الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة د.الطاهر مولاي - سعيدة -
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد العرض المسرحي

الموسومة بـــ:

توظيف الراوي في مسرحية الغراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي

إعداد الطالب:
خرشي حنان

تحت إشراف الأستاذ:
برجي عبد الفتاح

السنة الجامعية: 2020-2021

شكـــــــــــر وتقديـــــــــــر

أشكر الله عز وجل الذي وفقني بهذا العمل والبحث المتواضع، كما أشكر الأستاذ والمشرف **"برجي عبد الفتاح"** الذي بدوره لم يبخل علي بشيء وجميع أسرة قسم الفنون وكل من ساعدني في إتمام هذا البحث.

واختم شكري إلى الأستاذ والصديق **"مطاهري وحيد"**

الشكر الجزيل

إهــــــــــداء

إلى كل من حصد الأشواك ليمهد لي طريق العلم والمعرفة، إلى "القلب الكبير" أخص هذا الإهداء إلى **أبي** أطال الله بقائه وألبسه ثوب الصحة والعافية. ومتعني برده جميله وردة جميلة أهدي له ثمرة غرسه.

إلى من قضت عمرها في أداء واجبها إلى من أرفقتني الحب والحنان إلى رمز الحب وبلسم الشفاء إلى القلب الناصع إلى الروح الطاهرة **أمي** حبيبتي رحمها الله.

وإلى جميع الأرواح التي فقدناها لا يسعني إلا أن أقول رحمهم الله وأسكنهم فسيح جنانه.

أهدي هذه المذكرة المتواضعة راجية من المولى عز وجل أن يمد ني القبول والنجاح.

خرشي حنان

مقدمة

FREE PRINTABLE INVITATION - DREVIO.COM

يعتبر المسرح أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية وبعكس الواقع باعتبار المسرح فرجة، وبالتالي فإن المسرح أقوى واقعا باعتباره فرجة شعبية ومتعة لكل الشعوب، ففي فضائه وعلى خشبته يعبر عن قضاياه الاجتماعية والسياسية وبه يرسم أحلامه والواقعة عليه يجسد حياته اليومية سواء في الحضر أو في الريف.

ومن هنا بدأت فكرة بعض المبدعين المسرحيين الجزائريين نحو التراث الشعبي بمختلف أشكاله ومقاييسه، ثم من استحضار هذه الأشكال والمواد الجديدة واستلهامها في الأعمال المسرحية الجزائرية.

فشخصية الراوي أي المداح في الجزائر له دلالة على فئة من مؤدي المأثورات في الأماكن العامة والمناسبات الدورية مثل الأسواق والأعياد الدينية والطقوس، بحيث يقدم الراوي ويعرض أو يسرد حكاياته وأساطيره. فالراوي هو السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي.

ومن أهم المسرحيين الجزائريين الذين اهتموا وركزوا كثيرا على هذا التراث نجد ولد عبد الرحمن كاكي من الذين سطعت أسماؤهم في المسرح الجزائري واهتمامهم بهذا الموروث الشعبي في مسرحياتهم والتي تتمثل في الأساطير والحكايات الشعبية والأغاني والمواويل.

فولد عبد الرحمن كاكي من الذين تأثروا بالاتجاه الملحمي الذي بدا واضحا في مسرحياته وخاصة في مسرحية "القراب والصالحين" والتي تعبر عن قضايا اجتماعية وسياسية، كما أن لشخصية "الراوي" في المسرح له دلالة ورمزية في التراث الجزائري.

ومن ضمن إطار التخصص الذي درسته وباعتبار الموروث الشعبي جزءا من العملية المسرحية، لقد حري بي أن يكون جانب دراستي هو توظيف الراوي في المسرح الجزائري لولد عبد الرحمن كاكي وماهي التقنيات التي استند عليها في توظيف الراوي في مسرحية القراب والصالحين وتفرع عن هذه الإشكالية التساؤلات التالية على النحو الآتي:

كيف كان توظيف التراث في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي؟

كيف وظف الراوي في المسرح الجزائري؟ وهل الراوي هو نفسه االقوال والمداح؟

كل هذه الأسئلة والأخرى سوف تشكل الإجابة عنه، هدف هذا البحث الذي أرمي فيه إلى توظيف الراوي في مسرح كاكي، وعلى هذا الضوء ضبطت خطة البحث على النحو التالي: مقدمة ومدخل وفصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي وإتماما للبحث رأيت من المفيد

أن اتبعه بملحق يتضمن ملخص من مسرحية القراب والصالحين كمصدر يستفيد منه القارئ فيما بعد.

بالنسبة للفصل الأول، فقد عنونته شخصية الراوي في التراث الشعبي الجزائري وقسمت الفصل إلى مبحثين تناولت في المبحث الأول أشكال الفنون الشعبية وتنوعاتها.

أما المبحث الثاني من الفصل الأول تناولت فيه نماذج مسرحية في توظيف الراوي في المسرح الجزائري.

أما الفصل الثاني من البحث فقد تطرقت إلى دراسة تحليلية لمسرحية القراب والصالحين كنموذج من مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي وفي المبحث انتقلت إلى إضافة مبحث ثاني تطرقت فيه إلى عنصرين أنماط تشكل الراوي في مسرحيته وتوجه الكاتب في الكتابة الدرامية.

وفي نهاية الموضوع زودت بحثي بخاتمة فيها ملخصا شاملا وضعت فيها جملة من النتائج التي خرجت بها من هذا البحث. ملخصة أهم النتائج التي توصلت إليها والتي تشجع على اهتمام والمتابعة ولقد استسقيت المادة العلمية بجملة من المصادر والمراجع نذكر منها وهي مثبة في اخر البحث من اهمها مؤلفات الكاتب مخلوف بوكروح"ملامح عن المسرح الجزائري"، و"صالح لمباركية" "المسرح في الجزائر ونص المسرحية كمصدر" "مسرحية القراب والصالحين".

ومن الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع ما بين الذاتية والموضوعية

فالذاتية ميولي الكبير للمسرح وخاصة شخصية الراوي في المسرح أما الموضوعية فيما يخص التراث تأثري بالمسرحي الكبير ولد عبد الرحمن كاكي خصوصا في مسرحياته المتعلقة بالتراث الشعبي والقوال ومسرح الحلقة.

واتبعت في دراسة الموضوع المنهج التحليلي والذي ساعدني في تحليل النصوص المسرحية توظيف المادة التراثية كما لكل بحث له صعوبات وعوائق يتعرض لها كل باحث ففي بحثي هذا قد واجهتني جملة من الصعوبات أثناء جمع المادة نذكر منها:

- قلة المراجع خصوصا في الظروف الحالية والتي تتمثل في كوفيد19 لعدم قدرتي على التنقل والتحرك.
- قلة المصادر والمراجع بالمكتبات إضافة إلى قلة المادة المتعلقة بالموضوع.
- ندرة الدراسات المتخصصة لهذا الموضوع.

وفي الأخير فإن كاكي قد لعب دورا مهما في مسيرته الفنية في المسرح الجزائري وخاصة توظيف الأشكال الفنية أي الشخصية التراثية، الذي اتخذ منها شكلا أصيلا في

أعماله المسرحية والمتمثلة في شخصية الراوي "المداح" الذي جعل منها أكثر واقعية وأكثر مرونة، إذ جعل من الراوي حكواتي يسرد الأحداث ومن بين الأعمال التي وظف فيها الراوي هي مسرحية "الغراب والصالحين" والذي أعطى مهمة وسهولة لسرد الأحداث التي يقوم بها الممثل.

وفي الأخير ما عسايا أن أقول فان لكل بحث مجموعة من الصعوبات والعراقيل يتعرض اليها كل باحث فان وفقت فهذا بفضل الله وان اخطئت فهذا من نفسي او من الشيطان وفي الاخير يظل هذا العمل المتواضع جهد مبتدئ.

تمهيد

تمهيد:

يشكل التراث مجموعة العادات والتقاليد التي تزخر بها أي أمة من الأمم، وفي هذا الصدد يقول السيد حافظ الأسود: "فالتراث يقصد به تلك العناصر الثقافية التي تتوارثها الأجيال عن بعضها البعض في مختلف الطبقات الاجتماعية"[1].

من خلال هذه المقولة يعتبر التراث ذاكرة الشعب وكيانه ووجدانه إذ ان هذه الذاكرة الجماعية تحمل في طياتها مقومات الأمة وهذا ما ينطبق عن الجزائر وشأنها شأن الدول العربية الأخرى بما فيها من عادات وتقاليد يتميز بها الشعب الجزائري والدين الإسلامي الذي هو دينها الرسمي ومختلف المآثر والملاحم والبطولات التي شهدتها منذ نشأتها حتى يومنا هذا كل هذه الأمور هي عبارة عن موروثات شعبية تعكس هوية هذا الوطن كمجتمع جزائري عربي وإسلامي له خصوصياته ومقوماته التي تميزه عن الأوطان الأخرى لذلك كان لابد من إقرانها بالفن المسرحي وعرضها على الجمهور كي يتم مخاطبته من وجدانه وذاكرته وهذا ما قام به كتاب المسرح الجزائري عندما حاولوا التأصيل انطلاقا من عودتهم إلى التراث الشعبي وفي هذا الصدد يقود الدكتور صالح لمباركية: "العودة إلى التراث الشعبي تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات ولهوية وإحياء تراث الأجداد والآباء وافتخار لمآثرهم ومجدهم الخليد"[2].

وقد ارتبط توظيف التراث في المسرح الجزائري باسم مسرحي حاول أو يبرز الهوية الوطنية والذات والقومية الجزائرية بمختلف مواصفاتها وخصائصها بفضل أعماله المسرحية الخالدة هو ولد عبد الرحمن كاكي الذي دعا دوما إلى ابراز هوية الأمة الجزائرية والحفاظ عليها عن طريق توظيف الموروثات الثقافية والفنية والفلكلورية بصفة عامة واقحامها في الأعمال المسرحية، وهكذا ذان الاهتمام بالتراث الشعبي أساس لقيام فن مسرحي أصيل ومعبر تعتمد على الخرافات والأغاني الشعبية والأساطير والأمثال الشعبية المعروفة في العادات والتقاليد التي يتميز بها المجتمع الجزائري فكان المسرح الجزائري الممزوج بهذه الموروثات الشعبية الجزائرية هو بلا شك التاريخ المجيد للأمة إذ يبرز من خلاله الهوية الوطنية للجزائر وماضيها وتاريخها الحضاري وفي هذا السياق تندرج أعمال كاكي التي كان زاخرة بالأساطير والأغاني الشعبية والأمثال والحكم والأشعار وغيرها[3].

مما سبق يتضح لنا أن من يقرأ مسرحياته أو يشاهدها على خشبة المسرح يعيش حنينا إلى تلك العادات والتقاليد وذلك التراث الذي غيب عن ساحة المشهد المسرحي المعاصر، ونشهد أن ذلك كان أمر محتوما بفعل عولمة الثقافة لدى الشعوب.

---

[1] السيد حافظ الأسود، التراث الشفهي ودراسة الشخصية القومية، مجلة عالم الفكر والثقافة، ع1، الكويت، 1985، ص275.

[2] صالح لمباركية، مسرح في الجزائر، دراسات موضوعاتية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط2، 2005، ص161.

[3] ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، م س، ص102.

تمهيد:

ومنه تفطن الباحثون والمبدعون في مجال المسح لما في تاريخ الجزائر من مآثر وبطولات يمكن أن تملأ نصوصهم بالمعطيات والدلالات التعبيرية وتزيد في أعمالهم قوة جمالية فعملوا على محاكاتها في نصوصهم وكان المسرح الجزائري شأنه شأن المسارح في الوطن العربي، هذه المسارح التي حاكت بطولات الأمة العربية وما تركه من سير ملاحم مثل الظاهر بيبرس وعنترة وغيرهما.

فالمسرح الجزائري يسعى دوما إلى التغني ببطولات الشعب الجزائري التي خاضتها طوال قرن ونصف من الزمن هذه المدة التي تبرز فيها هوية الجزائر كشعب له مآثره ودولة لها تاريخها الحضاري والفكري والثوري ومنه باتت العديد من الأعمال المسرحية تهدف دوما إلى تذكير الجمهور والشعب الجزائري بمآثره وملاحمه الخليدة التي كانت سببا في نشأة دولة جزائرية مستقلة تنعم بالحرية والكرامة.

إن المسرح الجزائري يسعى دوما إلى تبيان هويته وهوية هذا البلد الذي له خصوصياته وتراثه وملاحمه وتاريخه المجيد بشكل يجعله يتمتع بالأصالة، فالمسرح هنا نجده يلعب دورا هاما في إبراز هذه الهوية بفضل استخدام الخطاب الأيديولوجي سياسيا أو اجتماعيا أو ثقافيا وهذه الوسيلة تعتبر بالنسبة للكثيرين خير أداة لإيصال هذه الأنواع من الأفكار والتأثير فيه عن طريق التراث الشعبي، من خلال الحديث عن الممثل في المسرح الجزائري وجب التذكير بأن البلدان العربية قد عرفت أشكالا مسرحية مختلفة، وفي الحقيقة أنها أشكال تمثيلية لأن أساليب الفرجة المسرحية التي كانت سائدة في تلك الفترة الغابرة لم تكن منظمة ومتماشية مع قواعد معينة لهذه العروض، وما كان منتشرا بكثرة من فنون هو الشعر والقصص الأسطورية القصيرة، وقد كثر الحكاؤون في الأراضي العربية الإسلامية حيث كانت تكثر مشاهتهم والاستماع لحكاياتهم عن خصائص البشر والأجناس الأخرى وتقليد أصوات الحيوانات، وكان هناك الكثير من المضحكين تفتنوا في طرق الهزل[4].

ويتضح من خلال هذه الأشكال الفنية أنها تبنت الطابع الكوميدي من البداية الأولى، ولعل القاسم المشترك بين جميع العروض التي عرفتها الأقطار العربية تمثل بخلق تعابير التهكم والسخرية والاستهزاء، جزء منها كان مقصودا لطبقات خاصة من المجتمع والجزء الآخر كان مجرد خلق الفرحة الفنية التي تبعث السرور والبهجة بين أوساط المجتمع.

كما كان يتخلل هذه العروض تقليد الأصوات الحيوانات وحركات وأفعال الهنود والزنوج، ومن خلال الوصف الذي كان يقدمه الحكواتي يتبين وجود الممثل اذي يستخدم الإلقاء والميم وبدأت تظهر عناصر الدراما وتكتمل شيئا فشيئا، وبناءا على ما سبق تناقلت

---

[4] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنت، ط1، 2006، الجزائر، ص30.

تمهيد:

هذه الأشكال الفرجوية بين البلدان العربية، إلى أن عرفت الحركة المسرحية بعد الاستقلال نوعا من خصائص هذه العروض الذي تمثل في الحلة والمداح والقوال.

وأما بالنسبة بالممثل في المسرح الجزائري الذي بقي يشوبه نوعا من النقص حتى لفترات متأخرة بعد الثورة فلأن البداية الأولى ارتبطت بظروف سياسية وتوترات شديدة لم تترك لحاملي أفكار المسرح اكتشاف مختلف الابداعات التي شملت جميع مكونات العرض المسرحي، بما في ذلك تكوين قدرات الممثل، فاقتصرت مواهبهم الخلاقة على نصوص ومواضيع التي تحمل الأفكار التعليمية والتوعوية، وانصب جل اهتمامهم في المسرح على أنه أداة مساهمة لنشر ثقافة التحرر والمطالبة بضرورة الاستقلال، وعلى الرغم من نقص الإمكانيات إلا أن تلك التقنيات والأساليب البسيطة حققت مستوى فنيا محدودا كان بمثابة حجر الأساس للمسرح الجزائري رغم المصاعب التي مر بها المسرح إبان الاحتلال استطاع القيام بدور إيجابي، حيث كانت الحركة المسرحية من أولى الحركات الثقافية التي شهدتها بلادنا، ورغم تواضع أشكاله الفنية إلا أنه لقي اقبالا لدى الدول الشقيقة المؤيدة للقضية الجزائرية.

ولا ننسى هنا أن المسرح الجزائري قد بدأ هواية تقديم لهذه العروض حيث كان كل من يمتلك روح الفكاهة والتسلية يقوم بخلق نوع الفرحة من خلال تنشيط الحلقات المتنوعة الخاصة بحفلات الزفاف والغناء والحكايات الشعبية، وعلى هذا الأساس نستنتج أن أداء الممثل الجزائري سيكون في أغلبه ارتجاليا ولا يعتمد على تطبيق منهاج معين، لكن بعد الاستقلال وبعد مسايرة الحركة المسرحية الجزائرية لمعظم التجارب العالمية الفنية والثقافية كان لزاما عليها رفع المستوى خاصة وأن دور الحركة المسرحية بعدد الاستقلال سيؤدي دورا هاما ورئيسيا يتمثل في الوفاء للوطنية والمبادئ التي ضحى من أجلها المجاهدين، ومنه ستبقى العناصر المسرحية بعد الاستقلال تحتفظ بأفكار التحريض والإرشاد وتنمية النشاط الثقافي عن طريق المسرح، فلا ينتظر من الممثل وعناصر العرض الأخرى أن تكون ذات تقنيات عالية وابداعات كبيرة بل العكس فقد ازداد ضعف الحركة المسرحية عامة في الوقت الذي برزت فيه تجارب ونظريات كبيرة لجميع عناصر العرض المسرحي خاصة عنصر الممثل الذي كان محل اهتمام العديد من الدراسات، فالمسرح بعد السبعينات لم يكن في المستوى الأحداث التي عرفتها البلاد، ولم يلعب الدور المنتظر منه كمؤسسة ثقافية ووسيلة اتصال تكتسب أهمية بالغة في أي حركة ثقافية، غير أن هذا لا ينفي وجود محاولات الاقتداء بالمدارس المسرحية العالمية، ومهما كانت النزعة الثورية ملتصقة بالمسرح لجزائري هذا لا يعني أن يكون الممثل تابعا للفكر الثوري، لأن دوره يقتصر على تمثيل الشخصية المطلوبة منه ، وبعد أن تم افتتاح المعهد التكوين (برج الكيفان) ونشطت التمثيلية الهاوية وانتشار ظاهرة الاقتباس وكثرة الإنتاج المسرحي، بدأت تسجل الحركة الثقافية الفنية والمسرحية بعض حالات الابداع ، لأن تنوع الأشكال الفنية وتعددها يؤدي ذلك إلى اكتشاف المواهب

تمهيد:

والقدرات الخلاقة، ولذلك جمع معظم المبدعين الجزائريين بين التمثيل والتأليف والإخراج، فالمسرح يتطلب وعيا أكبر وخبرة مسرحية واسعة، فنحن في حاجة إلى الإنتاج المسرحي حتى نتمكن من تحسين تمثيلنا، لأن عن طريق وفرة الإنتاج نتقدم ونتطور.

ومن بين الذين كان لهم الفضل في التجارب الجديدة التي تميزت بخصائص فنية فريدة من نوعها نجد "ولد عبد الرحمن كاكي" وآخرون على غرار "عبد القادر علولة"، كما أنهم قد فهموا عملية العرض المسرحي التي يلعب فيها الممثل الدور الأساسي، لأن رحلة بحثهم عن مسرح جزائري أصيل شكلا ومضمونا أدت بهم إلى العودة نحو الثقافات الجزائرية القديمة والتراث الشعبي، ومن ذلك ظهرت حلقات المداحين التي كانت سائدة في الأسواق الشعبية التي كان يلعب فيها (القوال) أو (المداح) العنصر الأساسي من حكاياته التي يرويها بقدرات ارتجالية هائلة وأفعال مسرحية غريبة تجمع بين شخوص كثيرة حيث: "يتطلب فن القوال حكاية مثيرة بأسلوب مشوق ينشد الانتباه ويأسر القلوب وأن يصور النفوس بنبرات صوتية متلونة مع المواقف والحالات النفسية والاجتماعية المختلفة وأن يقوم ببعض التمثيل الخفيف الذي لا يخرج عن نطاق هذا الفن" وبما أن السمة الثورية قد لازمت المسرح الجزائري منذ بدايته كان التأثر الأكبر بالمسرح البرختي وفي هذا الاطار تعتبر تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" و"علولة" مثالا لتوظيف جميع عناصر المسرح الملحمي ولذلك كان أداء الممثل في المسرح الجزائري لا يختلف كثيرا في الملحمي الذي يجعل الأحداث المألوفة غير مألوفة من أجل إبقاء المشاهد في حيرة من أمره وحيث يؤدي الموقف إلى المشاركة بخياله في العرض المسرحي.

الفصـــــــــــــــــــــــــل الأول:

شخصية الراوي في التراث الشعبي الجزائري

المبحـــــــــــــث الأول:

أشكـــــــــــال الفنـــــــــون الشعبيـــة وتنوعاتـــهـــــا

أ. مفهوم الراوي
ب. تجارب مسرحية في توظيف شخصية الراوي

المبحث الأول: أشكال الفنون الشعبية وتنوعاتها:

مفهوم الراوي:

أ- مفهوم الراوي لغة واصطلاحا:

لغة: الراوي راوي الحديث أو أي رواية وثرواه والرواية إذا كثرت روايته، وهما للمبالغة في حقه بالرواية[1] عرفه جبور عبد النور أيضا في كتابه المعجم الأدبي.

لغة: "راو هو ناقل للحديث بالإسناد أي الذي يخبر المستمعين لما سمعه عن الآخرين مع ذكر أسماء هؤلاء تأكيد العلاقة وقيم أو اهما يؤخذ على الحديث من نقص او تشويه[2].

ويفاد أيضا روايةً "أي من ينقل الحديث أو الشعر أي حامله وناقله"[3].

الراوي هو الممثل " الذي يقوم بالتعليق المباشر في العرض المسرحي ويقوم بتوجيه التعليق أساسا إلى الجمهور، وقد يلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق.

وعرفه الحمداني أنه الممثل الذي يعلق مباشرة في العرض المسرحي مخاطبا الجمهور وقد يؤدي دورا تمثيليا.

هو الوسيلة الأساسية الذي يقوم بتعليق المباشر في العرض المسرحي وقد لا يلعب دورا تمثيليا إلى جانب التعليق حسب الموقع في الفعل الدرامي أو الوظيفة والشكل العرض المسرحي[4].

اصطلاحا:

إن وجود حكاية هو بالضرورة وجود شخصية يحكي ويدعى راويا او ساردا فالراوي هو واحد من شخوص القصة إلا أنه قد ينتمي إلى عالم غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها ويقوم بوظائف تختلف عن وظائفها، ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر انسيابا من زمانها ومكانها، قيمتها تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي قد يود حصة العالم الخيالي المصور، وتدفعه نحو الصراع والتطور[5].

والواقع أن "الراوي" و"الحاكي" مصطلحان يترددان في كتب الدراسات النقدية والسير التبعية والأعمال الإبداعية ويتردد إلى جانبهما مصطلحات منها ثم حيث الدلالة

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م6، دار النشر بيروت- لبنان، ط1، 2000، ص471.
[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، 1979، ص120.
[3] م ن ، ص120.
[4] م-م، قيس عدنان، م-م سعد فاخر شيوط، التوظيف الدرامي والتربوي لشخصية الراوي في عروض المسرح، مجلة كلية التربية ، ج3، ع37، كلية الفنون الجميلة، جامعة واسط، 2019، ص497.
[5] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، سنة 2006، ص48.

مثل "الراوي" "والحكاء" و"الحكواتي" و"القصاص" و"القاص" وقد لعب الراوي دورا شديد الخطورة في تاريخ المتفة وتاريخ الفائدة معا، وذلك بما الواضحة في تاريخ الفنون والآداب [1].

إن مفهوم الراوي قديم وظهر مع ظهور أولى أرهاصات النقد وهذا ما سنتطرق عليه في تطور مفهوم الراوي في العهد الإغريقي بانهيار أقدم النصوص الواصلة فتري ان أول من أثار فظية لأثر الأسلوبي للراوي هو أفلاطون في كتابه الجمهورية "الكتاب الثالث"، ففي تلك المحاورة التي يديرها أفلاطون بين أساتذة "سقراط" وأدبهما تتوس ، يعرف سقراط بين ثلاث أنواع من السرد يحملها في قوله "والسرد قد يكون مجرد سرد أو تصوير أو تمثيل، أو كليهما معا".

ثم يشرح ذلك عن طريق التمثيل بالإلياذة، في مقدمة الإلياذة يتحدث هو مبروما بلسانه هو شارحا كيف توصل حروسيس إلى أجاهمنون أن يطلق سراح ابنته ثم ينقل هو هوميروس بعد هذه المقدمة إلى أسلوب آخر، إذ يتحدث كما لو كان حروسيس هو الذي يتكلم، ويحاول بشتى الطرق أن يوهمنا بأن المتحدث ليس هوميروس وإنما كان أبولو العجوز[2].

في الأسلوب الأول من الفقه اتضح لنا أن شخصية هوميروس الراوي ويسمع صوته فهو الذي يقص الحوادث وهو الذي يصف الأشياء أما الأسلوب الثاني فتتوارى فيه شخصية هوميروس الراوي وتظهر وكأنها هي التي تعبر عن نفسها.

دراسة مفهوم الراوي:

ما هو الراوي؟

الراوي غير الشخصية وغير المؤلف، بل هو موقع أو دور، أو طبقة أو سلطة يجعلها الكاتب في صورة أي شيء آخر له وفي إنساني هذا الإنسان أو وعيه الذي يبدو في صورة أخرى، قد يتقمص شخصية المؤرخ الذي يحيل ما يتمخض عنه تحليل الوثائق التي تقع بين يديه والتي ترسم صورة خاصة لعالم حقيقي أو خيالي يبعد عنه في الزمان أو في المكان، وقد يجعل الراوي في صورة شاهد مشاهد- أو غير مشارك في الأحداث التي يرويها.

الراوي إذن أداة الإدراك والوعي، وأداة للعرض فإنه لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر إيجابيا أو سلبيا[3].

تبعية الراوي:

---

[1] أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الشركة المصرية للنشر، ط1، 1997، ص11.

[2] م ن ، ص28.

[3] عبد الرحيم الكردي، مرجع سابق، ص19.

تعددت وظائف الراوي داخل السرد لأهميته الكبيرة وإلى التي يقوم بها على أساس سرد الأحداث ورسم الشخصيات في جمل ما.

- **وظيفة الحكي:** تعد من أبرز الوظائف للراوي أي أنه يوجد حكي ذلك على وجود راو، ووظيفته القص أو الرواية هي تنقل من عالم القصة وسردها وينشأ ذلك ما يسمى لدى نقاد القصة بمصطلح الخطاب السردي القائم على التوازن بين حديثين وفاعلين وزمانين حدث الفعل من ناحية وزمان لأخبار عنه من ناحية أخرى[1].
- **الشرح التفسير:** هنا يجمع الراوي بين الشرح والتفسير أي وظيفته واحدة يقدم الاكتفاء بنقل لأحداث وتصويرها بل بالتعليق عليها وإيضاحها وبيان عللها، أي أن الراوي يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن حكاية الحكاية، عن أصل الحكاية فإن التعليل والشرح والتفسير يبرز الخصائص الذاتية لهذا الراوي[2].

2. الراوي:

وجدت شخصية الراوي عند اليونان تلاوة أشعار هوميروس، وهي شخصية ارتبطت بثقافة الإنسان عبر العصور، أما عند العرب فكان الرواة يروون لأشعار والخطب في الأسواق ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث إضافة على كونها مرجعا ترثيا لجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب .

وإن دواعي توظيف الراوي في مسرح الحلقة هو السعي الدائم لجذب انتباه المتفرج العربي، واشراكه في المسرحية بالتقرب من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، وإن كان استخدام الراوي برز أولا في المسرح البربختي، فهذا لا ينفي أنه صار تقنية أحيية، فالراوي ليس بدعة وليس تكتيكا مستوردا، بل هو شكل من أشكال لأداء الشعبي في التراث[3].

نخلص وضائف الراوي في:

- تخفيف التغريب وكسر الإبهام.
- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسدها على المسرح.
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- تقديم وصفيين داخلي وخارجي للشخصيات.
- نقل أفكار المؤلف ورؤاه.
- إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه وتقديم حلول بديلة[4].

---

[1] م ن ، ص59.

[2] صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في نية التأليف المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص67.

[3] م-م. قيس عدنان، م-م. سعد فاخر شيوط، مرجع سابق، ص504.

[4] م-م. قيس عدنان، م-م سعد شيوط، مرجع سابق، ص505.

ينحصر دور الراوي في تقديم شخوص المسرحية وإعفاء فكرة عن صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، لما يقوم برواية الحوادث والربط بين الماضي والحاضر.

ورغم هذا إلا أن وظيفة الراوي ظلت موجودة في العرض المسرحي من خلال الجوقة وشخصية الرسول أبو الراوي وكذلك مزوري وجود شخصية الراوي من خلال تحريم مشاهد القتل والعنف في المسرحية الإغريقية رغم محاولات إسخليوس في إدخال الممثل الثاني في المسرحية في الراوية السردية، للحدث تضيف قائمة من خلال دور الجوقة لا خيارية، كما في اول مسرحية درامية يونانية منذ ظهور المسرح مسرحية "المتضرعات" لإسخليوس سنة 490ق.م.

أما الراوي في مسرحيات عنصر النهضة 1500/1800 نجد الراوي حاضرا من خلال عمل الجوقة التي تظهر أمام المشاهد لتتحدث لنا عن شخصية ما فالجوقة هنا تقوم بدور الراوي كما في معظم أعمال شكسبير ووسائل متعددة تحيلنا إلى الراوي على أنه هدف.

ووظيفته في الوقت نفسه كما في المسرحية "هاملت" مثلا وعليه فهي طرقة من طرق السرد والرواية التي استخدمها شكسبير في بوليوس قيصر ومكيث وعطيل ولير وغيرها.

والطريقة التي استخدمها شكسبير ليست أقوالا فحسب بل هي أفعال وأحداث[1]،أما بريخت قد كان له أسلوب في استخدام الراوي بأشكال ووسائل مختلفة تقوم مقام الراوي وذلك لكسر لا يهام وتحقيق عنصر التفريج لدى المتلقي، فإن مسرح بريخت يعتمد الرواية الحدث فهو يرى أن الشخصية إنما هي نتاج معين من نتائج الفروق الاجتماعية أي أن المثل يروى ولا يقرر ويعقل لأحد نقلا أمينا، فمثل لدى بريخت ينبغي أن لا يكون متقمصا لشخصية، أما الراوي يسرد لنا أفعال لشخصية أخرى من القصة من الماضي وهذا ا يؤكد من كتاب عمل المسرح البرليزانسامبيل "أن أي تمثيل في المسرح الملحمي ينبغي سرد حكاية"[2].

حيث كان أسلوب بريخث تحقق متعة جمالية من خلال العلاقة الجدلية بين الوسائل المختلفة بين الموسيقى والمشهد حققتا فرجة.

الراوي عند كاكي:

لم يخرج استخدام مسرح الحلقة للراوي كثيرا عن دوره التقليدي فهو سارد لأحداث يربط بين حوادث الماضي والحاضر ويعرض حوادث الماضي يسرد مباشرة، وهو تقنية تحقق كسر لا يهام، وتعطي فرصة لمناقشة الأمور وهي قرينة من وجدان وشعور المتفرج العربي،

[1] صالح بوشعور محمد الأمين، مرجع سابق، ص68.
[2] صالح بوشعور، محمد الأمين، مرجع سابق، ص69.

ويهدف كاكي إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي، وهذا ما نجده في مسرحية كل واحد وحكمه المتمثلة في شخصية البخار الذي يقوم بدور الراوي.

البخار: هالبخور.

الجماعة: اللي يخر يرجع مسطور.

البخار: هالبخور.

الجماعة: اللي يبخر يرح عليه السطور.

البخار: هالبخور.

الجماعة1: يكفينا من البخور.

الجماعة2: ومنفعته.

الجماعة3: أحكينا حكاية.

الجماعة4: بلا ما تكثروا من براك الله فيك[1].

الجماعة5: بلا مزية.

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها في الفنيات تقسموا معايا، وانا في صفوف الراوي تحكي الحكاية.

الجماعة: أحكي، أحكي وأنا معاك.

ويتخلف عندئذ الراوي بسرد بدايات الحكاية ليكمل تمثيلها الممثلون على حقيقته وبهذا نجد عالمي عن حطم الجدار الرابع، لشعر امتلقي عن هذه الحكاية تمثيلية يؤديها الممثلون على الركح.

ولا تقتصر مهمة الراوي على سرد الأحداث، وشرح الماضي بل يتخذ موقف الناقد، يحاور شخصيات المسرحية وينتقد تصرفاتها، فهو يدخل صلب الحوادث فيحاور الشخوص، ثم ينعقل عنها ليقدم الحوادث القادمة أويطلق على الحوادث المنتهية، كما في الحوار التالي الذي يشارك فيه البخار (الراوي) والذي يدور بين جبور الرجل العجوز ونقوس وسليمان والد الجوهر.

جبور: كون يقول لا، نتفاهمو على كرب الدار وعلى الدراهم اللي سرقتهم له.

[1] صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، تخصص فنون، كلية الآداب واللغات و الفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة2011/2010، ص68.

البخار: لمن تقرأ رابورك يا داود واعلاه تعذب في روحك يا نقوس؟

سليمان: اسمع يانقوس، أنت راك تقول في هذا الكلام في سيدي الحاج ماشي أنا... أنا ما قلت والو.

نقوس: أمالي راك قابل تعطي هاله؟

جبور: كون يقول لا، انخرجه من الدار ويرد لي دراهمي، لو كان ايبيع بلطوه وسرواله.

البخار: سيدي الحاج حميدي تاكل علي ماله، إذا رسلك عند الحاج سليمان راه عارف ما يقول والو.

سليمان: اشوف يماها ورانا نروله الخبر.

البخار: وفي هذا الشيء الحاج سليمان راه يفهم مكتن، أكثر عليه الفنية والهم إذا زوج بنته يسمى نقص فم مكتن قليل هذا الشيء مراهش ايبانله ظلم[1]

ومن هنا يستنتج أن كان بحرية كاكي تميزها وأصالتها فريدة ومتميزة حيث استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة التي طبعت الفردية سابقا، وقد وجد في الحلقة نماذج أصلية استمد منه مسرحه الشعبي.

تجارب مسرحية في توظيف شخصية الراوي:

الحلقة:

تعريفها: الحلقة كل شيء استدارة كحلقة الحديد والفضة والذهب، ويقول ابن الأعرابي هم كالحلقة المفرغة لا يدري أيها طرفها يضرب مثلا للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم فيهم ولا ينال منهم فالحلقة الجماعة من التأمن منتشرين كحلقة الباب[2].

مستديرة فيها يدخل الرقص والفناء والحكي على شكل فرجة وللحلقة شكل دائري "فالحلقة بكل انماطها الفنية والعقائدية فن ارتبط بالذاكرة الجماعية لدى كل افراد الجماعة البشرية. ذلك أنها في شكلها ومضمونها تقوم على أساس التطابق العقلي بينهما وبين واقع

[1] صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الاستر ماجستير، تخصص فنون، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2011/2010، ص69.

[2] سبرات بوحفص، أستاذ محاضر، الحلقة التبعية فنونها ووظائفها، مجلة مقاليد، ع15، المركز الجامعي صالحي أحمد، نعامة، سن ديسمبر 2018، ص67.

المجتمع الذي يضمها بكل مميزاته بحيث أنها لا تقبل أي تبديل يمس أحد أركانها إذ أنها تمثل الثبات، الذي ينضبط بركائز المجتمع الذي تحيا فيه[1].

أصل تسمية الحلقة: إذا عدنا إلى الأصل اللغوي في تسمية الحلقة التي يعرفها أديب أسيلاوي بقوله: " هي تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية يقف وسطه الراوي" والمساجد اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات والأساطير والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية صرفه، تجمع بين الشخصين المباشر والإيماء. وتمتاز الحلقة باعتمادها على الحوار الشخصي والغناء والمونولوج وكأي عمل مسرحي أيضا تجاوبه المستمر المتواصل وقد حملت الحلقة تسميات عديدة منها المسرح الشامل التي تتضافر فيه فنون عديدة في بلورته، لذلك وصف بالشامل مادام يشمل تلك الفنون المتعددة، وتعد الحلقة إطار المسرح الشامل ومكان سحري تتكاثر فيه الفرجات مع الخير قدر من حرية الايجاز كما أنه يطلق عليه بالمنتوج الجزائري[2].

تاريخ نشأة الحلقة:

يحدد المؤرخون تاريخ نشأة الحلقة، إذ تمتد جذورها عبر الزمن ضمن الذاكرة الجماعية للمجتمع ولم يكن أحد يعتقد أن هذه الظاهرة يمكنها أن تشكل يوما ما ظاهرة مسرحية قائمة بذاتها يستلهم منها كتاب المسرح مثل "ولد عبد الرحمن كاكي" و"عبد القادر علولة" شكلا مسرحيا لأنها لهم فالحلقة هي جزء من الواقع المعرفي الذي يعيشه المجتمع، وتعتبر شكلا من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس الأساسية، كما مميزاتها وطقوسها وأصولها الثابتة ولها أساليب للتأثير في المتلقي[3].

إن نشوء الحلقة في المجتمع الجزائري تعد ارتباط بالأعياد الدينية مثل المولد النبوي الشريف ويرى "بورايو عبد الحميد" أنهذه التسمية في تحديده لشخصية المداح تستخدم في الجزائر لدلالة على فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن الهامة والمناسبات الدورية مثل الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوس لتقديس الأولياء، حيث يقدم المادحون عروضهم في الأماكن التي تحتضن مثل هذه التظاهرات وفي الساحات العامة، إضافة إلى المقاهي وأحواض البيوت في مناسبات الأفراح، أماكن مصدرا تسمية فهي إلى كون هؤلاء المادحون يحملون مادة عزيزة تتعلق بمدح الرسول ﷺ والأخيار وبعض الصحابة والأولياء

---

[1] برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008/2007، ص41.

[2] هناء مهري، إسماعيل بن صفية، الحلقة آلية لتجريب ولد عبد الرحمن كاكي في تأصيل المسرح مجلة آفاق العلمية، م ج 12، ع 01، سنة 220، ص344.

[3] صالح بوشعور، محمد الأمين، مرجع سابق، ص72.

الصالحين والزهاء، إلى جانب ما تحمله التسمية من إشارة إلى قداسة المضمون الذي يرويه المداح[1].

الحلقة عند علولة:

توظيف الحلقة عند عبد القادر علولة:

استلهم علولة الحلقة من التراث الشعبي، وجعلها شكلا يستوعب القضايا السياسية المعاصرة بتوجيهها نحو الواقع ونقدها للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فعلولة من هذا المتغير أراد أن تكون تقنيته مسرحية تصل إلى المستوى الذي يسمح لها أن تكون بديلا عن المنهج الأرسطي ويسعى بالمتفرج الوصول إلى ايقاظ جميع قدراته الإبداعية والتخيلية أثناء العرض. يعرفها عبد القادر علولة بقوله: " في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين يلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم، في هذه الأسواق كانت تقام الحلقات على شكل دائري، تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم، فكان لهذه الحكايات هدي كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول و الفعل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة تختلط فيه الحقيقة بالخيال، الجد بالهزل فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية"[2].

خصائص مسرح الحلقة:

يعتمد المسرح الحلقة على المداح والقوال داخل الحلقة بحيث يمارس احتفالية بطريقته الخاصة لجذب المارة والمتفرجين يوظف أيضا ألحانا متعربة والقول يقول علولة "خلافا للتنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإبهام وعلى التصوير الفعل المسرحي، فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحا على المتفرج، أي تنمية الحوار معه .بل أنه يوفق العلاقة العاطفية مع الأشخاص لأن العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة إبداعية حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه"[3].

2-المداح:

إن أصل شخصية المداح تعود إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها الذكر ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول ﷺ-وذكر الأولياء الصالحين، وذلك بإقامة المواويل الدينية وترتيل القرآن الكريم، وبالرغم من أنه حافظ على

[1] كريم خيرة، مرجع سابق، ص135.
[2] صالح بوشعور، محمد الأمين، مرجع سابق، ص70.
[3] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، 2011، ص262.

الصفة الوظيفية التي كان يمارسها. إلا أن لهذه الأخيرة شخصية المداح قد انحرفت إلى الشؤون الاجتماعية متخذة في ذلك القصص الشعبي منهجا لها وانتقالها من مكان لآخر حاصلة بذلك آلات تقليدية إلى مختلف أنحاء المجتمع الشعبي[1].

خصائص المداح:

يتميز المداح ببساطة المجلس وحمله الآلات الموسيقية مثل "البندير" و"الناي" و"القصبة" وهذا لغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله، ويقوم المداح بفرض القصص التبعية والملاحم، ويعتمد بذلك على التقليد والمحاكاة والتشخيص ويعيد عرض لأفعال بأقوال مسجوعه أو قطع شعرية تبعية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة وحركة ونيرة الخطاب وانفعالا ملائما لحالتها[2].

المداح في الجزائر:

عرفت الجزائر هذا الشكل من المسرح في المرحلة الأولى التي سبقت نشأة المسرح الجزائري الحديث، كان المديح يمارس نشاطه الفني ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق الشعبية والساحات العامة، فيم هن من خلالها العديد من الشخصيات ويشمل الحكي، كما قد عارضت السلطات الاستعمارية هذا النوع، لعلمها بمدى خطورة هذا التجمع في تمرير لأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية.

كما قد لعب المداح دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي لأمة، فنقله بطريقته من جيل إلى جيل، وقد وظف الكاتب المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي المداح أول مرة في مسرحيته "الغراب والصالحين" عام 1966 بحيث تبدأ المسرحية باستعلاء بين سليمان الغراب والجماعة بذكر مزايا الماء وأهميته ومنافعه، وأنه ينقل الماء من مكان مقدس يقطع مسافات طويلة حتى يبيعه لأهل المدينة وينفعهم ببركة ولي الله "سيدي العقبي".

وقد ينوب عن المداح في العمل المسرحي شخصيات أخرى تقوم بنفس العمل كتقديم الشخصيات ورواية وسرد الأحداث تسمية أخرى كالبخار كما في مسرحية "كل واحد وحكمه" أو "الدرويش" لشرح أوضاع الجزائر بعدما جثم الاستعمار على صدرها 132 سنة أما مسرحية "كل واحد وحكمه" كما عودنا الكاتب كاكي يستهلها بحوارين حيث الجماعة

---

[1] كريم خيرة، الظواهر التراثية القبة في المسرح الحلقوي، مجلة النص، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، قسم الفنون كلية الآداب واللغات والفنون، سنة 2014، ص133.

[2] صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص فنون، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2011/2010، ص72.

والبخار الذي تقمص دور المداح أو الراوي ويبدأ المسرحية بالحوار الذي دار بين الجماعة والبخار حيث تطلب منه الكف عن المناداة على البخور وتبدأ بسرد الحكاية هنا[1].

3-القوال:

لغة: يعني اللفظ أو الاعتقاد بالشيء وكذا التبادل، ويتميز القوال بالقول الحسن وهو من يقول الرجل ارتجالاً.

والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، وهو ذلك الذي يحمل الرباب ويتجول في الأسواق والقرى والمدن ناقلا الأخبار والوقائع اليومية[2].

والقوال كأحد المظاهر الثقافية التبعية، يعتبر ظاهرة ثقافية معقدة، أنتجها ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية خاصة، فهي نابغة من تراثنا الشعبي، فقد ارتبط منذ نشأته بالقبيلة التي ساعدت على انتشاره، ولعل السبب في فقدانه هو ضعف القبيلة والإحساس بالانتماء إليها وتفكك الروابط الاجتماعية والدينية وحتى المجالس الثقافية، وبذلك نصل بالقول إلى أن القوال هو نتاج ابداعي من خلق المجتمع يجسد لنا احدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع باعتباره رمزا للأصالة والثبات، يجمع في طياته إطارا فكريا واجتماعيا ومعرفيا عن العام والمجتمع والعلاقات الأسرية والبشرية، ويغلب على القوال طابع الحكمة والبصيرة ويمتاز بالصدق ويدافع عن مصالح الجماعة، كما أنه يكتسي طابعا ذا دلالات اجتماعية وفية، فهو رمز للذاكرة التبعية، يعبر عن الواقع بطابع فكاهي من خلال تجسيد شخصية "المداح" و "القوال"، وقد تتطور هذه الفكاهة لتصل به الجرأة إلى حد جعل الزعماء والسلاطين مسخرة في الأوساط التبعية فتصبح محلا للضحك والاستهزاء عن طريق النقد اللاذع لسلوكياتها ففي مسرحية "إفريقيا قبل واحد" يتهكم القوال من حيث الناس للسلطة فيقول "أنا هبل وأنت مع وتسكون بسوق الحمير"، حيث تعتبر هذه السخرية وسيلة نقدية قصد إبداء الرأي علانية، إلى جانب نقل الأخبار من القرى إلى المدن وترسيخ تقاليد الإصغاء والتسويق في المجتمع، وللقوال قدرة التأثير على الجمهور من خلال ربط الحكايات والأساطير والتاريخ متطلبات النضال الجماهيري وبث روح الوعي السياسي و الاجتماعي في وسط حلقاته، وقد اقترن نشاطه الفني بالأسواق الشعبية، معتمدا بذلك على خلق فرجة بأدوات بسيطة تقليدية كالبندير والغايطة والدباب، ويستعملها لجذب انتباه المتفرجين في الأسواق وكذلك يستعملها أيضا في فعل أجزاء الحكاية، ويستعمل القوال الشعر والنثر[3].

---

[1] كريم خيرة، الظواهر التراثية الفنية في المسرح الحلقوي، مجلة النص، جامعة جيلالي البابس، سيدي بلعباس، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، سنة 2014، ص135.

[2] صالح وشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، مذكرة لنيل ماجستير، تخصص فنون، كلية الآداب واللغات و الفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2011/2010، ص70.

[3] كريم خيرة، مرجع سابق، ص137.

القوال عند علولة:

يحضر القوال في مسرحيات عبد القادر علولة باعتباره راويا وساردا شعبيا يسبق بين الشخصيات ويمهد للأحداث، إنه بمثابة المداح أو الحكواتي، ويتميز بلباسه المزركش وعمامة، يروي الحكايات وينفي لخصال الشخصيات المعروفة لدى المتلقي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار[1] ومن هنا نرى أن القوال قد جمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرود أي أنه يقوم بتعريف بالشخصيات المسرحية والتعليق عليها.

يذكر علولة "عبد القادر علولة" أن المتفرجين من عامة الناس ومن أعمار مختلفة، كانوا يوم السوق الشعبي مثلا يتحلقون واقفين جالسين على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثني عشر مترا، وداخل تلك الدائرة أو الحلقة يقدم لهم القوال عرضه مستخدما حركات جسمه صوتا طبقاته الصوتية محركا عصاه في حين يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر[2].

القوال في مسرح عبد القادر علولة يحتل مكانا الحكيم، فهو الذي يتحكم في الشخصية تحت الأضواء يتكلم ليقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي[3].

فعند عبد القادر علولة أحسن من راهن على تقديم تجربة مسرحية تراثية من خلال توظيف القوال. فمسرحية "الأجواء" تعد من أهم الإبداعات المسرحية الجزائرية، التي عرضها بطريقة حكائيه في تقديمه لشخصية "علال الزيال" من خلال عرض سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي القابل للإلقاء والغناء يؤديه القوال:

"علال الزيال ناشط ما هو في المكناس

حين يصلح قسمته ويرقد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس"[4]

ومن هنا نرى أن القوال قد لعبا دورا مهما في التأثير على الجمهور أي المتلقي

---

[1] صالح بوشعور محمد الأمين، مرجع سابق، ص 70.
[2] د. أحسن ثليلاني، مرجع سابق، ص123.
[3] صالح بوشعور محمد الأمين، مرجع سابق، ص70.
[4] أحسن ثليلاتي، مرجع سابق، ص126.

المبحـــــــــــث الثانـــــــــــي:
نماذج مسرحية في توظيف الراوي في المسرح الجزائري

- ديوان القراقوز لولد عبد الرحمن كاكي
- الأجواء لعبد القادر علولة
- اللثام لعبد القادر علولة

المبحث الثاني: نماذج مسرحية في توظيف الراوي "المداح" في المسرح الجزائري:

لقد كانت تجربة ولد عبد الرحمن كاكي في تجربة اعتمدت على التعامل مع التراث الشعبي، هذا الأخير الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب احيائها من جديد وتعود اهتماماته للتراث الشعبي أساسا لقيام فن أصيل ومعبر من خلال القصص والخرافات والأحاجي والأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير، هذا التراث الممزوج بالواقع والأسطورة و الخرافة في بعض التجارب المسرحية استخدمت تقنية الراوي داخل المسرح والقصة، كما استخدمت شخصيات الحكواتي، باستحضار نماذج من الحياة الاجتماعية. وخلال ذلك قد كتب العديد من الكتاب والمؤلفين قصصهم بالاعتماد على الموروث الشعبي الذي صار مهما في نصوصهم المسرحية، ولعل من أكثر الكتاب تعاملا مع هذا التراث الشعبي منهم ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة اللذان من بين الذين يعتمدون على المداح في نصوصهم وسنتطرق إلى نماذج من مسرحيات كل منهما.

ديوان القراقوز لولد عبد الرحمن كاكي1964:

اقتبست المسرحية "ديوان القراقوز" عن مسرحية الطائر الأخضر *كارلو قوزي KARLOGOSS التي أخذها بدوره من حكاية ألف ليلة وليلة هريزا صاحبة الاصيانة الوردية و "الطائر المتكلم" غير أن كاكي بقوله عنها خلقت ديوان القراقوز خلقا أي أن المسرحية ليست مترجمة ولكنها مستوحاة من مسرحية الطائر الأخضر فيقول كاكي "لأني عمدت إلى تحويل الشخصيات إلى كراكيز بند مجون مع مسرح لكاراكوز ليقدموا شيئا جديدا مناسبا للسنة التي أقرت هذا العمل الفني والذي أعتز به من حيث أصالته، وعلاقته بالمجتمع لثقافاته وعاداته وتقاليده"[1]

سعدية: سعدي
سعدي: سعدية
سعدية: راك تسمع
سعدي راني نسمع
سعدية: ثنية
ثنية: ولداتي جيتو
سعدي: علا شراكي تبكي
ثنية: اداوست مع باباكم كما مداري على طبايعو الشنين ولا نتوما ولداني وين كنتو؟
سعدي: كنا ها... بواختما مداوسين

---

*كارلو قوزي KARLOGOSS: كاتب مسرحي إيطالي

[1] صالح لمباركية، المسرح الجزائري، ج1، دار الهدي، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص106.

ثنية: اسمعوا كل شيء

سعدي: كل شيء[2]

بعد أن عرفوا الحقيقة أصاب كل منهما الحيرة وقرروا البحث على أبوهما وفي الصحراء يضيع منهما الطريق، فلم يقع فوضى وضجيج

يدخل (قدور والمعلم) اللذان كانا يراقبان اللعبة المسرحية

قدور: لا، لا احبسوا مازال ... مازال احلسو... مازال المعلم اشتي مازال؟

في اللوحة الرابعة تتحول الأحداث إلى (تتات النساء) والطائر الأخضر تتات النسا: أعلاه تتنهت أنا (تتات النساء) التي اقوت ثمانية عشر سنة في قبر وماكان اللي جابلي خير أنا تتا النساء المغبونة كون قعدت في أما ولا هذا العيشة في لقبر ثمانية خليني نموت بالشر بالطائر الأخضر باش السوطة عجوزتي تنقرح

الطائر الأخضر: تمناي.. تمناي ما بقاش بزاف وتخرجي من هذا القبر.[3]

تبدأ اللعبة "الكاراكوزية" يلغتها التبعية المتميزة وحركاتها الخفيفة المعبرة التي تقوم بها الشخصيات... ومن خلال // تبدأ اللوحة الأولى بين "بريفالة" و"سرويلاقاع"، ويكون حديثها حول الشخصيات الخرافية (الطائر الأخضر والسوطة والري والقراط). كل ذلك في حديث مقتضي بجمل معاني ورموز شعبية كثيرة وخاصة لما تحمله هذه الأوراق من معاني القوة كورقة (الري) التي ترمز إلى الملك، وورقة (السوطة) التي ترمز إلى الملك أو الوزير أما ورقة (القراط) فترمز إلى الخادم أو العبد. فهذه المعاني يمكن أن تتوسع في المفهوم الشعبي الفني بالدلالات العميقة.

بريفالة: راني نشوف في (ننات النسارينة العوينات الطائر الأخضر فوت فيها ومازالت في قبها حبة، وأولادها ما زالوا حيين، راه ريح يجري ما يجري خلوطة، تشك.

سروال: تشك ... شوكة. بركما تخوف يا بريفلة، لما الناس اتخوف وين شفت مرة ثمانية عشرة سنة في غيرها حبة، وافوت فيها الطائر الأخضر. اتشك شوكة بريفلة برك ما تخرفي وين شفت زوج قوام شيرة والطفل حيين ... السوطة الستوتة، المسخوطة... تبة النار عطائهم لي راحت بين خدمي نتاع الجزائر.

بريفلة: اسكت يا سروال يلاقاع . خليني أنا اللي طالع للنجوم للقمر والجنون... أنا شاعرة اللي تشوف راه رايح يهوى اليوم غدوا من بعد غدوا [4]

---

[2] ولد عبد الرحمن كاكي، ديوان الكاراكوز، مطبعة فنون وثقافة، ولاية الجزائر، سنة 2002، ، ص13.

[3] م ن ، ص14.

[4] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص09.

في اللوحة الثانية يدخل (قليل الدين) ورجل سكير والذي دائما في عراك مع زوجته (بثينة/ العين) الرجل سكير والمرأة عاقر (لا تنجب أولاد) وقبيحة وذميمة، فأما بتربية بنت وولد (سعدي وسعدية).

بثينة: لكان نقولهم نقتل روحي

قليل الدين: ها هاها نريح منك ومنهم، غير اقتلي روحك من دروك غير ايجو نتفاهم معاهم.

تعود الأحداث في اللوحة الخامسة إلى 'سعدي وسعدية) اللذان يلتقيان (بالري) الملك في أوراق اللعب الري الذي يطلب منها أن يصفها له (أنفا) بعد أن كسر له أنفه

الري: ردوهلي نبقى
سعدية: نردوهلك
سعدي غير قليا اشكون ولدينا؟
الري: //ولا ملوك.. وامكم وباباكم كانوا سلطنا والسر راهي عند الطائر لا حقر حوسوا عليه وقولوا له يهدر
سعدية : لا ماني هنا نروحو حتى لقصر السلطان، وونقسوها قدامه والدنيا كانو ملوك انجاورا سلطان
سعدي: ايه (يخرجان)[5]
أما اللوحة السادسة فقد تناولت مواقف عديدة مع تلك الشخصيات في طلبها احضار العامة
القليل: هذا ما يفضي لي يا سعدية يا معدية ففي التفاح وفي القلة الماء الي يغني هذا اذا ما مشاش.
سعدي: أيا تجي و إلا ما تجيش[6]
وتنتهي اللوحة السابعة بعودة سعدي الى أخته سعدية وأهداها التفاحة ثم يقومان برمي الحجرة السحرية ليرى أمامها القصر السحري.

وفي الجزء الثاني تدخل الجماعة المتكونة من الممثلين ويقرؤوا أشعار تبعية عن أحلام وطموحات الفقراء والمحتاجين ثم تنظم (ثنية العين) وزوجها (قليل الدين) إلى قصر السحري الذي تسكنه (سعدي وسعدية) آخرها عودة (تبات النسا) إلى عصوها والتقائها بولدها (سعدي وسعدية) وتنتهي المسرحية بلم الشمل والأحباء.

---

[5] ولد عبد الحمن كاكي، مصدر سابق، ص 15.
[6] م ن ، ص22.

ب-الأجواء لعبد القادر علولة:

مسرحية الأجواء من أهم الإبداعات المسرحية الجزائرية عرضت مسرحية من قبل مسرح وهران الجهوي كنيت سنة 1985 بحيث تصور لنا المسرحية معاناة المجتمع من الطبقة الكادحة أي فئة العمال، حيث تكشف لنا المشاكل والسلبيات التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري في فترة الشخصية والتغيرات الاجتماعية وإضافة إلى استلهامه للعناصر التنمية والعالمية، فالمسرحية تقدم لنا سبع شخصيات نموذجية لكل منها قصتها ومجالها لتتركب هذه العناصر المختلفة في مجموعة واحدة عن شخصية القوال الذي يتخذ من الحكي أسلوبه الخاص لربط بين الشخصيات.

تبدأ المسرحية بشخصية القوال بم من لنا أول شخصية هي (علال الزبال)

القوال: علا ل الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمه ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي جواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس [7]

وها نلاحظ هنا ان القوال عند سرق بشخصية (الزبال) الذي يعمل في التنظيف والتكنيس وينظفه بالحيوية والفاعلية والنشاط لأنه يعمل على إصلاح المجتمع.

القوال: هذا السلطة قالصة ولو بدعة جديدة

خدمتها يا سيدي حقيقة مذوبة جديدة

صانعها محوط بالنار في سخانة شديدة

حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المائدة[8]

لما نرى في المشهد أنه يطهر لنا (علال) مهمشا من قبل الطبقة البرجوازية اين استغلت الطبقات الفقيرة كما كان علولة قد اهتم بهذه الفئة من خلال عرضها والتركيز عليها من خلال المسرحية.

ومن ثم يصور علولة المسرحية بإدخال شخصية وهي شخصية حداد في ورشة بالبلدية اسمه الربوحي، حيث قرر الاعتناء بحيوانات الحديقة والتواصل معها خارج عالمه المليء بالفساد والدمار ويبدأ القوال بكلامه قائلا بتقديم الربوحي.

---

[7] عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة، مسرحية الأجواء، وزارة الثقافة، الجزائر، د- ط، 2009، ص79.

[8] م ن ، ص 80.

الربوحي الحبيب في المهنة حداد في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر مادام في عمره يحوط على الشين[9].

في المشهد نرى الربوحي داخل البلدية متسللا إليها خفية لكي يطعم الحيوانات التي في الحديقة، فيفاجئه الحارس ويتهمه وفي هذا المشهد نرى بساطة هذا المواطن بعد الصراع الذي وقع بينه وبين الحارس "العساس" من أجل إثبات هويته.

ومن هذا المشهد يقربنا المؤلف إلى المشهد آخر يروي لنا الكاتب معاناة هذا البناء بمرض زوجته وعصيان ابنه الأكبر وعصيانه لأوامره وكذلك حال ابنه الأصغر التي تزيد تدهورا.

الڤوال:بني وعلا كب جهد في البغلي والياجور بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور.

وحش المرأة ولا ولاد صدر كالكور

رزم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور

ركب مبتسم فرحان يلمع في عينيه نور

باقي يفكر في الصغيرة بنته مريضة

فطيمة مريضة مقلفطة لباسها مدبلة[10]

وهنا صور لنا الكاتب معاناة الشعب الجزائري في صورة أهدف الذي يعيش أوضاعا صعبة رغم كل هذه المعاناة إلا أنه وقف بين عمله وعائلته.

الڤوال:ما جمع مع الحرية مرته ما تبيعها

بكر وخرج راجع للملسة ونصيها

ودعاته زوجته تبسمت وهزت راسها[11]

وفي المشهد التالي يصور لنا عبد القادر علولة علاقة العامل بالآلة أي علاقته بالحاجة أي المادة وكذلك العمال لوسائل الإنتاج وإضافة لذلك حبهم للعمل لأنه تابع من إيمانهم الخالص أي أن خبرة "منصور" في المصنع تؤكد على إرادة النفير والتطوير وسائل الإنتاج وتحسينها.

الڤوال: رزم فشة المنصور بالصمت والتبسيمة، سرحوه في تقاعد

[9] عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص82.
[10] عبد القادر علولة، م ن ، ص102.
[11] م ن ، ص102

يريح من الخدمة قال له المسؤول بصحتك تهنيت من التعب

والحماء كاللي خارج من السجون مشلد التحميمة

ودع صحابه بحماس ملتم على القمة داخله حزين لسانه ثقيل

عليه الكلمة أوقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة

تنهت وعنقها تقول بناته ذمة[12]

علولة هنا في هذا المشهد نادي بالعمل وعدم التفاني ورفض الاستغلال والتدمير إذ أنها مواقف يمكن لكل عامل جزائري أن يتحلى بها كي يتطور وينمو اقتصاده.

أما في المشهد الآخر فيصور لنا الكاتب الجمع بين الفكر والواقع وهذا من خلال ترسيخ المبادئ التي بها وبواقعه وهذا ما يبرزه لنا من خلال شخصية "جلول".

الڤوال: جلول جلول// كريم ويؤمن بالكثير في العدالة الاجتماعية

يجب وطنه يجهد وخلاص متهني بلاده تتنمى بسرعة

وتزدهر فيها حياة لأغلبية[13]

وفي الأخير يصور لنا علولة ظاهرة الحوادث في العمل الناتجة عن إهمال مسيري المصنع كما أن علولة لم ينفي مكانة المرأة في المجتمع فقد صورها وأعطى لها صورة مميزة المسرحية بشخصية (سكينة) التي تعرضت إلى تسمم ناتج عن المواد اللاحقة ما أدى إلى تسللها نتيجة ظروف القاسية.

الڤوال: جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية[14]

كذلك

قالت لا تيأسو مادام سلكو يديا

توجد معلم يجيبلي للدار السلعة

---

[12] م ن ، ص125.
[13] عبد القادر علولة ، م ن ، ص128.
[14] م ن ، ص15.

نخدمها بالقعاد وانبط حق المعيشة

حتى النقل المعلم يخرج رايح معايا[15]

رغم شللها إلا أنها ضلت قوية تواجه الصعاب والعراقيل بمفردها ورفضها للاستغلال بسبب إمكانياتها المعيشية البسيطة.

ج- مسرحية اللثام لعبد القادر علولة:

ملحق مسرحية: تدور أحداث المسرحية في زمن الثورة المتعددة الأوجه والتي كانت تحاول القيام وتروي المسرحية قمة رجل من بسطاء رجال الطبقة الكادحة "برهوم" "أودحام" رجل كادح يولد في ظروف صعبة وينشأ ويتربى ويتربى في ظروف أصعب ويرث عن ظروفه تلك الشخصية المميزة والخجولة رجل صامت في أحيان كثيرة وغامض أحيانا أخرى رب عائلة صغيرة مكونة من زوجته "الشريفة" وأبنائه "الضاوية – حليمة – العونية –العربي- الطيب" يعمل في مصنع للورق رجل أنهكه الفقر والتعب.

تبدأ المسرحي عندما يضع برهوم من المصنع ملتجأ إلى بيته وزوجته من عد وكان يتوجس منه خفية، لكن زوجته تكشف لبرهوم أن اهدو هو إلا واحد من زملائه الذين كانوا يستجدون مساعدته من اجل إصلاح بعض الأعطاب في المصنع التي خربت من طرف فاعل، إلا أن زوجته تتحول إلى محضر له وتفلح أخيرا في اقناعه بمحبة زملائه لتحول بذلك الرجل الهادئ إلى بركان ثائر وينجح في صناعة المستحيل غير أن نجاحه هذا جر عليه بالمتاعب فقد القت عليه السلطات القبض عليه واتهمته بالتخريب وعذبوه وسجنوه وجدعوا أنفه ما اضطره إلى أن يلزم البيت وأن يعتمد لثاما دائما كان يخفي وراء لثامه هذا قصة حزنه وألمه يخفي به فكان اللثام بديلا لذلك ودخل برهوم حالة الدروشة هاربا من واقع أليم واقع ظالم ومرير وكان ما عساه إلا أن يتخذ من المقابر مكانا له وملجأ بعيدا عن المجتمع وعن امرأته.

في مسرحية اللثام أثار علولة شخصية القوال لتمرير رسالة مفادها أن الشعب الجزائري اتصف في تلك الحقبة من الزمن بالحشمة وهي صفة الشخصية البطلة في مسرحية اللثام "برهوم" فكان القوال كلما بدأ سرد الأحداث يبدأ بكلم برهوم الخجول.

القوال: "برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه ناسه مع شريفة بنت عمه غالم قالو شاطرة ونتيجته وهو حشام. بتسليم وخدام يتوالمو تكون وحدة. في الفقر كانت تحبه وتنبق عليه[16]".

---

[15] م ن ، ص151.

[16] عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، موقع للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1977، ص16.

ومن حيث سرد القوال يتضح لنا أن برهوم انسان خجول وأن زوجته شريفة نعم الزوجة التي يصفها القوال بالطيبة وأم مثالية ووقوفها إلى جانب زوجها وأصدقائه المناضلين بصفات رجولية.

شريفة: "قضية كبيرة هذي يا برهوم... الجهاد برهوم الجهاد

اليوم الطايح كثر من الواقف... اليوم البيت يجفف بالدم

قابل انت الناقة وأنا نوقف عند الباب نستقبل ونزف

اللي ينحضي القتيلة يبكو مواليه[17]"

لقد استعان علولة بالشخصية التراثية "العواد" كخاصية مهمة لسرد وحكي الأحداث ومنهجه كان ملحمي، إذ تختصر القوال لأزمنة وينتقل بين مكان لآخر ويسرد لنا الأحداث، كما يعرف لنا الشخصيات.

أي أن القوال متحدث على ألسنة الجميه منهم برهوم.

القوال: "برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازدادها توثيق وربعية عام بالتقريب، ولداته الفوزية أمه بلفجر الربيع داخل غابة كثيفة عين جاء المزيود للدنيا ما زغرتوا عليه ما تسطحو بالمناسبة"[18]

ونكتشف من خلال السرد أيضا علاقة الشخصيات ببعضها بعدما تعرفت على علاقة برهوم بشريفة وعمه غانم ها هو القوال يسرد لنا حدثا فيكون متعرجا لسير الشخصيات وبالتالي الدخول إلى المسرحية .

القوال:"برهوم وشريفة خرجوا من البادية، الفقر دمرهم والمدينة لغاتلهم. النمو الاقتصادي هو اللي جلبهم.

قالت شريفة سلبنا مثل الذكير المغناطيس جلبنا. المدينة حوطوا عليها شحال قبل ما يسكنوا في جنبها....سكنو ورا المقبرة. وسكنو تحت المزبلة سكنوا بحدى القتلة، سكنوا الغار وسكنوا القصدير"[19]

هنا سرد لنا القوال حالة كلا من برهوم وشريفة حالة الفقر الذي كانا يتجنبهما وكيف غادر البادية نحو المدينة وكيف سكنو أماكن الصعبة.

---

[17] عبد القادر علولة، م ن ، ص168.
[18] م ن، ص157.
[19] عبد القادر علولة، مرجع سابق، ص161.

باقي المشهد الآخر الذي يصوره لنا علولة عند دخول برهوم للمشفى وذهاب شريفة مسرعة إليه وهنا القوال يتحدث بلسان شريفة وهذا يخدم فكرة المسرحية ويعد جزءا قويا من الأفكار المساعدة للشخصية الرئيسية بحيث يعلم الجمهور بان برهوم خرج من المشفى.

القوال: لما جاء خارج برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم من المستشفى ودعوه المرضى وشجعوه] ...[خرج من المستشفى لاف بوجهه قابض رزمة بيد وشاد في الشريفة باليد الأخرى، ركبوا في الطاكسي] [باقي سائق الطاكسي يشف فيه ويسقسي] ...[قال داروه له عملية جراحية؟ جاوبت الشريفة: إيه قال لها: الأطباء في هذه ليامات راهم غير أجرح ونجرح أكثر من الجزار[20]

هنا نرى أنه قد خرج السرد من الدائرة المعلقة، وأصبح على علاقة وطيدة بالشخصية البطلة. سار معها السرد للكشف عن الحقيقة، وها هو القوال يمشي جنبا إلى جنب مع برهوم.

القوال: "برهوم الجول ولد أيوب الأصرم هز شهادة الطبيب وخرج من داره خرج يتختل داير لثام.. خرج قاصد مكتب الشرفة ورفد في يده قفة خاوية شادها باش يقلع الحشمة.

في الحي ....تبعوه تسياف وجدوه قالو: الحمد لله على سلاكتك في عمي برهوم. واحد قاله: عمي برهوم راك ماشي تسرق البنكة ولا داير اللثام على الكوليرا... واللي يرمي الدراهم ويقول: هذي طلبة مليحة الله يعطيك الصحة، شعبنا يبدع، واللي يقول: هذا عنده النبق واه واقف وقفة سياسة... الوقفة هذه معنام الفقير ما راهش قادر على القفة"[21]

في الأخير تظهر لنا شخصية خليفة التي لم توظف كثيرا أي لم تظهر في أدوار كثيرة في مسرحية اللثام وكان توظيفه لسي خليفة لكشف الحدث أو الكاشف عن الأسرار. وإيصال فكرة المؤلف عبره للمتلقي من جهة أخرى .

برهوم: يا سي خليفة جيتك باش تفهمني ، توضح لي الأمور، خاطري راه مهول ما قادر يطلع نشوة ما حاب نبتلد ... الوثائق هادو مسروقين من الإدارة.

السي خليفة: كفاش؟

برهوم: دواخل البرصة الزمني ندرس دواخل السجن كيف ندخله

السي خليفة: العمالية هذه يا سي برهوم شريفة.... إذ تتصرفو فيها بصدق وهدوء وعقلانية. ما يوقع فيها لا سجن ولا عقوبة

السي خليفة: والماء.... مشكل الكاء منين يجيبو الماء؟

---

[20] م ن ، ص196.
[21] عبد القادر علولة، مرجع سابق، ص198.

الســي خليفــة: مصــنعكم فــي خطــر ...مــا يجيبــو صــانع للبرمــة مــا يــوفر والوســائل الضرورية... هذا اللي يظهر إذا حللت. ناس داخل المصنع يخدمو ضد المصلحة العامة راهم ضاغطين على مصيركم وعلى مؤسستكم ... والبرمة سبة باش يتوقفو تلاتين عامل... البرمة إذا تصنعوها ترهنو بطاقتكم وقوتكم الغفلة.... واش بيك يالزعيم

برهوم: أصحابنا المشوشين وصلوني للشط وانت دخلتيني نعوم

سي خليفة لعرج البكوش والجيلالي يحبوك ودايرين فيك ثقة كبيرة[22]

[22] م ن، ص182.

الفصـــل الثانـــــي:
دراســـة تطبيقيـــة المسرحيـــة الغراب والصالحيـــن دراسة تحليلية

المبحث الأول

ملخص المسرحية

دراسة المسرحية دراسة فنية

أ. ملخص مسرحية الغراب والصالحين:

تعد مسرحية الغراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي 1965 من أهم مسرحياته التي استسقى موضوعها من أسطورة جزائرية وهي تسمية بالأسطورة العينة التي استلهمها الكاتب الألماني برثولد بربخت في مسرحيته "الإنسان الطبيب في ستشوان"[1] التي تدور أحداثها حول قرية حل بها الجفاف فبظهر سكانها إلى مغادرتها وعندئذ، يأتي الغراب بد أن ترسل له ثلاث أولياء الله الصالحين من أجل تفقد أحوال وأوضاع هذه القرية، فإذا بهم يجدون "سليمان الغراب " الشخص الوحيد الذي باستطاعته أن يساعدهم فطلبوا منه أن يستضيفهم، لكن الموقف كان حرجا بالنسبة لسليمان الغراب، بأنه انسان حاله حال أي فقير لا يملك حتى قوت يومه، إلا أن هذا لا يمنع سليمان بطريق جيع أبواب القرية من أجل ضيافتهم لكن بدون جدوى، يرفضون استضافتهم، باستثناء امرأة الحقيقة التي ذكر معهم وتذبح لهم عثرتها، لم تتردد في ذبحها وتقديمها طعاما لهؤلاء الأولياء أنها كتب، الكفيفة يصرها، وتصحح لها ثروة من المال، كما ان ابن عمها الصافي الغائب منذ زمن بعيد يعود إلى القرية، وقبل أن يغادر لأولياء الله الصالحين يطلبون من حليمة بناء ثلاث قباب لمزارات للأولياء الثلاثة سيدي عبد القادر الشرقي، وسيدي عبد الرحمن الوسطي، وسيدي بومدين الغربي ... تسعى حليمة التي أصبحت بصيرة إلى رد الجميل للأولياء وتحقيق أمنيتهم، فتبني في القرية مزارة لهم، وتعمل على توفير الطعام للزائرين لها، لكن أهل القرية خلدوا للكسل والخمول بعد أن وجد كل ما هو متطلب للحياة ما لذ وطاب في بيت حليمة، هذه الأخيرة التي فشلت في نصحهم بضرورة العمل وعدم الكسل والإشكال على هذه المزارة، وهنا يظهر العافي ابن عمها ويطرد الناس الذين اعتادوا على الكسل والخمول، ويطلب منهم العمل لضمان لقمة عيشهم تحت شعار" العمل هو الطريق الوحيد للرخاء و العدالة الاجتماعية بين البشر"[2].

لقد لعب عبد الرحمن كاكي دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص والمتميز في استلهامه الأساطير الشعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية. فكاكي كان أقرب إلى برنخت والحكواتية، فمن خلال مسرحية " الغراب والصالحين" التي طرح من خلالها قضايا اجتماعية واقتصادية والدعوة إلى العمل وترك الكسل .

فتبدا حكاية " الغراب والصالحين" كما عودنا كاكي في مسرحياته باستهلال بين سليمان و الغراب والجماعة. فيقوم سليمان بذكر مزايا الماء و أهميته، وأنه ينقل الماء من مكان مقدس من عين سيدي العقبي، وأنه بقطع بذلك مسافة طويلة كي يبيعه لأصحاب القرية.

سليمان: هالماء، هالماء

---

[1] مخلوف بوكروح، ملاحم عن المسرح الجزائري، مجلة دينية ثقافية، 1982، ع5، ص43.

[2] العجلة الهذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة مسيلة، 2009/2008، ص133.

الجماعة (أ): ماء سيدي ربي
سليمان: جايبه، جايبه
الجماعة (أ): من عين سيدي العقبي[3]
من خلال هذا الإستهلال الذي وظفه كاكي والذي يمهد لنا الحدث الرئيسي في المسرحية والتي تبدأ بالحوار بين الدرويش وسليمان و الغراب والجماعة لينقل لهم نبأ نزول هؤلاء الأولياء الصالحين إلى القرية فهي زيارة غير عادية بالنسبة للقرية.
الدرويش: اسمعت شي من الناس ايقولو

الجماعة (ب): واش قالو ذا الناس؟
الدرويش: سمعت الناس أهل العلم والعقلية ايقولو
الجماعة (أ): واش قالو ذا الناس
الدرويش: قلنا ذا الناس اسيدي أهل العلم مخلطين
مع أهل العقلية مجمعين راستهم جامدين
وما ينطقو بكلام حتى يكون الدوى اتقول موزون في ميزان
كلامهم متنوع أو يسرى[4]
ويبدأ الاستهلال فبتقديم شخصية سليمان الغراب بذكر محاسنه وأعماله الخيرة وبأنه رجل ميسور الحال ورغم ذلك إلا أنه يحب الخير للناس ويحب مساعدتهم ويأتي ذلك في المشهد عند دخول المداح وسرد حكاية هؤلاء الأولياء الصالحين ويقدمهم للجمهور.
المداح: انهار من النهارات وانهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان جنة ربي كبير... تلاقا ثلاث من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة لثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه قبلهم لا مبالي ولا يمهالي لا دربالي لا شريف هم ذكار الجنان مين ايكون املان خريف

الجماعة (أ): شكون هوما هذا الناس قدام هذا المريرة
الجماعة (ب): اللي على اليمين هما سيدي عبد القادر الجيلالي مولي بغداد ... اللي على ليسرى الهيه سيدي بومدين واللي راه في وسطهم سيدي عبد الرحمن
المداح: سيدي عبد القادر الشرقي، سيدي بومدين الغربي، وسيدي عبد الرحمن
قيضو المريرة وخرجوا من جنة الرضوان ورايحين ايزوروا العباد اللي عايشين هذا الجنة[5]

ضرب هنا كاكي أن كاكي قد استخدم أسلوب التقريب عن طريق سرده للأحداث المسرحية باستحضار شخصيات تاريخية من عالم الآخر و استنطاقها كما هو في المسرحية

---
[3] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية الغراب والصالحين، ص01.
[4] م ن، ص02.
[5] ولد عبد الرحمن كاكي، مرجع سابق، ص08.

التي موضوعها من أسطورة جزائرية عربية مستنقاة من خرافة مغاربية شعبية والمتميز في استلهامه للأساطير الشعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية.

يستمر "سليمان الغراب" في المشهد الثاني من خلال عرض الشخصيات والتعرف عليها يقدم فيها خصية الأعمى وزوجته عائشة والعلاقة التي تربطه بها، ثم كيف استفاد الغراب سليمان من جلد التيس الذي ذبحته حليمة العمياء بمناسبة عيد الأضحى.

كانت حلمية تملك معزة وتيس "عتروس" ذبحت العتروس لأنها رأت في سيدي إبراهيم الخليل وقف عليها في المنام وقال لها اذبحي العتروس، واعطت الجلد لسليمان الغراب فصنع منه قربة يبيع فيها الماء الذي يأتي به من عين سيدي العقبي ويأتي متحولا في قرية في دكان ليبيعه هناك، وإذ به يلتقي بالثلاثة الزائرين سيدي عبد القادر، سيدي بومدين، سيدي عبد الرحمن

سيدي عبد القادر: الليل راه قريب يطيح
سيدي عبد الرحمن: وزيد بالزيادة ومنين اسمعناك تعيط جرينا وفي الحق عسينا
سيدي بومدين: نطلب منك الضيافة اليوم وغدوى ربي يرحمنا برحمته
سيدي عبد الرحمن: ليت ضياف ربي بالقراب
سيدي بومدين: حكمت عليهم وعليه نتسلمو ضياف ربي
سليمان: وين انبيتكم؟ معنديش شي دارنا اللا قراب
سيدي عبد القادر: شوف لنا انسان صاليح
سيدي عبد الرحمن: واللا ولية صاليحة
سيدي بومدين: واللا صالحين في هذا القرية يبيتونا[6]
وبعد هذا المشهد تدخل الجماعة (أ) و الجماعة (ب) في حوار مع سليمان الغراب ويقول
الجماعة (أ): درتها وقعدت، تحلب بعينيك
الجماعة (ب): الله يهديك
الجماعة (أ) (ب): الله يهديك ويهدينا
الجماعة (أ): تطلبو سيدي ربي
الجماعة (ب): راه يشفيك
الجماعة (أ) (ب): يشفيك ويشفينا
سليمان: أنا يا سيدي ما كنت عارف هذا الشي يصري حتى في الخرايف[7]

[6] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص17.
[7] م ن، ص18.

يطلب أحد الأولياء الصالحين من الغراب سليمان أن على انسان طيب ليستضيفهم هذه الليلة، لكن سليمان تردد بذلك فمن سيطرق باب، ومن سيستضيفهم ومن هنا يبدا سليمان بطرق كل الأبواب القرية لعله بذلك يجد انسان الصالح

سيدي عبد الرحمن: مادابيك شوفلنا على انسان مليح صالح، يقبل ضياف ربي ويفرح بيهم

سليمان: تم صبتوني انخمم شكون صالح وشكون الـلا؟ كون نديكم عند المغني القرية، االقاضي يغيضه الحال. ولو كان نديهم عند القاضي المغني يغيضه الحال وتقول أعلاه ما زارونيش واحد منهم أنتم اتروحو وأنا يخلفوها فيا[8]

وتستمر الحكاية في أحد المشاهد كيف استقبل قدور أحد سكان هذه القرية سليمان والأولياء الصالحين، قدور شخصية عرفها كاكي من خلال شجاعته وشهامته إلا أنه يرفض استقبال سليمان والأولياء الصالحين في بيته يقول قدور في هذا المشهد "اللي يعيش وقت الخير والسعادة والعدل ما يبلع بابه ولي راه عايش كما أنا وقت القحط، الزمان، والغبينة، أفضل يبلع منين يدخل الهوا بابه وقلبه واذنييه ... ولأن تبقاو على خير والله يفتح خلو بابي في حاله ما تعاودوش اطبطبوا فيه"[9]

ينادي سليمان للخديم وهذه شخصية شعبية تسرق على مقام أحد أولياء الله الصالحين سيدي دحان فيرفض هو كذلك استقبالهم حتى ينتهي بهم المطاف إلى بيت امرأة كفيفة وحالها حال كل فقير اسمها حليمة كل ما تملكه عنزة تستفيد من حليبها وكذلك تقيت به جارتها عائشة وزوجها الهاشمي وولدهم الصغير، الذي ليس له طعام سوى حليب العنزة

يعرض لنا كاكي في الفصل الثاني عرضه حالة المرأة "حليمة" والعلاقة التي تربطها بجارتها. إذ تقبل هذه الكفيفة الطيبة استضافتها أولياء الله الصالحين رغم فقرها وعوزها، فتذبح لهم عنزتها الوحيدة وذلك إكراما بضيوفها الثلاثة.

سيدي عبد القادر: ضياف ربي

حليمة: في هذا الدار ساكنة ولية عمية ... غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا

وهنا يدخل شخصية المداح للتعليق على المشهد الذي دار بين حليمة وأولياء الله الصالحين

المداح: في قرن أربع عشر غير ولية صالحة .. مومنة وتامن بالله كانوا ثلاثة وقالت لهم مرحبا بسم الله وكانت تقول مرحبا وبسم الله كون كانوا اثنا عشر ... سليمان الغراب راح

---

[8] م ن، ص22.

[9] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص27.

يبيع الماء ... وهم أولياء الله الصالحين ... دخلوا ولي سماوها حليمة العمية .. خاطرش مين ماعندهاش العينين
ولكن عند اللي قوي حروف البالي ... هذا وين يبدأ الحديث

إيلاما نكثر في الكلام إيلاما تشالي انزيدو في حكاية واشنوا تاني[10]

يدخل أولياء الله الصالحين لبيت "حليمة العمياء وهناك ديور حوارين عويشة وحليمة والهاشمي إذ من خلال الحديث الذي دار بين حليمة والهاشمي وعويشة للأولياء الله الصالحين أن حليم فقيرة ولا تملك سوى عنزتها الوحيدة التي تطلب من عويشة أن تقول للهاشمي بذبحها. هذه العنزة التي كان يستفيد منها الهاشمي وعويشة من حليبها، ستقدم طعاما للضيوف حليمة. وفي هذا الحوار يتدخل أحد أولياء الله الصالحين عندما اشتد الصراع بين الهاشمي وحليمة

سيدي بومدين: اهمد استغفر ودير خاطرك في يد ربي
الهاشمي: ... اسمحو لي، الزمان يكفر ويخرج من رحمة ربي عمركم ما شفتوا صابي يبكي من الجوع[11]

ومن هذا الحوار الذي ظهر بين الهاشمي وأولياء الله الصالحين ثبت لنا الكاتب أنه صور لنا الحياة المزرية والفقر الذي كان يعيشه الناس وتعب الهاشمي وحسرته على الأوضاع التي تسود القرية من جراء الجفاف والقحط تقوم حليمة بتقديم العشاء للضيوف الثلاثة وما إن أنهوا عشاءهم تطلب حليمة منهم المساعدة للعثور على ابن عمها "الصافي" الذي غادر القرية منذ زمن طويل ولم يعد، فيرفع سيدي عبد القادر يده إلى الله داعيا من الله أن يستجيب لدعائه إذ يقول

سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية في هذا الليلة .. وين الزمان اقصد القرية وحنا ضياف ربي كون نطلبو ربي في ثلاثة أنت الولية المومنة واحنا الأولياء الصالحين

سيدي عبد الرحمن: كون نطلبو جميع ربي والصافي ايولي وايلولك عينيك يعطيك الرزق ماشي رزق الإيمان لا ...رزق الدنيا من الكثير اشتى ديري؟

حليمة: تامن ندير الخير
سيدي عبد الرحمن: أمالة يا لولية بسم الله نرفد فاتحة. أنت حليمة العمية واحنا أولياء الصالحين ضياف ربي، أنا سيدي عبد الرحمن
سيدي بومدين: أنا سيدي بومدين
سيدي عبد القادر: وأنا سيدي عبد القادر
سيدي عبد الرحمن أنا سيدي عبد القادر جيلالي أطلب ربي ورانا معاك واتردوا عليك آمين ....[12]

---

[10] م ن، ص38
[11] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص42.

وفي الصباح التالي عندما تقوم حليمة تعود لها الرؤية وتصبح بصير، إلا أنها لم تجد أولياء الله الصالحين في المنزل فقد غادروا المكان وبعد لحظات يدق بابها ابن عمها العافي بعد غياب دام طويلا

وفي هذا المشهد يطرح لنا الكاتب قضايا اجتماعية التي كان يعيشها سكان الريف من التقاليد والمعتقدات الدينية كما صورها لنا الكاتب في هذه المسرحية وتأثيرها في الوسط الشعبي، أما الثروة التي أهداها لأولياء الله الصالحين لحليمة أصبحت على يد العافي ابن عم حليمة بعد موافقتها له بالتعرف بها بحيث اتصل بالقائد ثم القاضي ثم المفتي واقترح عليه أن يعالج أمور القرية من جوع وفقر ويقترح عليهم بإقامة الولائم، والأعياد بحيث توزع المأكولات والمشروبات على الجميع ويتحول الغراب سليمان إلى براح ينشر الأخبار في الأسواق والشوارع ويدعوا الناس لحضور الوليمة التي تقدمها المرأة الصالحة احتفالا بشفائها وإكراما لأولياء الله الصالحين. ويبدأ الحوار بين المجموعة أ-ب

المجموعة أ: يا ناس القرية ما بقى زمان

المجموعة ب: في خاطر الأولياء يا سيدي في خاطر الأولياء

المجموعة أ: هاراه بان الطعام

سليمان: الطعام باللحم لسكر والعسل مشهد يتقاطر الطعام في الدهونات امعكر ونسقيه على حساب الخاطر وكل الناس تلحق عليه التقيل واللي شاطر كل الناس تشبع ما كانش اللي ينحقر[13]

واستمر حال القرية على هذا الحال مدة ثلاثة سنوات من إقامة الاحتفالات والولائم ونسي الجميع الفقر والجوع، وتحول حال الفقراء المتعطشين للمعرفة تساؤلا عن الخيرات التي نزلت عليهم وهذا ما أدى بهم إلى التفكير في الجميع العمل، وكثر الكذب والنفاق والشعوذة وعدم العمل والكسل فأصبح سليمان تاجر بسيرة أولياء الله الصالحين، فإذا بالصافي ابن عم حليمة لهذا الوضع الذي وصلت إليه القرية. ويطلب من حليمة أن تغير أسلوبها في معاملة أهل قريتها. وأن تكف عن تقديم الولائم لأن الحال قد ازداد سوءا جراء هذا النظام الفاشل، وطلب منها أن تمنحه أموالها لتسيير شؤونها وتوظيف هذه الثروة في بناء ورشات العمل كي يستفاد منها أهل القرية، ويعود النظام العمل والكل يوظفه بداً من القاضي والقائد والمفتي حتى سليمان يتوقف عن بيع الماء وإيجاد وظيفة مناسبة له.

يعرض لنا الكاتب في هذا الفعل عودة الناس بعد الراحة التي كانوا عليها وانشغالهم بالعمل. فيظهر لنا القاضي والمفتي مجتمعان لتقيم فترة الاحتفال الطويل، بحيث يتفطن الجميع أنه كثر الفساد والظلم في هذه القرية، ويجب عليهم إعادة نظام وسلطة القانون فتتم محاكمة الخديم وفضحه بأعماله التي كان يقوم بها وفي نهاية يتم حبسه.

القائد: ارتب ما عندك وين تروح... ومني تجي معايا

الخديم: وين اسيدي القايد

القايد: للحبس ونعلمك بدلت العساس اللي كان شريكك لتجبره الداخل ما شي قدام الباب[14]

---

[12] مصدر سابق، ص45.

[13] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص59.

[14] مصدر سابق، ص 79.

وفي المشهد الموالي تعود شخصية الهاشمي صديق الغراب سليمان وزوجته عائشة إلى القرية وكذلك الدويش ظنا بهم أن الولائم والاحتفالات ما زالت قائمة في القرية يقول سليمان
سليمان الغراب: فات الأوان كلشي انقضى وتغير ولا يعيش في القرية من يكد ويعمل، وراح زمن التطفل والاستخفاف بقول الناس البسطاء، لن يبقى لا درويش ولا خديم[15]

نصل من هنا إلى المشهد التالي والأخير كيف عالج "كاكي" قضية المرأة وتحررها وخروجها للعمل مثلها مثل الرجال، تدخل في المسرحية شخصيتي الزوج عمار ومريم، والتي بادرت هي الأخيرة بالذهاب إلى العمل محاولة اقناع زوجها عمار أن هذا لا يدعي إلى الاستغراب، فالعالم في المدينة يتحول والنساء كذلك تشارك أزواجها في العمل فلماذا يتغير الحال هنا في القرية؟
وهنا يبدأ حوار بين عمار ومريم
عمار: ماشي راني شاك فيك يا مريم راني خايف من هدرت الناس
مريم: كل هذا الياة راهي مبنية على الخوف عمار .. المرأة خايفة من الراجل والراجل خايف من هدرت الناس البق النهار كل شي يتبدل
عمار: الحالة راهي هاك وحبيتيني حنا زوج انبدلوها
مريم: ماشي حنا زوج نبداو وايتبعونا
عمار: وإذا ما تبعوناش تقعدنا عتو باليد .. شفتو عمار .. اشكون؟
اشكون عمار اللي زوجته تخدم، اشكون زوجته؟ ذيك اللي تفوت تفوت كل يوم صباح منا تخدم عند الغاشي واسمها مريم .. لسمعت بلي الغاشي
بقرب حليمة الكبير في السن وماشي متزوج أعلاه يزوج راه عنده انسال اخرين ...حبيت نقول بلي مراة عمار والقاضي ... آه .. إيه [16]

وفي الأخير تنتهي المسرحية ونرى أن الأمور تبدلت في القرية ذهب الكسل والمول الذي كان في القرية وعاد العمل والاجتهاد فلم يبقى سوى الكد والجد في العمل بجملة نردها المجموعة هي "آن العمل هو مفتاح الوحيد للنجاح، وعمل الخير يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه بكده واجتهاده لأن المستقبل هو العمل والاجتهاد"[17]

نستنتج في الأخير من أحداث المسرحية ان كاكي وظف الشخصية التراثية وصور لنا كل ما هو واقع في المجتمع الجزائري من الأسطورة والخرافة يعكس لنا المستوى الفكري والمعيشي الذي يسوده نظام تقليدي بصورة فنية تبرز لنا هذه المسرحية بوضوح الدعوة إلى القضاء على الخرافات والشعوذة والعادات السيئة التي لا تخدم الإنسان.

ب. دراسة المسرحية دراسة فنية:

[15] العجلة هذلي، مرجع سابق، ص142.
[16] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص 79.
[17] العجلة هذلي، مرجع سابق، ص 148.

1. **الشخصية:** تلعب الشخصية دورا هاما في المسرحية بحيث أنها المحرك الأساسي للأفكار، تجسد كل ما هو في الواقع " الشخصية إنها ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية أو هي الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص امام الغير لذلك اقترنت شخصية مباشرة مع الفن المسرحي والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا يتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، فقل طباع الناس ومجازهم"[18]

ففي مسرحية القراب والصالحين كانت هناك شخصيات كثيرة كل شخصية منها تلعب دورها، لكن الشخصيات كلها كانت ترمز إلى فكرة والجميع فيها يشتركون في ميزة واحدة كلها توحي إلى شخصيات شعبية تلائم كل ما يتصف به المجتمع الجزائري آنذاك، وهذا ما نراه في الشخصيات المسرحية " القراب والصالحين".

شخصية حليمة العمياء: كان لها رمز للطيبة والكر، فهي من استقبلت الطيوف بكل رحب وسعادة ولم تتردد أيضا في ذبح عنزتها الوحيدة وهذا كان دلالة للخير وتنصير في المسرحية للبطل الرئيسي لها.

سيدي بومدين: إذا كان في هذا الدار ساكنة ولية عمياء غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا[19]

ومن هنا نستنتج كرم ضيافة من حليمة والضيوف وأنها رمز للطيبة

شخصية سليمان القراب: تسمية القراب في المسرحية نسبة إلى ملئه الماء للقرية التي سقي منها الماء ويأتي به من مكان بعيد.

فشخصية القراب من أصول شعبية جزائرية، فكاكي قد وظف هذه الشخصية لإعطاء متعة للجمهور وهذا لغنائه. فظهوره منذ بداية المسرحية يردد مقطعا وهو بدور ليجذب بصوته اهل القرية.

الجماعة أ: هالماء.. هالماء ماء سيدي ربي

الجماعة ب: جايبه جايبه من عين سيدي العقبي

سليمان القراب: أبوي ..أبوي

هالماء.. هالماء

الجماعة ب: ماء سيدي ربي

الجماعة أ: من عين سيدي العقبي

ماء سيدي ربي

جايبه.. جايبه من عين سيدي العقبي[20]

---

[18] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدي، عيم مليلة، الجزائر، سنة2007.

[19] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص38.

[20] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص01.

قلد عمل "كاكي" على توظيف لأغلبية على شكل جوقة بحيث كون الجماعة (أ) وجماعة (ب) لجذب انتباه الجمهور عند بداية العرض. فشخصية "سليمان الغراب " تتصف بالنية والدروشة فهو يؤمن بالأولياء ، لأنه يأتي بالماء من سيدي العقبي وهذا مكان مقدس والماء فيه شفاء وهنا تتبدل حياته عند لقائه بالأولياء الله الصالحين عندما طلبوا منه المساعدة والضيافة بالرغم من أنه لا يملك أي شيء حتى مكان يأويه.

سيدي عبد القادر: الليل راه قريب يطيح

سيدي عبد الرحمن: وزيد بالزيادة ومنين اسمعناك تعيط جرينا وفي الحق عيينا

سيدي بومدين: نطلب منك الضيافة اليوم وغدوى ربي يرحمنا برحمته

سيدي عبد الرحمن: بيت ضياف ربي بالقراب

سيدي بومدين: حكمت عليهم وعليه نتسلمو ضياف ربي

سليمان: وين انبيتكم؟ معنديش شي دار انا اللا غراب

سيدي عبد القادر: مادابيك شوفلنا انسان صالح يقبل ضياف ربي ويفرح بيهم[21]

شخصية الأولياء الثلاثة "أولياء الله الصالحين": إن توظيف أولياء الله الصالحين كان له غرض في المسرحية فهو من الشخصيات الرئيسية والمحرك لها فالأولياء الله الصالحين تحمل دلالة دينية وعقائدية فالمجتمع الجزائري أنذاك كان يؤمن بهذه العقائد والولاءات كما أن ظهورهم هذا كان الغرض منه البحث عن أهل الخير والطيبة والكرم. فالأولياء الصالحين يحملون صفات كثيرة وحميدة كطهارة ونقاء الروح والإيمان.

الوالي الصالح الأول: ليل راه قريب يطيح

الوالي الصالح الثاني: وزيد بالزيادة من سمعناك تعيط جرينا وفي الحق عيينا

الوالي الصالح الثالث: نطلب منك اليوم وغدوى ربي يرحمنا برحمته

الوالي الصالح الأول: بيت ضياف ربي بالقراب[22]

لم يكن توظيف شخصيات الأولياء الصالحين عبثا بل كان له دلالات ورموز ولها دور كبير في المسرحية فهي تعني القيم الأخلاقية في المجتمع وتكشف لنا عدة خبايا في هذه القرية الكسل، الفساد، الخمول، والشعوذة.

شخصية المداح: شخصية المداح هو أيضا من الشخصيات الرئيسية هو يسرد لنا الأحداث بلغة شاعرية تجذب المشاهد لها ودوره دور الراوي إذ يقدم لنا الأحداث والشخصيات بأسلوب شاعري ومبدع.

المداح: نهار من نهارات .. نهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة تلاقاو ثلاثة من أولياء الصالحين قدام المريرة[23]

في آن واحد في بداية المسرحية حتى نهايتها

---

[21] م ن، ص17.

[22] م ن ، ص17.

[23] ولد عبد الرحمن كاكي، م ن، ص08.

شخصية الخديم: شخصية الخديم تتصف بالقساوة والخبث لا يعرف الخير لغيره فهو بالرغم من أنه خديم للوالي سيدي دحان إلا أنه رفض ضيافة الأولياء الصالحين له بحجة القحط، وهذا ما للقصة في الحوار.

سليمان: يا سيدي متقطعوش لياس. جاتني فكرة خديم سيدي دحان الي عاش بزيارات الوالي، ما يسكنش بعيد لهيه أيا نروحو نقصدوه ونشوفوا

سليمان: الخديم .. الخديم

الخديم: اشني حبيت سيدي سليمان؟

سليمان: جبتلك حباب سيدي دحان

الخديم: جاب وشي زيارة .. اللي جاي وجاب يشاهد الهدرة والجواب واللي ريحي وما جاب ما يسلك من لأنساب

سليمان: هذو حباب سيدي دحان

الخديم: وأنا خديمه وراك تعرفني ما زورني[24]

يتضح لنا من خلال هذا الحوار الذي دار بين سليمان الغراب والخديم أنه كان طامع في المال ولا شيء بدون مقابل.

شخصية الدرويش: وظف كاكي شخصية الدرويش لدلالة على شيء فهذه الشخصية نية وغريبة الأطوار فمرة نية ومدركة لأشياء ومرة أخرى لا تعي بما تفعله ودوره في المسرحية هو إخبار أهل القرية بقدوم الأولياء الصالحين ويصف سيرتهم وأخلاقهم.

الدرويش: قلنا ذا الناس اسيدي أهل العلم مخلطين

مع أهل العقلية مجمعين رسانهم جامدين

ومانطقو بكلام حتى يكون تقول موزون في ميزان

كلامهم مسموع ويسوى ولكن عند اللي قري الحروف الباي

هذا وين يبدا الحديث يلا كثر بلا ما تشالي

نزيدو في الحكاية ونشوفو التالي[25]

شخصية الصافي: وظف كاكي شخصية الصافي بالطيبة والعدل وحبه للناس فهو رمز للعطاء، فهو استطاع أن يخلص القرية من الكسل والخمول الذي كانت عليه وأقنع أهل القرية بعدم الاتكال على الغير والتحول إلى العمل ونصحهم بترك العادات السيئة التي كنت عليها.

2. اللغة والحوار في مسرحية الغراب الصالحين:

[24] مصدر سابق، ص27.

[25] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص02.

أ- **اللغة:** تدخل المسرحية في الجزائر ضمن اهتمامات الكبيرة التي بها الدارسون الفن المسرحي، وإن التأليف باللغة العربية سلكه رجال لإصلاح والمربون وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشء[26] "فالأساليب الفنية التي جاء بها "كاكي" في مسرحه إذ أنه اعتمد على اللغة كأسلوب خطابي يوحي بالجمال، ويعطي للفكر اشعاعا وحيوية. وهنا تلعب اللغة دورها كأداة معبرة ومأثرة في الملتقى"[27]. فكاكي قد استخدم اللغة التي يفهماها الجمهور آنذاك وينفعل معها المتلقي لنها لغة التي يفهمها الشعب "فاللغة العربية مفهومة في الوسائط الشعبية الواسعة نظرا لتفشي الأمية، في حين حاول فريق آخر حل هذا المشكل والتوفيق بين الرأيين فالتجأ إلى ما يمكن أن يسمى اللغة الثالثة، وهي تجربة قام بها الكاتب المسرحي الكبير "توفيق الحكيم" لقد حاول توفيق الحيكم تقديم مسرحية المزمار في نفس المحيط المصري "الريفي" بالعامة وقدم أغنية الموت الفصحى بعد عرض هاتين المسرحيتين توصل إلى نتيجة وهي ان استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة لدى القراءة[28]

وقد حاول "كاكي" بذلك الوصول إلى أسلوب لغوي جديد في المسرح الشعبي واللغة المستعملة في المسرحية لغة الأسواق والحلقات الشعبية لغة ممزوجة بالملحن والشعر، كما سنرى في قول المداح هنا

المداح: نهار من نهارات .. نهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة تلاقاو ثلاثة من أولياء الصالحين قدام المريرة الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة[29].

استخدام اللغة العامية في مسرحية " القراب والصالحين" يجعلها مقبولة بشكلها الدرامي المتواصل للمشاهد والجمهور مفهوم للحياة التي كان يعيشها الشعب الجزائري فهي لغة عفوية متداولة في الأوساط الشعبية وهذه اللغة الشعبية اعتمد عليها عدد كبير من الكتاب لأنها الوسيلة الناجحة في توصيل الأفكار إلى أوساط الجماهيرية فلغة الشعب بعيدة عن التكلف والتصنع لتعكس لنا الحياة والواقع كانت اللغة في متناول الجميع بصفة خاصة جزائري ومغاربي بصفة عامة يفهمها دون أي عناء.

ب- **الحوار:** عن الحوار من الأساسات التي يرتكز عليها العمل المسرحي فهو نمط من أنماط التعبير الذي تتخذه الشخصية وهو الوسيلة التي تتوال من خلالها الشخصيات المسرحية "يعد عبد الرحمن كاكي" بأسلوبه الشعبي من الكتاب المسرحيين في الجزائر الذين اهتموا بالدراسات افنية للمسرح واستطاعوا أن يصوا إلى خصائص مسرحية ميزتهم عن الكتاب المسرحيين في العالم العربي والغربي[30].. فكانت كتاباته تتميز بالرموز ومعبرة باللغة التراثية "العامية" التي ساعدته في تصوير المعاني والأفكار التي ساهمت في بناء المسرحية وهذاما استلهمته في الحوار الذي دار بين سليمان والأولياء الصالحين الثلاثة.

سيدي عبد القادر: الليل راه قريب يطيح

سيدي عبد الرحمن: وزيد بالزيادة ومنين اسمعناك تعيط جرينا

---

[26] صالح لمباركية، مصدر سابق، ص153.
[27] م ن، ص 156.
[28] مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص59.
[29] ولد عبد الرحمن كاكي، مرجع سابق، ص08.
[30] صالح لمباركية، مرجع سابق، ص 301.

سيدي بومدين: وفي الحق عيينا
سيدي بومدين: نطلبو منك الضيافة اليوم وغدوى ربي يرحمنا برحمته
سيدي عبد الرحمن: بيت ضياف ربي بالقراب
سيدي بومدين: حكمت عليهم وعليه نتسلمو ضياف ربي
سليمان: وين انبيتكم؟ معنديش شي دارنا اللا قراب

وهنا نستنتج أن الحوار هو العمود الأساسي للمسرحية ومن أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب المسرحي فكاكي قد اعتمد على أسلوب التقريب.

ج- **الصراع**: يتجلى لنا الصراع في المسرحية عندما تقرر حليمة ذبح عنزتها لضيافة الثلاثة أولياء الصالحين بحيث يكون هناك فوضى متعارضين مما تقوم به حليمة وهو ما شد انتباه المتفرجين للمسرحية "فالصراع يكون بين إرادتين متكافئتين أو صراع بين قوتين متكافئتين، أو تعارض لأهداف ومصالح بين الطرفين والهدف من الصراعات البقاء"[31]. وهنا يشب الصراع بين حليمة وعويشة جارتها الي تتخذ من العنزة حليبا للطفل الرضيع.

حليمة: ارواحي عاونيني نفتلو الطعام ونديرو العشاء لضياف ربي وعيطي للهاشمي ايجي يذبح المعزة

عويشة: يذبح المعزة اها حليمة
حليمة: اليوم اليوم فرح عندنا وزارونا ضياف ربي
عويشة: المعزة هذا ماعندك باش تتقوتي ياها حليمة؟
حليمة: تذبحوها نلقاو بها ضياف ربي وعند ربي يجيب
عويشة: أما ويلا ربي ماجابش؟
حليمة: استغفري يا بنتي راكي تكفري. وقولي للهاشمي يجي يذبحها وارواحي تعاونيني[32]

وهنا يهزم الخير على الشر كما ظهر لنا في المسرحية، وبالتالي فإن الصراع الذي يتولد من خلال تصادم أفكار الشخصيات يؤدي إلى بروز مواقف كل شخصية وغايتها في المسرحية.

المبحث الثاني: توجه الكاتب في الكتابة الدرامية وأنماط تشكل شخصية الراوي في مسرحية القراب والصالحين:

شخصية الراوي "المداح" في مسرحية القراب والصالحين:

شكل المسرح الجزائري أحد أركان الإنسانية في مسار الثقافة الوطنية وهذا لارتباطه بمسيرة الشعب الجزائري من خلال القضايا التي طرحها، ففي الفترة العشرينات عاش الشعب الجزائري

---

[31] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي الظاهرة، الهيئة العربية العامة، 1999، ص102.
[32] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر سابق، ص 38.

تدهورا وكان المسرح السلاح الذي يواجه الفساد الاجتماعي ويرى الباحثون الجزائريون ان العودة إلى التراث والاستلهام منه قد ظهرت منذ بداية المسرح الجزائري.

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة ومتنوع في مضامينه الثرية بالمبادئ التراثية وموضوعاتها ويصنف إلى عدة عناصر (المعتقدات الشعبية، العادات الشعبية، الفنون الشعبية) وهو بذلك يعد الدعامة الأساسية والركيزة التي تميز ملامح لأزمة عن غيرها والعودة إلى التراث.

إن نشأة المسرح الجزائري هو إثبات الذات والتعبير عن الهوية الوطنية من خلال خلق مسرح يعبر عن الجزائر وصوتها وبعالج مشاكلها كما أن المسرح والتاث علاقة تأثير وتأثر في فعل إلى المسرح تراثي أصيل يترك للمسرح مجالا للحرية والإبداع، وما يلفت انتباه المتلقي في المسرح هي العناصر الجمالية للعرض ومن بين الكتاب الذين أحبوا هذا الموروث الشعبي عبد الرحمن كاكي من خلال توظيفه للتراث و عناصره وقد اعتمد في تجاربه سواء في الكتابة أو الإخراج على استعمال // المأخوذ من الحلقة فعمل بداية عروضه المسرحية بالمداح الذي يروى الأحداث التي ينقلها من الموروث الشعبي وإعادة تمثيلها وهذا ما سنراه في توظيف الكاتب كاكي للموروث الشعبي الراوي "المداح" وتوجهه بالكتابة الدرامية في مسرحياته.

المبحث الثاني

أنماط تشكل شخصية الراوي في مسرحية الغراب والصالحين: توجه الكاتب في الكتابة الدرامية

أنماط تشكل شخصية الراوي في مسرحية الغراب والصالحين:

تعرف الشخصية على انها العنصر الثابت في التعرف الإنساني وطريقة المرء في مخالفة الناس والتعامل معهم والتمييز بها عن الآخرين. ويمكن ان يتخذ المعنى الاصطلاحي للشخصية ابعادا عديدة مختلفة فهناك البعد الاجتماعي والبعد السيكولوجي والبعد الفيزيولوجي. وتختلف هنا الشخصية في كل هذه الأبعاد وسلوكياتها وأفعالها، تتكون الشخصية من ثلاث جوانب:

الجانب الداخلي: ويتعلق بالأحوال النفسية والفكرية.

الجانب الخارجي: "البيولوجي" ويتمثل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية .

الجانب الاجتماعي: "السوسيولوجي" ويتمثل في الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين[1].

والخصية المسرحي أنواع في تحريك النص المسرحي ألا وهي:

1/ الشخصية الرئيسية: هي المحرك الأساسي للأحداث التي تدور حولها موضوع المسرحية، وتؤثر في الأحداث أو تتأثر بها. وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها. وتلك اصلة هي تبقى أطول مدة على خشبة المسرح أي أنها محور الصراع الذي بركز عليه المؤلف لإيصاله للجمهور "مشاهد".

2/ الشخصية الثانوية: وهي المكملة للشخصية الرئيسية بحيث تكون إما سلبية أحيانا، وقد تكون محرك الأحداث المسرحية بجانب الممثل الرئيسي "البطل" وتكون جانب البطل وغالبا ما تسيطر عليها الضوء وتكون محطة اهتمام لدى المشاهد من خلال سيطرتها على الحدث الرئيسي في المسرحية.

3/ الشخصية البطلة: يكون غالبا نص المسرحية يتمحور حولها إذ يكون الدور الكبير وعب عليها وغالبا ما يكون البطل واحد وغالبا ما البطل هو الراوي.[2]

4/ الشخصية النمطية: هي غالبا ما تكون حاضرة في المسرحية، دورها لا يقتصر على أدوار أخرى. وهذه الشخصية لا تتأثر بما يمر بها من تجارب وتظل كما هي لا تتغير غالبا ما تأخذ دورا ثانويا داخل النص المسرحي مثلا دور عامل بسيط أو مار.

5/ الشخصية النموذجية: هي أكمل نوع من الشخصيات المسرحية لتوفرها على كل التوازي بين التصوير الداخلي والخارجي داخل المسرحية، هو أن الكاتب يعتمد عليها في إبداع أو خلق هذه الشخصية ولها دور كبير في تحريك الأحداث والكشف عن الصراع في المسرحية.

فالشخصية ختم ثابت والتي تدارك عليها كل الأحداث والتي تتحكم فيه داخل النص.

نتطرق إلى الجانب الآخر وهو شخصية الراوي "المداح" في مسرحية " الغراب والصالحين"، الشخصية الحكائية داخل المسرحية فهنا ينوب على لكاتب في سرد الأحداث. فقد استخدم ولد عبد الرحمن كاكي "الراوي" لربط بين القارئ والشخصيات، بحيث يقوم بتكييف ما يحدث في

[1] صالح لمباركية، مرجع سابق، ص277-278.

[2]

المشاهد ويقوم أيضا بالشرح والتعليق ومخاطبة الجمهور بشكل مباشر كما هو في المسرحية عنما ظهر الراوي "المداح" بوصف الأولياء الصالحين.

المداح: نهار من نهارات .. نهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة تلاقاو ثلاثة من أولياء الصالحين قدام المريرة الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة اللي زارهم في ثلاثة ما تركبه غيرة ...قلنا ثلاثة من أهل التصريف ما يفوت قدامهم لا بهالي ولا دربالي ولا شريف هم ذكار لكتاب مين ايكون ملان حريف[3]

فترى هنا أن ولد عبد الرحمن كاكي قد استلهم الموروث الشعبي في مسرحياته "مسرحية الغراب والصالحين" وذلك بطرح الأفكار التي استجمعناها من خلال المسرحية.

وظف كاكي شخصية الراوي "المداح" في المسرحية ليروي حكاية الأولياء الصالحين ويوصف لنا حالهم وكيف جاؤوا من جنة رضوان إلى القرية وكيف استضافتهم حليمة المدبرة من طرف الغراب سليمان الذي اقترح عليهم الولية العمياء "حليمة" لضيافتهم.

المداح: سيدي عبد القادر الشرقي، سيدي بومدين الغربي، وسيدي عبد الرحمن قبضوا المريرة وخرجوا من جنة الرضوان ورايحين يزوروا العباد اللي عايشين في هذه الدنيا[4].

فكاكي قد وظف هاته الشخصية في مسرحية الغراب والصالحين 1965 فكان وراء توظيفه لها هو إحياء التراث الشعبي والمحافظة عليه ومن أجل تحقيق التقريب البريختي فبواسطته أحدث تغيرات في المسرح الجزائري وتجديده وهذا ما رأيناه سابقا في مسرحية الغراب والصالحين" فكان يسرد لنا الحكاية للأولياء الصالحين التي تلوناها سابقا فأعطت هذه السردية الحكائية طابع مشوق لدى المتفرج "المتلقي" فيستمعون بكل شغف واسفاء واهتماماتهم لحيثيات أحداث القصة أو الحكاية المختلفة بالأساطير والراوي "المداح" في المسرحية قد استخدمها كاكي ليؤثر غي المتفرج باعتباره الرابط الأساسي بين المشاهد في المسرحية سواء بالتعليق أو الوصف والانتقال من جو إلى آخر في المسرحية.

فمن شخصية الراوي أي المداح بمكن بأن نقول بأن كاكي قد لعب دورا كبيرا في توظيفه للتراث الشعبي في المسرح الجزائري بنظرية جديدة متأثرا بالمسرح الأوروبي عامة وبالمسرح البريختي خاصة.

---

[3] ولد عبد الرحمن كاكي، مصدر السابق، ص08.
[4] م ن، ص08.

معبرا ذلك بالحكاية الشعبية التي وظفها كنموذج جديد يتماشى مع مسرح اليوم الذي يعالج فيه بعض القضايا الاجتماعية والثقافية، وتوظيف شخصية الراوي "المداح" من خلال احتكاكه بالمادة التراثية "يقول" أحمد صقر في هذا الصدد 'أننا لا نستطيع أن نقدم مسرحية دون وجود شخصية نتعامل مع احداث عن طريق الحوار لكي توصل القضية التي يريد المؤلف طرحها على الجمهور من هذه صور بريخت في أعماله المسرحية نظرة الشخصية لما حولها من وجهة التقريب كي نبدو في نظر الانسان ظواهر تبعث على الشك بشكل واضح لا بد له أن يطور نفسه وفق هذه النظرة التقريبية[5].

فقد بنى كاكي نصوصه الدرامية على الريتم والشعر الملحون وتجديد الهدى دون الخلل بالعقيدة، وهذا ما عبد له الطريق لصنع شخصيات متنوعة. فادخل الغناء في مسرحياته من خلال الراوي "المداح" بحيث يعرض هذا الأخير قصصه البطولية التي عاشها في الفترة آنذاك على شكل عرض شعبي أي بسرد لأحداث وقص الحكايات بطابع مميز وخياله الواسع سرد الأحداث دون الخجل من الجمهور، واشتهرت شخصية الراوي "المداح" بالحلقة منذ القدم في الأسواق الشعبية والأعراس التي تأخذ شكل دائري الذي يقف داخلها "وسطها" ويبدأ بالقص حكايات قديمة جرت منذ القدم وبقيت موروثة حد الآن وهذا عن طريق المداحين والقوالين. تتميز شخصية الراوي "المداح" بالصوت المسموع الذي يلفت انتباه المارة ولغة الجسد والحوار الذي بينه وبين نفسه والغناء الشعري الملحون كما يتميز بلباسه التقليدي عبارة عن عباءة "برنوس" ويحمل أحيانا معه دف وعصا.

إن شخصية المداح التي استخدمها كاكي في المسرحية تفسير لشخصية مضافة فمن بين الشخصيات وهي أصلا مرتبطة بالطابع الشعبي، فالكلمات والتعابير التي استعملها كاكي جاءت بلغة بسيطة "عامية" بها أثر على المتلقي والمشاهد بحيث أضفى أمورا تتعلق بعادات وتقاليد المجتمع الجزائري.

أ. توجه الكاتب بالكتابة الدرامية:

احتل التيار الملحمي مكانة واسعة في المسرح الجزائري وهو أحد التيارات العالمية التي تسرد في المسرح المعاصر. نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب والمخرجين ولا يزالون على منهجه حتى الآن، ويعد مسرحه بالدرجة مسرحا سياسيا يدعوا إلى التفكير والنضال من أجل تغيير الأوضاع في المجتمعات 'إذ حل محل اهتمام المسرحيين والمخرجين الذين قدم لهم المسرح الوطني الجزائري 1963 وضع مسرحياته

[5] بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، شهادة ماجستير، 12/11، ص74

فوق خشبة المسرح منها دائرة الطباشير"، " الاستثناء والقاعدة" و"الانسان الطيب في شتوان". لم يكن اختيار هذه المسرحيات الثلاث اعتباطيا بل كان اختيارا واعيا"[6].

في فترة الستينات ترجمت الكثير من الأعمال المسرحية ذات المنهج الانتزالي الذي كان يسعى إلى التحرر والنضال. تعد عوامل أساسية لأقدام المسرح الجزائري لسلك هذا النهج والذي جعله يقضي على مسؤولية هذا الأخير، بحيث إن الشعب الجزائري لا زال يعيش بضميره وأحاسيسه وشعور في الحقبة آنذاك و أثرها. وهذا ما نادى به المسرح البريختي وهذا المسرح الذي كان مرتبط بطبيعة الفقراء والفلاحين والعمال داعيا بذلك إلى التغيير والتجديد.

فكان كاكي متأثرا بمنهج بريخت الملحمي تبنى مبادئ لدراما الملحمية التي تقوم على كسر الجدار الرابع لذلك يفسر كاكي أول من وظف المداح في مسرحيته " الغراب والصالحين" التي اقتبسها من مسرحيته "الانسان الطيب في ستشوان"، وبما أن المسرح الملحمي كان تعليميا محرضا يسرد فيه الراوي ثم تقوم فيه الشخصيات بتمثيل هذه الأحداث، فكاكي كان أقرب من لغة المداح لغة مِؤثرة تؤثر في المتلقي بحيث تنتقل شفهيا في قالب شعري على شكل قصائص وبأسلوب ملحمي.

لقد اعتمد "ولد عبد الرحمن كاكي "نصوصه الدرامية على الشعر الملحون إذ كان هدفه تحديد كلمات القصيدة دون الخلل بها، هذا ما فتح له الطريق لصنع شخصيات متنوعة بإدخال الغناء في مسرحياته، كما اهتم بالحكايات الشعبية وأساطير القوال والمداح في الأسواق الشعبية والساحات العامة واهتم أيضا بالأشعار الدينية التي كانت تقام في "الوعدات" "الوعدة" كل عام وهي مناسبة دينية من تقاليد المجتمعات الريفية ولا تزال إلى حد الآن تقام وهي تخص عدد من الأولياء[7].

وقد كانت رغبة "ولد عبد الرحمن كاكي" في محاولة للاستفادة أكثر من تجربة لأداء التمثيلي عند المداح في الحلقة الشعبية كما أن الكلمات تكتسي طابعا شفهيا في قالب شعري وبأسلوب ملحمي ذي طابع خرافي[8].

بدأ المسرح العربي تراثيا ولا يزال التراث سمته لا تماسيه لتأكيد طبيعته العربية ولذلك حاول اغلب الكتاب المسرحيين العرب الاستفادة من الأشكال والظواهر التراثية على صعيد الشكل والمضمون في سعيهم لتأصيل مسرح عربي، فكانت العودة إلى التراث نتيجة مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ساعدت كلها على صناعة الوعي القومي لدى الكتاب. فوجدوا في التراث خير معبر عما يختلج في صدورهم من مشاعر

[6] مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص50.
[7] بحري قادة، مرجع سابق، ص99.
[8] العجلة هذلي ، مرجع سابق، ص27.

الألم والحزن لمصير الأمة العربية[9]. ولود عبد الحمن كاكي من السباقين الذين تأثروا بهذا التيار فكان أن استلهم العديد من التقنيات الفنية عن بريخت من خلال شخصية الراوي والقوال باعتبارها ظاهرة مسرحية تجلت بوضوح في أعماله الدرامية إذ استفاد "كاكي" من المداح والقوال، اللذين يشكلان في الحلقة التراثية للمجتمع الجزائري شكل من أشكال الفرجة المتصلة بالحلقة، والذي كان غالبا ما كان يظهر في الأسواق والساحات العامة، إضافة إلى ذلك فإنه يعرف طبائع وعادات المتحلقين حوله، حاول المسرحيون الجزائريون توظيف المداح في المسرح معتمدين على طريقة اللوحات الفنية وهي الطريقة التي اعتمد عليها المسرح البريختي فيقدم المسرحية قصتها بصورة متقطعة متخللة المشاهد أغنية جماعية أو فردية كما تشاهد تعليقات على الأحداث الدائرة من طرف المداح الذي يخاطب المتلقي من أجل كسر جدار الإيماء باعتبار أن النص عن المداح هو عبارة عن حكاية يسردها على متلقيه[10].

إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيمبه صاحب نظرية المسرح الشعبي فأعماله كانت تعتمد على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل .. اضحك ڤراڤوز، مهرجون- مزح .. وحتى الصنم التراجيدي والصنم المركب[11].

يؤكد ولد عبد الرحمن كاكي أنه لم يمثل النظرية البريخية في ممارسته المسرحية، فهو يكتفي بالاستفادة من بعض التقنيات التي تشكل معمار المسرح الملحمي البريختي، كالدعوة إلى كسر الإبهام وتقريب التصغير والمؤثرات الصوتية والديكور ومن هنا يمكن أن نقول أن النظرية البريختية قد أسهمت في تخصيب تجربة كاكي المسرحية بتوافق مع الواقع الحي الذي كان آنذاك.

---

[9] خالد سعسع، استلهام التراث في المسرح العربي، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز لنامنغست –الجزائر، ع11، س فبراير 2017ن ص241.

[10] صوالحي حبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسات المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، تخصص فنون، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2011/2010، ص88.

[11] مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص43.

الخاتمـــــــــــة

خاتمة:

يشكل موضوع التعامل مع التراث أحد أخطر القضايا الفطرية والاجتماعية والثقافية التي تلتقي من المحيط واقعنا المعاصر.

ويعتبر المسرح أحد القضايا المهمة التراثية لدراسة المسرح عند كاكي بوجه عام والتعامل مع الشخصيات الراوي بوجه خاص، يعنبر كاكي من رواد المسرح الحلقوي في الجزائر نتيجة آرائه النابغة من شدة حرصه على المجتمع من خلال معالجته مواضيع التراثية ولقد توصلت من خلال هذا البحث المتواضع إلى مجموعة من النتائج كانت كالآتي:

- لعب ولد عبد الرحمن كاكي دورا رئيسيا في تطوير الحركة المسرحية في الجزائر خاصة من خلال توظيف أشكال الفنية تراثية على غرار الشخصية راوي التي تعتبر شكلا أصيلا في أعماله المسرحية.
- حقق الكاتب الجزائري كاكي نجاحا باهرا في توظيف شخصية الراوي في مسرحية القراب والصالحين من أجل إرساء الهوية الشخصية الجزائرية.
- تفرغت وظائف الراوي بنموذج الدراسة التطبيقية بمذكرتنا وتنوعت ما بين التخفيف التغريب وكسر الابهام، سرد الأحداث مسرحا به وبالتالي نقل أفكار المؤلف المسرحي.
- نلمس من خلال مسرحية ديوان القاراقوز نجاح كاكي في تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل بشكل فني يعكس قدراته ومعارفه الفنية في استخدام التقنيات الحديثة بالمسرح العالمي مثل: تقنية التمسرح ومسرح وداخل المسرح.
- اعتماد كاكي على القدرات الراوي الشعبي كثرة توظيف جل المسرحيين الجزائريين العناصر التراثية الشعبية في النص المسرحي.
- استلهام وتوظيف الشخوص الأسطورية مثل نزول أولياء الله الصالحين في مسرحية القراب والصالحين
- استناد كاكي بأعماله المسرحية إلى مرجعيات تراثية.
- إعطاء المسرح الجزائري طابع فني من خلال توظيف الشخصيات التراثية مثل المداح والقوال. إن لجوء كاكي إلى استلهام التراث الشعبي عامة والراوي خاصة وتوظيفهما في مؤلفاته هذا يعني أن كاكي يبين لنا انتمائه الروحي إلى الهوية الجزائرية كما عمد أيضا إلى إظهار الواقع المجتمع الجزائري من خلال السنوات الستينات وعبر عن هذا الواقع من خلال توظيفه لحكاية الشعبية وإدخاله العناصر التراثية المداح الشعر الملحون وفضاء الحلقة.

وفي نهاية هذا البحث أردت التأكيد على حضور الحلقة باعتبارها أسلوبا خطابيا في اعماله كاكي وفي مسرحية كل واحد وحكمه على وجه الخصوص ماهي إلا دليل واضح على قوة اشعاع هذه الظاهرة الحياة التمثيلية عند المجتمع.

قائمـــــــة المصـــــــادر

والمراجع

قائمة المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، م6، دار النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
2. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، 1979.
3. عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، موقع للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997.
4. عبد القادر علولة، مسرحية لأجواد، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2009.
5. ولد عبد الرحمن كاكي، ديوان الكاراكوز، مطبعة فنون وثقافة، ولاية الجزائر، 2002.
6. ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية الثراب والصالين، منشورات المسرح الجهوي، وهران، د ط.

المراجع:

1. أحمد بيوض، امسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، 2011.
2. أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الشركة المصرية للنشر، ط1، سنة 1997.
3. صالح لمباركية، المسرح الجزائري، ج1، دار الهدي، عين مليلة، الجزائر، 2005.
4. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط2، قسنطينة، الجزائر، 2007.
5. عبد الرحيم الكردي، الراوي القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، م1، 2006
6. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
7. مخلوف بوكروح، لامح عن المسرح الجزائري، موقع للنشر، الجزائر.

المجلات:

1. أحمد أحسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مجلة الأثر، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، الجزائر، العدد25، سنة 2016.
2. توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، مجلة الأثر، عدد 25، جوان 2016.
3. خالد سعسع، اسنلها م التراث في المسرح العربي، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لنامنغست، الجزائر، ع11، سنة فبراير2017.
4. سبرات بوحفص، كلفة التبعية فنونها ووظائفها، مجلة مقاليد، ع15، المركز الجامعي صالحي أحمد، نعامة، ديسمبر 2018.
5. كريم خيرة، الظواهر التراثية الفنية في المسرح الحلقوي، مجلة النص، جامعة جيلالي الياس، سيدي بلعباس، سنة 2014.

قائمة المصادر والمراجع:

6. م م قيس عدنان، م م سعد فاخر شبوط، التوظيف الدرامي والتربوي لشخصية الراوي في عروض المسرح، مجلة كلية التربية، ج3، ع37، كلية الفنون الجميلة، جامعة واسط، تشرين الثاني، 2019.
7. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة أدبية ثقافية، وزارة الثقافة، الشركة الوطنية للشراء والتوزيع، الجزائري05ع، 1982.

الأطروحات

1. بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، شهادة ماجستير، 2010/2011.
2. برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، قسم الفنون، وهران، سنة 2008/2007.
3. صالح بوشعور، محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص فنون، كلية الآداب واللغات، وهران، سنة 2011/2010.
4. عبد الحليم بوشاركي، التراث الشعبي في المسرح الجزائري، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، سنة 2011/2010.
5. العجلة هذلي، توظيف التراث الشعبي في مسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة لنيل شهادة ماجستير، جامعة المسيلة، 2009/2008.
6. منصور كريمة، خصاص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، كلية اللغات والفنون، جامعة وهران، 2006/2005.
7. مواكي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، سنة 2011/2010.

الملاحـــــق

ملحق: عبارة عن ملخص مسرحية الغراب والصالحين

سليمان: هالماء .. هالماء

الجماعة ب: ماء سيدي ربي

سليمان: جايبه .. جايبه

الجماعة أ: من عند سيدي العقبي

الدرويش: اسمعت شي ناس ايقولوا

الجماعة أ: واش قالوا ذا الناس؟

الدرويش: سمعت أهل العلم والعقلية ايقولوا

الجماعة ب: واش قالوا ذا الناس؟

الدرويش: قلنا ذا الناس أسيدي أهل العلم مخلطين

مع أهل العقلية مجمعين رسانهم جامدين

وما ينطقو بكلام حتى يكون دوى اتقول موزون في ميزان كلامهم مشتوع أو يسوى

المداح: انهار من انهارات وانهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة .. تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة لثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة .. اللي زارهم في ثلاثة ما تركبه غيرة قلنا ثلاثة من أهل التصريف ما يفوت قبلهم لا هبالي ولايمهالي لا دربالي لا شريف هم ذكار الجنان مين ايكون اسلان **خريف**

الجماعة 1: شكون هما هذا الناس قدام المريرة؟

الجماعة 2: اللي على اليمين منا سيدي عبد القادر الجيلالي مولى بغداد ...

اللي على ليسرى من الهيه سيدي بومدين واللي راه في وسطهم سيدي بومدين

المداح: سيدي عبد القادر شرقي، سيدي بومدين الغربي، وسيدي عبد الرحمن قبضو المريرة وخرجو من جنة الرضوان ورايحين ايزوروا العباد اللي عايشين في هذا الدنيا

سيدي عبد القادر: اللي عيط للصالحين

سيدي عبد الرحمن: حتى الصالحين يوقفوا

سيدي بومدين:وما يخلو اللي يحط لهم في تروين

سليمان: على هذي ايخص فيها عقبة واللا زوج .. بالأولياء الصالحين

سيدي عبد القادر: اللي عيط على الصالحين

سيدي عبد الرحمن: حتى الصالحين وقفوا

سيدي بومدين: صالحين من أهل التصريف

سليمان: سمحولي يا سياي من اليوم ما نعيطش عليكم وانتم تسمعوني أنا مسلم وامكنف لصالحين ولكن أنا ماشي درويش غير جبيت ندروش ما انصور راعي روحي لكان عرفتها تخرج هات انا اشني اداني انعط للصالحين

سيدي عبد القادر: الليل راه قريب يطيح
سيدي عبد الرحمن: وزيد من سمعناك تعيط جرينا
سيدي بومدين: وفي الحق اعيينا
سيدي عبد القادر: نطلبو منك الضيافة اليوم وغدوا ربي برحمته يرحمنا
سيدي عبد الرحمن: بيت ضياف ربي بالقراب
سليمان: وين انبيتكم عنديش شي دارنا اللا قراب
سيدي عبد القادر: شوف لنا انسان صاليح
سيدي عبد الرحمن: والا ولية صاليحة
سيدي بومدين: واللا صالحين في هذه القرية ايبيتونا
سليمان: ثم صبتوني انفهم شكون صالح وشكون اللا؟ كون نديكم عند المفتي القرية القاضي يغيضه الحال وكي نديكم عند القاضي المفتي يغيضه الحال ويقول أعلاه ما زارونيش انا واحد منهم انتم تروحوا وانا يخلفها فيا
سيدي عبد الرحمن: الدنيا عند الصالح
الرجل: السلام عليكم
أولياء الصالحين: السلام ورحمة الله وبركاته
سيدي عبد القادر: طلبت منا السلام حتى نرجعوه لك
سيدي عبد الرحمن: نطلبو الرحمة لك ولأهلك
سيدي بومدين: والبركة ما تنساهاش لك وللأهلك تاني ..وين راك راجع؟
الرجل: من ذاك الكلام سمعنا قبل ما تفتو راكم اتعسو كاش ما تصورو ياو فاقو تربحو بيكم بالسلام والبركة تلقاكم
دخول قدور: اسمع ... انت اللي طبطبت في بابي
سليمان: أنا هو اسيدي
قدور: واعلاه طبطبت باب داري
سليمان: اسيدي وآرخي يديك ارجى نتفاهمو أن اللام رسول هم رسلوني
قدور: آ ... مكش وحدك؟ ركم رجعة؟ ما عليش دبروا على ارواحكم
سليمان: آسيدي حط العصا واتصنت
قدور: اشي اتصنت الحاجة باينة، تفقتوا واحد يطبطبلي وصيت اتحل ومنين انحل الباب تهجموا عليا وتخونوني، احسبتوا تطيحوا في انسان امنوي طحتوا في قدور كما في ربعة تبطحكم للأرض واش احسبتوا؟
سيدي بومدين: يا سيدي ارتب
قدور: أنا نرتب! هو أعلاه جا يطبطب
نخرجو من الحية ثم سليمان يتقدم وينادي لما بالي سليمان خديم
سليمان: الخديم .. الخديم

الخديم: اشني حبيت سيدي سليمان
سليمان: جبتلك احباب سيدي دحان
الخديم جابوشي زيارة .. اللي جا و جاب يستهل الهدرة والوجاب واللي ايجي وما جاب سلك حتى من لاتساب
سليمان: هذوا احباب سيدي دحان
الخديم: وأنا خديمه واك تعرفني ها ايزوروني
سليمان: الخديم اصنت هذو سيدي عبد القادر الجيلالي، سيدي عبد الرحمن وسيدي بومدين
الخديم: ما نقوم ايه ما نقول اللا أنا للاولياء الصالحين امسلم ومكنف تبقاو على خير يا سيادي والله يفيدنا بركتهم وربي الحبيب، أيا تبقاو على خير
سليمان: اسيادي اتعكرت حنى الان اقعدنا غير الرجال وصبناش أبطال، انروحوا نقصدو ولية ونشوفو ذا هذا الولية ماشي صالحة وصادقة ما بقى لا صالح ولا صادق، وعندكم الصح غير ولو وين كنتوا ذا قالت لكم مرحبة مازال لامان في ولد بنادم
سيدي عبد القادر: سليمان احنا عيينا
سيدي عبد الرحمن: وراك محقق بلي هذا الولية صالحة وصادقة
سيدي بومدين: وين تسكن بعيدة؟
سليمان: ما تسكنش بعيدة وراني امحقق بلي صالحة وصادقة، واما حليمة العمية والناس اتعيطلها حليمة العمية على خاطر معندهاش العينين أيا نقصدوا حليمة واذا حليمة قالت ربي ايجيب الخير غير ولو وين ما كنتوا
(في الشارع)
سيدي عبد القادر: سليمان ما زال؟
سليمان: رانا وصلنا
سيدي عبد الرحمن: طبطب في الباب
سيدي بومدين: منين ايرد عليك قلو ضياف ربي
سليمان: ما يشقاش نطبطب اللي جاء عند حليمة ايحل الباب ويدخل الباب ما اتبلعوش بالمفتاح منين عمية، وما عندهاش اللي يقودها
سيدي بومدين: إذا كانوا في هذا الدار ... صاليح واللا صاليحة .. راجل واللا ولية .. راهم قصدوكم لأولياء .. اطلب ضياف ربي
حليمة: في هذا الدار ساكنة ولية ... عمية غير راسها وراس معزتها وعلى كلمة ضياف ربي .. راهي اتقول مرحبا
سيدي بومدين: واش قالت
سيدي عبد القادر: اشني راهي اتقول لسمعت اشني راهي اتقول سيدي عبد الرحمن
سيدي عبد الرحمن: اشني ردت سليمان
سليمان: قالت على ضياف ربي

سيدي بومدين: اشني ردت
سليمان: قالت مرحبا انتم ادخلو وانا انروح انبيع الماء
سيدي بومدين: سليمان أيا معانا
سليمان: اللا اللا يا سيدي قالت مرحبا للأولياء الصالحين انتم اللي طلبتوا ضياف ربي أنا كما قا قدور مازلت في هذا القرية مازلت في هذا الدنيا ايليق لي نخدم باش نضمن كسرتي .. اللي حب يسلم يخدم قال قدور وأنا راني حاب نسلم أيا تبقاو على خير

هالماء .. هالماء ماء سيدي ربي
جايبه .. جايبه من عين سيدي العقبي

المداح: فيفرق أربعة عشرة جبرو ولية
مومنة وتامن بالله
كاوا ثلاثة وقالتلهم مرحبا بسم الله
وكانت اتقول مرحبة وبسم الله الله كون كانوا اثنا عشرة سليمان القراب راح يبيع الماء ... وهم الأولياء الصالحين
دخلوا عند لي سماوها حليمة العمياء ... خاطرش منين معندهاش عينين
عند المداح اللي ماشي حافظ اهنى يكمل الحديث
جبروا حليمة ولية صالحية ... ولكن عند اللي قرى حروف البالي
هذا وين يبدا الحديث .. ايلا ما نكثروا في الكلام ايلاما انشالي انزيدوا في الحكاية وانشوفوا التالي
حليمة: ارواحي اتبعوني نفتلوا الطعام واندیوا العشاء لضياف ربي وعيطي للهاشمي ايجي يذبح المعزة
عويشة: يذبح المعزة أما حليمة
حليمة: نذبحوها نلقاو بيها ضياف ربي وغدوى ربي يجيب
عويشة: أما حليمة اللا ربي مجبش؟
حليمة: استغفري يابنتي راكي تكفري قولي للهاشمي ايجي يذبحها وارواحي ... اتعاونيني
(حليمة تخرج، ..ويدخل الهاشمي)
عويشة: الهاشمي
الهاشمي: اشني كاين؟
عويشة: أما حليمة
الهاشمي: امالها
عويشة: حاب تذبح المعزة
الهاشمي: اعلاش
عويشة: باش تقلى ضياف ربي
الهاشمي: وأنت واش دخلك ماشي معزتك

عويشة: واحليب الصابي غدوى كفاش وباش نقوتوا احنا
(تخرج عويشة عند حليمة، يخرج الهاشمي)
الصالحين في الشرفة
سيدي عبد الرحمن: ذالمعاش على حساب فراش ما كان زردة ما ناكلو بزاف
سيدي بومدين: الصفة اللي لقاتني خير من الطعام السلطان اذا كلتوا بزاف
سيدي عبد القادر: صبنا نحلة وسط الزرزور إذا الجبح خاوي القلب امحمر، عسل، احسان بأمان اتكسر وحد الحكاية نحكي هالكم كاين جمع املان نحل وملان بالعسل يتقاطر اتنجم عليه ارزوزي النحل أهرب وارزوزي اكلى العسل وخلى الجبح خاوي وحد النهار زروه ثلاثة نحل دخلو وشافو بالجبح جبح نحل بالعسل ماكان
(دخول الهاشمي)
الهاشمي: السلام عليكم
الصالحين: السلام ورحمة الله
الهاشمي: انتم الل طلبتم ضياف ربي؟
بومدين: إيه يا سيدي احنا هوما
الهاشمي: اشكون اللي وصلكم حتى لهذا الباب
سيدي عبد القادر: سليمان الغراب
الهاشمي: صحة يا ربي
سيدي بومدين: اهمدوا واستغفروا ودير خاطرك في ربي
الهاشمي: ...اسمحولي الزمان ايكفر ويخرج من رحمة ربي ....عمركم ما شفتو صابي يبكي بالجوع
(حليمة تروي قصتها مع الصافي)
حليمة: الصافي ولد عمي هجروه من هذا القرية هذه عشرة سنين على خاطر لقتل روح ... انهار الشرع الصافي قال يللي مات اتبلي عيه ومنين لآخر اكنا قوقوبة ومالهم كثير اشراو القاضي والعادل والباش عادل وصابو بمالهم حتى ناس يشهدوا فيه... المحامي ظهر بلي الخدمي نتاعو ولكن نتاع اللي مات خرجه من تحته من اجواه باش يبتلى بيه القاضي تلقتله الهدرة ... ومن ذاك الوقت ما بانش خبره. ماراني عارفاته إذا راه مغبون إذا راه حي واللا مات
سيدي عبد القادر: شوفي يالولية في هذه الليلة وين الزمان اقعد القرية حنا ضياف ربي كون نطلبو ربي في ثلاثة انتي لولية المومنة واحنا لأولياء الصالحين
سيدي عبد الرحمن: كون نطلبو جميع ربي والصافي ايولي وايولولك عينيك ويعطيك الرزق ماشي رزق الايمان... لارزق الدنيا من الكثير اشني ديري؟
حليمة: تامن ندير الخير

سيدي عبد الرحمن: أمالة جا ولية بسم الله نرفدو فاتحة انت حليمة العمية واحنا لأولياء الصالحين ضياف ربي ...

المداح: قالولها احنا جايين للدنيا زايرين ....بعدما لقيناك نرجعو فرحانين ... شدي في نيتك وايمانك وراكي من الصالحين برزق المولى الخير ديري ... وراكي تخرجي من هذا الدنيا سالمة وراكي ارجعتي ن أهل التصريف الخير ماشي ظلمة

من بعيد نسمع صوت (رجوع الصافي)

حليمة حليمة أنا الصافي راني وليت

(تسمع الڤراب)

هالماء ..هالماء ، ... أيا سيدي .... جايبه جايبه، من عين سيدي العقبي

الصافي: اسمعت

سليمان: انت شكون؟ اسيدي

الصافي: شكون أنا

سليمان: إيه شكون

الصافي: أنا نعرفك وأنت تلفتلي. أنتسليمان مين خطيت القرية كنت أنعت طلاب وانشارك مع واحد عمي

سليمان: أنت الصافي ولد عم حليمة العمية الصافي

الصافي: اعقلتني

سليمان: اللا ما اعقلتكش من هذا الوقت لذورك اتبدلت عليا ولكن على حساب الصوت احصيت اشكون انت ...

الصافي: والناس ما زالها عاقلة عليا

سليمان: حليمة العمياء مسكينة

الصافي: راهي تشوف

سليمان: كفاه

الصافي: راهي تشوف

سليمان: اتشوف واتفرز

الصافي: إيه

سليمان: كي صرات

الصافي: ما نعرف

سليمان: لأولياء الصالحين ضياف ربي هم اللي ردولها العينين

الصافي: أنا منين شفتها اتخلعت، قالت لي ما تتخلعش الصافي في ما ينجم به ربي... إيا تبقى على خير سليمان وما تقولش بلي لقيتني

سليمان: تبقى على الخير أسيدي

(حليمة والصافي في حوار)

حليمة: لأولياء الصالحين سيدي عبد القادر، سيدي عبد الرحمن وسيدي بومدين قالولي نرزقوك برزق لا جري بيه الخير
الصافي: وراكي ستحقق بللي هذا خير راكي ادير فيه
حليمة: على حساب جهدي وعلى حساب حساب ما نعرف بللي خير الزمان انرفع والناس راهي تاكل وتشيع مكانش اللي راه جيعان ماكانش اللي راه طلاب ماكانش اللي راه ايبات بلا عشاء
الصافي: إذا ما اهنيتش بلي خير ربي ما عليش راه قريب، وبعي يا ولية باش يعطيه صحته واللا ايفرج به هاني بلي هذا الشيء احسن من اللي ما يخدمش وايقارع لو عدات حليمة يحسب بلي سيدي عبد القادر، سيدي بومدين والا سيدي عبد الرحمن راهم يقوتوه وايقارعلهم يرزقوه راهم ايدوروا على القبب سبع خطرات ومنين يطلبو رزق قاع ما يخلوا ربي في الحديث
حليمة: في ميزك أنا وصلتهم للكفر؟
الصافي: لا موصلتيهمش كنت سباب
حليمة: اشكون ايخرجنا من لغلطة الصافي راك شايف باب؟
الصافي: كاين باب واحد ماشي عشرة اتركي الوعدات وخدميهم وكلها وايصور على حساب تعبه وعلى حساب عرق، واللي ما ينجمش يخدم فرجي عليه. وقولي له يطلب ربي القبب يتنحونو الجامع ينحل المفتي يرجع يفتي وايفهم الدين .. القايد يحكم والقاضي يولي للقانون ولامة ترجع القوم ماشي من العابي امشارك بالعين والبيع
المداح: فاتو زوج افصال وهذا الثالث اششنا راه رايح يصرى ياتصفى يا تتخلط عبته الزيارات والوعدات عملت ... الناس اللي جات من بعيد راحت ... والناس بعد الوعدة الثانية اتمثنت

(دخول عمار ومريم في حوار بسبب العمل)

عمار: اسمعي يامرأة واحد منا راه اينوم ... وماشي أنا
مريم: أحلام لما هاذو خير يا عمار ماشي هم، نخدمو ونتعاونو على العيشة من بعد الناس تبعنا وايديروا كي عمار ومريم يتعاونو على العيشة وما يبقاش مغبون ... بركاها المأرة ما تخمم في لحديد والذهب لما زولخة زوجة هارون الرشيد وهي مزوجة مع خدام لاري طايق على الخبز بركاها المرأة ما قاعدة في روكنة وتحلم ثم تطلب الحقوق انتاع كل انسان ... ماشي مديورة غير للزواج ورغت ما يجيب الراجل تطلق
عمار: افطني مريم افطني خدمة الراجة باينة وخدمة المرأة باينة المرأة في الدار طيب وتقضي واتربي أولادها
مريم: هاك حبيت، نفوت حياتي معا اللي تقوله انديره بالخوف
عمار: ماشي بالخوف خاطر أنا راجل
مريم: انروح نخدم وأنت اقعد مع اسن ايقولوا الناس

عمار: الناس تبغيني يامريم
مريم: عمار قلت لك منوليش
عمار: ولي مريم
مريم: منوليش عمار
(دخول الهاشمي وعويشة)
الهاشمي: مريم عمار
عويشة: مريم كبرت راهي مرأة
الهاشمي: وعمار اكبر راه راجل
عمار: اشكون انتم
الهاشمي: ماعقلتوناش؟ ... أنا الهاشمي جار حليمة العمياء
عويشة: وأنا عويشة مريم
الولد: وأنا سيدي علي
الهاشمي: قلتلك واسمك علي برك
الولد: وأنا نقولك اسمي سيدي علي
مريم: هذا الصابي اكبر
الولد: اكبرت واكبرت اسمي معايا ايسموني سيدي علي وأنا زدت السيد قاع اصحابي ايعيطولي سيد علي غير عويشة والهاشمي اللي ايعيطولي علي
عويشة: من ادخلنا كنتو مداوسين اعلاش؟
عمار: هاذي ساعة وأنا نقولها روحي للدار وهي اتقولي انروح نخدم
الهاشمي: وأنت خليتها اتروح تخدم
مريم: هنى عام وهذه خمس سنين وأنا نقارع له قلت له خليني نخدم ونتعاونو على العيشة هاك متنغبنوش
عويشة: وهو ما بغاش
مريم: راه خايف من هدرة الناس
الهاشمي: عمار خليها تخدم ... الخدمة شريفة وتخلي الناس اتشوف واللا تهدر أنا مللي عويشة راهي تخدم ما شفناش الغبينة ما شفناهم خليها تروح مع عويشة يطلبو الخدمة وأنا انجي معاك اليوم راهم في زوج في هذه القرية يخدموا كون اشدوا وما تصنتوش لهدرة الناس ما يجي ايدور العام حتى اتعشي القوة في النساء يخدموا
عويشة: أيا مريم أرواحي معايا
الهاشمي: ونتا عمار أرواح معايا
الولد: ها ... انتما راكم رايحين هاك وانتما هاك وأنا وين نروح؟
عويشة: روح عند حليمة
الولد: وين تسكن؟

الهاشمي: سقسي

(دخول حليمة)

حليمة: أشكون نتا؟

الولد: أناس سيدي علي ولد الهاشمي وعويشة

حليمة: بيش بيش

الولد: كيفاش؟

حليمة: انت بيبش بيبش

الولد: لا يامرأة راكي غالطة أنا سيد علي

حليمة: مين كنت صابي في الدوح كنت نعيطلك بيبش وأمك عويشة كنت نعيطلها بيبشة

الولد: هذا الولية وقيلا مدروشة

حليمة: أشنا تقول

الولد: والو والو

حليمة: كبرت وراك لابس بحري، بيبش بيبش

الولد: أما حليمة بالصح كنت عمية؟

حليمة: كنت عمية ياولدي

الولد: العين ما يشوفوا السماء؟

حليمة: اللا

الولد: خسارة ومن ما يشوفوا السماء اشني يشوفوا؟

حليمة: ما يشوفو والو يا ولدي

الولد: كون ربي يعطيني طيارة ندي قاع العميين للسماء

حليمة: صحة دوروك أيا نفوتو

(يخرجوا)

المداح: احكاية المدادحة خطرات حلوة خطرات مالحة ... قاع اللي ايقولوه في مليح وق اللي يقولوه في قبيح .. هذا لحكاية مالها اكمال .. كل الحياة درس اللي يرد البال ... الغاشي اللي ماشي من قاس ولد عم حليمة واسمه صحيح الصافي ليح صاليح مهما لينجم يرد علينا لا للمفتي ولا للقايد ولا للقاضي لا للخديم .. ودي راه الخير الصحيح اللي دارته حليمة .... واللا اللي ابداه الصافي ... اشكون اللي عنده الحق عمار والهاشمي مريم وعويشة ... اللي خدموا دارو مليح؟ في هذا الحديث ما ينجم ايرد علينا سليمان لا عمي وزوجته رجعوا اخدامى والدرويش مؤذن وإمام

الجماعة أ، ب: واحنا انزيدوا كلمة .. الفايدة في الخدمة

والمستقبل للخدام

الفـــــــــــهرس