الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة
كلية الاداب واللغات الفنون
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص نقد العرض المسرحي

الموسومة ب :

توظيف الحكاية في التراث الشعبي عند عبد الرحمان كاكي

انموذجا مسرحية قراب و الصالحين

من إعداد الطالبة:

* نجوي فوزية

تحت إشراف الاستاذ:

* ب. مذكور

السنـــــة الجامعيـــــة
2021-2020

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي أنزل القرآن و خلق الإنسان، و علمه البيان و أسلم على أفصح الخلق لسانا، و أحسنهم بيانا، و على آله و صحبه إقرارا، و عرفانا.

قال عزَ و جلَ:

﴿الرَّحْمَنُ ﴿1﴾ عَلَّمَ الْقُرْآنَ ﴿2﴾ خَلَقَ الْإِنْسَانَ ﴿3﴾ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴿4﴾

سورة الرحمن، الآيات ﴿1-4﴾

و ما ورد على لسان موسى عليه السلام، قوله تعالى.

قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي ﴿25﴾ وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي ﴿26﴾ وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي ﴿27﴾ يَفْقَهُوا قَوْلِي ﴿28﴾

سورة طه الآيات ﴿25-28﴾

شكر وتقدير

اتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل مدكور على

قبوله الاشراف على هذه المذكرة وعلى كل النصائح

والتوجيهات التي امدني بها

واتقدم بالشكر الى كل من ساعدني في اعداد هذه

المذكرة سواء في الطبع او في تقديم النصح والارشاد

إهداء

الى من زرع في قلبي حب العلم والسعي وراءه بدون كلل ولا ملل الى من كان ومازال مثلي الاعلى في الحياة.

الى امي الغالية

الى الوالد رحمه الله وادخله فسيح جناته

الى اخي مُحَمَّد

الى اخواتي و اولاد اخواتي خاصة انس وسجود – عبد القادر- جواد

الى كل الاصدقاء

والى كل طلبة قسم الفنون

مقدمة

مقدمة :

إن أول شيء يتبادر في ذهني حين نتحدث عن الحكاية الشعبية ، هو تلك الحكايات التي كانت ترويها لنا جدتي في ليالي الشتاء، كحكاية بقرة الأيتام وحكاية لونجة بنت الغول، وتبدأ حينها مخيلة الطفولة في رسم الشخصيات والأحداث وهكذا نشأنا على التراث الشعبي الذي يزخر به وطننا.

إن العودة إلى التراث هي السمة البارزة التي ميزت الأعمال المسرحية التي سعت إلى تأصيل المسرح العربي عامة والمسرح الجزائري خاصة، لأن التراث همزه وصل بين حضارتنا وحاضرنا، وبهذا شغل التراث مكانتا مرموقة ومساحة واسعة باعتباره فنا يحوي القيم الإنسانية والاجتماعية، وهو بذلك الذاكرة الجماعية لشعوب العالم، حيث يرتبط ارتباطا وثيقا بالشعوب لما له من أهمية بالغة في إمكانية تحقيق الرغبات والخروج من أزمات كثيرة، فالعودة إليه تقرب المسرح إلى قلوب الجماهير العربية المتعطشة والعاشقة إلى كل ما هو نابع من أصل عربي وثمرة التربة العربية الأصيلة.

لأن التراث عريق وثمين اختاره رواد أبو الفنون وتبنوه ليكون المادة الأولى لإنتاجهم، وليكون مسرحهم عربي النشأة بعيدا عن التقليد والترجمة عن المسرح الغربي، وبذلك يسترجعوا سمات الشخصية العربية الأصيلة التي سلبهم إياها المستعمر في محاولته لطمس الشخصية العربية الأصيلة، وبهذا لم يكن اتخاذ الحكايات الشعبية مسرحهم عربي النشأة بعيدا عن التقليد والترجمة عن المسرح الغربي، وبذلك يسترجعوا سمات الشخصية العربية الأصيلة التي سلبهم إياها المستعمر في محاولته لطمس الشخصية العربية الأصيلة، وبهذا لم يكن اتخاذ الحكايات الشعبية والأساطير مادة لإنتاج مسرحي من أجل التسلية فحسب بل حمل أهداف سياسية وأخلاقية واجتماعية، وبذلك صار الخيار الأمثل لأسماء عملاقة في سماء الإبداع المسرحي الجزائري أمثال عبد القادر علولة وعلالو في مسرحية جحا، وكذا ولد عبد الرحمن كاكي فقد

كان أحد المستهلكين للتراث الشعبي ويظهر ذلك في مسرحياته، مثل القراب والصالحين وديوان القراقوز، ومسرحية بني كلبون وكل واحد وحكمه وغيرها.

بهذا صار التراث دعامة هامة لإقامة مسرح عربي أصيل بالاستعانة بالأسطورة باعتبارها قصة تحاكي الخوارق والشخصيات الخيالية، والحكاية الشعبية باعتبارها كثيرة الاستعمال في الحلقات والأسواق.

إن مسرح كاكي مسرح شعبي، فهو يعمل بقاعدة الفن الحقيقي يأخذ من أهوار الشعوب، وبهذا أخذ كاكي من الشعر الملحون والأساطير وغيرها من التراث الشعبي ليصنع مسرحا متميزا، فاتخذ من التراث وسيلة ومن الحلقة منهجا لبلوغ غاية تأصيل المسرح الجزائري. وبناءان على ذلك وسمت بحثي بعنوان توظيف الحكاية في التراث الشعبي في مسرحية القراب والصالحين لعبد الرحمن كاكي .

لقد حاولت في هذا البحث أن أستكشف كيف تعامل كاكي مع التراث الشعبي؟ وكيف وظفه في أعماله المسرحية؟ ومن أجل ذلك هناك جملة من الأسئلة التي تطرح نفسها في سياق هذا

الموضوع فنجد:

أولا: ماهي أشكال التراث الشعبي التي عمد عليها ولد عبد الرحمن كاكي في كتاباته المسرحية؟

ثانيا: ماهي الدواعي التي دفعت كاكي للعودة إلى التراث الشعبي؟

ثالثا: ماهي مظاهر التراث الشعبي التي عمد عليها كاكي في مسرحه؟

رابعا: ماهي المصادر التي عمد عليها كاكي في صناعة مسرح أصيل؟

خامسا: هل وفق كاكي في اختيار التراث لإنجاح مسرحه؟

للإجابة عن هذه الإشكاليات ارتايت وضع الفرضيات التالية:

-التنقيب في التراث وجمعه وتحليله بعد دراسته.

-العودة إلى دراسات العمالقة الذين اتخذوا من التراث ماده لمسرحهم.

-الدراسة لمعرفة السبب الذي جعل صناع المسرح يجمعون على أن التراث هو المادة الأنسب لتاصيل المسرح.

- دراسة مسرح كاكي وما يميزه عن غيره من المبدعين الجزائريين.

قد أسهمت أسباب عديدة

لاختياري لهذا الموضوع منها دوافع ذاتية وأخرى موضوعية. فمن الأسباب الذاتية: حبي للتراث، وبعدما أتيحت لي فرصة البحث العلمي اخترت التراث للتنقيب في خبايا الفن الذي طالما أحببته.

أما الأسباب الموضوعية: فالتراث اكتسح حيزا كبيرا من الدراسات ومن حب المتلقي كذا نجاح معظم الأعمال التي تحتوي على التراث إن لم تكن كلها، كما أن الدارس للتراث وتاريخ المسرح الجزائري يعلم أن التراث صاحب الفضل الأكبر في نجاح هذا الفن الدخيل وتأصيله بملامح عربية الأصل ولهذا السبب اخترت الموضوع .

أما الهدف من هذه الدراسة هو الوقوف على مدى استخدام الحكاية الشعبية مصدرا ملهما، والوقوف على النص عند ولد عبد الرحمن كاكي .

قد اعتمدت مجموعة من والمراجع نذكر منها :

عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية .

أحسن اليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري

.فاطمة شكاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر

.عبد الحليم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح في الجزائر

و قد اعتمدت في بحثي هذا على المنهج التحليلي الوصفي، كونه الأنسب طالما أني بصدد محاولة تحليل مفهوم ليل مفهوم توض لمسرح وإبراز في ضوء ما سبق تحددت معالم خطة البحث في فصلين .الفصل الأول: تحدثت عن مفهوم التراث في العالم العربي و الجزائر خاصة ، أما الفصل الثاني: درست فيه الحكاية الشعبية مفهومها، نشأها ، أنواعها و دراسة درامية لمسرحية القراب والصالحين وأنهيت البحث بخاتمة فقد كانت حوصلت لما توصلت إليه بعد الخوض في هذا البحث الذي كان ممتعا بالنسبة الي.

الفصل الأول : الاطار المفاهيمي للتراث الشعبي

المبحث الأول : توظيف التراث

المطلب الأول : المسرح العربي

قد يختلف المسرح عن بقية الفنون بأنه يعتبر" ظاهرة جماعية أنتجتها جماعة معينة تعبيرا عن ذاتها الاجتماعية أو النفسية أو الحضارية،[1] أو تعبيرا عن مشاعرها وذاتها الاجتماعية، فهو بهذا " فن جماعي بامتياز يأخذ مكانة عالية من بين الفنون الأدبية، وعند عودتنا إلى المسرح العربي، تجد بأن ولادته تمت بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته، وكانت هذه الولادة تعاني في جميع الأقطار العربية من مشاكل واحدة، فالمسرح الناشئ كان يقابل بالتهميش أكثر مما يتلقى بالترحيب"[2]، وفي الوقت نفسه كان المسرحيون يتعلمون أصول هذا الفن الجديد من الغرب ويتأثرون بتيارات ومذاهب المسرح الأجنبي، فسار على منوالهم الكتاب المسرحيون وقاموا بترجمة أغلب الأعمال المسرحية الغربية، لكن رغم هذا فالعرب لم تعرف المسرح وفنونه إلا متأخرا، وهذا يرجع إلى عدة عوامل أهمها:

1- العامل الاجتماعي: فالحالة الاجتماعية البدوية التي كان يعيشها العرب في الجاهلية والعصور الأخرى كانت حياتهم بدوية لم يعم فيها الاستقرار والتحضر كون أن المسرح لكي ينشأ ويتطور يحتاج إلى استقرار وتمدن.

2- العامل الديني: ديانات العرب قبل الإسلام كانت وثنية بسيطة لا تقوم على فكر يحاول تفسير العالم والإنسان في علاقاته مع الخالق وعلاقته بالروح، كما كانت الأحوال لدى الشعوب

[1] تشيني شلدون:المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، ترجمة: حنا عبود ، وزارة الثقافة والمعهد المسرح: دمشق 1998، ص 27

[2] نظر أحمد جندي: تاريخ المسرح العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ص 43

الأخرى، وهذه الديانات لم تتمخض عن طقوس ومراسم تؤدي إلى نشوء فن المثيل، كما حدث لدى الإغريق مثلا، وحالة العرب الدينية بعد الإسلام الذين آمنوا بالإله الواحد، بينما كانت المسرحيات الإغريقية تغص بالآلهة المتعددة وصراعاتها ومغامراتها [1]

3- العامل الحضاري: يرى زكي" أن العرب لم يعرفوا المسرح لأنه يعتبر الحالة الحضارية مرحلة أولية لم تتهيأ لها أسباب التطور والتقدم، ولم تكن بالجزيرة العربية حضارة بالمعنى الكامل، إنها البادية بروحها البلية وسكانها دائمي الترحال انتجاعا للري والمرعي، وحين عرف العرب تراث الإغريق، لم يترجموا مسرحهم لأنه أدب وثي خالص[2]

يمكن القول أن الحالة الحضارية للجزيرة العربية، قد سادت فيها حياة البدو والترحال، لهذا لم تعرف المسرح إلا مؤخرا .

- أجمع الكثير من النقاد ودارسي المسرح على أن المسرح العربي قد ازدهر واكتمل على يد رولدهم المساهمين في تأسيس المسرح العربي، ويعتبر طليمات زكي" أن أول رائد للمسرح العربي مارون النقاش، حيث أخرج المسرحية العربية الأولى، وكان عنوانها البخيل المستوحاة من قصة موليير"، وكان طبيعيا أن يتجه مارون النقاش إلى المسرح الأوربي بأصوله وقواعده التي سبق وأن اطلع عليها في المسرح الأوربي بأصوله وقواعده التي سبق وأن اطلع عليها في رحلاته إلى الغرب، فكانت الانطلاقة الأولى من عنده.

والرائد الثاني يعقوب صنوع، فبعد المراحل الأولى للمسرح في مصر، شهدت مصر نهضة

[1] غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27 ، العددين 3 ، 4، 2011ن ص 167

[2] طليمات زكي، فن التمثيل العربي، الكويت،1965 ، ص 99

مسرحية على يد يعقوب صنوع، وقد بلغ عدد مسرحياته اثنتين وثلاثين مسرحية، لكن من المؤسف أنها ضاعت ولم يبقى منها سوى واحدة هي موليير مصر وما يقاسيه، فكانت أغلب مسرحياته تصويرا لقضايا اجتماعية وخاصة قضايا الحب والزواج أما الرائد الثالث أحمد أبو خليل القباني، ونجد أن مسرحه في شكله العام هو مسرح الليالي" أي المسرح الذي يستمد مادته من حكايات ألف ليلة وليلة، فقد حرص القباني بدوره على إيجاد وسيلة أكثر نجاعة يمكنه بواسطتها شد انتباه الجمهور السوري المحافظ،

ويذكر المؤرخون أيضا فضلا آخر للقباني وهوة أنه مبتدع المسرحية الغنائية القصيرة الأوربية في المسرح العربي، حيث كان يقدمها فيما بين الفصول لمسرحية[1]

ثانيا: النص المسرحي:

للنص المسرحي بعد خاص في إطار سحر العمل الركحي، إنه يعد أقرب إلى الميتافيزيقي إلى السحر" فنص المؤلف بالنسبة للمثل كتابة جسدية، أو وهن هذه الحالة الجسدية هي استحواذ حقيقي، هذا الاستحواذ كما لو أنه استحواذ روح على جسد الممثل، هو الذي يدفع طاقة غريبة ومحركة في جسد الممثل لينطلق في عملية غريبة من النماذج بين معطي موضعي/ النص المسرح ومعطي ذاتي/ جسد الممثل .[2]

[1] ينظر أحمد صقر :رواد المسرح العربي في القرن 19 ، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد 3484 ، نشر 2011، ص /09/ 06 يوم12

[2] عبد المولى محتريم: تجليات وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، ط 1، مطبعة الكرامة، الرباط، 2009 ،

فالنص المسرحي هو نسخة عما يمكن كتابته من حوار ووصف الديكور والمشاهد فالنص المسرحي الموجودة في مسرحية ما.

1– **أنواعه:** تتمثل النماذج المسرحية في: المأساة والملهاة والمشاجاة، والمهزلة. وهذه النماذج أنشأها كتاب المسرح الذين كانوا يجاهدون في سبيل قص قصة معينة لها معنى خاص على فئة من الجمهور عن طريق ممثلين وركح، محاولين قدر الإمكان أن يجعلوا الجمهور يستوعب ما تحمله القصة ويفهمونها كما يفهمها كاتب المسرحية، وبالتالي يستطيع من خلال هذه النماذج أو الأنواع إيصال الكاتب المسرحي الفكرة التي يريد أن يوصلها إلى ذهن الجمهور.

المطلب الثاني :المسرح الجزائري

عرف المجتمع الجزائري الفن المسرحي، ومنه استغل التراث الأسطوري العربي والغربي ، بنظرة جديدة جاءت نتيجة الظروف التي ساهمت في تأصيل هذا المسرح بفضل العودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية المؤثرة في المجتمع ومن هنا يعد تأصيل المسرح الجزائري غاية مهمة في البحث عن تجربة مسرحية تسعى إلى إيجاد أشكال ومضامين مناسبة للوصول إلى المتلقي الجزائري لإعطاء قالب مسرحي شعبي بعيدا عن كل الأشكال الغربية، التي لا زال ينفر منها هذا المتلقي، فان العودة إلى التراث تعني بالدرجة الأولى التأصيل، وتحقيق الذات والهوية من خلال إحياء تراثنا التقليدي و تكييفه فنيا وجماليا ليلاءم واقعنا المعيشي.

ص 31 نقلا عن: العلجة هذلي: التجريب في النص المسرحي المعاصر، أطروحة لنيل شهادة . دكتوراه، جامعة المسيلة، 2017 ، ص 58

وقبل الشروع في الحديث عن التجارب المسرحية الجزائرية، لابد من الإشارة إلى بعض الأشكال التقليدية التي كان يمارسها الجزائريون قبل معرفتهم بالمسرح بمفهومه المعاصر، فنجد المسرح الشعبي الذي تم على أساس تعديل أشكال التعبير الثقافية التي يزخر بها التراث الجزائري من خلال توظيف الحكاية الشعبية والقصص الشعبية على وجه الخصوص.

إن هذا النوع المسرحي يحتوي على أشكال جمالية وجوهرية وفكرية تجمع بين المشاعر والأحاسيس، حيث يعتمد على السرد البعيد عن التعقيد فهو مسرح الحياة، كما يعتمد على الطبيعة كديكور بالإضافة إلى أنها لا تخلو من الشعر الذي نجده ممثل فيها، كما نجد المداح أيضا كشكل تقليدي آخر وهو يسرد قصصه في حلقة حيث كانت تتروى الحكاية على شكل خطاب في قالب شعري ملحون من طرف المداح في حلقة شعبية .

الحلقة: كما يعرفها حسن المنيعي (أنها البؤرة الأولى التي ساهمت في ترسيخ وسائل التعبير المسرحي وتحقيق التواصل مع الجمهور من خلال مشاركته الفعلية في كل ما يقترح عليه من سرد عجائبي ومن عروض شيقة ومتنوعة يروم أغلبها إلى التسلية وإلى نقد الأوضاع الحياتية[1]).

القوال: يشكل القوال في الجزائر ظاهرة ثقافية شعبية، تهدف إلى نشر الأشكال التراثية الشعبية التي ولّدتها الظروف منها التاريخي الاقتصادي الثقافية والاجتماعية، بحيث تجد القيم المعبرة عن الواقع

[1]- حسن المنيعي، أوضاع المسرح المغربي من خلال الموقع الاكتروني http://www.minculture.gov.ma/index.php/2010-01-11-01-40-04/etudes-essaie/299-hassan-lamniae-theatre-marocain.

بصدق نابع من قلب هذا السارد إلى القلوب الجماهيرية من خلال نشاطه الفنّي الإبداعي معتمدا على الأدوات الموسيقية كالبندير، ليلفت الأنظار ويستقطب الجمهور حيث يتجمع النّاس من حوله مشكلين حلقة دائرية ليقوم "القوال" بعد ذلك بسرد قصص وحكايات على شكل أغاني شعبية.

المداح : كذلك عرفت الجزائر شكلا آخر وهو ما اصطلح عليه "بالمداح"، الذي يؤدي بدوره الوظيفة ذاتها مع " القوال " (إذ لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر الجماهير وفي نطاق عدة تختلف التسميات فقط و"القوال" يستعمل الموسيقى وآلة الرباب، والناي، وأحيانا آلة العود والبندير والحكايات تتم وسط الجمهور بين المتفرجين، ولها صفة الارتجال، يختلط فيها الكلام السردي بالحوار مع المتفرجين أحيانا، ويتوقف "المداح" في السرد عدة مرات لطلب المعونة المالية من المتفرجين اختياريا ويقوم بالدوران وسط الحلقة، والشروط الأخلاقية على "المداح" الإجابة عن بعض الأسئلة من المتفرجين، وأحيانا نقاش بين"القوال" والجمهور بعلاقة جدلية بين المتفرج والراوي، وهذا التشبيه للمداح يختلف من منطقة إلى أخرى في شمال إفريقيا)1، ويستخدم على لسان الشعب في الجزائر إسم " القوال" كمرادف " للمداح " حيث جاءت هذه التسمية للدلالة على القص وذلك من خلال سرد حكايات وتقليد شخوصها، فالصفة المشتركة التي تجمع بين هذين الشّكلين هي الحكي.

لقد اهتم رجال المسرح بإحياء التراث الشعبي في إطار التحولات الاقتصادية والاجتماعية وحتّى الثقافية،كل ذلك من أجل إرضاء أذواق الجماهير الشعبية التي لم ترض بالمسرح الأوروبي، فالعودة إلى الموروث تعني تحقيق الهوية والوطنية والاعتزاز بما خلّفه السلف وما مرت به جرائرنا الحبيبة

[1] – نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، شركة باتنيت، الجزائر، ط1 ، 2006،ص52

وما قاساه شعبها و ثوارها الأبطال الذين قدمت أرواحهم في سبيل الحرية التي ننعم بها الآن، حقّ الافتخار بها عز الافتخار، وحقّ دفنها في ذاكرة الأجيال وإحيائها في قلوبهم على مر العصور هذا ما دفع بهؤلاء المسرحيين ومن بينهم "عبد القادر علولة" و "ولد عبد الرحمن كاكي " إلى وضع مسرح جزائري أصيل حيث حاول هذا الأخير في كثير من اللّوحات الفنّية والمشاهد المسرحية خاصة في مسرحيتي (قراب الصالحين) و(ديوان القراقوز) إدخال ودمج الحكواتي في العرض المسرحي بالقوال والمداح.

إن تراثنا العربي غني بالأنماط الشعبية والمشاهد الغريبة التي لازالت راسخة في أذهاننا كحكاية الغول والعفاريت وحكاية الصياد وجحا وغير ذلك من القصص المأخوذة من كتب ألف ليلة وليلة فقد كان المسرح في بداياته مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت فلم تكن تلك المسرحيات المسلية التي اقتبسناها من حكايات ألف ليلة وليلة تسلي فقط جمهورنا ولكن تذكر مواطنينا بعظمة وسمو الأمة العربية)[1]

لعب المسرح الجزائري دورا هاما في الحفاظ على التراث وتوظيفه في معالجة القضايا الراهنة بالعودة إليه ،حيث استلهم مواضيعه من الحياة اليومية (فالمسرح في الجزائر بدأ شعبيا في الساحات والأسواق ،حيث يلقى شعراء الملحون قصائدهم والمداحون أشعارهم والذين غدو في مسارحنا

1- سلالي علي ، شروق المسرح الجزائري، مذكرات عن فترة نشاطه المسرحي مابين 1926-1932، تر أحمد منو، منشورات التبين الجاحضية، سلسلة الدراسات ، الجزائر،2000،ص 58

الشخصية القول ليس هنا فحسب بل تعدّاه الى مسرح الظّل ومسرح القراقوز الوافد إلينا من تركيا)[1]

اعتمد في مجمله على توظيف الحكايات الشعبية والخرافات والأساطير التي عبرت عن الواقع المعاشي للمتلقي حيث أنها تحمل ملامح مجتمعه وأنظمته السائدة.

لعب الرواد الأوائل دورا هاما في بعث الحركة المسرحية ،فميلاد المسرحية الجديدة جاء على يد "علالو " الذي كتب أولى مسرحياته "جحا"التي عالج فيها قضايا اجتماعية بطريقة هزلية تصنع الضحك وتخرج من المطيات بذكاء حيث عبرت عن تفشي الأمية والجهل في المجتمع الجزائري وعرف فيها "جحا "كشخصية مسرحية " معروفة في تراثنا الشعبي، هذه المسرحية التي لقيت إقبالا ونجاحا واسعين من الجمهور نظرا للغتها الدارجة البسيطة التي يفهمها المتلقي الجزائري يقول "عبد المالك مرتاض خضم ذلك:(أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري وتذوقها كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أفريل 1926، وقد ألفها علالو ودحمون وأعيد عرضها عدة مرات)[2]

انتقى "علالو" اللغة الدارجة التي جمعت بين لغة السوق ولغة الشارع والتي عبرت عن المعنى والمغزى كانت منتقاة من الأمثال الشعبية والأصالة والتراث الشعبي، إضافة إلى كتابته لمسرحيتين هما" زواج بوعقلين"و " عنتر الحشايشي"،حيث قال مؤلفها في هذا الصدد"(إن النجاح الذي حققتها مسرحية جحا كانت على مستوى أمالنا، وأمام هذا النجاح وجدتني أنتهي من كتابة مسرحية " زواج

[1]–عمارية بلال: شظايا النقد والادب، دراسات أدبية المؤسسة للكتاب ، 1989، ص 13.

[2]– د. عبد المالك مرتاض، م س، ص 198.

بوعقلين")[1]

عالج علالو مسرحياته بطريقة فنية جمالية أضفى فيها رونقا وحسا جميلا معبرا عن مشاعر الشعب الجزائري وما قاسى من متاعب والمشاكل يومية أدت إلى انتشار مختلف الافات في المجتمع.

(لقد كان مسرح علالو مسرحا هادفا، خدم الوعي و عبر عن قضايا الجماهير الأساسية حيث يقول الدكتور جغلول في هذا الشأن" يعود نجاح مسرحيات علالو لدى الجمهور إلى أن هذا الجمهور نفسه هو موضوع تلك المسرحيات ومما لاشك فيه أن مسرح علالو لا ينتج شكلا ثقافيا كاملا، ولكنه يفسح المجال للضحك، ولو بمستوى بدائي قصد التعرف على الذات، ويضيف قائلا:" إن مسرح علال مشبع بالاسلام والتراث العربي الإسلامي)[2]

عرف المسرح الجزائري في الثلاثينيات عصرا ذهبيا على يد " رشيد قسنطيني" الذي كان أول من ادخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري حيث تقول أيرليث اوث في هذا الصدد في كتابها المسرح الجزائري: (رشيد قسنطيني ألف أكثر من مئة مسرحية، وقرابة ألف أغنية وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسب ما يلهمه الخيال، فقدم شخصيات العالم المزيف ، والمنافق والقاضي الظالم، ورجل الشرطة ومحدت النغمة والسكير)[3]

تمتع رشيد قسنطيني بقدرة هائلة في الحرية والتنكيت لفتت هذه الموهبة الساخرة إشراك علالو له في

[1]- د. دريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق،م س، ص 30.

[2]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره- 1926-1989، منشورات التبيين، الجاحظية، 1988.

[3]- د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، تقديم: فاروق عبد القادر، ط 2، بيروت، أفريل 1999، ص 485.

مسرحية" زواج بوعقلين" حيث قال عنه" وبعد إختياري له إقتنعت أنه موهبة ذات قيمة فنية أكيدة فأسندت له دورا فكاهيا في مسرحية " زواج بوعقلين" وهو دور شاهد امام المحكمة، استغرق في أكثر من ربع ساعة، في حيث لا يتجاوز الدور في واقع الأمر أكثر من دقيقتين، عاش فيها الجمهور حالة من الضحك الهستيري)[1]

وقد عالج من خلال مسرحياته " زواج بوبرمة" قضية السمسرة في عقد قران الزوجين وفي مسرحية" بابا قدور الطماع" تناول قضية الطمع في الزواج ومن خلال هذه المسرحيات نلاحظ الحالة التي كان يعيشها الشعب الجزائري كزواج المرأة من رجل يفوقها في السن كثيرا، والمال الذي أدى إلى الهلاك بسبب الطمع، إلى جانب هذا مشكل السكر والإدمان على الخمر والطلاق والتفكك الأسري.

وكذا " محي الدين بشطرزي" الذي هدف من خلال مسرحياته إلى إيجاد جمهور يتمكن من ترسيخ الهوية فيه والتأكيد على الثقافة العربية الإسلامية وتنمية الجانب الأخلاقي.

(كما عالج قضايا مكافحة الشعوذة وتعاطي المخدرات والخمر إضافة إلى قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة) [2]

لقد كانت مسرحيات بشطرزي من بينها " زواج بالتلفون" (صورة للحياة السرية وحياة الشوارع، وقد عالجت بعض المسرحيات موضوعات أخلاقية كالتمثل السريع للحياة الأوربية وعدم الأمانة وعدم

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره- 1926-1989، م س، ص 27.

[2]- م ن، ص 32

المساواة والجهل)[1]

يظهر لنا جليا أن بشطرزي هو الآخر تطرق غلى قضايا تخص المجتمع كالحب، الزواج، والفساد الخلقي، رغم عدم التساوي بين طبقات المجتمع وتقليد أخلاق الغرب.

وقد كتب كاتب ياسين مسرحية حققت نجاحا جماهيريا واسعا، وهي مسرحية " مُحَمَّد خذ حقيبتك"، إعتمد روحا شعبية فكاهية، وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهما: الفكاهية الشعبية والارتجال.

و تعد تجربة كاتب ياسين رائدة في توظيف التراث،حيث سعى إلى مسرح سياسي ابرز فيه عمقا وأصالة وارتباطا بقضايا السلام والحرية في العالم، وبالكفاح المرير الذي خاضه الشعب الجزائري، " و موضوع هذه الأعمال رغم اختلافها وتنوعها فهو واحد ومحدد ولكنه يأخذ أبعادا أو رؤى فلسفية جديدة في كل عمل إبداعي وهو الجزائر و شعبها المناضل الثائر في وجه الاستعمار) [2]

كانت كتابات ياسين النضالية عالجت مواضيع سياسية لأن الكاتب عايش مرحلة الثورة والمعاناة التي كان يلقاها على يد المستعمرين، ففي مسرحية " الرجل ذو النعل المطاطي" يذهب برحلة جديدة في الكتابة"يقوم إذ بأول المسرحية ، تجربة المسرح الوثائقي)[3] ،و أنه بهذا يقدم تجربة على المستوى الوطني العربي.

[1]- لاندو: تاريخ المسرح العربي، تر: د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان ، ص 85.

[2]- مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004، ص 35.

[3]- مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة ادبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 43.

فقد ذهب الكاتب علولة إلى انتقاء مسرحه من التراث الشعبي واعتمد على النصوص العالمية، كلها تعكس الواقع المعاش من خلال عروض ذات جوهر اجتماعي وعاطفي وإيديولوجي" فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي، كما انه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية، ومن المعاش الحقيقي و اليومي لشعبنا"[1] ومعظم مسرحيات علولة الاجتماعية والسياسية عالجت مواضيع جديدة عبرت عن الأوضاع المزرية في المجتمع مثل الجهل والأمية وغيرها إلى العادات والتقاليد الفاسدة، والانحلال الخلقي، كما أنها تطرقت إلى نضالات المواطن اليومية ومشكلة البيروقراطية والقهر الجماعي الناتج عن سلوكيات البرجوازي الاستفزازي.

استعمل علولة الأسلوب البسيط المفهوم لدى المجتمع أو المتلقي وهو أسلوب السرد لأنه مستلهم من أصالة التراث الشعبي، (إن الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة يقوم على سلطان الكلمات ولغة الحكي والحوار المروي، وسير الأحداث، لهذا كانت لغة خطابه المسرحي اقرب انسجاما مع الجماهير فاستطاعت هذه اللغة جلب أذواق الجمهور لاعتمادها

على أسلوب الحكي القريب من التراث الشعبي والتقاليد وعادات المجتمع)[2]

والمعروف عن علولة انه رجع إلى التراث المحلي للمنطقة باحثا عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولا منه تقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعر الشعبي والحكم والأقوال المأثورة التي تنبع من هذا الخزان.

[1]- عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة- الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، 1997، ص 235.

[2]- ينظر بوعلام مباركي، م س، ص 190.

وقد وظف الحلقة في مسرحه وعمل على بناء مسرح مستلهم من الحلقة شكلا وأداء بعد أن توصل إلى قناعة شخصية أن المسرح الأرسطي ليس الشكل الملائم لأداء رسالة في بيئتنا.

أدخل علولة تجربة مسرح الحلقة بهدف التوصل إلى فن أصيل قوامه الظواهر التراثية ولإثراء الفن المسرحي في الجزائر ولإبداع شكل مسرحي يتلاءم مع المجتمع الجزائري و هويته فهو مغاير نوعا ما للأشكال المسرحية الغربية أو الأرسطية، و يعتبر علولة الحلقة (إنها تجري في الهواء الطلق عموما أيام الأسواق الأسبوعية يجلس المتفرجون على الأرض و أكتافهم جنبا إلى جنب ، يشكلون دائرة يبلغ قطرها من عشرة إلى اثنا عشرة مترا وسط هذه الدائرة يتحرك المداح وحده مستعينا ببعض الأدوات)[1]وإضافة إلى تجربة مسرح الحلقة ، قدم علولة أعمال ناجحة مثل القوال ، الأجواد ، اللثام.

كما كتب " كل واحد وحكمه" التي تحكي حكاية فتاة أرغمت على الزواج من شيخ كبير مما أدى إلى انتحارها، إلى جانب ذلك مسرحية "إبن كلبون" التي تمثل الخاتمة الثلاثية التي تبدأ بمسرحية" القراب والصالحين" ثم " كل واحد وحكمه" ثم مسرحية " ابن كلبون" كخلاصة بحث فني متأثر بدرجة كبيرة بالمسرح الملحمي معتمدا على الخرافة كموضوع، وعلى الحكاية كأسلوب فني جديد ووسيلة تعبير متميزة في العرض المسرحي الحديث)[2]

لعب ولد عبد الرحمن كاكي دورا هاما في الممارسة المسرحية حيث استلهم معظم مسرحياته

[1] -Abdelkader Alloula, op. cite, p 02.

[2]- مناد الطيب: اثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير، إشراف:د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1996، ص 100.

من الخرافات والحكايات الشعبية والأحداث والقصص التاريخية، فكانت مسرحياته لوحة تاريخية وأسطورية متميزة بالبعد الإنسان

تاريخ المسرح الجزائري:

اتفق الكثير من الباحتين على أن البدايات الأولى للمسرح الجزائري كانت عبارة عن عروض و غناء شعبي يقام في المقاهي، وهي أشكال تعبيرية تتمثل في فن " خيال الظل والقرافرز حيث يعرفهما تور الدين عمرون "خيال الظل أو ظل الخيال: فن مسرحي الشكل و المضمون ، والتمثيل فيه كان طريق أشخاص ممثلين و ما تتطلبه المقامة العربية من ضرورة الإكسسوار وراء ستار أبيض شفاف مع استعمال ضوء الشمع وراء الستار، بمعنى مسرحي خيال الظل استخدم التجسيد و الضوء والنص".[1] أما بالنسبة للقرافرز فيقول عنه: "القرافرز نوع مسرحي يشابه خيال الظل، لكنه يستخدم الدمية فقط والزاوي وراء المقار، ويستخدم النار أو الشمع كإضاءة وراء الستار يظهر الخيال واضحا لكن في العهد التركي تطور وانتشر بقوة عبر مناطق القطر الجزائري "[2]، حيث أن هتين الفننين استطاعا أن يمتزا المحتل الفرنسي من كل الجوانب مما دفع بالسلطات الاستعمارية الى منعهما و اتخدوا كل الوسائل لمحاربتهما و اخفائهما عن الشعب الجزائري الذي كان بحاجة ماسة الى مثل هذه الفنون التثقيفية .

ورغم المحاولات الفرنسية لمسح هذين الفنين وطمسهما ، إلى أنهما صمدا في وجهها وازدهر وانتشر في كثير من ربوع الوطن الجزائري وحظائره ، حيث شوهد في مختلف مناطق الوطن . من طرف الكثير

[1] أحسن علياني المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية وزارة النقة العربية ، 2007 ، ص34

[2] نور الدين عمرون: المسار المسرحي إلى سنة 2000ء شركة بقنين، ط1ء الجزائر، 2006 ص 41

من الرحالة ، حيت شادوا عروض القراقوز وخيال الظل ، رغم صدور قرار من الاحتلال لمنعه إلا أن تلك العروض مازاك تقام في منازل بعض الأثرياء في مدينة الجزائر [1].وهكذا ابقى الجزائريون يصنعون تقافتهم و يعلنون حضورهم في كل قطر وكل مكان.

ورغم العقبات التي وضعها الاستعمار إلا أن المسرح الجزائري تطور واستطاع تخطى تلك

العوائق ، رمز بمراحل :

1- المرحلة الأولى(1922 إلى سنة 1937):

لقد ظهرت هذه المرحلة بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، حيث أن المسرحيات التي تم عرضها في السنوات الأولى من العقد الثاني خلال القرن العشرين في الجزائر هي مسرحيات كتبت باللغة العربية الفصحى، وقد جاءت متزامنة مع زيارة جورج الأبيض للجزائر سنة 1921م وزيارة عز الدين المصرية سنة 1922 ومن هذه المسرحيات:

الشقاء بعد الهناء، خديجة الترام.الظاهر على الشريف، الجهل، المدعون بالعلم لمحي الدين

بشتارزى.[2]

[1] أحسن ثليلاني : المرجع السابقر ، ص 34 .

[2] صالح المباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين النشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر - 2007 ، ص76

2-المرحلة الثانية تمتد من 1939 إلى سنة 1943:

وقد شهدت هذه المرحلة بداية الحرب العالمية الثانية أين تعرضت الحركة المسرحية في الجزائر إلى مراقبة شديدة من طرف المستعمر الفرنسي، خاصة بعد ظهور الأحزاب الوطنية، أين ذهبت هذه الحركة إلى الاقتباس من المسرحين العربي والغربي وكانت معظم المواضيع من الواقع الجزائري، وقد سمحت الحكومة الفرنسية في هذه الفترة وفي عهد«فيشي» بعرض بعض المسرحيات بشرط أن لا أمس بكيانها في الجزائر.[1]

3-المرحلة الثالثة (1962-1972):

تجسدت هذه المرحلة بالعشرية الأولى من الاستقلال تشهيت هذه الفترة تطورا كبيرا حيت عرف المسرح الجزائري مرحلة البناء والتشييد والتأميم، إذ أن في هذه العشرية حاول

المسرح الجزائري الاهتمام بالمسرح العالمي خاصة "شكبير " كما اتسم هذا المسرح بالصبغة الثورية و اتسعت العروض المسرحية لمختلف الأحداث و التطورات [2]

4- المرحلة الرابعة (1972-1983):

تميزت هذه المرحلة بسيادة المسرح الاجتماعي ، وذلك نظرا للأوضاع الاجتماعية السائدة في تلك القترة خاصة عند ظهور النظام الاشتراكي في قرة الاستقلال ، حتى أن الشعر والقصة والرواية كلها

[1] العجلة هذلي توظيف التراث الشحي الحلقري في الجزائر، مرحية القراب والصالحين، مذكرة لنيل شهادة الماسترء 2009 ، ص 18
[2] المرجع نفسه ، ص 19

سايرت تلك الأحداث ، وتلحظ أيضا في هذه المرحلة الاقتباس من المسرح العالمي "هي قالت و أنا قلت"عن بيرا نديللو و"دائرة الطاباشير القوقازية" لبريخت ، وقد عالج المسرح قضايا اجتماعية كالبيروقراطية في مسرحية تخطى راسي "ماكس فيش" ومن المسرح العربي نجد "ألى يقوت يموت" و "بدر البدور" لفارسيا لوري ومسرحيات "ولد عبد الرحمان كاكي" التي تعالج قضايا ثورية.[1]

5- المرحلة الخامسة (1983-1989)

لقد جاءت هذه المرحلة مسايرة التطورات السائدة في تلك الفترة، وذلك بالاعتماد على إمكانياتهم الإبداعية، وقد تم عرض عدة مسرحيات منها (الدهاليز) عن مكسيم غوركى وعجاجية وعجايب عن ادوارد فيليبو، والحافلة تسير عن إحسان عبد القدوس...وغيرها.[2]

وهكذا نستنتج أن المسرح الجزائري قد مر بمراحل ساهمت في تطوره.

6-المرحلة الثالثة1983-1989

رغم الاهتمام بالمجال الثقافي عامة والمجال المسرحي خاصة ،ورغم الندوات والتوصيات، فقد بقيت حبرا على ورق، وهو ما دفع بالممثلين للاعتماد على إمكانياتهم الإبداعية، فتم عرض مسرحية "الدهاليز"عن "مكسيم غوركي" و"عجاجبية وعجايب" عن "ادوار فيلبو" و"الحافلة تسير" عن

[1] المرجع نفسه ، ص 21
[2] المرجع نفسه ، ص 22

"إحسان عبد القدوس و"بائع راسوفي قرطاسو" عن سعد الله ونوس" بالإضافة إلى قارسيا لوري و "بن جونسون" و"آرثر ميلر" تزامن أول عرض مسرحي مع مهرجان قرطاج الدولي عام1983بتونس ،بمسرحية قالوا العرب قالوا عن "مُحَّد الماغوط"،وقد غلب في هذه المرحلة البحث عن خصوصية تتماشي والتطورات السائدة ،فتم إنتاج مسرحيات من التراث الشعبي أثرت المسرح الوطني بأنماط جمالية وفكرية، وتكريس أسلوب المداح والقوال، ونال من خلالها عبد الرحمان كاكي" الميدالية الذهبية في المهرجان الإفريقي بتونس عام 1987 وعن مسرحية "ما قبل المسرح و الجائزة الكبرى للمعهد الدولي للمسرح في مهرجان القاهرة عام 1989.[1]

ونستنتج من كل هذا أن المسرح الوطني قد عرف أساليب درامية متعددة منها المسرح الأرسطي والملحمي والاحتفالي، فقد انطلق شعبيا يكرس قواعد اللغة، ثم صار دراميا يحترم قواعد اللعبة،وتأثر بالمسرح الملحمي في مبدأ التغريب و الإحتفالية عن طريق المشاركة والإدماج الجماهيري فعاد إلى أجواء شكل اللعبة يبحث عن محاولة للتأصيل والتجديد والحداثة من خلال التجريب.

وقد حقق المسرح الجزائري نهضة فنية عالية توجت بجوائز عالمية، إلا أن هذه النهضة لم يكتب لها الاستمرار والمواصلة، فقد أجهضت بموت مبدعيها.[2]

[1] منشورات المسرح الوطني الجزائري (المسرح الوطني الجزائري 1963-1993.الجزائر، نوقمبر 1993ص 15

[2] مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري 30سنة مهام وأعباء ص47 .

المبحث الثاني : تجليات التراث الشعبي في المسرح الجزائري

المطلب الاول : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري

إن المسرح الجزائري مثله مثل غيره من مسارح العالم العربي كان للتراث الشعبي نصيب فيه من إبداعات المسرحيين، وذلك لأنه الأقرب إلى فهم المثقف والأمي فهو" كل ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب م ن الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإعنائه".[1]

لهذا جعل منه الكتاب المسرحيين ماده يستلهموا منه كتاباتهم لأن التراث الشعبي ركنا من أهم أركان الهوية التي تعرف بها المجتمعات، وتظهر مظاهر توظيف التراث في المسرح الجزائري في مواقف عديدة، أولها الشكل الأسطوري مما لا جدال فيه أن أي مجتمع م ن المجتمعات سواء قديما أم حديثا لا يخلو تاريخه من الموروث أسطوري في أدبه الشعبي فهي تنشأ بدافع حضاري، ولكن هذا لا يعني أن تهمل جانبها الفني، فالأسطورة تحتوي على بذور ملحمة المستقبل، وبذور القصة المسرحية".[2]

والتراث الشعبي ينقسم إلى قسمين:

أ- **تراث شعبي محلي**: وهو خاص بكل قطر من أقطار الوطن العربي من المحيط إلى الخليج "وفي

[1] 2014 -، ص.ص 1 - 53 د.مُحَّد عبد الرحمن يوسف، الأسطورة مصادرها وبعض مظاهر التسلية في توظيفها، دار الألمعية للنشر والتوزيع ط1 ،ص 54

[2] نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة،ص 196

الجزائر والبلدار العربية عموما، استمرت في العهود المظلمة الفنون الشعبية سائدة تعبر عن وجدان الشعوب".[1]

ب- تراث قومي مشترك: وتشترك فيه الأمة العربية جمعاء "من ذلك توصل الدراسات الفولكلورية، والأسطورية المقارنة إلى أن هناك أساسا أسطوريا وفلكلوريا قاسيا مشتركا لأغلب الشعوب العربية" .[2]

المطلب الثاني: أسباب العودة الى التراث الشعبي

أهم أسباب العودة إلى التراث الشعبي هي محاولة تأصيل ل مسرح عربي بدل من الاقتباس م ن المسرح الغربي" فالتراث يشكل أحد معالم الثقافة المحلية أو القومية، والتي استطاعت أن تكون بالأمس حصننا منيعا في مقاومة الاستعمار بوصفها أداد، بوصفها روحا أيضا احتمت بها الأمة في مواجهة سياسة الاستئصال والمسخ والاجتثاث"[3]، بهذا كان التراث ماده عربية خام تنبع منها قصص وحاكيا من الوطن العربي والإنسان العربي بعاداته وتقاليده وشخصيته العربية الأصيلة "إن الأنماط العربية الإسلامية تلتصق بالواقع العربي الذي يتميز بطبيعته الخاصة في الاستقبال، فقد دعا من المؤلفين، توفيق الحكيم إلى قالب مسرحي يعتمد على الحكواتي، ودعا يوسف إدريس إلى مسرح السامر وطيقه في مسرحية الفرافير، أما فريد فرج وقاسم مُحَّد وغيرهم، فقد مزجوا بين ما جاء في كل من أساليب وأجناس ومذاهب أخرى".[4]

[1] عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة ابتنيت الجزائر ط 01.2006،ص 85

[2] 3شوقي عبد الحكيم، دراسات في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2003،ص 04

[3] أحسن الثيلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتورا، جامعة منتوري قسنطينةظ،ص 2009، 139

[4] عبد الحكيم سعادة، توظيف التراث العربي في المسرح الجزائري الحديث –رسالة ماجستير، جامعة باتنة 2003، ص 42

ولا تنسى محاولات الجزائريين الذين كان التراث ملاتهم الأولى والملهم الأول أمثال عبد القادر علوله ورويشد ورشيد القسنطيني، وولد عبد الرحمن كاكي في مسرح الحلقة. لم يكن التأصيل وحده السبب للعودة إلى التراث الشعبي، الجهل أيضا فنظرا للحياة التي كانت يعيشها المجتمع الجزائري إبان الاستعمار ومنع السلطات الفرنسية الجزائريين من التعلم باللغة العربية في محاولة لطمس الهوية والشخصية العربية فانتشرت بذلك الأمية، ووسط كل هذه الظروف المزية لم يكن المسرح المكتوب باللغة العربية الذي كان صعب الفهم وسط كل الظروف المذكورة إلا لفئة قليلة وبما أن الهدف من المسرح في ذلك الوقت كان التوعية فلابد من استعمال لغة يفهمها الجميع ومواضيع غير معقده، وبعد تفكير كانت العودة إلى التراث الشعبي هي الحل وكذلك يضطر الكاتب أحيانا إلى عدم الإفصاح عن شخصياته وأفكاره خوفا من سلطة الرقابة، فيلجئ إلى التراث لتمرير الرسائل السياسية وقد سمى محسن صبيحي هذه الحيلة . المسرحية القناع [1] هذه الأسباب المذكرة أسباب فضة هناك أسباب خبر فنية منها:

الحفاظ على التراث ونفض الغبار عنه والتعريف بمكانته الاجتماعية والثقافية "لأنه ذاكرة الأمة وخزانتها الفكرية والثقافية، تحوي كنوزا فنية ثمينة خلفها الأسلاف، ودائع للأخلاف وهو روح الأمة وضميرها الحي، وقلبها النابض وترجمان الشعوب في أفكارها وآلامها ". 3

وكذلك المحافظة على الهوية والا ع تزاز بالذات إثر الهزات العنيفة والمحاولات لطمس الهوية تعد من أهم أسباب العودة إلى التراث، فقد كتبت مسرحيات تتكئ على التراث العربي الإسلامي، تهدف إلى زرع

[1] عبد الله بوهيف، المسرح العربي رؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب دمشق ط 01 .2000، 102

روح المقاومة للمستعمر مثل مسرحية (بلال) للشاعر مُحَمَّد العيد آل خليفة، نجد أن الموضوع مستلهم من التاريخ الإسلامي ومن شخصية بلال الذي قاوم العذاب ولم يتراجع عن اقتناعه وتمسكه بالإسلام.

كما نجد كتابنا العرب أخذوا من قصص ألف ليلة وليلة مادة تراثية تعبر عن ما يعيشو من ظروف سياسية واجتماعية كما يقول ألفريد فرج "ألف ليلة وليلة حافلة بهذا المعنى الكبير. وهو معنى المواجهة بين العربي والغربي، حيث تتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية أو نطرح رأيا عصريا ومستقبليا في إطار ألف ليلة وليلة وإنما نوحي للجمهور بأصالة فكره الحرية والعدالة في تاريخنا وأصولنا الثقافية ونضفي على الفكرة بمصداقيه تاريخية وتراثية"[1] وبهذا فقد كان للتراث الشعبي دور نضالي.

إضافة إلى هذه الأسباب المذكورة لتوظيف التراث الشعبي من أسباب فنية وسياسية قد كان للجانب النفسي نصيب أيضا، ففي ظل الأوضاع السياسية السائدة آنذاك بكل الوطن العربي عامة والجزائر خاصة، فكل ذلك الألم النفسي في احتيال الوطن جعل الكتاب يعيشون حالة من القلق فوجدوا التراث الشعبي ليكون متنفسا للمعاناه "فالرجوع إلى توظيف الثراث الشعبي واستلهام المسرحيين منه كان مخرجا نفسيا للمعاناة التي يكابدها الإنسان في حياته عبر البحث عن إجابات في الماضي لحريته على حاضره ومستقبله" [2]

كما أن توظيف التراث العربي في المسرح والابتعاد عن الترجمة فخرا واعتزازا بمثر العرب والاعتزاز

[1] أم كلثوم مولاي، استلهام التراث من التجربة المسرحية عند الطيب صديقي- رسالة ماستر، جامعة تلمسان 2015،ص 10

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص05

بأبطاله، وكذلك التمسك بالشخصية الوطنية كما يقال: أمة بلا تراث أمة لا جنور لها

– خصائص التراث:

للتراث كما لغيره من الأجناس الأدبية الأخرى خصائص لتمييزه عن غيره، بحيث أنه لكل أمة تراثها الخاص بها يكشف عن طابعها التاريخي والحضاري وكذا الثقافي ولذلك التراث مجهول المؤلف، فكثيرا من القصص مثل علي بابا والأربعين لصا، وألف ليلة وليلة وقلة والأقزام السبعة" مجهولية المؤلف لأن القاعدة العامة ترى أنه كل ما هو معلوم خصائص التراث الشعبي منها:

- التراث مجهول المؤلف فكثيرا من القصص مثل علي بابا و الأربعين لصا ، ألف ليلة و ليلة و فلة و الأقزام السبعة " مجهولية المؤلف لأن القاعدة العامة ترى أنه كل ما هو معلوم مؤلفة لا يدخل في نطاق التراث الشعبي .[1]
- يعبر التراث عن الجماعة وليس خاصية فردية "لأنه الكاشف الوجداني والداخلي للشعوب والجماعات المتنوعة الثقافات بمختلف أجناسها كونه يمثل ذاكرتها الجماعية التي يختزنها في ذهنه ويمارسها عن طريق سلوكه وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها ".[2]
- يتميز بالتنقل الشفوي حيث تناقل شفويا عبر العصور عبر الحكايات والأشعار الملحونة "يرددها المداحون .

[1] أحسن الثيلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 135

[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبين الجاحظ ، 1998، ص 11

- حدوث تغيرات على التراث الشفوي إثر انتقاله عبر الأجيال والعصور بما يضفي عليه ميزة كل عصر عما قبله و ما بعده .[1]

المطلب الثالث: أشكال التراث الشعبي في المسرح الجزائري

تتجلى أشكال توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري في استلهام الأساطير والحكايات الشعبية، فقد وظفت الأسطورة في المسرح الجزائري بشكل صريح في عدد من المسرحيات مثل مسرحية (جحا) لعلالو ويرى هذا الأخير "كان هدفنا هو خلق مسرح لنا يرددها المداحون.

رغم قدم التراث إلا أنه مازال يروى بصبغة العصر، فعندما تحكي حكاية شعبية تتغير مقاييسها حسب العصر المعاش. الشعبي في المسرح الجزائري في استلهام الأساطير والحكايات الشعبية، فقد وظفت الأسطورة في المسرح الجزائري بشكل صريح في عدد من المسرحيات مثل مسرحية (جحا) لعلالو ويرى هذا الأخير "كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن نعبر من خلاله على نفسنا وبلغتنا ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، وتسلط الضوء من خلاله على شخصيتنا التاريخية البارزة". [2]

واستحضار شخصية جحا الأسطورية لم يكن لمجرد السخرية والدعابة بقدر ما كانت حاجة ملحة فرضتها الظروف المحلية، وليس هذا فقط فقد كتب رشيد القسنطيني مسرحيته (زعيريان وشريطو) في عام 1929 وتدور أحداثها في مدينة خيالية ويقول شريف الأدرع "إن مسرح القسنطيني هو عملية اتصال بالتمثيل، قوامه الارتجال فلا يقدم مسرحية تامة الكتابة، وبهذا المنهج صار مسرح القسنطيني

[1] مباركي بو علام، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجيستير، جامعة وهران 2010 ص 03
[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره1926 -1989 ، ص 11

مسرحيا لكونه يستمد موضوعاته من الأساطير".[1]

وكغيره من المسرحيين الجزائريين عكف ولد عبد الرحمن كاكي على النهل من التراث القديم، فقد كانت الأسطورة من أهم الموارد الفنية والفكرية لمسرحه فقدم عام1 966 (مسرحية كل واحد وحكمه) هذا فيما يخص الأسطورة وذلك لعلاقتها بالتراث" إن الأسطورة والتراث هو نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط الإنساني من علم وفكر وأدب وفن ومأثورات شعبية وتراث فلكلوري اجتماعي واقتصادي وكثير من هذا التراث سجله أجدادنا وهو تراث فلكلوري، وعلاقة الأسطورة بالتراث هي علاقة استعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي." ." وقد كان للحكاية الشعبية نصيب من الكتابات المسرحية الجزائرية فعلى سبيل المثال كاتب ياسين في مسرحية (مسحوق الذكاء) والتي بنيت على شخصية جحا الشعبية، حيث تعتبر هذه المسرحية تجربة كاتب ياسين المتأثرة تأثيرا شديدا بالحكاية الشعبية وعوالمها "حيث يعتبرها انبثاقا في المجال الشعبي الروحي الذي يهدف إلى التمسك بوحدة الشعب أو القبيلة أو الأسرة في سبيل القيام بدور فعال في بناء المجتمع".[2]

من أعمدة المسرح أيضا عبد القادر علولة والذي اختار أيضا التراث الشعبي ليكون ماده استلهامه ويظهر ذلك في عدد من مسرحياته وخاصة مسرحية (الأجواد) التي نالت القسط حيث تعتبر هذه المسرحية تجربة كاتب ياسين المتأثره تأثيرا شديدا بالحكاية الشعبية وعوالمها "حيث يعتبرها انبثاقا في المجال الشعبي الروحي الذي يهدف إلى التمسك بوحدة الشعب أو القبيلة أو الأسرة في سبيل القيام

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 93

[2] فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 59

بدور فعال في بناء المجتمع".[1]

من أعمدة المسرح أيضا عبد القادر علولة والذي اختار أيضا التراث الشعبي ليكون ماده استلهامه ويظهر ذلك في عدد من مسرحياته وخاصة مسرحية (الأجواد) التي نالت القط الأكبر من الدراسة والنقد وحتى الجوائز لأنها هزت الساحة الفنية، لقد وظف الكاتب في هذه المسرحية تقنية الراوي الشعبي والشعر الشعبي وبهذا فهو مثله مثل غيره من عمالقة المسرح الذين اتخذوا التراث ماده لهم وتبقى الأسباب متقاربة كذلك " التراث أداد تعليمية تخاطب المواطن الأمي بلغة يفهمها مبتعدا عن تخدير الدراما التقليدية البورجوازية التي تطرح معظم عروضها حلولا تصالحية مع الواقع، فتمنع المتلقي من اتخاذ موقف اتجاه المطروح ومن التشكير للتغيير ومنع الاعتراب".[2]

هذه بعض النملاج والأسماء التي اختارت من التراث الشعبي مادة عربية أصيلة لمسرح جزائري أصيل.

خصائص مسرح ولد عبد الرحمن عبد القادر كاكي:

عرف كاكي يغوصه في بحر التراث حيث نجده يكشف ويصف الشخصيات التراثية والحكايات الشعبية وكذا الأساطير وبهذا الأسلوب "تمكن كاكي من تحقيق التضامن الذي استمده من تراث الأجداد، في شكل مسرحي يواكب المسرح المعاصر، يتخذ من هذا الأسلوب سبيلا لتمرير خطابه الواعي، قصد التوجيه ونشر الوعي"[3] ولعل ذلك يعود إلى تكوينه الثقافي والفكري فهو ابن تجديت الحي الشعبي بمستغانم، حيث يمثل الشعر الملحون بمستغانم وقصص المداحين والقوالين الوسيلة المفضلة

[1] خليل الجيزاوي، مسرح المواجهة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990،ص 75

[2] أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1990، ص 30

[3] عبد الحميد بورايو، الأدب الجزائري، دار القصبة للنشر الجزائر 2007، ص 180

للترفيه ووسيلة الأكثر تعبيرا عن نفسية الغالبية، ووعي كاكي يواقع أهله دفعه إلى أن يؤدي دوره في دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جماليا، وتعد تجربة كاكي "التجربة الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري شعبي الجوهر، إذ يستخلص كاكي إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزتها من التراث الثقافي الذي يستلهمه، وتهذيب الوسيط الفني الملائم والمدروس الذي يوحي به" .[1]

مما لا شك فيه أن ظاهر التطوير التي تميزت بها مسرحيات ولد عبد الرحمن ككي، م ت بالدرجة الأولى الجلاب الشكلي، أي أنه اهتم باستلهام أشكال المسرح الشعبي البدائي وتطورها، ودمجها بالحرفة المسرحية المتطورة في المسرح العالمي، فجاءت اعماله السرحية تحمل تأثيرا من كتاب عالميين امثال بريخت.

ومن أهم خصائص سرح كاكي أنه يتحد من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع أهم خصائص مسرح كاكي أنه يتخذ من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع ووجد كاكي في أداء المداح الجواب الأمثل عن رغبته في التغريب البرختي "فالممثل عند كاكي يؤدي عدة أدوار مختلفة، فهو يصور شخصيات الحكايات، كما يتحول في الوقت نفسه إلى راوي ومعلق على الأحداث " [2] كتوظيفه المداح حيث يسرد هذا الأخير الحكاية يشكل متقطع، أشبه باللوحات كما يعلق على الأحداث ويخاطب الجمهور قصد إثارته كما حدث في مسرحية)أفريقيا قبل واحد .

وبهذا نعرف أن المادة الأولى لكاكي هي التراث لأنه وببساطة الأقرب للمتلقي.

[1] نفس المرجع السابق ، ص 180

[2] العلجة هذيلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير جامعة المسيلة 2009، ص 72

الفصل الثاني : توظيف الحكاية الشعبية والدراسة

الدرامية لمسرحية قراب والصالحين

المبحث الأول : الحكاية الشعبية مفهومها، نشأها ، أنواعها

المطلب الأول : المفهـــوم الحكاية الشعبية :

- **لغـــــة:**

ان تعريف ابن منظور للحكاية في لسان العرب (حكيت فالنا وحاكيته، فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه وحكيت عنه حديث الحكاية)[1]

فان معنى الحكاية في المعجم الوجيز (حكى الشيء حكاية: أتى بمثله وشابهه وعنه الحديث نقله، فهو حاك ،(ج) حكاة، الحكاية: ما يحكى ويقص وقع أو يخيل)[2].

و ما نلاحظه ان المعجم الوسيط فكلمة حكي من (حكى الشيء، حكاية أتى بمثله وشابهه، يقال هي تحكى الشمس حسنا وعنه الحديث نقله فهو حاك جمعُ حَكاة هوَ حَكا ء حكاة: شابه في القول أو الفعل أو غيرهما)[3].

اصطلاحا:

ان ارتباط مفهوم الحكاية الشعبية (بأنواع من السرد، تبتعد عن الصدق التاريخي في بعض الأحيان، وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه في أحيان أخرى)[4]، إذ لا نجد هنالك علاقة بين الحكاية الشعبية

[1]- ابن منظور، لسان العرب، م.أ، دار الجيل، بيروت 1408هـ-1988م، ص 690

[2]- معجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الشروق العالمية ، 2004 ،ط4 ،ص 190

[3]- مُحَّد مجاهد، الحكاية الشعبية –الماهية- الرمزية الوظيفية، المأثورات، دار الكنوز للنشر والتوزيع 2011 ،الطبعة ألولى، ص25.

[4]- عبد الحميد يوسف، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية مصر، ص65 .

والتاريخ ، فهي من نسج الخيال الإنساني، فالحكاية الشعبية (من المحاكاة أو التقليد، وإذا لم نكن نستطيع أن نثبت الأصول التمثيلية للحكايات فإننا على الأقل نؤكد أن الحكاية ترتبط أوال وقبل كل شيء بمحاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه وعلى هذا الأساس تكون الحكاية الشعبية استرجاعا للواقع أو ما يتصور أنه الواقع بواسطة كلمة)[1]، وفي الثقافة الجزائرية تقابل لفظة الحكاية الشعبية "حجاية" و"خرافة" بحيث يقال (حاجي يا جدي) والمقصود الدلالي هنا حكاية أو قصة)2.

فيما يخص مصطلح الشعبية حسب الباحث سعيدي مُحَّد (الشعبي هو ما اتصل اتصالا وثيقا بالشعب، إما في شكله أو في مضمونه وأي ممارسة اتّصفت بالشعبية تعني أنّها من إنتاج الشعب وأنّها ملك للشعب)[3] ، فالشعب عنصر فعال في عملية تشكيل هوية وثقافة المجتمعات، إذ يعد من مقومات بناء الحضارة .

تعتبر الحكاية الشعبية من أقدم أصناف التعبير التي ابتدعها الخيال الشعبي لترسيخ حكاياته ومعاناته وتناقلها عبر الأجيال بلغة بسيطة يفهمها المتعلم والجاهل، ويجد الأحفاد متعة في الجلوس أمام الجدة وهي تسرد الحكايات المنقولة من الموروث الشعبي ،فهي قصة ينسجها الخيال الشعبي حول شيء مهم ويستمتع بها الشعب وبروايتها حيث، يستقبلها جيل بعد آخر عن طريق الرواية الشفوية.

[1]– د.مُحَّد مجاهد، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص 23

[2]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة –دراسة ميدانية، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987 ،ص129

[3]–سعيدي مُحَّد،الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر، دط، دت، ص 2

المطلب الثاني : نشــأة الحكاية الشعبية:

أجمع بعض الدارسين على أن الوطن الأصلي للحكاية الشعبية هو منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط بعض تضارب الآراء حول نشأتها ، إذ يعتبر عالم الحكاية الشعبية عالم المزارعين، فتاريخ الحكايات يرجع إلى آلاف السنين أو بمعنى آخر أن نشأتها قديمة قِدم الإنسان ولقد تطورت وشهدت ازدهار عبر العصور في أوروبا، ولاسيما في القرن الحادي عشر، حيث مجموعات من الحكاية الشعبية في فرنسا مثل حكايات سي لوي شارك بيرو وظهرت في ألمانيا حكاية ذات الرداء الأحمر الوردة الشائكة وغيره،حيث يقول فريد ريفرون برلين أن (الحكايات انتقلت شفاها عبر العصور من جيل إلى جيل لهذا نرى التشابه الموجود في حكايات الأدب العالمي فحكاية المزمار السحري مثال نراها في الحكاية الشعبية الألمانية والحكاية الشعبية العربية على حد سواء مع اختلاف بسيط في أسماء الشخصيات والأماكن)[1].

لقد اعتبرت أعمال الإخوة الألمان جريم(Jacob Grimm و ويلهم جريم WilhelmGrimm) بأنها واضعة الأساس لدراسة الخرافات والقصص الشعبية وقد

جعل هذان الإخوة من الحكاية زادا لا للشعب الألماني فقط بل للعالم كله)[2] ، حيث جمع كل واحد منهما مجموعة من الحكايات الشعبية الألمانية في بداية القرن 19 بشكل منتظم، ومن جهة أخرى (جاء "ثيودور بنفي "Theodor Benfyصاحب النظرية الهندية إذ توصل إلى أن

[1]- توفيق عبد العزيز عبد الله، الحكاية الشعبية، مرجع سابق،.ص 14-15.

[2]-سنان كريمة، الحكاية الشعبية في الجزائر، رسالة ماجستر، وهران،2012-2013 ص43

الحكايات الشعبية نشأت أصلا في الهند)[1] ،

ومن منطلق وتعدد الآراء نجد (أن الحكايات قد تكون مرتبطة بنشأة الإنسان ووجوده منذ البداية وهكذا أصبحت الحكايات الشعبية كائنا حيا أو طائرا أسطوريا له أجنحة عابرا بها الحدود بدون جواز السفر لذلك نرى ملامح إنسانية تتداول وعلى كل الألسنة بكل اللغات مثيرة ممتعة وهادفة)[2].

إن الحياة مرتبطة بالنسق الشعب الشفاف لهذا يجب أن يلقى هذا النوع من القص الشعبي بلهجته حتى لا تندثر، وهذا ما تشير إليه الباحثة نبيلة ابراهيم (بأن يبقي الدارس نص الحكاية على حاله دون غير تماما كما يحافظ على الدين الذي هو توثيق من عند الله)[3] ، كما تعتبر المحاكاة غريزة إنسانية تجد فيها لذة خاصة منذ الطفولة في قولها (المتعة الحاصلة عن تلقي أو إلقاء الحكايات الشعبية وهي تلبية لخياله المتدفق من ناحية وتلبية لاحتياجاته من ناحية أخرى)[4].

ولتصل الحكاية بتفاصيلها يحاول الراوي ترسيخ وتقوية ذاكرته عن طريق مجموعة من الوسائل كاستعادة الحكاية باستمرار وتوفير طقوس إلقائها وكذا تعابير جسدية، فلغة الجسد تلعب دورا هاما ومن هذا كله تتمحور قدرة الإلقاء الشفهي في الحفاظ على الذاكرة الجماعية والتواصل الشعبي .

[1]-احمد علي مرسي، مقدمة في الفلكلور، نقلا عن المرجع السابق ص128

[2]- سنوسي صليحة،السلوك االاجتماعي والقيم الأخلاقية في الحكاية الشعبية في الغرب الجزائري، دراسة اجتماعية أدبية ، رسالة دكتوراه ، جوان 2012،ص44

[3]-نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،نقلا عن المرجع السابق ص44

[4] ن.م ، ص 69

أما في الجزائر فقد كان للفتوحات الإسلامية تأثيرا كبيرا في نشر الحكي الشعبي المتعلق بالمرويات العربية بدءا بالمجال الديني ومآثر الأبطال ورحلات الحجاج المغاربة لأداء فريضة الحج ، إضافة الى دور حركة طلبة العلم المغاربة فقد كان لهم الفضل في تدعيم التراث المغاربي بالتراث الشرقي ،كما (ارتوى الحكي الجزائري أيضا من روافد ثقافية إنسانة أخرى كالأساطير التي أسسها الإنسان البدائي بعدما عجز عن تفسير مختلف الظواهر الطبيعية والكونية،ولعل هذا التفكير المجسد ف الأساطير العالمية يتجسد جزءا منه في حكاياتنا الشعبية الجزائرية)[1].

إن الحكايات الشعبية الجزائرية مثلها مثل باقي حكايات المغرب العربي تشكل وحدة شعبية تتجمع فيها العديد من الأشكال المختلفة للإنسان المغاربي

المطلب الثالث :أنواع الحكاية الشعبية :

تم تصنيف الحكاية الشعبية عند كل باحث بطرق مختلفة نظرا لصعوبة تصنيفها أي باحث يحاول أن يميز الأشكال المتعددة للحكاية الشعبية يجد بعض العناء في دلالات المصطلحات الخاصة به، وبما أن هناك عدم اتفاق الباحثين على أنماط الحكاية الشعبية وباعتبارنا ننتمي للواقع الاجتماعي الجزائري سنعتمد على تصنيف الباحثة

[1]-عبدالرحمن بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية نقلا عن ،المرجع السابق ص ،54

(نبيلة إبراهيم)، والتي قسمت الحكاية الشعبية كالتالي وهي:

1- الحكاية الخرافية:

لا سيما تلك التي تتضمّن الحكايات السحرية، وحكايات الجان كما يعرفها الباحث عبد الحميد يونس (هي أحد أنواع الأجناس الشعبية إذ تجسد و تشرح المعتقدات والأفكار الراسخة في ذهن الإنسان و ذلك بالاستعانة بالحيوانات كالطيور...الخ. فإذا تأملنا في الحكاية الخرافية الجزائرية نجدان الأسطورة تضفي لمسة سحرية لان الحكاية الخرافية زاخرة بالعديد من العناصر الخرافية كالسحر و التحول و المسخ ....الخ ،فمثلا عند قراءتنا لقصة "بقرة اليتامى" بحيث كانت هناك لمسة سحرية حينما تحول الطفل إلى غزال بعد ان شرب الماء من العين.فالوظيفة التي تقوم عليها الحكاية الخرافية هي تجسيد الوا قع الإنساني باللجوء إلى الحيوانات)[1]

2- حكايات التجارب اليومية:

وهي الحكايات المستمدة من حياة الناس المنبثقة من حكايات الواقع الاجتماعي تصب في موضوعات اجتماعية و نفسية التي يعيشها الفرد بحيث تسرد حكايات الواقع الاجتماعية أحداث واقعية مرت على فئة معينة و ذلك باللجوء إلى أشخاص مجتمع معين سواء كانت نهاية تلك الحكاية فرحة أو سيئة تاركة بصمتها بمثل أو حكمة ،إذ تسرد بطريقة عفوية مع الحفاظ على القيم الإسلامية والسلوك الحضاري.

[1]-عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، د ط، القاهرة،1968 ،ص

3- قصص الحيوان:

وهو قصص رمزي، يقصد به الكشف عن عيوب الإنسان، من خلال حديث الحيوان والذي له صلة وطيدة بالحكاية الشعبية باعتبارها الركيزة الأساسية عند الإنسان ذلك منذ القدم حيث أصبح يطلق العنان لإبداعاته و ذلك بالتعبير عن واقعه المعاش باستعمال نوع من الهزل و السخرية و باستبدال الإنسان بالحيوان عند تأليفه لقصة شعبية من وحي خياله كلونجة ،الغول والغولة ...الخ ،فالدليل على ذلك أن القصة الشعبية الجزائرية لم تخلو من هذا الطابع فمثلا قصة عزة و معزوزة حيث تجمع هذه القصة بين المرح و الهزل من جهة و بين الموعظة من جهة أخرى

4- **الحكايات الهزلية:** وتهدف إلى إشاعة روح النكتة والفكاهة، وتأخذ أحياناً طابع النقد.

5- **القصص الديني:** وهي القصص الثابتة في القرآن الكريم، وقصص الصحابة والتابعين والأولياء

6- **الحكايات التاريخية:** وهي التي تحكي أحداثاً تاريخية، وقعت في زمن أجدادنا)[1].

تعتبر الحكاية الشعبية موروثا ثقافيا ذات رواج عالمي حيث تضفي طابعا هزليا و مسليا ينتج عنه أخذ العبر و الحكم و العمل بها وذلك عبر مختلف الأجيال، كما أن الحكاية الشعبية تعبر عن الواقع المعاش و الاجتماعي لشريحة من المجتمع .

[1]- ينظر، نبيلة ابراهيم http://alhiwarmagazine.blogspot.com/2015/11/blog-post_88.html

المبحث الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية القراب والصالحين

المطلب الاول : ملخص مسرحية القراب والصالحين

تعتبر مسرحية (القراب والصالحين) لولد عبد الرحمن كاكي من أهم اعماله المسرحية يعود تاريخها إلى 1965، وقد فازت المسرحية بعدة جوائز أهمها الجائزة الكبرى لمهرجان صفقس بتونس .

تدور أحداث المسرحية في قرية (بني دحان) التي حل بها القحط والجفاف، حيث ينزل

إلى هاته القرية ثلاثة أولياء صالحين يطلبون استضافة أهل القرية فيرفضون ضيافتهم، إلى أن يصلوا عند (حليمة) العجوز، الكفيفة، الفقيرة التي لا تملك إلا عنزة تتقوت بحليبها هي وأين جارها الرضيع، ووسط كل ظروفها المزرية تقبل حليمة استضافة الأولياء الثلاثة وليس هذا فحسب بل تذبح لهم عنزتها الوحيدة لتقوم بواجب الضيافة، فلما رأى الأولياء الثلاثة حسن صنيع حليمة وكرم ضيافتها قرروا مكافئتها على ذلك فدعوا الله لها أن يعيد يصرها ويرزقها من خير المال والرزق وكذلك دعوا لها أن يعود ابن عمها (الصافي) المغترب منذ سنين، لكن كان لهم شرط أن تقيم وليمة لجميع أهل القرية، وبعد استجابة الله لدعاء الأولياء، وعودت بصر (حليمة) ورجوع الصافي ابن عمها، وكذا الرزق الوفير، قررت حليمة بناء ثلاث قباب للأولياء وهم (سيدي عبد القادر الشرقي، وسيدي عبد الرحمن وتبدأ حكاية (القراب وصالحين) كما عودنا كاكي باستهلال مطول بين (سليمان القراب والجماعة) يذكر أهمية الماء ومنافعه. الوسطي، وسيدي بومدين الغربي).

و تبدأ حكاية القراب و صالحين و كما عودنا كاكي باستهلال مطول بين (سليمان القراب و

الجماعة) يذكر أهمية الماء و منافعه .

سليمان: ها الماء ها الماء

الجماعة(أ): ماء سيدي ربي

سليمان: جايبه جايبه

الجماعة(ب): من عين سيدي العقبي[1]

ويحاول الكاتب من خلال هذا الاستهلال أن يمهد للحدث الرئيس، بحيث يدخل (الدرويش) في الحوار مع (سليمان القراب) وينقل خبر زيارة الأولياء الثلاثة .

الدرويش: سمعت الناس أهل العلم والعقلية يقولوا

الجماعة(ب): واش قالو هذا الناس

الدرويش: قلنا هذا الناس، يا سيدي أهل العلم مخلطين مع أهل العقلية مجمعين، رسائلهم جامدين وما ينطقوا بالكلام حتى يكون دواء، تقول موزون في ميزان، كلامهم متنوع ويسوى .[2]

وبعد الاستهلال يبدأ المشهد الأول، حيث يبدأ المداح في رواية قصة الأولياء الثلاثة، ويقدمهم إلى الجمهور:

[1] ولد عبد الرحمن كاكي ، مسرحية القراب و الصلحين ن المهرجان الوطني للمسرح لمستغانم ، الدورة : 40 ، 2007، ص 01

[2] ولد عبد الرحمن كتم مرد مصر سابق، ص01

المداح: نهر من النهارات ونهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة

ثلاثة من أهل التسريف وسيرتهم سيرة

اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة

سيدي عبد القادر الشرقي وسيدي بومدين الغربي

وسيدي عبد الرحمن فيقضوا المريرة وخرجوا من جنة الرضوان ورايحين يزورو العباد عايشين في المدينة[1]

وتستمر مشاهد المسرحية إلى أن تصل إلى مشهد سليمان القراب وكيف التقى بالأولياء الثلاثة

الولي الصالح الأول: اليل راد قريب يطيح

الولي الصالح الثاني: وزيد بزيادة منين سمعناك تعيط جرينا وفي الحق عيينا

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

الولي الصالح الأول: بيت ضياف ربي يا قراب

الولي الصالح الثاني: حكمت عليهم وعليك تتسماو ضياف ربي

سليمان: وين نبيتكم؟ معند يش شي دار أنا لا قراب [1].

[1] المصدر نفسه ، ص 05

وبهذا يدور بهم (سليمان) قرية (بني دحان) فيرفض الجميع الضيافة، وينتهي به الأمر عند (حليمة العمياء) الفقيرة، ورغم ظروفها الصعبة قبلت الضيافة

المداح: في قرن أربعة عشر، جيروا ولية صانحة ولكن عند اللي قرا حروف البالي وهذا وين بدا الحديث

بلا ما نكثر الكلام بلا ما، تشالي، ونزيدوا في الحكاية وتشوفو التالي [2]

ويدخل الأولياء دار حليمة ويحضون يواجب الضيافة وتطلب منهم البحث عن ابن عمها الصافي الذي اختفى منذ سنين ولم يظهر له أثر.

سيدى عبد القادر: شوقي يا ولية وين زمان قصد القرية ضياف ربي، ولوكان نطلبوا ربي في ثلاثة أنت ولية مؤمنة وحنا الأولياء الصالحين

سيدي عبد الرحمن: لوكان نطلبوا ربي الجميع والصافي يولي، ويولوك عينيك وعطيك ربي الرزق، ماشي رزق الايمان

رزق الدنيا من الكثير واش اتديري؟

حليمة: نأمل تدير الخير

[1] ولد عبد الرحمن كاكي ، مسرحية القراب و المسملين ن مصدر ن سابق ن ص 13

[2] المصدر نفسه ، ص 25

سيدي عبد الرحمن: امالة ياولية، بسم الله نرفدوا الفاتحة أنت حليمة العمياء واحنا بعد مغادرة الأولياء الصالحين [1]

بعد مغادرة الأولياء عاد (لحليمة) بصرها ويغنيها الله من رزق الدنيا ويعود ابن عمها (الصافي)، وبهذا تدخل المسرحية في منحى آخر وهو طرح القضايا التي يعيشها أهل القرية، و كذلك قضية المعتقدات و الجو الثقافي الريفي ، توغفى بوعدها للأولياء و تبدا باقامة الولائم في القرية حيث يتحول سليمان من قراب إلى براح ينشر خبر الولائم في القرية. المجموعة (أ): يا ناس القرية أيا فرحو ما بقي زمان

المجموعة(ب): الخير جا بشوية.....أسيدي الخير جا بشوية

المجموعة(أ): ها راه بان الطعام

سليمان: (يغني) الطعام والحم والسكر

العسل من الشهد يتقطر

الطعام من الدهونات معكر

تسقيه على حساب الخاطر

كل الناس تلحق عليه

الثقيل واللي شاطر

[1] المصدر نفسه ، ص 30 .

كل الناس تشبع

ماكانش اللي ينحقر.[1]

استمر حال القرية على هذا الحال من ولائم وحفلات فنسى الناس العمل وسكن الخمول أجسلاهم، وكثر الفساد والنفاق فقد أصبح (سليمان) يتاجر بسيرة الأولياء، ووسط ك هاته الآفات التي أصابت القرية تقطن (الصافي) للوضع، فطلب من حليمة أن تغير معاملتها لأهل القرية لأنها لا تزيدهم إلا خمولا، فيقترح عليها أن تكلفه بمالها، فيبني ورشات عمل لأهل القرية يدور المال على الجميع .

في آخر فصل من المسرحية تعود الحركة للقرية والعمل بعد ركن أهلاها خمولا دام ثلاثة سنوات، فيظهر القاضي والمفتي لأنهما انتبها أن هناك فساد، ويجب إعلاة النظام والأهم من هذا محاكمة (الخديم) رأس الفسلا وفضح أعماله الدنيئة.

القائد: أرتب ما عندك وين تروح...تجي معايا

الخديم: وين يا سيدي القايد

القائد: للحيس ونعلمك بدلة العساس الي كان شريكك، تجبره الداخل مشي قدام الباب[2].

وإضافة إلى كل القضايا المذكورة يثير كاكي قضية المرأة، ويتجسد ذلك في شخصية مريم زوجة عمار وكيف بادرت بالذهاب للعمل مثلها مثل الرجل، محاولة اقناع زوجها أنه ليس بالأمر الغريب

[1] ولد عبد الرحمن كاكي ، مسرحية القراب و المسملين ن مصدر ن سابق ن ص 38

[2] المصدر نفسه ، ص 45

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

مريم: كل هذه الحياة راهي مبنية على الخوف عمار، المرأة خايفة من الراجل والراجل خايف من هدرة الناس

يليق النهار اللي كلشي يتبدل[1].

وتنتهي مسرحية (كاكي) بحكمة تريدها الجماعة كما عودنا في أخر المسرحية. "العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح، وعمل الخير يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه، بكده واجتهاده، لأن المستقبل هو العمل والاجتهاد[2]

ومن خلال هذا الملخص يمكن أن نستخلص من هذه الأحداث البسيطة أن كاكي عمد على إظهار واقع المجتمع ومعتقداته خلال السنوات الأولى من الاستقلال حيث يعكس المستوى الفكري والمعيشي الريفي

المطلب الثاني: الدراسة الدرامية لمسرحية القراب والصالحين

أ- الفكرة الرئيسية (الثيمة)

لكل عمل نواة ينطلق منها سواء كان العمل أدبيا أو دراميا فالفكرة الرئيسية هي "اللبنة الأولى والأساسية في بناء أي نص درامي عامة، فهي ما يريد المؤلف إيصاله للمتلقي والمفهوم المجرد الذي

[1] ولد عبد الرحمن كاكي ، مسرحية القراب و المسلمين مصدر السابق ، ص 52
[2] المصدر نفسه ، ص 45

تجسده الشخصيات من مواقف جمالية وأخلاقية وتصورات الكون والحياة" [1]

الموضوع أو الفكرة التي يطرحها(كاكي) في مسرحية (القراب والصالحين) هي البحث عن الطيبة حيث ينزل الأولياء الثلاثة باحثين عن مضيف طيب يكرم الضيف، ويساعد في طرح الفكرة المداح الذي يسرد الأحداث .

المداح: في نهار من النهارات ونهارات ربي كثيره في جنه الرضوان وجنة ربي كبيرة، تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام المريرة، الثلاثة من أهل التسريف وسيرتهم سيرة

الي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة

واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبهم غيرة

وما يفوت قبلهم لا بوهالي وهوبالي ولا دربالي ولا شريف، ذكار الجنان مين تكون خريف

الجماعة(ب): شكون هذا الناس قدام المريرة

المداح: سيدي عبد القادر الشرقي، وسيدي بومدين الغربي، وسيدي عبد الرحمان...قبضوا المريرة وقبضوا المريرة وخرجوا من الجنة الرضوان وجاو يزوروا العباد اللي عايشين في هذا الدنيا.1[2]

فطلب الضيافة فكرة الأولياء الصالحين، وبعد بحث طويل من (سليمان القراب) وجد الأولياء مبتغاهم

11 أحمد كامل زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، مصر 1980ط 3 ص 26

[2] ولد عبد الرحمن كاكي ، مسرحية القراب و المسلمين مصدر السابق ، ص 05

عند (حليمة العمياء)، حيث وجدوا المضيفة الطيبة إذ جاء في المسرحية. حليمة في الدار الساكنة ولية عمياء، غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا"[1]

شخصية (حليمة) التي اتصفت بكرم الضيافة يتمحور حولها المضمون الرئيسي للمسرحية، وكيف استطاعت رغم فقرها، أن تذبح عنزتها الوحيدة وتتسبب في رحيل جارها، الأمر الذي علا إليها بالخير جراء عودة بصرها من خلال دعاء الأولياء لها. مع أن فكرة الكرم والضيافة هي الفكرة الرئيسية للمسرحية إلا أنه هناك مواضيع أخرى مثل الفقر والقحط والتسول والدروشة وكذلك الاعتقاد بالأولياء الصالحين وكل هاته الأفكار جاءت لخدمة الفكرة الرئيسية.

ب الشخصية:

إن الشخصية تعتبر من أهم مكونات المسرحية حيث تكون المحرك الذي يحرك الأفكار ويجسدها وكذلك ليوصلها للمتلقي "لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي

والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الحشة، أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي"[2]

في مسرحية القراب والصالحين كانت هناك شخصيات كثيرة لكل منها دوره، لكن الجمع كنوا في خدمة فكرة المرحية لأن الجميع يشتركون في ميزة واحدة والتي تتمثل في نها شخصيات شعبية تلتم ما

[1] المصدر نفسه ، ص 24 .

[2] أحمد كامل زكي، دراسات في النقد الأدبي، مرجع نفسه ، ص 42

يتصف به المجتمع الجزائري .

شخصية حليمة العمياء: رمز للخير والطيبة والكرم فيفضلها تعرف البطل الرئيسي. لقتها للأولياء ونبحها معرتها الوحدة، وهذا ما جعلها تتحلى بصفة الطيبة، وهذه الصفة هي الفكرة الرئيسية للمرحة وبذلك تعد من الروامیز المسرحية

سيدي بومدين: إذا كان في هذا الدار صليح ولا صليحة، راجل ولا ولية، راهم قصدوكم الأولياء، ضباف رئى

حليمة: في هذا الدار سلكنة ولية عمياء، عبر راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربى، راهى تقول مرحبا .[1]

ومن خلال هذا الحوار تلمس كرم الضيافة في شخصية حليمة

شخصية سليمان القراب: سمى القراب نسبة إلى حافظة الماء(القربة) التي يسقى منها وفي المسرحية كان شخصية مرحة يطرب يصرته أهل القرية وهو يغني فناء بيعه الماء وقد كان أول شخصية تظهر على الخشبة وعمله حرقة شعبية

سليمان القراب: أوى أوى

ها الماء. ها الماء

[1] ولد عبد الرحمن كاكي ، مسرحية القراب و المسلمين مصدر السابق ، ص 24 .

الجماعة(ب): ماء سيدي ربي

الجماعة(أ): ماء عن سيدى العقى

ماء سيدى ربى

جايبه .... جايبه

من عين سيدى العقبي [1].

"خروج القراب من وسط الجمهور هذا التوظيف التقني والفني، ما هو في الحقيقة إلا محاولة لكسر الإيهام لدى الجمهور من البداية الأولى للمسرحية واشتراكه في العملية لمسرحية وعد لتتباهه حتى يكون مشاهدا إيجلينا يتفاعل مع العرض، لا مشاها صامتا خاملا "[2]

تحمل شخصية سليمان صفات كثيرة وأهم هذه الصفات الدروشة فهو يؤمن بالأولياء فيسقي الماء من عن سيدى العقبي، حيت يعتبر ماء هذا الولي الصالح فيه شفاء واستمرارية لخير، ومن أجل هذا يتكم للعناء لك لحصول عليه، تتغير حيله عندما يلتقي الأولياء الصالحين ويطلبون منه الضيافة وهو لا يملك بيتا يؤويه.

[1] المصدر نفسه ، ص 01

[2] ادريس قرقود التراث في المسرح الجزائري الأشكال و المضامسن ن رسالة دكتورا جامعة سيدي بلعباس ، 2004ن ص 72

الولي الصالح الثاني: حكمت عليهم وعليك شماو ضياف ربى

سليمان: وين نينكم؟ معنتيش كى دار أنا لا قراب .

سيدي عبد الرحمن: مذابه شوقا لسان صلح يقل ضباف ربي ويفرح بنهم[1]

شخصية الأولياء الثلاثة: تعد شخصيات الأولياء التقنة من المحركن الرئيسيين.

المسرحية، حيث أن ظهور هم كان للبحث عن مضيف أي البحت عن الطبية والكرم، وتوظيف

الأولياء لم يكن عشوائيا بل لان الأولياء يحملون صفات حميدة كثيرة، كطهارة والإيمان كما

نهم رمز للسعر الرو والنفسي

الولي الصالح الأول: البل راه قرب يطيح

الولي الصل التاني: وزيد بالزيادة منين سمع الا تعط حربنا، وفي لحق عنا

الولي الصالح الثالث: نطلب منك الضيقة اليوم وعنوى ربي يرحمنا برحمته

الولي الصالح الأول: بيت صياف ربى با قرابه [2]

الحني هم – شوفود عترت في شرح الحريري الشكل

[1] 3 .ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص 13

[2] المصدر نفسه، ص 13

إن توظيف هذه الشخصيات التراثية لم يكن للتسلية بل كان لها دور كبير في الوعظ والإرشاد والبحث عن القيم الأخلاقية في المجتمع، كما أن شخصيات الأولياء في المسرحية كشف الكثير عن أهل قرية (بني دحان) حيث كشف الفسلا في القرية وبأن أهل الخير.

شخصية المداح

تعتبر شخصية المداح من الشخصيات الرئيسية، فهو يسرد الأحداث بلغة شعرية تغرى المشاهد على المتابعة ففي هذه المسرحية وظف كاكي المداح كراوي، يقدم الأحداث تارة وتقع الشخوص تارة أخرى

المداح: نهار من النهارات ونهارات ربي كثيرة، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة. تلاقو ثالثة من الأولياء الصالحين قدام المريرة)[1]

كما انه كان الناصح والمرشد والمعلق على الأحداث، فمتلا حينما يتحدث عن خصال الأولياء ذلك قصد الاقتداء بهم .

المداح: سيرتهم كنت سيرة منين كانوا حيين، دارو على الحديث وصفوا للدين، ما صراحات ما خطرا في الشين ...سيرتهم تسترهم من العين

كانو مثل النخلة من البعيد باينين

[1] ولد عبد الرحمن كاكي مسرحية القراب و الصالحين ، مصدر سابق ن ص 05

ماشي مثل دوم بين الحجر خازنين

متهم مطروبة ما بركيهم قرين

ما يغيضوا مخلوق حتى بيهم .[1]

شخصية الخديم :

شخصية شريرة وخبيثة، لا يعرف الخير طريقا إلى قلبه، فهو رغم أنه خديم الوالي الصالح سيدي دحان إلا أنه رفض ضيافة الأولياء الصالحين.

سليمان: يا سيدي ما تقطعوش لياس، جاتني فكرة، خديم سيدي دحان ألى عايش بزيارات الوالي، ما يسكتش بعيد، يسكن لهيه، أيا نروحوا نقصدوه وتشوفوا

سليمان: لخديم ....الخديم

الخديم: أشتى حييت سيدي سليمان؟

سليمان: جيتلك حياب سيدي دحان

الخديم: جابولي الزيارة... اللي جا وجاب يستاهل الهدرة والوجاب، واللي ايجي وما جاب ما يسلك من الأنساب

[1] المصدر نفسه ، ص 05

سليمان: هنوا حباب سيدي دحان

الخديم. وأنم خديمه راك تعرفني ها زورنى[1]

من خلال هذا الحوار تبرز شخصية الخديم وحبه للمال ولا شيء عنده دون مقابل

شخصية الدرويش:

هو شخصية يمكن القول إنها مضطربة غريبة الأفكار فتارة يبدوا مدركا للضياء وتارة غريب الأطوار، وقد وظف كاكي شخصية الدرويش الذي يعتبر من الشخصيات التراثية المحبوبة

الدرويش: قلنا هذا الناس اسيدي اهل العلم مخلطين

مع اهل العقلية مجمعين رسانهم جامدين

وما ينطقوا بكلام حتى يكون دوا تقول موزون في ميزان

كلامهم مسموع ويسوى ولكن عند اللي قرا الحروف البالي

نزيدوا في الحكاية وتشوفوا التالي[2]

شخصية المصافي ابن عم حليمة: تتميز شخصية الصافي بالنزاهة وحب الخير الناس، فهو من خلص القرية من الاتكال و عملهم حياة العمل لجني المال و هو يعتبر من الاشخصيات المكملة

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص 56

[2] المصدر نفسه ، ص 01

ج- الحبكة:

تعد الحبكة من الأساسيات في بناء الحكاية حيث أنها "تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها معرفة الشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها .[1]

في مسرحية (القراب والصالحين) تظهر سمات الحدت الرئيسي منذ ظهور شخصية سليمان القراب، فالحكاية تبدأ بين سليمان والجماعة، حيث يدور بينهم حوار حول الماء ومنفعه، ثم يدخل الدرويش في حوار آخر ليخبرهم بزيارة الأولياء الثلاثة.

الجماعة(ب): واش قالو ذا الناس

الدرويش: قلنا ذا الناس اسيدي أهل العلم مع أهل العقلية، مجمعين ريسانهم عامدين، وما ينطقوا بالكلام حتى يكون موزون في ميزان، كلامهم متنوع و يسوى [2]

بعد هذا الاستهلال يبدأ المداح في سرد أحداث المسرحية، وتبدأ الأحداث في التصاعد وذلك منذ لقاء القراب بالأولياء الصالحين وطلبهم البحث عن مضيف، وسليمان في طريقه للبث عن مضيف يحكى لهم ما حل بالقرية من قحط وجفاف وفتر، ووسط كل الظروف المزرية للقرية يجد لهم سليمان مضيف يرحب بصدر رد العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها"! حليمة العام الحرة

1 . [1]عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب1993 ص19

2 . [2]ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق ص 01

المزرية للقرية يجد لهم سليمان مضيف يرحب بصدر رحب وهي حليمة العمياء الفقيرة فتجري الحبكة بسيطة بعد عراقيل مثل رفض قدور المعروف بكرم الضيافة، وهذا ليس إلا دليلا على الظروف الصعبة التي تمر بها القرية، ماعدا حليمة التي لم تفيه للظروف الصعبة والفقر وقيلت الضيافة بكل سرور، والكرم والأخلاق الطيبة هي الأمر المرجو إيصاله في مسرحية كاكي .

بعد الزردات التي كانت حليمة تقوم بها خلال ثلاث سنوات، ذلك الوضع التي استاء له الصافي ابن عم حليمة من الحالة التي آلت لها القرية، كل هذا الفعل الدرامي الذي كان مصورا ومحكيا من قبل المداح الذي يعتبر الراوي في المسرحية، وتتخذ العقدة منحى القوة في الحبك وذلك من خلال إتاحة الشخصيات عملية إبراز كل شيء يخصها.

د– الصراع :

إن جوهر الحياة هو الصراع، وهو أهم ما يشد انتباه المتابع للمسرحية وهو الذي يكون قائما بين قوتين متعارضتين" فالصراع يكون بين إرادتين متكافتين أو تصادم بين قوتين متكلفتين، أو تعارض الأهداف ومصالح بين الطرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء"،[1] ويظهر الصراع في مسرحية ولي عبد الرحمن كاكي بين الخير والشر ويظهر ذلك من خلال نزول الأولياء الثلاثة إلى القرية وبحتهم عن الاستضافة، ويتجلى الصراع في التحدي النفسي لحليمة مع نفسها حيث بإمكانها أن تكون طيبة في مكان ليس فيه الطيب، وذبح حليمة لعنزتها الوحيدة تشب عنه صراع بين حليمة وعويشة جارتها التي

[1] عبد العزيز حمودة(د)البناء الدرامي القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب1998، ص 102

تتخذ من حليب العنزة طعاما لطفلها الرضيع.

حليمة: أرواحي تعاونيني تقتلوا الطعام، وتديروا العشاء لضياف ربي، وعيطى للهاشمي أيجي يدبح المعزة

عويشة: يذبح المعزة أما حليمة

حليمة: النوم خرج عندنا، وزارونا ضياف ربى

عويشة: المعزة، هذا ما عندك باش تتقوتى يا اما حليمة؟

حليمة: تذبحوها تلقاو بها ضياف ربي، وعدوى أيجيب

حليمة: استعفري يا بنتي راكي تكفري، وقولى الهاشمي يحي يذبحها وأرواحي عاوتني[1]

فاندهاتن عويشة من إصرار حليمة ودخولها في حوار لمحاولة منعها هذا صراع، وظهور صراع آخر في الفصل الثالث بحيت أحوال القرية تبدت وعاد الناس للعمل بعد راحة طويلة وتجلى هذا الصراع في ظهور شخصيات أخرى كالقاضي، والمفتي، والقايد ومحاولتهم لتقييم فترة الخمول.

2 . [1]ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص25

هـ- اللغة والحوار:

1- الغة

إن اللغة المستعملة في المسرحية هي اللغة العمية الثالثة وهي نتاج استلهام من التراث الشعبي وما قبل المسرح كلغة المداح والقوال، وذلك لأنها لغة نابعة من قنوتنا التطيدية. إذ أن كاكي استخدم اللغة التي يفهمها الجمهور ويتفعل معها المتلقي، فهي لغة محكية خاضعة لمنطق السرد لأنها لغة تراثية مشحونة بالإيحاءات والرموز، ولغة المداح المستعملة في المسرحية، لغة الأسواق والحالات الشعبية ولغة ملحونة لها وقع خاص حيث يقول المداح: نهار من النهارت ونهارات ربي كثيرة، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة، تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة، الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة [1]

فكانت مسرحيات كلكي" مكتوبة باللغة العامية المنهومة من عامة الشعب قد خلت جوا عاطفيا مقوفا عند محبي الحفلات العائلية، لهذا كان إقبال الجماهير كبيرا عليها وكانت بعض المسرحيات تعرض لأكثر من شهر .[2]

2- **الحوار:** يعتبر الحوار في المسرحية الوسيلة التي تؤدي إلى تفاعل الأحداث والشخصيات، وهو الوسيلة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية.

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص01

[2] Bouziane ben achour ,Le Théâtre Algerien une histoire d'étapes, Edition dar El gharb, p599 2

إن الحوار في مسرحية التراب والصالحين هو مثل اللغة مليء بالإيحاءات والمعاني المتعددة وكثيف باللغة التراثية التي تساعد على تصوير المعاني والأفكار المتصودة .

مثل الحوار الدائر بين سليمان والأولياء الثلاثة .

الولي الصالح الأول: الليل راه قريب يطيح

الولي الصالح الثاني: وزيد بزيادة متين سمعناك تعيط جرينا وفي الحق عينا

الولي الصالح الثالث: نطلبوا منك الضيافة اليوم وغدوى ربى برحمته

الولي الصالح الأول: بيت ضياف ربى يا قراب

الولي الصالح الثاني: حكمت عليهم وعليك نتسماو ضياف ربى

تستنتج من هذا الحوار أن كاكي اعتمد على أسلوب التعريب حيت ولف الشخصيات التاريخية مستنطقا إياها من العالم الآخر.

سليمان: وين نبيتكم؟ أنا لا قراب[1]

و- الزمكنة في المسرحية:

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، 12

1- المكان :

تمت الإشارة إلى مكتين في المسرحية المكان الأول هو قرية (بني دحان) القرية التي تجري فيها أحدات المسرحية، القرية التي تعني القحط والفقر ، والمكان الثاني هو (عين سيدي عتى)، وهو المكان الذي يسقى منه سليمان أهل القرية وهو المكان ذاته الذي التقى فيه الأولياء الثلاثة .

سليمان: ها الماء.... ها الماء

الجماعة(1): ما سيدي ربي سليمان جابه جابيه

سليمان: جابيه جابيه

الجماعة(ب): من عين سيدي العقبي[1]

2- الزمان:

أما الزمان نستخلصه من الحوار الدائر بين سليمان القراب والأولياء الصالحين .

الوالي الصالح الأول: الليل راه قريب يطيح

الولي الصالح الثاني: وزيد متين سمعناك تعيط جرينا وفي الحق عينا

الولي الصالح الثالث: تطلبوا منك الضيافة اليوم وعدوى وربى يرحمنا برحمته[1]

[1] المصدر نفسه، ص 01

ويظهر الزمان في حوار آخر

سيدي عبد القادر: في قرن الربعة عشر، فنهار القحط والزمان أقصدنا قرية .[2]

قد كانت حكاية القراب والصالحين تحمل مغزى ودرس للمتلقي، فقد كان كاكي يعالج موضوع التبرك بالأولياء الصالحين، وكذا موضوع الطيبة وحب الخير وأهم من هذا كله ما جاء في آخر فصل من المسرحية وهو الحث عن العمل ومقت الكسل والاتكال فهذه المسرحية ككل من وجهة نظري عبرة لمن يعتبر.

3- **تجليات الحكاية الشعبية في مسرحية القراب والصالحين**: لقد جعل كالكي من التراث الشعبي مادته الأولى مادته الأولى في كتابة مسرحياته وذلك لأن "توظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتفيس زمن ثالث منقلت التحديد هو من الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير "[3]، فهو يمزج بين التراث الشعبي وأشكال الفرجة التراثية وتندرج حكاية مسرحية القراب والصالحين ضمن (الحكاية الخرافية) فالحكاية الخرافية تبحث عن الخير. تتجلى الحكاية الشحية في مسرحية القراب والصالحين في مواطن عديدة منها ما يلي:

[1] المصدر نفسه،ص 13

[2] المصدر نفسه، ص30

[3] بوشعير رشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهلي، دمشق1997 ، ص 45

أ- الشخصيات:

شخصية القراب وقد سمى بهذا الاسم نسبة عمله فهو بائع للماء في القرية، ومهنة ة الحب عند الوب، سواء في الجاهلية أو الإسلام وبهذا أصبحت جزء من تقاليد المجتمع الشعبي.

والقراب عند كاكي في المسرحية ليس مجرد ساقي بل كان شخصية فعالة لدرجة أن اسمه في عنوان المسرحية.

شخصيات الأولياء الصالحين هم من المعتقدات الشائعة التي يؤمن بها المجتمع الجزائري منذ القديم حتى اليوم، حيث يتخذ الناس من ضرائحهم أماكن للتبرك والدعاء، وتوظيف كاكي للأولياء الصالحين له دلالات كثيرة أهمها أن المسرحية صنقت ضمن الحكاية الخرافية "وقد كان سبب توظيف الأسطورة في أعمال كاكي إيمانه بدوره الأسطوري في المسرح يعر من خلالها عن فكرة الخير في الإنسان وجسدها عن طريق الأولياء الصالحين، لكن من خلالها قدم منظور مختلف المنظورات التي قدمتها الأسطورة، ويبحث عنه في الحكاية الخرافية [1]

شخصية المداح، شخصية شعبية وقد ساهمت هذه الشخصية في بناء الحكاية الشعبية فهو ليس شخصية مبتذلة بل شخصية جاءت من عمق التراث" حيت كان الناس يحلقون حوله ليروي لهم الحكايات من حكايات الأبطال والرسل والأنبياء وكذا الصحابة "[2]

[1] العلجة هذيلي، توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، مرجع سابق ص 154

[2] ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري الأشكال والمضامين، راسالة دكتورا، جامعة بالعباس ص370

ب- اللغة:

فقد استخدمت اللغة الشعبية لغة الشعر الملحون كما أنه يستلهم في أعماله لغة شعر عبد الرحمن المجدوب ولخضر بن خلوف مجدا هذه اللغة الشعرية الشعبية لينطق بها على لسان شخصياته

سيدي عبد الرحمن: سيدي عبد الرحمن المجدوب يقول

ما تجري ما تزقزق وجري جريا واتقا

تدي غير اللي كتبلك ولكان تموت بالشقا [1]

وبهذه اللغة التراثية السخية التي استعملها كاكي في مسرحيته شد المتلقي العاشق للتراث

ج- الحبكة

تحد من أهم العناصر الدرامية في الحكاية الشعبية فهي تخضع لمجموعة من القواعد الثابتة مثل قاعدة البداية ذات الاستهلال وفي المسرحية يظهر هذا الخصر في استهلال سليمان القرب حيث يستهل المسرحية بمدح الماء ومزاياه" فالحكاية الشعبية تبدأ بحالة اللاتوازن وتسير في أحداثها محاولة أن تصل إلى حالة التوازن على الإطلاق، وتعد النهاية الغير متوقعة من أهم سمات الحكاية الشخصية، لكي تصل إلى هذه النهاية الغير متوقعة فنها تستعين بنهاية محكمة البناء [2]

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص 28

[2] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، القاهرة، دار غريب 1992 ص 201

وقد بدأ حكاية المسرحية بحالة اللاتوازن حيث كانت القرية تعاني القحط والفقر والجناف ووسط كل ذلك جاءت شائعة ظهور الأولياء، وبعد ذلك التقاء سليمان القراب بالأولياء بحته لهم عن مضيف إلى أن وجد حليمة العمياء الفتيرة قيلت الضيافة، وبهذا بدأت الأحدات تسير من اللاتوازن إلى التوازن حيث يتغير حال القرية ويعود إلى حليمة بصرها ويرزقها الله من خيره الكثير وتسير الأحداث محكمة البناء فيعيش أهل القرية في رفاهية لثلاثة سنوات بدون جهد، إلا أن يقرر لين عم حليمة بناء مصانع ليحت على العمل وترك الاتكال والكسل.

ومن أهم ملامح البناء الدرامي للحكاية الشعبية المقدمة والخاتمة" حيث يلخص فيها الراوي الحكاية والمغزى الأخلاقي، وقد يتدخل الراوي في جزء من مراحل الحكاية وينبه الجمهور إلى المعنى وإلى التأكيد على الموعتلة التي تحملها الحكاية، وربما يستشهد بأبيك شعرية لإيضاح ما يقصده من معنى [1]

قد حملت مسرحية التراب والصالحين سمة بناء المقدمة والخاتمة في الحكاية الشعبية حيث كان المداح هو الراوي وقد أعطى ملخص لأحدات المسرحية في البداية، وكلن يتدخل في مزاحل من المسرحية بنمتاله وحكمه ليعطى المعنى الذي بنية عليه المسرحية وهو البحث عن الخير والخامة ختم ينصائح للناس.

تم تأتي قاعدة التضاد، وهي من قواعد البناء الدرامي للحكاية الشعبية والتي تعمق م ن الدرس الأخلاقي بما تخلقه من مقارنة في حياة الأبطال وانتقالهم من البؤس إلى السعادة وهذا ما حتت مع

[1] كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، مرجع سابق ص91

حليمة إزاء منيعها مع الأولياء الثلاثة وقبول الضيافة فقد تغيرت حياتها من البؤس إلى الهناء، من العمى إلى البصيرة، من زمن الفقر إلى الرخاء.

د- تجليات الحكاية الشعبية في مكان وزمان المسرحية:

عالم الحكاية الشعبية هو عالم خاص بها" لأنه عالم ينيض بالخيال، عالم الزمان فيه زمان مطلق بلا حدود، والمكان فيه بلا تحديد وأن اصطنع راوي الحكاية أسماء بلدان ووصف أماكن ومعالم جغرافية [1]

في حكاية (القراب و الصالحين) تجسدت أماكن لا وجود لها في الواقع (قرية بني دحان) و (عين سيدي العقبي) و حتى الزمان لم يكن مضبوطا بل خياليا .

اذن فالحكاية الشعبية لا ترتبط بطبيعة المكان الذي تدور فيه الاحداث و لا بزمان الذي يفترض وقوع الأحداث فيه ن فهي أحدلاث تصور عالم الإنسان كما هو في خيال الإنسان .

- **تجليات الرمز في الحكاية الشعبية**

تستعين الحكاية الشعبية في بنائها بالزمز وذلك لتحقيق" الدرس الأخلاقي الذي يحققه القانون الشعبي والتي جعل من أحداثها عيرة لمن يعكيز والزمز في الحكاية الشعبية متنوع قد يكون الحيوانات كما أن هناك رمز المحرمات التي لا يحق للبطل التقرب منه"[2]، والزمز في حكاية التراب والصالحين هو الأولياء الصالحين الثلاثة من سمات الحكاية الشعبية التي تتجلى في مسرحية القرابة والصالحين سمة القدم

[1] شريف الأدرع، برخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار الجزائر2010 الطبعة الأولى، ص91

[2] كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، مرجع سابق ص07 .

والعراقة فتد أخذ كاكي حكاية المسرحية من "حكاية مغربية قديمة شبيهة بالحكاية الصينية التي أخذها بريحت ملحة لمسرحيته (الإنسان الطيب في سنشوان)"[1] وهذا وإن دل فإنما يدل على عراقة الحكاية، كما أنها مجهولة المؤلف وهذه خاصية تميز الحكاية الشعبية والأسطورة عن غير هما من الألوان الأدبية.

بهذا فإن حكاية مسرحية القرابة والصالحين تصنف ضمن الحكاية الخرافية بشخصياتها التي أتت من العالم الآخر لتبحث عن الخير والطيبة.

[1] شريف الادرع، برخت والمسرح شعر اترى، مقامات كشر وتوزيع واشهار الجزائر 2010، الطبعة الأولى، ص 78

خاتمة

خاتمة :

من خلال هذا البحث المتواضع الذي حاولت فيه إبراز ملامح الحكاية الشعبية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، وصلت إلى نتيجة أنه وفق في محاولته بتوظيف التراث الشعبي ليصنع به مسرح متميزا جزائري النشأة، وفي إطار الدراسة يظهر لي أن الفنان كاكي أقرب من يمثل اتجاه المسرح الحلقوي، وذلك نتيجة تعلقه بالواقع الاجتماعي من خلال معالجته مواضيع تراثية.

إن استلهام التراث الشعبي والعودة إليه دعوة صريحة إلى تأصيل المسرح، وقد وفق ولد عبد الرحمن كاكي حيث استلهم شخصياته من الأصالة العربية، مثل شخصية القراب أو البخار أو المداح شخصيات عربية أصيلة معروفة ومحبوبة من قبل الناس وبهذا يساعد هذا العنصر على استقطاب المتفرج،وعادا الشخصيات طرح مواضيع نابعة من داخل المجتمع كما رأينا في قصة الجوهر التي ترغم على الزواج من شيخ في سن والدها قصة تكررت في أماكن عديدة من المجتمع الجزائري، وبهذا فإن مسرحه نابع من المجتمع إلى المجتمع ليصحح ويوعي من الأخطاء الفادحة والمعتقدات الخاطئة مثل الموضوع الذي عالجه في مسرحية القراب والصالحين وهي معتقدات بالأولياء الصالحين.

ومن خلال الدراسة هنالك بعض النتائج التي حاولت تأكيدها وهي:

-إن مسرح ولد عبد الرحمن كاكي وظف معظم مواد التراث الشعبي مثل الحكاية الشعبية والشعر الملحون، والمثل الشعبي.

-المسرح الجزائري مسرح تراثي بالدرجة الأولى وهذا ما أجمع عليه ألمع المبدعين في سماء المسرح

باختيارهم المشترك للتراث وكل وظفه بطريقته ولمسته الخاصة.

-وفيق كاكي في استخدام اللغة الثالثة، لغة الشعر الملحون والتي ميزت مسرحه عن مسرح غيره.

أخيرا تبقى تجربة كاكي متميزة في التنقيب عن مسرح جزائري محض جعلته يحلق في سماء عمالقة مازالوا راسخين في الذاكرة وحفروا أسماءهم في سماء الإبداع فأصبحت دور الثقافة تحمل أسمائهم وبقوا في قلوب المحبين للمسرح وتراث الجزائر العريق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

عبد العزيز حمودة(د)البناء الدرامي القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب1998، ص 102

ابن منظور، لسان العرب، م.أ، دار الجيل، بيروت 1408هـ-1988م

أحسن علياني المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية وزارة النقة العربية ، 2007 ،

أحسن الثيلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتورا، جامعة منتوري قسنطينةظ،ص 2009،

أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1990،

أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره- 1926-1989، م س

أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره- 1926-1989، منشورات التبيين، الجاحظية، 1988.

أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبين الجاحظ ، 1998

أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره1926 -1989 ،

أحمد كامل زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، مصر 1980ط 3

ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري الأشكال والمضامين، راسالة دكتورا، جامعة بالعباس

ادريس قرقود التراث في المسرح الجزائري الأشكال و المضامسن ن رسالة دكتورا جامعة سيدي بلعباس ، 2004

أم كلثوم مولاي، استلهام التراث من التجربة المسرحية عند الطيب صديقي- رسالة ماستر، جامعة

تلمسان 2015

بد الحميد يوسف، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية مصر

بوشعير رشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهلي، دمشق1997 ،

تشيني شلدون:المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، ترجمة: حنا عبود ، وزارة الثقافة والمعهد المسرح: دمشق 1998،

خليل الجيزاوي، مسرح المواجهة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990،

د. دريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق،م س

د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، تقديم: فاروق عبد القادر، ط 2، بيروت، أفريل 1999،

سعيدي مُحَّد،الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر، دط، دت

سلالي علي ، شروق المسرح الجزائري، مذكرات عن فترة نشاطه المسرحي مابين 1926-1932، تر أحمد منو، منشورات التبين الجاحضية، سلسلة الدراسات ، الجزائر،2000،

سنوسي صليحة،السلوك االاجتماعي والقيم الأخلاقية في الحكاية الشعبية في الغرب الجزائري، دراسة اجتماعية أدبية ، رسالة دكتوراه ، جوان 2012

شريف الأدرع، برخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار الجزائر2010 الطبعة الأولى

شريف الادرع، برخت والمسرح شعر اترى، مقامات كشر وتوزيع واشهار الجزائر 2010، الطبعة الأولى

شوقي عبد الحكيم، دراسات في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2003

صالح المباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين النشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر – 2007 ،

طليمات زكي، فن التمثيل العربي، الكويت،1965 ،

عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب1993

عبد الحكيم سعادة، توظيف التراث العربي في المسرح الجزائري الحديث –رسالة ماجستير، جامعة باتنة 2003

عبد الحميد بورايو، الأدب الجزائري، دار القصبة للنشر الجزائر 2007،

عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة –دراسة ميدانية، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987

عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، د ط، القاهرة،1968

عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة– الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، 1997،

عبد الله بوهيف، المسرح العربي رؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب دمشق ط 01 .2000، 102

عبد المولى محتريم: تجليات وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، ط 1، مطبعة الكرامة، الرباط، 2009 ، ص 31 نقلا عن: العلجة هذلي: التجريب في النص المسرحي المعاصر، أطروحة لنيل شهادة . دكتوراه، جامعة المسيلة، 2017 ،

العجلة هذلي توظيف التراث الشحي الحلقري في الجزائر، مرحية القراب والصالحين، مذكرة لنيل شهادة الماسترء 2009 ،

العلجة هذيلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير جامعة المسيلة 2009، ص

عمارية بلال: شظايا النقد والادب، دراسات أدبية المؤسسة للكتاب ، 1989،

عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة ابتنيت الجزائر ط 01.2006،

غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27 ، العددين 3 ، 4، 2011ن

لاندو: تاريخ المسرح العربي، تر: د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان ،

مباركي بو علام، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجيستير، جامعة وهران 2010

مُحَّد مجاهد، الحكاية الشعبية –الماهية– الرمزية الوظيفية، المأثورات، دار الكنوز للنشر والتوزيع 2011 ،الطبعة اٱلولى،

مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، 2004، ص 35.

مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة ادبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982،

معجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الشروق العالمية ، 2004 ،

مناد الطيب: اثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير،

إشراف:د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1996،

منشورات المسرح الوطني الجزائري (المسرح الوطني الجزائري 1963-1993.الجزائر، نوقمبر 1993

نان كريمة، الحكاية الشعبية في الجزائر، رسالة ماجستر، وهران،2012-2013

نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة،

نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، القاهرة، دار غريب 1992

نظر أحمد جندي: تاريخ المسرح العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان،

نور الدين عمرون: المسار المسرحي إلى سنة 2000ء شركة بقنين، ط1ء الجزائر، 2006

نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، شركة باتنيت، الجزائر، ط1 ، 2006،

ولد عبد الرحمن كاكي ، مسرحية القراب و الصلحين ن المهرجان الوطني للمسرح لمستغانم ، الدورة : 40 ، 2007

ينظر أحمد صقر :رواد المسرح العربي في القرن 19 ، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد 3484، نشر 2011، ص /09/ 06 يوم12

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
بسملة	
شكر وتقدير	
اهداء	
مقدمة	أ
الفصل الأول : الاطار المفاهيمي للتراث الشعبي	
المبحث الأول : توظيف التراث	05
المطلب الأول : المسرح العربي	05
المطلب الثاني :المسرح الجزائري	08
المبحث الثاني : تجليات التراث الشعبي في المسرح الجزائري	23
المطلب الاول : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري	23
المطلب الثاني: أسباب العودة الى التراث الشعبي	24
المطلب الثالث: أشكال التراث الشعبي في المسرح الجزائري	28

الفصل الثاني : توظيف الحكاية الشعبية والدراسة الدرامية لمسرحية قراب والصالحين	
المبحث الأول : الحكاية الشعبية مفهومها، نشأها ، أنواعها	33
المطلب الأول : المفهـــوم الحكاية الشعبية :	33
المطلب الثاني : نشــأة الحكاية الشعبية:	35
المطلب الثالث :أنواع الحكاية الشعبية :	37
المبحث الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية القراب والصالحين	40
المطلب الاول : ملخص مسرحية القراب والصالحين	40
المطلب الثاني: الدراسة الدرامية لمسرحية القراب والصالحين	46
خاتمة	68
قائمة المصادر والمراجع	71