية من أحد المصادر المهمة، التي اقتبس منها الكتاب أفكارهم واستعانوا بها في أعمالهم الفنية كي تضفي على العمل المسرحي صبغة جمالية، وكذلك من أجل حفظ الموروث الشعبي في العمل الإبداعي نظرا لما يختزنه هذا الأخير، فتعد السيرة الشعبية من أهم أشكال التعبير الشعبي الأدبي تعبر عما في الوجدان الشعبي من آمال وافتخار وأمجاد البطولات وأبعاد الحياة الاجتماعية والعلاقات الاقتصادية للجماعة وما حولها من جماعات، وكما يقول مرسي الصباغ:" تعد مصطلح السيرة الشعبية مدلولا أدبيا للمدلولات السابقة، حيث أن له قدرا من المعنى التاريخي

1 – حسين حموي: الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، ص: 256.

للسيرة وقدرا من المعنى الاجتماعي لها من فن الكتابة الروائية، وقدرا من بقايا الأساطير والملاحـــم والشعائر القديمة مع قدر من الشعر بعضه معروف ومتداول وبعضه ينشئه مؤلف السيرة".[1]

بل ولعلنا نريد أن تكون هذه المصادر جزء من ثقافة الأمة، وأساسا من تعريف إلى حقيقة النبض الشعبي الصادر عن موروثهم الشعبي، ولعل أهم هذه المصادر وإن لم تكن بأقدمها تاريخا هو السير الشعبية العربية.

ونقصد بالسير الشعبية "فن قصصي قائم بذاته له أصوله،وله قواعده الفنية التي تسير عليها كل السير المتكاملة، فعلى الرغم من دور السيرة الشعبية في إزاحة المسرح قبل أن يبدأ سيرته الفنية في الموروث العربي، إلا أن السير بتغلغلها الحقيقي في نفسيات الجماهير أرست عدة ملامح ظهرت في أدبنا القصصي بعامة وفي أدبنا المسرحي بصفة خاصة، حيث نجد أن السيرة الشـــعبية قـــدمت صورا متعددة للتمثيل وللممثل وإن لم يكن ميدانه هو المسرح، بل هو الحياة نفســـها وأحـــداث المغامرات في أنحاء الوطن العربي".[2]

ويمكننا تقسيم السير إلى"نوعين رئيسين من ناحية الطريقة، التي صيغت فيها هـــذه الســـير فنجد أن النوع الأول هو السيرة النثرية والنوع الثاني السيرة الشعرية، وأقدم نـــوع مـــن هـــذين النوعين هو السيرة الشعرية، التي تطورت أو قل تخللتها عمليات التحوير والتبديل نتيجة تناقلـــها شفاها من رواية إلى أخرى، فأصبحت أقرب إلى النثر الفني منها إلى الشعر، وكان الأصل فيهـــا حفظ الحوادث التاريخية وأنساب العائلات في ذاكرة الإنسان".[3]

أما أهميتها فتتجلى في تعرف "الكاتب العربي على أنماط الحيـــاة الاجتماعيـــة والعـــادات والتقاليد المرغوبة في تطورها، وتحورها الدائم تحت ضـــغط الأحـــداث والحـــروب والقـــدرات والاحتكاك، وكذلك تعرف على الأنماط المكونة لهذا المجتمع وتقاليد هذه الأنماط ولغاتها وعاداتهـــا وركب هذه، كما التحم التحام التعاطف مع بعض الأنماط الأخرى".[4]

1 – مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في التراث، ص: 42.

2 – فاروق خورشيد: المورث الشعبي، ص: 152.

3 – لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، ص: 86.

4 – مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ص: 33، 39.

كما نجد السير الشعبية تتضمن دلالات ورموز اجتماعية ونفسية على حد قول محمد النجار، فمن خلالها يمكننا "التعرف على خصائص الشعوب وبنائها الاجتماعي وعاداتها وتقاليدها وتكوينها النفسي وتاريخها، كما تتصور وتنشره"كمال الدين حسن: التراث الشعبي في المسرح المصري".[1]

ونظرا "لاحتفاء السير الشعبية بالعادات والتقاليد جعلها تصف كل الاحتفالات الدينية والاجتماعية المختلفة،كما جعلها تقف وقفة طويلة أمام رسم نماذج الشخصيات الأصلية والدافعة التي أصبح المجتمع الجديد يتكون منها،كما جعلها تعنى بوصف مظاهر الصدام بين هذه النماذج ومظاهر الالتقاء بينها أيضا سنحس بمحاولة فنية عالية بدقة في محاولة الجمع لا التعريف، وفي محاولة الفكاهة الساخرة محل التهجيم في الحديث عن مختلف الشخصيات الوافدة".[2]

وبما أن السيرة الشعبية نوع أدبي قصصي طويل، وتعتبر نوع من أنواع القص في الأدب الشعبي يبدو وكأن الصراع الموصول بين الأبطال والأقوام المتناحرين هو موضوعها، غير أن تيار السيرة الشعبية يتكون من موضوعات أخرى متعددة، فمنها ما يعرض لمختلف المشاعر الإنسانية كالحب والتواد ونقيضها، ومنها ما يصف المواقف السلوكية المتباينة كالنخوة والإيثار،كالأبوة والصداقة والتحالف في مواجهة العداوة والحقد والضغينة.

ونظيف إلى بقية المصادر الدرامية الأخرى قصص (ألف ليلة وليلة)، حيث قدمت للمسرح العربي –وعندما نذكر المسرح العربي نوجه قولنا دائما على وجه الخصوص للمسرح الجزائري– "العديد من المحاور التي قامت عليها أعمال مسرحية في مختلف المستويات، وكذلك قدمت العديد من الشخصيات التي غدت محورية عند أصحاب المسارح الشعبية والكوميدية ومسارح الاستعراض، وقد عرف العربي ألف ليلة وليلة من قديم جدا، وإن لم تكن بنفس الصورة التي وصلت إلينا أشكالها المتعددة المعاصرة".[3]

1 – فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ص: 48.
2 – المرجع نفسه، ص: 163.
3 – المرجع نفسه، ص: 195.

فقد أتاحت حكايات (ألف ليلة وليلة) الفرصة للكثير من الأعمال المسرحية، التي لم يكتمل لها عنصر النضج الشكلي الكامل، حيث وقعت تحت أسلوب القص السـردي مثـل مسـرحية (هارون الرشيد).

يقول فاروق خورشيد نقلا عن فؤاد حسنين"اتسع صدر ألف ليلة وليلة لمختلف الطبقات التي كان يتكون منها المجتمع الإسلامي...فالعقلية الإسلامية كثيرا ما عملت فيه ما يعمل المـزج الكيماوي في العناصر الموجودة إذ يحولها إلى شيء جديد". [1]

وفي نفس الوقت يقول "فنحن أمام موروث المنطقة ممزوجا في ظل الرؤية الإسلامية، ونحن في نفس الوقت أمام حضارة العالم القديم تأتينا من منظور إسلامي، وبعد أن صـهرتها العقيـدة الموحدة وعبقرية اللغة الموحدة، ومن هنا كان استلهام ألف ليلة وليلـة هـو اسـتمرار للرؤيـة الحضارية، وبناء على أساس من موروث مشترك حي ومتفاعل ومتحرك دائما، وقد تميزت ألـف ليلة وليلة بأنها مزجت الموروث الشعبي الأسطوري بالممارسة الشعبية في الحياة والسلوك، وكـان المزاج الأخير حيا نابضا تتلاحم فيه بقايا المعتقدات الدينية القائمة على السحر، وعالم الخـوارق والجان بالممارسات اليومية لأصحاب المهن والحرف، ومن هنا فهي أصدق ارتباطا بالحس الشعبي من غيرها من المجمعات القصصية الأخرى، فكان اتجاه أنظار كتاب المسرح منذ بدايته إليها سواء المسرح الجاد أو المسرح الشعبي وحظيت الحكاية الرئيسية حكاية شـهرزاد وشـهريار باهتمـام مضاعف لما تحمل من سمات درامية، يمكن أن تستغل استغلالا جيدا في البناء الدرامي، فاتجه كـل الكتاب إلى استلهام الحكاية مغزى دراميا يجسد قضايا إنسان العصر سواء قضاياه مع السـلطة أو مع الحب أو مع الفن". [2]

ومن بين النصوص المسرحية الإذاعية المقتبسة نجد مسرحية (الصياد والعفريت) للكاتـب علالو وهي كوميديا غنائية مستوحاة من كتاب (ألف ليلة وليلة)، جاءت في أربعة مسامع يتحدث موضوعها عن الأمير خير الدين الذي يتعرف على صديقين له، وهما سعدون وهو قرصان سـابق

1 - فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ص: 197.

2 - المرجع نفسه، ص: 195.

وشخصية مير صياد ماهر، فيقع خير الدين في حب ابنة الملك التي يختطفها الشيطان، فينطلق البطل للبحث عنها مع صديقه، وينجح في إيجادها وفي خاتمة التمثيلية تتمثل في اللقاء بها ويتزوجها.

وبالتالي تعتبر قصص ألف ليلة وليلة "سفر من أسفار الأمة العربية، رغم ما فيه من تأثيرات الحضارات الأخرى، إنه كتاب عربي مئة في المائة وهو ابن حضارتها وثقافتها وأدبها، وهو إضافة إلى احتوائه على فن قصصي ذي نفس فني جيد كثيرا ما تشدق المعنيون بتاريخ الفن القصصي بعدم احتواء الأدب العربي القديم على مثل هذا الجنس الأدبي، إن ما يحتويه هذا السفر العظيم هو نفس احتواه الفن القصصي الروائي من خيال خصب لا يبتعد عن الواقع إلا بما تتطلب منه أساسيات هذا الفن، وهو إضافة لذلك ينطلق من الواقع ليصب فيه أما ما شابه من بعض العيوب فإنها تعود إلى القاص الشعبي الذي كانت الحكايات تنتقل على شفته، ومن خلالها إلى السامع حتى باتت بعض الحكايات عبارة عن صيغ مختلفة لحكاية معينة، فكان التكرار أحد العلل الفنية إضافة إلى وجود بعض الصيغ الجاهزة في الوصف خاصة وصف المكان ووصف الجمال البشري ووصف الحالة النفسية ".[1]

"ويصبح الاستمرار التاريخي للأمة مرتبط باستمرار تعلقها بالقيم الحاكمة للحضارة، ومن التواصل التاريخي للبناء الحضاري يتشكل الوعي الجمعي للأمة، ومنه يتحقق التراكم الحضاري واستمرار التجمع البشري، فإذا تحللت الأمة عن ثوابتها الحضارية انقطع التواصل الحضاري وتفكك بناء الحضارة وانفرط التجمع الإنساني للأمة، فالحفاظ على الأصول والتمسك بها ليس اختيارا فكريا أو موقفا سياسيا، ولكنه ضرورة تاريخية ترتبط مباشرة بتواصل وجود الجماعة الإنسانية عبر الزمن أي وجود الأمة نفسها".[2]

لذا فقد كانت قصص (ألف ليلة وليلة) خزانا مليئا بالدلالات التراثية، التي تتميز بها شخصياتها، فعكف المبدعون على هذا المصدر المهم، نظرا لما يحتويه إضافة إلى روحها الشعبية القريبة من وجدان العامة وأحلامهم.

1 – داود سليمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية دراسات ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000، دط، ص: 10.
2 – رفيق حبيب: إحياء التقاليد العربية، ص: 09.

ومما لا شك فيه أن "المسرح أكثر الفنون استيعابا للشرط الإنساني وكشفا عن الحياة الاجتماعية والهموم الإنسانية وتطلعاتها، لامتلاكه جناحين يمكنانه من التحليق غالبا في فضاءات الزمان والمكان، وبالتالي في فضاءات التاريخ والمجتمع وما تفرزه المجتمعات على اختلاف شرائحها من ميثيولوجيات وأساطير وخرافات، وأنساق ثقافية أخرى أثرت وتؤثر في تشكيل هذا المجتمع أو ذاك في المجالات المختلفة، لأنها الرؤى التي تستمد خيوط ضيائها من الغابر المعطر بالتراث العريق الذي يمد الحاضر بالقوة والاستمرار، فما تكاد اللمسات الوطنية والقومية التي تؤكد على مشكلة بالتراث ودعوته التغني بالماضي".[1]

فالموروث العربي وأقصد الجزائري بصفة خاصة والموروث العالمي ليسا أكثر من جسر ومخزون معرفي، ومصدر درامي لإشادة حضارة عربية محاضرة نواها الوحدة ولحمتها وسداها العدالة والحرية والديمقراطية، لم يكن محدود الآفاق والرؤى لذلك احتسب من التراث العالمي والعربي ما يعني ثقافته وتراثه وصهر معارفه، التي اختزنها في بوتقة أفكاره التي يؤمن بها وتجاربه التي عاشتها ليقدم خصوصا مسرحية إذاعية قوامها التجديد والإبداع الفني والجمالي، الذي يعطيها تميزا ويكسبها مساندة ويقظة لما يجري في أوساطها المختلفة وليس التفكير والاتباع.

فعلاقة كتاب المسرح الإذاعي الجزائري بالموروث الشعبي هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى ومضمون هذا الموروث والمحافظة عليه، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر فكان هدفهم أن يقدموا للجمهور الجزائري فنا مناسبا لذوقهم ومعبرا عن طموحهم، فكانوا ينكبون على فهم هذا الموروث واستنطاقه للإفادة منه في عمله الفني.

1 – حسين حموي: الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم، ص: 334.

الفصل الثاني: المسرح الإذاعي الجزائري

1- **ماهية المسرح الإذاعي** :

1-1- **مفهوم المسرح الإذاعي**.

2-1 – **عناصر المسرح الإذاعي**.

1-3- **إخراج المسرح الإذاعي**.

2- **المسرح الإذاعي الجزائري**:

2-1- **ميلاد المسرح الإذاعي الجزائري**.

2-3- **السنة الذهبية للمسرح الإذاعي الجزائري**.

2-3- **موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري**.

3- **دور المسرح الإذاعي الجزائري وأهميته**.

1- ماهية المسرح الإذاعي:

1-1- مفهوم المسرح الإذاعي:

تتعدد المصطلحات وتتباين فيما بينها، لكن يبقى مدلولها ومفهومها دائما واحدا، وهذا ما ينطبق على المسرحية الإذاعية، فالبعض يطلق عليها الدراما الإذاعية والبعض الآخر يسميها التمثيلية الإذاعية، حيث نجد هذه الاطلاقات تتضمن نفس المفهوم، فكثيرا ما تعرف المسرحية بأنها "قصة تعد للتمثيل وتسمى أيضا (الدراما)، فيتداخل مفهوم المسرح مع مفهوم الدراما"[1]، مما يمكّننا من أن نستخدم المصطلحين استخداما مشابها في كثير من الأحيان،فنقول دراما جزائرية ومسرح جزائري، فالدراما"كمفهوم تاريخي تمثل ظاهرة في تاريخ الأدب هي (المسرحية)، وأحيانا تستبدل الكتابات المتعلقة بالدراما بكلمة مسرحية وكلاهما بمعنى واحد حتى لا يختلط الأمر على البعض"[2]، لكن يستقر بنا المطاف ونفضل استعمال مصطلح المسرحية الإذاعية فما مفهومها ؟

يعد تعريف المسرحية الإذاعية على أنها تمثيلية سماعية،"حيث يجتمع الممثلون في قاعة مقفلة بإحكام ومبردة عادة، وهم في اللباس العادي في يد كل منهم أوراق تتضمن الدور الخاص به ويتحلقون حول المذياع متوجهين إلى جمهور من المستمعين بعيدا عنهم لا يرونه ولا يراهم ولا يربطهم به إلا الصوت ونبراته المتنوعة حسب المواقف[3]، فهي تتوزع في العالم أجمع عن طريق الموجات الصوتية فتنطلق الأصوات عن طريق آلات لاقطة لتبلغ أسماع الناس في مختلف الأنحاء والمناطق، فهي تتعامل بحاسة السمع دون الرؤية هذه الأخيرة التي تميزها عن مسرح الخشبة، وبالتالي لا توجد إشكالية سماعها عند غير المبصرين، كما أنها تتحرر من كل القيود فلا تقتضي مسرحا أو قاعة خاصة بها بل تتطلب مركزا لا تبلغه الضوضاء مما يجعلها تختلف عن المسرح العادي والسينما.

---

1 – نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن الموسيقي والدراما في تربية الطفل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2004، ط1، ص: 97.

2 – بيتي زوندي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، دط، ص: 07.

3 – عبد النور جبور: المعجم الأدبي،ص: 249.

من هنا نعني بالمسرحية الإذاعية أن يقوم المؤلف المسرحي بكتابة قصة وصياغتها بطريقة حوارية، فيما بعد تتحول إلى المخرج الذي يقوم بتجسيد تلك القصة أو الفكرة وتحريك أحداثها مستعينا بالممثلين، معتمدا على الموسيقى والمؤثرات الصوتية في شكل متكامل مما يوحي أنها واقعة فعلا.

ويعد هذا النوع من المسرحيات الإذاعية التي تؤلف خصيصا لتلقى أمام المذياع، فترفق بمكملات صوتية تمثل المسمع الذي يراد إخراجه، ومنها ما يقتصر على مسمع قصير يعرف بالاسكتش ويدور حول فكرة أو عبرة أو فكاهة.

بالإضافة إلى ذلك يوجد نوع آخر من المسرحية الإذاعية منها المسرحيات العادية، التي تمثل أمام الجماهير في المسارح فتلقى على المستمعين كما هي بلا تعديل أو تبديل أو إيجاز أو توضيح وتنقل أحيانا مباشرة من المسارح العامة، ومنها المسرحيات المألوفة التي توجز أو يحذف منها ما يعتبر نافلا وتركز على المسامع الأساسية الموحية .

كنا قد ذكرنا أنواع المسرحيات الإذاعية إلا أن البداية الأولى للمسرح الإذاعي كانت تهتم بنقل الأعمال المسرحية من فوق خشبة المسرح، أو استدعاء الفرقة المسرحية بكامل أعضائها لكي تقوم بالتمثيل داخل الأستديو، وعلى إثرها تم نحت كلمة (التمثيلية) التي كان اللفظ الشائع لها من قبل هو (المسرحية) ونحت لفظ (المسمع) بدل (المشهد)، ولهذا ما على الممثلين وجميع الفنانين الآخرين تعلم فنهم في أستديو المسرح المسير من طرف مديري المسرح، فالأستديو يجب أن يعطي تكوينا في جميع المواد الفنية التي يتركب منها المسرح سواء من موسيقى أو تمثيل وغيرها.

فالإذاعة بخصائصها -كما أشرنا سابقا- تجعل منها وسيلة فنية فريدة بنوعها، فبينما يخاطب المسرح السمع والبصر تخاطب هي حاسة السمع وحدها، كما أن نفسية جمهورها أثناء التلقي تكون مختلفة تمام الاختلاف عن نفسية جمهور المسرح، ففي مسرح الخشبة يغادر الجمهور مساكنهم وينتقلون إلى مكان العرض، أما الإذاعة فتكفي الجمهور هذا العناء، وتسعى إلى مستمعيها في عقر ديارهم ومن ثم يصبح لهم الخيار في الاستماع أو عدم الاستماع.

فالعمل التمثيلي الذي يقدم على خشبة المسرح ويشاهده جمهور مـــن الحضـــور يختلـــف بالضرورة في بنائه الفني عن ذلك العمل التمثيلي، الذي يبث من خلال الراديو عبر الأثير ويستمع إليه ملايين من المستمعين الذين لا يتجمعون في مكان واحد ولا يعرف بعضهم بعضا.

وإذا ما حاولنا تحديد الفرق بين المسرح الإذاعي الذي يُسمع فقط مما يجعل الأذن تمســـك بصفات المنظر، الذي يمكن أن تراه العين بشكل يتفوق على حدود المسرح وتقنياته، فهو ينتقل إلى المستمع دون أن يترك مكانه أو يتكلف شيئا من حجز مكان، وبين مسرح الخشبة الذي يُســـمع ويشاهد، فلا مانع لدينا إن استندنا في ذلك إلى بعض الآراء التي أوردها لنا بوعلام رمضـــاني في كتابه المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر مع مجموعة من الممثلين الإذاعيين:

يرى الممثل الجزائري عبد النور شلوش الفرق بينهما في المباشرة والمقدرة الصوتية حيـــث يقول: "(المباشر وتستعمل فيه الحواس أكثر منه في المسرح الإذاعي، ويوظف الممثل في مســـرح الخشبة جهدا تمثيليا كبيرا يعتمد الإيحاء والحركة والإيماء، وهي العوامل التي تساعده على إيجاد نوع من التواصل وفي الوقت نفسه تصعب عليه مهمة التمثيل، إذ يتطلب منه جهدا مضـــاعفا حـــتى يتمكن من بعث انسجام كامل بين مختلف عناصر التمثيل على عكس التمثيل الإذاعي الذي يعتمد قبل كل شيء المقدرة الصوتية والإحساس القوي، الذي يجب أن ينعكس في الأداء التمثيلي وأظن أن للمسألة علاقة بالموهبة واتساع الخيال، وفي تقديري فإن الممثل الناجح يؤدي دوره على أكمل وجه سواء كان في مسرح الخشبة أو مسرح الإذاعة، ويتوقف على مدى تجسيده مقاييس النجاح في كلا المسرحين، وإذا كانت علاقة الإحساس في التمثيل الإذاعي مرتبطة بقدرة الممثـــل علـــى التعامل الحي والصادق مع النص، فإن النجاح في مسرح الخشبة يتوقف على عدة عوامل تمثيليـــة أخرى من الصعب أن يوفق فيها الممثل في كل الحالات".[1]

بينما"يقر الناقد أشبنجارن أن": (كاتب الفن المسرحي لا يحاسب على أساس غير الأساس الذي يحاسب به أي فنان مبدع آخر وهو: ما الشيء الذي حاول أن يعبر عنه وكيف عبر عنه وقد

1 – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، أودان، الجزائر، دت، دط، ص: 74، 75.

راح أشبنجارن يقتبس من أرسطو في كتابه فن الشعر عبارات يعزز بها نظريته، فنقل عنه قولـــه: (يمكننا أن نتأكد من أن قوة التراجيديا يمكن الإحساس بها بعيدا عن التمثيل والممثلين، وكـــذلك ينبغي أن يكون بناء الحوادث بحيث يجعل المستمع إلى القصة حين تروى – ودون مساعدة العين – يرتجف هلعا ويذوب شفقة لما هو واقع) ".[1]

فالقدرة الصوتية وإحساس الممثل واندماجه مع القصة هي الأساس في التمثيل الإذاعـــي كما يراه عبد النور شلوش و مهديد بن يونس،بينما" ابن الطيب فيرى: (أن الاختلاف بين مسرح الخشبة ومسرح الإذاعة في توفر الأول على عدة شروط إخراجية كما يتميز بالاتصال المباشر، أما المسرح الإذاعي فالتمثيل يحدث في الأستديو ويتعامل الممثل مباشرة مع الميكروفون، يختلف الأول عن الثاني في الحضور وتزداد نسبته في المسرح الإذاعي وتقل في مسرح الخشبة، وأظن أن تعـــدد وسائل الإخراج تساعد الممثل في المسرح المباشر على عكس التمثيل في المسرح الإذاعي، الـــذي تضيق فيه هذه الوسائل الشيء الذي يصعب مهمة الممثل) ".[2]

لقد أرجع ابن الطيب الفرق بين مسرح الإذاعة والخشبة إلى الإخراج، بينما يوسف ريح أرجعها إلى الحركة الصوتية، حيث يرى أن هذه الأخيرة "تساعد الممثل في مسرح الخشبة بينمـــا يضيق مجال التمثيل في المسرح الإذاعي، ولا يمكن أن يغطي ضعفه بالوسائل الإخراجية المتوفرة في مسرح الخشبة"[3]، أما مسعود زواوي يرجع الفرق إلى توظيف الجسد في مسرح الخشبة، أمـــا في "التمثيل الإذاعي فإن نجاح الممثل مرهون بالمقدرة الصوتية، وفي نظرنا أن عنصر الزمن عامل يترك المسرح الإذاعي الجزائري يختلف عن مسرح الخشبة المباشر، لأن إمكانية التحضـــير والتـــدريب متوفرة بنسبة كبيرة في مسرح الخشبة، على عكس المسرح الإذاعي إذ يضـــيق مجـــال التـــدريب والتمثيل، وأعتقد أن عامل الموهبة من الأمور المفروغ منها عند التحدث عن نجـــاح التمثيـــل في المسرح الإذاعي، إلى جانب ثقافة الممثل التي تمكنه من معايشة الدور المكلف بأدائه".[4]

1 – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، دت، دط، ص: 145.
2 – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 75.
3 – المرجع نفسه، ص: 77.
4 – المرجع نفسه، ص: 77.

فالمسرحية الإذاعية تحتاج إلى بذل مجهود وثقافة واسعة ومهارة فائقة، لأنها تعتمـد علـى عنصر الخيال، فقد لا تتوفر للمؤلف المسرحي الإذاعي"مزايا الصورة أو اللون، إلا أنه يتمتع بعنصر الخيال الذي يمكن أن يثيره في المستمعين من خلال استخدام المبدع الصـوت، سـواء الصـوت البشري والذي يفضل أن يكون معبرا عن طريق الألفاظ والأداء أو الصوت الخاص بالموسـيقى أو بالمؤثرات الصوتية التي تلهب خيال المستمع في كل مسمع"[1]درامي، وتوحي له بالزمان والمكـان والجو النفسي للعمل المسرحي،"وإذا قلنا أن الدراما تختلف إلى حد كبير باختلاف الوسيلة الـتي تقدم فيها، إلا أن هناك أمرين يتسمان بالثبات :

- أن قواعد البناء الدرامي واحدة .
- أن على الكاتب أن يقدم نصا مبدعا يجذب الجمهور ويتسم بحرفية فنية عالية تجذب الجمهور طوال مدة عرض العمل الدرامي ".[2]

من خلال ما قيل نفهم أنه مهما اختلفت الطرق والحيل في كيفية عرض الـنص المسـرحي، سواء على خشبة المسرح أو في وسيلة الاتصال الإذاعة، إلا أن الشيء الثابت والذي يميـز كـل مسرحية عن أخرى هي جودة النص المسرحي الذي يكتبه المؤلف الدرامي،والذي يجب أن يختـار الموضوع أو الفكرة المناسبة التي توافق قضايا عصره و تجذب جمهوره، وإضافة إلى النص المسرحي توجد قواعد البناء الفني والتي يجب أن تجعل منه نصا دراميا متماسكا في هيكله الديناميكي يتسم بالترابط والتكامل مما يسهم في نجاح التمثيلية.

2-1- عناصر المسرح الإذاعي:

لكل عمل مسرحي إذاعي مكوناته الفنية وعناصره الأساسية، التي تجعل منه عملا متميـزا فريدا من نوعه متكاملا بين أجزائه يؤثر في الجمهور المستمع فيتقبله ويستصيغه، من خلال إثـارة حاسة الخيال ومن هذه المكونات نذكر:

1 – عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نانسي، دمياط، دب، دت، دط، ص: 28.
2 – المرجع نفسه، ص: 30.

1-2-1- الفكرة:

هي صلب العمل الفني ونقطة البداية للمؤلف المسرحي، لهذا يجب أن تكون واضحة في ذهن الكاتب ليستطيع تبليغها وتجسيدها في العمل الدرامي كي يفهمها الجمهور سواء بطريقة مباشرة، أو في شكل رمزي فلا يصح أن تكتب تمثيلية على الورق أو أن تقوم بتمثيلها داخل أستديو التمثيلية إلا إذا كانت ذات موضوع محدد، باعتباره الفكرة المجملة لما تحاول أن توصله للمتلقي، وبالتالي لا يستطيع المؤلف المسرحي أن يكتب تمثيلية دون أن يدرك الموضوع الذي يكتب فيه، "فوضوح الفكرة في ذهن الكاتب تمكنه من صوغ فكرته في صورة واضحة للمستمع حتى يضمن متابعته للاستماع إلى التمثيلية لأن أي غموض فيها قد يصرف المستمع عن متابعة التمثيلية، فإن كان البصر يستطيع في لحظة واحدة أن يلمح منظرا معقدا متعدد العناصر، فالأذن ليست كالبصر الذي يعتمد على تعقيد المرئيات بل هي تسمع شيئا مناسبا،كالتيار المنساب لا غموض فيه ولا تعقيد"[1]، لذا فإن عدم فهم الفكرة يؤدي إلى ضلال المستمع، وكما هو معروف أن أي عمل أدبي سواء كانت مسرحية أو رواية أو قصة فلا بد أن يشتمل أولا على موضوع محدد باعتباره روح العمل الأدبي، والأساس الذي تبنى عليه الأحداث وتسير وفقه الشخصيات، فالفكرة تعد مغزى القصة ومحورها الرئيسي التي يناقشها الكاتب الدرامي

لكن ينبغي "ألا نخلط بين الفكرة والقصة نفسها، فالفكرة ليست القصة إذ القصة في التمثيلية بمثابة المركبة التي تحمل الفكرة والفكرة تأتي من مصادر مختلفة قد تبدأ بصورة الشخصية أو بسطر واحد من الحوار، بغض النظر عن مصدر الإلهام والعمل على معالجة الموضوع الذي يختاره ككل حتى يصل إلى الدرجة التي تسمح له بالكتابة وهو آمن من الزلل".[2]

يذكر عبد الرحيم درويش مجموعة من الشروط، التي ينبغي على الكاتب الدرامي مراعاتها ويجب توافرها في الفكرة من بينها "نذكر:

- ألا تكون مفروضة على العمل الدرامي،بل يجب أن تكون نابعة من داخله.

1 - عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، دب، 1987، دط، ص: 150.

2 - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، دب، 1990، دط، ص: 82.

- يجب أن تكون الفكرة متضمنة في الشخصيات والأحداث.

- يجب أن يتم التعبير عن الفكرة من خلال القصة والأحداث لا عن طريق عرضها على لسان أحد الشخصيات حتى يتذكرها الجمهور.

- يجب أن تخدم الفكرة النص الدرامي بأن تصبح نقطة البداية في العمل الدرامي.

- يمكن التعبير عن مختلف الأفكار في العديد من المجالات الاجتماعية والثقافية والفردية وغيرها، لكن يشترط أن نجعل الجمهور يهتم بهذه الفكرة ويؤمن بالأحداث التي تجري فيها، حتى إن كانت خيالية".[1]

بعد أن تحدثنا عن الفكرة نتطرق إلى مكون آخر الذي يستند إليه الكاتب في إعداد مسرحيته، وجعلها متماسكة معتمدة على بناء فني مركب أشد تأثيرا على المتلقي، وهذا العنصر هو الحبكة الذي يعد تطورا للفكرة، ويقصد بالحبكة "التنظيم للتمثيلية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وكل تمثيلية لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث، أو لغة وحركة موضوعة في شكل معين، ولهذا نجد لها تعريفات كثيرة منها تعريف لجورج لوثر حيث يعرفها بأنها: (الطريقة التي تمزج عناصر التمثيلية أو العمل الدرامي حتى تصبح كلا متكاملا ذا شكل وتركيب وهدف)".[2]

وهي "عند ألبرت كرو تعني: (كيفية عرض صراع التمثيلية بأمثل الطرق وأشدها،كما يقصد تأثيرا)، ولا يمكن أن نقول عن تمثيلية ما إنها تحوي حبكة أو خطة إلا إذا تبينا فيها صراعا واضحا بين قوتين أو أكثر".[3]

فالحبكة تتألف من أجزاء ثلاثة ألا وهي بداية ووسط ونهاية، والجمهور المستمع يفضل التمثيليات ذات الحبكة المحكمة والقوية، التي تبنى على تلك الأجزاء الثلاثة فلا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي، "لأن العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل

---

1 – عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص: 36.

2 – عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية في كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، دط، ص: 54.

3 – سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص: 86.

للتغلب عليها، هذا التتابع الخاص بالأحداث يعطي البطل فرصة للتعارف مع باقي شخصيات العمل الدرامي والحبكة الجيدة تربط الجمهور بالعمل الدرامي"[1]، أما التصميم الأساسي للحبكة يجب أن يراعي الكاتب المسرحي الإذاعي العناصر الآتية:

- المسمع الافتتاحي: الذي يبدأ به العمل الدرامي ويجب أن يراعي فيه الوضع وجذب الانتباه.
- التعقيدات: التي تعمق ثم توضح المشكلات التي تواجه البطل إلى أن يصل إلى الحل.
- الذروة: حيث يصل الحدث إلى أوجه وتعد أكثر نقط التطور حرجا.
- الحل: هو نقطة يصف فيها الكاتب ما حدث نتيجة الصراع الأخير أو الذروة التي يليها بعد ذلك الاسترخاء.

فالحبكة هي ذلك العنصر الرئيسي في تقنية التمثيل المسرحي، والذي يضفي على العملية التمثيلية ككل شكلا متكاملا ومتسلسلا ومناسبا للفعل الدرامي والأحداث والشخصيات ومحاولة إعطاء مسرحية إذاعية ناجحة تتضمن بداية ووسط ونهاية تجد صداها لدى جمهورها المستمع.

1-2-2- الشخصية:

من أجل تمثيل مسرحية مسموعة لابد من توفر شخوص يقومون بأداء الأدوار التي توكل إليهم وبدون الممثلين الذين يمثلون الشخصية المسرحية لا نستطيع إحداث مسرح، لأنها الجزء المكمل لبقية العناصر وباعتبارها مادة أساسية ورسمها من أهم أعمال المؤلف الإذاعي، والعنصر المؤكد للحوار "فهي بمثابة وسيلة نقل الحوار إلى المستمع ولا يوجد سبيل للتعبير عنها سوى الصوت، سواء كان الصوت حوارا أو مؤثرات صوتية أو موسيقى، فالصوت هو الذي يجب أن يكشف للمستمع عن كافة أبعاد الشخصية من أول لحظة، فالمستمع محتاج لأن يعرف من هي الشخصية التي تتحدث؟ وإلى من تتحدث ؟ وأين المكان الذي تتحدث فيه ؟ ماذا تفعل ؟".[2]

---

1 - عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل على تحليل النص الأدبي،ص: 127.

2 - عادل النادي: الفنون الدرامية، ص: 100.

ولتحديد الشخصيات ورسمها لا بد من المؤلف المسرحي أن يمر بمراحل للكشف عنها في إطار إبداعي، يحتاج المؤلف فيه إلى قوة الخيال والتصور والحرية التامة في رسمها، "لأن بناءها هو مدار لعملية الخلق التي وحدها تربط بين مهنة الممثل والفنان بصلة قربى، فهي تقتضي اختيارا وملاحظة وبحثا وإلهاما بل وضبطا"[1] ومن بين هذه "المراحل نذكر:

– **مرحلة القيم**: فخط القيم هو الذي يسلكه الكاتب في رسم شخصياته، ومن خلال هذه القيم يحدث التناقض بين الشخصيات الذي يؤدي إلى الصراع.

– **مرحلة السمات**: وهي الملامح التي تميز كل شخصية عن الأخرى، فالكاتب يدرس قيم الشخصيات ثم يضيف إليها السمات، وبعدها ينتقي منها ما يمس الفكرة الأساسية لعمله الدرامي.

– **مرحلة الأسلوب**: يتم تحديد أسلوب الشخصية عن طريق الملبس والكلام والانفعال في موقف معين".[2]

وأثناء عملية التمثيل لو توقفت الشخصية المسرحية عن الحديث في الإذاعة مدة زمنية من الوقت، فإن هناك خطرا يمكن أن يمثل الصوت إشارة، ولهذا يركز أيضا في بناء ورسم الشخصية على بعض التكتيكات نذكر منها:

– "تحديد أهداف الشخصية ودوافعها مع ذكر قيمها و اتجاهاتها وأولوياتها.

– التركيز على السمات الأساسية لكل شخصية، كأن تكون أهم سمة للبطل الشجاعة مثلا.

– وضع الشخصيات في إطار الحبكة فالشخصيات هدفها دفع الحبكة للأمام عن طريق الأفعال التي تقوم بها.

– القيام بتوضيح سمات الشخصيات من خلال الأفعال التي تقوم بها".[3]

وتعرف الشخصيات في بناء الصراع بأن لها "أبعادا ثلاثة هي:

1 – جان فيلار: حول التقاليد المسرحية، تر: سعد الله ونوس: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، دط، ص: 37.

2 – عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص: 46.

3 – المرجع نفسه، ص: 44.

– **البعد الجسمي (الفسيولوجي)**: يتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى) وفي صفات الجسم المختلفة من طول وقصر وبدانة ونحافة وعيوب وشذوذ قد ترجع إلى وراثة أو إلى أحداث.

– **البعد الاجتماعي (السوسيولوجي)**: يتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وفي عمل الشخصية ونوع العمل ولياقته بطبقتها في الأصل، وكذلك في التعليم وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ثم حياة الأسرة في داخلها (الحياة الزوجية والمالية والفكرية) في صلتها بالشخصية ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان تأثرها في تكوين الشخصية". [1]

وهذه الأبعاد التي ذكرناها لا يصح أن يقوم المؤلف أو الشخصية بشرحها علنا، وإنما تكون مندمجة مع الحدث الدرامي والحركة، وبالتالي لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية للشخصيات، والتي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث لتحقق وحدة الموقف، الذي تظهر فيه ذاتية المؤلف وتبلغ حينها المقدرة الصوتية والفنية الدرجة القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره على الجمهور المتلقي دون وعي في الشخصيات نفسها.

وما يعرف عن مجتمعنا الشعبي أنه يحب الشخصيات المحلية، كما يفضل الأسماء العادية للشخصيات مثل اسم (فاطمة، هدى، حسن، حسين...)، ويجب أن تنطبق الأسماء على الشخصية المسرحية فلا نقدم لصا باسم شريف.

إذا فالشخصية المسرحية "تعرف عادة بحسب وظيفتها في الحدث وعلاقتها بالحركة الدرامية وبالشخصيات الأخرى الشريكة، كحدث وجود مقترنا بوجود الموضوع على شكل قضية مسرحية وبحكم وضعها الوظيفي الدرامي من تطور أحداث القصة كطرف معني يدور في عالمها". [2]

1 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 110.

2 – عبد الكريم رشدي: التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، دط، ص: 34.

1-2-3- الصراع:

هو من بين العناصر التي تبث التشويق في المسرح، فيزداد المستمع انجذابا لمـا يحـدث في التمثيلية، حيث يحدد مجرى كثير من الموضوعات المسرحية وعقدها،ونعني بالصـراع " تعـارض قوتين أو شخصيتين في العمل الدرامي مما يؤدي إلى تصاعد الحدث الدرامي، لذا يجـب علـى الكاتب أو مخرج المسرحية عندما يقدم الصراع أن يجعل جمهوره المستمع يتعـاطف مـع أحـد الطرفين، لأن هذا يزيد من جذب انتباه الجمهور"[1]، وهو في المسرحية"يشبه تعدد النغمات المتباينة في القطعة الموسيقية إنه عنصر هام من عناصرها، من عناصر كثيرة في القطعة الموسيقية وأقصى ما نستطيع قوله هو: أن الصراع في الغالب يحدد مجرى كثير من موضوعات المسرحية وعقدها أكثـر من أي علاقة أخرى".[2]

والصراع كما يراه عمر الدسوقي "ينشأ عن ظرف معين موجود من الأشياء وعلاقـات معينة بين الأشخاص الذين سيصطدمون ويتصارعون، ولذا لابد من وجود هذا الظرف وهـؤلاء الأشخاص ولا بد من شرح هذه العلاقات والظروف وإلا فلن نفهم القصة".[3]

فدائما نجد الصراع الدرامي "يشتمل على مجموع التناقضـات والتباينـات في المواقـف والأوضاع بشكل متصل، يؤدي إلى التأزم والتعقيد وحدوث الانقلاب المفاجئ في المواقف عـبر تطور الأحداث، وبالتالي لا فائدة من براعة تصوير الشخصـيات في المسـرحية الإذاعيـة إلا إذا أدخلت في صراع منذ بداية الخطة، لأن الصراع في المسرح هو بمثابة الروح من الجسد تمنحه الحياة والحركة والوجود كما أن فكرة الصراع في المسرحيات الحديثة تمثل صراع الوجـود في مختلـف مظاهره، سواء من خلال الوعي الفردي للشخصيات في الجماعات المضطهدة أم من خلال الوعي الجماعي جملة"[4]، ومن بين "أنواع الصراع نذكر:

1 – عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص: 49.

2 – عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، عابدين، القاهرة، دت، ط4، ص: 390.

3 – محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير الرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق، عمان، الأردن، 2002، ط1، ص: 229.

4 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 642.

– **الصراع العمودي**: في هذه الحالة تواجه الحرية البشرية الإرادة الإلهية.

– **الصراع الأفقي**: يواجه فيه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض.

– **الصراع الديناميكي**: تقف العفوية البشرية بوجه الذي لا مفر منه القـــدر، التـــاريخ المقـــدر والمعاش.

– **الصراع الداخلي**: وهي الحالة الصراعية الأكثر دقة، فهيجل يعرف القـــدر بأنـــه: (الشـــعور بالوجود ولكن الشعور به بشكل عدائي)، فالبطل المأساوي هنا يصل إلى التناقضات الداخلية التي تفجره وتوجه حدثه نحو إكمال وجوده".[1]

والمسرح يرتبط بالحياة اليومية للناس، باعتبار حياتنا الاجتماعية كلها مسرح وصراع بـــين الخير والشر، فلا يكاد يفرغ واقعنا المعيشي من صور هذا الصراع سواء بين أشـــخاص وآخـــرين حول مبدأ، أو فكرة أو نزعة أو حتى بين الشخص ونفسه، من هنا نرى الصلة الوثيقة بين المسرح وحياة المجتمع، لكن مهما تنوعت أشكال وأنواع الصراع، إلا أنه يجب أن تستمد منـــه الإثـــارة والتشويق من خلال مشاركة الجمهور في نهاية ومآل الصراع في القصة المســـرحية، "فالكتابـــة الدرامية تقوم أصلا على تصوير صراع يقوم بين شخصيات يخلقها الكاتب الدرامي لتمثل أطراف هذا الصراع، فمن خلال رسم الشخصيات وتحديد موقفها وسير الصراع وتطوره، يتضح موقف الكاتب ويبرز إلى الوجود تعبيره الفني"[2]، ومن بين العناصر التي يجب أن تتوفر في الصراع" هي:

– إمكانية تصديق الصراع واحتمال حدوثه.

– أن يكون لموضوع الصراع صدى في نفوس أكبر عدد من الناس.

– أن يتوفر في موضوع الصراع إمكانية تجاوب المتلقين معه عن طريق:

– **الامتزاج الوجداني**: بمعنى أن يمكن للمتلقي أن يتخيل نفسه في ذات الموقف بالصراع، أو أن يرى نفسه من خلال الشخصيات.

---

1 – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 16.

2 – فاروق خورشيد: بين الأدب والصحافة، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، 1980، ط4، ص: 91.

– **المشاركة الوجدانية**: بمعنى أن يكون في الصراع إمكانية مشاركة الجمهور الشخصيات، بمعنى أن يحزن لأحزانهم ويفرح لانتصاراتهم". [1]

من الواضح – بعد ما ذكرنا- أن "كل خطة يجب أن تحتوي على صراع، ولا فائدة من براعة تصوير الشخصيات في التمثيلية الإذاعية، إلا إذا أدخلت في صراع منذ بداية الخطة، بل يجب أن يكون هذا الصراع قائما- فعلا- قبل ابتداء أحداث التمثيلية، وذلك بسبب صرامة الحدود الزمنية التي تفرضها الإذاعة، ولا يمكن للتمثيلية أن تتحداها". [2]

فمن خلال رسم الشخصية المسرحية وتحديد ملامحها إلى توظيف الصراع، الذي يقوم بين الشخصيات يتضح موقف الكاتب وتنبض أوراقه بالحياة، ويبرز تعبيره الفني إلى الوجود وتتحدد الغاية من تأليفها.

1- 2-4- الحوار:

الإذاعة لا تحمل إلى المستمع إلا الصوت، وبما أن الحوار من الأصوات فهو عنصر هام من عناصر تكوين المسرحية الإذاعية بل جوهرها، فهو يتكون من الكلمات المنطوقة و عادة ما يعرف الحوار "بأنه مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر ويجب أن يكون في جمل قصيرة ليس خطبا مملة طويلة، وأن يكون طبيعيا متفقا مع موقف المتكلم وشخصيته متغير اللهجة والجرس طبقا للحال، التي يعبر عنها سريع الجواب كثير الخطاب، وينبغي على الحوار أن يكون فنا أي إنه من خلق الكاتب ونتاج خياله"[3]، فالحوار" ليس انتقائيا مختارا على أسس بلاغية أو استعراض لمهارات لغوية، وإنما هو النوع النفعي الاستعمالي ذي المفردات التي تطرق أسماع المستمعين في كل مكان". [4]

1 – عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص: 28.

2 – سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص: 86.

3 – عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص: 422.

4 – نديم معلا محمد: في المسرح ، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000، ط1، ص: 140.

فباعتبار الحوار أساس المسرحية الإذاعية عن طريق الكلمة المسموعة، التي يتلقاها الجمهور المستمع، فهو يقوم بوظيفتين الأولى متمثلة في إخبارنا عما يحدث، أما الثانية فتثير عواطفنا وأحاسيسنا اتجاه موضوع التمثيلية، فالحوار المؤثر يمكن أن يقوم بما يلي:

- يعطي رؤية متبصرة عن الشخصية.
- يصور الصراع ويوضحه.
- يركز على فكرة العمل الدرامي.

ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا أن الحوار يمثل في المسرحية الإذاعية صلب التعبير الفني، من خلال الكلمة المسموعة التي تصور لنا الشخصية المسرحية أبعادها وملامحها، كما يوحي بالزمان والمكان ويبين طبيعة الصراع بين الشخصيات.

وتكمن طريقة تقديم الحوار للجمهور بإتباع الكاتب إحدى الطريقتين في تقديمه للحوار، وهي ما يقوله الشخص عن نفسه عندما يكون مع الآخرين، أو عندما يخلو لنفسه فيناجي نفسه أو ما تقوله الشخصيات الأخرى عنه سواء كان موجودا معهم أو غائبا عنهم.

وعادة تعتبر "الكلمة المسموعة أو البيان باللسان صلة الكاتب بالمستمع، فالكلمة غير حاضر للمراجعة، لأنها غير مكتوبة والصورة غائبة وكذلك اللون والحركة، فعلى الكلمة المسموعة أن تحمل في نطقها ومدلولها أكبر قدر من الدقة والوضوح والتأثير، طبعا لا يجوز إغفال قدرات المؤثرات الصوتية والموسيقى على الحلول مكان الصورة واللون والحركة، لأن المرسلة الإذاعية تعد لتكون صلة اتصال لغوية لسانية بين مرسل وجمهور مستمع وهذه هي صلتها بالخطابة، لكن المرسل ليس في مواجهة مرئية ومتفاعلة وآنية ومكانية مع المستمع مما يبعد اللغة الإذاعية – إلى حد ما– عن لغة الخطابة الحية".[1]

ففي اللحظات التي تغدو فيها المسرحية نابضة في مخيلة السامع، فإننا نجده على درجة كبيرة من التيقظ لأحداث المسرحية، فمن أجل إغراء المستمع وتركيز انتباهه على ما يحدث من صراع

1 – جان جبران كرم: مدخل إلى لغة الإعلام، دار الجيل، دب، 1992، ط2، ص: 135.

بين الشخصيات لا بد من مراعاة التفاوت بين درجات الأصوات، حيث تتراوح بين الارتفاع أو الانخفاض، لأنها تؤثر كل التأثير في شد المستمع وخلق الصورة الذهنية لدى المتلقي.

فالخيال يلعب دورا كبيرا في تمثيل المسرحية الإذاعية والحوار عنصر مكمل للصورة الذهنية، فعلينا أن نتخيل الصوت الذي تحدثه الكلمات المنطوقة، هذه الأخيرة تحتوي على رموز دالة على مفاهيم ومعاني مختلفة، كما تحتوي على نظام من الأصوات مما يجعلها تعبر عن الفكرة التي يراد إيصالها الكاتب للجمهور، وهي كما يقول سامي منير على حد قول الشاعر والناقد الإنجليزي إليوت تعد" (من أصعب وسائل الفن إذ عليها أن تعبر في آن معا عن الجمال المنظور والجمال المسموع)".[1]

من هنا نستنتج أن وظيفة الحوار باعتباره عضوا ديناميكيا تتمثل في تطوير الحبكة ودفعها قدما والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية، كما أن أهميته "(التقنو-درامية) تكمن في موضوعيته من حيث إحداث التفاعل فيما بين العناصر الدرامية في نسق في منسجم مع متطلبات التشخيص الدرامي للموضوع على شكل قصة مسرحية، يكون للحوار فيها الدور الباعث للحيوية عبر ما يحمله من شحنات انفعالية، بواسطة ما يتضمنه من جمل وفقرات قصيرة مركبة من كلمات قليلة ذات الفعالية في الكشف عن هوية الشخصيات المسرحية والتعريف بانتمائها وميولها ورغباتها، وهي تعيش جملة من الأوضاع والحقائق الدرامية بحكم وجودها كذات فعالة عبر ما تفعل وما تقول في تغيير الوقائع والأحداث وتطورها مع تطور الصراع حتى نهاية القصة المسرحية".[2]

فمن خلال ما قيل عن الحوار فهو يعد مكونا رئيسيا من أجل إعداد وتقديم مسرحية إذاعية بواسطة الكلمة المنطوقة التي تثير الصورة الذهنية للمتلقي،كما تؤثر فيه وتجعله منفعلا ومندمجا مع الحدث الدرامي والبناء الفني للقصة المسرحية .

1 - سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1987، دط، ص: 95.

2 - عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، ص: 57.

1-2-5- المؤثرات الصوتية:

كنا قد تحدثنا عن الصورة الذهنية التي تنجم عن الحوار، بواسطة استعمال الكلمة المنطوقة والتي تعطي للمستمع وصفا سمعيا تفصيليا للصورة، فإذا كان الخيال فكر المستمع فـإن الكلمـة المنطوقة مسمعه، وتعد المؤثرات الصوتية من العوامل المكملة للمسرحية الإذاعية، حيث توحي لنا بالحركة والمكان والزمان، ويوجد نوعان من المؤثرات الصوتية فلدينا:

المؤثرات الطبيعية الحية: "يعد فيها الصوت أكبر تعقيدا من الحركة الجسمية، لأن إخراج الصوت يحتاج إلى عمليات كثيرة ومركبة ومصادر الحروف وأماكن خروجها في كلمة واحـدة متعـددة ومتباينة، فعادة ما يتمثل جهد الممثل في قدرته على التنقل الانسيابي من شعور إلى شـعور عـبر الانفعالات المختلفة على متن صوته"[1]، مثل: تقليد أصوات أو استعمال صوت صهيل الخيل وخرير المياه، والرعد والبرق والرياح، صوت انسكاب الماء في الكوب مثلا أمواج البحر دقات السـاعة صوت إشعال سيجارة.

أما "**المؤثرات الصوتية المصنوعة**: فهي تنتج عن غير مصدرها، لأنـه مـن المعـروف أن الميكروفون الإذاعي شديد الحساسية، فسائر الأصوات التي يسمعها الناس يمكن تضـخيمها مـن مصادر صناعية غير طبيعية، وأغلب الأصوات أو المؤثرات الصوتية الطبيعية يمكن تنفيذها عن طريق حرفية الحيل الإذاعية بالأستوديو".[2]

أما استخدام المؤثرات الصوتية في النقل من مسمع لآخر، فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعيـة تتكون من عدد من المسامع والانتقال من مسمع لآخر يتم بواسطة استخدام الموسيقى، أو المؤثرات الصوتية أو لحظات الصمت أو بطريقة التلاشي ثم الظهور مرة أخرى.

---

1 – أبو الحسن عبد الحميد سلام: معمار الفن المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1999، دط، ص: 193.

2 – عادل النادي: الفنون الدرامية، ص: 215، 216.

6-2-1- الموسيقى:

إذا كان للكلمة المنطوقة طابعها الخاص في الراديو، والتي حددناها في الصوتية والقدرة على خلق صورة ذهنية، فهناك الموسيقى والمؤثرات الصوتية، فالمؤثرات الدرامية وغيرها هي جميعا أبجديات العمل الإذاعي، ولكل منها طابعها الخاص، فبالنسبة للموسيقى "باعتبارها ثاني الفنون الرومانسية بعد الرسم، وهي تتعامل مع الصوت، هذا الأخير يعد مادة متلاشية وحركة اهتزازية ليس لها شكل جسماني ولا استمرارية فيزيقية، ومن هنا فإن الموسيقى هي أقدر الفنون على التعبير عن الداخل، إذ أن الذاتية هي شكلها ومضمونها ومادتها معا، فبوسعها أن تترك أثرها في النفس لأنها تخاطب الداخلية الذاتية الأعمق والأبعد فهي الفن الذي تتوسله النفس للتأثير على النفوس". [1]

كما تعتبر الموسيقى بالنسبة للفن الإذاعي محورا رئيسيا كان لها عظيم الأثر في ترقية الفن الإذاعي واجتذاب الجماهير، فهي بإمكانها أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التي توحي بالجو العام للأحداث، "فتكون بمثابة اللحن المميز لها وتساعد المستمع على تهيئة نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية وتقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر، بشرط أن تكون معبرة عن الموقف ويتم استخدام الموسيقى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية، التي يمكنها أن تحاكي صورا من الطبيعة كأن تعزف أصواتا وكأنها غناء بلابل أو صهيل الخيول وغيرها، فقد "تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخا في الشرق والغرب خاصة، وأن المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والغناء والضربات الإيقاعية، وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطور الذائقة العامة،فكانت تارة عنصرا عضويا يعطي العرض إيقاعه وتارة عنصرا مرافقا له كوظيفة جمالية وتارة عنصرا دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى". [2]

ووظيفة الموسيقى في المسرح الإذاعي هي أنها تستخدم " كستار موسيقي (musical curtain) عند بداية أو نهاية المسرحية الإذاعية أو عند الفصل بين مسمع ومسمع آخر، ومن هنا

1 – عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتبة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 23.

2 – عادل النادي: الفنون الدرامية، ص: 215.

نلاحظ الاختلاف الموجود بين المسرحية الإذاعية ومسرح الخشبة، فإذا كان الستار في مسرح الخشبة فالموسيقى أشبه بذلك الستار، كذلك لا نستطيع أن نغفل عن دور الموسيقى في شد انتباه المستمع وجذبه والتأثير فيه وفي انفعالاته، لأن الجمهور المستمع للإذاعة هش الانتباه، فقد لا يركز تركيزا كاملا وهو يسمع للمسرحية ما لم ينبه إلى ذلك عن طريق الموسيقى".[1]

من هنا تتحدد الوظيفة الجمالية للموسيقى، باعتبارها عنصرا دراميا تفاعليا مع النص المسرحي، ومساهمتها في تحريك أحاسيس وعواطف المتفرج أو المستمع بقدرتها وطاقتها التأثيرية والانفعالية كما تستخدم كستار موسيقي في الفصل بين مسمع وآخر.

3-1- إخراج المسرح الإذاعي:

يعرف المخرج الإذاعي على أنه" شخصية موهوبة مثله في ذلك مثل الكاتب الإذاعي، الذي يثقل موهبته بالدراسة والتدريب والتجريب وهو مسلح بهدف، ويتمثل هذا الهدف في خدمة مجتمعه وتنميته ويتمتع بثقافة مسرحية عريضة، دراما لطبيعة الراديو ولغته ووظائفه وأهدافه وإمكانياته متمكن من علم الصوتيات وله ثقافة موسيقية واسعة متذوق للموسيقى مع توافر حس نقدي بارز، وهو لا بد أن يكون واسع الخيال قادرا على الإبداع، كما أنه شخصية قيادية بالضرورة قادر على التعامل مع الآخرين والعمل بروح الفريق قادر على حب من حوله، وبذلك يكون موضع حب واحترام الآخرين فهو بذلك جدير بالثقة والاحترام قوي الأعصاب رابط الجأش في المواقف الصعبة، التي تصادفه أثناء تنفيذه للعمل الإذاعي".[2]

ويمكن تشبيه المخرج المسرحي بمترجم العمل الأدبي، "فهو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي، كما أنه القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية والعقل المدبر والبصيرة الواعية، مطالب بأن يهضم بوجه خاص نظرية المسرح وتقنياته بحيث يكون قادرا على استنباط تفسير معاصر ومناسب للنص، الذي

1 – عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 33.
2 – المرجع نفسه، ص:100.

يتناوله تفسير يتواءم مع القضايا الإنسانية"[1]، ولهذا ينبغي عليه أن يدرك الكيفية الفكرية والفنيـــة التي صاغ بها المؤلف نصه المسرحي ليصل بعدها إلى ترجمة النص المسرحي من النص المكتوب على الورق إلى عمل حي يلمس أذن المتلقي وشعوره فيتفاعل المتلقي مع العمل الدرامي المسموع.

و"المسرحية في الحقيقة تصنع إخراجها بنفسها يكفي أن يكون المرء يقظا، وغير مفرط في ذاتيته حتى يراها ترسم حركتها وتدرب الممثلين مؤثرة عليهم بطريقة سحرية، إنها تمتحنهم فإمـــا يكبرون بها أو يصغرون وإما تندمج فيهم أو تنبذهم".[2]

وفي الواقع يرى العديد من النقاد أن مهمة المخرج المسرحي عند دراسته للمسرحية تكمن في البحث عن الذروة الانفعالية والفكرية التي تفجر العملية الدرامية، وبالتالي اصطلح المخرجـــون البارعون على أن" النص يمر عادة بثلاث مراحل وهي: الانطباع والتعبير والنقد، تنحصر مرحلـــة الانطباع في فهم أبعاد النص من خلال الدراسة والتحليل ثم تعقبها مرحلة التعبير، التي تركز على الوسائل السمعية التي ستقوم بتوصيل هذا الفهم إلى الجمهور المستمع (المتلقي)، ثم مرحلة النقـــد التي يتم فيها تحليل وتقسيم هذه الوسائل التعبيرية بهدف الوصول بها إلى مرحلة الإتقان الكامـــل بقدر الإمكان، ومن خلال هذه الخطوات الثلاث، فإن المخرج يقوم بثلاثـــة أدوار متتابعـــة:دور الدارس أو الباحث ثم دور الفنان أو المبدع وأخيرا دور الناقد للأبعاد النهائية للمســـرحية، ومـــن الواضح أن المخرج عندما يعقد العزم على إخراج مسرحية معينة فلا بد أن يكون هذا بدافع مـــن حماسه وحبه لها".[3]

يكشف هذا القول على أن المخرج إذا أحب المسرحية وتمكن من اســـتيعابها وبلورتهـــا وتعاطف معها وفهم مختلف أبعادها الفكرية والفنية وكان بعيدا عن الأنانية، فإنه يستطيع بفضـــل إمكانياته التقنية وقدراته الفنية سواء مع المؤلف(النص المسرحي)، أو في معاملته مع الممثلين مـــن صنع عمل درامي إذاعي يحقق غايته الانفعالية مع جمهوره المستمع .

1 – سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1979، دط، ص: 17.

2 – جان فيلار: حول التقاليد المسرحية، ص: 50.

3 – نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، دط، ص: 42.

ويرى أحمد زكي أن مهمة المخرج والمسؤولية التي يتحملها في إنجاز عمل درامي ناجح "تطابق مهمة الباحث أو المكتشف، فهو يكتشف أسلوب المسرحية الذي كتبت به، ثم عليه بعد ذلك أن يحدد موقفه إذا ما كان سيلتزم بهذا الأسلوب أو يحيد عنه بعض الشيء أو أن يغيره كله، ولكن بالرغم من ذلك لا بد أن يكون ملما بالأساليب الأساسية لكي يفهم طبيعة المادة التي بين يديه.[1]

بعد حديثنا عن المخرج والإخراج يتبين لنا أن لا أحدا يستطيع أن يتصدى لمهنة الإخراج إلا ذلك الفنان المبدع، والذي يشتمل على مختلف الفنون يقول أحد المخرجين " إذا كان الفصل المدرسي يحتاج إلى معلم والسفينة إلى ربان والفرقة الموسيقية إلى قائد، فإن المخرج المسرحي يجب أن يكون هؤلاء جميعا".[2]

كما أن السر في نجاح المسرحية الإذاعية متعلق أساسا في كيفية إخراجها، من هنا "يمكننا تقسيم الإخراج المسرحي إلى مرحلتين:

1-3-1- **الجانب الفني** يتمثل في:

- اختيار الشكل الفني والجمالي العام للعرض.
- رسم معالم النمو الدرامي أدبيا وفعليا.
- الاقتراب أكثر من فنيات التمثيل الواسع.
- الفضاء المسرحي واستعماله العلمي الفني والتقني.

1-3-2- **الجانب التقني**: الاستعمال الذكي والواعي لكل التقنيات والآلات التي يبدعها، وسيبدعها فكر الإنسان والطبيعة من أشكال صوتية وموسيقى والإعلام الآلي والتسجيلات وغيرها، وهنا تجدر بنا الإشارة لنؤكد أن مهمة الإخراج لا تكمن في أنه ينسق ويرتب العناصر المسرحية، بل هو يبدع ويتفنن في الفنيات والتقنيات ينسجها في الشكل الجماعي المنظم الجمالي".[3]

---

1 – أحمد زكي: المخرج والتصوير المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، دط، ص: 29.

2 – كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، تر: رأفت أخنوخ الدويري، دار النهضة العربية، القاهرة، 1962، دط، ص: 10.

3 – بومرزاق بوميدونة: مرشد منشط الفن الدرامي، فدرالية النشاطات الثقافية للشباب، العاصمة، الجزائر، دت، دط، ص: 41.

فالإخراج المسرحي يعتمد على "النص المكتوب في الأساس وتدعمه الموسيقى والمؤثرات الصوتية، وتبدأ مهمة المخرج بفهم وتفسير واستيعاب التصورات الفكرية والوجدانية في النص ثم نقل هذه التصورات للمثلين وتدريبهم عليها من خلال تحديد الأبعاد الصوتية، والانفعالية وإيقاع الأداء لكل شخصية درامية على حدة وبين الشخصيات بعضها البعض، وتحديد المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المناسبة للأحداث ومواقع ومدة استخدامها".[1]

من هذا كله تتضح لنا" أبعاد المهام والواجبات الملقاة على عاتق المخرج، فهو دارس ومفسر للنص ومدير لجلسات القراءة والتدريب، وقائد لفريق العمل سواء على المستوى الفني أو الإداري وملهم لزملائه كي يستخرج أفضل ما فيهم، ومفكر استراتيجي يضع في ذهنه توظيف كل المؤثرات السمعية لتوصيل النص إلى المتلقي، وناقد موضوعي يقيم كل إنجازات زملائه ويوضح لهم السلبيات وكيفية التخلص منها، فهو المسؤول الأول والأخير"[2]، فجهده دائما محصور في التألق من أجل تأويل النص المسرحي وتفسيره واكتشاف العلاقة بين النص وبين الجمهور، ووضع النص في صورته التعبيرية الجمالية، ففي كل مرة لا يكف المخرج المسرحي الإذاعي عن المغامرة الدائمة للبحث عن أساليب جديدة تمكنه من إعداد المسرحية وتقديمها على أحسن وجه، لأن سطور أية مسرحية ليست سوى التوجيهات الوحيدة التي يحتاجها المخرج، ولهذا يتحتم عليه مراعاة كل مستلزمات العملية الإخراجية باعتباره مسؤولا ومخرجا لها.

وما يمكن أن نقوله عن المسرح الإذاعي الجيد والحقيقي هو الذي يتوفر فنانوه على إجادة فنون المهنة والتفاني في إتقان تنفيذها وتحقيق التناغم والتفاعل بين كل عناصر البناء الدرامي، مما يثير فرجة الدهشة في نفس المستمع من خلال البناء الدلالي للصورة الخيالية للمسرحية الإذاعية.

1 – أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، ط1، ص: 62، 63.

2 – نبيل راغب: آفاق المسرح، ص: 60.

2- المسرح الإذاعي الجزائري:

2-1- ميلاد المسرح الإذاعي الجزائري:

قبل أن نتطرق إلى ميلاد المسرح الإذاعي الجزائري لا بد أن نتعرف عن حالة المجتمع الجزائري في ذلك الوقت، ومن منا لا يعرف الوضع الذي كان يعانيه الشعب الجزائري نتيجة الاحتلال الفرنسي الذي فرض على البلاد صراعا عنيفا فعمل على تحطيم قيمها الثقافية والحضارية، وحتى الشخصية وكان من أهم أعماله شل الحياة الفكرية ونشر الرعب والخوف في نفوس الجزائريين، وبعث الجهل والأمية ،حيث لم يكفه – نقصد المستعمر- كل هذا بل حاول اجتثاث شعب بأكمله من هويته وأرضه وأصالته، كل هذه الأعمال الوحشية للمستدمر الفرنسي ساهمت في خلق إنسان جزائري ترعرع في حضن الثورة وانصهر في بوتقتها، وتربى بين أحضانها " وتصلبت عضلاته في الدروب الوعرة ومسالكها الشائكة واتضحت معالم رجولته، فتحول أبناء نوفمبر إلى رجال أشداء لهم أن يرتفعوا إلى مستوى عظمة الحدث مساهمين بجهدهم الخلاق في صياغة وصناعة ملحمة ثورة ومفخرة شعب". [1]

والجزائر في ذلك الوقت لم تكن تملك إذاعة ثابتة، بل اعتمدت على إذاعات الدول العربية من بينها إذاعة مصر وتونس،"فقد ساهم مناضلون جزائريين في كتابة موضوعات عن الجزائر وثورتها وقاموا بإذاعتها من صوت العرب، وبدأ صوت الثورة الجزائرية الذي كان يذاع تحت عنوان (وفد جبهة التحرير) يخاطبكم من القاهرة بصفة رسمية عام 1956، وكان أحمد توفيق المدني عضو مجلس ووفد جبهة التحرير الوطني، وفي نهاية 1956 وزعت آلاف المنشورات على الجزائريين معلنة وجود صوت الجزائر المكافحة، فقد أذهل في هذه الفترة إقبال الجزائريين على شراء أجهزة الراديو السلطات الاستعمارية، التي لم تدرك التغيير المفاجئ في الموقف من جهاز الراديو حيث كان الجزائري ينظر للراديو باعتباره وسيلة استعمارية". [2]

1 – بلقاسم بن عبد الله: دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، الجزائر، 2001، ط1، ص: 25.

2 – محمد دبوب: صحيفة المجاهد ودورها في الإعلام العربي، مجلة المجاهد، الجزائر، دت، دع، ص: 141.

فكان من بينهم الأدباء الذين أدركوا منذ البداية أن لهم رسالة مقدسة يحملونها بأمانة وإجلال نحو وطنهم الغالي، وبالتالي عليهم تحريره من يد المستعمر ولو بأضعف الإيمان، فهي رسالة وأمانة لا تقل خطورة عن سلاح الجندي الثائر.

أما نشأة الإذاعة بالجزائر فقد كانت "أولى محاولة للبث الإذاعي في عام 1923 يد فيكتور كولان Victor Colin الأخ الأكبر لبول كولان Paul Colin مؤسس المحلات الكبرى للبيانو والأسطوانات التي انتشرت عبر الجزائر"[1]، أما أبو القاسم سعد الله فيرى أن "نشأة الإذاعة في الجزائر كان عام 1928 ومن الذين شاركوا في افتتاحها محمد العنقاء، وكان ينافس رغم شبابه الشيوخ أمثال وليد سيدي السعيد، وكانت الإذاعة تغطي الأقاليم الثلاثة الرئيسية العاصمة ووهران وقسنطينة".[2]

لذا كانت انطلاقة الإذاعة الجزائرية في بث برامجها ابتداء من سنة 1926، إلا أن المسرح تأخر بثه عبر الأمواج الإذاعية على خلاف البرامج الأخرى،"وابتداء من عام (1937-1938) كلفت السلطات الفرنسية بعض الممثلين الجزائريين للقيام بالدعاية المضادة للنازية عبر تقديم السكتشات الفكاهية والمسرحيات من إذاعة الجزائر، وبعدها أصدر الحاكم الفرنسي قرارا بمساعدة الفرق المسرحية الناطقة باللغة العربية من ميزانيات البلديات والمشاركة في البث عبر الإذاعات ".[3]

ففي صيف 1946 قررت الإدارة الفرنسية في الجزائر بضرورة الاعتراف الجزئي بكيان المسرح العربي، وفي سنة 1947 تقرر أن يكون للمسرح حصص في برامج الإذاعة، فعرفت الإذاعة عهدا جديدا للتمثيل ففي كل أسبوع تقدم مسرحيتين إحداهما بوليسية، وكانت تستعمل اللهجة الدارجة واللغة العربية والفرنسية، كما قدمت الأغاني الفلكلورية وبذلك" ساهمت مع المسرح في الدعاية الاستعمارية من جهة والتعريف بالفنون الشعبية من جهة أخرى، ذلك أن الفرنسيين لم

1 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، دط، ص: 51.

2 - أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، 1998، ط1، ص: 300.

3 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1926-1989)، ص: 51، 52.

يكونوا يمانعون الإبقاء على التراث المحلي بشرط أن لا يتطور إلى وسيلة وطنيـــة وأن لا يخضـــع لتأثيرات غير فرنسية".[1]

أما عن تاريخ انطلاقة المسرح الإذاعي الجزائري يقول ذباح:"(يمكن تحديديها في منتصف الأربعينات ومن الذين شاركوا في بعثة يمكن أن نذكر جلول باش جراح، نورية عبدون، سيساني، كلثوم، فضيلة الدزيرية، سيد علي، علال المحب، حبيب رضا، مصـــطفى بـــديع، عبـــد الحلـــيم رايس)".[2]

"فأول مسرحية إذاعية قدمت هي مسرحية الطبيب الصقلي من راديو الجزائر في 03 أفريل 1938، ومثل فيها كل من: مصطفى كاتب، ليلى العباسي، ادريسكار، الشيخ الســعيد، عبـــد الرحمان عزيز، جدييات محمد المعروف بـــ: جدييات سيساني وباشـــطارزي في دور الطبيـــب، وأخيرا كل من لويس شابرو وجورج بودري".[3]

"وقدمت في ما بعد الكثير من المسرحيات والسكتشات الفكاهية القصيرة مثل: سلسلة قاســـي- قويدر التي قدمت عام 1939 من طرف باشطارزي، محمد التوري، جلول باش جراح وسيد علي فيرنوندبل والتي كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى الدعايـــة المضـــادة للنازيـــة عـــبر الفكاهـــة والإضحاك".[4]

كما "قدم مصطفى كاتب لأول مرة مسرحية باللغة العربية بعد تمثيلياته باللغة الفرنسية يوم الثلاثاء من شهر أفريل 1939، وبفضل المثقفين الجزائريين والمناضلين الحارسين على حماية الهويـــة الوطنية، تمسكوا باستمرار المسرح الإذاعي".[5]

ومن بين المسرحيات الإذاعية التي قدمت في ما بين عامي (1938 و 1939) نذكر:

---

1 – أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي،ج5 ،ص: 301.

2 – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 78، 79.

3 – ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 53.

4 – المرجع نفسه، ص: 53.

5 – لقاء شخصي مع: محمد حلمي،فنان وممثل مسرحي،إذاعي، جزائري، الإذاعة الوطنية الجزائرية، 02 جويلية 2008، على الساعة الثالثة والنصف زوالا.

مسرحية (الطيب الصقلي، الكذابين، زاهر بالسيف، ما ينفع غير الصح، هي ولا أنا)، كل هذه المسرحيات من تأليف محي الدين باشطارزي، بالإضافة إلى مسرحية(آش قالوا) لرشيد القسنطيني، (قف يا متهم) لشاوي عبد الواحد،وغيرها من المسرحيات التي تم تقديمها آنذاك.

ويوم 08 ماي1939 قدم محي الدين باشطارزي مسرحية (ما ينفع غير الصح)، أما في يوم 22 ماي 1939 قدم مسرحية (العفيون)، وفي 07 جوان 1939 قدمت مسرحية (يا حصراه) للفكاهي رشيد القسنطيني، وفي 07 جويلية 1939 قدمت مسرحية (سعيد بالحب) لزرواق رابح .

أما المفتي الشيخ العاصمي فقد أذيعت يوم 17 فيفري 1940 (مسرحية امرؤ القيس)، كما أذيعت للشيخ أحمد لكحل المكلف بالشؤون الدينية – آنذاك – مسرحية غنائية باللغة الفصحى يوم 17جانفي1940 .

فبعد "الاعتراف الرسمي بالموسم المسرحي بالعاصمة مع فرقة محي الدين باشطارزي، المسرح الإذاعي تطور وتوسع منذ سنة 1947، فالفرقة كانت تقدم كل يوم السبت على الساعة الثامنة (20:00) مساء مسرحية، كما كون محمد الطاهر فضلاء فرقة في الإذاعة تقدم كل يوم الاثنين مسرحية باللغة الفصحى، أما الفنان مصطفى بديع كان كل يوم الأربعاء وبعد كل خمسة عشر 15 يوما يقدم تمثيله بوليسية، فيوم الأربعاء تذاع المسرحيات العامية، أما يوم الإثنين تذاع باللغة العربية الفصحى، بالإضافة إلى المسرحيات التي تقدم بالقبائلية، وكانت تضم عددا من الممثلين من بينهم: محي الدين باشطارزي، محمد العمراني، والشيخ أحمد البسكري والشيخ حمودة".[1]

ثم التحق بعد ذلك الفنان والممثل محمد حلمي وعلي عبدون، بدؤوا بتطوير المسرح فقدموا تمثيليات في قالب عصري، كما التحق بهم رويشد ومصطفى بديع ومحمد الطاهر فضلاء.

---

1 – لقاء شخصي مع الفنان والممثل محمد حلمي:فنان وممثل مسرحي،إذاعي،جزائري،الإذاعة الوطنية الجزائرية،02جويلية 2008، على الساعة الثالثة والنصف زوالا.

وفي معنى قول ممثلنا القدير محمد حلمي: "(كانوا – أي الممثلين- يخرجون من أستديو يقـــدمون فيه باللغة العربية إلى أستديو يقدمون فيه باللغة الفرنسية أو القبائلية)".[1]

فالمسرحيات التي أنجزت وأذيعت باللغة العربية يتم ترجمتها باللغة القبائلية والعكس، وكان نفس الأشخاص الذين كانوا يشتغلون مع محي الدين باشطارزي في المسرح البلدي، ومـــن بـــين أعضاء فرقة محي الدين باشطارزي رضا فلكي كان يقدم إذاعة صبيانية، فهو يهتم بمسرح الشبان.

2-2- السنة الذهبية للمسرح الإذاعي الجزائري:

"إن ظروف اندلاع الحرب العالمية الثانية في 02 سبتمبر 1939، التي فرضت انتقال النشاط المسرحي من قاعات العرض إلى الأستديو للقيام بالدعاية لصالح الحلفاء، تباطأ نشـــاط الحركـــة الوطنية نتيجة هذا، الوضع حيث توجه الاهتمام بصفة خاصة إلى الحرب النفسية والأجواء المكهربة التي سبقت اندلاع الحرب العالمية الثانية".[2]

فقد" عاش المسرح الجزائري في المرحلة الواقعة ما بين (1939 و1946) مصاعب طرحتها من جهة حكومة الحاكم العام لوبو Le Beau الذي جاء إلى الحكم يـــوم 07 أكتـــوبر 1937، والذي اتخذ قرار 02 نوفمبر 1937 لحضر نشاط المسرح العربي في الجزائر".[3]

إلا أن ازدياد المسرح الإذاعي الذي كان هدفه دعائيا –كما ذكرنا- حيث يقول المرحوم باشطارزي في هذا الشأن: "(كانت الدعاية الإذاعية الألمانية التي يشرف عليها من برلين الســـيد يونس بحري ضعيفة، إلا أنها بدأت تقلق السلطات الفرنسية في الجزائر ومصالح الاســـتماع، الـــتي كانت تسجل كل هذه الحصص الدعائية التي يتم بثها بالراديو بواسطة المصلحة النفسية للشـــؤون الإسلامية، حيث قررت السلطات الفرنسية القيام بدعاية مضادة كلفت بالاشتراك فيها بإعـــداد حصة إذاعية أسبوعية، كنت أقدم من خلالها مواطنا حضريا يدعى البوزريعي وفلاحـــا قبائليـــا

1 – لقاء شخصي مع الفنان والممثل محمد حلمي:فنان وممثل مسرحي،إذاعي،جزائري،الإذاعة الوطنية الجزائرية،02جويلية2008،على الساعة الثالثة والنصف زوالا.

2 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 57.

3 – المرجع نفسه، ص: 77.

يتحاوران) ويضيف باشطارزي قائلا: (وكنت أجعل كلا من هتلر عويلز غورينـــغ رينتروبـــل وغيرهم في قالب فكاهي وقد نجحت هذه الحصص في داخل الوطن)".[1]

وعن تطور المسرح الإذاعي ندرج "قول عبد القادر لعزيزي: (انطلق المسرح الإذاعـــي في تلك المرحلة بفناني جبهة التحرير الوطني، الذين مارسوا هذا النوع من الفن بعـــد الاســـتقلال ثم انضم إليهم الشباب الذين التحقوا بالإذاعة بعد النجاح في المسابقة التي نظمت لهذا الغرض)".[2]

وعن "الأسماء البارزة التي أدت دورا في الانطلاقة عبد الحميد بن هدوقة الـــذي كتـــب وأخرج عدة مسرحيات وأسس الفرقة التي تكونت وضمت ما يقارب 60 عضوا، وإلى جانب ابن هدوقة ذكر عبد القادر بعض الأسماء التي ساهمت في الانطلاقة ومنهم من أصـــبح الآن فنانـــا أو صحفيا أو شاعرا، وفيما بعد انضم إلى الفرقة ممثلون جدد جاءوا من المسرح البلـــدي والمعهـــد الوطني للموسيقى".[3]

أما" في سنة 1939 فقد تعززت الأشكال الدعائية بالإعلان الإذاعي من راديو الجزائر عن الأعمال المسرحية التي كانت تعرض بقاعة الأوبرا".[4]

وهكذا فقد ارتبط المسرح الجزائري منذ نشوئه في العشرينات من هذا القرن بالأحـــداث السياسية والتاريخية التي شهدها الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي الغاشم، ويرجع مـــيلاد وتطـــور المسرح إلى هذه الظروف التاريخية والمحن القاسية التي عانتها الجزائر طيلة الفترة الاستعمارية.

وباندلاع الثورة دخل المسرح الجزائري مرحلة جديدة من تاريخه، إذ ساهم بصفة فعالـــة في الحرب التحريرية، وكان ذلك عندما تأسست الفرقة الفنية التابعة لجبهة التحرير الوطني بتونس في أفريل 1958 بحيث انضم إليها جميع الفنانين الجزائريين والمؤمنين بالقضية الوطنية، وقـــدمت في هذه الفترة أعمالا كثيرة منها: (مسرحية أبناء القصبة، الخالدون، دم الأحرار) لعبد الحليم رايس، بالإضافة إلى مسرحية (تحور النور) والتي قام بتركيبها مصطفى كاتب.

1 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 77.

2 – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 78.

3 – المرجع نفسه، ص: 78.

4 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 41.

وتطور المسرح الإذاعي الجزائري في هذه المرحلة (1947-1956)،حيث أصبحت تقـــدم من راديو الجزائر، مسرحية كل أسبوع تقريبا خلال نهاية عام 1947 وبداية عام 1948، وهذا على مدى أربعة أشهر مع استئناف ذلك في شهر جويلية من عام 1948.

للإشارة فإن راديو الجزائر ساعد كثيرا رجال المسرح في الإعلان عن مســـرحياتهم الـــتي كانت تعرض بقاعة الأوبرا، والتي يعاد إنتاجها أحيانا بالإذاعة، وهذا باشطارزي يقول في هـــذا الشأن:"في راديو الجزائر ضمنا مسرحية كل أسبوع مدة ثلاثة أشـــهر، وكنـــا نقـــوم بالدعايـــة لمسرحياتنا التي كانت تعرض بقاعة الأوبرا، وكان مسؤولوا راديو الجزائر الـــذين كـــان كلـــهم مسلمين يشجعوننا على الكتابة المسرحية ويدرسونها تمهيـــدا لعرضـــها في الراديـــو)،ويضـــيف باشطارزي بخصوص هذه التجربة قائلا: (كانت هناك مسرحيات جيدة وأخرى ضعيفة، إلا أنهـــا كانت تجربة ساعدت كتابنا على خوض غمار الكتابة المسرحية)".[1]

ومن الممثلين الذين عملوا بالإذاعة: باشطارزي، باش جراح، محمد التوري، ســـيد علـــى فيرنونديل، محمد الطاهر فضلاء، وغيرهم من الفنانين.

أما "السنة الذهبية للمسرح الإذاعي الجزائري فقد كانت سنة 1951 حيث قدمت خلالها 54 مسرحية كل أسبوع، ولهذا نستطيع القول أن تطور المسرح الإذاعي في بلادنا كان خلال هذه المرحلة التي شهدت ازدهارا كبيرا وخاصة في سنوات (1948، 1949، 1950، 1951)، حيـــث يقول باشطارزي: (في بداية هذه السنة 1951 نستطيع القول أن النشاط المسرحي كان في حالـــة فوران، إذ بالإضافة إلى الجزائر-العاصمة، فإن الفرق الهاوية التي ذكرتها في عنابة وقســـنطينة قـــد بدأت هي الأخرى تنشط)، و لم تكن تعرض المسرحيات فقط عبر الأمواج الإذاعيـــة بـــل حـــتى الحصص التي كانت تساعد هذا الإنتاج على التطور مثل حصة علبة الأفكار لــ: عثمان بوقطاية التي كان يقدمها كل أسبوع، والتي سمحت بالرد على الانتقادات وآراء الكتـــاب، بالإضـــافة إلى حصة عين على الكواليس التي كان ينشطها حبيب رضا ومحمد التوري هذه الحصة الفنية الدعائية

1 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 21.

عبر الوطن كانت تكلف المنشطين تحرير 1000 كلمة عبر شمال إفريقيا، وبهذا أصبح المستمعون والمستمعات على علم بنشاط الفنانين". [1]

ومن بين الحصص التمثيلية الأخرى التي كانت تعنى بالمسرح الإذاعي الجزائري، وبآداب وثقافة المسرح وتساهم في إثرائه حصة" مسرح الهواة" والتي كان يشرف على إذاعتها وتقديمها محمد الطاهر فضلاء حيث كان" يتوجه إلى المستمعين كل يوم ثلاثاء، وكانت تحوي هذه الحصة مختلف الخامات، كما ساهم محمد الطاهر فضلاء في تكوين طاقات تمثيلية ، بينما ساهم في إخراجه الفني محمد بوثلجة، هذا الأخير كان عضوا بارزا في فرقة فضلاء أين كان البرنامج في سلسلته الأولى في الأربعينيات". [2]

ونظرا للإعجاب الذي نالته حصة "مسرح الهواة" من طرف الجمهور المستمع الذي كان" ينتظر كل يوم ثلاثاء وبشغف للاستماع والاستمتاع بما يقدم محمد الطاهر فضلاء من أطباق فنية وثقافية". [3]

أما عن هدف إذاعة برنامج "مسرح الهواة" كما ورد في كتاب من آثار الأستاذ محمد الطاهر فضلاء، فقد جاء" ليسد فراغا كبيرا في الثقافة المسرحية الجزائرية تلتقي فيه أفكار الهواة، ولشحذ الهمم من أجل الوصول إلى هدف نبيل وليكون في البداية والنهاية تجربة إذاعية جزائرية خالصة تهتم بالمسرح الجزائري وتفتح بنفسها على آفاق المسرح وكان ذلك في بداية الثمانينات". [4]

ومن بين ممثلي مسرح الهواة نذكر:محمد الطاهر فضلاء، محمد كشرود، محمد جويني، باديس فضلاء وغيرهم من الممثلين.

وحسب إطلاعنا على آثار فضلاء يتبين لنا أن حصة "مسرح الهواة" توقف بثها ثم أعيد إذاعتها من جديد بشعار " نحن الهواة الأباة" ومن بين أسباب إعادة بثها عبر الأثير" خدمة للمسرح

---

1 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص 76.

2 – جمع وتصحيح باديس فضلاء: من آثار الأستاذ محمد الطاهر فضلاء خطو وأثر، مطبعة دار هومه، بوزيعة، الجزائر، 2010، ص512.

3 – المرجع نفسه، ص: 519.

4 – المرجع نفسه، ص: 520.

الأصيل، وليرفع الذوق السليم في زمن هبطت فيه الأذواق إلى مستوى الحضيض، وفي وقت خلت الساحة الثقافية والمسرحية والفنية من روادها".[1]

ونظرا لأهمية هذه الحصة الإذاعية التي تتعلق بالمسرح كتب فيها إبراهيم جلول بن موسى من الشعر الملحون باللهجة العامية الدارجة ومن بين ما كتب:

"مسرح الهواة في قلبي نبغيه   برنامج مليح نبغي نسمعلوا
كي نفتح الراديو نشتغل بيه   نحضر الكراس ومعاه ستيلو
نكتبلوا أبيات نبعثهم الهيه   يفرق في الشعر يعرف أصله".[2]

لو تمعنا هذه الأبيات وحاولنا أن نفسر الهدف والمعنى الدلالي لها في زمن محمد الطاهر فضلاء لوجدنا أنها تدل على عظمة هذا الرجل وفضله في خدمة المسرح الإذاعي هذه المهنة النبيلة وعشق الجمهور المستمع لما يقدمه الراديو من حصص وتمثيليات تتعلق بالمسرح، أما لو تطرقنا إلى تحليل رمزي للأبيات في زمننا هذا لعرفنا مكانة المسرح الإذاعي في زمن مضى، ومكانته الآن بين التطور التكنولوجي وتطور وسائل الاتصال.

ومن المسرحيات التي تم تقديمها في راديو الجزائر في ما بين (1947-1948) نذكر: مسرحية (المكار، المجرم، البارح واليوم) وذلك سنة 1947 ومسرحية (المشحاح، بابا قدور الطماع اغتصاب مريم، الراقد، الشيب والعيب)، حيث تم تقديمها سنة 1948.

أما في السنة الذهبية للمسرح الإذاعي كانت سنة 1951، فقد تم تقديم العديد من المسرحيات نذكر منها: مسرحية (هي وأنا)، (يا حسراه عليك، آه يا المال، زواج بالهاتف، لا تفرق عويلتك زواج العقونة...).

لقد بقي تسجيل الأعمال المسرحية الإذاعية من سنة 1956 إلى سنة 2001، في حين أن المسرحيات الإذاعية العامية توقف تسجيلها في سنة 1980، بينما المسرحيات البوليسية استمر تسجيلها.

---

1 - باديس فضلاء: من آثار الأستاذ محمد الطاهر فضلاء خطو وأثر، ص: 521.
2 - المرجع نفسه، ص: 523.

كما أن الإعلان عن مسابقات في الكتابة المسرحية يمكن أن يجذب كثيرا مـــن الكتـــاب ويمكن أيضا أن يساعد على اكتشاف مواهب ومهارات، قد يكون لها شأن في عالم هذه الكتابـــة والمسابقات هنا لا تقتصر أهميتها على دلالتها المادية وإنما على دلالتها المعنوية أيضا.

وفي عام 2008 أشرف المدير العام للإذاعة الوطنية الجزائرية السيد عز الدين ميهوبي علـــى ندوة المسرح الإذاعي، حيث نظمت الإذاعة الجزائرية مساء يوم 29 مارس 2008 على الســـاعة الرابعة (16:00) زوالا بالمركز الثقافي عيسى مسعودي ندوة حول المسرح الإذاعـــي... التجربـــة والآفاق شارك في تلك التظاهرة التي أشرف عليها المدير العام للإذاعة- سابقا- السيد عز الـــدين ميهوبي وأعضاء الفرقة المسرحية العاملة في المؤسسة وقدماء الممثلين الإذاعيين ووجـــوه ســـينمائية معروفة إلى جانب نخبة من رجال الفكر والأدب، ومن بين ما قيل في هذه الندوة نذكر: أكد فيها المدير العام للإذاعة الوطنية السيد عز الدين ميهوبي أنه من أولويات المؤسســـة الوطنيـــة، وكـــل الإذاعات الجهوية التي سيصل عددها مع مطلع السنة القادمة 48 إذاعة ستبث بانتظام مســـرحيات إذاعية.

كما أعلن بأنه "قد تم توجيه أوامر لجميع مدراء المحطات الإذاعية المحلية عبر مختلف ولايات الوطن للشروع في بث مسرحيات جديدة، وأخرى مستمدة من الأرشيف التي يبلغ عددها 1500 مسرحية تتراوح مدها الزمنية من 10 دقائق إلى 45 دقيقة تمت أرشفتها بداية مـــن العـــام 1956 مؤكدا أن: (هذا سيكون مكسبا عظيما لنا وجهنا دعوة لكل الكتاب الجزائـــريين للمشـــاركة، وسنشتري النصوص منهم لتحويلها إلى أعمال مسرحية)".[1]

هذا وقد وجهت دعوة عامة إلى كل الكتاب على اختلاف لغات كتابتهم من أجل التقدم بأعمالهم الفنية إلى الإذاعة الوطنية لإعادة استغلال مؤلفاهم.

وكشف ميهوبي عن تشكيل لجنة مكونة من مختصين في مجال المسرح، بغرض استغلال هذه النصوص الفنية التي ستشتري من المؤلفين ليعاد إخراجها في عمل مسرحي إذاعـــي، مضـــيفا أن

1 – لقاء شخصي مع عز الدين ميهوبي، الإذاعة الوطنية الجزائرية، العاصمة، الجزائر، 06 جويلية 2008، على الساعة الثامنة والنصف صباحا.

مؤسسة الإذاعة بحاجة إلى كل الخبرات والتجارب القديمة في مجال الإخراج المسرحي من أجل المساهمة في تكوين مخرجين مختصين في المسرح الإذاعي.

وسيكون للإذاعة فرقتها المسرحية التي ستجد أعمال الكتاب الجزائريين على الركح، وشدد على استثمار النصوص التي يكتبها مؤلفون جزائريون إلى جانب الاستعانة بممثلين شباب من فرقة المسرح الإذاعي لتقمص مختلف الأدوار وتمثيل هذه المسرحيات.

واعتبر مدير الإذاعة الوطنية أن الاهتمام بالمسرح يعود إلى أهميته، وأن هناك اهتماما ملموسا من طرف السلطات الجزائرية بهذا الفن تجلى في مختلف المبادرات الرامية إلى إعادة الاعتبار للمنشآت المسرحية، إذ استفادت عدة مسارح من أشغال إعادة الترميم والتهيئة، إضافة إلى تمويل العديد منها في إطار التظاهرات الثقافية المختلفة التي شهدها الجزائر مؤخرا سيما منها تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، وبما أن مؤسسة الإذاعة الوطنية – كما جاء على لسان مديرها العام– تعتبر مؤسسة ثقافية منتجة، فإنها ستعمل بدورها على تعزيز العمل المسرحي الإذاعي من خلال بث هذه الأعمال الفنية والتي سيتم استثمارها في مختلف القنوات الإذاعية.

كما اعتبر المسؤول المسرح الإذاعي مدرسة حقيقية تخرج منها عديد الأسماء، التي تصنع اليوم فرجة المواطن الجزائري، وقدم من جهته الفنان والمخرج المسرحي محمد حلمي الذي قال بأن: المسرح توسع بذلك فأصبح الجمهور يستقبله في البيت.

وكشف من جهة أخرى محمد شلوش مساعد المدير العام المكلف بالاتصال على مستوى الإذاعة الوطنية "أنه تم جمع أحسن الأعمال المسرحية وعددها 15 وتم تسجيلها في أقراص مضغوطة لتكون في متناول الجمهور الهاوي".[1]

وتم في هذه الندوة التي جمعت لفيفا من الأسرة الفنية من فنانين ومخرجين مسرحيين وسينمائيين تكريم أحد أعمدة المسرح الإذاعي وهو الفنان والمخرج المسرحي الحبيب رضا بمنحه مجموعة من الأقراص المضغوطة تضم 19 عملا مسرحيا شارك فيها سواء إخراجا أو تمثيلا، كما

1 – لقاء شخصي مع: محمد شلوش، الإذاعة الوطنية الجزائرية، العاصمة، الجزائر، 1 جويلية 2008، الساعة الثامنة.

عرض على الجمهور مقطعا من مسرحية العقاب التي أخرجها الفنان في سنة 1956 بمشاركة كل من الراحل محمد التوري ورويشد ،الطيب أبو الحسن وكلثوم.

والممثل لحبيب رضا عبر من جهته عن سعادته الفائقة بهذه الالتفافة مشيدا بالمبــادرة،التي تبنتها الإذاعة في إعادة إحياء هذه النوع من المسرح رغم تأخرها، مذكرا بالدور الذي لعبه المسرح الإذاعي خلال الثورة في التربية الشعبية واستنهاض الوعي الجماهيري، عائــدا بالحضــور عــبر صفحات ذاكرته إلى ظروف العمل التي كان يشتغل فيها الفنــانون آنــذاك،والتي ميزتهــا قلــة الإمكانيات والضغوط الاستعمارية، وكذا الأمية وجهل أغلب الفنانين آنذاك للغة العربية.

كما أعلنت الإذاعة الجزائرية تحت إشراف مديرها السابق السيد عز الدين ميهوبي عن فتح مسابقة خاصة بالمسرح الإذاعي وبالنصوص المسرحية الإذاعية، المسابقة مفتوحة على مختلف فئات المجتمع الجزائري، في مجالات متعددة للكتابة المسرحية سواء كانت سياســية أو اجتماعيــة أو ثقافيــة وغيرها....

ذلك من أجل "تشجيع المواهب والقدرات الفنية وإحياء للمسرح الإذاعي، الــذي لعــب ومازال يلعب دورا هاما في حياة المجتمع الجزائري، وقد تمت هذه المسابقة سنة 2008 مع تقــديم جوائز قيمة للمتسابقين الناجحين، وفي هذه النقطة بالذات نلاحظ الدور الفعال الذي تلعبه الإذاعة الجزائرية تحت قيادة مسؤوليها في إحياء المسرح الإذاعي ودعم القدرات والمواهب الجزائرية، لهــذا لا بدلي من الإشارة والتأكيد على أن رسالة المسرح الثقافية والحضارية أمر مهم، بل تكاد تكــون العامل الأساسي في نشأة المسرح الإذاعي وتطوره، انطلاقا من أن كل شيء زائل وعابر سبيل مثل ما تمر الحياة اليومية برتابتها، أما الثقافة المتنورة ثقافة السؤال والنقد، فهي التي تبقــى راســخة في ذاكرة البشرية، قادرة باستمرار على التجديد والتجدد".[1]

1 - محمد بوشحيط: حول العرض المسرحي، مجلة الثقافة تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1998، ع 114، ص: 216.

من هذا المنظور ستبقى المسرحية الإذاعية وبثقافتها المتنورة والإلمام بها هي الدافع والحـــافز لأي فنان للمغامرة، وإلى محاولة تقديم الجديد في الفن المسرحي الإذاعي الجزائري هذا الجديـــد يحمـــل روحا أكثر عصرنة وحداثة وصدق الإحساس في التجربة المسرحية الإذاعية.

2-3- موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري:

بعد حديثنا عن ماهية المسرحية الإذاعية الجزائرية هذه الأخيرة التي كان لها دورا كـــبيرا في إحداث التغيير إن لم أقل التجديد في أيام الثورة التحريرية، فهي تعتبر الوسيلة البسيطة التي كانت تصطحب المستمع في أرجاء الوطن الجزائري و في مختلف مناطق الدول الخارجية تعلق بها جمهورها المستمع تعلقا شديدا، كيف لا وهي الصديقة الوحيدة التي تخبره وتزوده عما يريـــد وفي بعـــض الأحيان تريح باله وتطمئن نفسه، نظرا للوضع المعيشي السيء الذي يعاني منه أبناء الجزائر في ظل المستعمر الفرنسي، الذي عمل على تهديم وتخريب وطمس معالمه وهويته بـــل واجتـــرار منبتـــه الأصلي، وعلى الرغم من هذا وصل صوت الجزائر بفضل ممثليها وأبنائها رغم عمليـــات الرقابـــة المفروضة على الكتاب الجزائريين، إلا أنهم استطاعوا وبالصوت المسموع والكلمة الحية تجاوز كل العراقيل من أجل تبليغ الرسالة وتحرير الوطن، هكذا عرف ممثلونا بمجابهة كل القوى ومواجهة ما يعرقل أعمالهم الفنية، والتي كانت تقدم في بعض الأحيان في شكل رمزي،إلا أن متذوقوها ونقصد هنا الشعب الجزائري استطاعوا أن يفهموا الرسالة وتؤثر فيهم بتوعيتـــهم وتثقـــيفهم وأحيانـــا تسليتهم، هكذا فعل عبد الحميد رايس الذي عشق المسرح فمات وهو على ركحه، كمـــا نجـــد الممثل القدير الحبيب رضا ومحمد حلمي وغيرهم كثير، فمن بين الموضوعات المسرحية الإذاعيـــة نذكر:

2-3-1- الموضوعات الثورية:

لقد تعددت صور المقاومة الوطنية وتباينت بين أفراد الشعب الجزائري، سواء الفئة المثقفـــة أم الشعبية كل يعبر عن رفضه للمستعمر الفرنسي بطريقته الخاصة وتختلف الآراء تلميحا وتصريحا عما يحدث في البلد الجزائري، فاتخذ بعض الكتاب القلم كوسيلة للتعبير والمسرح الإذاعي وســيلة

للبحث عن الذات الجزائرية واسترجاع الهوية الوطنية ومقومات الشخصية الوطنية المتمثلة في الدين واللغة والأرض والتي لا يمكن الفصل بين هذه المقومات والشعب الجزائري، فوجدوا المسرح الإذاعي الذي يعد مرآتها العاكسة ومن إحدى وسائلها،لأنه ولد من رحم الثورة وتأسس مواكبا لأحداثها وصراعها وتطورها ضد المستعمر، حاملا رسالة الشعب الرامي إلى نيل الحرية والاستقلال، فكان منبرا للحضور الجزائري في ظل استعمار يدفع بوأد الآخر ودفنه مما يعلل شراسة الصراع بين الرواد والمستعمر، وبالتالي فالإعلان عن وجوده كحقيقة أقل من الإعلان عن وجود الذات الجزائرية، من هنا تتضح صعوبة المهمة الموكلة إليهم وتتجلى صور المقاومة الوطنية في الموضوعات التي وضعها هذا المسرح الإذاعي لمستمعيه، وهي موضوعات ارتبطت مضامينها وأهدافها بالثورة الجزائرية وبالإصلاح الاجتماعي .

وارتبطت في حبكتها بالاقتباس من التراث للاعتزاز بالجذور والأصالة وبالانتماء العربي الإسلامي والتمسك بالهوية الوطنية الجزائرية، فكان مسرحا إذاعيا جزائريا يحمل كل الأبعاد الحضارية للمجتمع الجزائري في لغته وكينونته ووعيه ولكل أقطاب دول العالم، فليس عجبا أن يكون هذا المسرح مرتبطا ومتفاعلا بالثورة التحريرية، وفي هذا "يقول عبد القادر لعزيزي في نوعية الأعمال المسرحية الإذاعية، التي قدمت بعد الاستقلال حيث يقول: (بقيت المسرحيات البوليسية سائدة إلى جانب أخرى ذات طابع تاريخي وثوري تتعلق بثورتنا التحريرية...)".[1]

وللتدليل على فاعلية صوت الجزائر يكفي التنبيه إلى أن الحرب النفسية التي شنتها قوات المستعمر الفرنسي على الجزائر، اضطروا " أمام عجز بل إفلاس إذاعة باريس بقنواتها العديدة إحداث وإقامة إذاعة خاصة كان مركزها مدينة (تولوز) جنوب فرنسا، حشدوا لها إمكانيات ضخمة وجندوا لها أصواتا متنوعة انتقوها شبيهة بأصوات معلقي مختلف البرامج الإذاعية الثورية، كعملية تمويه على الجماهير العربية عامة والجزائرية خاصة، وكانت هذه الإذاعة الفرنسية تبث

1 – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 79.

برامجها يوميا، وكأنها صوت آخر لثورة الجزائر مليء بأخبار المعارك، التي تنتهي دائما في روايتها بانسحاب المجاهدين من الميدان أو الغلو في نتيجة المعارك مما جعلها عرضة للريبة والشك ".[1]

لذا" كانت تتخلل برامجها نفس الأناشيد الحماسية التي تذاع من صوت العرب بالقاهرة، لكن وعي الجماهير كان كفيلا بكشف هذه الإذاعة المظللة، التي عجز أسيادها في العثور على أصوات مكهربة شبيهة ولو من بعيد بصوت عيسى مسعودي أو صوت أحمد سعيد"[2]

فبرامج صوت الجزائر المجاهدة أدت ما عليها، فقد أعطت في الليالي الحالكات شحنة إيمان قوية لشعبنا المكافح الصامد، مما أكسبهم الثقة الكاملة للتخلص من الهيمنة الاستعمارية، كما أعطت دفعا كبيرا لكل العاملين بالمسرح للتأليف والكتابة في الموضوعات الثورية والنضالية، التي تصور شجاعته وبسالته بل بطولة الشعب الجزائري،"وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين، وكل الأعمال المسرحية التي كانت ذات صبغة نضالية على الرغم من نشاط الأجهزة القمعية للسلطة الاستعمارية الفرنسية في الجزائر، لأن الهدف منها هو نشر الوعي بين الأهالي والدعوة إلى حماية الثورة ورعايتها و الالتفاف حولها".[3]

وهكذا أدى كتاب المسرح الجزائري دورهم الفني بكل وفاء وإخلاص وإسماع صوت المجاهدين الذين كانوا يقاومون أعتى قوة وأقواها في تلك الفترة، كما قدموا" أعمالا دعائية برزت فيها مبادئ الثورة التحريرية، وهي مهمة ذات دلالات ومعان للتعريف بالثورة والوقوف أمام الهجمات الإعلامية الاستعمارية التي سخرت لها الإدارة الفرنسية كل الإمكانيات".[4]

ولو عدنا إلى معنى المسرحية الإذاعية الثورية فإننا نجدها "تتمثل في التمثيليات التي تقدم صورا متعددة من صور الكفاح في سبيل الوطن، ولا يقتصر ذلك على مجال الكفاح من أجل الاستقلال والتصدي للقوى الخارجية المعادية، بل هو يتسع ليشمل الكفاح من أجل الشعب ضد

---

1 – جمعية أول نوفمبر لتخليد مآثر الثورة في الأوراس: الثورة الجزائرية أحداث وتأملات، مطابع عمار قرفي، باتنة، الجزائر، دت، دط، ص: 185.

2 – المرجع نفسه، ص: 185.

3 – الأمين بوشوشي: نماذج من الإعلام والإعلام المضاد، مجلة المجاهد، ص: 185.

4 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى للطبعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005، ج2، ص: 37.

أي قوى معادية، كما تشمل كافة صور الكفاح من أجل الحريات المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخذ بيد الجماهير نحو ما هو أفضل، ويدخل في ذات الإطار جميع التمثيليات الإذاعية التي تربط بين الإنسان ووطنه وأرضه وأبناء هذا الوطن والدفاع عن مصالحه وبشكل غير مباشر"[1]، ويطلق عليها اسم التمثيلية الوطنية، وهذا ما اتسمت به التمثيليات الإذاعية الجزائرية من حيث موضوعاتها الثورية التي تتعلق بالبلد الجزائري، ومن أشهر المسرحيات الإذاعية الثورية نذكر:

-الجندي الثائر لعرباس محمد الشريف.

-الخالدون طريق الجبال لبوعلام رايس.

-آذان الحرية لعبد الحميد بن هدوقة .

-دم الأحرار لبوعلام رايس.

فقد أرسى هؤلاء تقاليد المسرح الإذاعي الجزائري، وأضحت مواضيعه تتعدى الترفيه والوعظ الأخلاقي ورصد واقع الشعب الجزائري ومشاكله اليومية إلى التلميح السياسي في طرح القضايا التي تهتم بمصير الشعب الجزائري كمسرحية (العهد الوفي) و(آش قالوا) لرشيد القسنطيني، ومسرحيات (بني وي وي وفاقو)، التي كانت لا تخلوا من تلميحات سياسية مباشرة لمحي الدين باشتارزي الذي "اختار الكوميديا كنوع والواقعية كمذهب ...فهاجم التقاليد البالية، ثم انشغل جهارا بالسياسة مما تسبب له من متاعب جديدة".[2]

ولأن المسرح الإذاعي الجزائري يعد امتدادا فكريا وسياسيا للثورة الجزائرية المسلحة، فقد "ظهرت نخبة من الأدباء جنحت إلى الكتابة المسرحية على شاكلة عبد الله الركيبي، وأحمد رضا حوحو وأبو العيد دودو الذين أبوا إلا أن يقوموا بدورهم الوطني، وهو نشر الثورة التحريرية بطريقتهم الخاصة والفذة".[3]

1 – عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة، وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 76.

2 – علي سلالي: شروق المسرح الجزائري مذكرات عن فترة نشاطه ما بين (1926-1932)، ص: 61.

3 – محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، دط، ص: 103.

ومن خلال حديثنا عن المسرح الإذاعي الثوري يمكننا القول أن السمة الأساسية، التي طبعت المسرح قبل الاستقلال هو النضال الوطني والكفاح من أجل نيل الحرية رغم كل الضغوط الاستعمارية وقلة الإمكانيات حيث تمثل دوره آنذاك في التعريف بالقضية الوطنية بالدرجة الأولى في الخارج ومحاربة الاستعمار في الداخل، وتوعية الشعب سياسيا وتعبئته والمحافظة على مقوماته العربية الإسلامية.

2-3 -2- الموضوعات التاريخية:

يعتبر التاريخ مصدرا مهما استمد منه الكثير من المؤلفين المسرحيين موضوعات لقصصهم والكاتب "لا يرجع إلى التاريخ لتعريف الناس به، أو بعثهم أمام أنضارهم بل يختار منه التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الإنسان في ذاته"[1]، ومن هنا فهو "ميراث الأمة إن لم نقل هويتها الذي ترجع إليه وقت الحاجة،فهو بمثابة المرجع الحي فيميزها عن غيرها باعتباره منبتها الأصلي وجذرها الأساسي الذي تعتمد عليه وتتركه لأبنائها من أجل العمل به أو الاحتفاظ بهذا الموروث المقدس، ونظرا لأهميته فإن النظام الاستعماري في الجزائر عمل على "قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم الحاضر والتليد، لذا كانت محاولاته من أيام الاحتلال الأولى طمس التاريخ العربي الإسلامي، واستبداله بتاريخ فرنسا المتمدنة إلا أن إدراك رجال الإصلاح في الجزائر لهذا السعي جعلهم ينكبون على تاريخ الجزائر القديم لبعثه وإحيائه في كتابات مسرحية قدمت خصيصا للناشئة في المدارس التعليمية، وكان هدفهم الأسمى هو إحياء تاريخ الأمة واستحضار أبطاله للإقتداء بهم وإتباع آثارهم".[2]

"فانبثقت فئة من الكتاب حملت راية المقاومة بسلاح القلم والصوت، ورغم قلتها إلا أنها أخرجت أعمالا تاريخية تخلد ماضي الشعب الجزائري وتذكره ببطولاته وأمجاده، فوقفت فرنسا عاجزة أمام هذا التيار الذي أتى على كل مزاعمها، فأبطلها وفق ما تمليه ذاكرة الأديب وما يود أن يتلفظ به قلمه،فكانت مسرحية (حنبعل) لأحمد توفيق المدني و(يوغرطة) لعبد الرحمان ماضوي

1 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص: 17.

2 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص: 17.

و(عنبسة) لأحمد رضا حوحو و(الخنساء) لمحمد الصالح رمضان،و(بلال) لمحمد العيـــد آل خليفـــة و(المولد) لعبد الرحمان الجيلالي كلها موضوعات لأعمال مسرحية حوادثها ضــاربة في أعمـــاق التاريخ القديم بحقبة البربري قبل الإسلام والفترة الإسلامية ".[1]

وبالمقابل هناك من غاص في أعماق التاريخ مستلهما منه مادته بغية مواجهة اللحظة الراهنة فاستحضر رموزها المتنوعة على غرار ما نجده في مسرحية (حنبعل) لأحمد توفيق المدني،ومسرحية (يوغرطة) لعبد الرحمان ماضوي، فهم بذلك أماطوا اللثام عن الواقع وكشفوا ما فيه من زيف عن طريق مقارنته بالماضي، حيث ينسكب بكل أحداثه على اللحظة الراهنة فكانت النتيجـــة إعطـــاء النص أبعادا فنية".[2]

مثل مسرحية (حنبعل) فهي مسرحية نضالية فكرتها الأساسية ترتكز على تصوير نضـــال البطل الإفريقي "حنبعل" الرجل الثوري الملتزم بقضية شعبه وتحريره، ويتمثل هذا النضال في مقاومة الرومان ومحاربة العملاء والخونة وإقناع طبقات الشعب بمختلف شرائحه لأداء الواجب المقـــدس، فكان في صدارة المقاومين إلا أن الرومان تغلبوا عليه في المعركة التي انتهت بصلح رومـــا، هـــذه الأخيرة التي عملت على الحد من نشاطه فاقتفت آثاره وترصدت له إلا أن البطـــل توقـــدت في حشائشه نخوة البطولة والشجاعة، فآثر الموت بالسم علـــى أن يقـــاد أســـير إلى رومـــا، وهـــو يقول:حنبعل لتعلم الأمم ويسجل التاريخ أنه لا عظمة ولا مجد ولا خلود إلا لمن عاش مجاهـــدا في سبيل الحرية ومات شهيدا في سبيل الله".[3]

لقد أريد من هذا شحذ الهمم وتحريك الضمائر لمواجهة العدو، فإما العيش العزيز أو الموت الكريم،ونلاحظ أن كتاب الدراما الإذاعية ومن بينهم أحمد توفيق المدني هذا الأخـــير حـــاول أن يستلهم لموضوعه مادة حية من التاريخ عرضها وفق ما يتماشى وحال الشعب الجزائري في أيـــام الثورة التحريرية وما فعله المستعمر الفرنسي من محاولات طمس لمعالم ومقومات الشعب الجزائري،

1 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص: 10

2 – عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي الجزائري (1931-1954)، ص: 205.

3 – عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي الجزائري (1931-1954)، ص: 207.

فكتاب المسرح كانوا دائما يرمون إلى غاية محددة، وهي تنبيه الجماهير الجزائرية وتوعيتهم ليتمسكوا بماضي أجدادهم وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة، لذا "طغت المسرحيات التاريخية التراثية"[1] لأن التذكير بها "من شأنه أن يوقظ في النفس الحمية الوطنية، ويقذف في ا لقلوب شعلة من النور الذي ينبثق عنه إيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر ومتطلع إلى المستقبل، ثم إن الكتابة في التاريخ القديم يستوجب الدراسة المعمقة والفكر المتقد مع الوعي التام لمجريات الوقائع والأحداث، لذا لا نجد كثيرا ممن سلكوا هذا الطريق".[2]

وفيما يخص المسرحيات التاريخية قدم رجال المسرح الجزائري العديد من نماذج الشخصيات التاريخية، التي كان لها دور فاعل في تاريخ أممه حيث نجد:

مسرحية (يوغرطة): وهي تراجيديا تاريخية كتبها مودهوني وسجلت يوم 14 ماي 1969 في ظرف زمني ضد الاحتلال الروماني وشجاعة يوغرطة في التصدي للغزاة الرومانيين.

كما نورد بعض المسرحيات التاريخية التي تم أرشفتها من طرف الإذاعة الجزائرية كالآتي:

- "(مسرحية الشهداء) للمؤلف محمد صحابي.
- (شهداء التاريخ) لمؤلفها بن ددوش.
- (العرب وحروب الصليبيين) لنجيب حداد.
- (طريق نوفمبر) لمحمد لخضر بن عبد القادر.
- (ثورة 1871) لمؤلفها الصايم الحاج".[3]

إن هذه المسرحيات الإذاعية برموزها التاريخية تدل على عدم استرجاع قراءة التاريخ العربي والعالمي لمجرد الاستذكار والتأريخ لأهم أحداثه، بل من أجل استنباط العظة والعبرة من كل حدث،وكل موقف ولا سيما عندما يكون الموضوع حساسا يلامس الحياة الاجتماعية والسياسية

1 - المرجع نفسه، ص: 211.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص: 17.

3 - ينظر: أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، المسرحيات الثورية والدارجة، مخطوط،دص.

للشعب، ومحاولة إسقاط تاريخ العرب القديم والانتصارات التي حققوها علـــى فتـــرة الاحـــتلال الفرنسي والعمل على الاقتداء بسيرهم من أجل نيل الحرية والتحرر من وطأة المستعمر الفرنسي.

من هنا نلاحظ أنه مازال التاريخ يشكل المرجعية والأرومة لأي شعب من الشـــعوب، إلى جانب اللغة التي تشكل ثقافة الأمة وعقلها، والأمة التي لا تعي تاريخها تكون شبيهة بشخص فاقد الشعور في حالة السبات أو الإغماء، وأمثال هذه الأمم لا تستيقظ من سباقا يقظة عامة ولا تفي ذاها وعيا كاملا إلا بتأثير التاريخ وإيحائه، هذه الحقيقة تتجلى لنا بوضوح عند كل قراءة معمقـــة لثقافة الأمة وتراثها، ومن هنا فإن الاهتمام بالتاريخ للأمة هو من أولى المهام التي ينبغي التأســـيس والتأصيل لها.

2-3-3- الموضوعات الاجتماعية:

على الرغم من معاناة المجتمع الجزائري من كيد المستعمر الفرنسي، وخاصة كتاب المسرح إلا أنهم واصلوا إبداعهم وكتاباتهم في مجال المسرح، فإضافة إلى النضال و الدفاع عن الـــوطن إلى الدعوة للمحافظة على تاريخ الأجداد الذي يعتبر هوية الجزائر، لم يكتفوا بهذا وحسب بل تطرقوا إلى مواضيع اجتماعية من أجل إصلاح المجتمع ونبذ كل ما يؤثر في سلوكه وأخلاقياته، وقبـــل أن نتطرق على بعض المسرحيات الإذاعية الاجتماعية لا بد أن نتعرف عن معناها فما المقصود بها؟

يقصد بالمسرحية الاجتماعية تلك التمثيلية التي تجعل من المجتمع وما يحيط به موضوعا لهـــا باعتبارها نابعة من صميمه، وهي "تمثيلية واقعية، ولا يقصد بالواقعية هنا أن تكون نقـــلا حرفيـــا لبعض ما يحدث في الحياة، حيث تمثلت مواضيع هذا الاتجاه في المشاكل الاجتماعية الـــتي كـــان يتخبط فيها المجتمع كالطلاق وشرب الخمر وتفكك الأسرة والزواج، مثل هذه الظواهر كانـــت سائدة في المجتمع الجزائري بل تعتبر أمراض اجتماعية نخرت كيانه وهـــددت الأســـرة الجزائريـــة بالخراب والدمار، وقد جسد قبل الاستقلال رشيد القسنطيني هذه النزعة، وكان رويشـــد مـــن المسرحيين الذين مثلوها في مطلع السبعينات تأكيدا لدور المسرح قبل الاستقلال".[1]

1 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 583، 584.

وقد أورد بوعلام رمضاني قوله أن:" صحيفة المجاهد اليومية شهادة كاتب الدولة للثقافة والفنون الشعبية، الذي يرى أن مسرحنا كان شعبي النزعة، وناهض الاستعمار الفرنسي وازدهر في سنوات الكفاح".[1]

ومن بين السمات التي تميزت بها المسرحيات الاجتماعية "أنها لجأت إلى الميلودراما،وهو الجانب الأكثر عتمة وهناك سجنت نفسها بين أربعة جدران،واتخذت من قضايا الأسرة وأسرار المخدع موضوعا يخدم نزعتها الأخلاقية، استعارت من الأدب العربي ثالوثه الكلاسيكي (الزوج، الزوجة، العشيق أو العشيقة)، وهكذا غدت أسيرة المناخ الأرستقراطي مأخوذة بعظمة شخوصه"[2]، ونظرا لكثرة الأعمال الفنية المسرحية الإذاعية، التي تناولت الظواهر الاجتماعية السائدة في المجتمع الجزائري نذكر:

مسرحية (بابا قدور الطماع) والتي تدور أحداثها في بيت قدور، الذي أراد أن يزوج ابنته سليمة لابن أخيه الثري الذي عاد من تركيا طمعا في ماله الموروث عن والده، وبعد مساومة بين الاثنين في تحديد قيمة المهر فيفضل ابن الأخ الزواج من حورية الجميلة وبمهر أقل، "و قام بكتابتها رشيد قسنطيني وهي مسرحية كوميدية من تأليفه وإخراجه أعقبها بمسرحية ثانية تحت عنوان بوبرما يقول علي الراعي (ألف رشيد أكثر من ألف مسرحية واسكاتش وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال وتناول عرض هذه المسرحية بلغة الشعب تناول فيها الكثير من الشخصيات الشعبية بأسلوبه المتأثر بالكوميديا ديلارتي الايطالية، ثم عرفت الجزائر مسرحيات (النساء والخداعين) من تأليف محي الدين باشطارزي عرضت عام 1937 وظف كاتبها لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في التراث الشعبي الوطني تعبر أكثر عن احتياجات الجماهير".[3]

---

1 – بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 44.

2 – عبد الله البوصيري: حول فعالية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، فبراير، 1980، ع106، ص: 86.

3 – بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري الهوية الغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، دت،دع، ص: 53.

وتوجد العديد من المسرحيات الإذاعية الاجتماعية،التي تضمنت البحث في قضايا المجتمع في ظل الحياة القاسية، التي يعانيها الشعب الجزائري نتيجة الاستعمار الفرنسي الغاشم الذي حاول وبكل الطرق والأساليب تفقير وتجهيل الجزائريين لحد العدمية، من هنا فإننا نذكر بعض المسرحيات والتي عبرت عن مختلف القضايا الموجودة في وسط المجتمع الجزائري:

- مسرحية "(زواج في الصحراء) لمؤلفها رحاب الطاهر.
- (الشك القاتل) للسيدة فضلاء.
- (تقاليد الناس) لعلي عبدون.
- (المرأة الجزائرية) لمحفوظ الخياطي.
- (شباب ضاع) لعبد الكريم القيطاري".[1]

وهكذا عبرت المسرحيات الإذاعية الجزائرية عن الجانب الاجتماعي في المجتمع، هذا الأخير الذي تعرض إلى مختلف أساليب العنف من طرف المستعمر الفرنسي، والتي مازالت آثارها إلى يومنا هذا، فلم تكفه محاولات التعذيب والتشويه، بل ذهب إلى أبعد الطرق لنيل من الشعب الجزائري فعمل على تجهيله وتفقيره وحرمانه من أدنى الحقوق الإنسانية له مثل حق التعليم والصحة وغيرها ،فجاءت المسرحيات الاجتماعية مدلولا واضحا في كثير من الأحيان عن المعاناة الجزائرية، فإن عجزوا بالتعبير عن ذلك بقوة اليد أتت قوة الفكر للتفريج عنه وإخراج المكبوتات التي يختزنها في موطن الأسرار للتعبير عن عدم قبول هذه السياسة الاستعمارية وما تقوم به من أعمال وأفعال.

2-3-4- الموضوعات الدينية:

في فترة الاستعمار لا بد للشعب الجزائري أن يتمسك بمقوماته الأساسية، والتي من بينها الدين فكانت المسرحيات الدينية التي تعالج موضوعا دينيا بشكل إذاعي متميز "لشرح مبادئ الدين والدعوة إلى التمسك بتعاليمه، وتثبيت المفاهيم الدينية والتصدي للحملات المعادية وعرض تعاليم الدين وأسسه في أسلوب جذاب بحيث لا تتحول التمثيلية إلى وعظ مباشر لا يؤدي إلى تحقيق

1 – ينظر: أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، المسرحيات الثورية والدارجة، المسرحات الفصحى، مخطوط.

الهدف والحقيقة أن مجالاتها واسعة تشمل القصص القرآني والسيرة النبوية الشريفة وتاريخ الإسلام وسيرة الخلفاء الراشدين والصحابة، والشخصيات البارزة في تاريخ الإسلام القديم والمعاصر".[1]

و"الكتاب الجزائريون عرفوا من الموروث الديني مادة أساسية لبعـــث الأمـــل في المجتمـــع الجزائري الذي طمسه المستعمر وحاول إدراجه ضمن مجتمع بلا هوية وبلا تاريخ، فكان الأبطال المختارين من التاريخ العربي الإسلامي النموذج للشخصية الجزائريـــة، حيـــث يمثلـــون البطولـــة والشجاعة والكرم والجود والنخوة والأنفة إضافة إلى الصدق والإيمان وغيرها من الشيم العربيـــة النبيلة".[2]

وفي خضم التمثيلية الدينية عالج رجال المسرح الإذاعي الجزائري عدة مواضيع دينية مثـــل مسرحية (المولد) و(الهجرة النبوية) لعبد الرحمن الجيلالي، ومسرحيات أخرى كثيرة لها صلة بالدين وبالشخصيات الدينية مثل مسرحية (بلال) للشاعر محمد العيد آل خليفة، فهؤلاء الكتاب حاولوا عبر أعمالهم إذكاء الوعي الديني وبالتالي الوعي بوجودهم كأمة لها تاريخها وخصوصياتها، رغـــم الظرف التاريخي الذي تمر به البلاد قصد تحدي الاستعمار الفرنسي، الذي حاول طمس الشخصية الوطنية ومن بين الموضوعات الدينية نذكر:

مسرحية (المولد النبوي الشريف): دراما دينية تم تأليفها من طرف الكاتب محمد الطاهر فضلاء وتم تسجيلها يوم 15 أكتوبر 1956 استغرقت زمنا يقدر بـــ45 دقيقة.

"تعالج هذه المسرحية بداية الحالة الاجتماعية والسياسية في بلاد الحجاز والفرس مع مولـــد الـــنبي محمد ﷺ، والمعطيات الذهنية لتلك المجتمعات"[3]، و"قد كان زعماء الإصلاح أسرع الناس الـــذين دعوا إلى الاقتداء بالسلف الصالح من المسلمين الذين جاهدوا في سبيل نصرة الإسلام، وهذه دعوة إيقاظ للحس والشعور لمحاربة الاستعمار الفرنسي، ذلك أن الأفكار الدينية لعبت دورا فعالا وبارزا في سبيل نشر الوعي وانتشال المجتمع الجزائري من مخالب السياسة الاستعمارية".[4]

1- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 74.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص: 27.

3 - نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، 2006، ط1، ص: 124.

4 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص: 28.

كما أن هناك إنتاجا كثيرا في مجال المسرحيات الإذاعية الدينية نذكر منها:

- "مسرحية (عاشوراء) لمؤلفها محمد الدحلوي.
- (المعراج) للهادي سنوسي.
- (هجرة الرسول – صلى الله عليه وسلم-) لأبو فريد.
- (في البيت الحرام) لمحمد الطاهر فضلاء.
- (أول سفراء الإسلام) لمحمد الأخضر السائحي".[1]

وغيرها من المسرحيات الدينية التي تم تسجيلها بالإذاعة الجزائرية، ففي "سنة 1946 اتصل محمد الطاهر فضلاء بالقسم العربي للإذاعة الفرنسية في الجزائر، ووجد الميدان ملائما لتقديم عدة تمثيليات في مناسبات متنوعة كالمواسم الدينية، وكان يعد من التاريخ الإسلامي صورا مسرحية نالت إعجاب الجميع، كما تناول موضوعات اجتماعية وتاريخية وأدبية".[2]

2-3-5- الموضوعات البوليسية:

المسرحية البوليسية" يطلق عليها اسم تمثيلية المطاردة بمعنى مطاردة الجاني، إذ تدور الأحداث فيها حول جريمة غامضة تنتهي بالكشف عن غموضها بتحديد شخصية الجاني، والقبض عليه بعد مطاردة مثيرة، وتكون معالجة القصة البوليسية على أساس أحد الأمرين:

- شخصية الجاني غير معروفة، وما يجري من أحداث يكون من أجل كشف شخصيته ومطاردته والقبض عليه.
- شخصية الجاني تكون معروفة من البداية، وما يجري من أحداث تكون بمثابة مطاردة له من أجل الإيقاع به والقبض عليه".[3]

---

1 – ينظر: أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، المسرحيات الفصحى، مخطوط.

2 – ينظر: عبد الملك مرتاض: الجدل الثقافي بين الغرب والمشرق، دار الحداثة، بيروت، 1982، ط1، ص: 08.

3 – عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية عن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 75.

فالمسرحيات الإذاعية الجزائرية البوليسية، والتي تم تسجيلها في الإذاعة الجزائرية منذ سـنة 1956 إلى غاية سنة2001، حيث تمت في هذه الحقبة الزمنية إنتاج العديد من المسرحيات البوليسية ونذكر منها:

- "(قتلت ولدي) للمؤلف عبد الغاني مهداوي.
- (من هو المجرم) لمحمد بدري.
- (جريمة بالسكات) لبوعلام رايس.
- (قاتل بالحروف) لإبراهيم فيلالي.
- (سرقة البنك) لبليلي مصطفى.
- (جريمة في حاسي مسعود) لسحنون أحمد.
- (جريمة في شهر العسل) لمحمد جرالفية".[1]

فالمسرحيات الإذاعية البوليسية كانت تطغى على الأنواع الأخرى، لأن الاستعمار الفرنسي الغاشم يحبذ المسرحيات البوليسية، وفي هذا الشأن "يقول عبد القادر لعزيزي: (بقيت المسرحيات البوليسية سائدة إلى جانب أخرى ذات طابع تاريخي وثوري تتعلق بثورتنا التحريرية، وكانت تقدم ثلاث مسرحيات في الأسبوع واحدة بالفصحى واثنان بالدارجة، و لم تكن هناك علاقة بين اللغـة والموضوع المعالج، كما قدمت اسكاتشات خفيفة)".[2]

و"ازدهرت الدراما الشعبية (المسرحيات البوليسية) وساعدت أحداث الثورة على ظهورها، إذ أوجدت جمهورا للمسرح على خط ضئيل من الثقافة ومولعا بالأحاسيس القوية، وفي الميلودراما تبلغ داعية الألم أقصاها، فمن أشباح إلى سراديب أرضية إلى شراك لإحداث القتل والخيانة".[3]

وتدور هذه الأحداث حول "التنكيل بالبريء، وخيانة العهود ورياء الصداقة أو الإخلاص الذي لا تشوبه شائبة والحب المطلق، فجاءت المصائر في الانتقام الخالي من الرحمة أو الظفر بثـروة

1 - ينظر: أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، المسرحيات البوليسية، مخطوط.
2 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 78.
3 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 583، 584.

غير منتظرة أو التعرف على من فقدوا من الأهل والأطفال، وتنتهي غالبا بانتصار الضعيف بعد عناء قاس يتعرض له من الطغاة والشخصيات فيها سطحية التصوير مقسمة بين خيرة و شريرة دون تنويع وتدور أنماطها حول أربع شخصيات رئيسية عدا الشخصيات الثانوية الكثيرة، الشباب السوداوي المزاج المحب الشجاع والفتاة أو المرأة الطاهرة المظلومة والخائن، الذي يجهل المشاعر الإنسانية جميعا ثم شخصية غليظة الطبع قاسية وصولية غامضة، ويتخلل العرض موسيقى وسيمفونيات تساعد على نشوب الأحاسيس الغليظة وتسترضي هذه المشاعر بانتصار الخير في النهاية، ولا يولي المؤلف الأسلوب أية عناية والأحداث في مختلف الميلودرامات تكاد تكون مكررة".[1]

أما "الحدث فيتطور من خلال أفعال الشرير وهو حدث في الغالب محدود المعالم، ولعل أوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة، فمهما كانت قوة الخبثاء الشريرين فنحن نجد أن في الميلودراما الفضيلة دائما تكافأ والرذيلة دائما تعاقب".[2]

نجد موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري متنوعة بين الموضوعات البوليسية والثورية والاجتماعية وحتى الثقافية الأدبية، هذه الأخيرة التي تتناول أدباء جزائريين ساهموا في الحركة الإصلاحية الجزائرية مثل: قصة (عبد الحميد بن باديس) التي تم تأليفها من طرف خير الله عصار حيث تم تسجيلها يوم 12 فيفري 1979.

وعادة نلاحظ من خلال الإنتاج المسرحي الإذاعي ظاهرة الاقتباس، فقدمت الكثير من المسرحيات المقتبسة عن المسرح الإغريقي مثل مسرحية مأساة (أوديب) لسوفوكليس التي تم اقتباسها من طرف علي أحمد بخثير، وغيرها من المسرحيات المقتبسة سواء من المسرح الإغريقي أو الأوربي أو العربي ونذكر بعضها فيمايلي:

- مسرحية (سلاك الحاصلين) لمؤلفها موليير.
- مسرحية (رصاصة في القلب) لمؤلفها توفيق الحكيم.

1 - المرجع نفسه، ص: 584.

2 - رشاد رشدي: الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975، ط2، ص: 102.

- مسرحية (حادثة غرام) لمؤلفها أوجان أنال.

إلى جانب ضعف التأليف والاقتباس في المسرح الإذاعي الجزائري وجدنا عائقا آخر يتمثل في التكوين، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الصعوبات التي يمكن أن تواجه الممثل أو المخرج وتقف كحاجز يمنعه من مواصلة عمله الفني.

"لقد بقي المسرح الإذاعي الجزائري على العموم ضعيف التأليف، و لم يظهر فيه إلى يومنا هذا من أنتج مسرحية مبتكرة راقية على مستوى عالمي، ويرى البعض أنه من المستحسن أن نعرب مسرحيات أجنبية"[1]، ولهذا سار الفن المسرحي لدينا من النقل والاقتباس -كما لاحظنا سابقا- فكل ما نصبوا إليه هو أن يكون "مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة، التي تنم علينا مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير".[2]

فلا "غضاضة إذن في البحث والتنقيب داخل ماضينا السحيق لننفض الغبار عما يمكن أن يصلح لعصرنا الحاضر، وعما يمكن استخدامه لحمل آثار الحضارة التي نعيشها".[3]

فرسالة المسرح الإذاعي الجزائري كان لا بد من الطبيعي جدا أن تكون امتدادا للمهنة التي قام بها قبل الثورة التحريرية، إذ كان لابد عليه أن يكسب نفسا جديدا وطويلا لمواصلة الدرب عن طريق التحرر التام، فكان على المسرح أن يرتفع إلى مستوى التحولات التي شهدتها بلادنا في مختلف المجالات الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، لذلك كان دوره بعد الاستقلال هاما يتركز على الوفاء للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الاستقلال، وكان عليه تعميق تلك المبادئ بعد أن تبنت بلادنا الاختيار الاشتراكي للخروج من التركة الاستعمارية.

1 - أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من سنة 1954 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، دط، ص: 215.

2 - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، بالجماميزت، دب، 1967، دط، ص: 11، 16.

3 - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص: 16.

3- دور المسرح الإذاعي الجزائري وأهميته:

كنا قد تحدثنا عن مختلف الموضوعات التي تناولها كتاب المسرح، "فقد كانوا يرمـــون إلى غاية محددة ألا وهي تنبيه الجماهير في الجزائر، لكي يلموا بماضي الأجداد وبطـــولاتهم وأعمـــالهم العظيمة والتذكير بها وذلك من شأنه أن يوقظ في النفس الحمية الوطنية ويقذف في القلوب شعلة من النور الذي ينبثق عنه إيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر ومتطلـــع إلى المســـتقبل"[1]، فللمسرح إذا رسالة وهذه الرسالة تربوية تثقيفية، وبالتالي كانت ثمرة الوعي الذي وصـــل إليـــه الشعب الجزائري في الدفاع عن وجوده وعن شخصيته ولغته العربية ومقوماته الأساسية من أجل التحرر من السيطرة الاستعمارية، وفي هذا "يقول علي سلالي المعروف بـــعلالو:(مهمـــا تكـــن المواضيع والأشكال والطرق المتبناة آنذاك، فإن طابع التلميح السياسي كان يطبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب وتنمية وعيه الوطني، لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن يعبر من خلالـــه عن أنفسنا وبلغتنا وتعالج فيه مشاكلنا اليومية ونسلط من خلاله الضوء على شخصياتنا التاريخيـــة البارزة، كما تكشف من خلاله عن إخفاقاتنا التي يجب معالجتنا لتداركها، فقد ظل يسعى إلى أداء رسالته النبيلة وهي الكفاح ضد الاحتلال الفرنسي الغاشم)، فعبر عن الثورة وتطلعاتها،إذ يقـــول المرحوم عبد الحليم رايس في هذا الشأن:(إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح، لأن المســـرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرح شعب يعيش في حالة حرب ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن- كفانين- أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفـــاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقـــع الشعب الجزائري هذا المسرح الذي كان بحق مسرحا واقعيا مناضلا خـــدم الـــوعي الجمـــاهيري لمساندة الثورة) ".[2]

لذا فقد عملت ثورة التحرير على جعل المستمع الجزائري "يكتشف أن الراديو أيضا يمكن أن يكون سلاحه الفعال، وبالفعل أصبح هذا الجهاز الوسيلة الإعلامية الوحيدة التي تمكن الجزائري

1 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص: 27.

2 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 82.

العادي من الإطلاع على أحداث ووقائع الثورة واختراق الحصار الإعلامي المضروب على الجزائر"[1]، لأنه كان "يعطي صورا حية عن الثورة في مختلف مراحلها الجهادية، فهو مسرح نضالي يعبر عن الأزمات النفسية التي يحياها الثوار حين يواجهون العدو ثم هو تصوير للوقائع الحربية والكمائن والهجمات والقتل والاغتيال، وهو كذلك تسجيل حي يصور التعذيب والترهيب والتنكيل من قبل العدو للأهالي".[2]

ويعتبر "المسرح أحد الفنون الأدبية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور المستمع، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب بل مؤسسة تربوية تهم جميع الطبقات الاجتماعية ويسعى المسرح إلى إحياء التراث والماضي بصورة تتناسب مع مطامح الجمهور من جهة، كما تعمل على بث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية من جهة أخرى".[3]

فدور المسرح يتجلى في التعبير عن النفس العامة للشعب الجزائري، وذلك في إطار عملي يسهل الاتصال بهذه النفس والتجاوب معها، وهذا ما حدث حيث عبر المسرح الإذاعي عن كل القضايا الجزائرية، وكل ما يختلج في نفسية أبنائها موجها ومثقفا ومربيا وفي بعض الأحيان يبعث الانشراح فيهم عن طريق تمثيليات ترفيهية، وهذا "باشطارزي يقول حول رسالة المسرح: (أنا أظن أن المسرح يساهم في تربية الجماهير بالتثقيف مع الترفيه، أليس هو الهدف المتبع منذ زمان من قبل رجال المسرح).[4]

فالمسرح هو "مرآة الحياة والحياة بجميع أشكالها منبع ينهل منه المسرح"[5]، وأول ما يمكن أن يقال في تحديد المسرح "أنه مؤسسة تربوية وأن جمهوره يخالف إلى حد بعيد هذا الجمهور، الذي اعتاد أن يعشق القلم وما شابهه من الآثار الخفيفة التي تخاطب الهوى والنفس أكثر ما تخاطب العقل

1 - أحمد حمدي: مؤتمر الصومام ومهام الإعلام الثوري، مجلة المجاهد، ص: 86.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ص: 53.

3 - مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002، ط1، ص: 22.

4 - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص: 214.

5 - فيليكس موريسيو: دور المسرح الإفريقي في التنمية، ملتقى الجزائر، المهرجان الثقافي الإفريقي الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969، دط، ص: 325.

والقلب"[1]، ولهذا يجب أن لا ننسى أن لا فن كبير لا يحمل هما إنسانيا بكل تشكلات هذا الهـــم السياسة أو الاجتماعية أو الدينية أو الأدبية أو الثقافية الجمالية.

وإذا "كانت الحياة نفسها بتجاربها الكثيرة المتعددة تمثل الدراما بصورة من الصور، فـــإن التجربة الإنسانية مليئة بالأزمات الكبيرة والصغيرة مكتظة بالحوادث، التي يمكـــن أن تتضـــخم في طريقها نحو قمة أو نحو ذروة تتقرر عندها وجهة من وجهات النظر ومشكلات المجتمع مادة يمكن معالجتها دراميا من خلال الإذاعة، فالكاتب الماهر ليس بحاجة إلا إلى أن يعـــرف النـــاس الـــذين يعيشون حوله وما يعانون من مشكلات ويقوم هو برسم شخصيات قصته على منوالهم، معالجـــا خلالها ما يعاني الأفراد من مشكلات".[2]

لذا فقد تحددت رسالة المسرح الجزائري الإذاعي منذ البداية في هذا الهدف النبيل، فكـــان مسرحا ملتحما بقضايا الأمة وتطلعاتها إلى مستقبل مشرق، ومهما قلنا عـــن المســـرح الإذاعـــي الجزائري فإن أهدافه تتعاظم وتتكاثر بفضل تمثيلياته وجهود الفنانين والممثلين في هذا المجال.

كما أمضى المؤلف المسرحي والممثل إن لم نقل المسرح الإذاعي بصفة عامة، يدافع عـــن قـــيم الحرية والديمقراطية والإنسانية وقضايا الوطن والعدالة الاجتماعية والأهداف العريضة والأحـــلام الكبيرة، التي يجتمع عليها الشعب الجزائري من خلال إيمانه العميق بأهمية دور المسرح في التصدي للمستعمر الفرنسي، فكانت موضوعات برع الكثير من كتاب المسرحية في إبداعها، فأصـــبحت أكثر إنسانية وشفافية وواقعية وأعمقها قدرة على التعبير عن الواقع البائس بكل جراحه ومعاناتـــه وتناقضاته وأصدقها رغبة بضرورة الارتقاء بهذا الواقع، والتغيير فيه على الـــدوام نحـــو الأفضـــل والأجمل وفي نفس الوقت التخفيف من شروره ومآسيه، بل ونيل الحرية والتحـــرر ســـواء مـــن المستعمر أو من مختلف ما يعترض طريقه من انتكاسات ومشاكل ورفضهم الاستســـلام للواقـــع القاسي والمرير.

1 - محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، دط، ص: 77.
2 - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص: 245.

فمن بين الأغراض التي عالجها المسرح الإذاعي الجزائري، والتي أراد بها أن يوصل الرسالة ويبلغ الأمانة للجمهور الجزائري نذكر:

-تحقيق عملية التواصل بين الماضي والحاضر من غير انقطاع، لكي يضمن تعريف الأجيال القادمة بأصالة هذا الماضي وعراقته.

- غرس حب البلد الجزائري وبالتالي حب الأرض والحرية والاستشهاد في سبيل الوطن في نفوس أبناء شعبه، لكي يزدادوا تشبثا بالأرض وعشقا للحرية وإقداما على طريق التضحية والفداء من أجل رفعة أوطانهم وعزة أمتهم.

- تعريف العالم بالجرائم التي ارتكبها المستعمر الفرنسي بحق الدولة العربية الجزائرية، ومحاولة كسب الأنصار والمؤيدين للحق الجزائري للتصدي بشجاعة لهذا العدو ومقاومته بكل الوسائل الممكنة.

- استنهاض الشعب العربي من المحيط إلى الخليج للتصدي للظلم والظالمين.

- الارتقاء بوعي الإنسان العربي وأخلاقه وقيمه ومعارفه وإدراكه لمسؤولياته إلى المستوى، الذي يمكنه من انتزاع النصر على الطغاة والظالمين بالعقل والسلاح والإيمان والتضحية بالروح لتحقيق ذلك .

وفي هذا الإطار فإن للمسرح الإذاعي الجزائري دورا حيويا وجوهريا في انجاز الكثير من الإبداعات الفنية والنقدية، فهو الذي سيدربنا على المشاركة والأمثولة على رأب الصدع والتمزقات وذلك بواسطة مكوناته، والتي من بينها الحوار الذي نفتقده جميعا وأنا أؤمن أن بدأ الحوار المسرحي الإذاعي الجاد عن طريق الكلمة المسموعة هو خطوة البداية لمواجهة الوضع الذي يحاصر عالمنا في ظل العولمة .

ملخص الباب الأول:

من خلال دراستنا لماهية الموروث الشعبي والمسرح الإذاعي الجزائري نستنتج ما يلي:

– الموروث الشعبي مصطلح عام وشامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروثات الحضارية والثقافية والبقايا السلوكية، المتمثلة في العادات والتقاليد ومختلف المعتقدات الشعبية والقولية، التي بقيت عبر التاريخ تتناقل من جيل إلى جيل ومن بيئة إلى بيئة أخرى ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر.

– العودة إلى الموروث الشعبي واستلهامه في النصوص المسرحية لا تعني الضعف والتراجع، بل تعني التقدم، فمن لا يعرف تاريخه لا يعرف ماضيه.

– من مقومات الموروث الشعبي نذكر: المعتقدات والعادات الشعبية والفنون الشعبية والأدب الشعبي، كل هذه المقومات تعتبر موروثا شعبيا يجب المحافظة عليه من الاندثار والضياع.

– للمعتقدات الشعبية أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية، كما لها تأثير في فكرها ووجدانها، والموروث الشعبي بدون دين أو عقيدة دافعة إليه يرتكز عليها، وتعتبر أساسا له يبقى مجرد موقف خاوي لا حياة فيه، لأن الذي يجعل ويزكي فينا صلة الحياة هو التواصل بين الذات الإنسانية والموروث الشعبي.

– إن المعتقدات الشعبية تختلف ببعض الخصائص عن العادات والفن الشعبي، فالعادات الشعبية تمارس بالضرورة ضمن جماعة بشرية، أما المعتقدات فإنها معقدة من حيث الدراسة باعتبارها جزء من الكيان البشري تعبر عن الأحاسيس والتصورات إزاء الظواهر الطبيعية العادية والشاذة.

– من بين الفنون الشعبية نجد الفن العمراني الموظف في المسرح الإذاعي الجزائري من خلال مسرحية (أبناء القصبة) لعبد الحليم رايس، والقصبة هي بناية قديمة وتعتبر موروثا جزائريا عريقا منذ القدم.

- الأدب الشعبي هو العبارات والجمل والأمثال والقصص والأساطير، التي تنعكس من ضمير الشعب وعقله انعكاسا مطبوعا لا مصنوعا، لتجعل منه مجتمعا جزائريا له خصائصه المتميزة وطابعه الخاص.

- يشكل الأدب الشعبي الجزائري تراثا غزيرا يسهم بفعالية إيجابية في كشف الدور الحضاري للمجتمع، وفي العمل على فهم المجتمع الجزائري ومعرفة سلوكه وعاداته وتقاليده وتطلعاته ومدى ارتباطه بماضيه والحفاظ عليه.

- الأدب اليوناني يعد من أقدم وأكثر الآداب تأثيرا في العالم، حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، وقد قدم كتاب الإغريق الكثير من الأنماط الأدبية البارزة بما في ذلك المسرحيات الهزلية والمأساوية، وهذا ما اعتمده كتاب الدراما الجزائرية، فقد أصبحت الأسطورة اليونانية منبعا لبعض الكتاب على أن يكون الاغتراف من المنبع مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا.

- العودة إلى الموروث العربي أو اليوناني ليس لإحداث فجوة بين الماضي والحاضر، وإنما إسقاطه على القضايا المعاصرة والتعبير عن الواقع الإنساني بكل ما يحمله من قضايا ورؤى.

- لم يكن بث المسرحيات الترفيهية والمسلية التي تم اقتباسها من حكايات ألف ليلة وليلة مجرد للترفيه والترويح عن النفس فقط، ولكن كانت تذكِّر جميع المواطنين الجزائريين بعظمة وسمو الأمة العربية الإسلامية قديما، باعتبارها أمتهم ومحاولة اقتفاء آثار السلف في توحدهم وتعاونهم ومقاومتهم.

- إن الرجوع إلى الموروث الشعبي يعني التأصيل وتحقيق ذات الأمة وهويتها الحضارية، لأن من لا موروث له لا هوية يملكها ويتماهى بها في وسط الأمم.

- يتجلى الفرق بين المصدر والمرجع في أن المصدر يحتوي على المادة الأصلية، والمرجع هو الكتاب الذي رجع فيه صاحبه إلى هذه المادة في مصدرها وأفاد منها، وكما تتنوع وتتعدد مصادر المعرفة كذلك بالنسبة إلى الموروث الشعبي، فبعضها يعود إلى التاريخ العربي وبعضها إلى القصص والملاحم والأساطير والخرافات والقصص الشعبي.

- تعددت المصادر التي نهل منها كتاب الدراما الإذاعية الجزائرية، وهم يشيدون بناءهم الإبداعي في المخيلة قبل أن ينقلوه على الورق أو أثناء الكتابة، وثمة مصادر عديدة من بينها: الملاحم والقصص والأساطير والخرافات والسيرة الشعبية.

- تعتبر السيرة الشعبية من أحد المصادر المهمة التي اقتبس منها الكتاب أفكارهم واستعانوا بها في أعمالهم الفنية، كي تضفي على العمل المسرحي صبغة جمالية ومن أجل المحافظة على الموروث الشعبي في العمل المسرحي.

- أتاحت حكايات ألف ليلة وليلة الفرصة للكثير من الأعمال المسرحية التي لم يكتمل لها عنصر النضج الشكلي الكامل، حيث وقعت تحت أسلوب القص السردي، فكانت قصص ألف ليلة وليلة خزانا مليئا بالدلالات التراثية التي تتميز بها شخصياتها، فعكف المبدعون على هذا المصدر المهم نظرا لما يحتويه،إضافة إلى روحها الشعبية القريبة من وجدان العامة وأحلامهم.

- إن العمل التمثيلي الذي يقدم على خشبة المسرح ويشاهده جمهور من الحضور يختلف بالضرورة في بنائه الفني عن ذلك العمل التمثيلي، الذي يبث من خلال الراديو عبر الأثير ويستمع إليه ملايين من المستمعين.

- مهما اختلفت الطرق والحيل في كيفية عرض النص المسرحي سواء على خشبة المسرح، أو في وسيلة الاتصال الإذاعة إلا أن الشيء الثابت، والذي يميز كل مسرحية عن أخرى هي جودة النص المسرحي الذي يكتبه المؤلف الدرامي.

- المسرح الإذاعي الحقيقي هو الذي يتوفر فنانوه على إجادة فنون المهنة والتفاني في إثبات تنفيذه، وتحقيق التناغم والتفاعل بين كل عناصر البناء الدرامي، والمتمثلة في: الفكرة والشخصية والصراع والحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى إضافة إلى طريقة وعملية إخراج التمثيلية، مما يثير فرجة الدهشة في نفس المستمع من خلال البناء الدلالي للصورة الخيالية للمسرح الإذاعي.

- أول مسرحية إذاعية جزائرية قدمت هي مسرحية (الطبيب الصقلي) من راديو الجزائر في 03 أفريل 1938،كما قدمت الكثير من المسرحيات والسكتشات الفكاهية القصيرة.

- ارتبط المسرح الإذاعي الجزائري بالأحداث السياسية والتاريخية التي شهدها الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي، وكانت السنة الذهبية للمسرح الإذاعي سنة 1951، حيث ازدهر الإنتاج المسرحي وأصبحت تقدم 54 مسرحية كل أسبوع.

- إشادة السيد عز الدين ميهوبي بالمسرح الإذاعي ودعوته إلى ضرورة إحيائه من جديد من أجل المحافظة على هذا الفن الأدبي وما يحويه من موروث شعبي وثقافي أصيل وتشييد عملية الإبداع الأدبي من خلال تشجيع المواهب الأدبية في كتابة النصوص المسرحية.

- تنوع وتعدد موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري من موضوعات ثورية، التي ارتبطت في حبكتها بالاقتباس من التراث للاعتزاز بالجذور والأصالة والانتماء العربي الإسلامي والتمسك بالهوية الجزائرية، فكان مسرحا إذاعيا جزائريا يحمل كل الأبعاد الحضارية للمجتمع الجزائري في لغته وكينونته.

- أضحت مواضيع المسرح الإذاعي الجزائري إبان الثورة التحريرية تتعدى الترفيه والوعظ الأخلاقي ورصد واقع الشعب الجزائري ومشاكله اليومية إلى التلميح السياسي في طرح القضايا، التي تهتم بمصير الشعب الجزائري ومهاجمة التقاليد البالية.

- السمة الأساسية التي طبعت المسرح الإذاعي الجزائري هو النضال الوطني والكفاح من أجل نيل الحرية، رغم الضغوطات الاستعمارية وقلة الإمكانات، وتمثل دوره في التعريف بالقضية الوطنية في الخارج ومحاربة المستعمر من الداخل، وتوعية الشعب سياسيا وتعبئته والمحافظة على مقوماته العربية الإسلامية.

- إضافة إلى الموضوعات الثورية نجد الاجتماعية، التي تضمنت البحث عن قضايا المجتمع في ظل الحياة القاسية، التي يعانيها الشعب الجزائري نتيجة المستعمر الفرنسي الذي حاول وبكل الطرق والأساليب تجهيل الجزائريين لحد العدمية.

- من أجل المحافظة على تاريخ ودين الأمة الجزائرية تناول كتاب الدراما الإذاعية الجزائرية موضوعات دينية مقتبسة من التاريخ الإسلامي، وكان الهدف هو الدعوة إلى الاقتداء بالسلف

الصالح من المسلمين الذين جاهدوا في سبيل نصرة الإسلام، وهي دعوة لإيقاظ الحس والشعور الديني لمحاربة المستعمر الفرنسي وتنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها وذلك من شأنه أن يوقظ في النفس الحمية الوطنية.

الباب الثاني:
تجليات الموروث الشعبي
في المسرح الإذاعي الجزائري

الفصل الأول: مظاهر توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري

1- توظيف الموروث الأسطوري في المسرح الإذاعي الجزائري

2- توظيف الموروث الديني والتاريخي في المسرح الإذاعي الجزائري

3- توظيف الأمثال الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري

4- توظيف الحكاية الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري

5- توظيف العادات و المعتقدات والفنون الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري

1- توظيف الموروث الأسطوري في المسرح الإذاعي الجزائري:

إن كل أمة في مرحلة نهوضها وتطورها لا بد لها من الرجوع إلى أصالتها الموروثة، وما خلفه الأجداد خاصة في مجال المسرح، ومن بين هذه الموروثات نجد الأسطورة، فأي أمة تحيي الأسطورة كما تحيي أي موروث باعتبار أن الأسطورة موروث، ويجب أن نتفطن هنا إلى ضرورة تقدير هذا الأخير في إطاره الخاص، فلا نحمله ولا نحمل عليه ما لا يطيق ويجب تمثله من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية سواء كانت روحية أو إنسانية، وما دامت الأسطورة موروث والموروث هو نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط الإنساني من علم وفكر وأدب وفن مأثورات شعبية وتراث فلكلوري واجتماعي واقتصادي وكثير من هذا الموروث سجله أجدادنا، وهو الموروث الفلكلوري ومنه فعلاقة الأسطورة بالموروث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والديني والتاريخي، ولهذا يقال بأن الأسطورة "عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التفسير هو أراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة فالأسطورة مصدر أفكار الأولين".[1]

ونفهم من هذا أن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، وتحليل ما يوجد بهذا الكون من علاقات سواء كانت بين الإنسان وما حوله أو بينه وبين الكائنات الأخرى، فهي تفسير له إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد، وعلى هذا فإن الأسطورة تتكون عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعددة والتأمل ينجم عنه التعجب، كما أن التعجب ينجم عنه التساؤل، وبالتساؤل نجد الحل لكل مشكلاتنا وأفكارنا وتوجيه الآخر بتحديد الغايات المرجوة من توظيف الموروث الأسطوري خاصة في المسرح الإذاعي الجزائري، الذي يجب أن لا ننسى تلك الظروف القاسية والحتمية التي مر بها فنانو المسرح الجزائري، وما واجهه الشعب الجزائري من قهر وظلم نتيجة المستعمر الغاشم، لذا ما

1 – محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1981، ط3، ص:20.

كان على فنانينا إلا أن يجدوا في موروثهم الأسطوري الزاخر بالطقوس والحكايات التي ترتبط بالمجتمع الجزائري، فعن طريقها يستطيع المؤلف الدرامي أن يضفي على تجربته طابعا فكريا ويكشف عن حقائق الحياة العادية للإنسان الجزائري، فتعمد إليها المخيلة الشعبية إخراجا لدوافع داخلية رغبة في التعرف عن الحقيقة ومواجهة الواقع وما يحدث، وتساهم في فهم الظواهر المتعددة الغريبة، كما تمكنه من إعطائها معنا فلسفيا باعتبارها- أي الأسطورة- "حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقسية، وتهدف إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقفه من العالم، فالأسطورة تثبت الأعمال الطقسية ذات الدلالة وتخبرنا عند ما يتلاشى بعدها التفسيري بما لها من مغزى استكشافي من خلال وظيفتها الرمزية، أي فيما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته"[1]، فهي نتاج جماعي تتناقله الأجيال بحرفيته وتخضع في أحيان أخرى إلى إعادة صياغتها، حيث يقوم أفراد متميزون في الحياة الفكرية والدينية للمجتمع بإعادة هذه الصياغة ومحاولة الإبداع والخلق من جديد.

وعند قراءتنا لمختلف الأساطير نجد أنها تتميز بتعدد المواضيع، كما تمتاز بالتنوع والتباين فهي" تحكي في مجملها عن قوى غيبية خارقة أو كائنات تعدت قدرتها قدرة الإنسان بصفات أكسبها إياها بغية تفسير ظواهر الكون والطبيعة، والنظام الاجتماعي وأولويات المعرفة والمنطق الذي يتماشى مع قدرات استيعابه العقلية، أي أنها صراع شرس بين طرفين يعبر أحدهما عن فكر ورغبة ووعي وتطلع الجماعة، إنها القالب الرمزي الذي تنصب داخله أفكار البشرية منذ ما قبل الفلسفة والعلم".[2]

فمما قيل يبدو أن القوى الغيبية الخارقة والعجيبة من بين الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة، فهي نتاج وليد الخيال يصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول.

---

1 - محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها،دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994، ط1، ص:72.

2 - سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، مكتبة الأنجلو المصرية، 1966، دط، ص:8.

وحين نتكلم عن الموروث الأسطوري الجزائري والعربي والإغريقي، فإننا نجـــده يشـــكل منهلا لا ينضب من المواقف الخالدة التي مرت بها الإنسانية طيلة قرون من التطـــور، والمـــوروث الأسطوري غني بتلك الأنماط الشعبية الخالدة أو المشاهد الغريبة، مثلما جاء في حكايات ألف ليلة وليلة وسيرة سيف بن ذي يزن وغيرهما كثير، إذ أن هذه اللوحات تحمل في طياها تاريخ الإنسانية ومراحل تفكيرها، وقد ساعد هذا الموروث الأسطوري الزاخر الأدباء على تجســيده في الحاضـــر وإسقاطه وعملوا على بحث القيم الإنسانية الحضارية القديمة، لذا اقتصر توظيـــف الأســـطورة في المسرح الإذاعي الجزائري بالشكل الصريح على عدد من مؤلفي النصوص المسرحية في مقدمتهم عبد الحليم رايس وأبو العيد دودو وكاتب ياسين، ومحمد العيد آل خليفة، و ولد عبد الرحمـــان كاكي وغيرهم كثير، والذي كان لهم نشاطا بارزا في صناعة مسرحهم على سند الأطر التراثيـــة يستلهمون منها المواضيع تارة والسياقات الفنية تارة أخرى، لأن" العودة إلى الموروث تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية وإحياء موروث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم ومجدهم التليد". [1]

ففي مسرحية (أبناء القصبة) لعبد الحليم رايس تتمحور أحداثها حول مواجهـــة الشـــعب الجزائري الذي يطمح إلى نيل الحرية والاستقلال، وبالتالي التحرر من المستعمر الفرنسي والخروج من دائرة القهر والفقر والظلم والاستبداد الذي يتعرض له من قبل المحتل،هنا نحاول مـــن خـــلال المسرحية إسقاط مرحلة العصر اليوناني على فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، لأن الثورة الجزائرية تعتبر أسطورة بفضل تضحيات أبنائها من أجل التحرر ومن المعروف أن الأسطورة عبـــارة عـــن حكاية منبتها وجذورها المخيلة الشعبية، والتي تمثل فترة من فترات حياة الإنسان.

1 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:226.

"فالأسطورة ليست وليدة مكان محدد، بل هي ظاهرة جمعية تشترك فيها النــاس وتتلــون بحسب أذواقهم ومجتمعاقم، تروي تاريخا مقدسا وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة".[1]

فنجد أن هذا الاستعمار يمثل أنصاف الآلهــة في الميثيولوجيــا اليونانيــة والمســرحيات الإغريقية،و الشعب الجزائري الذي تعرض للظلم والقهــر يماثــل دور بروميثيــوس المقيــد في الأغلال،والفرق بين بروميثيوس والشعب الجزائري الأول تمثلت جريمته في سرقة النار المقدسة التي تحدى الآلهة من أجلها، أما الشعب الجزائري سعى جاهدا إلى الثورة التحريرية، فالثورة تمثل النــار التي سرقها بروميثيوس وتحدى الآلهة من أجلها،بينما يتقمص كل فرد من أفراد عائلة حمدان والتي تمثل كل أفراد الشعب الجزائري دور بروميثيوس في أعماقها فيبلغ بالصراع الذروة القصــوى ولا يظهر أي فرد منها حقيقة موقفه من الثورة إلا في نهاية المسامع الدرامية حيث تنكشف حقيقة أفراد عائلة حمدان هذه الحقيقة تجلت في احتضان كل فرد منها للثورة التحريرية ومحاربة أشــباه الآلهــة بشتى الطرق والأساليب نظرا لسياسة القمع والبطش واستعباد أرض الجزائر، من هنا تمثل الآلهــة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان دوره مكملا لا رئيسيا، ، كما "ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسي، بحيث أنها تفقد كل مقوماتها إذا انفصلت عن هذا النظام وتتحول إلى شــيء آخر ليس بالأسطورة"[2]، فلدى تقمص أبناء حمدان لشخص بروميثيوس شعروا بالمسؤولية من أجل مكافحة العدو الفرنسي وتخليص الشعب الجزائري من هيمنته فأصبحت عائلة حمدان والتي تمثــل الشعب الجزائري تحمل مسؤولية واجب المجاهــدة في تحريــر الشــعب والــبلاد مــن هيمنــة الاستعمار،وهذا ما يتضح في المنام الذي رواه الابن حميد.

1 – كمال الدين حسين: توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر، دار النشر اللبنانية، 1993، ط1، ص:27.

2 – قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية: الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، الحلبوني، دمشق، سورية، 2009، ط1، ص:2،25.

"حميد: نمت كللي شاركت مع الفدائيين، ورحنا في ستة باش نقضوا على لاكوست أمثاله خرجوا فينا العسكر قابلناهم بالرشاشات أنا نقست طحت ... ولما جاوا يلقوا علي القبض فطنتني مريم..."[1].

إن الرؤية التي تنبأ بها حميد في منامه وكأنه يتقمص روح بروميثيوس، وقد تبدت له الآلهة اليونانية في صورة القائد الفرنسي والذي تم ذكره في مسمع المسرحية ألا وهو لاكوست، والذي يعتبر قائدا من قواد السياسة الاستعمارية في الجزائر والتي تعمل على النهب والقتل والبطش وكل الأساليب القمعية المتوحشة، من هنا يوازي حلم حميد في الأسطورة" من حيث هي الكلمة التي عن طريقها يصبح الكون معروفا لدى الإنسان النبوءة لدى الإغريق، وتصدر هذه النبوءة عن بعض الأمكنة، حيث كان الإغريق يذهب ليلتمس الإجابة عن سؤال يختص بمصير شيء ما، ومن شأن هذه الإجابة أن تقدم للإنسان القول الصدق عن مصير شيء يشغله، وعلى ذلك فالأسطورة الكونية والنبوءة تنتميان إلى مجال واحد من الاهتمام الروحي الشعبي".[2]

ويربطها بعض المؤلفين بالجانب الديني أو ما يسمى بالاعتقاد، وفي هذا نجد تعريف خليل أحمد خليل من خلال قوله: "الأسطورة تعريفا هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها فالأسطورة موضوع اعتقاد".[3]

فحلم حميد الذي راوده في منامه يؤدي بنا إلى تفسير هذه الظاهرة الأسطورية وبالذات في وظيفة الأسطورة والتي من بينها التفسير والتأويل، لأن في أعماق النفس البشرية مجموعة من المسائل والتي تعجز في كثير من إيجاد الحلول لها، لأن الأسطورة عملية إخراج مكبوتات داخلية، فمن خلال لجوء عائلة حمدان إلى عملية تفسير المنام لمعرفة ما يدور حولهم، وما مدى مطابقة منامه وعلاقته بما يحدث في واقع المجتمع الجزائري، لأن الإنسان فضولي بطبعه يحاول تأويل وتفسير ما

1 – عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 34 .

2 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص:17، 18.

3 – خليل أحمد خليل:مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، 1986، ط3، ص:8.

يدور من حوله، ويمكننا أن نتوسع في شرح هذا فنقول:" إن الأسطورة عملية إخـــراج لـــدوافع داخلية في شكل موضوعي والغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الـــداخلي، فالإنسان مثلا يخشى الظلام ويجيء ضوء الشمس الساطع".[1]

وفي تصاعد وتنامي أحداث المسرحية تبرز لنا مسامع المسرحية مختلف البطولات الجهادية والأعمال الفدائية التي يبذلها أفراد عائلة حمدان ، من ذلك ما نلاحظه مثلا في الموقف البطولي الذي خاضه عمر لوحده، وهو يواجه أكثر من عشرين شرطيا فرنسيا جاؤوا لاعتقـــال أخيـــه توفيـــق فضحى بنفسه لينقذ أخاه، رغم كثرة العدو الفرنسي هنا نحاول مقاربـــة روح برميثيـــوس الـــتي أصبحت منغمسة في نفسية عمر وغيره من الثوار وفي هذا المقطع الملحمـــي المشـــحون بصـــور تضحيات أبطال الجزائر نوضح حديث سي عمار مع الأب حمدان:

"سي عمار: بصح راجل يا سي حمدان...هما أكثر منه عشرين ولا ثلاثين وهو وحده لكن عفريت غير قول عشر دقائق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص ولما شاف روحه ما عندوش وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش امتاعه بعدما صاح تحي الجزائر ...تقول حـــب يموت وما حبش يقبضوه حي...حاجيتك يا سي حمدان كان متلحف كـــي المـــرة علـــى مـــا يقولوا...سي حمدان راك تسمع فيا؟

حمدان:إيه يا سي عمار راني نسمع ملحف كي المرأة قلت؟

سي عمار:هذوا رجال عندها ما ولدت الجزائرية يا سي حمدان أولادنا ســـواء هنـــا في العاصمة وإلا في الجبال وإلا في كل بقعة عندهم ما داروا ..أنا نقولك الحق لو كان قبل الثـــورة كاش واحد قالي أولاد شعبنا يديروا هذا الشيء كنت نكذب".[2]

والمسرحية الإذاعية كما ذكرنا سلفا لا تقتصر على تقديم نموذج فردي للبطولة، بل نجـــد روح بروميثيوس مغروسة في أعماق كل فرد من عائلة حمدان، وما يحيط بهم من مجاهدين، فلكل

1 – نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي،ص:17،18.

2 – عبد الحليم رايس:مسرحيتان أبناء القصبة،دم الأحرار،ص:35.

واحد منهم قصته في مواجهة الاستعمار، وبالتالي بطولاته وتضحياته، فالمسرحية تحاول أن تقـــدم صورة شاملة عن الصراع الملحمي الذي يخوضه الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، صراع من أجل الاستشهاد في سبيل الوطن والتحرر من وطأة المستعمر الفرنسي.

فمسرحية (أبناء القصبة) لا تحسم مواجهة بروميثيوس للآلهة لا تحتفي بالثورة، بل تحتفي بالمواجهة في حد ذاها وبصور البطولات والتحديات، لأن مادة الأسطورة هو الحدث التـــاريخي وهذا الحدث عبارة عن وقائع وأحداث حصلت إما أن تكون من صنع الإنسان أو مـــن صـــنع الطبيعة أو من صنع السماء في فضاء قد يطبعه في بعض الأحيان الجانب التخيلي، وفي كل الحالات وحسب ما جاء في مسرحية أبناء القصبة هو حدث ذو تأثير مهم في حياة المجتمع الجزائري لأنـــه واقع معايش من طرف أبناء الأمة الجزائرية من خلال مختلف تضحياهم وبطولاهم، هذه الأخـــيرة تبقى راسخة في الذاكرة الإنسانية تتداوله الأجيال، حتى وإن اختلفت الأزمنة، فإنه يستحق الحفظ للأجيال القادمة.

وعلى الرغم من أن كثيرا من الأساطير ليست تواريخ أديان، بل "إنها تـــواريخ أبطـــال ولكنها تتميز بصفات الحكايات أو الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ ثم هي تواريخ أجداد ولكنها تتميز بخصائص القصص التاريخية وتاريخ الحيوانات المتميزة بالصبغة الخرافية".[1]

ولهذا نلاحظ أن الصراع الدرامي المستوحى من واقع الثورة كان يتنامى تدريجيا ويتطور، ويعتني بالحركة داخل البناء الدرامي للمسرحية، ولكنه في ختامها ينتقل من الفضاء الدرامي إلى مســـاحة الواقع الواقعي، لأن ما يحصل داخل التمثيلية واقع فعلا في ساحة المجتمع الجزائري.

ولهذا نلاحظ أن الصراع الدرامي المستوحى من واقع الثورة كـــان يتنـــامى تـــدريجيا ويتطور، ويعتني بالحركة داخل البناء الدرامي للمسرحية، ولكنه في ختامها ينتقل مـــن الفضـــاء الدرامي إلى مساحة الواقع الواقعي، لأن ما يحصل داخل التمثيلية واقع فعلا في ســـاحة المجتمـــع الجزائري.

1 – عبد الملك مرتاض: الميثيولوجيا عند العرب،الدار التونسية للنشر، الجزائر، 1989، دط، ص:13،14.

لقد حقق استلهام المؤلفين الجزائريين للأسطورة إنجازا نوعيا للخطاب المسرحي، و لم يكن هذا الاستلهام أن يتم بمعزل عن حركة الثقافة العربية الإسلامية، ومن ورائها حركة الواقع الجزائري نفسه معتمدا في ذلك على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله المتنوعة الأسطورية والملحمية والشعبية، واستلهام الأسطورة أو استيحائها على نحو كلي أو جزئي ظاهر أو مضمر أو استدعاء الرموز الأسطورية، أو بناء عوالم تخييل للقصة المسرحية تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوري والنتاج المسرحي الذي سيشكل مصادر هذه الدراسة هو النتاج، الذي تبدو الأسطورة معه وعبره مكونا أساسيا من مكونات متن النص المسرحي ومبناه، أي الخطاب الدرامي الذي تتماهى الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي الفني، الذي يتميز بتوظيفاته الرمزية ودلالاته الإيحائية التي تطغى على مختلف النصوص المسرحية الإذاعية الثورية سواء بلهجتنا الشعبية الدارجة أو بلغتنا الفصحى التي تتجلى في موروثنا الديني والتاريخي.

2- توظيف الموروث الديني والتاريخي في المسرح الإذاعي الجزائري:

الحقيقة أن الموروث الديني والتاريخي يلعب دورا هاما في خلق أعمال مسرحية خالدة منذ فجر التاريخ، ومنذ أن ولد المسرح من خلال الاحتفالات الدينية، فوجدنا العديد من المسرحيات التي تعتمد على موروث ديني، ولقد كان المسرح الإذاعي الجزائري يبث العديد من المســـرحيات التي تعتمد على موروث ديني خاصة العربي الإسلامي، مثلما فعل الشاعر محمد العيد آل خليفة في مسرحيته (بلال) التي استقى مادتها من الموروث الديني العربي الإسلامي، وغيره من الكتاب الذين استقوا مادتهم من الموروث الديني ،وإضافة إلى المصدر الأسطوري.

لذا نجد كل فرد من أفراد المجتمع الجزائري يعتز بموروثه العربي الإسلامي، لأنه يحس اتجاهه بالعزة والكبرياء والفخر كيف لا وهو أصالته وهويته، وتاريخ آبائه وأجداده زاخـــر ببطـــولاتهم وأمجادهم ومفاخرهم، فهو ملهم لمؤلفينا يستلهمون منه ما يشاءون، ويحاولون إسقاطه على واقعهم مثل ما حدث في المسرحية الشعرية الإذاعية(بلال) لمحمد العيد آل خليفة "التي كتبها ســـنة 1938 والشاعر لم يلتزم بالواقع التاريخي حرفيا، بل أدخل على قصة بلال شخصيات ومواقف لم يكن لها وجود أصلا،وكان يهدف بذلك إلى التأثير في نفوس الجماهير، التي كانت تهتز وتتـــأثر بمواقـــف البطولة والشجاعة التي كان يظهرها الصحابة-رضي الله عنهم- استماتة في سبيل عقيدة الإســـلام وفي سبيل الله ضد الكافرين".[1]

حيث حاول الشاعر المسرحي إسقاط مرحلة صبر بلال وتحمله للعذاب الشديد من طرف الكفار، من خلال رفضه للكفر بالله وتغيير دينه في شكل رمزي على الشعب الجزائري، من خلال دعوته لهم بالتحلي بالصبر والتمسك بالدين الإسلامي مثلما فعل بلال، ومحاولة محاربة المســـتعمر الفرنسي، فإننا نلاحظ من خلال العودة إلى الموروث التاريخي العربي الإسلامي يوقظ في الـــنفس الجزائرية الإصرار على التمسك بالهوية الجزائرية العربية الإسلامية، كما يبعث في النفس العزيمـــة

1 – عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، دط، ص:56.

والإرادة لمقاومة الاحتلال الفرنسي بشتى الوسائل والطرق لنيل الحرية والتحرر، وعدم الرضا لحياة التهميش والذل من طرف المستعمر، وهذا ما عبر عنه الشاعر في هذه الأبيات على لسان بـــلال ومن خلال إسقاطنا فإن بلال في نظرنا نمثله بالشعب الجزائري لكي يتضح الرمز أكثر:

"آه من الــــــرق آه　　　قد ضقت بالرق ذرعا
لو أنني كنت حـــرا　　　صدعت بالدين صدعا
كيف الخـــلاص فإني　　　وقعت في شق أفعـــى".[1]

من خلال هذا المقتطف من المسرحية الشعرية، التي توحي لنا بأن الأسطورة عبارة عن قصة أو حكاية أو رواية، يحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات ومـــا إليهـــا وغالبا ما تجري صياغتها في قالب شعري، يعتمد على المحسنات الأدبية والتشبيهات والاستعارات والخيال، الذي يساعد على عملية إبداعها وإخراجها، وسرعة نقلها وحفظها بين العامة، وترتيلها في المناسبات والطقوس، كما كان يجري قديما في الاحتفالات الدينية باليونان.

وبالعودة إلى مسمع مسرحية "بلال" وبعد تحديه مجتمعا كاملا وبأفراده وساداته الغـــلاظ من أجل التحرر من عبوديتهم، ويحقق الانتصار ولا يعني انتصاره فقط بـــل انتصـــار الشـــعوب وقدمت هذه التمثيلية وأبدع المؤلف فيها من أجل أن تكون قدوة للشعب الجزائري كي ينـــهض من سباته ويتحرر من وطأة وبشاعة المستعمر الفرنسي، ففي تاريخ أجدادنا مواقف تدعونا للإقتداء بها والمشي على خطاهم من أجل السيطرة والتحرر من أي شيء قد يعترضنا، ويتعرض لهويتنـــا وحضارتنا العربية الإسلامية.

إن فكرة هذا العمل الفني الغني بالدلالات التراثية، والذي جمع فيـــه المؤلـــف بـــين الأداء المسرحي والتعبير الغنائي، قد تولد من الهدف الرامي إلى توعية الشعب الجزائري من جهة والرغبة الملحة في بعث الموروث وتوظيفه للتعبير عن قضايا المجتمع في هذا العصـــر مـــن خـــلال عمليـــة الإسقاط.

1 – صالح خرفي : محمد العيد آل خليفة، مسرحية بلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، دط، ص:154.

فتوظيف الموروث التاريخي الذي يتجلى في المسرحيات التاريخية، كان يسعى لتذكير المستمع الجزائري بتاريخه وموروث أجداده، ذلك أن "استدعاء الشخصيات الخالدة يتم تحت الرغبة في خلق جيل مماثل إلى القيم والمثل السامية التي تتحلى بها تلك الشخصيات التاريخية، فمثل هذه الوظيفة تتطلب استعدادا ثقافيا وقدرة على تحمل مشاق البحث والتنقيب والاستقصاء".[1]

ومن خلال مسرحية "بلال" للشاعر محمد العيد آل خليفة نجد تأثره الكبير بالقرآن الكريم في قوله: خذوه فغلوه وفي الرمضاء صلوه، نلاحظ أن هذه العبارة توجد في القرآن الكريم من خلال قوله تعالى:"خذوه فغلوه ثم الجحيم صلوه ثم في سلسلة ذرعها سبعون ذراعا فاسلكوه".[2]

كما نجد السرد المسرحي مثل قوله: يدفع الباقون بلال إلى الكاهن، يعوذه الكاهن بتعويذة،و لقد ساعد أسلوب الحكي في إضفاء الطابع الفني للنص، لأنه الأسلوب المستقر والممكن لالتقاط الجمال ليس محتكرا للعين فقط، وإنما تدركه الأذن وتستصيغه عن طريق سماعها له، ولهذا عرف المستمع الجزائري كل هذا الموروث الضخم المعتمد على الحكي، باعتباره موروثه وموروث أجداده وآبائه، فجميع المسرحيات التي تحدثنا عنها كتبت خلال الثورة التحريرية، لأن المؤلفين المسرحيون كانوا آنذاك يرمون إلى هدف محدد ألا وهو تنبيه وتوعية الجمهور الجزائري، لكي يلم .بموروثه وبماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة وتذكيرهم بها.

ولا عجب في ذلك فإن الموروث التاريخي المتمثل في المسرحيات التاريخية ينشأ عادة حين يشتد الصراع، أو يحدث غزو للبلاد مثلما فعل المستعمر الفرنسي في احتلاله للوطن الجزائري فيسعى المؤلف الدرامي الجزائري إلى إثارة الهمة والعزيمة في نفوس أبناء الوطن، من خلال تلك التمثيليات المسموعة، ليعودوا إلى ماضي أجدادهم يستلهمون ويسقطون ذلك على واقعهم المعايش، ويكتشفون الفترات المضيئة فيه لتبث في نفوسهم الوعي والعزيمة على نيل الحرية، والتحرر

1 – إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق، ص: 55، 56.

2 – القرآن الكريم: سورة الحاقة الآية: 30، 31، 32

من وطأة المستعمر الفرنسي، لذا نلاحظ شيوع المسرحيات التاريخية من مثل:(الخنساء)، (حنبعل) (يوغرطة)، (صنيعة البرامكة)، (بلال)، (الناشئة المهاجرة).

فجميع هذه المسرحيات الأسطورية تتميز بقداستها فهي حكايات تاريخية ودينية مقدسة، وعنصر القداسة هو أهم ما يميزها عن بقية التمثيليات الإذاعية، بها يرون في مضمونها رسالة أزلية موجهة إلى بني البشر، فهي تبنى عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعوالم المقدسة.

ومن خلال حديثنا عن الموروث الديني والتاريخي لا بأس أن نأخذ القاريء في رحلة عبر المسرحية، التي كتبها الشاعر المسرحي محمد الأخضر السائحي بعنوان (نصيب الشاعر الزنجي) والتي تم تسجيلها عبر أثير الإذاعة الجزائرية في 21-08- 1963، وهي تمثيلية ذات أحداث تاريخية نلمس خلال سماعنا لها صدق الحب ونصاعة المبادئ الإسلامية، فجمع بين التراث الديني والتاريخي في محاولة لاستلهام الماضي، من أجل تنوير شباب بل شعب الجزائر في الزمن الحاضر فكانت عملية الإسقاط التي قام بها الشاعر في قالب جمالي ذا بعد دلالي واضح، وزادت طريقة المزج بين الشعر والنثر في النص الدرامي قوة في الإيحاء ورزانة وسبكا في الأسلوب، مما تجعل متلقي التمثيلية متحمسا لمعرفة نهاية أحداثها.

ويحاول موضوع التمثيلية إلى ترسيخ المبدأ الإسلامي، والذي أمرنا به رسولنا الكريم في أنه لا فرق بين أبيض ولا أسود إلا بتقوى الله، فنجد أن الشاعر الزنجي نصيب يفتخر بسواد بشرته ويتغنى بذلك في أبيات شعرية، مع توظيف الحكمة المتمثلة في جانب النصح، الذي قدمه نصيب لأحد الرعاة قائلا:

"نصيب: أنا من يقول:

كسيت، و لم أملك سوادا وتحته

قميص من الصو هي بيض بنائقه

وما ضر أثوابي سواد وإنني

لك المسك لا يخلو من المسك ناشقه

ولا خير في ود امريء متكاره

عليك ولا في صاحب لا توافقه

إذا المرء لم يبذل من الود مثل ما

بذلت له فاعلم بأني مفارقه

أحد الرعاة:وتفخر بنفسك، وبسوادك أيضا.

راع آخر:إنك يا أخي،تحتد في خصومته،دعه وشأنه، فكل شيء بإذن الله، ولا تنسى أننا مسلمون، والإسلام لا فرق عنده بين الأبيض والأسود ولا بين سيد ومسود"[1].

وقد اعتمد الكاتب الدرامي في عمله المسرحي على كتاب داود الأنطاكي المسمى بـ: "تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق"، وكتاب "قطوف الأغاني" لكرم البستاني، وما هذا إلا دليل على المحافظة واستلهام ما يفيدنا من كتب التراث وإعادة صياغتها بما يخدم الزمن الحاضر فهي محاولة لتأصيل موروثنا.

ولو عدنا إلى مضمون المسرحية نجد أحداثها تدور حول الفتى أبو محجن نصيب بن رباح المشهور بالشاعر الزنجي،كان عبدا معروفا بإراشة السهام وحجز الأوتار، وبري القيسي، ورعي الإبل، وقول الشعر، وهذا مقتطف مما قاله في الشعر:

"نصيب:وما في الأرض أشقى من محب

وإن وجد الهوى حلو المذاق

تراه باكيا،أبدا حزينا

مخافة فرقة أو اشتياق

فيبكي إن نأوا شوقا إليهم

1 – محمد الأخضر عبد القادر السائحي:الشاعر الزنجي وأخواتها،مجموعة تمثيليات،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،وحدة الرغاية، الجزائر، 1990، دط، ص:68،69 .

ويبكي إن دنوا خوف الفراق

فتسخن عينه عند التنائي

وتسخن عينه عند التلاقي".[1]

ولما أنشد نصيب الشعر وبرع فيه خشي راشد بن عبد العزيز من الهجاء الذي قد يتعرض له من طرف نصيب، أو أن يشبب بنساء القبيلة،كما اعتبر قول الشعر من الطيش، فأمر ببيعه فلجأ نصيب إلى الأمير عبد العزيز بن مروان، هذا الأخير أعجب بنصيب وساعده بعتقه ووهب له حريته وأعلا مكانته عنده، وقربه من زينب بنت صفوان التي أحبها نصيب من أجل الزواج بها بعد أن سمع شعره الذي تغنى به عن محبوبته زينب فاكتشف الأمير شدة حب نصيب لزينب،وفي نهاية المسرحية يتزوج نصيب من زينب ويؤديا فريضة الحج.

يظهر لنا في مضمون التمثيلية جانبين، الموروث التاريخي من خلال العودة إلى الشخصية التاريخية والمتمثلة في الخليفة الأموي الذي تولى ولاية مصر ألا وهو عبد العزيز بن مروان والموروث الديني من خلال أداء الركن الخامس من أركان الإسلام ألا وهو الحج،كما نلاحظ كثرة الدعاء والاقتباس من القرآن الكريم، ونلمس ذلك من خلال الحوار الذي جرى بين نصيب وزينب:

"زينب:إن الحج على الأبواب، وإني راغبة في أداء فريضة الحج، فاستأذن من أمير المؤمنين وإن هي إلا أسابيع ونعود بحول الله.

نصيب: إنها فكرة جميلة نستريح قليلا، وننتعش بالأباطح وأراضي الحجاز في تلك البقاع المقدسة، ونجتمع بخليقة الله الصافية التي لا تفكر إلا في لقاء خالقها على حال من الطهارة، عسى أن يسهل الله في ذلك.

زينب:إن الله لا يعسر أمرا كهذا، بل إنه يفتح في وجهك جميع الأبواب من أجل تحقيقه.

1 – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص:67.

نصيب:ذلك أمر الله،وإنها لفرصة تتاح لنا لكي نحمده حق حمده، ونشكره قدر استطاعتنا على ما أنعم علينا، ونحن أولى عباده بهذا الواجب إجلالا وامتثالا، فاللهم سهل علينا زيارة بيتك ومتعنا بشرف كعبتك واجعلنا ممن كتبت لهم أن يزوروا قبر رسولك محمد العربي الأمين عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام".[1]

وهدف المسرحية -كما ذكرنا سلفا- يتجلى في غرس روح الإيمان بالمولى عز وجل، وأنه لا فرق لأبيض على أسود، ولا فرق بين أبناء الشعب الواحد بين صحراوي وجزائري وقبائلي فكلنا من أب واحد، وما علينا إلا التوحد والإخاء فيما بيننا، وهذا ما ينم عنه المسمع الذي جرى في مجلس الخليفة بين سليمان بن عبد المالك ونصيب بعد عودته من الحج:

"سليمان:كيف كان طريقكم؟

نصيب:طريق العربي المتشوق إلى كل موطن من مواطن الأسلاف، فتذكره الأشجار ما سمعت من أحاديث، وتردد عليه النجود ما وعت من أشعار، وتصور له الشعاب ما شهدت من قصص وحكايات، وتضيء له المعالم المقدسة بما حوته من نور، فيشعر بالإيمان يغمر قلبه، وبالاطمئنان يترل على صدره بردا وسلاما.

سليمان:إني أردت أن تحدثني عن طريقك في الشعر فإذا أنت تتهجد.

نصيب:لقد صدق من قال "ما بعد القرآن من شعر".

سليمان:لكن ما خبرك مع الذي تجاهلك فظنك عبدا في خدمة سيدته؟

نصيب:إنها حادثة مرت بسلام، أرجو الله أن يغفر لنا جميعا.

سليمان:أعدها علينا.

نصيب:بينما أنا في الركب وزينب بجانبي كأنها البدر الساطع جمالا وجلالا..وإذا بأحد يقول لي من أنت؟ فقلت له أنا الذي أقول:

ألا ليت شعري ما الذي تحدثين بي؟

1 – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص:96.

غدا، غربة النأي المفرق والبعد

لدى أم بكر تقترب النوى

بنا،ثم يخلو الكاشحون بها بعدي

أتصرمني عند الالى هم لنا العدى

فتشمتهم بي، أم تدوم على العهد؟

وإذا بزينب تقول-يا أمير المؤمنين- لا والله،بل تدوم على العهد فمضى الرجل مـــدحورا وكأني به قد تمنى أن لو لم يكن قد قال كلمته.

سليمان:لقد أفحمته يا نصيب.

نصيب:علم الله أني لم أقصد ذلك،ولكنه الموقف والسؤال المحرج دفعني إلى أن أسلك معـــه ذلك المسلك".[1]

نجد الشاعر المسرحي محمد الأخضر السائحي قد وظف في كتاباته المســـرحية المـــوروث الديني والتاريخي، ولو حاولنا أن نتساءل عن هدف كتاب المسرح الجزائري بالرجوع إلى الموروث التاريخي أو الموروث العربي الإسلامي "فإننا نوجز هذه الغايات في النقاط الآتية:

-إحياء المآثر التاريخية القديمة.

-إبراز انعكاسات الماضي على الحاضر.

- ربط المجتمع الجزائري بماضيه الإسلامي.

- إحياء التراث العربي الإسلامي.

- تحريض الشعب الجزائري إلى التفكير في أوضاعه السياسية والاجتماعية والثقافية.

- دفع الشعب الجزائري إلى التمسك بأعرافه وتقاليده وشخصيته المتميزة.

- مواجهة دعاوى المسخ والتغريب الممارس من الإدارة الاستعمارية.

---

1 – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص:98.

- تسليط الضوء على فترات المجد من تاريخ الشعب الجزائري"[1]، ومـــن الواضـــح أن توظيـــف الموروث التاريخي في المسرح قد يحقق في نظرنا غايته السياسية، لذا فإن الهدف من الرجـــوع إلى الموروث التاريخي وتوظيف شخصيات تاريخية ورموز بطولية في التاريخ لأغراض سياسية متمثلة في مواجهة المستعمر وتحديه، وبالتالي إسقاط تلك الفترات التاريخية على الوضع الـــراهن للشـــعب الجزائري ومن خلال ربطه بماضيه وتذكيره ببطولات أجداده تبعث في نفسية المجتمـــع الجزائـــري العزيمة، بل تجعله ثائرا على حاضره يسعى جاهدا للحرية والتحرر من المستعمر الفرنسي.

ومن ثم نستنتج أن التوظيف الدلالي للتراث التاريخي والديني لا تكمـــن فقـــط في وعـــي الكاتب بالتاريخ والدين، ولكن تكمن بالأساس في وعيه أيضـــا بـــالواقع المعـــايش وبالوســـط الاجتماعي وما يحدث فيه من متغيرات، لأن ما يهم المؤلف الدرامي في توظيفه للشخصية التاريخية أو للموقف التاريخي والديني ليست الشخصية في حد ذاتها ولا التاريخ الصحيح، ولكـــن دلالـــة الشخصية أو الموقف وما توحي به، لأن دلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابليـــة للتأويـــل والتفسير وإعطاء بعد له مدلوله الخاص، هي التي يستغلها المؤلف المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره والقضايا التي تعتري ذهنه وأفكاره .

فالمسرح الإذاعي الجزائري تربطه علاقة وطيدة بالموروث الشعبي، سواء كـــان موروثـــا أسطوريا أو تاريخيا أو موروثا دينيا، فهي علاقة ليست وليدة اليوم أو الأمس، بل هي علاقة منـــذ زمن بعيد فبداية المسرح الجزائري عامة كانت تراثية وما زال الموروث يعتبر المرجعية الأساســـية لمبدعينا الدراميين، وبالنظر إلى التعريف العام لمصطلح الموروث نجده يشمل كل القـــيم الدينيـــة والحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة، وهو بمعنى آخر كل ما خلفه الأجداد من الماضي وما يحاول الأبناء من عصرنته وإسقاطه على أحداث الحاضر مع الحفاظ عليه والاقتداء به.

1- إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، 2009، ط1، ص:188.

3- توظيف الأمثال الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري:

إن المثل الشعبي عمل يستحث قوة داخلية على التحرك، وذلك من خلال تـأثيره على سلوك الناس، فهو ليس مجرد شكل من أشكال الفنون الشعبية بل يعبر عن تاريخ وفكر الأمم وبهذا يعتبر"المثل شكلا من الأشكال التعبيرية الأكثر انتشارا وشيوعا بين النـاس علـى مختلف أعمارهم ومستواهم وجنسهم، فهو عبارة عن خلاصة حقائق حضارة المجتمع الإنساني أي تكاد تكون حقائق إنسانية شاملة".[1]

فهو فلسفة الحياة وله في تاريخ الفكر أهمية لا يدركه إلا من تعمق في دراسة نفسية الشعوب ودراسة التطور الفكري عند البشر، وكما يقول شوقي على لسان محمد أبـو صـوفة: "سواء أكان في معناه الظاهري المسجل للحدث أم بمعناه الباطني الذي يشتمل على الموعظة والحكمة، فإنه مظهر حضاري يتصل بجذور الشعب، فهو تراث العامة والخاصة وهو واحد من أهم مكونات الشخصية الأدبية العربية وهو ملمح من ملامحها الأصيلة وهو إلى هذا وذاك نهاية البلاغة في لغتها كما أنه دليل الفصاحة والفهم والأمثال مصابيح الأقوال".[2]

وقد كان إدراك العرب أهمية الأمثال سواء كانت فصحى أم شعبية جليا وواضحا فجموعها وحرصوا عليها فهذا الشكل التعبيري مرتبط بآمال الشعوب وآلامها، إنه الوعاء الجمالي لروح الشعبي يصور حركته الاجتماعية والثقافية، والمثل كما تراه داليا جمال طاهر على لسان الفارابي" هو ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم واقتنعوا به في السراء والضراء ووصلوا به إلى المطالب القصية وهو أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص، ولذا فالمثل قيمة خلقية مصطلح على قبولها في شعبها، وهو يمر قبل اعتماده وشيوعه في غربال معايير

1 – محمد المرزوقي:الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967، دط، ص:33.

2 – محمود إسماعيل صيني،ناصف مصطفى عبد العزيز وآخرون:معجم الأمثال العربية 882 مثلا شائعا مع شروحها واستعمالاتها،مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1992، ط1، ص:ي.

هذا الشعب وينم صراحة أو ضمنا عن هذه المعايير على كل صعيد وفي كل حال يتعاقب عليها الإنسان في حياته".[1]

نفهم من هذا أن الأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية، فهو "لون أدبي معبر طريف المنحى عظيم الفائدة يلخص تجربة إنسانية يتردد على ألسنة الناس على أن شعبية المثل مكنته من احتلال موقع جليل في نفس قائله وسامعه، وجعلت له مكان الصدارة من حيث الأهمية والتأثير بين سائر فنون القول الشعبية".[2]

فللأمثال الشعبية دورها غير المنكور في إبراز فصاحة المتكلم والكاتب وفي تمكينها من التعبير والبيان بعبارة موجزة عن الأفكار الكثيرة، "وحتى أحاديث الناس حينما يتكلمون فإنهم يتمثلون الأمثال لجذب انتباه السامع والتأثير فيه، ولا شك أن للأمثال أثرا كبيرا في حياة الناس على اختلاف ثقافتهم ومعارفهم، ومن ثم فإننا نجدهم يحفلون احتفالا كبيرا والشأن في الأمثال أن تكون باعثة على العمل ومقومة للسلوك الإنساني، وأن تكون علامات مضيئة للاهتداء بها في معترك الحياة بما تتضمنه من توجيه أو تنبيه، وذلك لأن كل أمة هي "خلاصة تجاربها وسجل وقائعها وتعبير عن الحياة في السراء والضراء، وما من موقف أو حدث يحدث للإنسان في حياته إلا ويجد في الأمثال ما يعبر عنه ويخفف بلواه أو يخفف من غلوائه أو يوجهه الوجهة الصالحة أو يقوم سلوكه أو ينفره من قبيح أو يحبب إليه صفة كريمة، فتشيع روح الفكاهة والسخرية في كثير من الأمثال فترسم صورة أشبه بفن الكاريكاتير الساخر".[3]

فعند دراسة أية فترة تاريخية من حياة الشعوب يجد الباحث في الأمثال الشعبية ما يساعده على معرفة فكر وطبيعة أبناء الشعب ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم،"فالمثل من أصدق ما يعبر عن الحدث ويتحدث عما يعانيه أبناء الشعب في الفترات المختلفة، خاصة تلك الفترات الصعبة سواء

1 – جمال طاهر، داليا جمال طاهر: موسوعة الأمثال الشعبية دراسة علمية، ص: 25، نقلا عن: http://www.kotobarabia.com

2 – المرجع نفسه، ص: 24.

3 – محمود إسماعيل صيني، ناصف مصطفى عبد العزيز وآخرون: معجم الأمثال العربية، ص: ف، ع، ل.

فترة الاحتلال الأجنبي، فنجد المثل يحوي بين جنباته سجلا حافلا بما مر به الشعب الجزائري من أحداث ويعبر بصدق عما كان يعانيه وسجل الشعب الجزائري في أمثاله وحكمه العديد من الوصايا والتوجيهات لأبنائهم".[1]

والمثل الشعبي جزء من موروثنا الشعبي،فهو يبدو"في المقام الأول جزء لا يتجزأ من التراث الإنساني بوجه عام والشعب بعينه بصفة خاصة، حيث تضم في طياها الخبرة الطويلة والتجربة العلمية الحسية والحكمة الشعبية وآداب السلوك، وكذلك الأمثال تنقل من شفاه إلى شفاه عبر أجيال متعددة".[2]

فهو يعبر عن الخيال الاجتماعي للمجتمع الجزائري، يختزن في مدلولاته صورا عن سلوك الفرد والمجتمع تجاه ذواهم وتجاه الآخرين فتحفظه من الضياع والاندثار، وقد يستقيم حال الفرد عند سماعه له،كما تكون الأمثال الشعبية "ملامح فكر شعبي ذي سمات ومعايير خاصة، فهي إذن جزء مهم من ملامح الشعب وأسلوب حياته ومعتقداته ومعاييره الأخلاقية، تهتم بتسجيل خبرات الشعب والحفاظ على قيمه وعاداته وتقاليده من الاندثار ونقل خبرات الآباء والأجداد إلى الأبناء والأحفاد".[3]

إن المثل الشعبي "نتاج تلاقح تاريخي وثقافي تتداخل فيه التقاليد بالعادات وبمختلف المظاهر الحضارية، ليتفجر نهاية هذا العطاء العبقري بما يحمله من رؤى فلسفية عميقة وتجارب إنسانية جماعية في لغة مرنة وصورة موحية وعبارة موجزة وفق إيقاع معين، مما يجعله يتمتع بقابلية الذيوع السهل والانتشار الواسع من خلال حفظه وتداوله عبر الأجيال بواسطة الرواية الشفاهية".[4]

1 – ينظر: جمال طاهر، داليا جمال طاهر: موسوعة الأمثال الشعبية دراسة علمية، ص:30.

2 – عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية،ا لجزائر ،1987، دط، ص:100.

3 – جمال طاهر، داليا جمال طاهر: موسوعة الأمثال العربية، ص: 23، 27.

4 – رمضاني حينوني: مفهوم التراث الشعبي نقلا عن: http://www.cultureforum.rihabalkalima.net

ومن خلال المثل الشعبي نجد أن الكاتب المسرحي الجزائري، قد تبنى أسلوبا مغايرا في عرض مواقف وأحداث شخصياته الفنية، وقد تجلى هذا في استغلاله لقواعد ثابتة في العرف الاجتماعي كالحكم والأمثال الشعبية، ومن هذه الأمثال نذكر:

"ما ينفع غير الصح" يحذر هذا المثل الشعبي كثيرا من خطورة عدم الاعتماد على النفس والاتكال على الغير"واحد عندي ولا عشرة عند الناس"، ويقال في عدم الاتكال على ما أقرضته من مال للغير،كما يقال في التحذير ضمنيا من إقراض المال للغير لما يترتب عن ذلك في الغالب من مشاكل، لذلك تجد العامة يرددون دائما"ما ينفع غير الصح" ويقال فيمن اتكل على الغير، فلم يحصل على طائل ويقال فيمن هرب من مسؤولية فانتهى به المطاف إلى تحملها، وأما إذا كسل الإنسان عن قضاء مصالحه ووهن عن مباشرة شؤونه بنفسه.

ونجد هذا المثل شائعا بين أفراد المجتمع فلم يأت ضمن محتوى المسرحية، بل كان مفتاحا دلاليا وبنية لعنوان التمثيلية التي ألفها محي الدين باشتارزي، فنجد هذا المثل"ما ينفع غير الصح"مكون من عبارة قصيرة ذات مدلول واسع، فهو يلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة، ويتداول الناس ولا سيما الأميون منهم الأمثال الشعبية في مختلف المناسبات ويحاولون صياغة آرائهم وأفكارهم بواسطتها بعد أن عجزوا في كثير من الأحيان التعبير عنها بالقراءة والكتابة.

ويتميز هذا المثل" بالإيجاز في الألفاظ والدقة في المعاني التي يستمدها من تجربة الجماعة، وعلى هذا الأساس كان انتشار الأمثال أقوى في الريف منه في المدينة، ويتكون بناء المثل الشعبي من جملة أو جملتين أو ثلاث ونادرا ما يصل إلى أكثر من ذلك، وفي هذه الحالة فإنه يستطيع أن يقوى على البقاء وخاصة عند الانتقال الشفوي فإنه قد ينقسم ويتولد عنه مثل آخر أو أكثر"[1]، وفي هذا

1 – عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص:80.

نستطيع "قراءة الواقع في ضوء مضامين المثل الشعبي، وقد تكون هذه القراءة إما سلبية أو إيجابية حسب تطورات الواقع في علاقته بذلك المثل".[1]

ومن بين العناوين الأخرى التي حمل عنوانها مثلا شعبيا نجد مسرحية (يا قاتل الروح وين تروح) لمؤلفها أعظامو والتي تم تسجيلها في 26-2-1962،ويقال هذا المثل في الانتقام من الظالم، فالظالم سيلقى جزاءه في الدنيا والآخرة ويقال في المجرم حين يلقى عليه القبض،كما يقال فيمن عمل عملا سيئا ظنا أنه قد نجا من كل عقاب، ونجد هذا المثل الشعبي يتميز بجرس موسيقي له وقع على نفسية المتلقي والمستمع.

لذا فقد حددت نبيلة إبراهيم مميزات وخصائص المثل الشعبي على حد قول أحمد أمين" بأنها نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب فالمثل هو القول الجاري على ألسنة الشعب الذي يتميز بطابع شعبي وطابع تعليمي"[2] يجمع بين النصح والتحذير من مغبة سلوك معين في موقف معين، وذلك النصح أو التحذير يقدمه المثل الشعبي كدليل باعتباره تجربة مباشرة سابقة عاشها الإنسان من قبل،كما أنها أي الأمثال "تهدف من خلال تلخيصها للتجارب الفردية إلى نقد الحياة وكثيرا ما يشعرنا المثل بنقص في عالم الأخلاق وليس هذا سوى انعكاس لما يسود عالمنا التجريبي من عيوب أخلاقية ".[3]

فالأمثال الشعبية الجزائرية جميعها تعبر عن المجتمع الجزائري، حيث تناولت مختلف المواضيع منها موضوع الظلم والعدل، وقد حثت على ضرورة العدل من أجل حياة آمنة كما حذرت من عواقب الظلم لأن الظالم مهما ظن أنه وصل ونجح في حياته، إلا أنه سيأتي يوم ويخسر فيه كل شيء حتى أقرب الناس إليه.

---

1 – فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية،دراسة في السياقات والفاعليات النصية وآليات القراءة، أطروحة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة 2003،2004، ص:361.

2 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير الشعبي، ص:174.

3 – محمد رجب النجار:جحا العربي، ص: 212.

ولو عدنا إلى مسرحية" أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس، نجد مؤلفها متشبع بالروح والثقافة الشعبية من خلال توظيفه للأمثال الشعبية، منها المثل القائل "تسبب يا عبدي وأنا نعينك "يطلق هذا المثل في الحث على العمل وعدم التوكل والتواكل، فهو استنكار للكسل واستنكار على من ينتظر السماء أن تمطر عليه ذهبا، لأن من وسائل الفوز والنجاح للأفراد والجماعات في مقاصدها وغاياتها الاعتماد على النفس وعدم الاتكال على الغير في قضاء المصالح، فإن الاتكال كما قيل وسادة لينة يتطلبها من يميل إلى النعاس.

فالأمثال الشعبية جزء من الموروث الشعبي تناولت كل المواضيع التي تمس حياة المجتمع الجزائري وثقافته، نظرا لما تحمله في طياتها من قيم وأحكام ومعتقدات شعبية كانت أقدر الفنون الشعبية على التعبير عن آمال وسلوكات ومعتقدات الإنسان الجزائري، فهي متعددة تتشعب في مختلف المجالات سواء كانت تتعلق بالجانب الديني أو الاجتماعي والأخلاقي وحتى الجانب الاقتصادي.

والأمثال الجزائرية معظمها أمثال اجتماعية نجدها تتحدث عن الحب والأسرة والزواج وكل ما يخص الحياة الاجتماعية، ومن بين الأقوال نذكر"ولو يقولوا بللي اللي يتزاد بعد خوه يغير من اللي سبقو"، وهذا المثل عموما يطلق بين أفراد العائلة خاصة بين الأخ وأخيه أو الأخت وأختها أو بين الأخ والأخت وظاهرة الغيرة بين الإخوة موجودة في المجتمع الجزائري .

فالمثل هنا جسد المعاني بطريقة جميلة وهذا برصد صور رمزية عن سلوك وطباع المجتمع الجزائري، ومنه كان المثل الشعبي أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير ونقل الحقائق والواقع أحسن تصوير، فالمثل يتسم بظاهرة سعة التداول وتميزه على باقي الأنواع الأدبية المعروفة، وذلك بتعددية دلالته وقابليته للتأويلات المختلفة وفق المواقف التي يضرب فيها المثل، باعتباره "الصورة الصادقة لحال الشعوب والأمم ففيه خلاصة الخبرات العميقة، التي تمرست بها عبر السنوات الطويلة من حضارتها، وهو الخلاصة المركزة لمعاناتها وشقائها وسعادتها وغضبها ورضاها نجد في طياته

مختلف التعبيرات، التي تمثل حياة مجتمعها وتصورات أفرادها بأساليب متنوعة وطرق متعددة كالسخرية اللاذعة والحكمة الرادعة".[1]

لأن "الأمثال في أية لغة من اللغات هي خلاصة تجارب الشعوب، وقد صبت في قالب لفظي موجز كما أن الأمثال مرآة لثقافة الأمة واتجاهاتها الفكرية ونظرتها إلى الحياة، لذلك نجدها مشحونة بالأفكار والنظرة الصائبة بل والحكمة، فما يكاد يسمعها أهل اللغة أو يقرؤونها حتى تتداعى المعاني في أذهانهم فتفني المتحدث والكاتب عن كثير الكلمات".[2]

كما يعبر المثل الشعبي الجزائري عن نفسية المجتمع الجزائري في جميع حالاته وعن مختلف ظواهره التي يعيشها،فالعودة إليه واستلهام تجربته، وبذلك فقد يتحمل سمة التحدي اتجاه مختلف المواقف التي تعترضه، فنظرا لأهمية المثل والدور المهم الذي يؤديه في إيضاح الفكرة وإيصالها للمستمع الجزائري، لذا نجد أمثالا شعبية كثيرة تصور الواقع الجزائري في ظل النظام الإقطاعي تصويرا دقيقا يتماشى وطبيعة النفوس الشريرة لأفراده، فنجد ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحية (القراب والصالحين) هي تمثيلية مستمدة من الموروث الشعبي، وتعتبر حكاية شعبية طالما ترددت على ألسنة الرواة الشعبيين في الجزائر، ومن خلال مسمعها الافتتاحي نلاحظ تأثر المؤلف بالشعر الملحون المقفى فيعلن عن قدوم الأولياء الثلاثة لإصلاح أهل القرية وتوجيههم:

"المداح: نهار من نهارات، نهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة...تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد لمريرة، الثلاثة من أهل التصريف سيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة، ما تفوت فيهم مديرة، واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبوا غيرة.[3]

بعد هذا المسمع يلتقي الأولياء الصالحين بسليمان القراب ويجري بينهم هذا الحوار:

"سليمان: يا الأولياء الصالحين

1 – كمال خلايلي: معجم كنوز الأمثال والحكم العربية النثرية والشعرية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1998، ط1، ص:ه.

2 – محمود إسماعيل صيني، ناصف مصطفى عبد العزيز وآخرون: معجم الأمثال العربية، ص: ي.

3 – ولد عبد الرحمان كاكي: القراب والصالحين، منشورات المسرح الجهوي، وهران، ص:2.

سيدي عبد القادر: اللي يعيط للصالحين

سيدي عبد الرحمن: حتى الصالحين يوقفوا

سيدي بومدين: ما يخلوا اللي يعيط ليهم في تروين

سيدي عبد القادر:الليل واه قريب يطيح

سيدي عبد الرحمن: ويزيد بالزيادة منين سمعناك جرينا واللي لحق علينا

سيدي بومدين: نطلبوا منك الضيافة اليوم وغدوى وربي يرحمنا برحمتو

سليمان: وين نبيتكم معنديش حتى دار أنا قراب

سيدي عبد القادر: شوفنا وين نتغداو ونرقدو شوي

سيدي بومدين: ماذا بيك شوف لنا على إنسان صالح يقبل ضياف ربي ويفرح بيهم". [1]

يجد سليمان نفسه حائرا في كيفية استضافة الضيوف بعد أن اعتذر لهم عن عدم تمكنه من استضافتهم ليبحث لهم عن مبيت عند أهل القرية، فيتجه إلى شخص قدور هذا الأخير الذي يرفض استضافة الأولياء "ويقول: ليعيش وقت الخير والسعادة والعدل ما يبلع بابو، واللي عايش كيما أنا القحط والغبينة الأفضل يبلع منين يدخل الهول بابه...تبقو على خير الله يفتح عليكم". [2]

ثم يذهبون إلى الخديم الذي يرفض كذلك استضافته لهم رفضا قاطعا، ومما جاء على لسانه المثل الشعبي الآتي: اللي جاء وجاب يستهل الهدرة والجواب، واللي جاء وما جاب ما يسلك حتى من النساب.

من هنا نرى أن المجتمع يعيش حالة من الفقر، ونظرا لقساوة البيئة الاجتماعية التي يعيشون فيها أدت إلى انتشار البخل الذي يعني الشح والتقتير، والمؤمن الحقيقي لا يتصف بهذه الصفة، لأنه خلق ذميم يبغضه الله عز وجل والناس أيضا، وقد ذم الله البخل من خلال قوله:"(والذين يبخلون

1 – ولد عبد الرحمان كاكي: القراب والصالحين، ص:25.

2 – المصدر نفسه، ص:39.

ويأمرون الناس بالبخل ويكتمون ما أتاهم الله من فضله وأعتدنا للكافرين عذابا مهينا)"[1]، والبخل يرتد على صاحبه يقول جل وعلا:"(ولا يحسبن الذين يبخلون بما أتاهم الله من فضله خيرا لهم بل هو شر لهم سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة ولله ميراث السموات والأرض والله بما تعملون خبير)"[2]، والرسول – صلى الله عليه وسلم –كان يتعوذ من البخل في دعائه فيقول:"(اللهم إني أعوذ بك من الهم والحزن ،والعجز والكسل والبخل والجبن...)".[3]

وبالعودة إلى المثل الشعبي نجد أنه تناول ظاهرة البخل والأنانية وفساد طباع أفرادها حتى في استضافة الأولياء، فليسوا أناس عاديون فهم أناس صالحون، إلا أنه من خلال ذلك المثل الذي نطق به الخديم تبينت نفسيته الشريرة المتجلية في طمعه، فإذا أتوا له بالمؤونة والزاد وكل ما يرضيه لأكرمهم وأستقبلهم وإذا كان العكس فيفضل طردهم، بعدها يجدون في مقابل البخل الجود والكرم،حيث يدق الأولياء الصالحين باب حليمة العمياء المرأة الوحيدة، التي قامت باستضافتهم بذبح عنزتها الوحيدة فرغم احتياجها لحليبها وللبنها إلا أنها أثرت الضيوف على نفسها.

إن لتوظيف الموروث الشعبي بأشكاله أهمية كبيرة في تصوير المجتمع الشعبي، وفي نقل سلبياته وإيجابياته ومن ثم محاولة إسقاطها على شؤون وقضايا الأمة الجزائرية، أراد المؤلف الجزائري تصويرها والتعبير عنها فصور وقائع الموروث الشعبي ممثلة في ما أخذه عن ألف ليلة وليلة وأحلام الطبقات الفقيرة وسيطرة الطبقة الغنية على الفئة الفقيرة فعبرت الأمثال عن النقد اللاذع لهذا المجتمع،كما نلاحظ أن الكاتب قد استعان بالمعتقدات الشعبية الغيبية من خلال توظيفه للأولياء الصالحين، نظرا لما يحمله هذا التوظيف من دلالات دينية وعقائدية، حيث "أعطى للأولياء حضورا أسطوريا من خلال اتخاذ قبورهم وقبابهم مزارات للدعاء والتبرك بصالح الدعوات، وساعد الاعتقاد

1 – القرآن الكريم: سورة النساء، الآية:37.

2 – القرآن الكريم: سورة آل عمران، الآية:180.

3 – الحديث النبوي الشريف: البخاري: صحيح البخاري، مج 3، ص:441.

بأنهم يسمعون من يناديهم أو يناجيهم ويطلب منهم تحقيق أمانيهم والتوسط لهم من الله بالشـــفاء من الأمراض أو رفع الجن والبلايا أو بالصفح والغفران لعظائم الأفعال والذنوب ".[1]

ونجد مثلا شعبيا آخر في مسرحية بني كلبون من خلال الحـــوار الـــذي دار بـــين عمـــر والشرطي :"يا وليدي الأولين يقولوا :اللي فهامتوا بزاف يموت بالزعاف.

"عمر: الأولين ثاني يقولوا: اللي ما عندوا قلب يموت سمين".[2]

فشخصية عمر ومن خلال المثل الشعبي الذي عبر عنه بلسان الشرطي شخصية تأبى الظلم ثائرة عن الوضع الذي تعيشه في ظل الظلم والاستبداد، وهذا ما أعلن عنه الشرطي حين ذكـــره بذلك المثل والذي فيما معناه أن الذي يفهم ويعي ما يدور حوله في المجتمع ويعمل ضـــده، بـــل يحاول الثورة والتغيير سيواجه مصاعب شتى فيجد نفسه في طريق مسدود لا يســـتطيع تحريـــك ساكن فيقتله اليأس، وكما هو معروف أن عمر يأبى الذل والهوان منذ نشأته فيحاول تطبيق العدل واحترام القانون، لكنه يتعرض لضغوطات كبيرة من طرف بني كلبون وكبير الـــدوار والطريـــق المعروف دوما هو الرشوة، لكن نظرا لأخلاق عمر يرفض الرشوة ويضطر إلى الهجرة مع زوجتـــه فطومة، فهو لم يستطع التأقلم مع وسط المجتمع الذي يعيش فيه بني كلبون لظلمهم وتســـلطهم، وعبر كاكي عن هذا الظلم والإنسان الذي يحبذ العيش مع بني كلبون بقوله:"اللي قاستوا القـــدرة وجاء يشارك بني كلبون الكسرة"[3]، وهذا مثل يضرب على من اكتوى بنار المجتمع الذي يعيش فيه بل يحاول التعايش معه .

فالمسرحية تسودها الأمثال الشعبية بكثرة منها ما يعبر عن فشل الإنسان إذا كان وحده في تغيير الأوضاع والذي عبر عنه المداح وكأنه سبب في هجرة عمر.

1 – إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص:378.

2 – ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية بني كلبون، ص:10.

3 – المصدر نفسه، ص:10.

"المداح: كيما قالوا لولين يد واحدة ما تصفق"[1] ،"فاليد هنا عضو فيه حيزية صريحة، ولكن هذا الحيز يظل منعدم الغناء ما دام منفصلا، فهو يفتقر إلى حيز آخر يكمله حتى تؤدي هذه اليـــد وظيفتها في القيام بهذه الحركة التي هي التصفيق، فكان ذكر الحيز هنا على الحقيقة ولكن هذا الحيز ظل بدون نفع لأنه افتقر إلى حيز آخر يكمله".[2]

فالمثل يدل على ضرورة التوحد والتضامن لإحداث القوة، وكان هذا المثل الشعبي يضرب لتوطيد علاقة متينة بين الثورة والشعب، ولولا الجماهير الشعبية لما نجحت الثورة التحريرية ونحـــن نعلم أن المسرح الإذاعي أغلب مسرحياته ثورية، فالإنسان بمفرده خارج الجماعة كالشاة القاصية عن القطيع يكون مصيرها بين أنياب الذئاب، فنرى أن التعاون يقوي روابط الأخوة وأواصر المحبة بين أفراد المجتمع، فصحيح أن يد وحدة ما تصفق هذا المثل يقال في ضرورة التعاون بين الناس،كما يقال في الرجل يقوم بعمل يقتضي مشاركة الغير، فلا يستطيع بمفرده فالرسول صـــلى الله عليـــه وسلم يذكر فضل التعاون وأهميته في أكثر من حديث نبوي شريف، حيث قال:"المؤمن للمـــؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا"[3]، فالفرد لا يستطيع العيش في هذه الحياة وحده فهو فطريا بحاجـــة إلى جماعة من الناس فالإنسان اجتماعي بالطبع، فيجب عليه بالتعامل مع الناس من خـــلال التعـــاون معهم على مختلف صعاب الحياة.

والأمثال عموما باعتبارها شكلا من أشكال الإبداع الأدبي الشعبي هي في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبراتهم، وهي أقوال تدل على المحز وتطبيق المفصل هذا من ناحية المعنى، أما من ناحية المبنى، فإن المثل الشرود يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمـــال البلاغـــة وهذا ما ينطبق في المثل القائل على لسان المداح:"وانزيد أنقول أنا أنكمل بكلام الأولين الســـعادة امرأة والشر امرأة، عمر كان عنده الزهر والزهر هو فطومة، وكاين أشحال من الناس اللي المـــرأة

1 – ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية بني كلبون، ص:20.

2 – عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية،دراسة في الأمثال الزراعية والاقتصادية بالغرب الجزائري،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، دط، ص:72،73.

3 – الحديث النبوي الشريف: البخاري: صحيح البخاري، مج4، ص:108.

ليزوج بيها تخليهم ومن يكون الصبر انتاعهم كثير يقولوا ما عندي وإلا هذا هو مكتوبي وخطرات كما قلنا في البيت الزوجة تفسد الميمون والراجل".[1]

فللمرأة دورا هاما في المجتمع فقد تكون سببا في سعادة بيتها أو في شقائها إما بفضائلها ومساوئها، وإما لأنها تحمل معها سعادة أو تعاسة، وتبقى المرأة في عيني الرجل بمثابة ملاك جميل يحمل نوعا من الشر والانتقام .

لقد استعان الكاتب ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيته (القراب والصالحين) بالكثير من الأمثال الشعبية، ويظهر هذا من خلال نصه المسرحي وعلى لسان "المداح:

ماني والي ماني عالم، شحال من إنسان حسب روحو أكثر من بن آدم.

بلا ما نكثروا في الكلام، بلا ما نشالي نزيدو في الحكاية ونشوفو التالي".[2]

لقد كانت لشخصية المداح وجود لافت استلهم المؤلف من وجوده الاجتماعي باعتباره قاصا للسير والملاحم الشعبية.

ونجد الكثير من المسرحيات الإذاعية عناوينها من الأمثال الشعبية، وهذا ما يدل على الاهتمام بالموروث الشعبي من خلال توظيف هذا الشكل الأدبي المتميز، فكل الأمثال التي تم ذكرها تدل على شعبيتها الأصيلة وتعطي التجربة والحنكة وبعد النظر، فلا يمكن أن تصدر إلا من مؤلف لصيق بمجتمعه الشعبي يعيش أفراحه وأحزانه ويعاني ما يعانيه شعبه، ولا بأس أن نذكر من هذه الأمثال مسرحية (المكتوب في الجبين) لمؤلفها تنقالي أحمد وتم تسجيلها في 19-02-1962 ودلالة هذا المثل أن كل ما يعترض الإنسان مقدر عليه، فكل حركاته وسكناته مقدرة ولا يستطيع مخالفتها أو الحياد عنها، لأن مصير الإنسان محدد قبل ولادته وليس عليه إلا الاستسلام لقدرة

---

1 – ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية بني كلبون، ص: 20.

2 – المصدر نفسه، ص:45،58.

ومشيئة المولى عز وجل، لذا يجب الإيمان بالقضاء والقدر لقوله تعالى:"(قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا)".[1]

كذلك مسرحية (كل واحد وصنعته) لمؤلفها علي منقلاتي والتي تم تسجيلها في 17-6-1961، ويضرب هذا المثل في تعلم الحرفة في أي مجال كان، فالتعلم أهم مال يرثه المرء لمواجهة أخطار الحياة وتختلف الحرف والصناعات من شخص لآخر وكل حسب معرفته وقدرته .

ونجد مسرحية (اللي تزرع تحصد) لمؤلفها مجاهد موهوب والتي تم تسجيلها في 6-1-1970، ودلالة هذا المثل أن العمل أمانة وشرف يضمن الهناء وراحة البال، فمن جد وجد ومن زرع حصد وفي الأخير اللي زرع حصد واللي حصد درس،كما يجب على الإنسان الالتزام في عمله ببعض الآداب والسلوك وكل ما يقوم به الفرد من عمل يجني ثماره إن كان حسنا، فهو عمل إيجابي ينال مبتغاه وإن كان عكس ذلك فعليه تحمل عاقبة ما زرع.

أما مسرحية (الحر بالغمزة والبرهوش بالدبزة) لمؤلفها عبد الوهاب كامل وسجلت يوم 18-1-1966 فالغمزة يقصد بها الإشارة، والبرهوش عكس الحر والدبزة المقصود بها الضرب، ومعنى هذا المثل أن هناك فئتين من البشر الأولى تكفيها الإشارة للفهم أما الفئة الثانية لا تفهم إلا بالضرب.

وفي مسرحية (الطريق الأصفر) لمحمد الأخضر السائحي، والتي تم تسجيلها عبر أثير الإذاعة الجزائري في27 أكتوبر 1964 ،وتدور أحداث المسرحية حول شاب ترك له أبوه ثروة كبيرة أفسدها استجابة لمشاعر كاذبة أوهمته أنه مس في كرامته، ثم تتغير ظروفه ويعود إلى الطريق المستقيم بعد إندلاع الثورة التحريرية عام 1954، وكما جاء على لسان بطلها صالح الطريق الأصفر أو ضيعة الطريق الأصفر، إنها طريق الصراع من أجل البقاء من أجل إثبات وجودي، من أجل أن أكون أنا، أنا، ولو حاولنا إسقاط هذا الكلام على مرحلة الوجود الاستعماري الفرنسي

1 – القرآن الكريم: سورة التوبة، الآية 51.

لوجدنا صراع الفرد الجزائري مع الوحش الفرنسي من أجل بقائه في أرضه وتمسكه بهويته ودينه الإسلامي.

وما يلاحظ في مسامع التمثيلية أن الكاتب محمد الأخضر السائحي قد وظف الأمثال الشعبية في نصه الدرامي بكثرة، مما يدل على ثقافته الشعبية، ويظهر ذلك في الحوار الذي دار بين أحمد وصالح، هذا الأخير سافر إلى تونس فالتقى بأحمد الذي كان يقطن بالقرية نفسها وتم التعرف بينهما بعدها عرض أحمد على صالح الذهاب للترفيه في بيت صديقته شفاء، وهي مغنية تونسية تقيم السهرات الفنية في مترلها وفي بيوت الأكابر، واعترى صالح الفضول للتعرف عن حياة الفتاة في هذا الحوار:

"صالح: هل هي سيدة أين زوجها؟

أحمد: لا يهمك في هذا العالم:من وجدته فوق عصا قل له:مبروك الحصان، إنك لا شك تعرف هذا المثل الشعبي".[1]

كما نجد توظيف المثل الشعبي في الحوار الذي دار حول شخصية جميل، هذا الأخير يعمل في بيت شفاء:

"أحمد:يبدو أنه ولد طيب

شفاء: إنه يبدو كذلك ولكنه كالنار تحت التبن

صالح: إن الإنسان في حاجة إلى النار أيضا".[2]

فبعد أن أصر أحمد على طيبة جميل أو كما تسميه شفاء خيرات، هذه الأخيرة تنظر إليه عكس ما يراه كل من أحمد الذي نصحها بمعالجة الاعوجاج الذي فيه ألا وهو التصامم، فأحمد وصالح تعاطفا مع الرجل جميل لكن شقاء تنصحهم بعدم التعب والاهتمام به.

1 – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ص:44.
2 – المصدر نفسه، ص:45.

شفاء: لا تتعب نفسك في مثل هذه الأشياء لقد حاول غيرنا ولكن يقول المثل:اللي فيه طبه ما تتخبا.

لقد ورد ذكر العديد من الأمثال الشعبية في مقتطفات مسرحية محمد الأخضر السائحي، منها ما جاء على لسان أحمد:"من وجدته فوق عصا قل له مبروك الحصان"، والمثل القائل على لسان شفاء:"النار تحت التبن" ويضرب هذا المثل للإنسان العاقل والصامت الذي لا يتحدث كثيرا، فيظهر من مظهره أنه يتصف بالرزانة ولكنه في الواقع عكس ذلك، فيقال: النار تحت التبن، وهذا المثل يضرب بكثرة في مجتمعنا الجزائري، وورد في نفس المسمع المثل الشعبي:"اللي فيه طبه ما تتخبا"، فالإنسان عندما يكون فيه نقصا مهما كان نوعه جسديا أو معنويا فإنه ومع مرور الزمن يظهر للعيان.

من خلال الأمثال الشعبية السالفة الذكر نلاحظ تناولها لكل مناحي الحياة، وتعبر عن كل ظواهر المجتمع وما يطرأ عليه، فهي تسلي وتعلم فنجده يتميز بشعبيته في شكل جملة مفيدة دقيقة العبارة هذه الأخيرة تمتاز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة، فهو نهاية البلاغة وغالبية الأمثال الشعبية جمل موسيقية متجانسة الأوزان والكلمات سهلة الإلقاء والتناقل والحفظ لها إيقاع جمالي خاص في نفسية المتلقي، مما يجعلها سهلة الحفظ والتناقل بين أفراد الشعب، ومن مميزات أساليبها نذكر:

1- إنها أساليب عربية خالصة نبتت في البيئة العربية فاحتفظت بصيغتها الصافية الخالصة.

2- إنها أساليب متنوعة الأداء فمرة هي أسلوب خبري جملة اسمية أو فعلية ومرة هي أسلوب إنشائي فيه الاستفهام أو التعجب أو الأمر أو النهي.

3- هذه الأساليب في معظمها تمتاز بالإيجاز والإيجاز إعجاز كما يقولون فهي تمتاز بالقليل من اللفظ في كثير من المعنى.

4- والكثير من الأمثال تجمع بين جمال التعبير ودقة التصوير.

من خلال ما تطرقنا له نلمح وجود الكثير من الأمثال الشعبية الموظفة في المسرحيات الإذاعية الجزائرية والمستقاة من موروثنا الشعبي، لكننا حاولنا التمثيل ببعض النماذج وهذا ما يؤكد على تشبع كتابنا الدراميين بالثقافة الشعبية، وقدرتهم على حفظ وترجمة أفكار وذهنيات أفراد المجتمع الجزائري بعاداته وتقاليده وأعرافه ومعتقداته الاجتماعية،كما تعبر عن فلسفتهم في الحياة وما يعتريها من آمال وأحلام ومآسي، فالمثل الشعبي وغيره من الأشكال الشعبية الموروثة تعد وعاء تصب فيه ثقافة المجتمع الذي حافظ عليها بالتداول والتناقل مشافهة جيلا عن جيل.

4- توظيف الحكاية الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري:

إن المسرح هو الفن الذي يستطيع العودة إلى الملاحم والحكايات القديمة والأساطير والسير الشعبية، التي ما يزال كل شعب من شعوب الأرض يحن إلى أجواء ما هو فيها من تراثه وموروثه الشعبي، "فالمسرح ما يزال يملك القدرة الكاملة على العودة إلى الحكايات القديمة وإلى أجواء الأساطير والسير الشعبية والحكايات الغريبة، التي تحفل بأبطال أسطوريين يغوصون في النفس الإنسانية في مختلف منازعها، ودليل ذلك أن الملاحم والأساطير الأوربية ما تزال منبعا لكثير من المسرحيات و الكم الكبير من المسرحيات التي أحيت الأساطير العربية واليونانية، وحكايا ألف ليلة وليلة وغير ذلك، فالمسرح يفعل ذلك ببساطة مدهشة ويستطيع أن يقدم إلى مستمعه هذه الحكايات القديمة بالحيوية ذاتها،التي كانت تتحقق في مجالس السمر القديمة وتخلق لدى المستمعين تلك اللذة الفائقة"[1]، لهذا نجد أن الحكاية الشعبية مميزة في بدايتها لسرد الحكاية والهدف منها هو "نية الحاكي بنقل المستمع عبر الزمن خارج الواقع وبعيدا عنه"[2]، إلا أنه يقوم بأسلوب شيق ليضع داخل زمن الحكاية.

والإذاعة تثير عملية السمع لدى المتلقي عن طريق تخيله لما يحدث في التمثيلية السماعية، كما أن الأفكار الناتجة عن المخيلة الشعبية نجدها دائما مجهولة المؤلف،فهي زئبقية تتحول بحسب حالة المجتمع غريبة يغلب عليها الخيال تجمع بين التراث الشعبي والديني والتاريخي، وتتجلى فيها مقدرة المخيلة الشعبية والأدبية على تحويل الوقائع إلى مبالغات وخرافات تجسد قوى الطبيعة والآلهة، مشكلة بذلك المضمون الخفي للأفكار الجماعية، كما تمثل الخزان الذي ينطوي على الآثار الخفية للموروث الإنساني عبر التاريخ البشري.

1 – فرحان بلبل:النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة،ص:42.

2- pichette,j,p ,l observation des conseils du maitre, les presse de l université de Laval, canada,1991, p:123 .

وتعتبر الحكاية الشعبية من أقدم الأصناف التعبيرية، فهي شكل من أشكال التعبير الشـــعبية الجمعية من خلالها تعبر الشعوب عن الواقع المعايش لها، وعن مختلف الإشكالات الـــتي تعترضـــه وتبين الطرائق والسبل، التي كان المجتمع يتبعها في حياته اليومية أو التي ابتدعها الخيال الشعبي مـــن عنده وخاض فيها، لأنها أقدم من التاريخ ولا تحدد بموطن محدد أو قارة بعينـــها، فهـــي"محاولـــة لاسترجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجة بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا واجتماعيا وثقافيا"[1] يجعلها محبوبة من طرف الجميع يخلصون في السماع لها، وحـــتى روايتها من واحد لآخر مما يحقق لها الاستمرار والخلود من جيل لآخر.

وما تحدثنا عنه يتفق مع تعريف سعيدي محمد للحكاية الشعبية، بأنها "قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جـــيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية"[2]،" تدور معظـــم مضـــامينها حـــول الأبطـــال الشـــجعان والشخصيات التاريخية وإن كانت جل مغامراتهم خيالية".[3]

تماما كتلك التي توردها الحكايات الأسطورية الأولى، فكانت المضامين الأسطورية شـــكلا وموضوعا مصدرها الأول لتواكب بعدها متغيرات المجتمعات، وتأخذ لنفسها مصـــادر متنوعـــة بحساب الخصائص الثقافية والفنية لكل مجتمع ومن فئة إلى أخرى بل لكل حقبة زمنية بعينها.

لذا نجد أن الحكاية الشعبية محصورة في الأحداث التاريخية الخاضعة للخيال الشعبي، لكن في كثير من مسرحياتنا الإذاعية نجد أن القصص أو الحكايات الشعبية هي حكايات واقعيـــة عاشـــها الشعب الجزائري في تجربته الحياتية القاسية وذلك في مواجهة المستدمر الفرنسي، فعبر عنها الكتاب بطريقتهم الخاصة مستعينين في تصوير أحداثهم وبطولاتهم بأبطال حقيقيين قـــاموا فعـــلا بتلـــك الأحداث، "فتعالج سيرة بطل خالد قد يكون له في ماضي المجتمع أصل واقعي بســـيط أو حقيقـــة

1 – محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، دط، ص:55.

2 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص:119.

3 – نادية رؤوف فرح، يوسف إدريس: المسرح المصري، دار المعارف، مصر، 1976، دط، ص:54.

تاريخية كاملة إلا أن خيالات الناس وتصوراتهم للمثالية البطولية، ورغبتهم في تجسيد تمنياتهم الخفية عن طريق إسقاطها في تصرفات بشري خارق استطاعت بمرور الزمن أن تلصق بنـــواة الأصـــل المحدود كما تراكميا من الأحداث والوقائع الفرعية المبتكرة مما يتجه بها نحو الصياغة الفنية، ومـــن هنا يصبح من المتعذر في كثير من الأحيان وضع خط فاصل بين نهاية الحقيقة التاريخيـــة وبدايـــة الإضافات والتحويرات الشعبية ولهذا تتضمن قصة البطل الشعبي عناصر تاريخية، وأخرى وليـــدة الخيال والرغبات الجماعية، بل وفي بعض الأحيان عناصر أسطورية".[1]

لكن نجد النقيض عندما تحاول الحكاية الشعبية"بترجمة، لعدم قدرة الإنسان على تحقيق رغبة معينة على مستوى الحقيقة والواقع، وبالتالي يظل متمسكا بها ويتمناها وأمام عدم تحقيقها واقعيـــا فيلجأ إلى الحلم والخيال لتحقق للإنسان الشعبي حياة العدالة والحب التي يحلم بها".[2]

وهذا ما نجده فعلا في مجتمعاتنا من خلال الدراما التلفزيونية والإذاعية، فهي تحقق عمليـــة التطهير نتيجة لانفعال المستمع أو المتفرج لها، من هنا نلاحظ الدور الكبير الذي تلعبـــه الحكايـــة الشعبية لدى مجتمعنا، فاحتلت الحكاية الشعبية مكانة عظيمة في حياة الإنسان لارتباطها بمواقفـــه وبمعتقداته إزاء الكون، فتحللت فيها آماله وطموحاته ومخاوفه، و"تهدف غالبا إلى الإمتاع وتقديم مغزى أخلاقي أو عظة اجتماعية أو حكمة مأثورة".[3]

"وما تتسم به الحكاية مدلولها الأخلاقي، ففيها ينتصر الخير على الشر ويعاقب الشـــرير في آخر المطاف، لأن الأشرار في الحكايات دائما يخسرون،ويقال بأن الحكايات عوضت العربي عـــن العرض المسرحي، لأن الحكاية تحتوي على بعض عناصر المسرحية، والمواقف فيها تتميـــز عـــادة بديناميكية الفعل والتشويق أما الشخصيات فتتميز بالتجديد والوضوح".[4]

1 – إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، دط، ص:222.
2 – محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص:67، 68.
3 – إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، ص: 224.
4 – بوتيتسيفا تمارا ألكساندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص:67.

من خلال هذا المفهوم الذي ينطبق على الكثير من التمثيليات المسرحية، والتي غالبا إن لم نقل دوما تجري أحداثها حول موضوع الخير والشر، والتي تكون مستمدة من واقعنا الاجتماعي أو ما تبدعه الذاكرة الإنسانية عبر ميزة الخيال الذي يضفي جانبا جماليا على النصوص الدرامية بواسطة الخيط الدرامي، الذي يقودنا إلى عنصر التشويق، ويزداد اشتدادنا بمتابعة مسامع التمثيلية إلى غاية نهايتها وتذوقها ثم الحكم عليها،لهذا نلاحظ العلاقة بين توظيف الحكي الشعبي في النصوص الدرامية.

فغالبا ما تحمل الحكاية الشعبية علامة المجتمع الذي تنشأ فيه، وتتعلق العناصر المكونة لها بالثقافة والعادات، وهي تحمل معنى للمجتمع الذي تعبر عنه وتعكس النظام في البلاد بدرجاته وطبقاته".[1]

فهي معروفة لدى جميع أمم الأرض قاطبة، بأنها قصة قصيرة نثرية مجهولة المؤلف تعيش في ثقافة المجتمع منطوقة شفاهة أو مدونة أو مطبوعة، فالكثير من قصص الأطفال مستمدة من مخزن الحكايات الشعبية التراثية، لأن شخصية الفرد لا تتحدد عند ولادته، بل تبنى أثناء مرحلة الطفولة وتواصل بناءها أثناء حياته"[2] وإما مبتكرة على منوال تقليدي، وقد تستمد مادة الحكاية الخرافية بعض عناصر تكوينها من الأساطير، أو الأحداث التي يقوم بها أبطال خرافيون أو تاريخيون أو من النوادر وعوالم الحيوانات والطيور والجنيات والعفاريت والجمادات أو من فنون السحر والمعجزات والخوارق.

وبما أن الحكاية الشعبية شكلا أدبيا يعتمد على المشافهة مما يجعل سهولة تناقلها وتوارثها عبر الأجيال أو من شخص لآخر، فالصفة التي تطبعها وتجعلها تتميز عن مختلف الأنواع الأخرى إضافة إلى مجهولة المؤلف وشعبيتها، فهي تتسم بالتشويق مما يلفت انتباه المستمع وتجذبه لها في

1 – غراء حسين: الحكاية والواقع، مجلة فصول، المجلد 3، 1983، ع4، ص:123.

2 - c.dubar, la socialization .Construction des identités sociales et professionnelles, Armand colin, paris, 1991, p:7

قالب تأثيري انفعالي محسوس لدى المتلقي إلى غاية انتهائها، لأن جذورها ومنبتها من أصل شـــعبي ومن إبداع الخيال الشعبي الجماعي، مما يجعلها وعاء فنيا جماليا يعبر من خلالها الشعب عن كل ما يعتريه من آمال وأحلام وطموحات فمضمون الحكاية يكون شعبيا خالصا باســتعمال اللهجــة الشعبية.

"فالتحليقات الخيالية في نصوص الحكاية الشعبية هي وسيلة من أجل الغوص أكثر في الواقع ورؤيته من الداخل من الأعماق، من أجل اكتشاف حقيقته وحقيقة البشر المحيطين بــه وحقيقــة المجتمع الذي يحتويه".[1]

وفي بعض الأحيان نقول لولا وجود الخيال لما استطاع معظم إن لم نقل جل مؤلفينـــا أن يبدعوا ويطوروا مختلف كتاباتهم وموضوعاتهم، لهذا نجد في الحكاية الشعبية غلبة الخيال الشعبي، مما يجعل نصها يمتاز بالمرونة سواء في بنيته الرمزية أو الشكلية، وبطلها خارق للعادة وغـــير مـــألوف ساحر بالممارسة المادية والمعنوية لكنه يتجاوب مع روح الجماعة التي ينتمي إليها.

وكثيرا ما نجد عنصر الاندهاش وتمتلئ بالمبالغات والتهويلات وقد يكون الفزع موجـــودا خاصة إذا تناولت حكايات خرافية، أو ما يتعلق بالعفاريت والجن وغيرها، حيث تجري أحـــداثها بعيدا عن الواقع وتتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعي والمســتوى فـــوق الطبيعـــي وتتشابك علائقها مع كائنات ما ورائية متنوعة، وقد يدخل الآلهة مسرح الأحـــداث في الخرافـــة لكنهم يظهرون هنا أشبه بالبشر المتفوقين لا كآلهة سامية متعالية كما هو شأنهم في الأسطورة.

فتناولنا للحكاية الشعبية ليس هكذا، وإنما باعتبارها جزء ومكونا مهما لموروثنا الشـــعبي تطلعنا على موقف الشعب وعن أحواله الاجتماعية والتاريخية بصراحة ووضـــوح، فضـــلا عـــن استيفائها للشكل القصصي المكتمل، فإذا استطعنا أن نجمع موروث الشعب الجزائري بصفة خاصة والعربي عامة من الحكايات الشعبية جمعا شاملا، فإننا ندرك أن الشعب الجزائري قد عـــبر عـــن

1 – محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص:60.

اهتمامه الروحي والوجداني بحوادث عصره في كل حقبة من تاريخه المجيد فيتعلم ويعلـــم، ولـــو حاولنا أن نحدد مصادر الحكاية الشعبية فإننا نجد:

-منها ما هو "مستمد من التراث الشعبي العربي كمسرحية (جحا المرابي)، ومنها ما هـــو مستلهم من المسرح الأوروبي كما فعل في (المشحاح) (سليمان اللوك) وغيرها من المســـرحيات التي تم اقتباسها عن أعمال موليير، وشكسبير والمسرح اليوناني مثل أعمال سفوكليس ويوربيـــدس وإسخيلوس وغيرهم كثير.

ومن أهم المصادر التي نهلت منها الحكاية الشعبية بحر المعتقدات الشعبية القديمـــة، والـــتي أخذت تتناقلها الأجيال عبر ما يسمى الرواة، وهم خاصة المجتمع وأكثرهم حدة في النظر وســـعة في المعارف بمختلف ضروبها سواء بحكم التجربة الطويلة، أو بحكم الترحال والتنقـــل في الفضـــاء الجغرافي الذي تحتمه عليهم طبيعة نشاطهم الاجتماعي، فتجعلهم ينقلون مختلف حكاياتهم في كل أرجاء المدن والمناطق التي قاموا بزيارتها لهذا نجد الأهمية الكبيرة في الرحلة و الترحال.

إضافة إلى ما قيل نجد"الكتب الدينية والسماوية متمثلة في الإنجيل والتوراة والقرآن مكانها الريادي في صناعة الحكاية الشعبية والقصص مدار النمط الحكائي في ثناياها، على أن للأحلام دور متقدما في تزويد الحكاية الشعبية بالمواضيع والأطروحات، التي تعبر عن مكنونات الإنسان وخفاياه اللاشعورية ولا عجب في أن الكثير من أحلام الأفراد قد أصبحت قصصا ويتناقلها النـــاس مـــع الإضافات".[1]

وهذا ما يمتاز به العمل القصصي ليس مفروضا عليه أن يكون قصة واقعية لا بد للمؤلـــف أن يضيف عليها بعض التحويرات الفنية، التي تجعلها تمتاز بالكمال الفني وبجمال تعبيري يجـــذب مستمعه، فهو يوظف العناصر السحرية من أجل إبـــراز المغـــزى الـــذي تهـــدف إليـــه، فقـــد وظفت"الحكاية الشعبية العناصر السحرية بوصفها رموزا توصل البطل إلى حقيقة تجهلها، أي أنها توصله إلى المعرفة وهذه المعرفة بعينها هي التي يريد القاص أن يوصـــلها إلى مســـتمعيه لا لأنهـــم

1 – محمد أحمد شهاب: الحكاية الشعبية، دار ابن خلدون، بيروت، دت، دط، ص:97، 98.

يجهلونها، بل لكي يوقظها في نفوسهم وكل من القاص والمستمع يعي تماما مغزى هـذه الرموز لأنها ترتبط بحقيقة واقعية يعيشها ولهذا نجد أن بطل الحكاية الشعبية لا ينغمس كل الانغماس في العالم الآخر وكأنه امتداد لعالمه ".[1]

فالحكايات قد "تعتمد أحيانا على تاريخ الأسلاف وتمجيد الماضي في مضارب الخيام وينتقل القصص عن طريق المشافهة من فرد إلى فرد بالأساس، وقد تستخدم المدونات في نطاق ضيق وبالنسبة لبعض الأنماط، كالقصص ذي الطابع الوعظي الديني أو السير والمغازي وحكايات ألف ليلة وليلة، فتستعمل مدونات التراث الغربي من القصص المطبوعة والمتداولة مثل سيف ذي يزن الأميرة ذات الهمة".[2]

لذا يشكل الموروث الحكائي بنوعيه الشعبي والرسمي أحد أهم العوامل التي شيدت المسرح الإذاعي الجزائري، وتمثل الحكاية الشعبية بوصفها واحدا من أهم منابع هذا الموروث مرجعا أساسيا من المرجعيات النصية الرمزية والفنية، لهذا نجد التنوع في حكاياتنا الشعبية ومن بين أنواعها نذكر:حكاية الغول، حكاية الحيوان، حكاية الجان، حكاية السحر وغيرها، ويبقى هدفها في النهاية باعتبارها أسلوبا اجتماعيا" الإصلاح والتقويم والتوجيه والموافقة في مجال الحياة العامة لذا نجد فيها النقد اللاذع والسخرية المرة والنادرة، كما نجد فيها العبرة الرادعة أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الذي تتحاشاه النفوس".[3]

لأن البيئة الجزائرية الشعبية تميل كثيرا إلى القصص الواقعية وغير الواقعية، وتسقل الحكاية الشعبية المعتمدة على الموروث الأسطوري منها قدرتها على التسلية والترفيه على السامعين، لتعمل تحت هذه المظلة على الوعظ ولتساعد على غرس الأخلاق الفاضلة – كما ذكرنا سلفا- ومن

1 – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص:128.

2 – عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري الأداء الشكل الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، دط، ص:6.

3 – عمر الطالب: أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، الجمهورية العراقية،1981، دط، ص:3.

مميزات المسرح الإذاعي غلبة الطابع الكوميدي والتراجيدي الذي يتعلق بالثورة التحريرية وبأحوال المجتمع الجزائري .

فذاكرة الشعوب التي تتمثل في تراثها وموروثاتها الشعبية من حكايات ونوادر وطرائف وبطولات وانتصارات وهزائم وقصص حب وغيرة وانتقام،كما تدخل الملاحم الشعبية في إطار الموروث الشعبي ونقصد بالملحمة "الشعر الذي يقص أنباء المعارك والبطولات الشعبية التي جعل منها الخيال الشعبي والروايات الشفاهية ما يشبه الأساطير والخوارق، حيث يمكن أن تخلق المجتمعات بطولاتها والتي تصل إلى حد تخليد الأبطال وتناقل سيرهم جيلا بعد جيل، إنه الموروث الشعبي الذي يعتبر هو الآخر أحد مصادر التأليف المسرحي للأمة".[1]

من هنا يتميز المسرح الجزائري عامة بأنه "ليس من إنتاج النخبة المثقفة من أجل النخبة فهو لا يخاطب جمهورا قائما مكونا في المدارس، فضلا عن أنه يأتي في منتصف الطريق بين المكتوب والشفوي".[2]

فعرف كيفية استقطاب الجمهور من خلال هذه المسرحية التي تتكيء على الموروث الشعبي، وذلك من خلال"مسرحية علالو، فقد وظف فيها (حكايات جحا) التي خلقها الإبداع الشعبي، وكتب حولها الكثير من القصص والروايات، وتعبر العودة إلى الموروث الشعبي ومحاولة إسقاطه في الإبداع المسرحي الجزائري، وفي هذه الفترة بالذات دلالة يبين رغبة الكتاب في بعث ثقافة وطنية شعبية تراعي القيم الشعبية للمجتمع الجزائرية، فمسرحية (جحا) مستوحاة من (مريض الوهم والطبيب رغم أنفه) لموليير، إلا أن علالو يقول: "حقا أن هناك خيطا رفيعا من الشبه يجمع بين مسرحية (جحا) وبين (الطبيب رغم أنفه) لموليير، ولكنني في لواقع كنت قد استلهمت مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوسطى الغريبة"[3]، فاستلهم علالو مسرحيته من (ألف ليلة

1 – عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر الغربي، مدينة نصر، القاهرة، 2011، ط1، ص:164، 165.

2 – عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية، ترجمة: سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت، 1984، دط ،ص:6.

3 – شريف عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2001، دط ،ص:3.

وليلة) الشهيرة والتي تعتبر دائرة معرفة شعبية ومصدرا تاريخيا قديما ووثيقة ضرورية لدراسة المجتمع الإسلامي القديم".[1]

وإلى جانب هذه المسرحيات نجد مسرحية (زواج بـوعقلين) و(زواج بوبرمـة) لرشـيد القسنطيني فساد على أيديهم نوع واحد من المسرح، وهو الكوميديا "اقتصرت العـروض علـى أنواع معينة من المسرحيات ذات الطابع الهزلي أو ما يعرف في الجزائر بسكاتش، وكذلك المسرحية الارتجالية أو الكوميديا الديلارتية".[2]

وغيرها من المسرحيات الإذاعية الشعبية التي حظيت باستماع الجمهور الجزائري، وعموما انطبع هذا النوع باللون الشعبي، لأنه ظل لصيقا بالشعب منذ نشأته في لهجته ولغتـه ومواضـيعه وأهدافه.

فالمسرح الإذاعي الجزائري مسرح شعبي بمواضيعه ولهجته الشعبية، فقد"سعى لتقديم خدمة المجتمع من خلال نقده للفساد الاجتماعي، فالفساد الاجتماعي هو أهم مصادر هذه المسـرحيات والشخوص الدرامية، هنا يتم استدعاءها من الواقع نفسه من المعامل من الحـارات والخمـارات والقصور والسوق السوداء، وغير ذلك من أنماط ونماذج الحياة التي يمكن للمؤلف الاجتمـاعي أن يصادفها في الشاعر، وهي تهدف إلى الإصلاح الاجتماعي"[3]، وبالموازاة مع ذلك فقد "ظهر التأليف المسرحي باللغة الفصحى، وقد قاد هذا الاتجاه جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي كانت تهدف إلى فتح المدارس والتصدي بالعلم للشعوذة والتزييف للقيم الإسـلامية السـمحاء، الـتي صـار الدراويش والمشعوذون يتسترون وراءها للاحتيال والنيل من عقول الضعفاء، وانطلاقـا مـن أن الإسلام عقيدة وأصول قواعد وقيم ومبادئ وأحكام فما كان على جمعية العلماء في محاربة الجهل

---

1 – علي سلالي (علالو): شروق المسرح الجزائري (1926-1932)، ص:60.

2 – جروة علاوة وهبي: المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير، مجلة الأصالة، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1974، ع22، ص:196.

3 – إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، ص:63، 64.

والجهالة، إلا ابتكار مناهج وأساليب لبث التوجيهات التي أتى بها الدين الحنيف فكانت تلقي الخطب والمدائح الدينية ".[1]

ونظرا للأوضاع الاجتماعية المزرية للشعب الجزائري أثناء الحقبة الاستعمارية، وحتى بعد الاستقلال جعل الكتاب الجزائريين يتناولون مختلف المواضيع التي تتعلق بحالة المجتمع الجزائري، لذا اعتمدوا على الرمز والحكاية الشعبية، فنجد أن رويشد استلهم في أهم أعماله المسرحية الملامح الأسطورية مثل مسرحية "(الغولة)، وتدور أحداثها حول مظاهر اجتماعية ومعيشية عديدة كان يعانيها المواطن، وفي مقدمتها البيروقراطية وسوء التيسير وبعد الإدارة عن المواطن، فكتبها رويشد كدلالة رمزية عن ذلك الكائن الأسطوري ليحاكي بها تخاذل الإدارة في أداء مهامها، واعتبرها مصدرا للفزع والخوف الذي يسيطر على هواجس الناس، "فالغولة" كما يدل معناها الأسطوري والخرافي هي ذلك الشره المريض نفسيا والأناني أن يلتهم كل شيء".[2]

فالحكاية في قالب رمزي هي الحياة ونمو الأحداث وتطورها بالنسبة للقاص، لأن الرمز يسهم في تبليغ ما يدور في مخيلة المؤلف دون خوف من مصدر معين، وبالتالي "المسألة ليست مسألة شخصيات ضاحكة ومضحكة كجحا وأبو نواس في صورته في الحوادث الشعبية، وإنما المسألة هي القدرة على خلق المواقف الضاحكة، والقدرة على إجراء الحوار اللاذع بالسخرية والحافل بأنواع الحيل التي تستثير الضحك وخلق جو من المرح وسط عبوس المعارك وجدية معنى الموت في مغامرات السير الدرامية والملتهبة بالمآسي والفواجع، فكأنها الوجه المقابل لمعنى الجدية التي يمارسها أبطال السيرة وكأنها في نفس الوقت مجال التفريج وإحداث الراحة لدى المتلقي لتسعد نفسه لاستئناف الاستماع إلى الأحداث الجادة، ولكن من الواضح أن السير الشعبية في هذا المجال

1 – العمري بوطابع: المسرح الجزائري (1938-1966)دراسة نقدية فنية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2001، ص:19.
2 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926- 1989)، ص:31.

كانت تستجيب لطبيعة المتلقي العربي وتستجيب بالتالي لضرورة فنية يفرضها الجمهور ويخضع لها المؤلفون، وسنجد أن روح الفكاهة تتزايد كلما اقتربنا من المعاصرة".[1]

ولذلك وجدنا المصادر الأسطورية والخرافية المستلهمة من الموروث في المسرحيات الإذاعية الجزائرية ما هي إلا انعكاسات للموروث على ذاته يسقطها إبداعا تنويريا على عصره، لكثرة ما انعكست احباطات واقعنا المعايش على مرآة ذاته متصلة مع احباطات الغالبية الشعبية عبر تاريخنا وهو يعيد إنتاجها في نسيج إبداعاتهم لا ليثير فينا نفحات من الخلود شأن وظائف الأسطورة، أو لتغييبنا عن اللحاق بركب المدنية والتحضر كما هي حال الخرافات، بل لتحرك فينا فعل الرفض مع فاعلية الهدم والبناء معا، فهو يستدعي اللحظة التي تتحرك فيها الشخصيات ليدخلها في لحظة عصره المعايش بشكل مطلق بحيث يبدو لنا كل شيء موجودا في عدم المكان وعدمية الزمان ممتطيا براق الأثير المحلق بشخصياته الدرامية عبر سماوات الفضاء المأمول محلقين في اتجاه سدرة الفعل الدرامي المقتحم، وجرفت معها قيم التعبير عن النبالة الإنسانية التي شغل بها الإبداع الدرامي.

وهذا ما نلاحظه في مسرحية(أبناء القصبة لعبد الحليم رايس)، التي اتسم حوارها بالحيوية والانفعال بين الشخصيات ومساهمته في بناء الحدث وتطور المواقف الدرامية من موقف إلى موقف آخر متبعة أسلوب الحكي في سردها لمختلف الأحداث، فوجدنا أخبار المعارك والمواجهات والمسامع الحركية وغيرها من أخبار الثورة في حوار سردي يجري على لسان شخصياتها، ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي جرى بين الساعي و توفيق في شكل سردي يروي فيه الساعي اشتباك عمر مع أفراد شرطة المستعمر الفرنسي الغاشم:

"الساعي: سي توفيق

توفيق: واش كاين لاش رجعت؟

الساعي: راك تسمع فالرصاص؟

توفيق: إيه.

1 – فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ص:166.

الساعي: هذا عمر.

الحاضرون: آه.

الساعي: كنا هابطين تلاقينا بالشرطة طالعين فيهم اللي باللباس الرسمي وفيهم اللي بلباس عصري في عوض اللي هربوا عمر فضل يقابلهم بالرصاص.. وبعثني نخبركم باش تروح.

توفيق: وين راه واقع هذا ؟

الساعي: التحت في الربع الطريق.

الساعي: كان أمرني نعس رجال المظلات يا الله سي توفيق يمكن عمر ما يقدرش معاهم هم كثير عشرين تقريب". [1]

اعتمد الكاتب الدرامي على أسلوب الحكي، لأن هذا الأخير"يعنى بنقل رسائل متضمنة قيمة للأشخاص الذين يفهمون معناها"[2]، فيسرد لنا الكاتب أحداث المسرحية فيروي بعض أحداثها التاريخية بأسلوب تراثي انطلاقا من حديث الساعي أثناء لقائه بالشرطة واشتباكهم معهم فالحكاية أو توظيف الراوي عند عبد الحليم رايس ضروري للعمل المسرحي الإذاعي ولبناء عالم الرسومات الزاهية تلونها تلك الفسيفساء بين الواقع والخيال من خلال الصوت المسموع عبر الأثير كما استعان الكاتب الدرامي ببعض الدلالات التي ترمز إلى الطابع الحكائي ذات الزمن الماض من مثل:كنا هابطين، التحت، كان أمرني... .

فطغيان جانب الحوار السردي في مسرحية أبناء القصبة يبدوا ظاهرا، وذلك من خلال المسمع الذي حضر فيه سي عمار إلى مترل عائلة ّحمدان، وبدأ يروي لهم حدث استشهاد ابنهم عمر بصفته الشاهد الفعلي ساعة وقوع الاشتباك واستشهاد عمر.

فمن خلال استعمال الكاتب للحوار السردي، والذي يتعاقب في مسامع التمثيلية الإذاعية كل مرة يساعد في التعريف بشخصيات المسرحية وكل مواصفاتها والأحداث التي تحدث بين

1 – عبد الحليم رايس: مسرحيتان دم الأحرار، أبناء القصبة، ص:80،81.

2-http:// members.lycos.fa/conesouda/ .

شخصية وأخرى مما يسهل عملية الفهم والتلقي لدى مستمع التمثيلية، وإلى جانب عبد الحليم رايس نجد- كما أشرنا إليه سابقا- الكاتب ولد عبد الرحمن كاكي الذي وظف في مسرحه المداح أو الراوي، فهو "يتمتع بقدرات فنية متعددة يحكي الحكاية أو يسرد أحداث المسرحية يرويها ويجسد بعض أحداثها بأسلوب تراثي"[1]، وغالبا ما تكون عبارات بداية الحكاية توحي بالرجوع إلى الزمن الماض مثل استعمال جملة: "كان يا مكان في قديم الزمان، وبعدها في وسط الحكاية تستعمل عبارة نحكيلكم واش نحكيلكم، وفي الختام تستعمل الحاجة اللي حكيناها كنا سمعناها"[2]، وهذه العبارات ليست موجودة بالضرورة في جميع الحكايات ولكن نظرا لتعودنا على استعمالها في سردنا لمختلف الحكايا.

فكاكي حاول أن يجسد مسرحا عربيا أصيلا متميزا عن المسرح الغربي الأوربي، حيث يرى بأن" الاهتمام بالتراث الشعبي أمر أساسي لقيام، ولإنتاج فن أصيل الذي يعبر عنه من خلال القصص والخرافات والأحاجي، هذا الموروث الممزوج بالواقع والأسطورة والخرافة، ومن بين مسرحياته الأسطورية التراثية نجد مسرحية (كل واحد وحكموا) وتدور أحداثها حول الفتاة الجوهر التي حاول أهلها تزويجها لرجل يكبرها سنا ولديه ثلاث زوجات واثنا عشر، ولدا ترفض الجوهر هذا الزواج بإصرار و لم تجد بدا من أن تنتحر، لقد بنى كاكي الصراع على تناقض الطبقات الاجتماعية وإفرازاته فطبقة الأغنياء يمثلها الحاج جبور بماله حفاظا على حبها لشاب هواه ترمي بنفسها في البحر، لكن الأرواح من جنس العفاريت تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها إلى أن يموت الرجل الذي كان يريد الزواج منها".[3]

وسلطته الاجتماعية وطبقة الفقراء تمثلها الجوهر وعائلتها المحتاجة الواقعة في أنياب الاستغلال والطمع، ليشتعل فتيل التصادم بين الطبقتين خصوصا وأن أب الجوهر الشيخ سليمان

1 – إدريس قرقوة: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، ص:383.

2- zineb labidi:kan ya ma kan l Algérie des conteuses, media-plus , Constantine ,2006 , p:10,11,12.

3 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائري دراسة موضوعاتية فنية، ص:105.

مدين بالمال والمسكن للحاج جبور، وبمقابل هذا فإن الجوهر واقعة في غرام جارها السعدي فتطفوا إلى السطح واحدة من أهم قضايا المجتمع تعقيدا وهي حرية المرأة وحقوقها المهضومة وسط أبشع أنماط الاستغلال والأنانية الدكناء، وترفض في الأخير الجوهر الزواج من الشيخ جبور وتأتي على نفسها أن تبيعها لتقرر الانتحار تضحية منها لحبها من جهة وللحل الإنساني، الذي يمكن أن تخلفه هذه العلاقة بينها وبين الشيخ جبور من جهة أخرى وفي هذا السياق تعلق الجوقة على هذا في الحوار التالي:

"الجماعة5: في عمره خمسة وستين عام

الجماعة6: شايب قريب ينحني

الجماعة 5: واخطب بنت ما قفلتش ربعة عشر سنة

الجماعة 6: وكل الناس يقول بابانا

المرأة 3: هذا رأي الكرش منين تكون شبعانة".[1]

وتتوالى أحداث المسرحية إلى أن تصل إلى لحظة الذروة في عقد قران الشيخ جبور بالجوهر، وهنا تلج المسرحية العالم الأسطوري في أبوابه الواسعة عندما تخطف الجوهر ويتحول العرس إلى مأتم، بل فاجعة كبرى أبطالها جن البحر لترسم شخصية البخار الوقائع الموالية وكأن الأحداث المسرحية لم تبدأ سوى هذه اللحظة فقط.

"يقول البخار:فاتو زوج جمعات والحاج جبور يدير عرسه.

نحكي لكم الحالة كي صرات ما اسمعت ما تسمعو.

نهار عرسها أداو البنت ايزوروها من بعد هودوها للبحر ايوضوها.

احظات القلتة وين كانوا امعها الزغراتات وراحت معمدة للبلاعة.

الزغراتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات.

وفي وقت من عشاه عرسها حضروا لفتاة موتها.

1 – عبد الرحمان كاكي: مسرحية كل واحد وحكموا، منشورات المسرح الجهوي، وهران، 1967،دط، ص:56.

الناس في ذاك الليل تحاكات.

كاين اللي قال:حوست على الممات.

وكاين اللي قال:أداوها الجنون.

لو كان جبنا مدادحة هنا تكمل الحكاية لكن هذه رواية فيها درس وقراية". [1]

ليصبح المسمع الأخير من المسرحية بمثابة الروح الحقيقية التي تنبض أحداثها، فبعد أن فتح مؤلفها باب العالم الخرافي على مصراعيه، تقاذفت حمم تناقضات الحياة في صراعها الدءوب ما بين الخير والشر معلنة عن تعطشها الشديد للعدالة الكريمة والإنصاف السوي، هذا العدل الذي تضاربت فيه جن الأرض والبحر وحتى السماء لتحكم في نهاية المطاف، حكمها بأن تعاد جثة الجوهر إلى شاطيء البحر ويموت جبور الأناني المنافق مهزوما، وكأن العدالة الإنسانية محكوم عليها بأن تولد لتبقى لتنتهي المسرحية على لسان البخار قائلا:

"أيام بعد الصيادة صابو فريسة الجوهر على الشط

سيد الحاج فوت شي أيامات ومات

الحكاية اللي حكيناها مثلناها أصوات". [2]

"لقد صنعت الحكاية والبطولة الأسطورية في تناغم سحري حقيقة لقاء للمتناقضات باجتماع الماضي والمستقبل في لحظة فريدة وحاسمة، ما أعطى للأسطورة أهم مواصفاتها ألا وهي الإثارة في عالم غالبا ما يكون مهددا بأشكال عدة من الملل المريع". [3]

بالإضافة إلى ذلك نجد أن لهذا الكاتب عدة نصوص اعتمدت هذا النوع أي الإثارة، خاصة في مسرحيات (بني كلبون والقراب والصالحين)، فقد كان ولد عبد الرحمان كاكي يدفع تلاميذه لحب التراث والتعمق فيه، فمسرحية (كل واحد وحكموا) مأخوذة عن الأساطير والروايات

1 – عبد الرحمان كاكي: كل واحد وحكموا، ص:59.

2 – المصدر نفسه، ص:61 .

3 – جلين ولسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحليم، عالم المعرفة، الكويت،2001، ع258، ص:16.

الشعبية وخاصة "حكايات ألف ليلة وليلة والتي تبقى صرخا في الأدب العربي"[1]، حيث استعمل فيها كاكي السرد الحكواتي من طرف المداح وشخصيات من عالم الجنون يقابل في مسرح بريشت شخصيات الآلهة .

كانت أصل هذه التمثيلية في البداية خرافة، وهي أغنية كانت تؤدى في الأعراس عن جوهر بنت شط البحر وأصل الحكاية أغنية المداحات الفولكلورية، فقد أضفى عليها ولد عبد الرحمن كاكي مسحته الفنية الإبداعية وذلك بجعل الفتاة جوهر تنتحر ليلة زفافها، ثم تدخل جنيات البحر وتعود جوهر إلى الحياة لتحضر محاكمة العجوز جبور، نلاحظ هنا أن الطابع الإبداعي لدى الكاتب الدرامي كاكي قد تمثل في تحويل الحلم إلى حقيقة، فمسرحية جوهر غنية بعبق الموروث الشعبي سواء على مستوى المضمون مثل توظيف شخصية جنيات البحر واتخاذها أساسا لبناء فضاء درامي يتماهى فيه الواقع مع الخيال، إضافة إلى لغة المسرحية الموسومة باستحضار جماليات اللهجة الشعبية، غير أن ما يلفت الانتباه في هذه المسرحية ليس فقط غناها بالموروث الشعبي في حد ذاته ولكن قدرة الكاتب على توظيف هذا الموروث ليلبي طموحاته الدرامية والفنية، فقد استطاع من خلال توظيف الخرافة أن يشخص الواقع الاجتماعي مكنه من توظيف الموروث الشعبي عن طريق تقديم تمثيلية غنية بالدلالات والإيحاءات بعيدة عن النبرة الخطابية والسقوط في شعارات جوفاء.

لقد كانت للحكاية الشعبية صدا كبيرا في إبداعات المؤلفين الجزائريين، وقد كانوا يستلهمون جل حكاياتهم من قصص ألف ليلة وليلة، وكان القصاص الشعبي الجزائري يسرد قصص السير كقصة عمر بن الخطاب وهارون الرشيد وعنترة بن شداد وغيرهم كثير، حيث يذكر الأسماء للعبرة ضمن وقائع تاريخية معينة قد تتطابق نسبيا مع الوضع السياسي والاجتماعي الذي ساد في المجتمع الجزائري، والذي لاحظناه عند المسرحي عبد الحليم رايس وولد عبد الرحمن كاكي وغيرهم كثير.

1 - Hima aboul Hussein ,Charles pellât, cheherawade bersonnage littéraire ,sned ,Alger, 1981, p:8.

فالكاتب الدرامي الجزائري في قصه للحكاية لا يعتمد على الأسلوب اللفظي، وإنما يعتمد الغرابة والمفاجآت والمواقف، وترتكز الحكاية الشعبية بالدرجة الأولى على الأساطير والخرافات والمعتقدات الغيبية كالكرامات والسحر والخوارق ...ثم تمزجها بالحديث عن موضوع اجتماعي مثل العدالة والحرية أو الاضطهاد والظلم، أي الصراع بين قوى الخير والشر والذي يتفوق فيه الخير على الشر والحق على الباطل.

5- توظيف العادات والمعتقدات والفنون الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري:

لا نتوقف في دراستنا هذه عند الحكاية الشعبية فقط، بل نلاحظ أن نصوص التمثيليات الجزائرية استعانت بتوظيف العادات والمعتقدات والفنون الشعبية، فهي جزء من مقدسات المجتمع الجزائري باعتبارها موروثا مقدسا عن الأجداد، وكتاب الدراما الإذاعية هذه الأخيرة وإن كانت مسموعة، فقد سعوا إلى توظيف عاداتهم ومعتقداتهم الشعبية في نصوصهم المسرحية سماعا عبر أثير الإذاعة الجزائرية.

لذا نجد من بين المعتقدات الشعبية الشائعة والتي كثر الاهتمام بها في الوقت الراهن زيارة الأولياء الصالحين، ومثالا عن العادات الجزائرية نذكر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، فقد كتب المؤلف المسرحي محمد الطاهر فضلاء مسرحية بعنوان (المولد النبوي الشريف)، ومن العادات الأخرى نذكر زيارة الحمام الشعبي، مراسيم الولادة الشعبية، فعلى سبيل المثال عند ولادة صغير يضع إمام المسجد يده في يد الطفل، وهي عادة قديمة منتشرة إلى حد ما في أحيائنا الشعبية،كما يطلقون عنها اسم العقيقة، حيث يعتقد الآباء عن تمنياتهم لمواليدهم بالثقافة والذكاء أو الآذان في أذن الطفل لكي يكون مسلم على الفطرة لسماعه الآذان، وتعتبر هذه العادة من بين العادات المعروفة في الوسط الجزائرية.

ومن أهم المعتقدات السائدة في أوساط المجتمع الشعبي الجزائري الاعتقاد في الولي الصالح كما ذكرنا سلفا، ومن بين المسرحيات الإذاعية التي عالجت موضوع الولي الصالح نذكر مسرحية (القراب والصالحين) "استقى كاكي موضوعها من أسطورة شعبية اكتشفها في الغرب الجزائري وظفها في قالب مسرحي متميز عن قدوم ثلاثة أولياء صالحين، و لم يجدوا من يستضيفهم سوى امرأة وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي شكل منها بريشت مسرحية (الإنسان الطيب في ستشوان)، وقد وفق كاكي في معالجة الموضوع بحيث لا يبدو غريبا على البيئة الجزائرية".[1]

1 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 98.

فالأولياء الصالحين يتسمون بالصلاح والخير لا يفعلون إلا ما فيه خير وصلاح للناس،كما أنهم قادرون على الإيذاء إذا ما غضبوا وعلى شفاء المريض وإحضار البعيد وقطع المسافات الطويلة في وقت قصير ويفسر المجتمع الجزائري هذه المواهب الخارقة، على أنها من منح المولى عز وجـــل وهبها لمن يخشاه ويعبده حق عبادته، حيث تنتشر مقامات الأولياء والصالحين في معظم أنحاء البلد الجزائري، ولا تخلو قرية من ولي أو شيخ أو ما يسمى بالصُلاح أو العُمَار، فيؤمن الجزائريون بالله الواحد الأحد ويؤمنون بالقضاء والقدر، إلا أنهم يؤمنون بالأولياء كوســطاء بينـــهم وبـــين الله فيلجأون إليهم في كثير من المناسبات ويعتقدون أن لهم خوارق ومعجزات، ولا تكاد تخلو قرية من قصص الأولياء ومعجزاتهم ويكون التقرب إليهم واسترضائهم بالوفاء بالنذور، التي أخذها النـــاس على عاتقهم وخاصة عند تحقيق غايتهم.

ومن المعتقدات الشعبية السائدة في المجتمع الجزائري الفأل والتطير، فالفأل يعني التفـــاؤل بالخير، أما التطير فهو عكس التفاؤل أي التشاؤم، وكان العرب قديما يتشاءمون ويتفاءلون، فمــــن بين ما يتطيرون منه رؤية قط أسود يقولون أن هذا اليوم سيكون تعيسا، ويتفاءلون برؤية أو ممارسة أشياء معينة، فمثلا عند رؤية الأطفال الصغار يزغردون يقولون أن فرحا قريبا سيحل.

كما نجدهم يستبدلون بعض الألفاظ من باب التفاؤل بالخير مثل كلمة الملـــح، والـــذي يستعمل في الطعام يستعملون مكانه كلمة الربح،كذلك رؤية شخص معين قد يسعدون برؤيته ظنا منهم أنه فأل خير عليهم مثلما جرى بين صالح وأحمد في مسرحية الطريق الأصفر – سبق الحديث عنها- فأحمد اعتبر أن حضوره في الوقت المناسب والذي حدده مع صالح ببشارة خير عليه وأنه ذو حظ حسن.

"أحمد: أين تريد أن نلتقي في الساعة السادسة؟

صالح: في هذا المقهى، فأنا أسكن قريبا من هنا ولا أعرف مكانا آخر

أحمد: إذن في السادسة هنا إلى اللقاء

صالح: مع السلامة".[1]

فبعد أن اتفق كل من صالح وأحمد على موعد اللقاء اتجه كل واحد منهما إلى المقر الـــذي يسكن فيه،وفي الصباح تم اللقاء بينهما من خلال هذا المسمع:

"صالح: لقد جئت في الوقت

أحمد: ذلك من حسن حظك لأني لم أتعود على هذا الضبط، نعم إني لا أخلف مواعيدي ولكن من النادر أن أكون في الوقت بالضبط

صالح:هذه بشارة خير، أترى أنني ذو حظ حسن

أحمد: إن المسألة ليست مسألة إيمان وعدمه، إن الكلمة الحسنة تشرح الصـــدر، وتســـر القلب، طيب لا علينا، هل فكرت لنا في الموضع الذي نقضي فيه سهرتنا هذه الليلة".[2]

من خلال هذا المسمع وجدنا توظيف بعض المعتقدات الشعبية التي كانت وما تزال متواجدة في مجتمعنا الجزائري رغم تمسكهم بالدين الإسلامي، وعلى ذكر هذا الأخـــير نلاحـــظ أن مؤلفنـــا الدرامي محمد الأخضر متشبع كذلك بالروح والدين الإسلامي من خلال توظيفه لبعض الآيـــات القرآنية مثل : "وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها"، "سبحان الله"، "حمالة الحطب"، "إن شاء الله".

فالعادات والتقاليد ومختلف المعتقدات الشعبية، باعتبارها عنصر من عناصر الثقافة الشـــعبية التي تنتقل من جيل إلى آخر عبر الزمن مفيدة للحياة الاجتماعية، وتؤدي إلى تعزيز وحدة المجتمـــع وتقوية الروابط بين أفراده، وفيما يخص الفنون الشعبية، فقد كانت تستعمل بعض الآلات الفنيـــة لأداء أصوات مختلفة تخدم النص الدرامي كصوت الرعد، وتستعمل بعض الآلات الموسيقية للفصل بين مسمع ومسمع آخر على خلاف الستار الذي يستعمل على خشبة المسرح، وذلك من خلال محاولة المؤلف الدرامي الجزائري الحفاظ على ثقافته الشعبية من الزوال نتيجة الاحتلال الفرنســـي للجزائر.

1 – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص:39.

2 – المصدر نفسه، ص:40.

ولأن المسرح الجزائري له جذور ضاربة في القدم ارتبط ظهــوره بمختلــف المناســبات والاحتفالات الشعبية التي كانت تقام مثل الأعياد وحفلات الزواج والختــان وغيرهــا، فهــذه الاحتفالات والعادات تنقل أحاسيس تتصل بحقائق كبيرة وبالعقائد وبوجود المجتمع، ولذا فهــي قواعد ضابطة للمناسبات لا تهدف إلى تحقيق منفعة، وإنما هي أدوات تنظيمية من طبيعة وعــادة الحياة الاجتماعية للمجتمع الجزائري فتعمل على تثبيت السلوك الجمعية، لأنهــا تتكــرر بصــفة انتظامية وتتوارثها الأجيال عبر الزمن وتتميز بالقداسة وبوحدة أساسية مستمرة.

ولو عدنا إلى المسمع الأول من مسرحية (أبناء القصبة) لعبد الحليم رايس، لوجــدناه قــد وظف بعض العادات والتقاليد في نصه المسرحي، وذلك من أجل المحافظة على موروثنــا الشــعبي ومن بينها نذكر توظيفه للأكلة الشعبية المعروفة في القطر الوطني ألا وهي "الكسكس"، أو كمــا هو معروف في بعض المناطق باسم "الطعام"، هذا الأخير – الطعام- ينجز بطريقة تقليدية حيــث يبلل الدقيق ويمر بضغطه باليد عدة مرات عبر الغربال، ليصبح في الأخير وبعد تبخيره لثلاث مرات حبيبات صغيرة، ثم يجفف بتعريضه للهواء لمدة ثلاث أو أربع أيام حتى يجف، يستخدم في الأيــام العادية، أو عندما يحضر ضيف قريب للعائلة، وهو الطعام الأساسي للضيوف في كل المناســبات السعيدة أو الحزينة، وعند طهيه يعاد تبخيره مرتين أو ثلاث ويرش بالماء، ثم يدهن بالسمن الطبيعي ويرافقه مرق أو لبن ،أما في المناسبات أو وجود ضيف فيرافقه مرق خضار دسم مع وجود لحــم وافر حيث يطهى المرق في الجزء السفلي من القدر، ويغطى بالكسكاس الــذي يــتم في وضــعه الكسكس حتى تعطى نكهة وذوق خاص لحبيبات الطعام، ويتجلى هذا التوظيــف مــن خــلال الحديث الذي دار بين حمدان وحميد ومريم:

"حميد: (يدخل يجري) مريم .مريم.آه راكم هنا مساء الخير...

حمدان: واش بيك تجري وتصرخ؟

حميد: أرماو قنبلة يدوية في قهوة باتيست ولحقوا عليهم العسكر...

مريم: فاين راحو؟

حميد: أواه، كيفاش حبيتني نعرف؟ بالك كنت معاهم، أنـــا راني جيعـــان ســـقيلي واش طبختوا بعد؟

الأم: كسكسي...

حميد: كسكسي، كسكسي،هذا ما تعرفوا،ما عليهش سقيلي(مريم تبتسم وتخرج)".[1]

فقد ورد توظيف هذه العادة التقليدية المتمثلة في الأكلة الشـــعبية المعروفـــة الكسكســـي للدلالة على تمسك المرأة والمجتمع الجزائري بعاداته وتقاليده الشعبية، التي يعتز بها ويحـــافظ عليهـــا رغم وجود المستعمر الفرنسي، ونلاحظ هذا الربط الدلالي في المسمع المذكور أعلاه بين أحـــداث الثورة، وما فعل المستعمر، وفي الوقت نفسه ذكر الأكلة الشعبية التي يتميز بها المجتمع الجزائري، مما يدل على الأصالة والهوية الجزائرية، وإضافة إلى الكسكسي نجد أن الكاتب المسرحي عبد الحميـــد رايس قد وظف أكلة شعبية أخرى، والمتمثلة في السفنج من خلال هذا المسمع :

"(مريم تفرغ القهوة وتحضر السفنج)

مريم:نفرغلك قهوة سيدي؟

حمدان:ايه فرغي والا خلي حتى نرجع..وين راه حميد؟".[2]

فطريقة تحضير السفنج في مجتمعنا الجزائري تتم بطريقة تقليدية شعبية، حيث يخلط الـــدقيق بالماء والخميرة، ويترك ليتخمر ويسخن زيت وافر،تقسم العجينة إلى كريات صـــغيرة، وتســـطح وتقلى مباشرة في الزيت حتى تصبح حمراء من الوجهين، ثم توضع وتغمس في العسل، وبعدها يتم تقديمها في الفطور،كما رأينا ذلك في الحوار الذي دار بين مريم وحمدان، وتردد ذكر السفنج كثيرا في مسامع المسرحية نذكر منها:

"مريم:(من المطبخ) حميد روح جبلي السفنج من عند السي علي

حميد:وين شفتي أنت مول السفنج أيحل في هذا الوقت؟

1 – عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:13.

2 – المصدر نفسه، ص:39.

مريم:(من شباك المطبخ) روح روح..بركا من العجر تعرف بلي السي علي يبات...

حميد:مليح هاني رايح (إلى ميمي) سامحيني أختي(يذهب)

ميمي(تناديه) حميد...

حميد:نعم

ميمي:في طريقك صح خويا شوف إلا ما كانش العسكر...

حميد:طيب(يذهب)".[1]

وقد تم في مسمع آخر ذكر بعض المشروبات التقليدية مثل القهوة والتاي، والتي تقدم عادة مع السفنج في وقت الفطور، ونلمس ذلك من خلال هذا المسمع:

"حمدان: كيفا شراه عمر اليوم؟

الأم:يظهر لي خير من العادة وما نعرف؟

حمدان:ماعليناش كاش قهوة والا تاي

الأم:إذا تحب القهوة نسخنولك والا تحب الاتاي وجدو انت

حمدان:ايه هذا راي مريم(مريم تاتي)

مريم:هاهي الجريدة سيدي

حمدان:صحة بنتي

الأم:سخني الماء وجيبي البراد سيدك يوجدنا الاتاي

مريم:معليه".[2]

من خلال هذا المسمع نكتشف طريقة تحضير المشروب التقليدي التاي، وذلك بتسخين الماء ثم وضع ورق التاي في الماء الساخن، يغلي قليلا وبعدها نقوم بخلطه وتقديمه، وهو معروف بكثرة عند المجتمع الصحراوي الجزائري، ويشرب التاي خاصة في أوقات السهرة.

---

1 - عبد الحليم رايس:مسرحيتان أبناء القصبة،دم الأحرار،ص:34

2 - المصدر نفسه،ص:10

ومايزال المجتمع الجزائري يحافظ على مختلف الأكلات الشعبية، التي كانت سائدة قديما عند الأجداد مثل الكسكس، السفنج...وغيرها من الأطباق الشعبية، إضافة إلى المشروبات التقليدية كالقهوة والتاي...،كما يحتفظ- أي المجتمع الجزائري- بنمط اللباس التقليدي والمتمثل في البرنوس والقشبية، وهو لباس للرجل،بينما اللحاف لباس للمرأة الجزائرية، فالكاتب الدرامي تطرق في نصه المسرحي إلى مختلف الموروثات الشعبية سواء تعلق الأمر بالمأكولات الشعبية أو اللباس التقليدي وفي هذا الأخير نجده في المسمع الدرامي الآتي:

"حمدان:والسهرات والليالي اللي راك برا...إذا حبيت تتزوج قول ولو أنا ضد الزواج في هذا الوقت، في الوقت اللي صار الإنسان ما يعرف آش اللي راه يستنى فيه غدوة وإذا تزوج يتسمى ضحي وضيع بمستقبل البنت اللي يتزوج بها نزوجوك قول نزوجوك؟

عمر: فيما يخص الزواج أنا موافقك يابابا، ماراناش في وقته.أما المبات برا مسألة أخرى

حمدان: مسألة أخرى...مسألة اللي وصلت صديقاتك أيجوك لدار والديك...

عمر:بابا...

حمدان:واشنه بابا،قلنا نتكلموا بصراحة، ونظن اللي كل أب يلزمه ساعة على ساعة يتحدث مع وليده،كما يتحدث مع صديق...

عمر: بابا ذيك البنت شريفة راهي تقرأفي الكلية، وبنت عائلة شريفة أيضا وإذا جات شافتني جات على...جات باش تطلب مني نشوف خوها راه مريض...

حمدان: ولاش أنت طبيب؟

عمر: لا يا بابا لكن خوها صديقي نعرف أللي أنت من المتعصبين، أنت من أللي ضد المرأة اللي تخرج بلا لحاف لكن هذي طالبة في كلية الطب ولنجعله ماشي طالبة نقول أنا يلزم سقوط اللحاف لكن مع التربية والتعليم باش غدوة البلاد تسير كثير من بناتها يأخذوا وظائف في البريد

والبنوك والمعامل والحوانيت أيجي في بالك يا بابا نحطوا في حانوت مثل المونبري بنات بالحايك والعجار".[1]

فمن خلال الحوار الذي جرى بين الأب والابن، نلاحظ شدة اهتمام الأب باللباس التقليدي الذي ترتديه المرأة الجزائرية، حتى في عصرنا الحالي والمعروف باللحاف والعجار أو ما يسمى بالحايك، فعلى الرغم من اختلاف الرؤية بين الأب والابن حول لباس اللحاف، فهو في نظر الابن رمزا للماضي باعتباره ابن اليوم، ومع تسارع وتيرة الحياة تسارعت الموضة والأزياء والأكل الخفيف، والاستغناء عن العادات والتقاليد الشعبية، لكن تبقى أصداء الماضي ماثلة في أعماق ذاكرة الإنسان، وتبقى الدلالة الرمزية لتوظيف كلمة اللحاف هو أصالة الزي التقليدي الجزائري، الذي يدل على الإيمان وتمسك المرأة بدينها ومختلف القيم والأخلاق السامية، التي دعا إليها الرسول الكريم ونزل بها القرآن الكريم، ونجد أن هذا اللباس التقليدي قد تكرر عدة مرات في النص الدرامي، من ذلك نذكر:

"توفيق:اسمحيلي إذا نتدخل فيما لا يعنيني ...لكن أنا شرطي ونظن نعرف كاش تسير الشرطة...إمالة نقول أنا، لما البارح شافوك في الزنقة ولربما واحد منهم يترل عليك الشك ويشبهك

وبهذا يفتشوك، ولربما يلقوا عليك القبض...إذا كان تتلحفي يكون أحسن..

ميمي: هذا..راي ..أحسنت لكن...

مريم: اللحاف؟ضرك نجيبلك واحد(تذهب)".[2]

فالإبحار في العادات الجزائرية ليس سهلا، فهو تاريخ ممتد عبر القرون وموروث بحجم الأمة الجزائرية زمانا ومكانا، وليس هدفنا أن نحدد العادات الجزائرية ولا أن نقدم بها حصرا، وليس هدفنا أيضا أن نصف العادات الجزائرية الممارسة في الحياة الشعبية للناس أو نحدد أنماط السلوك

1 – عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:50.

2 – المصدر نفسه، ص:38.

والممارسات، بل إن الهدف الحقيقي لهذه الصفحة هو اكتشاف ملامح العادات الشعبية الجزائريـــة ومجالاتها.

إنها محاولة للتعريف بالحياة الجزائرية وتحديد الأسس التي تقوم عليها، وفيها محاولة لإحياء النمط المعيشي والحياتي للشعب الجزائري، كما يعتبر دعوة لإحياء موروثنا الجزائري، وبهذا دعوة للأصالة ولكنها الأصالة المتجددة، فهي ليست دعوة لتقليد الماضي ولكنـــها دعـــوة لتحقيـــق التواصـــل والاستمرارية مع الماضي من خلال استمرارية الأصول الحاكمة للحياة الجزائرية.

1- **توظيف اللغة العربية الفصحى**

2- **توظيف اللهجة الشعبية**

3- **علاقة توظيف اللهجة الشعبية واللغة العربية الفصحى بالموروث الشعبي**

نهتم كثيرا بموروثنا الشعبي كيف لا وهو جزء من شخصيتنا، بل معبر عن أصالتنا ومثبت لهويتنا الدينية والتاريخية والحضارية، لهذا لجأ الكثير من الكتاب إلى توظيف موروثهم الشعبي في مختلف فنونهم خاصة فن المسرح الإذاعي الجزائري، حيث ألف الكتاب الدراميين الكثير من المسرحيات المتضمنة للموروث الشعبي بلغة درامية ولهجة شعبية، فاللغة الدرامية لغة عربية فصحى من أجل الحفاظ عن الموروث الديني، باعتبارها لغة القرآن الكريم والمحافظة أيضا على الموروث التاريخي، أما اللهجة الشعبية عامية ودارجة عفوية وتلقائية للتعبير عن الحالة الاجتماعية والأوضاع المعيشية للمجتمع الجزائري، وبالتالي المحافظة على الموروث الشعبي المعبر بلهجة الشعب عن عاداته وتقاليده... .

لكن كثر الجدل والنقاش ليس فقط منذ بداية نشأة المسرح الإذاعي الجزائري، بل منذ القدم إلى يومنا هذا حول اللغة المستعملة في المسرح، ومن المعروف أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش للفن المسرحي في ظرف زمني محدد، لذا فقد أثير مرارا وتكرارا التساؤل عن الأصلح للتعبير الفصحى أم العامية ، ولعل المسرح العربي بصفة عامة لم يعرف جدالا أعقد ولا أطول من ذلك الذي دار ولا يزال يدور حول اللغة الأصلح أهي الفصحى أم العامية التي ينبغي لها أن تكون لغة الخطاب المسرحي، "ولهذا تعتبر اللغة من القضايا الشائكة التي تداولها رجال المسرح وكتّابه خاصة منذ بداية القرن العشرين، والمد القومي في أواسطه قد أجج النقاش حول أي لغة يختار عند الكتابة للمسرح وتاليا عند الانجاز والإلقاء العربية الفصحى أم العامية المتداولة".[1]

ولو تصفحنا أبرز ما كُتِبَ ونُشر في النقد عن هذا الموضوع لوجدنا آراءَ متباينة، بعضُها يدعو إلى الفصحى لغة للمسرح من منطلق عربي إسلامي للحفاظ على الموروث، ولإثبات الهوية والمستقبل، وبعضُها يدعو إلى العامية لسهولتها وجماهيريتها، ولأنها قد تكونُ في موقع معيّن لا يمكن لغيرها أن يحلّ فيه، ثم إذا نحن تأملنا هذه اللغة وجدناها درجات أي منها ما هو عظيم ومنها

1 – توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية للنشر والتوزيع، 2008، ط1، ص:46.

ما هو أعظم عظيم يتأتى للناس كلهم، فيعبرون بها عن أمورهم الحياتية مهما دقت وتبيح لهم التعبير عن أدق الأشياء وعن أكثرها غموضا وأكثرها ابتذالا، ولكن هناك في المقابل لغة أعظم لغة كالسحر كالنور كاللؤلؤ والمرجان كالدفء تتدفق كالزهر على ألسنة عباقرة الكلام الأنبياء والأدباء والشعراء فإذا هي لغة الإعجاز .

لذا كان الحوار بين دعاة العامية والفصحى في المسرح يصل أحياناً إلى اتهامات علنية لا تهدأ بين الفريقين، فدعاةُ الفصحى في المسرح يتهمون دعاة العامية بالتحلّل والدعوة إلى التغريب والانسلاخ عن الجذور، ودعاةُ العامية يتهمون دعاة الفصحى بالتخلّف والتقوقع والجمود والأحادية، وما تزال نسائم المعارك النقدية تهبّ بين وقت وآخر حتى الآن على الرغم من تغيّر اهتمامات المسرح، إذ لم تعد لغةُ الحوار هي الشاغل الأول كما كانت سابقاً .

فهناك بيانات نقدية وقفَ أصحابُها بينَ بينَ، فدعو إلى استخدام لغة الوسط أو اللغة الثالثة التي تتميّز بأنها عربية فصحى بسيطة غير معقدة، وبذلك نجد اللغة العربية ذاتها في حالة انشطار إلى لغتين فصحى وعامية، فالفصحى كما جرى الحديث عنها تمثل لغة الثقافة والكتابة فيما تبدو العامية لغة الحياة اليومية، فما دلالة هذه الظاهرة في نشوب الصراع بين الفصحى والعامية؟ أهي الرقي بالفن والسمو بمستوى الثقافة والذوق العام أم التيسير على من يريد أن يعد من الكتاب مهما ضؤلت بضاعته من الفن واللغة؟

إن التعدد والاختلاف الذي عرفته لغة الحوار في المسرح الإذاعي الجزائري هو من بين أهم القضايا التي يمكن النقاش فيها، حيث بقيت المسألة بين استعمال اللهجة العامية باعتبار الرسالة المسرحية يجب أن تتجه إلى الجماهير الجزائرية، فتعبر بواسطة لهجتهم عن همومهم وعن مشاكلهم وآمالهم، وبالتالي كيف يمكن مقاربة المسرح الإذاعي الجزائري المقاوم للاستعمار باستخدام لغته الفرنسية، أو استعمال اللغة الفصحى التي يفهمها خاصة الناس وغيرها من الأسئلة المتفرعة عن السؤال الجوهري الخاص بإشكالية اللغة في الحوار المسرحي.

والإشكالية التي تم طرحها لم تكن في البلد الجزائري فحسب، وإنما كان امتداده في البلدان العربية، فيرى أحسن ثليلاني أن إشكالية اللغة في الحوار المسرحي له مبرراته التاريخية والفنية فيربطها أساسا بقضية التعريب يقول: "إلا أنه في الجزائر قد ارتبط بقضية التعريب وطموح تحقيق الشخصية الجزائرية في إطارها العربي الإسلامي، وهو طموح حملته المقاومة الوطنية للاستعمار وطرحت النخب المعربة بأكثر قوة على السلطة السياسية عقب الاستقلال، غير أن طموح التعريب لا ينبغي أن يطغى على مقتضيات الفن من جهة ولا أن يفرض تقييم إنتاج الماضي بعيون الحاضر فالمسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية كان في عمق الصراع ضد الاحتلال، وهو صراع مرير استباح كل الأسلحة فسواء قاوم المسرح باللهجة الشعبية أو باللغة العربية الفصحى أو باللغة الفرنسية، فهو مسرح جزائري مقاوم كان في مستوى رهانات اللحظة التاريخية، حيث لم تكن الفترة فترة مفاضلة ولكن فترة تعبير وكفى".[1]

من خلال قوله يتضح هدف المسرح الإذاعي الجزائري ألا وهو الصراع ضد المستعمر الفرنسي ومقاومته بشتى الوسائل وبأبسط الأمور، والمحافظة على الشخصية والهوية الجزائرية العربية الإسلامية مهما اختلفت لغة الكتابة المسرحية سواء كانت لغة عربية فصحى أصيلة نزل بها القرآن الكريم، فيجب المحافظة على موروثنا الديني، أو لهجة عامية بلسان الشعب الجزائري تؤدي إلى توعيته، والحفاظ على أرضه منبته الأصلي أو لغة فرنسية التي توحي بثقافة وفنية المجتمع الجزائري.

1 - أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية ،ص:200 ،201.

1- توظيف اللغة العربية الفصحى:

يرى أنصار اللغة الفصحى "أنها عامل من عوامل الوحدة العربية، فانبرى طه حسين يدافع عنها مستميتا في دفاعه قائلا: (إنك إذا كتبت باللغة الفصحى، فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية، ولكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات فلم يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة) ".[1]

إضافة إلى ذلك تمتاز الفصحى بدقة معانيها ومنطقها العام ومرونتها وشمولية ألفاظها ويرى الكثير من النقاد والمؤلفين أن الفصحى وحدها هي أداة التعبير في المسرحية، فهي القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويرا فنيا ونفسيا وفكريا ناجحا،كما يرون أن العامية تشكل خطرا على اللغة الفصحى، وبمرور الزمن يقرون أن الفصحى هي اللغة المثلى للمسرحيات التاريخية والمترجمة فطبيعة الشخصيات، وبعدها التاريخي لا يجعل لها وجودا عصريا يتناقض مع حديثها بالفصحى، كما يقتضي المستوى الفكري في الحوار لغة عهدت التعبير عن قضايا فكرية.

فسعى بعض رواد المسرح الإذاعي الجزائري إلى تأسيس مسرح إذاعي جزائري قائم على اللغة العربية الفصحى تماشيا ومقتضيات الوقت الراهن آنذاك، "حيث سعى الاستعمار الفرنسي لإبادة مقومات الشخصية الجزائرية ومنها محاولته قتل-اللغة العربية، فقد كان الفرنسيون يوقنون بأن اللغة العربية هي أساس الدين وصلة الجزائريين بأمجادهم وأجدادهم وبالعالم الإسلامي كله فحاربوها بكل وسيلة وعدوها لغة أجنبية، واستعملوا كل جهودهم لبث احتقارهم في نفوس الجزائريين"[2]، فأصدرت السلطة الجزائرية قرارا بتعريب إدارتها والاستغناء عن اللغة الفرنسية المتداولة في ذلك الوقت، وبما أن المسرح دارس للقضايا الاجتماعية والتاريخية وركحه طاولة عمليات لاستئصال أورامه ومعالجة مشاكله، فقد قدمت الكثير من الموضوعات التاريخية مثل مسرحية (بلال) لمحمد العيد آل خليفة و(حنبعل) لأحمد توفيق المدني و(يوغرطة) لعبد الرحمن ماضوي، و(عنبسة) لأحمد رضا حوحو و(الخنساء) لمحمد الصالح رمضان، والموضوعات

1 – نديم معلا :قضايا مسرحية،مطبعة الكاتب العربي، دمشق ،1995،دط، ص:12.

2 – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:75.

الاجتماعية مثل (مضار الخمر والحشيش) لمحمد عابد الجيلالي و(امرأة الأب) لأحمد بن ذياب فمسرحية (بلال بن رباح) صور فيها الشاعر عذابات الصحابي الجليل بلال بن رباح في سبيل دينه الإسلامي وتمسكه به وثباته على مبدئه، فيكشف فيها خصوبة اللغة ورونقها مما يجعلها في خدمة الحوار الدرامي، فتألقت اللغة العربية وكمثال على ذلك هذا المقتطف من المسرحية:

"الكاهن: تقدم.

بلال: قل هو الله.

الكاهن: إذن فالعبد معتوه

(الكاهن يعوذه بالتعويذة التالية)

أعيذ العبد بالزعـــــزع وبالنجـــم إذا يلمـــــع

وبالحيـــة والضفـــدع وبالبـــومـــة والبـــــوه

أعيذ العبـــد بالهبهـــب وبالساريـــن في السبسب

شقعقـــول وشلـــعبب وشـــــرنوع وشمنـــــوه

بني الشـــرق بني الغرب بني العجـــــم بني العرب

هذي العبد من الكرب بحق الـــلات فكـــــــوه

بلال:أفق أنت الهـــاذي وصه ما أنت أستـــــاذي

تـــولى الله انقـــــاذي فلـــن أبـــــرح أدعـــوه

أقلني لست معـــــرورا فما أرجـــــوك أظفـــورا

وخل الكذب والـــزورا فشيطانـــك مســـفـــــوه

عقبة:طغى العبد.

أمية:طغى العبـــد فما من ردعـــه بد

عقبة:أيشتد ويحتد على الشيخ ويجفوه؟

أمية:خذوا العبد فغلوه وفي الرمضاء صلـــوه".[1]

من خلال هذا المسمع نلاحظ تحمل بلال لقسوة جلادية، وذلك بإيمانه وصبره وظهر في كلام الكاهن مختلف الأباطيل التي يعتقدها، فنجد في لغة الشاعر تعبيرا جماليا هذا الأخير يعتبر سرا من أسرار جمال اللغة العربية وقدراتها الفنية مما تحويه من صور بيانية ومحسنات بديعية التي يتجلى فيها الجرس الموسيقي وعذوبة اللحن الشعري من وزن وقافية حيث تضفي عليها جمالا فنيا خارقا مما يجعل مستمع المسرحية يندمج مع مختلف أحداثها فتؤثر في نفسية المتلقي أو القاريء "ولذلك يصف محمد الطاهر فضلاء أنصار المسرح الفصيح بأنهم فريق يدعون إلى استعمال الفصحى في المسرح حفاظا على المبدأ الوطني والقومي، وردا على الهجوم الموجه إليها وإليهم من عدو حاقد عليها متآمر عليهم، يقول مصطفى كاتب: (إذ أن الانطلاقة كانت بالعامية لكنه في الوقت ذاته تكونت فرق هاوية ومحترفة خصوصا عند تكوين المدارس الحرة التابعة لجمعية العلماء)"[2]، فمن خلال قوله يتضح أن لغة الفصحى عنده هي لغة الكتابة والتعليم تستعمل للتخاطب في الأوساط الثقافية والسياسية، بينما في الوسط الاجتماعي فيكون التعامل بواسطة اللهجة العامية المفهومة للجميع.

ويردف محمد غنيمي هلال بأن العمل المسرحي يوضع ضمن خانة الخلود، كلما رقت لغته وأعطى مثالا على ذلك بأعمال موليير وشكسبير وكذا أحمد شوقي، الذي طوعت له عبقريته اللغة وجعلت منه فنانا يخط بريشته أجمل العبارات وأرقاها رغم ضعف البناء الفني لمسرحياته فيقول"ولا يتنافى في نظرنا تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة للحوار المسرحي خلافا لما يتفوه به بعض أدعياء النقد، بل نرى أن اللغة الفصحى هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الأدب المسرحي، ودونها تظل المسرحيات وإن حكم بناؤها فنيا مسلوبة من صفة أدبية جليلة هي

1 – محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، ص:161 ،162.

2 – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:75، 76، 79

سبيلها إلى الخلود وهذا عهدنا بالنتاج المسرحي العالمي جملة"[1]، فقد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير في أنواع أخرى من المسرحيات مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية أو المسرحيات التاريخية الموضوع أو المسرحيات الأسطورية الرمزية.

لذا على المبدع أن يجعل من لغته المسرحية الإذاعية مستودعا لغايات مرجوة من تقديم تلك التمثيلية ومستودعا لأهداف يتوخاها ويرجو وصولها إلى المستقبل، وقد أثارت قضية الفصحى والعامية جدلا في الأوساط الأدبية والمسرحية بانت ملامحه مع النصوص المسرحية الإذاعية في المجتمع الجزائري، وما ظهر آنذاك هو أن اللغة الفصحى استخدمت بقوة في ترجمة المسرحيات العالمية من مثل مسرحيات شكسبير وسوفوكليس ويوربيدس وكذا الأعمال المسرحية لموليير وفسر المترجمون استخدامها على أنها تساعدهم على الإبداع، وكذا تساهم في المحافظة على المضمون الذي يحتويه النص الأصلي،لكي لا يختل المعنى وتتغير عملية البناء الدرامي لنص معين، بالإضافة إلى أنهم سعوا من خلال استخدام الفصحى إلى استقطاب أكبر قدر ممكن من المستمعين لتمثيلياتهم مستندين في ذلك إلى قوة اختراق الفصحى للحدود القطرية الجزائرية وسريانها على الألسنة.

هذا من جهة ومن جهة أخرى "استخدمت الفصحى في النصوص الدينية والتاريخية، فهي الأصلح لاستيعاب الأفكار النفسية والفلسفية التي تطرحها بعض المسرحيات المهمة ".[2]

"وتلعب اللغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار، إلا أننا قد لاحظنا أن كتاب المسرح العربي عامة والجزائري خاصة يلجأ إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الغربي، حيث أنهم اختلفوا في استعمال اللغة لترجمة هذه النصوص المسرحية الأوربية، ومن هنا يظهر لنا جليا أن معظم المترجمين يستعملون اللغة الفصحى التي تعتبر أداة تساعد المترجم على الإبداع، وهذا ما يعني تقيد المترجم بالفصحى فهو راجع إلى الطاقة الفنية التي يحتوي عليها هذا المترجم، لأنه يهدف إلى توضيح عمله المسرحي وتبسيطه لغويا وفكريا ليتلاءم مع المستوى اللغوي والفكري للجمهور مع حفاظه على

1 – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص:10.

2 – أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة والنشر، 1984، ط1، ص:180.

المضمون، الذي يحتويه النص الأصلي مثل ما حدث للمترجمين المسرحيين العرب، الذين ترجموا للكاتب المسرحي الفرنسي موليير بعض أعماله المسرحية، بحيث أن العديد منهم حافظ على النص الأصلي المولييري، فترى جل هؤلاء المترجمين العرب يستعملون اللغة الفصحى في ترجمة الأعمال المسرحية، وذلك لأن المترجم مطالب بأن يستعمل هذه اللغة العربية الفصيحة السليمة حتى تتعدى حدود القومية وتصبح لغة مشتركة بين جميع أقطار الوطن العربي".[1]

وابتداء من السنة الذهبية للمسرح الإذاعي تكثف نشاط المسرح وذلك بعد اعتراف السلطات الفرنسية به وسماحها للقائمين عليه بتنظيم موسم للمسرح بقاعة الأوبرا بالعاصمة، وقد ظهرت للوجود عدة مسرحيات اتسمت بأسلوبها المتقن ولغتها الفصيحة منها (الناشئة المهاجرة) و(الخنساء) لمحمد الصالح رمضان و(حنبعل) لأحمد توفيق المدني و(المولد) لعبد الرحمان الجيلالي، وكذلك من بين المسرحيات الفصيحة التي أذيعت في تلك الفترة مسرحية (الانتهازية) لمحمد مرتاض، وهي من ضمن المسرحيات التي أفرزتها الأمراض الاجتماعية، التي ظهرت بعد الاستقلال هذه الأمراض التي أرهقت كاهل المجتمع، فحاول الكاتب معالجة آفة تعفن الإدارة الجزائرية بصدق وواقعية،"كتبت بلغة عربية فصحى، لكن وردت فيها الكثير من المفردات والكلمات باللغة الفرنسية مثل بون جور bon jour ومرسي merci وبانتلون pentallon وغيرها، وقد تعبر هذه اللغة عن الشخصيات التي تنطق بها سواء من الناحية الثقافية أو الاجتماعية، والتي بلا شك تعبر عن مدى ارتباطها بالفرنسية كلغة والتفرنس كاتجاه".[2]

ونذكر كذلك مسرحية (الشفاء بعد العناء) وهي تتكون من مسمع واحد بالنثر الفصيح مع بعض الأغاني، والموضوع هو احتضار سكير والثانية (خديعة الغرام) وهي مأساة في أربعة مسامع تبدو وكأنها توسيع لمسرحية (الشفاء بعد العناء)، "وقد كان من الصعب على هذا الجمهور أن يفهم اللغة العربية الفصحى إما لجهله لهذه اللغة، أو لأنه لم يتعود على سماعها بالرغم من أن

1 – بوعلام رمضاني: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، حوليات التراث، عدد06، 2006، ص:50.

2 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:158.

دراسة العربية الفصحى قد توسعت آنذاك في أوساط الجزائريين، كما كتب أحمد رضا حوحو أيضا عددا من المسرحيات المكتوبة باللغة العربية الفصحى منها (أدباء المظهر)، وهي مسرحية اجتماعية يتطرق موضوعها للحرمان الذي كان مفروضا على الأدباء بالعربية في الجزائر في ذلك الوقت ".[1]

"ولذلك أنشئت عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية بعض الفرق المسرحية، التي أرادت أن تمثل باللغة العربية الفصحى من بينها فرقة هواة التمثيل العربي، التي أسسها محمد الطاهر فضلاء عام 1947 وضمت شبابا هواة أراد فضلاء من خلالهم بعث مسرح ناطق باللغة العربية الفصحى وقد قدمت فرقته العديد من الأعمال".[2]

واتخذت فرقة هواة التمثيل العربي اللغة العربية الفصحى أساسا لأعمالها المسرحية، واتخذ المسرح الأسلوب الفصيح كأداة للتوجيه والتعليم والتربية والدعوة إلى النضال والجهاد، وذلك بإحياء الموروث الإسلامي العربي وإبراز شخصيات بطولية جهادية والدعوة إلى اقتفاء آثارها.

"كما قدمت مسرحيات وطنية تتعرض للتاريخ القديم و المواضيع التي تنتقد الإدمان، كما تنتقد الجهل ومحاولات السلطات الفرنسية التعسفية لفرنسة الجزائر، فكان المسرح يعتمد على اللغة الفصحى وكان اتجاهه تثقيفيا أكثر منه ترفيهيا".[3]

"فالتأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون، وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشء، وهذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي والتوعية وإيقاظ الشعور الوطني".[4]

وابتعاد الكتاب المسرحيين الجزائريين عن العامية المبتذلة والسوقية واختيارهم اللغة الفصحى، لأنها موحية بعباراتها جميلة بأسلوبها مهذبة بألفاظها مواتية لجميع الأذواق والفئات.

---

1 - العمري بوطابع: المسرح الجزائري (1938-1966) دراسة نقدية فنية، ص:21 ،23 .

2 - المرجع نفسه، ص:23.

3 - سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص:58.

4 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:100،101.

ومما يعلل به النقاد رفضهم لاستخدام العامية في المسرحية، "باعتبار أن اللغة عاجزة عن التعبير عن المشاعر الدقيقة للشخصيات المسرحية، وقد لخص أحمد بن سالم هذه النظرة التي أطلق عليها (نزعة)، فقال: (إن المسرحية رسالة تنفيذية في طرق المواضيع الخطيرة والتعبير عن الأفكار الدقيقة وتصوير الأزمات النفسية الداخلية، فلا بد للمؤلف المسرحي من استخدام الفصحى لأداء رسالته لأن العامية في نظرهم غير قادرة على التعبير عن الأمور الدقيقة العميقة)، ونفس الكلام يقوله عبد الله أبو بكر على ما يسميه بـــ: (الحوار العاطفي)، فيقول: (فالحوار العاطفي في المسرحية إن كتب بالعامية نحس بثقله وبكلفة بادية على المتقمصين لتلك الأدوار)، ولسنا ندري لماذا يلح على العاطفة دون غيرها من الموضوعات والأفكار".[1]

كما نجد من بين هؤلاء الذين عقبوا على تجربة الكتابة بالعامية" عبد الحميد جودة السحار إذ يقول: (إن العامية لا تحلق أبدا وبعد إن جبت البلاد العربية كلها وجدت أن الكلمة العامية تختلف في المعنى من بلد إلى آخر، وقد تختلف من إقليم إلى إقليم وقد لا تفهم خارج نطاقها المحلي...ولو سلمنا جدلا بأن واقعية الأسلوب تحتم استعمال العامية في الحوار، فإن التضحية بهذه الواقعية أقل بكثير من التضحية بالحوار..)".[2]

ولذلك فإن "استخدام العامية في المسرحية لا يخدم وحدة الأمة، لأن المسرح الذي يستعمل لغات عديدة ومتباعدة فيما بينها إنما يزيد من ابتعاد الجماهير، وبخاصة إذا لم تنجح في القضاء على الأمية"[3] "بأسرع ما يمكن، لأنها تباعد في الواقع بين الفصحى والعامية، أما إذا انتشر التعليم وخفت الفوارق الثقافية بين الطبقات، فإن استخدام العامية لن يكون أكثر من إجراء مؤقت القصد منه توعية الجماهير بمشاكلها وظروفها الاجتماعية والسياسية".[4]

1 – محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1979، دط، ص:200،203.

2 – عبد القادر أبو شريفة،حسين لاقي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص:122.

3 – محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:201.

4 – المرجع نفسه، ص:201.

فالعربية الفصحى تتميز بثرائها وكثرة مفرداتها وتراكيبها التي تسهم في تنويع دلالاتها وعمق أفكارها ودقة الفروقات بين المعاني النفسية والفلسفية، لذا لا يجوز الهبوط إلى مستوى لهجة الرعاع والسوقية بحجة الواقعية، فما على المؤلف الدرامي إلا أن يعمل لترقية ذوق الجمهور المستمع وفكره وعواطفه والتأثير فيه من خلال استعمال لغة حوار تتمثل في العربية الفصحى، هذه الأخيرة يجب أن تكون مراعية لظروف الشخصية المستمعة من شباب وشيوخ عمال وغيرها لتكون أقرب إلى الإقناع بالواقع الذي ترسمه، وهذا ما لمحناه في تقديم التمثيليات التاريخية والدينية فيجب أن نعارض الحكم على الفصحى بأنها عاجزة عن التعبير لأن العربيةُ ليست مجرّدَ مفردات جميلة فحسب، وإنما هي تمثّل عمقَ شخصيتنا الحضارية وحاضرها، وعن طريقها صاغ الإنسان العربي مشاريعَه الحضارية والجمالية وعن طريقها أيضاً أهدى إلى العالم أبجديات المعرفة الإنسانية.

وجهة نظر واضحة تنبذ العامية وتجعل كل ما كتب بها نتاجا لا يدخل ضمن الأدب، ولا سبيل له للخلود والتبجيل، فالذين وقفوا هذا الموقف من العامية لم يكونوا واثقين من صلابة مواقفهم بعدما رفضوا استخدام هذه اللهجة في المسرحية، ألحوا على ضرورة استعمال لغة فصيحة مبسطة يقول "أحمد بن سالم: (إننا لا نطالب الأدب المسرحي بأن يعمد في كتابته إلى لغة الفرزدق أو لغة الحريري، فالعصر غير العصر وإنما الذي نتمناه هو أن يستخدم لغة عربية مفهومة لدى الجميع وقادرة بما ينبغي أن تتصف به من سهولة في اللفظ وبساطة في التعبير على تأدية الأفكار العميقة والمعاني الراقية، فيتوفر عندئذ للأدب شرطان أساسيان من شروط النجاح: القيمة وإمكانية الروح)".[1]

على العربية الفصحى أن تكون لغةَ مستقبلنا، ولا يتم ذلك إلا إذا ساهم المؤلف الدرامي في استثمار طاقاتها في الحوار المسرحي وفي عملية التعبير والتصوير، وفي الوقت نفسه ينبغي ألا ننسى مراعاةَ بيئة الحوار كما ذكرنا سلفا، إلى جانب ذلك مراعاة لغة الحوار بين الشخصيات على الصعيد الثقافي، وخاصة الموروث الشـــعبي الذي صيغ أساساً بالعامية.

1 – محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب في المغرب العربي، ص:203.

ولا يمكن أن يُقدّم إلا عبر تلك الصيغة، أعني أنه لا بد من الأخذ بعين الاعتبار التفاوت النسبي بين الشخصيات، وكذلك الأمثال والأغاني والحكايات وما إلى ذلـــك، ونتمّنى أن يقوم المعنيون بشـــؤون الكتابة الدرامية في المسرح بجعل الفصحى تقوم بذلك بدلاً من العامية، إذ نظن أن المشكلة عائدة إلى من يستخدم العربية وليس إلى العربية ذاتها، وحين لا يستطيع هؤلاء جعلَ الفصحى تحقّق ذلك ستصبح مستهجنة، وستحلّ العاميةُ – دون أي استئذان – مكانها كما هو حاصل الآن.

2- توظيف اللهجة الشعبية:

ناقشَ النقدُ المسرحي مشكلةَ لغة الحوار الدرامي، وكان ذلك النقد – حتى المتشدد منه– أكثر ميلا إلى التباسط مع العامية في الحوار المسرحي، باعتبارها حالة واقعة لا بد من الاعتراف بحضورها في المسرح، فهي لهجة الجمهور التي تعبر عن واقعه وكل ما يعتريه،كما أنها قادرة على التعبير عن الأحداث وأبعاد الشخصيات، وقادرة على إثارة الكوميدي والتراجيدي وتكوينهما ببراعة متناهية تؤدي الغرض الذي وضعت لأجله، فصار لها جمهورها الواسع وأضفت سحرها الخاص على تمثيلياتها الدرامية مما جعلها تتحكم في تغيير الذوق الاجتماعي.

ومراعاة "للوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي، والذي اتسم بالأمية وانتشارها في الأوساط الشعبية لم يكن يسمح باستمرار تجربة المسرح الناطق بالفصحى، ولكن الجزائريين لم يتوقفوا عند هذا الحد و لم يقولوا أبدا، فلنستغن عن هذا النوع من الأدب بل حاولوا التعبير عن قضاياهم باللهجة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية، وهذا ما دفع بالحركة المسرحية – الإذاعية –قدما إلى الأمام وما جعلها تتخذ العامية أداة للتعبير المسرحي، فقد كتب المؤلفون مسرحياتهم بالدارجة واستقرأو التاريخ والآداب الشعبية واستلهموا آراءهم وأفكارهم منها، وكذا من الأساطير التي يزخر بها الأدب العربي".[1]

وقد استطاع الرواد الأوائل بعث الحركة المسرحية الإذاعية الجزائرية، فقد اعتبر علالو ومحي الدين باشطارزي مخرج المسرحية الدارجة إلى النور وتبعهما على الدرب رشيد القسنطيني، الذي طبع هذه البداية وأعطاها شخصيتها المتميزة، فالعامية لغتنا الأم التي نكتسبها من خلال بضع السنوات الأولى... وهذه العامية عاميات تمايزت بين مختلف الأقطار والجهات المحلية للوطن، ولكن تمايزها تقريبي فهي كيان لغوي يوافق كيانا سياسيا أو حيزا جغرافيا أو شريحة بشرية، ويجعلها

1 – علي سلالي:شروق المسرح الجزائري، ص:28.

تلتقي وتشترك في خصائص عدة باعتبار أصولها التاريخية، مما يجعلها تمتاز بسهولة الفهم نتيجة الاحتكاك بين مختلف شرائح المجتمع.

فمؤيدو العامية يدعون إلى استحداث مسرح عامي يخاطب الجمهور بما ألفه من لغة، فلا يمكن أن تحدث شعبه إلا من خلال لغته، وبما أن المسرح تصوير للواقع فعلى لغته أن تجاري هذا الواقع، فالعامية في نظرهم هي الأقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان العصري وأفكاره تعبيرا يقترب من طبيعة الحياة ويؤثر في نفسية المستمع، فهي في متناول الجميع تفهمها كل فئات المجتمع ولا تحتاج إلى ترجمة، وقد قارن محمود تيمور بين المسرحية العربية ونظيرتها الغربية، "وبما أن المسرح مأخوذ عن الغرب، فيجب أن يعامل كما عامله الغرب من وجهة نظره، فالمسرحية في الغرب كانت تكتب شعرا ثم نثرا موافقا لمستوى الناس الثقافي، كما ربط بين الوضوح والعامية لأن فهمها لا يتطلب وقتا وينأى بالفصحى بعيدا مطالبا إيداعها بطون الكتب ".[1]

وهذا" أحمد رضا حوحو يعلن عن قبوله للهجة العامية التي يفهمها الجميع، فربما يعسر على الإنسان العادي فهم عبارة من كتاب أو استجلاء جملة من صحيفة، ولكنه لا يصعب عليه فهم أكبر عالم إذا ما خاطبه في مسألة ما بلغته التخاطبية".[2]

أما محمد الدالي فيجزم أن" المسرح عبارة عن لغة لا يمكن أن تحدث شعبها إلا من خلال لغته وتمتدح المسرحية عادة إذا جرى الحوار على ألسنة الممثلين سلسا طبيعيا، بحيث يحس المتفرج بأن ما ينطقه نظراؤهم في الحياة الواقعية، هذا إذا كان ما يقدمه المؤلف المسرحي مشكلة خاصة لفرد أو مشكلة اجتماعية".[3]

"ومحي الدين باشتارزي يقف موقفا مشابها لموقف حوحو من لغة المسرح، فهذا الممثل الجزائري يعترف أولا بأنه كان واعيا دائما بالإمكانيات المحدودة التي تمتلكها اللهجة في ميدان

1 – ينظر: نديم معلا: قضايا مسرحية، ص:13.

2 – محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي،ص:202.

3 – محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، دب، 1999، ط1، ص:322.

التعبير المسرحي، ثم يعود فيعلن باعتزازه أنه كان من دعاة العامية في المسرح قائلا: (ومهما يكن الأمر فإني اعتقد أنني لم أضع وقتي عندما كافحت حياتي كلها من أجل استخدام اللهجة، فلهجة جحا جعلتنا نحقق خطوة كبيرة إلى الأمام في سبيل خلق جمهوره)".[1]

وبالمناسبة أسوق تصريحا أدلى به مصطفى كاتب في إحدى المقابلات الصحفية مع جريدة المجاهد متعرضا لاستخدام اللغة الفصحى كأداة تعبير في المسرح الجزائري، عندما "قال: (إنني بصفتي فنان سأكتب باللغة العامية واللغة التي يفهمها الناس اللغة التي تفهمها أمي، ويفهمها بائع الخضروات مثلا طالما أن اللغة التي يتحدثان بها هي تلك اللغة العامية، ولذلك فلن أستخدم إلا اللغة العامية إذا ما أردت أن أكتب مسرحا واقعيا)".[2]

ونظرا لظروف المجتمع الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، هذا الأخير لم يكفه القمع والبطش والإجرام بل سعى أيضا إلى محاربة العربية باعتبارها إحدى مقومات الأمة، فحاول كتاب المسرح الإذاعي الجزائري التقرب من شرائح المجتمع والتعبير باللهجة التي يفهمونها ويستوعبونها ألا وهي اللهجة العامية لهجة اتصال مباشر مع الشعب الجزائري، فألفوا عن حياة التهميش والفقر والجهل والمرض والاضطهاد وحياة الضنك التي كان يعيشها آنذاك، يقول صالح لمباركية: "فاللهجة العامية هي الوسيلة الناجحة في توصيل الأفكار إلى الأوساط الجماهيرية العريضة، فلغة مسرح محمد التوري وعبد الحليم رايس ومحي الدين باشتارزي وغيرهم من الكتاب لغة عامية شعبية بسيطة لغة الشارع والسوق دراجة محلية لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري وعبروا عنه بكل صدق وأمان، فكشفوا عن الأمراض الاجتماعية وغيرها بالأسلوب الذي يعتمد على النقد بالدرجة الأولى".[3]

1 – ينظر: محمد مصايف:النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:203.

2 – سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص:56.

3 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:5.

كان لا بد للمسرح الإذاعي الجزائري أن يجنح إلى العامية خلال انطلاقاته الأولى، وذلك لأن رواده تيقنوا أن الفصحى لا سبيل لها للوصول إلى مسامع المستمع الجزائري، نظرا لتفشي الأمية في أوساطه من جهة واعتماده اعتمادا كليا على العامية في حياته اليومية من جهة ثانية، وكذا عدم استساغته للفصحى التي بقيت محصورة ضمن إطار المدارس والجامعات فقط.

"والحقيقة التاريخية الثابتة أن كل واحد منهم، قد لعب دورا أساسيا في هذه المرحلة لا يمكن التقليل من شأنه البتة، فعلالو كان له فضل السبق في هذه المرحلة التي بدأت بعرض مسرحية (جحا) والتي علق عليها باشطارزي بالقول أن هذه المسرحية جحا التي مثلت باللهجة العامية مكننا من تحقيق شوط كبير في مجال استقطاب الجمهور، ومن ثم فإنني اعتبر علالو ابتداء من هذا التاريخ 1926 مؤسس المسرح الجزائري، يقول علالو :(كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة).[1]

"وبهذا أراد علالو أن يطور المسرح الجزائري وذلك عن طريق مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلم بها في حياته اليومية، والمعبرة عن هويته وثقافته التي ينتسب إليها بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوربي، الذي حاول أن ينمط الجمهور الجزائري ويجعله متأثرا ومقلدا لهذا المسرح ".[2]

كما نجد المؤلف المسرحي الجزائري محمد التوري اعتمد على اللهجة العامية المعبرة عن الحياة العفوية للمجتمع الجزائري وحياة الفقراء والمحتاجين، والتي أظهرها من خلال شخصيات مسرحية مختلفة كشخصية (بوحدبة والأعرج والدجال، وزعيط ومعيط ونقاز الحيط)، فلغته شعبية بسيطة لغة الشارع والسوق، وهي دارجة ومحلية مطعمة بالكلمات الفرنسية مثل لالوتري la lotrie (لعبة القمار) والتيراج le tirage (السحب) والكومبا le combat (المعركة) والشامبيون le champion (الفائز)، وغيرها من الكلمات الفرنسية الدخيلة على اللهجة الجزائرية التي جاءت في مسرحية بوحدبة وهذا مقتطف من المسرحية:

1 – العمري بوطابع: المسرح الجزائري (1938-1966)،ص:14.

2 – بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية ،ص:50.

"الأعرج:من بعد يا نور الدين ..بوحدبة عنده أيامات ما ظهرش .كاش وين سافر؟

نور الدين: الله يعلم يا خويا ،مانيش عارف ،أمراته راهي تحوس عليه في كل مكان..هذيك أمرة كيما تقول الشريعة.

الأعرج: أواه هذا ما يكون غير ربح لالوتري؟لو كان نحكيهالك تموت بالضحك".[1]

ومن خلال الإنتاج المسرحي الإذاعي نلاحظ قلة المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى، إذا ما قارناها بالمسرحيات المكتوبة بالعامية، وهذا راجع كما قلنا آنفا إلى ثقافة المجتمع الجزائري، وإلى انتشار الأمية ما جعل الجمهور يعزف عن سماعها لصعوبتها أو لعدم استساغته للفصحى.

ومن خلال ما تحدثنا عنه نجد رواد المسرح الإذاعي الجزائري والمهتمين بشؤونه، قد استعملوا اللغة التي يفهمها الجمهور وينفعل معها ألا وهي اللهجة العامية المحلية، باعتبارها الناقل لأفكار المسرحيين إلى المستمع الجزائري، ومن دونها يبقى المسرح في برجه العالي لا يستطيع الدنو من المجتمع الجزائري وتلمس حياته ومظاهرها ومن بين مميزات المسرح الجزائري "المكتوب باللهجة العامية نذكر:

- استخدام الأسلوب المباشر والتلميحات السياسية لنبذ الاستبداد والمظالم الاجتماعية والتمييز الذي تعرض له المواطنون من طرف المعمرين والإدارة الفرنسية.

- حارب العادات الفاسدة والشعوذة والأمراض الاجتماعية وساهم مساهمة فعالة في تربية وتوجيه المجتمع وتوعيته بالمخاطر المحيطة به.

- اتخذ من مواضيعه محاربة الشعوذة والانحطاط الخلقي.

- عبأ الجماهير للمطالبة بحقوقهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحرية الإنسان في التعبير والحياة الكريمة.

- استخدم المواضيع التراثية والتاريخية والدينية والمقاوماتية للمجتمع الجزائري.

1 - محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، ص:86.

– شارك كثير من المبدعين المسرحيين في الثورة المسلحة وأنشأوا الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وقاموا بزيارات الدول الأجنبية للتعريف بالمبادئ العليا للثورة التحريرية".[1]

نستنتج أن اللهجة العامية المحلية أقرب إلى واقع الحياة اليومية، وهذا يوفر لها الحيوية في التصوير وسرعة الفهم...مع أن لكل حي ضمن المدينة، ولكل قرية لهجة خاصة بها لها مدلولاتها التي لا يتذوقها سوى أبناء الحي أو أبناء القرية.

فرواد مسرحنا الإذاعي الجزائري حاولوا من خلال توظيفهم للموروث الشعبي استعمال العامية باعتبارها قريبة من الوجدان الشعبي، ويرجع استخدام هذه اللهجة في التعبير المسرحي لعدم فهم الجمهور المسرحي الجزائري سواء أطفالا أو رجالا أو نساء للغة الفصحى، وذلك نظرا لتفشي الأمية في أوساطه.

"فقد بدا بالفعل لبعض سكان العاصمة أن المؤلفات المكتوبة بالعامية التي يتكلمونها، والتي تستمد موضوعاتها من الآداب الشعبية المحلية، ومن الحكايات والأساطير الشعبية للأدب العربي هي بالتأكيد أكثر قبولا لدى الجمهور من المسرحيات التاريخية مثل "صلاح الدين الأيوبي" أو الموضوعات الاجتماعية المسرحية".[2]

فظاهرة إعراض الجزائريين عن المسرح المقدم باللغة العربية الفصحى لم يجدوا فيه المتعة وكذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو المستعمر الفرنسي، فنجد المؤلف المسرحي الجزائري عبد الحليم رايس قد استعمل اللهجة الشعبية الجزائرية وفي تبريره لهذا الاختيار يقول مؤلفها: "(لقد أردنا أن يكون مسرحنا مسرحا متفتحا ومفهوما من كل شعبنا، فإذا نحن استعملنا التعبير العامي، وهذه المواضيع فلكي تكون مفهومين، واليوم لا نكتفي بمكافحة الاستعمار،كما هو الحال قبل الثورة بل إننا نتحدث أيضا عن حياة الشعب

1 – نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص:141، 142.

2 – العمري بوطابع: المسرح الجزائري (1938-1966)، ص:15.

بوضوح، ولهذا نعتبر مسرحية أبناء القصبة تطورا طبيعيا لمسرحنا، الذي كان بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الكفاح ضد الاحتلال)".[1]

وتحكي هذه المسرحية صفحة من تاريخ الثورة والعائلة الجزائرية في حي القصبة، والمتتبع لتاريخ الثورة الجزائرية يعرف ما عاناه سكان العاصمة – وخاصة سكان هذا الحي – في هذه الفترة على "أيدي المظليين بقيادة الجنرال جاك ماسيو والجنرال السفاح مارسيل بيجار والكولونيلات جون بيير–فوسي افرانسوا– وميير، الذين مارسوا التعذيب والاستنطاق حيال المواطنين الجزائريين ابتداء من جانفي 1957 في كل من بني مسوس وبن عكنون وغيرها من المراكز"[2]، وأكثر ما يلاحظ في لغة المسرحية استلهامها للألفاظ والعبارات الشعبية الجزائرية مثل:(الخاوة، النيف، الخماس، الرجولة، الجبهة، تشقى)، وهذا مقتطع من المسمع المسرحي لأبناء القصبة:

"الأم: توفيق ياخي ما صار لك حتى شيء مع الخاوة قول ؟

توفيق: (مبتسم) واش تجبي يصير لي معاهم؟

الأم: منعرف أنا نقول بالك حلفوا فيك باش تبطل خدمتك يا وليدي إذا هكذا غير بطل ما نحبش يصير لك كما المفتش اللي قتلوه اليوم

توفيق: سمعت بيه – هذا أنت يا بابا اللي تقرلها الجرائد.

الأم: قول يعيش وليدي، ياك ما حلفوش فيك ؟.

توفيق: لالا يا يما، ما وصلوش حتى هذا ما تخافيش.

الأم: إمالة بطل قبل ما يوصلوا .

1 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926–1989)، ص:89.

2 – عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:20.

توفيق: ماتخافيش يا يما هذوا الناس منظمين يعرفوا واش يفعلوا ماراهمش يقتلوا بارك، راهم حتى يحكموا على الإنسان باش يقتلوه" [1].

كما نلاحظ نبذها للكلمات الفرنسية، فرغم شيوعها على الألسن إلا أن المؤلف استعاض عنها بكلمات عربية فصحى مثل: (القنبلة، المفتش السري، السياسة، المحتشد، الخائن، الفدائيين الكفاح، الرشاش، الإنسانية)، "وبشكل عام فإن القاموس اللغوي المستعمل في المسرحية معبر عن أجوائها الثورية نابض بإيقاع الحروب والمعارك، فهو قاموس قوي يتناغم مع طبيعة الصراع والمواقف الدرامية التي عبرت عنه، فتميزت اللغة بقوة وقسوة، حتى لتكاد تخلو تماما من الألفاظ والعبارات الرقيقة، ولا غرو في ذلك فقد فرضت الثورة إيقاعها على الحوار المسرحي، فجاء منسجما مع طبيعة الشخصيات معرفا بها ومعبرا عن أفكارها ومشاعرها في صدق وواقعية، إلى درجة جعلت الكاتب ينطق كل شخصية بلسانها الواقعي، وقد بالغ ذلك إلى أن جعل العساكر الفرنسيين عندما يداهمون بيت حمدان"[2].

SERGENT: (silence puis de hors) l'armee -ouvrez- police- ouvrez au nom de la loi (silence)- ouvrez, police .

TEWFIK: voilà, voilà j'arrive (il ouvre la porte, les soldats entrent).

SERGENT: les mains on l'air tout le monde… on est la
personne qui est entrée ici

TEWFIK: qui cherchez – vous ?

SERGENT: vos papiers ?

TEWFIK: vous permettez que je baisse les mains? Je suis de la police.

SERGENT: Ah! Montrez – moi cela (tewfik s'execute et lui montre les papiers "[3]

"إن هذا الطرح اللغوي لمفهوم الواقعية هو طرح سطحي ينافي طبيعة الفن، الذي هو خلق وتجاوز للمحاكاة الحرفية للواقع، لأن واقعية الحوار لا تعني أن الشخصية في المسرحية تتكلم بنفس

1- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 22.

2- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 201.

3 - عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة،دم الأحرار، ص:26،27.

القاموس، والأسلوب الذي تتكلم به في واقع الحياة، بل هي تعني أن الكاتب يحافظ على مستواها وأبعادها وملامحها ثم يمكنه بعد ذلك أن يجعلها تتكلم باللغة التي يشاء".[1]

لأن الواقعية في المسرح حسب رأي محمد غنيمي هلال" لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية بل يستنطق لسان حالها، وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء".[2]

كما نجد أرسطو في كتابه "فن الشعر" يتكلم عن اللغة الدارجة، فيقول: (إن أوضح الأساليب اللغوية هو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية، فهو يكسب المسرحية الوضوح المستهدف)".[3]

فقد كان الكاتب في مثل حالة العساكر الفرنسيين بإمكانه أن يوحي إلى المتلقي المستمع من خلال بعض الكلمات أو الإشارات بأنهم عساكر فرنسيون، ثم يجعلهم ينطقون باللهجة الشعبية الدارجة، وكذلك النقد موجه إلى شخصية توفيق، فمع ما يمثله من رمز ثوري يساق للحديث معهم باللغة الفرنسية، لأن الواقعية في المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع"[4] ،"لأن الأدب الواقعي هو ما يحدثنا عن تلك الحياة الواقعية المهذبة التي تأثرت بالعوامل المكتسبة، وكل تلك الآداب المرعية والعوامل التي صنعها المجتمع"[5]، ومن بين أسسها "أن يلم الأديب الواقعي بتفاصيل الواقع الذي يعيشه، ويكتب من خلاله تجاربه التي عاشها فيعيد خلقها من جديد، مع الحرص على أن لا يكون مصورا فتوغرافيا".[6]

1 – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:201.

2 – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص:78.

3 – أرسطو: فن الشعر، ص:190.

4 – عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، لبنان–بيروت،1987، دط، ص:27.

5 – دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، دار المصرية اللبنانية، 1999، ط1، ص:142.

6 – صالح لمباركية: الآداب الأجنبية والأوربية، دار الهدى، الجزائر، 2008، دط، ص:128.

وهذا القول يمكن أن يبلغ درجة كبيرة من الصدق، لأن عالم الفن يختلف كثيرا عن الواقع الذي نعيشه فالأول يكون فيه التأمل والتعمق أكثر في الحياة، قد يضفي عليها المؤلف الدرامي فسحته الفنية مما توحي بمدلولات الأحداث وبواطن الشخصيات.

كما كتب ياسين مسرحية حققت نجاحا جماهيريا واسعا، وهي مسرحية (محمد خذ حقيبتك) وأدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي، كما اعتمد روحا شعبية فكاهية، وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهما الفكاهة الشعبية وفكرة الارتجال وإلى جانب كاتب ياسين قامت جهود شابة تسير على دربه، "ومن مثل رشيد القسنطيني رائد المسرح الجزائري حيث ألف مسرحا شعبيا غني بالمفردات الشعبية الزاخرة بالحكم والأمثال الشعبية، وكمثال على ذلك هذا المقطع:

الزوجة: يعزيك بوه، منين خرجت؟

رشيد: هذا الشي كامل على النيف اللي يحب يوخذني غير يعمل بروصة ويشكرني .

الزوجة: واش صرالك؟

رشيد: ساعات لما يطلقني،وأنا بالكيف ألماش؟على النيف نحكي لك أش اللي بيا واش خلى معيشتي مهرية أنا ما اللي بعت ملاكي على رجولية ،وباقي رايح فالتكليف على النيف.

الزوجة: بوه عليك بوه.

رشيد: آش عديت في جد همومي واش جوزت على قمقومي

...كرموسة عشاتي وفطوري سمعت آه

آش الداني للتكليف؟

"على ماش؟على النيف

دايم على النيف

الزوجة: على النيف،سود سعد النيف

رشيد: سودت حاليتي.أزلطت وترمح حالي على جد يمات بلادي نظال نرقع في سروالي ولقمة قد الوكريف. على ماش؟على النيف

مع بعض: على ماش؟على النيف".

إننا نلاحظ في هذا المقطع عدة جوانب جمالية في هذه اللغة الشعبية، فهي معبرة عن المعنى فكلمة النيف تحيلنا إلى قمة الأنفة وما تتضمنه من معاني الكرامة والتحدي، وعبارة طار نومي توحي إلى ما يلاقيه من عذاب نفسي وأرق وسهاد لغة خالية من الابتذال والسوقية محملة بالمخزون الشعبي التراثي وبعناصر الشعرية على مستوى التركيب كقوله: يحرق والدين النيف".[1]

وهكذا حاول رواد المسرح الإذاعي الجزائري تأسيس هوية هذا المسرح المتميز، من خلال رجوعهم إلى توظيف موروثهم الشعبي واستعمال اللهجة العامية، لأنها لهجة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتنا وعاداتنا الشعبية قريبة من الوجدان الشعبي المحلي، كما أن موروثنا الشعبي يحتوي على لهجة شعبية عامية يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحية الجزائرية من أجل الحفاظ على موروثنا الشعبي وهويتنا الجزائرية ومن أجل التأصيل والتأسيس، فالعامية كانت وما تزال هاجس النص المسرحي وأساس المسرح التمثيلي وهذه العاميةُ أضحت عاميّات، ومن النادر أن نجدَ مسرحيةً لم تخضع لإغراء تلك العاميات.

فهذه الحجج وما إليها يقصد بها الانتصاف للعامية من الفصحى، وفيها خلط بين نوعين من الأدب مختلفين في جوهرهما وجمهورهما، "وفي جميع من نعرف من الأمم التي تعنى بلغتها الأدبية والعلمية يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية"[2]، مع الاحتفاظ لكل منهما بطبيعته ومجاله فهل فكر كتابنا الذين يكتبون بالعامية أو يدعون إليها أن يقوموا بجهد يبلغ عشر معشار ما بذل أولئك في سبيل الرقي بلغة أدائهم الفنية، ولكنا نراهم يتبعون المنهج الأيسر في

1 – أحسن ثليلاني:المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:73.

2 – محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص:222.

الكتابة، وقد سبق أن قلنا ونكرر مرارا أن لهم الخيار في كتابة نصوصهم المسرحية، ولكن حسب تذوق جمهورهم للغة المناسبة وفي البيئة المناسبة لتقديم المسرحية .

وسبيلنا التي ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للمسرحية، فلا نحرمها ميدان الفصحى "لا بد للكاتب المسرحي من التعمق في فهم الواقع للتعبير عنه بلغة فصحى سهلة، لأن ما يفهم جيدا يعبر عنه جيدا،كما يقولون في علم النفس الواقعية لا تعني أبدا إيذاء الجمهور بإسماعه الشتائم السوقية والألفاظ النابية التي تخدش الحياء وتخرج جمهور المشاهدين، بل تعني الواقعية أن يلجأ الكاتب للإشارات والتلميحات الموحية غير المباشرة، فهي أكثر إيهاجا للمشاهدين من الكلمات الفجة والألفاظ الخشنة، ولا بد للكاتب الأديب من الاختيار والتعمق في تفهم الواقع والتعبير عنه وليس الاكتفاء بمجرد النقل السطحي للواقع والمدافعون عن العامية بحجة الواقعية والحيوية مخطئون، لأن المسرحية تعتمد على الموقف والحركة أكثر مما تعتمد على العبارة، والتلاعب بالألفاظ الموهمة بالواقعية وقديما نبه أرسطو إلى أن خير الملاهي لا يعتمد على عبارات الإقذاع والسخرية، بل على الموقف المعتمد على الإشارات والتلميحات الأكثر إيهاجا".[1]

كما أن هناك سمة أخرى من سمات اللغة المسرحية في المسرح الإذاعي الجزائري ألا وهي استخدامه لأكثر من مستوى لغوي واحد، فنجد الفصحى إلى جانب العامية والعامية إلى جانب الفرنسية، وكل هذه المستويات اللغوية مكمل للآخر ومكون للبنية اللغوية للمجتمع الجزائري، لذا لا بد لنا أن نشير إلى تلك المزاوجة بين لغة وأخرى أو بين لغة ولهجة أي بين العامية والفصحى والقبائلية والفرنسية، "فعلى الرغم من أنهم من وطن واحد إلا أن جميعهم مهاجر إلى لغة وطن لا يتكلم بها وطنه، وهم واقعون في ازدواجية ثقافية واضحة ثقافة البلاد التي ولدوا فيها وثقافة البلد الذي وجدوا أنفسهم يتكلمون لغته أو يختارونه مهجرا"[2] أو مستعمرا لبلدهم.

1 – محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص:222، 223.

2 – محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، دط، ص: 10.

فقد" صدرت حديثا بعض الكتب الناطقة بالفرنسية، التي بدأت تولي أهمية خاصة لنشأة المسرح الجزائري المكتوب باللهجة العامية وتطوره، من بينها المسرح الجزائري لأرليت روث ومذكرات محي الدين باشطارزي ومذكرات علالو شروق المسرح الجزائري"[1]، لذا فقد زاوج المسرح الإذاعي الجزائري في كثير من الأحيان بين الفصحى والعامية والفرنسية والقبائلية واستطاع أن يبلغ الرسالة بمضامينها الواسعة، لأنها عبرت بصدق عن واقع المجتمع الجزائري، لذا فقد حقق الأساليب غايات جليلة في الأوساط الاجتماعية وعلى مستويات عريضة.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى لغة المسرح الجزائري بصفة عامة، فهي في "اعتقاد معمري وكاتب ياسين بوجود أربع لغات في الجزائر ويصور وضعها على النحو الآتي:

– المستوى الأول: وتأتي فيه اللغة العربية وهي اللغة الرسمية، وفي الوقت نفسه ليست لغة أي أحد من الجزائريين.

– المستوى الثاني: اللغة الفرنسية ووضعها القانوني غير واضح، لكنها تتمتع بمكانة مرموقة لأنها لغة التعامل اليومي"[2]، "إلا أن الصراع بين العربية وهي لغة الجزائريين الوطنية، وبين الفرنسية وهي لغة دخيلة اكتسحت نفوس بعض الجزائريين وتسربت إليهم عن طريق الاستعمار السياسي للجزائر من قبل الفرنسيين إلى نحو قرن ونصف من الزمان".[3]

– "المستوى الثالث: والأخير تأتي فيه اللغتان الشعبيتان العربية الجزائرية والأمازيغية، وهما لغة الحديث اليومي لكل أفراد الشعب الجزائري".[4]

كما أن الفكرة القائلة بأن" الازدواج إنما يتمثل في انقسام اللغة العربية إلى فصحى وعامية والغريب أن هذه الفكرة تبدو موضوعية للغاية وبريئة للغاية في حد ذاتها، كما أن التسليم بها لا يؤدي إلى موقف واحد إزاء الازدواج اللغوي بل يؤدي في الواقع إلى مواقف متناقضة تماما، وهكذا

1 – العمري بوطابع: المسرح الجزائري (1938-1966)، ص:7.

2 – أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007، دط، ص:169.

3 – عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ط2، ص:19.

4 – أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص:169.

نجد أنصارا للفصحى وأنصارا للعامية وأنصارا للاعتراف لكل من الفصحى والعامية بمجالها الطبيعي انطلاقا من التسليم في كل الأحوال بأن الازدواج قائم بين فصحى وعامية بافتراض أن لغة الكلام والحياة اليومية في أي لغة هي العامية، وأن لغة الكتابة والثقافة في أي لغة هي الفصحى وعلى أساس أن اللغة المسماة عندنا بالعامية هي لغة الكلام والحياة اليومية في المحل الأول، رغم دورها في الثقافة الشعبية على مر القرون ورغم تنافسها الشامل الراهن مع الفصحى في كافة مجالات الثقافة، وانطلاقا من هذه الفكرة نستطيع أن نحدد نوعيتها مع المراعاة الثقافة ومستوى غالبية الشعب، لأن الكتاب يعرفون جيدا المستوى الثقافي لهذا الشعب، وذلك لتأسيس لغة مسرحية نابعة من ثقافة الشعب العربي ومعبرة عن هويته وتراثه لكي يتميز هذا المسرح عن الشكل المسرحي الأوربي الدخيل".[1]

"كما أن تجاهل كل هؤلاء المستشرقين والمستغربين لمسألة الازدواج اللغوي أي وجود العامية والفصحى في حقيقتها الراهنة في العالم المعاصر وإلصاقها بالعربية فقط هو صرف للقضية في غير مسارها الحقيقي، فالازدواجية ظاهرة عامة لها أصولها ومقوماتها النفسية والاجتماعية وليست ذات صبغة مرضية، كما يحاولون تصويرها إذا تكلموا عن العربية وكأنها انفردت من بين لغات البشر بهذه الازدواجية، وعلى كل حال فإن من المبالغة أن نتصور أن هناك ذلك اللون البون الشاسع المتوهم بين عاميتنا وفصحانا، خاصة بعد أن خطا التعليم بالناس خطوات واسعة نحو الفصيحة في سائر الدول العربية".[2]

إن النزاع بين العامية والفصحى يعتبر مسألة محلية كان السبب المباشر في إثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا، ففي الحق لا صراع بين الفصحى والعامية ،فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره- وفي الأمم جميعا- يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة

1 - بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، ص:49.

2 - العمري بوطابع: المسرح الجزائري (1938-1966)، ص:16.

سلمية، فلا ينبغي بحال أن تفاضل بين الفصحى والعامية، لنحتم إحداهما دون الأخرى بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما يشاء.

"إلا أن التصنع في الكتابة بالفصحى والاهتمام باللغة ومحسناتها بدل الاهتمام ببناء الشخصية والصراع، على سبيل المثال مسرحية "المولد" لعبد الرحمان الجيلالي بلغتها التي يكثر فيها التنميق اللفظي الطاغي بالمحسنات البديعية، مما جعلت وضوح الأحداث وفهمها يبدو صعبا على المتلقي، ومن مثل ذلك هذا السجع اللفظي المصنع:

الكاهن:...يخرج من مكة رجل يرغب عن آلهة قومه، ويدعو إلى غيرها...فالعزيز من والاه،والذليل من لاحاه!...والموتور من عاداه!...يا معشر بني قطحان!...أقسم بالكعبة والأركان، والبلد المؤمن السدان،وقد منع السماء عتاه الجان بثاقب بكف ذي سلطان، من أجل مبعوث عظيم الشأن!...يبعث بالتنزيل والفرقان!...وبالهدى وفاصل البرهان!...تبطل به عبادة الأوثان!...".[1]

فاللغة العربية الفصحى بنظام الصنعة بعيدة كل البعد عن الدراما الإذاعية ، وأن مكونات المجتمع الجزائري وظروفه تجعله قريب إلى فهم لهجته التي يتحدث بها، وهي لهجة بسيطة من واقع مجتمعه الذي يتواصل معه لغة شعبية واقعية يفهمها جميع أفراد الشعب الجزائري، لكن بعض المؤلفين الدراميين يقفون ضد استعمال اللهجة العامية، لأنها حط من قيمة اللغة العربية، ولهذا يدعون إلى استخدام لغة فصحى مبسطة يفهمها الجميع وتحافظ على وحدة الأمة،كما تمكن المؤلف المسرحي من القيام برسالته في لغة أقدر على التعبير الفني.

لذا فقد "انتهى المطاف بالحكيم إلى استخدام تجربة جديدة، وإلى وضع معادل حيادي وأوجد لغة ثالثة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في الوقت ذاته مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم، لهذا فقد نادى إلى لغة ثالثة، ويعتبر توفيق الحكيم رائد هذا الاتجاه يقول: إن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، فالفصحى هنا ليست لغة نهائية في كل الأحوال، كما أن

1 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:160.

استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان وزمان)".[1]

كما جاء الكاتب المسرحي ألفريد فرج برأي جعله ينفرد عن أقرانه، فهو لا ينحاز لا إلى الفصحى ولا إلى العامية، وقد أعطى مفهوما خاصا للفصاحة "ألا وهو الوضوح والعفوية، فهو يكتب بالفصحى أحيانا وبالعامية أحيانا،ولكنه يضع المتلقي نصب عينيه، فالمستمع يحب الجمل القصيرة والواضحة والمباشرة في المعنى مهما كانت فصيحة أو عامية، وقد سره تقريض سمعه عن لغة مسرحية من مسرحياته ألا وهي مسرحية (على جناح التبريزي)، وقد صدر من متفرج عادي وبسيط وذلك بعد انتهاء العرض مباشرة، فقد سأله ألفريد فرج:هل أزعجتك اللغة الفصحى فرد قائلا :وهل هي مكتوبة بالفصحى.[2]

وهذا "ما ينطبق على مسرحية جحا لعلالو الذي استعمل اللغة الثالثة التي نادى بها معاصروه من رجال المسرح العربي في ذلك الوقت وعلى رأسهم الكاتب توفيق الحكيم، الذي يقول :"يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية، إنها تجربة النزول باللغة العربية الفصحى،كما يقول إلى أدنى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية والارتفاع مستوى العامية دون أن تكون هي الفصحى إنها اللغة الثالثة، التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله"[3] ، "فدعاة اللغة الوسطى أو اللغة الثالثة من نقادنا وكتابنا يقصدون اللغة التي تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والفصحى لينطقها من يشاء، ولا بد لهم في هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب، ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة بسبب وجود الإعراب فيها، وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية وكثير من الدلالات الوضعية على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب، فأصبح لكل لفظ من وضعه في الجملة لا

1 – الطاهر بن يحيى: قضايا الأدب والمسرح عند توفيق الحكيم، دار أمية، دب، دت، ط2، ص:75.

2 – ألفريد فرج: فن المسرحية، ص:41

3 – بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، ص:50.

يتعداه فمراعاة التوفيق بين العامية والفصحى في المفردات يقتضي مراعاة التركيب العامي لتستطاع قراءتها بالعربية والعامية على سواء".[1]

ويذكر جان جبران كرم في كتابه مدخل إلى لغة الإعلام أن هناك ثلاثة أنواع من لغة الحوار: ما يكتب بالعامية، وما يكتب بالفصحى وما يكتب باللغة الثالثة أي الوسط بين الفصحى والعامية أو الفصحى المبسطة:

– "العامية: سمتها العفوية الصادقة والبساطة ومحاكاة الأحاسيس والمشاعر اليومية، وترجمة العلاقات الطبيعية بين الكائنات البشرية وتجسيد الشخصية المحلية بكل معالمها، لذلك نجدها تصلح للتمثيليات الاجتماعية والعاطفية والإنسانية والأخلاقية وغيرها.

– اللغة الفصحى: هي اللغة التي يتعلمها الناس في المدارس وبها يعبرون في كتاباتهم ودراساتهم كما تعتبر القاسم المشترك بين كل لهجات الشعوب العربية، فهي تصلح للتمثيليات التاريخية والأدبية لأنها تنسجم مع الفخامة والإيقاع الموسيقي المميز والتصوير البياني المزخرف.

– اللغة الثالثة: فهي تقتضي تبسيط اللغة الفصحى تبسيطا بدائيا للغة الصحافة اليومية، ورفع بعض المفردات والتعابير العامية إلى مدار اللغة الفصحى وإلباسها القواعد والموازين المتطورة، فهذه اللغة تصلح لجميع أنواع التمثيليات فقد أثبت نجاحه النسبي في إقبال جميع الفئات الشعبية والمثقفة، فهي إذن تحل مشكلة الصراع بين الفصحى والعامية إذ تساعد في جعل الحوار قريبا من الناس من دون أن يفقد صلته باللغة الأم"[2].

ويرى أحمد طالب الإبراهيمي" لكي ينجح المسرح ينبغي سد الهوة، التي تفصل بين الدارجة والفصحى لأن وجود اللغتين معا، وإن لم تكن تختص به الجزائر إلا أنه يشكل فيها قضية جديرة بالاهتمام بسبب ما يوعز به المستشرقون، لاتخاذ العربية الدارجة البعيدة كل البعد عن

1 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:673.

2– جان جبران كرم: مدخل إلى لغة الإعلام، ص:104،105.

الفصحى كلغة للتفاهم في المغرب العربي، والحل الذي نراه يكون تقريب الشقة بين اللغتين وهذا يتأتى بما يلي:

– عندما يتجنب الأديب أو المؤلف الألفاظ الغربية، فيترل إلى مستوى الشعب ليعبر عن مطامحه باللغة التي يفهمها"[1].

إن الفصحى التي يريدونها هي اللغة البسيطة، التي تتوفر بها كل شروط النجاح في الفن المسرحي، وهي ما يسميها "عبد الله شقرون: (طلاوة الألفاظ وغنائية التعبير) بل إن هذا الناقد يرى في اللغة (أصبحت على وجه العموم لغة يدركها الشعب العربي من الخليج إلى المحيط).

"إن اللغة الفصحى وحدها هي التي يمكن أن تقدم للقضية الوطنية الخدمات التي تنتظرها من المسرح، إلا أن اللغة الفصحى لا تعني لغة امرئ القيس ولا لغة الفرزدق ولا حتى لغة العقاد والرافعي بل يجب أن نحتاط كثيرا في كتابة مسرحياتنا أو في ترجمة الآثار المحررة باللغة الأجنبية يجب أن نحتاط من حيث اللفظ ومن حيث الجملة، وإذ يعرف كل من تمرس باللغة العربية بل كل متمرس بلغة ما، والكاتب المقتدر يستطيع أن يعبر عن آرائه بطرق عدة، فهو يملك ثروة هائلة من الألفاظ بعضها متداول ومستعمل حتى من طرف الأغلبية الساحقة من جماهيرنا، ومن واجبه أن لا يتجاوز حدود الواقع الممكن بالنسبة لجمهورنا الذي لم يكتب له غالبا الدخول إلى المدرسة العربية، من واجب أن يقصر استعماله على الألفاظ المتداولة التي لا تطلب جهدا كبيرا في فهمها".[2]

"ولكن يجب أن نعارض الحكم على الفصحى بالعجز عن التعبير في المسرح، لأن الكاتب يمكنه أن ينطق شخصياته بالعامية والفصحى معا، خصوصا إذا أخذ الفصحى المبسطة حيث تتوفر واقعية الأداء عندما نقرب العامية من الفصحى كلما أمكن، لأن هناك فرقا بين الواقعية الفنية

1– أحمد طالب الإبراهيمي: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية (1962– 1972)، تر: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972،د ط، ص:27.

2 – محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص:81،82.

والواقعية اللغوية والخلط بينهما يقود إلى سوء الفهم، فالواقعية الفنية يقصد بها واقعية النفس البشرية وواقعية الحياة والمجتمع والكاتب لا يستنطق لسان المقال بل لسان الحال".[1]

فالإشكالية إذن ليست في الكتابة باللغة الفصحى أو العامية أو غيرها، "وإنما الإشكالية متعلقة في كيفية الكتابة أي وضع الكلمات والجمل والفقرات بناؤها ترصيفها تنميقها وتشكيلها ثم وقعها على الأذن وأثرها على الذهن والموسيقى الكلام سحره وجماله"[2]، "لأن غاية اللغة تكمن في تحقيق الصلات بين الإنسان والإنسان وأداة للتربية والمتعة فهي تتضمن عملا هادفا لغاية".[3]

فبالرغم من أن هدف الكتابة بالعامية والفصحى في التمثيلية المسرحية كان واحدا وهو التربية والتوجيه والبحث، "كما كان المنبع واحدا وهو التراث الإسلامي والتاريخ الوطني والعادات والتقاليد القومية، وكان المصب واحدا هو الشعب الجزائري وآماله وآلامه ومطامحه وتطلعاته، حيث كان دور المسرح فيه يتمثل في تنبيه الجماهير إلى ضرورة تحرير البلاد في معظم الأحوال، وفي التسلية يزرعون فيها كثيرا من ألوان التربية والتوجيه".[4]

وإنه لمدعاة أسف أن يصبح الصراع في مجال المسرح الإذاعي بين العامية والفصحى مشكلة تتطلب الحل، بل أن يكون مجال تساؤل لما له من دلالة خطيرة أشرنا إليها، ونرى أن هذه المسألة كغيرها من مسائل "يجب أن تعالج لا على أساس ما هو كائن، بل ينبغي أن يكون ولا عن أساس التيسير أو الرواج التجاري بل على ما هو طريق النهوض بالأدب والجنس الأدبي موضوع الدراسة ويكشف لنا عن طريق الرشد ما انتهجته وتنتهجه الآداب العالمية المعاصرة، ثم الاعتبار بما حدث من صراع بين الفصحى والعامية في الآداب الأخرى حين آذنت الفصحى بالأقوال، وتفتح هذه المشكلة عيوننا على ما يجب أن نتخذه من إجراءات عاجلة حاسمة فيما يخص الدراسات اللغوية".[5]

1 – محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص:222.

2 – محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، ص:10.

3 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:44.

4 – عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ص:204.

5 – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص:83.

ويعتبر محمد التوري أن"طرح تلك الفكرة تبين مدى نجاح المبدع في اختياره على هذه اللغة أو تلك دون الحكم على تلك اللغة أو تلك، فيمكن للكاتب أن يوفق باللغة الفصحى أو باللغة العامية والتبيان الدقيق يكون بالدراسة والفحص والقراءة".[1]

كما أن الإجابة على التساؤل الذي أثرناه في البداية ليس أمرا سهلا ويسيرا، فكثيرا ما أوقع الأدباء والنقاد في حيرة من أمرهم وفي موقف اختيار فتعددت اتجاهاتهم وسبلهم، فقسم يستخدم الفصحى متمسكا بالضرورات الفنية والمقتضيات القومية، وآخر يستخدم العامية في حواره المسرحي وثالث يستخدم أكثر من مستوى لغوي في العمل الواحد، وعلى سبيل التمثيل ننظر إلى مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس حيث استعمل اللهجة العامية واللغة الفرنسية على ألسنة بعض المستعمرين.

هكذا تختلف اللغة في المسرح باختلاف المواضيع المسرحية، فالمسرحيات التي تتناول لغتها موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية تختلف عن لغة المسرحيات، التي تتناولها حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية، فبينما نجد الأولى تميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية.

فعلى سبيل المثال تكتب المسرحيات المترجمة والتاريخية والدينية باللغة الفصحى، أما المسرحيات الاجتماعية فغالبا ما تكون بالعامية أي اللهجة اليومية للأفراد، فالمؤلف المسرحي إذا أراد النجاح لمسرحيته عليه أن يبلغ بها درجة عالية من الوضوح والشفافية سواء كانت بالفصحى أو بالعامية المهم أن يضع في حسبانه أنها للتمثيل لا للقراءة فحسب، وعليه فاللغة المسرحية هي اللغة التي يسعى المبدع للوصول بها إلى ذهن المتفرج، وليست اللغة المسرحية هي الفصحى أو العامية أو لغة أخرى فالمبدع له حرية اختيار اللغة وفق المجتمع والظرف والحال، وهو المسؤول الأول على الأداة اللغوية التي يعتمد عليها لتحقيق غرضه.

لذا نكرر ما قلناه سابقا من أنا لا نحرم على المؤلف الدرامي إذا أراد أن ينتج نصا مسرحيا شعبيا أن يكتب باللهجة العامية الدارجة التي تعبر عن وسطه وقضاياه، "ولكن الذي نحاربه هو

1 – محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، ص:11.

الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هي بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال فإلى ما في هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء فيه،كذلك اعتراف بعجز الأدب العربي عن مجازاة الآداب الأخرى في غنائه بهذا الجنس من الأدب، ويتبع ذلك حتما للنيل من هذا الجنس الأدبي نفسه من ناحية الرقي فنيا ذلك أن من المقطوع به أن المسرحيات كلها في ملهاة ومأساة لاهية، لو كانت قد ظلت تكتب في الآداب العالمية بلهجات محلية لما ارتقت، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمي في النهوض بها وفي تبادل التأثير فيها والتأثر بها مما كان سبب نضجها وعونا على تأدية رسالتها الإنسانية والفنية".[1]

ومهما يكن من أمر فإن ألحان الروح والقلب التي تعبر عنها اللغة هي أغنى بمرات عديدة من الأصوات الموسيقية، وما دامت اللغة هي الأداة الأساسية في المسرحية سواء كانت شعرية أم نثرية فصيحة أم عامية، فهي توحي بوقائع المسرحية وتحمل الشحنات العاطفية والفكرية، وتعبر عن آراء الكاتب وهدفه وما يريد توصيله للمستمعين، ومهما قيل عن أهمية اللغة الإنتاج الثقافي عموما والفني خصوصا فإنه لا يفي بتمثيل دورها الحقيقي في صنع الفكر والإبداع، ومن ثمة فإننا حين نتأمل ظاهرة المسرح من المنظور اللغوي، فإن هذا التأمل يسمح لنا بتوضيح أكثر جوانبه حساسية وأشدها تعقيدا وأوثقها ارتباطا بمدى فتيته، بل قد يسمح لنا بتوضيح مفارقة بارزة بين أسلوبين للتعبير الفني الفصحى والعامية اللذين قدر لهما العيش جنبا إلى جنب في ظل تشكيل خطاب نصوصنا المسرحية.

فإذا أردنا فعلا أن نقيم صرحا مسرحيا له قواعد لا تزعزع ورواسي لا تجتث وأركان لا تتمايل والتغيرات الطارئة لا بد من تكاثف الجهود للوصول إلى حل ما، فيما يتعلق بلغة المسرح يرضي كل الأذواق والفئات والطبقات والمستويات ويحافظ على هويتنا، فالمسرح الإذاعي قضية حضارية وتحقيق ماهيته هو التأكيد على أنه ذو طبيعة اجتماعية وأخرى جمالية، فقد ظل ولا يزال لسان حال المجتمعات يسلط الضوء على موروثاتها ويعيد بعث الحياة في عاداتها وتقاليدها، كما

1 – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص:76.

يسير في ركب حضارتها متطلعا إلى غد أفضل من خلال مداعبته لمشاكل المجتمع، واستراق السمع إلى آهاته وأناته ومغازلتها مسمع الجماهير في شغف، وتركز فيها محاولة أيما تركيز محاولة إسقاطها على ذاتها أو إخراج مكنونات في نفسها ومكبوتاتها لتشريحها فمعالجتها فإيجاد الدواء الناجع لها.

"ونبادر إلى القول بأنه لا يخطر ببالنا أن نحرم كتابة المسرحيات بلهجة العامة، فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره الذي يتوجه إليه والأدب الشعبي، أو الفلكلوري قديم قدم الشعوب نفسها وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلها في صورة من صوره وسيظل الأدب الشعبي الفلكلوري كذلك ما بقيت الشعوب".[1]

"فلمن شاء أن يشترك بموهبته في رقي هذا المسرح الشعبي، الذي هو ظاهرة طبيعية فيغذيه بثمرات قريحته ما بدا له، ولكنه سيظل كاتبا دراميا شعبيا ينتج مسرحا شعبيا بلهجة العامة من الشعب، ولهذا المسرح طابعه ومجاله فلا ينبغي بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحية وتفاضل بين الفصحى والعامية، تعللا بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية أو ما يسمونه بواقعية الأداء".[2]

لذا فقد كان استعمال اللهجة العامية يخضع لظروف أملاها الواقع السياسي لتلك الفترة، إذ كانت السلطات الاستعمارية تحرم استعمال اللغة العربية الفصحى، فوجد مؤلفو النصوص المسرحية الجزائرية من خلال رجوعهم إلى الموروث الشعبي إلى استعمال اللهجة العامية الشعبية لأنها لهجة مسرحية نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية قريبة من وجدان الشعب الجزائري، كما تعتبر وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى وللوصول إلى الجمهور الجزائري، وبالرغم من ذلك فقد تم الاحتفاظ باللغة العربية الفصحى كتابة وتأليفا مسرحيا تجسد في الشخصيات التاريخية والإسلامية من أجل الاهتمام بالموروث الديني للأمة الجزائرية العربية الإسلامية، والمحافظة على منبتها الأصلي وهويتها الشخصية .

1 – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص:74.

2 – المرجع نفسه، ص:74.

وهكذا انتفع الشعب الجزائري من هذا اللون الأدبي (المسرح الإذاعي) رغم اختلاف اللغة بين فصحى وعامية، إلا أنه قدم لجمهوره المستمع كل ما يحتاجه سواء للترويح عن النفس والتسلية أو الوعي نحو الأفضل، فلغة المبدع هي التي تضفي على المسرحية طابعا خاصا بإمكان المستمع أن يستصغيه ويفهمه وبالتالي تحصل المسرحية على النجاح.

3- علاقة توظيف اللهجة الشعبية واللغة العربية الفصحى بالموروث الشعبي:

لقد"فرض الاستعمار الفرنسي الغاشم على البلاد صراعا عنيفا في تحطيم الشخصية الجزائرية وتحطيم قيمها الثقافية والحضارية، وكان أول عمل قام به هو شل الحياة الفكرية ونشر الأمية بين الجماهير، ذلك بإغلاق المدارس العربية وتحريم التعليم باللغة العربية ومحاربة الإسلام، فسياسة التجهيل كانت إلى جانب سياسة التفقير شعار الاستعمار، إذ كان الهدف الواضح لهذه المخططات منذ البداية اجتثاث شعب بأكمله من منبته الأصلي، وقطع كل ما كان يربطه بماضيه العريق والقضاء على خصائص هويته الحضارية والوطنية[1].

صحيح أننا لم نعش فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر بأعيننا، ولكننا عشناها بقلوبنا وبأسماعنا وبمشاهدتنا لأحداثها، فنظرا لما عمله المستعمر الغاشم لأجدادنا لم يكفه قتل أرواح إخواننا من المجتمع الجزائري من كل الفئات أطفال نساء شيوخ وتخريب وتدمير بيوتنا واستغلال ونهب لثرواتنا، ورغم كل هذا صمد الشعب الجزائري في وجه تلك القوى الشريرة التي تمتاز بالبطش، وأمام هذا الصمود سعى المستعمر الفرنسي لإيجاد طريقة أخرى في محاولة للقضاء على الشعب الجزائري، فوجد ضالته ألا وهي محاولة طمس مقومات الشعب الجزائري المتمثلة في اللغة والدين والعادات والتقاليد، وكل ما يعبر عن أصالة وهوية المجتمع الجزائري ومحاولة انتزاعه من منبته الأصلي، فاللغة من خلال فرنسة المجتمع الجزائري، وجعل اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية في البلد أما الدين فقد قام بغلق المساجد وتدميرها وتحريم التعليم وغيرها من الأعمال البشعة، لذا أراد فنانو المسرح أن يكون الفن قنبلة من أجل النهوض بالجزائر وتوعية المجتمع الجزائري بربطه بجذوره الأصلية والمحافظة على المقومات العربية الإسلامية ولو بأضعف الإيمان.

"فكان الفرنسيون يوقنون بأن اللغة العربية هي أساس الدين وصلة الجزائريين بأمجادهم وأجدادهم وبالعالم الإسلامي كله، فحاربوها بكل وسيلة وعدوها لغة أجنبية واستعملوا كل

1- أنيسة بركات: محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية حول الجزائر، ص: 79.

جهودهم لبث احتقارهم في نفوس الجزائريين، وكانوا ينظرون شزرا وفي احتقار إلى علماء العربية والدين، ويأبون الاعتراف بشهاداتهم العلمية وبكفاءاتهم الكبيرة ويوحون إلى المسلمين بأن العربية هي سبب الحرمان من الوظائف، وأنها لغة قاصرة جامدة لا تؤهل أهلها للتقدم والرفعة، فأورثوا احتقار العربية وعلومها وكتبها إلى كثير من أبنائنا فأصبحوا بلاء علينا كالمستعمرين".[1]

فما كان من الكاتب الدرامي الجزائري سوى أن يتمسك بشخصيته الجزائرية، وأن يناضل من أجل موروثه اللغوي عن طريق الفن المسرحي حتى لا ينصهر في بوتقة المستعمر الفرنسي، "الذي سعى بسياسات الإلحاق واعتبار الجزائر مقاطعة فرنسية، والقول بأنهم جاءوا عائدين وليسوا محتلين ومن الشعارات الاستعمار يرددها للشعب الجزائري، ويدفعه إلى اعتناقها "أرضا غالية وأجدادنا الغاليون".[2]

فليست اللغة في مثل ذلك الوضع الذي كان يعانيه المجتمع الجزائري مجرد وسيلة للتعبير والتواصل يستعملها الكاتب الدرامي الجزائري ليصوغ عن طريقها المعاني والمواقف والأفكار، بل هي غاية ووسيلة تعطي الهوية الجزائرية مدلولها والشخصية كيانها ووجودها، لكن ذلك الطموح في الانطلاق بتأسيس مسرح جزائري يستعمل اللغة العربية الفصحى، كان يحتاج إلى كثير من الواقعية إذ أن قرنا من الحرب على هذه اللغة لتغييبها وإحلال الفرنسية مكانها،"ولذلك فإن المقاومة الوطنية قد تجلت في استعمال اللهجة الشعبية باعتبار أنها لسان عموم الجزائريين من جهة وباعتبارها حاملة لشخصيتهم وثقافتهم الشعبية وعاكسة لذواتهم وصور وجودهم من جهة أخرى، وقد اتخذ المسرح الجزائري من هذه اللهجة حصنا منيعا يكرس الاختلاف والقطيعة مع لغة الاستعمار وثقافته، فكان تجذره في هذه اللهجة وتطويعه لها لتكون لغة الفن تعبيرا عن بحثه عن ذاته واحتمائه بهويته الشعبية العميقة ".[3]

1 – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:74.

2 – إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، ص:66.

3 – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:72.

لقد سعى الاستعمار الفرنسي-كما ذكرنا سابقا- لإبادة مقومات الشخصية الجزائرية ومنها محاولته قتل اللغة العربية الفصحى في اعتبارهم بأنها أساس الدين كيف لا وقد نزل بها القرآن الكريم، وبالتالي فالفصحى تحافظ على جذور ومنيت الأمة العربية الإسلامية الجزائرية، وعلى صلتهم بأمجادهم وأجدادهم وبالعالم العربي الإسلامي كله، فعمل المستعمر الفرنسي على محاربتها والتخلص منها لكنه لم يفلح في ذلك نظرا لتمسك الجزائريين بلهجتهم الشعبية وبلغتهم الفصحى رغم كل الضغوطات الممارسة من قبل العدو لأن اللغة تعبر عن هوية الأمة وأصولها، فلو اتجهنا إلى اللهجة الشعبية لوجدناها لهجة الجزائريين يتكلمون بها في حياتهم اليومية، ويعبرون بها عما يشاءون تتضمن مختلف جوانب الثقافة الشعبية التي ورثوها في مجتمعهم، وحافظوا عليها في وسطهم الاجتماعي لهجة آبائهم وأجدادهم.

وفي المقابل اللغة العربية الفصحى لغة ديننا الإسلامي الحنيف، هكذا حاول رواد مسرحنا الإذاعي- بغض النظر عن الاختلاف الحاصل في اللغة المستعملة في التعبير – في الحفاظ على موروثنا الشعبي، فاستعملت اللهجة الشعبية للتعبير عن واقع المجتمع الجزائري، وما يعانيه من قهر وظلم ومحاولة توعيته وإيقاظ الروح الوطنية فيه،كما عملوا على ترفيهه وتسليته، وضمن تلك المسرحيات استلهموا فيها الموروث الشعبي بجميع أشكاله وألوانه، وحاولوا إسقاطه على واقعهم المعايش، كل ذلك من أجل الحفاظ على الهوية والشخصية الثقافية والشعبية للأمة الجزائرية، وفي المقابل نجد اللغة العربية الفصحى التي تجلت كثيرا في التمثيليات التاريخية والدينية، التي تحكي لنا بطولات سير الأنبياء وبطولات أجدادنا وذلك من أجل الإقتداء بهم.

فتوظيف اللغة العربية الفصحى واللهجة الشعبية لم يكن اعتباطا هكذا، وإنما من أجل الحفاظ على موروثنا الشعبي والديني الذي هو جزء من منبتنا وأصالتنا وهويتنا الشخصية الجزائرية وفي هذا نجد أن لتوظيف اللغة واللهجة من أجل التعبير عن طريق الكلمة المسموعة له علاقة وثيقة بموروثنا الشعبي الثقافي، لأن العودة إلى الأدب الشعبي أو الفلكلوري حفاظا على موروثنا الشعبي يكسب المؤلف الدرامي لغة أصيلة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا المؤلف

معطيات اللغة وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار، ومنه على المؤلف الذي يهتم بالدراسة الأنثروبولوجية في إطار دراسة اللغة وعلاقتها بالسياقات الثقافية والاجتماعية، أن يراعي العناصر والدلالات الصوتية المميزة في كل مجتمع.

ملخص الباب الثاني:

من خلال دراستنا لتجليات الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري توصلنا إلى:

- ساعد الموروث الأسطوري الزاخر أدباء المسرح الإذاعي الجزائري على تجسيده في الحاضر وإسقاطه على مختلف إبداعاتهم الفنية، فعملوا على بحث القيم الإنسانية الحضارية القديمة الغنية بمختلف الأنماط الشعبية الخالدة أو المشاهد الغربية مثلما جاء في حكايات ألف ليلة وليلة وسيرة سيف ذي يزن، نظرا لما تحمله هذه اللوحات تاريخ الإنسانية ومراحل تفكيرها، ومن الكتاب الذين قاموا باستلهامها في نصوصهم نذكر: عبد الحليم رايس، ولد عبد الرحمان كاكي، وغيرهم من الكتاب الذين كان لهم نشاطا بارزا في صناعة مسرحهم على سند الأطر التراثية يستلهمون منها المواضيع ومختلف السياقات الفنية.

- من خلال مسرحية (أبناء القصبة) لعبد الحليم رايس لاحظنا أن طريقة البناء الدرامي في المسرحية جاءت مشابهة لإحدى مسرحيات الكاتب الإغريقي سفوكليس من حيث عملية الإسقاط، فوجدنا أن طبيعة الأحداث في المسرحية الإذاعية الجزائرية مقتبسة من الواقع الجزائري على خلاف مسرحية بروميثيوس.

- حقق استلهام المؤلفين الجزائريين للأسطورة انجازا نوعيا للخطاب المسرحي، و لم يكن الاستلهام أن يتم بمعزل عن حركة الثقافة العربية الإسلامية، ومن ورائها حركة الواقع الجزائري نفسه معتمدا في ذلك على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله المتنوعة الأسطورية والملحمية والشعبية.

- العودة إلى الموروث التاريخي العربي والإسلامي واستلهامه في الكتابات المسرحية الإذاعية الجزائرية يوقظ في النفس الجزائرية الإصرار على التمسك بالهوية الجزائرية والعربية الإسلامية، وهذا ما هدف إليه الشاعر المسرحي محمد العيد آل خليفة في مسرحيته (بلال) من خلال محاولة إسقاط مرحلة صبر بلال وتحمله للعذاب من طرف الكفار في شكل رمزي على الشعب الجزائري، دعوة من الكاتب إلى التحلي بالصبر والتمسك بالدين الإسلامي لمقاومة المستعمر الفرنسي.

- إن العمل المسرحي الذي لاحظناه في مسرحية (بلال) والذي جمع فيه بين الأداء المسرحي والتعبير الغنائي قد تولد من الرغبة الواعية والملحة في بعث الموروث وتوظيفه، للتعبير عن قضايا المجتمع الجزائري من خلال عملية الاستلهام.

- سعى الكاتب المسرحي محمد الأخضر السائحي إلى النهل من الموروث التاريخي، وذلك بتوظيف شخصيات تاريخية ورموز بطولية من التاريخ، ونستنتج من هذا أن التوظيف الدلالي للموروث التاريخي والديني لا يكمن فقط في وعي الكاتب بالتاريخ والدين، ولكن يكمن بالأساس في وعيه بالواقع المعاش وما يحدث فيه من متغيرات، لأن ما يهم المؤلف الدرامي في توظيفه للشخصية التاريخية أو للموقف التاريخي والديني ليست الشخصية في حد ذاتها ولا التاريخ الصحيح ولكن دلالة الشخصية أو الموقف وما توحي به لأن دلالة الشخصية التاريخية أو الإسلامية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير، وإعطاء بعد له مدلوله الخاص هي التي يستغلها المؤلف المسرحي للتعبير عن قضايا واقعه.

- لم يكتف كتاب المسرح الإذاعي الجزائري بتوظيف الموروث الأسطوري والديني والتاريخي بل لجأوا إلى تبني أسلوب مغاير في عرض مواقف وأحداث شخصياتهم الفنية، وقد تجلى هذا في استلهامهم لقواعد ثابتة في العرف الاجتماعي لتوظيف الأمثال الشعبية والحكم، والتي كانت في أغلبها عناوين لمسرحيات إذاعية معبرة عن سلوك الفرد والمجتمع الجزائري وأهم ميزة طبعت على مختلف الأمثال الشعبية الجزائرية اتسامها بالإيجاز في اللفظ والدقة في المعاني.

- كان توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري من عدة مصادر من خلال الاقتباس والترجمة، وقد لعب التفتح على الغرب دورا كبيرا في هذا المجال، مما ساعد الكثير من المؤلفين في الاستعانة بهذه المصادر واقتباسها.

– تناولت الأمثال الشعبية الجزائرية كل المواضيع التي تمس حياة المجتمع الجزائري وثقافته، نظرا لما تحمله في طياتها من قيم وأحكام ومعتقدات شعبية، فكانت أقدر الفنون الشعبية على التعبير عن سلوك الإنسان الجزائري في مختلف المجالات.

– إن لتوظيف الموروث الشعبي بأشكاله المتنوعة أهمية كبيرة في تصوير المجتمع الشعبي ونقل سلبياته وإيجابياته، ومن ثم محاولة إسقاطها على شؤون وقضايا الأمة الجزائرية، فأراد المؤلف المسرحي تصويرها والتعبير عنها فصور وقائع الموروث الشعبي ممثلة فيما أخذه عن ألف ليلة وليلة وأحلام الطبقات الفقيرة وسيطرة الطبقة الغنية على الفئة الفقيرة فعبرت الأمثال الشعبية الجزائرية عن النقد اللاذع لهذا المجتمع.

– من بين مقومات الموروث الشعبي التي سعى كتاب الدراما الإذاعية الجزائرية توظيفها في نصوصهم المسرحية استعانتهم بالمعتقدات الشعبية الغيبية من خلال توظيفهم للأولياء الصالحين، نظرا لما يحمله هذا التوظيف من دلالات دينية وعقائدية.

– كان لموضوع القدر المحتوم سحره الخاص، حيث حاول الكتاب الجزائريين وضع اللمسات على هذا النوع من المسرحيات فمن بين المسرحيات المقتبسة من قصص ألف ليلة وليلة نجد مسرحية(النائم اليقضان) وسميت أيضا(النائم الصاحي).

– من المعروف أن الحكاية الشعبية محصورة في الأحداث التاريخية الخاضعة للخيال الشعبي، لكن في مسرحياتنا الإذاعية نجد أن القصص أو الحكايات الشعبية هي حكايات واقعية عاشها الشعب الجزائري في تجربته الحياتية القاسية، وذلك في مواجهة المستعمر الفرنسي، فعبر عنها الكتاب بطريقتهم الخاصة مستعينين في تصوير أحداثهم وبطولاتهم بأبطال حقيقيين قاموا فعلا بتلك الأحداث.

– تمثل الحكاية الشعبية بوصفها واحدا من أهم منابع الموروث الشعبي ومرجعا أساسيا من المرجعيات النصية الرمزية والفنية، ولهذا نجد التنوع في حكاياتنا الشعبية بين حكاية الغول وحكاية

الحيوان وحكاية الجان وحكاية السحر، ويبقى هدفها في النهاية باعتبارها أسلوبا اجتماعيا الإصلاح والتوجيه.

- استعمال الكاتب للحوار السردي، والذي يتعاقب مرة بعد مرة في المسرحية يجعل شخصياتها تقدم وصفها وملاحظاتها وشهاداتها على كل الحوادث.

- من المعتقدات الشعبية السائدة في المجتمع الجزائري والتي عبر عنها كتاب الدراما الإذاعية وجدنا الاعتقاد بالولي الصالح الفأل والتطير، أما من بين العادات والتقاليد الشعبية باعتبارها عنصر من عناصر الثقافة الشعبية، التي تنتقل من جيل إلى آخر عبر الزمن، فنجد توظيف الكتاب لبعض الأكلات الشعبية المعروفة مثل:الكسكسي والسفنج وبعض المشروبات التقليدية مثل:القهوة والتاي..، كما تم ذكر نمط اللباس التقليدي والمتمثل في البرنوس والقشبية واللحاف، وفيما يخص الفنون الشعبية فقد كانت تستعمل بعض الآلات الموسيقية نغماتها الفنية للفصل بين مسامع التمثلية حفاظا على الثقافة الشعبية الجزائرية من الزوال نتيجة وجود المستعمر الفرنسي في البلاد.

- تطورت الإذاعة الجزائرية اليوم وأصبحت تقدم حصصا خاصة بجمع الموروث الشعبي من ألغاز وحكايات ونكت وأحاجي، كما تقدم أغاني شعبية وتغطي مختلف البرامج التي لها علاقة بموروثنا وتراثنا الشعبي.

- المسرح الإذاعي الجزائري نشأ وترعرع في ظروف صعبة للغاية نتيجة المستعمر الفرنسي، لذا كان هدفه المحافظة على الهوية واللغة الجزائرية، فكانت إبداعات مؤلفينا بمختلف اللهجات العامية الدارجة التي يفهمها غالبية الشعب الجزائري، الذي كان يجهل اللغة العربية الفصحى بسبب المستعمر الفرنسي الذي حرمه من أدنى الحقوق، والتي من بينها حق التعليم حيث عمل على غلق المدارس...، كما استعملت اللهجة القبائلية واللغة الفرنسية، إضافة إلى التعبير باللغة العربية الفصحى للمحافظة على لغة ديننا الإسلامي، فكتبوا في مختلف المواضيع دون إحداث خلل بسبب اللغة أو اللهجة المستعملة في التعبير والأداء المسرحي لأن الغاية من وراء ذلك كانت واحدة، فكان

مسرحا إذاعيا لكل طبقات وفئات المجتمع الجزائري معبرا عن واقعهم محافظا على موروثنا الشعبي وأصالتنا وهويتنا الجزائرية، كي لا يطمس الآخر معالم ثقافة المجتمع الجزائري.

- الرجوع إلى توظيف الموروث الشعبي توظيفا واستلهاما عند كاتب الدراما الجزائرية كان مخرجا نفيسا للمعاناة، التي يكابدها الفرد الجزائري في حياته عبر البحث عن إجابات من الماضي لتجربته على حاضره ومستقبله، فالرجوع إلى الأساطير مثلا ومعاودة الرجوع إليها على أمل أن تستطيع هذه الوسائل ذات مرة أن تكون أصدق تمثيلا لهمومنا الخاصة وربما أكثر تهدئة لها.

- الإبحار في العادات الجزائرية ومختلف الموروثات الشعبية ليس سهلا، هو تاريخ ممتد عبر القرون وموروث بحجم الأمة الجزائرية زمانا ومكانا، وكان الهدف من تقديمه المحافظة عليه واكتشاف ملامح الموروث الشعبي الجزائري وطريقة توظيفه واستلهامه في النصوص المسرحية الإذاعية الجزائرية.

خاتمة

خاتمة

يشكل الموروث الشعبي مادة خصبة وترجمة بليغة لمشاعر كل فرد مـــن أفـــراد المجتمـــع الجزائري، من خلال ثرائه واغتنائه بألوان وعناصر المادة التراثية وما تحتويه في مضمونها من تعابير وإيماءات، التي تصوغ مراحل وفترات متباينة من التاريخ البشري والكيـــان الإنســـاني، ومحاولـــة لاستلهامها وإسقاطها في الإبداعات الدرامية الجزائرية من خلال النصوص المقدمة.

فهذا الموروث الشعبي متأصل فينا وامتلاكه مفروض علينا مهما حاولنا التنصل منه، لأنه يعيش في أعماق كياننا حيث يمثل الذاكرة الحية، فعلينا أن لا نعرض عنه بدعوى العصرنة والتطور مـــن خلال تقليد الغرب ونسيان ما هو أساس بناء المجتمع، وعلينا أن نعيد فهمـــه وتفســـيره وتحليلـــه وتقييمه على أسس حديثة تبث فيه الحياة، وقوة التأثير وتفتح عين الإنسان الجزائري علـــى هـــذا الموروث الشعبي الثري كي يقبله ويشعر أنه بداخل ذاته، ولذا حاولنا من خلال هذا البحث دراسة موضوع الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري، وقد انتهى التحليل إلى نتائج تضمنها كل فصل وفيما يأتي نكتفي باستخلاص أهم تلك النتائج:

- المسرح الإذاعي بحكم طبيعته فن للشعب الجزائري بكل فئاته وفي كل مكان، والموروث الشعبي يشكل مصدرا أساسيا لمرجعية الأمة الجزائرية، فهو هويتها وشخصيتها ومصـــدرا مـــن مصـــادر الإبداع والنشاط الفكري والفني والحضاري في الحياة، لذا نجد ذلك التمازج والتفاعل بـــين فـــن المسرح الإذاعي كفن مسموع مع الموروث الشعبي كمنتج ثقافي لصيق بروح الشعب.

- الدارس للمسرح الإذاعي الجزائري يكتشف أن حضور الموروث الشعبي بمختلف أشكاله قـــد كان كبيرا ومكثفا جدا، حتى إننا يمكن أن نزعم بأن المسرح الإذاعي قد كان أكثر الأشكال الفنية استحضارا للموروث الشعبي وتعبيرا عنه وتوظيفا له في تناول الواقع المعـــيش، بـــل إن المـــؤلفين الدراميون سعوا إلى ينبوع الموروث الشعبي يغرفون منه ما يلبي حاجاتهم المضمونية والفنية، خاصة في الفترة التي سعى فيها المستعمر الفرنسي إلى اجتثاث هوية الشعب الجزائري، هذا الأخير عمـــق

الصراع ضد المستعمر الغاشم في قضية التأكيد على ضرورة استرجاع الهوية الجزائرية، وترسيخ كيان الذات الجزائرية الأصيلة، فتجلت أهمية الموروث الشعبي باعتباره مصدرا أساسيا من مصادر الشخصية الوطنية الجزائرية، فهو قيمة ثابتة يرتكز عليها حاضر الأمة ومستقبلها، فمن خلال الموروث الشعبي يتم التعبير عن جذور الوجود الجزائري وشخصيته انطلاقا من بناء جسور التواصل بين الماضي والمستقبل، وهذا ما لاحظناه من خلال دراستنا التطبيقية في تحليلنا لبعض النصوص المسرحية، والإسقاطات التي تبيناها في نصوص الكاتب المسرحي عبد الحليم رايس وولد عبد الرحمان كاكي ومحمد العيد آل خليفة وغيرهم.

- إن استلهام الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري يحافظ على الهوية والشخصية الجزائرية ويمكن المسرح الإذاعي الجزائري من مواجهة العولمة بالحفاظ على هويته الثقافية، ولا يتم ذلك إلا بتأصيل الموروث بطريقة معاصرة تخدم المجتمع الجزائري والمجتمعات الإنسانية.

- لاحظنا استلهام الشخصيات التاريخية والدينية من أبطال وملوك وغيرهم في بنية النص المسرحي المعاصر بما يخدم فكرة النص، ويساهم في إيقاظ وتوعية المجتمع.

- كما أن التوظيف الدلالي للموروث الشعبي والتاريخي والديني لا يكمن في وعي المؤلف الدرامي بالتاريخ والدين وباقي موروثاتنا الثقافية، ولكن يكمن بالأساس في وعيه بالواقع والوسط الاجتماعي وما يحدث فيه من متغيرات، لأن ما يهم المؤلف الدرامي في توظيفه للشخصية الشعبية أو التاريخية أو للموقف التاريخي والديني بعينه ليست الشخصية في حد ذاتها ولا التاريخ الصحيح، ولكن دلالة الشخصية أو الموقف وما توحي به، لأن دلالة الشخصية التاريخية وغيرها بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير وإعطاء بعد له مدلوله الخاص عند المستمع أو متلقي العمل الدرامي، هذا ما يسعى إليه المؤلف للتعبير عن واقعه وواقع عصره والقضايا التي تعتري ذهنه وأفكاره.

- لقد أغنت تجربة المسرح الإذاعي الجزائري في توظيف الموروث الشعبي، والظواهر المسرحية المستنبطة من المخزون الدرامي لتلك الظواهر التراثية من خلال توظيف الراوي أو الحكاية.

– التوظيف السمعي للموروث الشعبي في المسرح الإذاعي يعطينا بعـــدا جماليـــا فنيـــا لتلـــك التمثيليات، له خصوصياته، ونابع من هويتنا الثقافية الجزائرية.

– لقد كان حضور الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري بأشكاله المتنوعـــة، غـــير أن حضوره كان واضحا في المسرحيات الثورية، والتاريخية والدينية باللهجـــة الشـــعبية للمجتمـــع الجزائري أو باللغة العربية الفصحى، وكل هذا من أجل المحافظة على موروثنا الشـــعبي والـــديني وترسيخ الهوية الوطنية الجزائرية والعربية الإسلامية.

– كما كان توظيف العادات والمعتقدات الشعبية الجزائرية إضافة إلى الأمثال والحكاية الشـــعبية صدى كبيرا في إبداعات المؤلفين الجزائريين، وأهم ميزة لاحظناها هي طغيان الحوار الســـردي في أغلب النصوص المسرحية المقدمة، إلى جانب ذلك كان مؤلفي النصوص الدرامية يستلهمون جل حكاياتهم من قصص ألف ليلة وليلة، وكان القصاص الشعبي الجزائري يسرد السير مثل سيرة عمر بن الخطاب وهارون الرشيد وعنترة بن شداد وغيرهم، ويذكر سيرهم من أجل أخذ العبرة ضمن وقائع تاريخية معينة قد تتطابق نسبيا مع الوضع السياسي والاجتماعي الـــذي ســـاد في المجتمـــع الجزائري .

– الأمثال الشعبية التي وظفت في النصوص الدرامية الجزائرية، والتي كانت في الأغلـــب عنـــاوين للمسرحيات المقدمة، وجدناها تتميز بتناول كل المواضيع التي تمس حياة المجتمع الجزائري وثقافته، نظرا لما تحمله في طياتها من قيم وأحكام ومعتقدات شعبية، لذا كانت أقدر الفنون الشعبية علـــى التعبير عن آمال وسلوكات ومعتقدات الإنسان الجزائري، جسدت عن طريقه المعـــاني بطريقـــة جميلة، وذلك برصد صور رمزية عن سلوك وطباع المجتمع الجزائري، ونقل الحقائق والواقع نظـــرا لتعددية دلالته وقابليته للتأويلات المختلفة وفق المواقف التي يضرب فيها المثل .

– وجدنا المصادر الأسطورية والخرافية المستلهمة من الموروث اليوناني في المســـرحيات الإذاعيـــة الجزائرية ما هي إلا انعكاسات للموروث على ذاته يسقطها المؤلف الجزائري على عصره، لكثـــرة ما انعكست إحباطات واقعنا المعاش على مرآة ذاته متصلة مع إحباطات الغالبيـــة الشـــعبية عـــبر

تاريخنا، وهو يعيد إنتاجها في نسيج إبداعاته الدرامية لا ليثير فينا نفحات من الخلود شأن وظائف الأسطورة، بل لتحرك فينا فعل الرفض مع فاعلية الهدم، فهو يستدعي اللحظة التي تتحـــرك فيهـــا الشخصيات ليدخلها في لحظة عصره المعاش بشكل مطلق، بحيث يبدو لنا كل شيء موجـــودا في عدم المكان وعدمية الزمان ممتطيا براق الأثير المحلق بشخصياته الدرامية عـــبر سمـــاوات الفضـــاء المأمول، محلقين في اتجاه سدرة الفعل الدرامي المقتحم، لتعبر عن قيم النبالة الإنسانية وإيقاظ الوعي الوطني الذي شغل بها الإبداع الدرامي.

– تنوع المصادر التي نهل منها كتاب الدراما الإذاعية الجزائرية، من خلال تـــوظيفهم للمـــوروث الشعبي في كتاباتهم للنصوص الدرامية من خلال استلهامهم للموروث العـــربي، الـــذي تمثـــل في توظيفهم للسير والحكايات الشعبية والأمثال وإسقاطها على إبداعاتهم الفنية، كما نجد تـــوظيفهم للموروث اليوناني المتمثل في تناولهم لمختلف الأساطير اليونانية مثل أسطورة أوديب وبروميثيوس، وغيرها من الأساطير في لهجة شعبية ولغة فصحى تجاوب معها المتلقي الجزائري.

– توظيف اللغة العربية الفصحى واللهجة الشعبية لم يكن اعتباطا، وإنما من أجل الحفاظ على موروثنا الشعبي والديني، لذا نجد أن لهذا التوظيف علاقة وثيقة بموروثنا الشعبي الثقافي، لأن العودة إلى الأدب الشعبي أو الفلكلوري حفاظا على موروثنا الشعبي –كما ذكرنا سلفا– يكسب المؤلف الدرامي لغة أصيلة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا المؤلف معطيات اللغـــة وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار، ومنه على المؤلف الذي يهتم بالدراســـة الأنثروبولوجية في إطار دراسة اللغة، وعلاقتها بالسياقات الثقافية والاجتماعية أن يراعي العناصـــر والدلالات الصوتية المميزة في كل مجتمع، والتي تعبر فعلا عنه وتحدث عملية التواصـــل وتحقـــق الأهداف المنشودة من وراء تقديم العمل الفني الممزوج بموروثنا الشعبي الزاخر.

وفي هذا الإطار فإن للمسرح الإذاعي الجزائري دورا حيويا وجوهريا في انجاز الكـــثير مـــن الإبداعات الفنية والنقدية، فهو الذي سيدربنا على المشـــاركة والأمثولـــة علـــى رأب الصـــدع والتمزقات، وذلك بواسطة مكوناته، والتي من بينها الحوار الذي نفتقده جميعا وأنا أؤمن أن بـــدأ

الحوار المسرحي الإذاعي الجاد عن طريق الكلمة المسموعة هو خطوة البداية لمواجهة الوضع الذي يحاصر عالمنا في ظل العولمة.

وعليه فالموروث العربي والمقصود الجزائري بصفة خاصة والموروث العالمي ليسا أكثر من جسر ومخزون معرفي، ومصدر درامي لإشادة حضارة عربية عصرية نواتها الوحدة ولحمتها العدالة والحرية والديمقراطية لم يكن محدود الآفاق والرؤى، لذلك احتسب من التراث العالمي والعربي ما يعني ثقافته وتراثه وصهر معارفه، التي اختزنها في بوتقة أفكاره التي يؤمن بها، وتجاربه التي عاشتها ليقدم خصوصا مسرحية إذاعية جزائرية قوامها التجديد والإبداع الفني والجمالي، الذي يعطيها تميزا ويكسبها مساندة ويقظة لما يجري في أوساطها المختلفة وليس التفكير والإتباع.

وأجدد شكري أخيرا إلى الأستاذ المشرف الدكتور: **فتحي بوخالفة** الذي تفضل بالإشراف على هذه الأطروحة، مقدرة المجهودات التي بذلها معي، وتوجيهاته القيمة التي أفدت منها كثيرا، والروح العلمية والموضوعية التي تحلى بها معي فشكرا جزيلا.

الملاحق

الملاحق

معجم الأعلام

أبو العيد دودو:"من مواليد 1934م بجيجل، قاص وناقد أدبي ومترجم، أستاذ جامعي درس بمعهد عبد الحميد بن باديس، ثم انتقل إلى جامع الزيتونة ومنه إلى دار المعلمين العليا ببغداد، ثم إلى النمسا فتحصل من جامعتها على دكتوراه برسالة عن ابن نظيف الحموي سنة 1961م، درس بالجامعة التي تخرج منها، ثم بجامعة كييل بألمانيا قبل أن يعود إلى الجزائر، ويشتغل أستاذا في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الجزائر، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين.

من مؤلفاته:له مؤلفات وترجمات كثيرة إبداعا ودراسة منها: بحيرة الزيتون "قصص 1967م"، التراب"مسرحية 1968م"، دار الثلاثة"قصص 1971"،مسرحية البشير"1981"، الطريق الفضي "1981"، الطعام والعيون"قصص 1998م"،كتب وشخصيات "دراسة 1971"، الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان"دراسة 1975م"،صور سلوكية"تأملات اجتماعية"، الحمار الذهبي للوكيوس أبوليوس، مارتن هايدغر:أصل العمل الفني...

أحمد بن ذياب:من مواليد 04 جوان 1914م بالقنطرة ببسكرة، حفظ القرآن الكريم، ثم انتقل إلى قسنطينة حيث تلقى عن العلامة ابن باديس، ومنها إلى جامع الزيتونة، نشر في جريدة البصائر وفي بعض الجرائد التونسية، تولى إدارة عدة مدارس تابعة لجمعية العلماء المسلمين، عين بعد الاستقلال أستاذا ثانويا ثم إطارا بوزارة التربية، مقيم بمدينة البليدة.

من مؤلفاته:رواية الأب والأم، صحائف من التراث، ديوان شعر، مسرحية الأمر بأحكام الله،بحوث أدبية وتاريخية....

أحمد توفيق المدني: من مواليد 01 أكتوبر 1899م بتونس، ينتمي إلى أسرة جزائرية مهاجرة قبل ولادته كان جده شيخ بلدية العاصمة، تعلم القرآن الكريم والنحو والصرف والبلاغة والرياضيات

والعقائد الإسلامية ومبادئ اللغة الفرنسية، دخل إلى جامع الزيتونة سنة 1913م، وسجن سنة 1915م ثلاث سنوات بسبب التحريض ضد الاستعمار الفرنسي، بعد خروجه من السجن سنة 1918م عاد إلى جامع الزيتونة وشرع في عمله السياسي ضمن الحزب الحر الدستوري، أبعد إلى الجزائر سنة 1925م واستقر بالعاصمة، كان محررا وكاتبا وصحفيا في عدة جرائد ومجلات "البصائر، الإصلاح، الشهاب"شغل منصب كاتب عام لجمعية العلماء المسلمين، عين وزيرا للشؤون الثقافية في أول حكومة جزائرية بعد الاستقلال، وسفيرا للجزائر في المشرق وفي مناصب أخرى، توفي في 18 أكتوبر 1983، ودفن بمقبرة سيدي عبد الرحمن الثعالبي بالجزائر العاصمة.

من مؤلفاته: تقويم المنصور"في خمسة أجزاء"، قرطاجنة في أربعة عصور،كتاب الجزائر، محمد عثمان باشا، مسرحية حنبعل، وغيرها من المؤلفات القيمة.

أحمد رضا حوحو:"من مواليد 1911م ببلدة سيدي عقبة بسكرة، ناقد ساخر يهوى الفن والتمثيل والموسيقى ويعزف على آلة العود، درس باللغتين العربية والفرنسية وواصل تعليمه بالمدينة المنورة مهاجرا إليها رفقة أهله سنة 1935م، تخرج من مدرسة العلوم الشرعية، شارك في تحرير مجلة المنهل بمكة المكرمة بقصص يترجمها من الأدب الفرنسي ومقالات في مجلة الرابطة العربية المصرية، عاد إلى الجزائر سنة 1946م، وانضم إلى جمعية العلماء المسلمين وعمل مدرسا فمديرا ثم مفتشا للتعليم، كما شغل منصب أمين عام لمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة، أنشأ جمعية المزهر القسنطيني للمسرح والموسيقى، واشتغل أيضا في الصحافة فكانت له مقالات في جريدة البصائر أثارت الكثير من الجدل والنقاش بعناوين: مالهم لا ينطقون ؟مالهم يثرثرون؟ استشهد في 29 مارس 1956م حيث قبض عليه من طرف الاستعمار الفرنسي إثر وقوع عملية تفجير في دائرة البوليس المركزية واغتيال محافظ شرطة قسنطينة.

من مؤلفاته: ترجم وكتب في المسرح والقصة والرواية والأدب الساخر، كما له: صاحبة الـــوحي "قصص 1954م"، نماذج بشرية"قصص 1955"، غادة أم القرى"قصة طويلة 1947"، مـــع حمـــار الحكيم"مقالات قصصية ساخرة1953م"، أعيدت طباعة آثاره أكثر من مرة.

الأمين بشيشي مؤلف من مواليد 19 ديسمبر 1927 بسدراتة إعلامي تتلمذ على يد والده بلقاسم اللجاني، وهو داعية معروف بالشرق الجزائري، ثم تعلم الفرنسية وفي خريف سنة 1942 نزح إلى تونس،واصل تعليمه بالزيتونة وفي المعهد الراشدي، ثم عاد إلى سدراتة لتسيير مدرسة الحياة في سنة 1951،ثم التحق سنة 1956 بتونس، حيث أسس مع مجموعة من زملائه القدامى جريدة المقاومـــة الجزائرية.

أنيسة بركات درار: من مواليد 07 جويلية 1939م بندرومة بتلمسان، باحثة في التاريخ، شاركت في حرب التحرير.

من مؤلفاتها:أدب النضال في الجزائر، المرأة الجزائرية خلال حرب التحرير الوطنيـــة، إضـــافة إلى دراسات أدبية وتاريخية.

بوعلام رمضاني: صحفي اشتغل بجريدتي الشعب والمساء ،منتج لبرنامج إذاعي، هاجر إلى فرنسا مع بداية التسعينات، مراسل جريدة الحياة اللندنية، له كتاب المسرح الجزائـــري بـــين الماضـــي والحاضر"[1].

توفيق الحكيم: ولد بمصر سنة 1988 وهو رائد من رواد المسرح في الوطن العربي وتـــوفي ســـنة 1998، من مؤلفاته نذكر: السلطان الحائر، شهرزاد، أغنية الموت.

1 – رابح خدوسي وآخرون:موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين،دار الحضارة، بئر توتة،الجزائر،طبعة 2003،ص: 69، 85، 158، 172.

جلول باش جراح: من مواليد 11 فيفري 1902م،و"1908م حسب ترجمة الذاكرة الجزائرية" بالجزائر العاصمة، تعلم بإحدى الزوايا القرآنية ثم انتقل إلى المدرسة الفرنسية، حيث أتم المرحلة الابتدائية ،انضم عام 1926م إلى فرقة الزاهية لعلالو،كما انضم بعد ذلك إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا التي مثل فيها العديد من المسرحيات منها لقاء الله، زواج بالهاتف،وجه الخروف معروف...، وأسس عام 1956م مع مصطفى قزدرلي فرقة المسرح الإذاعي،كما عمل أستاذا بمعهد التمثيل حتى أغلق أبوابه عام 1960م، واصل بعد الاستقلال مشواره الفني بالمشاركة في فيلمين: الليل يخاف من الشمس عام 1964م لمصطفى بديع، الأفيون والعصا عام 1969م لأحمد راشدي، توفي في 29 مارس 1971م بالجزائر العاصمة.

رشيد القسنطيني بلخضر: من مواليد 11 نوفمبر 1887 بحي القصبة بالجزائر العاصمة، بدأ تعليمه بالكتاب، ثم دخل المدرسة الفرنسية، أنشأ عام 1927 فرقة مسرحية سماها فرقة الهلال الجزائري ألف واقتبس قرابة عشرين مسرحية منها: زغيربان، شرويطو، بن عمي من اسطمبول، بابا قدور الطماع، اشتهر بكونه مغنيا فكاهيا بارعا، توفي في 02 جويلية 1944 بالجزائر.

عبد الحليم رايس: من مواليد ماي 1924 بالصديقية بوهران فنان، تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه حيث تحصل على الشهادة الابتدائية، عمل ساعي بريد ثم كاتبا عند موثق بدايته الفنية كانت بتأليف الأغاني وفي عام 1958م انضم إلى الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس وألف لها مسرحيات:"أبناء القصبة، الخالدون، دم الأحرار"بعد الاستقلال مثل في العديد من الأفلام: الأفيون والعصا، حسان طيرو...، توفي في نوفمبر 1979 بضواحي بوسعادة أثناء تصوير فيلم السيلان.

عبد الحميد بن هدوقة: من مواليد 09 جانفي 1925 بالمنصورة ببرج بوعريريج، بعد التعليم الابتدائي انتسب إلى المعهد الكتابي بقسنطينة، ثم انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس، ثم عاد إلى الجزائر ودرّس بالمعهد الكتابي إلى جانب نضاله ضد المستعمر الفرنسي الذي كان له بالمرصاد، مما

دفعه إلى مغادرة التراب الوطني نحو فرنسا ليغادرها عام 1958 باتجاه تونس، ثم رجع إلى الوطن مع فجر الاستقلال.

تقلد عدة مناصب منها:مدير المؤسسة الوطنية للكتاب، رئيس المجلس الأعلى للثقافة، عضو المجلس الاستشاري الوطني ونائبه، وتوفي في أكتوبر 1996م.

من مؤلفاته: له مؤلفات شعرية ومسرحية وروائية عديدة منها: الجزائر بين الأمس واليوم"دراسة 1958م"، ظلال جزائرية"قصص 1960م"، الأشعة السبعة"شعر 1962م"، الأرواح الشاغرة"شعر 1967م"، ريح الجنوب"رواية 1971م"، الكاتب وقصص أخرى"قصص 1972م"، أمثال جزائرية" الجزائر 1990"، من روائع الأدب العالمي"الجزائر 1983م".[1]

عبد الرحمان الجيلاني:"من مواليد 09 فيفري 1908 بالجزائر العاصمة، حفظ القرآن الكريم وتلقى علوم الفقه واللغة والشريعة وعلم الكلام وعلم الفلك، تولى تقديم الأحاديث النبوية بالإذاعة الجزائرية – رأي الدين- وبعد الاستقلال عين أستاذا باحثا بالمتحف الوطني للآثار بالجزائر،كما عين مدرسا للفقه المالكي بمعهد تخرج الأئمة في مفتاح سنة 1976 مدرسا لمادة مصطلح الحديث بجامعة الجزائر المركزية سنة 1983، حصل عام1980 على جائزة الجزائر الأدبية الكبرى، وتحصل على شهادة تقدير من رئيس الجمهورية الجزائرية عام 1987 .

من مؤلفاته:ذكرى الدكتور محمد بن شنب، سكة الأمير عبد القادر، تاريخ المدن الثلاث: الجزائر، المدية، مليانة، تاريخ الجزائر العام في أربعة أجزاء".[2]

عبد الرحمان كاكي: "هو عبد القادر المعروف بعبد الرحمان كاكي، ممثل ومخرج مسرحي، من مواليد 18 فيفري 1934 بالمحروسة في مستغانم بالغرب الجزائري، انضم عام 1924 إلى الكشافة

1 – رابح خدوسي وآخرون:موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين،ص:81،92.

2 – موسوعة من ثمرات السلف الصالح،أعلام وأبطال في آفاق الثقافة الجزائرية،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،عين مليلة، الجزائر، 2013، دط، ص:47

الجزائرية التي كانت مدرسته التي تشبع فيها بالروح الوطنية، وتعلم فيها النشاط والمثابرة على العمل وإتقانه، وفي 1945 قام بكتابة مسرحية ذات فصل واحد بعنوان "قصة زهرة" وعمره لا يتعدى آنذاك سن 11 عاما، ونظرا لتفتق موهبته الفنية مبكرا التحق بالجمعية الثقافية "السعيدية"، التي ساهمت في تعميق تجربته ،حيث كانت تضم فنانين كبارا أمثال بن عبد الحليم الجيلالي، وفي عام 1958 أسس كاكي فرقة "القراقوز"، وبعد استقلال البلاد التحق بالمسرح الوطني الجزائري، نال عام 1966 جائزة مهرجان صفاقس عن "القراب والصالحين"،كما نال عام 1990 الجائزة الكبرى للمعهد الدولي للمسرح في مهرجان القاهرة، وتوفي يوم 14 نوفمبر 1995 بوهران.

من مؤلفاته نذكر: كتب العديد من المسرحيات نذكر منها:"أفريقيا قبل واحد"،"132 سنة"،"ديوان القراقوز"،"كل واحد وحكموا"،"بني كلبون"،"القراب والصالحين"،"وما قبل المسرح" "ديوان الملاح".[1]

عز الدين ميهوبي: من مواليد 15 جوان 1959بعين الخضراء ولاية المسيلة صحفي وخريج المدرسة الوطنية للإدارة، شغل منصب رئيس تحرير بجريدة الشعب، ومدير الأخبار بالتلفزة الوطنية ثم مدير جريدة صدى الملاعب الرياضية، نائب بالمجلس الشعبي الوطني"عن حزب التجمع الوطني الديمقراطي 1997م RND ، رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين 1989 و2001م، شغل منصب مدير الإذاعة الجزائرية منذ جوان 2006م، وبعدها اشتغل منصب كاتب دولة لدى الوزير الأول مكلف بقطاع الاتصال في الحكومة الجزائرية، وهو حاليا يشتغل منصب رئيس المجلس الأعلى للغة العربية.

من مؤلفاته: في البدء كان أوراس، حيزية، الآشوري المنتظر، النخلة والمجداف، خالدات، اللعنة والغفران، سيتفيس، كاليغولا، عولمة الحب- عولمة النار، أوبيريت قال الشهيد، ونشير إلى أن للدكتور عز الدين ميهوبي حضورا قويا في الحياة الثقافية الجزائرية والعربية والعالمية، فقد شارك في

1 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص:185.

عدد من الملتقيات الأدبية في العديد من الدول نذكر منها: الكويت، بغداد، القاهرة، الرباط، دمشق، إيطاليا وغيرها،كما ترجمت بعض أعماله إلى عدة لغات منها الألمانية ، والإيطالية، والفرنسية،كما حصل على عديد الجوائز والتكريمات منها الجائزة الوطنية للشعر عام 1982، والجائزة الأولى للأوبيريت عام 1987، والجائزة الأولى لأفضل نص مسرحي محترف عام 1998م.

علي سلالي: "ولد سلالي علي المعروف بكنيته علالو في 20 مارس 1902 بباب الجديد بحي القصبة العتيق، ممثل ومؤلف مسرحي من الرعيل الأول للمسرح الجزائري، تلقى تعليمه الأول بمسقط رأسه،دخل مدرسة ساروي بنفس الحي فنال شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة الفرنسية، ثم توقف عن الدراسة ليعيل عائلته بعد أن فقد والده وهو في سن السابعة من عمره، واصل بعد ذلك تعلم اللغة العربية على يد الشيخ عمر بن قندوز، اشتغل في بداية الأمر مساعد صيدلي فرنسي،كان له الفضل في اصطحابه إلى قاعة الأوبرا من جهة ومساعدته على مطالعة الكتب الدرامية من جهة أخرى، التحق بعد ذلك بشركة السكك الحديدية بالعاصمة،كون فرقة الزاهية للمسرح في موسم 1925- 1926م ، توفي في 19 فيفري 1992 بالعاصمة.

من مؤلفاته: ألف بالإضافة إلى مسرحية جحا سبع مسرحيات أخرى وهي: زواج بوعقلين، أبو الحسن أو النائم اليقظان، الصياد والعفريت، عنتر الحشايشي، الخليفة والصياد، حلاق غرناطة، والإخوان عاشور، له مقالة عن بداية المسرح الجزائري ترجمها إلى العربية الدكتور أحمد منور، ونشرها مع حوار أجراه معه في كتاب بعنوان شروق المسرح الجزائري.

"محمد التوري: من مواليد 1914 بمدينة البليدة، ولكثرة نشاطه السياسي تعرض سنة 1956 للاعتقال، وسجن بسجن سركا حي بالجزائر العاصمة، من مؤلفاته: الكيلو، بوحدبة، زعيط ومعيط ونقاز الحيط، البارح واليوم، توفي في 30 نوفمبر 1959"1.

محمد الطاهر فضلاء: من مواليد 30 مارس 1918م بقرية تنبدار في بني وغليس بسطيف،كاتب مسرحي تعلم القرآن الكريم وحفظه عن والده،كما تلقى عنه أيضا المبادئ الأولية في النحو والفقه والعقائد، انتقل عام 1935م إلى قسنطينة"الجامع الأخضر"، وأخذ عن شيوخه مثل عبد الحميد بن باديس والفضيل الورثيلاني وغيرهما،كما تتلمذ في مدرسة التربية والتعليم، درس بمدارس جمعية العلماء المسلمين، سافر إلى مصر رفقة فرقة "هواة المسرح العربي الجزائري"التي كونها وانظموا إلى فرقة يوسف وهبي الذي أشركه في أعماله المسرحية .

محمد العيد آل خليفة: ولد حمو علي محمد العيد آل خليفة يوم 28 أوت 1904بعين البيضاء ولاية أم البواقي في أسرة عريقة متدينة ومحافظة، حفظ القرآن الكريم وأخذ أصول الدين الإسلامي من علماء البليدة، ثم انتقل إلى تونس، جامع الزيتونة للتحصيل، تولى إدارة مدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة، اعتقلته السلطات الفرنسية ووضع تحت الإقامة الجبرية في بسكرة كان يلقب بشاعر الشباب وشاعر الجزائر الحية، وشاعر الشمال الإفريقي.

من آثاره:أنشودة الوليد، مسرحية بلال بن رباح، مسرحية شعرية، ديوان محمد العيد آل خليفة.

محمد الصالح رمضان: من مواليد 24 أكتوبر 1913بالقنطرة بمدينة باتنة، وبها حفظ القرآن الكريم وأخذ مبادئ اللغة العربية وأوليات العقيدة الإسلامية عن الشيخ الأمين سلطاني خريج جامع الزيتونة، تابع الدروس الابتدائية في المدرسة الفرنسية بالقنطرة إلى أن تحصل على الشهادة الابتدائية وتتلمذ على يد الإمام عبد الحميد بن باديس الذي عينه سنة 1937م معلما في مدرسة التربية والتعليم الإسلامي مع زميله الأستاذ محمد الغسيري إلى جانب قيامه بنشاطات في المجال الكشفي، عينه الشيخ محمد البشير الإبراهيمي سنة 1943م مديرا ومعلما في مدرسة غليزان التابعة لجمعية العلماء المسلمين، وفي سنة 1946م انتقل إلى تلمسان فعين للتفتيش العام وعضوية المكتب الدائم للجنة التعليمية مع الأستاذ إبراهيم مزهودي عام 1953م، شارك في الثورة التحريرية بالولاية الثانية

ثم الولاية السادسة، شغل بعد الاستقلال عدة مناصب منها: مدير التعليم الديني بوزارة الأوقاف منذ صيف 1962م، فأنشأ المعاهد الإسلامية ودعمها بالأساتذة من الأزهر والزيتونة، أستاذ اللغة العربية وآدابها في ثانوية حسيبة بن بوعلي بالقبة للبنات إلى أن تقاعد سنة 1979م، عضو مؤسس لاتحاد الكتاب الجزائريين وعضو المجلس الإسلامي الأعلى والمجلس الوطني للثقافة، له كتابات متنوعة في مختلف الصحف والمجلات وطنيا وعربيا.

من مؤلفاته:ألحان الفتوة"شعر 1953م"،الخنساء"مسرحية 1986م"مغامرات كليب"قصص 1986م "الناشئة المهاجرة"مسرحية1989م"،جغرافية الجزائر والعالم العربي، مبادئ الجغرافية العامة،العقائد الإسلامية تحقيق وتعليق، النصوص الأدبية "أربعة أجزاء بالاشتراك مع الأستاذ توفيق محمد شاهين"، من هدي النبوة، رجال السلف ونساؤه.

محمد حلمي: من مواليد 1931م بأزفون بتيزي وزو، ألف عدة أعمال إذاعية وتلفزيونية ومثل فيها.

من مؤلفاته:مذكرات، ملتقى القدر بالفرنسية، وله عدة أعمال مسرحية.

محي الدين باشتارزي: من مواليد 15 سبتمبر 1847 بحي القصبة بالجزائر العاصمة، تعلم القرآن الكريم واللغة العربية، وعمل حزابا في الجامع الكبير، ألف واقتبس العشرات من المسرحيات: بني وي وي، على النيف، الخداعين، دون مذكراته التي تؤرخ لمسيرة المسرح الجزائري عام 1919 إلى عام 1994، في ثلاثة أجزاء صدرت تباعا في سنة 1969 و 1984و 1986، توفي في 6 فيفري 1986.

ألف روايات بالعربية الفصحى وأخرج أخرى بالدارجة ومثل بالمسارح الشعبية والمدرسية والإذاعية، كما نشر في العديد من الصحف والمجلات داخليا وخارجيا،لم يسلم من الاعتقال

والسجن، مارس بعد الاستقلال التعليم ثم انتدب للأمانة العامة للحكومة وعين محافظا للمكتبة المركزية، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين .

من مؤلفاته: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، قال الشيخ الرئيس الإمام عبد الحميد بن باديس، الإمام الرائد الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، الشيخ الطيب العقبي آثاره وأعماله وجهاده، دعائم النهضة الوطنية الجزائرية، المسرح..تاريخا...ونضالا..

مصطفى كاتب: ممثل ومخرج مسرحي كبير من مواليد 08 جويلية 1920 بسوق أهراس في أقصى الشرق الجزائري، أحب الفن منذ صغره حيث بدأ المسرح في موسم عام 1937-1938م مع فرقة باشطارزي، أسس عام 1940 فرقة مسرحية هاوية سماها"فرقة المسرح الجزائري"، نشطت خلال عامي 1941و1942، وبعد أن جند كاتب في الجيش الفرنسي ضمن التجنيد الإجباري عين مساعدا لباشطارزي في إدارة فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا، وأصبح مديرا للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس، التي أخرج لها كل الأعمال التي قدمتها وهي: أبناء القصبة، دم الأحرار، الخالدون، وبعد استقلال البلاد أصبح كاتب مديرا لفرقة المسرح الوطني الجزائري من 1963إلى 1972م ، توفي يوم 29 أكتوبر 1989 بمرسيليا بفرنسا بعد أن ألم به داء عضال.

من مؤلفاته: أخرج العديد من الأعمال المسرحية نذكر منها:حسان طيرو"1963"،الحياة حلم"1964"، الجثة المطوقة"1967"، وكانت آخر مسرحياته"بائع راسو في قرطاسو"1989م".

ياسين كاتب: مؤلف مسرحي وأديب روائي ولد في 06 أوت 1929 بقسنطينة، التحق بالكتاب عام 1936م غير أنه انقطع عنه ليلتحق بالمدرسة الفرنسية ومنها إلى ثانوية سطيف عام 1945م حيث شارك في مظاهرات 08 ماي 1945م ، فسجن وعمره لا يتجاوز 16 سنة، بعدها بعام فقط نشر مجموعته الشعرية الأولى "مناجاة" دخل عالم الصحافة عام 1948م، فنشر بجريدة الجزائر الجمهورية، وبعد أن انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري قام برحلة إلى الاتحاد السوفياتي ثم إلى

فرنسا عام 1951م تقلد منصب مدير المسرح بسيدي بلعباس قبل وفاتـــه في 28 أكتـــوبر 1989م بفرنسا إثر مرض عضال.

من مؤلفاته: مناجاة"شعر 1946م"، أشعار الجزائر المضطهدة"شعر 1948م"، وله العديد مـــن المسرحيات نذكر منها: رواية نجمة"1956م"، ومسرحية الرجل صاحب النعل المطاطي، فلســـطين المخدوعة.

يوسف ريح:عمل بالإذاعة والتلفزيون منتجا وممثلا ومخرجا، ساهم في عدة تمثيليات ومسلسلات، توفي سنة 2000م، ومن مؤلفاته: فجر الجزائر، فن الشعر، فن الأوبيرات".[1]

1 – رابح خدوسي وآخرون:موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين،ص:179،180.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- الحديث النبوي الشريف.

3- أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية: المسرحيات الفصحى والعامية، والمسرحيات البوليسية، مخطوط.

4- المسرحيات:

-عبد الحليم رايس:مسرحيتان دم الأحرار ،أبناء القصبة،منشورات المعهد الوطني للفنون المسرحية، الجزائر، 2000، دط.

- محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، تقديم:صالح لمباركية، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية،الجزائر،2000،دط .

- محمد الأخضر عبد القادر السائحي:الشاعر الزنجي وأخواتها،مجموعة تمثيليات،طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1990،دط.

- ولد عبد الرحمان كاكي:مسرحية كل واحد وحكموا، منشورات المسرح الجهوي، وهران، 1967، دط.

- ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين، بني كلبون، منشورات المسرح الجهوي، وهران.

المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، 2004، دط.

2- إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما،دار المعارف، دت، دط.

3- إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988،دط.

4- أبو الحسن عبد الحميد سلام: معمار الفن المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1999، دط .

5- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، 1998، ط1.

6- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، دط.

7- إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005 ،دط.

8- أحمد أبو زيد: دراسات في الفلكلور، دار الطباعة والثقافة والنشر، القاهرة، 1972، دط.

9- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، ط1.

10- أحمد بن نعمان: التعريب بين المبدأ والتطبيق،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1960، دط.

11- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، دط.

12- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، 1971، ط2.

13- أحمد زكي: المخرج والتصوير المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، دط.

14- أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة والنشر، 1984، ط1.

15- أحمد مختار:تاريخ اللغة العربية في مصر،الهيئة المصرية للطباعة،1970، دط.

16- أحمد منور:الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضـــاياه،ديوان المطبوعـــات الجامعية، الجزائر، 2007، دط.

17- إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعـــة والنشـــر والتوزيـــع، القاهرة، دار المرجان، الكويت، 2000، دط.

18- أكرم قانصو:التصوير الشعبي العربي،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،نوفمبر 1995، دط.

19 - الطاهر بن يحي:قضايا الأدب والمسرح عند توفيق الحكيم ،دار أمية،دت ،ط2 .

20- ألفريد فرج:فن المسرحية،تقديم:صالح لمباركية، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ط1.

21- أم سهام: شظايا النقد والأدب دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتـــاب، الجزائـــر، دت، دط.

22- أنور الجندي: الفصحى لغة القرآن،دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، دط.

23- أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من سنة 1954 حتى الاســـتقلال، المؤسســـة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، دط.

24- أنيسة بركات درار:محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية حول الجزائر،منشـــورات المتحـــف الوطني المجاهد، الجزائر،1995،دط.

25- أنيس فريحة:نحو عربية ميسرة،دار الثقافة، بيروت، 1973، دط.

26-بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1986، ط1.

27- بلقاسم بن عبد الله: دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائـــريين، دار هومه، الجزائر، 2001، ط1.

28- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظيـــة، الجزائـــر، 2000، دط.

29- بوجمعة بوبعيو، حسن مزدور، السعيد بوسقطة: توظيف التـــراث في الشـــعر الجزائـــري الحديث، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، 2002، ط1.

30- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، أودان، الجزائر، دت، دط.

31- بومرزاق بوميدونة: مرشد منشط الفن الدرامي، فدرالية النشـــاطات الثقافيـــة للشـــباب، العاصمة، الجزائر، دت، دط.

32- توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، بالجماميزت، دب، 1967، دط.

33- توفيق سلوم: نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988، ط1.

34- توفيق موسى اللوح:لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية للنشـــر والتوزيـــع، 2008، ط1 .

35-جان جبران كرم: مدخل إلى لغة الإعلام، دار الجيل، دب، 1992، ط2.

36- جمعية أول نوفمبر لتخليد مآثر الثورة في الأوراس: الثورة الجزائرية أحداث وتأملات، مطابع عمار قرف، باتنة، الجزائر، دت، دط.

37- حسن السهلي، الباش، محمد توفيق: المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الخليل، دب، دت، ط1.

38- حسن علي مخلف: توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح ونـــوس، دمشـــق، 2000، دط.

39- حسين حموي: الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، منشورات اتحـــاد الكتـــاب العرب، دمشق، 1999، دط.

40- حسين عبد الحميد، أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجـــامعي الحـــديث، دب، 1993، دط.

41- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، دط.

42- خليل أحمد خليل:مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، 1986، ط3.

43- داود سليمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية دراسات ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000، دط.

44- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات،دار المصرية اللبنانية،1999،ط1.

45 -رشاد رشدي: الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975، ط2.

46- رشيد بوشعير: توظيف التراث في المسرح المغاربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر 2010،دط .

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

48- رفيق حبيب: إحياء التقاليد العربية، دار الشروق، القاهرة، 2003، ط1.

49- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، دب، 1990، دط.

50- سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1987، دط.

51- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1979، دط .

52- سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، مكتبة الأنجلو المصرية، 1966، دط .

53- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد للتراث ،المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992، ط1.

54- شريف عبد الواحد:ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2001، دط.

55- صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة مسرحية بلال ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، دط .

56- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدي للطبعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005، ج2.

57- صالح لمباركية:المسرح الجزائري

58- صالح لمباركية:الآداب الأجنبية والأوربية ،دار الهدى،الجزائر، 2008، دط.

60- صلاح فضل:شفرات النص عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، 1995، ط2.

61- طراد الكبيسي:التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، الجمهورية العراقية،1978، دط .

62- عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، دب، 1987، دط .

63- عباس الجراري: من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب،1977، دط .

64- عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري الأداء الشكل الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، دط .

65- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، الصندوق الوطني لترقية الآداب والفنون، 2008، دط .

66- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نانسي، دمياط، دب، دت، دط .

67- عبد العزيز: الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، شارع الأصبع، الزيتون،1960، دط.

68- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل على تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، 2000، ط3.

69- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، لبنان، بيروت، 1987، دط.

70- عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية، ترجمة:سليم قسطون، دار الحداثة بيروت، 1984، دط .

71- عبد الكريم رشدي: التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، دط.

72- عبد الكريم رشدي: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، 1990، ط1.

73- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، دط.

74- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي الجزائري (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1983، ط1.

75- عبد الملك مرتاض:الميثيولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، 1989، دط.

76- عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية،دراسة في الأمثال الزراعية والاقتصادية بالغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، دط.

77- عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1987، دط .

77-عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1925-1954)،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ط2.

78- عبد الملك مرتاض: الجدل الثقافي بين الغرب والمشرق، دار الحداثة، بيروت، 1982، ط1.

79- عبد المجيد شكري:فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر الغربي، مدينة نصر، القاهرة، 2011، ط1.

80- عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، مكتبة غريب، القاهرة، دت، دط.

81- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3.

82- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، دت، دط.

83- عز الدين جلاوجي:النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007، دط.

84- عز الدين جلاوجي: الأمثال الشعبية الجزائرية، مديرية الثقافة، سطيف، دت، دط.

85- عفيفي دمشقية: لغتنا، دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، 1980، ط1.

86- علي الراعي:المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ط2.

-علي سلالي: شروق المسرح الجزائري مذكرات عن فترة نشاطه ما بين (1926-1932)، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، دط.

87- علي عبد الواحد وافي: فقه اللغة، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ط7.

88- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي، القاهرة، 1967، دط.

89- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، عابدين، القاهرة، دت، ط4.

90- عمر الطالب:أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية ،منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، الجمهورية العراقية،1981، دط.

91- غالي شكري:أدب المقاومة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1979، ط2.

92- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، دس، ط1.

93- فاروق خورشيد: بين الأدب والصحافة، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، 1980، ط4 .

94- فراس السواح: دين الإنسانية، دار علاء الدين، دمشق، 1984، ط1.

95- فراس السواح: الأسطورة والمعنى، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1997، ط1 .

96- فرحان بلبل:النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة،منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، دط .

97- فؤاد علي حارز الصالحي:دراسات في المسرح ،دار الكندي للنشر والتوزيع ،1999،ط1 .

98- فهمي جدعان: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1986،ط1.

99-قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية:الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، الحلبوني، دمشق،سورية، 2009، ط1.

100- قمجة جابر: التراث الإنساني في شعر أهل دنقل، دار هجر للطباعة، القاهرة، 1978، دط.

101- كاملي الحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، دط.

102- كمال الدين حسين:توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر، دار النشر اللبنانية، 1993، ط1.

103- لخضر منصوري: المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة، وزارة الثقافة، الجزائر،2009، ط1.

104- لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979، دط .

105- محمد أحمد شهاب: الحكاية الشعبية، دار ابن خلدون، بيروت، دت، دط .

106- محمد الجوهري: الدراسات العلمية للمعتقدات الشعبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993، ط3.

107- محمد الدالي:الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، دب، 1999، ط1.

108- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب القاهرة، مصر، 2006، ط2.

109-جمع وتصحيح باديس فضلاء: من آثار الأستاذ محمد الطاهر فضلاء خطو وأثر، دار هومه، بوزيعة، الجزائر، 2010.

110- محمد المرزوقي:الأدب الشعبي في تونس،الدار التونسية للنشر،تونس، 1967، دط.

111- محمد جويلي: أنثربولوجيا الحكاية ، مطبعة قرطاج ، تونس، 2002 ، دط.

112- محمد راتب الحلاق:نحن والآخر ،منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ،1997، دط.

113- محمد رجب النجار: جحا العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1978، دط .

114- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية المعاصرة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، دط.

115- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000،ط1.

116- محمد سالم، محمد الأمين طلبة:مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الاستشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، ط1.

117-محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، دط .

118-محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ط1.

119- محمد عابد الجابري: نحن والآخر، دار الطليعة، دب، 1982، ط11.

120-محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير الرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق، عمان، الأردن، 2002، ط1.

121- محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب،دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1981، ط3 .

122- محمد عجينة:موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994، ط1.

123- محمد عمارة : نظرة جديدة إلى التراث، دار قتيبة، بيروت، 1988، ط2.

124- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004، دط .

125- محمد غنيمي هلال:في النقد المسرحي،دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دت، دط.

126-محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1980، دط.

127- محمد كمال الدين: العرب والمسرح، دار الهلال، جدة، 1975، دط.

128- محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، دب، 1981، ط7.

129- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، دط.

130- محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، دط.

131- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، دط .

132- محمد هاشم صوصي علوي : المسرح العربي والتراث، المسرح المغربي أنموذجا، طوب باريس للنشر، الرباط، 2010، ط1.

133- محمود تيمور: مشكلات اللغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، 1956،دط .

134- محمود ذهني: الأدب الشعبي، مكتبة الأنجلو مصرية، دت، دط .

135- محمود قاسم :الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، دط .

136- مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002، ط1.

137- مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في التراث، دار الوفاء دنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دت، دط .

138- نادية رؤوف فرح، يوسف إدريس: المسرح المصري،دار المعارف،مصر،1976،دط .

139- ناصر الدين الأسد: التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، 1965، دط .

140- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، درا نهضة مصر للطباعة والنشر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1971، ط3.

141- نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، دط .

142- نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن الموسيقي والدراما في تربية الطفل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2004، ط1.

143- نديم معلا محمد :قضايا مسرحية، مطبعة الكاتب العربي، دمشق ،1995، دط.

144- نديم معلا محمد: في المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000، ط1 .

145- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، 2006، ط1 .

146- نهاد الموسى: قضية التحول إلى الفصحى في العلم العربي الحديث،دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان 1987،دط.

147- هادي نهر: علم اللغة الاجتماعي عند العرب، الجامعة المستنصرية، دب، 1988، ط1.

148- يوسف إسماعيل: الرؤية الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2004، دط .

المراجع المترجمة:

1-أحمد طالب الإبراهيمي: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية(1962- 1972)، تر: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972، دط.

2-أرسطو: فن الشعر،ترجمة: إبراهيم حمادة،مكتبة الأنجلو المصرية، دت، دط.

3-إيه هولكتراس: مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تر:محمد الجوهري،حسن الشامي، دار المعارف، مصر، 1973، ط2 .

4- بيتي زوندي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، دط.

5-تمارا الكسندروفنا بوتيتسفا: ألف عام وعام على المسرح العربي،ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت 1981، ط1.

6-جان فيلار: حول التقاليد المسرحية، تر: سعد الله ونوس: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، دط .

7- جفري بارندر: المعتقدات ال دينية لدى الشعوب، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1993، دط.

8- جلين ولسون:سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة:شاكر عبد الحليم،عالم المعرفة، الكويت، 2001، ع258 .

9- طوني بينيت، لورانس غروسيرغ: معجم المصطلحات المجتمع والثقافة، ترجمة: سعيد الفاغي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1،سبتمبر 2010.

10- علي سلالي (علالو):شروق المسرح الجزائري(1926-1932) ترجمة:أحمد منور،منشورات التبيين الجاحظية،الجزائر،2000،دط .

11- كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، تر: رأفت أخنوخ الدويري، دار النهضة العربية، القاهرة، 1962، دط.

المراجع باللغة الفرنسية:

1-pichette, j,p,l'observation des conseils du maitre, les presses de l'université Laval, canada,1991.
2-c.dubar, la socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles, Armand colin, paris, 1991
3-Hiam aboul Hussein ,Charles pellât, cheherawa de personnage littéraire ,sned ,Alger, 1981.
4- zineb labidi:kan ya ma kan l Algérie des conteuses, media-plus , Constantine ,2006.

الرسائل الجامعية:

1- العمري بوطابع: المسرح الجزائري(1938-1966) دراسة نقدية فنية، أطروحة دكتوراه، الجزائر،2001.

2- أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2009،2010.

3- فتحي بوخالفة:التجربة الروائية المغاربية،دراسة في السياقات والفاعليات النصية وآليات القراءة، أطروحة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، 2003 ،2004.

المعاجم:

1- ابن جني أبو الفتح عثمان:الخصائص،تحقيق:عبد الحكيم بن محمد،المكتبة التوفيقية، القاهرة، دت، مج1.

2- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، مجلد 3، ط1،.1999

3- الفيروز أبادي: القاموسي المحيط، مؤسسة الحلي للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، دط .

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

5- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، 1984، ط2.

6- كمال خلايلي:معجم كنوز الأمثال والحكم العربية النثرية والشعرية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1998، ط1.

7- محمود إسماعيل صيني، ناصف مصطفى عبد العزيز وآخرون:معجم الأمثال العربية 882 مثلا شائعا مع شروحها واستعمالاتها،مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1992، ط1.

8- محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، دب، 2003، دط.

المجلات والدوريات:

1- مجلة الأصالة، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1974، ع 22.

2- مجلة التراث العربي،اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع 103، دت.

3- مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1998، ع 114.

4- مجلة العربي، الكويت، 1993، ع 412.

5- مجلة المجاهد، الجزائر، دت، د ع.

6-مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، فبراير، 1980، ع 106.

7- مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع14.

8- مجلة الموروث الشعبي وقضايا الوطن ، مطبعة مزوار للنشر والتوزيع بالوادي ، طبعة 2006.

9-مجلة جامعة دمشق، مج20، 2004، ع1 .

10- مجلة جذور التونسية، مارس ، 2003، ع12.

11- مجلة حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، 2006،ع 6.

12- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 29 أبريل 2001، ع4.

13- مجلة فعاليات المسرحية لمدينة الجزائر،فيفري 2006 ،د ع.

14- مجلة فصول، المجلد 3، 1983، ع4.

الملتقيات:

1- ملتقى الجزائر:المهرجان الثقافي الإفريقي الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969، دط .

2- الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، دت، دط.

اللقاءات:

1- لقاء شخصي مع عز الدين ميهوبي، الإذاعة الوطنية الجزائرية، العاصمة، الجزائر، 06 جويلية 2008، على الساعة الثامنة والنصف صباحا.

2- لقاء شخصي مع: محمد شلوش، الإذاعة الوطنية الجزائرية، العاصمة، الجزائر، 1 جويلية 2008، الساعة الثامنة.

3- لقاء شخصي مع: محمد حلمي،فنان وممثل مسرحي- إذاعي- جزائري، الإذاعة الوطنية الجزائرية، 02 جويلية 2008، على الساعة الثالث والنصف زوالا.

المواقع الالكترونية:

1- جمال طاهر،داليا جمال طاهر: موسوعة الأمثال الشعبية دراسة علمية، ص: 25 ،نقلا عن:
http://www.kotobarabia.com

2- خليل كلفت:الازدواج في اللغة العربية بين الفصحى والعامية،مجلة الحوار المتمدن،العدد 3712،2012، نقلا عن:
www.ahewar-:org/debat/show.art.asp?aid=305504.

3-رمضاني حينوني:مفهوم التراث الشعبي نقلا عن:
http://www.cultureforum.rihabalkalima.net

4- سالم مبارك الفلق:اللغة العربية التحديات والمواجهة،موسوعة شرطيوة،2004، نقلا عن:
http // :www.google.com

5- عبد العزيز بن عبد الله:العامية والفصحى في القاهرة والرباط،نقلا عن
http: //groups.google.com/d/msg/fayad61/,,,/urw44095-ayj.

6- ليلى خلف السبعان:تأثير اللهجات المختلفة على لغة الأمة أو اللغة العربية،نقلا عن:

www.acmls.org/medical arabization/11thl ssue/mj 11058-htm

7- http:// members.lycos.fr/conesouda/

ملخص الأطروحة

ملخص الأطروحة

توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري

تعنى هذه الأطروحة بدراسة توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري، فحاولت الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بصور حضوره وبتوظيفه، ودوره في التعبير عن الواقع الجزائري، خاصة في مرحلة الثورة التحريرية، أين كانت السنة الذهبية للمسرح الإذاعي الجزائري، كل ذلك من أجل تقييم مدى وعي المؤلف الدرامي الجزائري بمعطيات عناصر الموروث الشعبي المستلهمة، ومدى وعيه بالواقع المعاش، وبعدها محاولة إسقاط تلك العناصر المستلهمة وإعادة إنتاجها في النصوص الدرامية.

وأوضحت في هذه الأطروحة مدى ارتباط المسرح الإذاعي الجزائري بالموروث الشعبي، وهذا من خلال توظيف الموروث الشعبي في مختلف موضوعات النصوص المسرحية الإذاعية، سواء كانت مسرحيات ثورية أو تاريخية أو دينية أو اجتماعية، حيث وجد المؤلف الدرامي في الموروث الشعبي ما يلبي غاياته وأهدافه المختلفة، فكان المسرح الإذاعي بحق أكثر ارتباطا واحتضانا للموروث الشعبي وتعبيرا عنه وتوظيفا له، في خدمة أهداف متباينة.

وهذه الدراسة لا تكتفي فقط ببحث صور حضور الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري، ولكنها تعمد إلى ذكر أهداف ذلك التوظيف والحضور، من منطلق أن توظيف الموروث الشعبي يقوم أساسا على سعي المؤلف الدرامي إلى إيجاد مساحة من التواصل بين الماضي الذي تمثله عناصر الموروث الشعبي المستلهمة، وبين الحاضر الذي تمثله عملية الإسقاط من خلال القضايا المطروحة في الواقع الجزائري في زمن كتابة النصوص المسرحية، فاستلهام الشخصيات التاريخية والدينية من أبطال وملوك، سواء كان موروثا عربيا أو إغريقيا في بنية النص المسرحي بما يخدم فكرة النص، ويعطيها بعدا جماليا فنيا له خصوصياته نابع من هويتنا الثقافية الجزائرية، باعتبار الموروث الشعبي قيمة ثابتة يرتكز عليها حاضر الأمة ومستقبلها، انطلاقا من بناء جسور التواصل بين الماضي والمستقبل، واستلهام الموروث الشعبي في النصوص المسرحية الإذاعية يحافظ على الهوية والشخصية الجزائرية، ويمكن من مواجهة العولمة بالحفاظ على الهوية الثقافية، ولا يتم ذلك إلا بتأصيل الموروث بطريقة معاصرة تخدم المجتمع الجزائري والمجتمعات الإنسانية.

كلمات المفاتيح: الموروث الشعبي- المسرح الإذاعي- العناصر المستلهمة – المادة التراثية – الماضي – الحاضر – أهداف التوظيف.

Le résumé de la thèse:

L'emploi du patrimoine populaire dans le théâtre radiophonique algérien:

Cette thèse a pour objet d'étudier l'emploi du patrimoine populaire dans le théâtre radiophonique algérien , j'ai essayé de répondre aux questions liées à sa présence , à son emploi, et à son rôle de refléter le vécu algérien, notamment pendant la guerre de libération qui représente l'âge d'or pour ce genre de théâtre, tout cela pour évaluer le degrés de conscience du dramaturge algérien concernant les éléments du patrimoine populaire et aussi son vécu , ensuite essayer de projeter ces éléments inspirés et de les reproduire dans les textes dramatiques.

Dans cette thèse, j'ai mis en évidence la relation étroite entre le théâtre radiophonique et le patrimoine populaire, et cela à partir de l'emploi de ce dernier dans les différents sujets abordés dans les textes théâtraux radiophoniques, que ce soit des pièces théâtrales révolutionnaires, historiques, religieuses ou sociales, le dramaturge a trouvé dans le patrimoine populaire une réponse à ses fins et à ses différents objectifs, donc, on peut dire que le théâtre radiophonique est vraiment lié au patrimoine populaire de façon qu'il se sert de lui pour réaliser ses différents objectifs.

Cette étude ne se contente pas seulement de chercher les formes de présence du patrimoine populaire dans le théâtre radiophonique algérien, mais elle vise aussi à ment5ionner les buts de cette présence et de cet emploi, en partant du point que l'emploi du patrimoine populaire s'établit principalement sur l'effort du dramaturge pour garder le lien entre le passé incarné par les éléments du patrimoine populaire , et le présent que reflète l'opération de projection à partir des sujets abordés dans la dramaturgie, les personnages historiques et religieux sont inspirés des héros et des rois; que ce soit un patrimoine arabe ou grec , la structure du texte dramatique peut servir son contenu et lui donner une dimension artistique propre à lui ; cette dernière est inspirée de notre identité culturelle algérienne, on considère que le patrimoine populaire est une valeur stable sur laquelle s'appuient le présent et l'avenir d'une nation, donc il s'agit de construire des ponds entre le passé et le futur, et d'utiliser le patrimoine populaire dans les textes théâtraux pour protéger l'identité et la personnalité algérienne; et pour faire face à la mondialisation en protégeant l'identité culturelle; et cela ne se fait que lorsqu'on enracine le patrimoine de façon moderne, cela peut servir la société algérienne et les sociétés humaines.

Mots clés: l'héritage populaire, le théâtre radiophonique algérien, la matière patrimoniale , les elements inspires, le passé, le présent, les objectifs d ' emploi

Summary of the thesis:

The Employment of the Popular Tradition in the Algerian radio theater

This thesis is meant to study the employment of the popular tradition in the Algerian radio theater. I tried to answer some questions related to its presence, employment, and role in expressing the Algerian reality, particularly during the Algerian Revolution, which is considered to be the golden year for the Algerian radio theater. The general aim is to measure the Algerian dramatist's awareness of the elements inspired from the popular heritage and of everyday reality before including them in his scripts.

I also explain in this research to what extent the Algerian radio theatre and the popular tradition are related through including the popular heritage in the various subjects that are dealt with in the radio plays whether they were revolutionary plays, historical plays, religious plays, or social plays. In fact, the playwright finds in the popular heritage what meets his different goals and objectives which makes the radio theater the best adopter and employer of the popular heritage to realize different goals.

This study does not only examine the presence of the popular tradition in the Algerian radio theater, but also mention the objectives behind that employment and presence, starting from the point that the employment of the popular tradition is based mainly on the pursuit of the dramatist to create a space of communication between the past represented by the inspired elements of popular tradition, and the present represented by the projection process through the raised issued in the Algerian reality at the time scripts were written, The inspiration of historical and religious figures of heroes and kings, whether they were Arabs or Greek in modern scripts, serves the idea of the text and gives it a beautiful artistic dimension with its characteristics that stem from the cultural Algerian identity, considering the popular tradition a stable value on which both the present and the future of the nation are based, and the inspiration of the popular tradition in the radio scripts helps in preserving the Algerian personality and identity and resisting globalization by preserving the cultural identity, knowing that this cannot be achieved except by consolidating the popular tradition in a modern way that serves both the Algerian society and humanistic communities.

Keywords: the popular heritage, the Algerian radio theater, Article of heritage, inspire elements, past, present, objectives of functioning.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل التمهيدي: مفاهيم ومقاربات حول إشكالية المصطلح	
1- بيـن المـوروث الشعبي والتراث والفلكلور	10
2- بيـن توظيف الموروث الشعبي ونقله	35
3- بين مفهوم اللغة واللهجة	54
4- بين العامية والفصحى	63
ملخص الفصل التمهيدي	76
الباب الأول: الموروث الشعبي والمسرح الإذاعي الجزائري	
الفصل الأول: الموروث الشعبي	
1- الموروث الشعبي	82
1-1- مفهوم الموروث الشعبي	82
1-2- أسباب العودة إلى الموروث الشعبي	89
2- مقومات الموروث الشعبي	93
2-1- المعتقدات الشعبية	93
2-2- العـادات الشعبية	99

2-3- الفنون الشعبية	103
2-4- الأدب الشعبي	105
3- مصادر الموروث الشعبي	112
الفصل الثاني: المسرح الإذاعي الجزائري	
1- ماهية المسرح الإذاعي	127
1-1- مفهوم المسرح الإذاعي	127
1-2- عناصر المسرح الإذاعي	131
1-3- إخراج المسرح الإذاعي	144
2- المسرح الإذاعي الجزائري	148
2-1- ميلاد المسرح الإذاعي الجزائري	148
2-2- السنة الذهبية للمسرح الإذاعي الجزائري	152
2-3- موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري.	160
3- دور المسرح الإذاعي الجزائري وأهميته.	175
ملخص الباب الأول	179
الباب الثاني : تجليات الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري	
الفصل الأول: مظاهر توظيف الموروث الشعبي في المسرح الإذاعي الجزائري	
1- توظيف الموروث الأسطوري في المسرح الإذاعي الجزائري	186

2- توظيف الموروث الديني والتاريخي في المسرح الإذاعي الجزائري	194
3- توظيف الأمثال الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري	203
4- توظيف الحكاية الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري	219
5- توظيف العادات و المعتقدات والفنون الشعبية في المسرح الإذاعي الجزائري	236
الفصل الثاني: توظيف اللهجة الشعبية واللغة العربية الفصحى في المسرح الإذاعي الجزائري	
1- توظيف اللغة العربية الفصحى	249
2- توظيف اللهجة الشعبية	258
3- علاقة توظيف اللهجة الشعبية واللغة العربية الفصحى بالموروث الشعبي	281
ملخص الباب الثاني	285
خاتمة	291
الملاحق	297
المصادر والمراجع	309
ملخص الأطروحة	327
فهرس المحتويات	331

تم بحمد الله