وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جـامـعـة يـحـي فـارس بـالـمـديـة

كـلـيـة الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

توظيف التراث في المسرح الجزائري

مسرحية الأقنعة المثقوبة لعزالدين جلاوجي "أنموذجا"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الادب العربي

تخصص: نقد حديث و معاصر

- مـن إعداد الطالبتين:

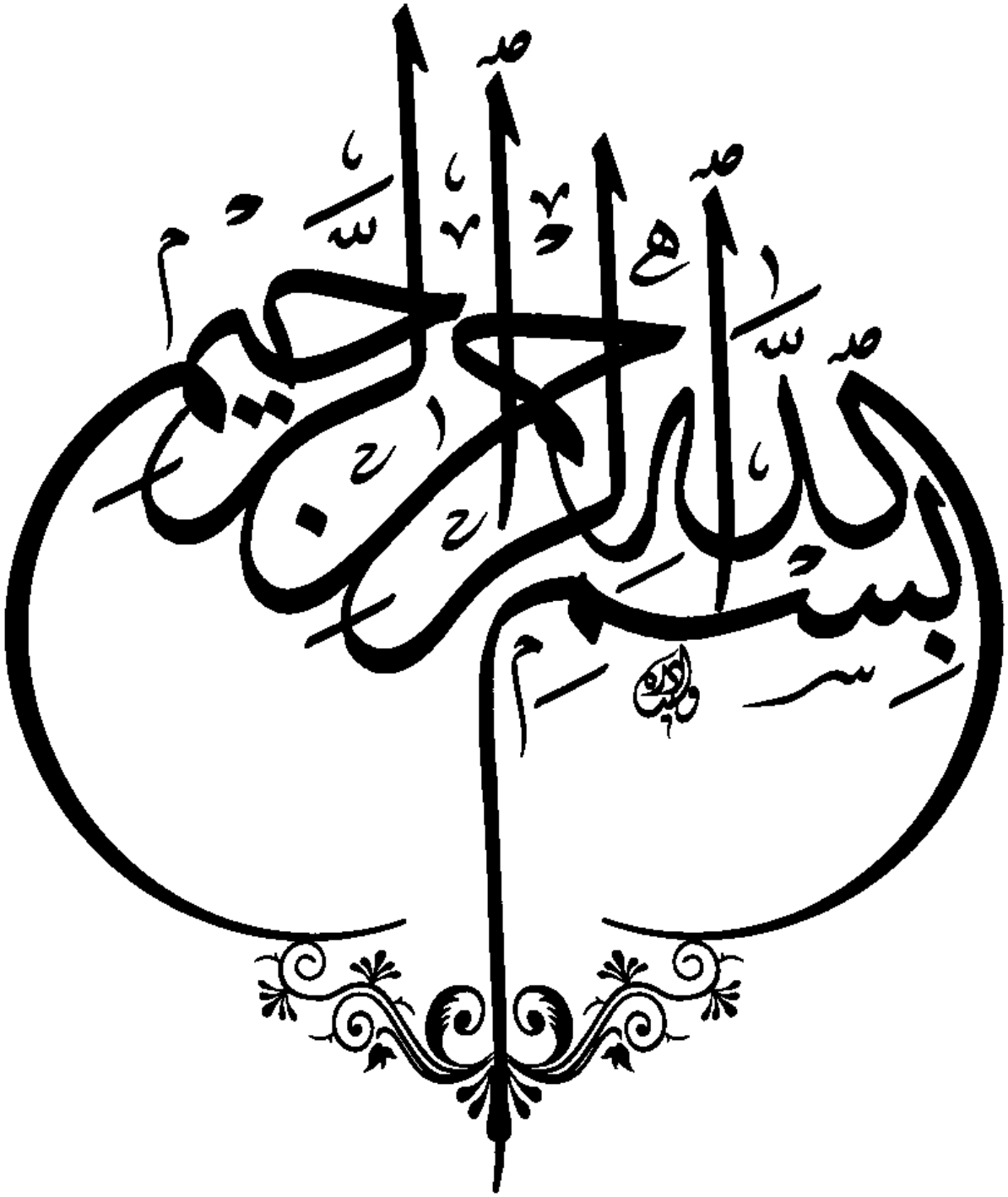
بن قيزة عائشة

حواش سهيلة

- تـحـت إشـراف الأسـتـاذ :

د/ شطي سيد علي

السـنـة الجامعية : 1442/1441 هـ / 2021/2020 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان :

بداية نحمد الله سبحانه وتعالى ونشكره جزيل الشكل الذي وفقنا على إتمام هذا العمل المتواضع.

كما نتقدم بوافر الشكر والامتنان وعرفا منا بالفضل إلى أستاذنا المحترم المشرف على مذكرتنا الدكتور **شطي سيدعلي** الذي ساندنا في هذا العمل بتقديمه لنا بعض النصائح والتوجيهات وذلك منذ بداية اختيارنا للموضوع إلى غاية إتمامه .

كما نتوجه بالشكر الخالص إلى كاتب الرواية الذي أزاح عنا بعض الغموض الذي تلقيناه في الرواية.

و لا ننسى أيضا أن نتوجه بأزكى عبارات الشكر والتقدير إلى كل من أعاننا وأفادنا ولو بكلمة و نشكر كل أساتذ بكلية الآداب و اللغات ،الذي أفادونا ببعض المراجع

و في الأخير لا ننسى أن نتقدم بالشكر الى أعانان على كتابة و طباعة هذا البحث " بلال"

3DLAT.COM

إهداء

الحمد والشكر لله تعالى الذي وفقني لانجاز هذا العمل أسأله أن يجعله خالصا لوجهه الكريم وأن يوفقني لما يحبه ويرضاه.

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى من خلد الله ذكرها في القرآن يتلى إلى يوم الدين، وجعل الجنة تحت قدميها، حملتني وهنا على وهن إلى والدتي الحنون أدامها الله وحفظها من كل كرب.

إلى طيب القلب الذي علمني بمثالتيه وتواضع صفاته إلى مثلي الأعلى في الحياة إلى من حرم نفسه ليعطينا، إلى تاج راسي ودليلي أبي الغالي أطال الله في عمره.

إلى من كان سندي في الحياة، إلى شموع البيت المنيرة إخوتي و اخواتي الأعزاء

" محمد ، امحمد ، بوزيد ، حسين ، نصيرة ، ربيعة ، فتيحة ، مليكة الزهرة "

إلى كل ابناء و بنات اخوتي و أخواتي

إلى الذين أحاطوني بمساعدتهم ولو بالقليل، خاصة الصديقة الغالية سهيلة.

إلى كل أهلي وأقاربي وأحبتي

إلى أغلى ما منحتني الدنيا إلى من رافقوني في مشواري الدراسي صديقاتي وزملائي،

عائشة

3DLAT.COM

إهداء

أول من يشكر ويحمد أناء الليل وأطراف النهار هو العلي القهار فلله الحمد والشكر كله أنه وفقنا وألهمنا الصبر على المشاق التي واجهتنا لإنجاز هذا العمل.

اهدي ثمرة جهدي هذا إلى أعز وأغلى إنسانة في حياتي، التي أنارت دربي بنصائحها وكانت بحرا صافيا يجري بفيض الحب...

إلى من زينت حياتي بضياء البدر، وشموع الفرح، إلى من منحتني القوة والعزيمة لمواصلة الدرب، وكانت سببا في مواصلة دراستي، إلى من علمتني الصبر والاجتهاد إلى الغالية على قلبي:

أمي

إلى من عمل وتعب من أجل نجاحي ووصولي لأعلى المراتب، أبي الغالي حفظه الله من كل سوء.

إلى شريكي في الحياة وإمامي في الصلاة ... زوجي الحبيب.

إلى الشمعة التي ذابت لتنير لنا سبل العمل والنجاح... الأستاذ المشرف **شطي سيدعلي**

و إلى صديقتي التي عملت بجد من أجل نجاح هذا العمل .

إلى كل من علمني حرفا ووهبني علما وزرع في روحي الطموح خطوة بخطوة

الى اخوتي و اخواتي

إليك أنت يا من تحمل هذه المذكرة... أهدي ثمرة جهدي لك .

سهيلة

مقدمة

مقدمة

يعد المسرح أهم الفنون الأدبية والأدائية التي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن المتلقي، إذ أنه الفن الذي يقدم الأمم ويعكس روحها وتجاربها الإنسانية حركة وقولا، فالمسرح وبالإضافة عن الفنون الأخرى في محاكاته للقضايا والحوادث، وكذا طريقة عرضها ومعالجتها. وكيفية تلقيه وفهمه، أخذ القسط الأكبر في تعريف الجزائري بنفسه وتاريخه وحاضره وحتى بإمكانه تغيير مستقبله وذلك من خلال مسيرته.

عالج المسرح الكثير والكثير من القضايا، حاول من خلالها معرفة ظاهرة توظيف التراث، وإن ظاهرة توظيف التراث في المسرح الجزائري قد شغلتنا كثيرا وهذا من خلال النصوص المسرحية التي تستلهم التراث وتوظفه بقوة.

المسرح أبو الفنون، إنه مرآة المجتمع والأمة وعصارة الجمال لديها، أما التراث فهو روح الأمة ونبض وجودها وهويتها، إنه المخزون الحضاري والثقافي الذي يرثه الخلف عن السلف فيشكل لديه القيمة الثابتة التي يبنى منها هذا الخلف–ضمن امتداد تاريخ أمنه–حاضره ووجوده الأني والمستقبلي انطلاقا من إقامة الصلة بين الماضي والحاضر، حيث إن التواصل مع التراث هو الذي يحقق للأمة وجودها الفاعل، فكان اختيارنا لهذا الموضوع بعد استجابة طبيعية لظاهرة فنية شغلتنا ولنصوص مسرحية جزائرية كثيرة.

ومن هنا اتجهت دراستنا حول توظيف التراث في المسرح الجزائري فكان عنوان الموضوع هو: "توظيف التراث في المسرح الجزائري مسرحية الأقنعة المثقوبة لعز الدين جلاوجي أنموذجا".

ولقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، الوضعي لأننا قمننا برصد ماهية المسرح والتراث ووضعهما التحليلي القائم على الرصد والتصنيف والتفسير لملامح توظيف التراث في المسرح الجزائري بقصد تبيان كيفية توظيف عناصره،

واستلهامها في منتج إبداعي جديد (نص، عرض مسرحي) ومدى قدرة هذا المنتج على التعبير عن قضايا العصر أو المجتمع وأيضا مدى وعي المسرحي المبدع بالتراث هو ذلك الإبداع الأدبي بالفصحى أو العامية، منذ العقد الثالث من القرن العشرين إلى أوائل القرن الواحد والعشرين وهي فترة تشمل اصطلاحيا الزمن الحديث والمعاصر.

أما خطة البحث التي تصورناها مناسبة لطرح إشكالية البحث والإجابة أو محاولة الإجابة عن مختلف التساؤلات التي تعرضها، فتتمثل في تقسيم البحث إلى فصلين مستقلين في مباحثهما ومتصلين في محاورهما الهادفة إلى محاولة الإحاطة بإشكالية البحث وما تثيره من أسئلة.

تناولنا في الفصل الأول المعنون ب: نشأة المسرح في علاقاته بالتراث، وبغيته في تحديد المفاهيم والمصطلحات، سعينا إلى تعريف مصطلح التراث واتبعناه بتعريف المسرح ثم تناولنا أهداف توظيف التراث في المسرح، ثم عمدنا إلى بحث دواعي توظيف التراث في الأدب والمسرح، ومعاييره، ذلك ولما كانت ولادة المسرح الجزائري قد اتسمت بالتعبير عن التراث فقد ناقشنا مكانة التراث في المسرح الجزائري، أما الفصل الثاني التطبيقي فقد خصصناه لدراسة توظيف التراث عند عز دين جلاوجي في مسرحية الأقنعة المثقوبة كما درسنا توظيف الشخصية التراثية في مسرح عز دين جلاوجي، كما تناولنا كذلك أنواع الرمز في مسرحية عز دين جلاوجي، أما المبحث الأخير فقد خصصناه لأبعاد توظيف التراث عند عز دين جلاوجي.

واختتمنا موضوعنا بخاتمة أوجزنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها، وأعقبناها بملحقين وقائمة المصادر والمراجع.

إذا كان لكل جهد بشري هادف وخاصة في مجال البحث العلمي من صعوبات، فقد واجهتنا صعوبات جمة من إعداد هذا البحث، أبرزها صعوبات الحصول على المصادر

التي تشكل مدونته أو مادته العامة، إذ وعلى الرغم من أن عمر المسرح الجزائري اليوم يكاد يشارف على القرن من الزمان استحق ظلالها أن يكون أكثر الأشكال الفنية تعبيرا عن التراث إلا أن مشكلة التدوين والنشر والتوثيق تظل أهم عوائق مسيرة هذا المسرح، ومن أهم الصعوبات التي تواجه الباحثين في ميدانه، إذ من الصعب الإلمام بكل عناصره وخاصة أن المسرح متعدد المشارب، ومع ذلك حاولنا أن نستقصي لجميع جوانب هذا الموضوع.

وفي ختام هذه المقدمة لا يسعنا إلا أن نحمد الله ونشكره على هذه النعمة وفي توفيقنا طيلة مسار هذا البحث وإكماله، كما نتقدم بفائق الشكر وعظيم التقدير لمنهل العلم والخلق إلى أستاذنا "شطي سيد علي" الذي تبنى هذا البحث فاستفدنا من خبرته وكان عونا لنا حتى خرج هذا البحث إلى حيز الوجود.

ونسأل الله التوفيق.

الفصل الأول:

نشأة المسرح في علاقته بالتراث و اهداف توظيفه

المبحث الأول : ماهية التراث و المسرح

المبحث الثاني : دوافع التوظيف التراث في المسرح

المبحث الثالث : دواعي توظيف التراث في المسرح و معاييره

المبحث الرابع : مكانة التراث في بدايات المسرح الجزائري .

المبحث الاول : ماهية التراث و المسرح

1) في ماهية التراث:

- لغة:

هو كل ما يخلفه المتوفي لورثته، أي: لأبنائه و أهله من بعده، و هو متوارث و قابل للتوريث لمن بعده.

و قد وردت كلمة تراث في القران الكريم، فقد قال تعالى: " و تأكلون التراث أكلا لما"[1]،و هي بهذا المعنى تعني الشيء الموروث الذي سيورث فيما بعد.

و يعتبر التراث الشعبي رافد حيويا للفنون التعبيرية و التشكيلية المختلفة، حيث يفرض التراث نفسه على خيال الفنان الذي يجد فيه ضالته، لاستبان أفكار حيوية قابلة للتطور و النماء.

و في هذا المعنى يقول " ليسنغ"[2]: " إن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، و لكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني، فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، و الأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية، و عليه و هو يصوغ المواضيع الشعبية استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة، التي صيغت من خلال مجرى الفن رافعا بذلك الشعبية إلى أرقى درجاتها."[3]

و يعرفه البعض التراث بأنه: هو الذاكرة الممتدة حتى الحاضر، و المنتج الثقافي الذي ننجزه اليوم سيكون للأجيال القادمة تراثا و ذاكرة, و يعرفه ابن خلدون قائلا: " إنه

---

[1] القران الكريم، رواية ورش، سورة الفجر الاية 20، دار الأصالة الجزائر العاصمة، ط 3، 2014، ص 593.

[2] غوتولد افرايم ليسنغ (1781–1729) كاتب و ناقد مسرحي ألماني.

[3] عبد الرحمان زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر و التوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 3–5–54.

عمل إنساني محض، أو هو حالة هي الإنسان بطبعه، و هو كل ما صنعه و أنتجه الإنسان".[1]

و نستطيع القول بأنه يعني: كل ما هو متوارث عبر التاريخ، و تم نقله من مكان إلى اخر عبر الأجيال.

اصطلاحا:

ربما كان مصطلح التراث من بين أهم المصطلحات ذيوعا في حقل الدراسات النقدية و الانسانية المعاصرة لأسباب مختلفة ليس هذا مكان سردها و لكنها في الغالب تتعلق بمسائل التحرر و النهوض، " و التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة" [2]و "التراث بمعناه الواسع، هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات و معنويات أيا كان نوعها"[3] و يشرح إسماعيل سيد علي هذه فكرة فيبين أن التراث هو: "ذلك المخزون الثقافي المتنوع المتوارث من قبل الاباء و الاجداد و المشتمل على القيم الدينية التاريخية و الحضارية بما فيها من عادات و تقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مثبوتة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن. و بعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي و روح الحاضر و المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، و تموت شخصيته و هويته إذا ابتعد عنه أو فقده " [4]

[1] وزارة الثقافة، مجلة أفكار، العدد (224) حزيران 2007، الأردن، ص 9.

[2] حنفي حسن: التراث و التجديد موقفنا من التراث القديم، ط5، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت سنة 2002، ص 13.

[3] محمد سليمان، حسين: التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د–ت، ص 13.

[4] اسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، دار المرجاح، الكويت، سنة 2008، ص 40.

و يشير كثير من الباحثين إلى ضرورة التفريق بين مصطلحي التراث و الإرث" باعتبار أن الإرث هو ما يرثه الابن عن أبيه بعد أن يموت هذا الأخير، فهو عنوان على اختفاء الأب و حلول الابن محله. أما التراث فهو ما يبقى حاضرا في الخلف من السلف و بالتالي فهو عنوان على حضور السلف في الخلف"[1]، و ذلك أن أهمية التراث تكمن في قدرته على التواصل و الاستمرار في الحاضر، بل و التوجه نحو المستقبل، و لعل هذا ما أراده " أدونيس" " إذ يقول": " ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه التراث هو ما يولد بين شفتيك و يتحرك بين يديك التراث لا ينتقل بل يخلق"[2] و على الرغم من ارتباط التراث بالماضي في صورة من الصور، إلا ان هذا الارتباط لا ينبغي أن يجعلنا نغفل. كما يؤكد أدونيس. أن " ليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة"[3]

من هنا تنبع حاجة المبدع إلى التواصل مع تراث أمته قصد الاستفادة منه باستلهامه و توظيفه.

2) في ماهية المسرح:

– لغة:

وردت لفظة " مسرح" في القران الكريم أو مادة (س.ر.ح) بصيغ متباينة أذكر منها قوله تعالى: "و لكم فيها جمال حين تريحون و حين تسرحون"[4] قال تخرجونها إلى

[1] الجابري، محمد عابد: المسألة الثقافية في الوطن العربي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1999، ص 88.

[2] أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت و المتحول، بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب، ج3 (صدمة الحداثة)، ط4، دار العودة بيروت لبنان، سنة 1983: ص 3/3.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] القران الكريم، رواية ورش، سورة النحل الاية 06.

المرعى بالغداة و قوله تعالى أيضا: " فتعالين أمتعكن و أسرحكن سراحا جميلا"[1] أسرحكن، أفارقكن: سراحا جميلا دون مباغضة.

كما نلقى أهم المعاجم تناولت مفهومها للمسرح، فحسب ابن منظور الذي أورد في معجمه (لسان العرب) في مادة " سرح" أن" المسرح بفتح الميم مرعى، ومعجمه مسارح... و هو الموضع الذي تسرح إليه الماشية للرعي" [2] فالمسرح يرتبط بالحيز المكاني من العمل المسرحي، كما أورد " الخليل بن أحمد الفراهيدي" صاحب معجم العين تحت مادة (سرح) " سرحنا الابل، و سرحت الإبل سرحا و المسرح مرعى السرح و المسرح من المال ما يغدي به و براح و الجميع سروح اسم للراعي و يكون اسما للقوم اللذين هم السرح"[3] فالمسرح يمثل الحيز الذي تدور على خشبته الأحداث، كما صدر في معجم"أساس البلاغة" مفهوم للمسرح في مادة (س.ر.ح) "سرح الصبيان و الدواب و سرح إليه رسولا و سرحت شعرها: مشتتة، سرح الشاعر، ... خرج إلى سرح له، و هو المال السارح و سرحه في المرعى سرحا و سرح بنفسه سروحا"[4]، فالمسرح هو المكان الذي ينطلق فيه الإبداع.

- اصطلاحا:

" المسرح قاعدة كبيرة تنقسم إل قسمين: القسم الأول : بناء يحتوي التجهيزات المسرحية من إضاءة و مناظر و أثاث... التي تشارك الممثلين في تقديم الصور الفنية المسرحية النهائية، و القسم الثاني: و هو باقي القاعة، و تبلغ مساحتها نصف مساحة

[1] القران الكريم، رواية ورش، سورة الأحزاب الاية 28.

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط3، 2004، مادة (سرح) ، ص 108.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 2003، مادة (سرح)، ص 233.

[4] جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 1996، مادة (س.ر.ح)، ص 203.

المنصة و يزود بالمقاعد سواء في الصالة او في ساحة، كما تخصص لجماهير المتلقين، هذه المقاعد تطل على المنصة"[1] بمعنى أن المسرح ينقسم إلى قسم العرض و قسم المشاهدين. و المسرح " هو البناء الذي يشمل الممثل، خشبة المسرح و قاعة النظارة و قاعات النظارة و قاعان أخرى للإدارة"[2] فالمسرح إذا ذلك الركح الذي تنتشر فيه العواطف و الأحاسيس بين المتلقين و الممثل في مكان واحد فيصبح المشاهد جزء من هذه الخشبة، و كأنه ضيف داخل المسرح و لكون هذا الأخير" شكل من أشكال الفنون تؤدي أمام مشاهدين، يشمل كل أنواع التسلية و السيرك و هناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، حيث يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة الشخصيات" [3]

و عليه فالمسرح هو المكان الذي يظهر فيه إبداع المؤلف و موهبة الممثلين في مدى نجاح تقمصهم لأدوارهم و ترجمتها أمام المشاهدين.

[1] شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، دار فلور للنشر و التوزيع، د ط، دت، 09.

[2] مجدي وهبة كامل، المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص 103.

[3] وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط 1، 2003، ص 33.

المبحث الثاني : دوافع توظيف التراث في المسرح

إن توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي عموما و الجزائري خصوصا لم يكن محض صدفة ، بل كان لهاذ التوظيف أسبابه و دوافعه التي حفزت الأديب و المبدع على العودة إلى تراثه ، و الغوص فيه ، و استخراج مكنوناته ، ثم إعادة صياغتها و إنتاجها لنقل الأفكار و الرؤى التي يريدها الكاتب ، نظرا لما تملكه هذه التعابير و الأشكال التراثية و الشعبية من قدرة التأثير في وجدان الإنسان الجزائري و العربي ، وقدراتها على التعبير عن الوقائع المعيشي و أمال الإنسان و طموحاته و أحلامه.

– إن دوافع التوظيف و أسبابه كثيرة منها :

1) الدوافع السياسية و الاجتماعية : لقد كان للظروف السياسية القاسية التي مر بها المواطن العربي وضع قاسي على المثقف و الكاتب جعلت الكتاب يلجؤون إلى التراث و شخصياته ،فيستترون خلفها و يرسلون من خلالها رسائلهم و أفكارهم ، وتعاقب معارضيها بالنفي الاجتماعي ، فيعبر الكاتب عن أرائه بطريقة غير مباشرة فكانت الأسطورة و الخرافة و المعتقدات ، فحملوها ، انتقاداتهم المفاسد العصر و سلبياته ، و هذه السلبيات متعددة الأوجه ، سياسية و اجتماعية "ولم يكن مسموحا له التعبير عنها بحرية ، فكان التراث هو الطريق الأسلم لبث الرؤى و الأفكار"[1]

2) الدافع الفني : اهتم التراث بالنصوص التعبيرية الكثيرة ، و بأشكال أخرى قابلة للتمسرح "كالحلقة" و "القول" و "مسرح الدمى" و "احتفالية المواسم" " وطقوس الزواج و الفنون الشعبية الأخرى " وغيرها فاستقطبت كل تلك الأشكال اهتمام المسرحين الجزائريين و أدركوا قدرتها على حمل معاناتهم و معاناة المجتمع و عرفوا الدور الذي يمكن أن يلعبه التراث في تنبيه و تحريض الذاكرة الجماعية و الفردية على حد سواء ، بأن يدفع الكاتب المسرحي و المخرج هذا الجمهور من خلال العروض المستلهمة من

[1] دفينوجون : المسرح و التغيير الاجتماعي ، ترجمة دار سحر النثر تونس 1995، ص 2

التراث و الموظفة إلى الاندماج مع العمل المسرحي، فيصبح حتى للجمهور و الممثل الممتطي خشبة المسرح و الجمهور المنفعل مع المسرحية في قارب واحد ، و يمكن حتى للجمهور أن يصبح ممثلا يؤدي دوره في المسرحية

مع بقية الممثلين في عرض المشاهد. و ماله من دور فعال فنيا و جماليا في إطار توظيف هذا التراث، بعد الإعجاب بمسرح "بحريخت " و نظرية التغريب لديه، و المسرح الروسي و المسرحيات العربية، الموظفة للتراث سواء في المغرب، و في المشرق " كل هذا و ذاك دفع المسرحي إلى توظيف تراثه الشعبي و اختيار جماليته على الخشبة المسرح و اختيار فاعليته مع الجمهور، و مع تحقيق النجاحات الكثيرة في هذا المجال، ازدادت الرغبة لدى الجزائريين في توظيف التراث الشعبي ضمن الاتجاهات المسرحية الجزائرية المختلفة، باشترزي و علالو و غيرهما، و لدى كتاب الملحمة الشعبية كاكي و علولة و محمد شواط أو لدى أصحاب الكتابة الجديدة في المسرح أمثال محمد بن قطاف، يوسف تغوينت و غيرهم"[1]

3) الدوافع النفسية:

إن الأوضاع السياسية العامة للجزائر و للأمة العربية التي لم يهضمها المثقف ،العربي و الجزائري على سواء، إضافة إلى انحلال قيم الخير و الفضيلة داخل المجتمع، و طغيان الجانب المادي على الفكر و الحياة فصار الظلم قوة و التسامح ضعفا جعلت هذه الحال الكتاب عموما المسرحي الجزائري خصوصا يعيش القلق الاغتراب فلجأ إلى التراث الشعبي ينهل منه و يغترف فوجد في الأسطورة و المعتقد الشعبي و حتى الخرافة سذاجة الحياة و بساطة العيش وعفوية الأحلام و التعبير عن التمزق و التشتت النفسي الذي يعانيه الإنسان الجزائري بخاصة و العربي عامة، وجد التراث و الأدبي الشعبي

[1] إدريس قرقوة. مجلة فعاليات الايام المسرحي لمدينة الجزائر، فيفري 2006، ص 90.

"وظيفة الترويج عن النفس، و تثبيت القيم الثقافية و التلاؤم مع أنماط السلوك "[1] فالرجوع إلى التوظيف الشعبي توظيفا و استلهاما عند المسرحي الجزائري كان مخرجا نفسيا للمعاناة التي يكابدها الإنسان في حياته، فالرجوع إلى الأساطير مثلا و معاودة الرجوع إليها "على أمل أن تستطيع هذه الوسائل ذات مرة أن تكون أصدق تمثيلا لهمومنا الخاصة فغنها ستعبر بنا إلى ما وراء أسئلتنا الداخلية و ما علينا إلا أن نتبعها في هدوء" [2]

"كل هذا و ذاك أملى على المسرحي الجزائري خلال مرحلة اكتشافه للتراث

- ❖ البحث عن الخصوصية: للتخلص من التقليد و الرتابة.
- ❖ جمالية التراث: التي ساعدته بإمداداته التاريخية و الجغرافية و تنويعاته المختلفة. فإذا لم يجد الكاتب المسرحي هنالته في الأسطورة سار إلى المعتقد الشعبي، و عاد أدراجه إلى الحكاية ثم إلى النكتة و هكذا" [3]

[1] رشدي صالح: المأثورات الشعبية و العلم المعاصر، مجلة عالم الفار الكويتية المجلد الثالث، العدد الأول السنة 1972، ص 72.

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

[3] ادريس قرقوة، مرجع سابق، ص 91.

المبحث الثالث: دواعي توظيف التراث في المسرح و معاييره.

أما بالنسبة لتوظيف التراث المسرحي فإننا نجد إسماعيل سيد علي يحدد أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي و هذه الأسباب هي:

أولا: "الفخر بمأثر العرب و تاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر و الاعتزاز و إثارة الحمية و اللفة في النفوس.

ثانيا: الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها" [1]

ثالثا:" التمسك بالعفوية القومية العربي و خاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط و الضياع، فيكون التراث معوضا عن الشعور بالنقص و دافعا لعودة الثقة بالنفس.

رابعا: محاولات التأصيل للمسرح العربي و ذلك بالسعي إلى استلام الأشكال و المضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافية بالحربية و إننا نلاحظ مما تقدم وجود اختلافات بسيطة بين الباحثين بخصوص مقارباتهم لقضية دواعي توظيف التراث و لعل الأدب من شعر و رواية و مسرحية كما يعود إلى اختلاف هؤلاء الباحثين في طرائق التعبير عن تلك البواعث بين كل باحث و اخر، و ليس إلى طبيعة البواعث في حد ذاتها." [2]

و انطلاقا من جملة الأسباب العامة السابقة، فإن هناك من النقاد المسرحيين من حدد – من وجهة نظره – بعض المعايير الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتراث تتمثل فيما يأتي:

---

[1] اسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع (القاهرة، دار المرجاح(الكويت)) ، ص 40 ص 42.

[2] اسماعيل سيد علي، مرجع نفسه ص 49– ص 51.

أولا: عدم تبجيل التراث، و إلا أصبح الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم.

ثانيا: القدرة على الانتقاء من التراث ما يناسب المرحلة التاريخية الراهنة، و ما يلائم مشكلات الحاضر.

ثالثا: المرونة في التعامل مع التراث بحرية، ذلك أن المسرحي الجيد هو الذي يعي دور التراث وعيا نقديا يمكنه من تفجير ما فيه من دلالات إيحائية بواسطة إضافة جوانب و شخصيات لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ، فالمسرحي فنان يختلف دوره عن دور المؤرخ.

رابعا: التوظيف الرمزي للتراث حيث يتم استعماله قناعا، و معادلات موضوعيا للتعبير عن الواقع بأسلوب غير مباشر، و يكون ذلك خاصة عندما يواجه الكاتب ضغوطا اجتماعية أ و سياسية خارجية.

خامسا: الأصالة و المعاصرة بين التراث و الواقع و تتمثل في قدرة المسرحي على جعل التراث يستجيب لمتغيرات العصر " ذلك أن قيمة التراث تكمن في مدى ما يعطي للمبدع من وجهات نظر لتغيير الواقع"[1]

إن هذه المعايير تفرض على المبدع اطلاع الجيد من التراث " في كلياته و جزئيات كظاهرة أو ظواهر مادية و روحية متنوعة المناحي و متعددة الجوانب مع الوعي التام بحقيقتها و أبعاده" [2]

ذلك أن الوعي الشامل و العميق بالتراث من شأنه أن يساعد المسرحي على امتلاك رؤية وتأسيس موقف نقدي من التراث يساعده على تحقيق العلاقة الجدلية بين الماضي و

[1] اسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، ص 43– ص 48.

[2] بوبعيو، بوجمعة و اخرون توظيف التراث في الشعر الجزائري، ص 20.

الحاضر، ذلك أن " لتراث ليس قيمة في ذاته" [1]، و لكنه وسيلة و طاقة تعبيرية هامة بين يدي المبدع يستثمرها و يوظف إمكاناتها الظاهرة و الكامنة في خدمت تجربته الراهنة و منتجه الإبداعي، أننا إذا اعتبرنا التراث نقاطا مهيأة في مساحات معتمة، فإن المسرحي الجيد مطالب من ناحية باكتشاف تلك النقاط المعتمة، كما أنه مطالب بحسن استغلالها في خدمة تجربته الإبداعية الراهنة من جهة ثانية " و هو بذلك يمنح التراث دفعة جديدة من الحياة لأنه استخدمه ليعبر به تعبيرا جديدا عن رؤية جديدة"[2]

و إذا كان التراث ليس قيمة في ذاته، و لكنه يكتسب قيمته من خلال ما يمنحه للمبدع من فضاءات و رؤى تغني تجربته و تثري منتجه الفني، فإننا نرى من الفائدة أن نشير إلى أن وعي المسرحي العربي عموما بأهمية توظيف التراث لم يكن طفرة واحدة و لكنه مر بمراحل متباينة كان فيها حضور التراث بمستويات متعددة يمكن إبراز بعضها كما يأتي:

أولا: مستوى مسرحة التراث حيث جرى التعبير عن هذا التراث فاستغرق المسرحي فيه و سجله أو عرفه كما هو دون إضافة او تغيير .

ثانيا: مستوى التعبير بالتراث، حيث وظف المسرحي التراث، و استخدمه استخداما فنيا بغرض التعبير عن هموم العصر و قضاياه.

ثالثا: مستوى التأصيل بالمراهنة على أشكال التعبير المسرحي في التراث.

[1] حذفي حسن: التراث و التجديد، ص 13.

[2] ادونيس على أحمد سعيد، الثابت و المتحول (بحث الإتباع و الإبداع عند العرب، ج 3 (صدمة الحداثة) ص 101.

المبحث الرابع: مكانة التراث في بدايات المسرح الجزائري:

"يرى (تليمة، عبد المنعم) أن العرب لم يعرفوا قبل نهضتهم الحديثة أدب المسرحية شعرا و نثرا و أن مارون النقاش (1817–1855) هو أول اسم يرتبط بنشأة المسرح العربي، و ذلك من خلال ترجمته لمسرحية (البخيل) لموليير و عرضها في لبنن عام 1847، و لقد تميز الإنتاج المسرحي لرواد المسرح العربي الأوائل (مارون النقاش ، أبو الخليل القباني، يعقوب صنوع) و غيرهم، بتداخل التعريب و الاقتباس و الترجمة و التأليف، كما تداخل الشعر و النثر والعامية و الفصحى و هذا قبل أن يشهد المسرح العربي تطورا فنيا كبيرا"[1] على يد (أحمد شرقي) و بعده (عزيز أباظة) و (صلاح عبد الصبور) في المسرح الشعري، و (توفيق الحكيم) و من بعده (يوسف غدريس) و (سعد الله ونوس) في المسرح النثري، و قد جاءت نشأة المسرح العربي في رأي (تليمة عبد المنعم) استجابة للظروف السياسية و الاجتماعية التي كانت تمر بها المجتمعات العربية. فقد هيأت هذه الظروف تربة اجتماعية و فكرية صالحة لقيام المسرح العربي، فبحكم أن المسرح فن جماعي في الّأداء و التلقي، فإنه يجد ازدهاره في مناخ الحركات الشعبية و الديمقراطية، "و لذلك ارتبطت نشأة المسرح العربي بعاملين أولهما ذاتي يتصل بظروف النهضة العربية نفسها و ثانيهما خارجي يتمثل في الاتصال بالحضارة الغربية."[2] و طبعا فإن هذا التأخر في نشأة المسرح العربي مقارنة بالعالم الغربي العريق في مجال المسرح، قد دفع بكثير من الباحثين إلى اعتبار ذلك: " خسارة حضارية و سبة تاريخية"[3] يتبقى الرد عليها إبراز الأصالة الذاتية العربية، وذلك بتقديم التبريرات التي دفعت بالعرب في العصور الماضية إلى الإعراض عن إدخال فن المسرح بشكله اليوناني إلى الثقافة و البيئة

[1] تليمة عبد المنعم: حركات التجديد في الأدب العربي دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة مصر، ص 197–198.

[2] المرجع نفسه.ص244

[3] مسكين، محمد: { المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية و غياب الرؤية التاريخية } مجلة الفصول الأربعة، منشورات رابطة الأدباء و الكتاب و الفنانين بالجماهرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى، العدد 34، السنة التاسعة 1986، ص 208.

العربية، فحركة التثاقف التي حدثت بين الحضارة العربية الإسلامية و الحضارة اليونانية قد أدت إلى استفادة الأولى من الثانية، فما أكثر ما أخذ و ترجم العرب من علوم اليونان ومعارفهم، و ربما يكون فن المسرح هو الفن الوحيد الذي ظل خارج دائرة اهتماماتهم، و رغم لا أحد بإمكانه إنكار قوة التراث المسرحي اليوناني قواعده و أصوله و بإنتاجاته الإبداعية أيضا و "تذكر " تمارا الكسندروفانا بوتيتسيفا" أن الجزائر هي التي احتضنت بين عامي 1968–1969 المناقشان الحامية التي كرست لمسألة ظهور و تطور المسرح العربي، بمبادرة من " عزيز محمد"، حيث حاول المشاركون في الحوار أن يفسروا قبل كل شيء قضية إهمال الفن المسرحي أو دخوله طيات النسيان طيلة هذه الفترة على الرغم ن من ثراء الثقافة العربية."[1]

إن نشأة المسرح في الجزائر تختلف في الحقيقة عن ظروف و معطيات نشأة المسرح العربي مثلما أوضحها (تليمة عبد المنعم) انفا فقد توصلنا إلى أن الدارس لمحور نشوء المسرح في الجزائر يلاحظ أنه قد ولد في سياق ظروف محاولات التحرر من استعمار الفرنسي، فهو واحد من أهم قلاع المقاومة الثقافية و التي بدأت تنضج معالمها في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تشكلت بوادر النهضة و أفرزت " بناء فلك ثقافي جديد، يحتل فيه المسرح مكانة خاصة فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية."[2] و هذا يدل على أن ولادة فن المسرح في الجزائر لم تكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين، و لكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية و حضارية في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية، فليس غريبا إذن ان نكشف شخصية وطنية

[1] تمارا الكسنروفنا بوتيتسيفيا: ألف عام و عام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن ص1، دار الفرابي بيروت 1981، ص 10.

[2] جغلول عبد القادر، الإستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر: سليم قسطون ط 1، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع بيروت لبنان 1984، ص 108.

هي –"شخصية الأمير خالد"–[1] "خلف ستار مشهد الإرهاصات الأولى"[2] لنشوء المسرح الجزائري، حيث يذكر " اسطنبولي محمد".[3] أن الأمير خالد بحكم تكوينه الإسلامي و اطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة، فطلب من الممثل المصري (جورج أبيض) حين التقى به في باريس سنة 1910 م، أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر و عندما عاد جورج أبيض إلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة 1911، منها: مسرحية (ماكبست)، لشكسبير و التي عربها المصري محمد عفت، و مسرحية (المروءة و الوفاء) لخليل اليازجي، و (شهيد بيروت) للشاعر حافظ إبراهيم، "و أسس الأمير خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية الأولى في العاصمة و الثانية في البليدة و الثالثة في المدية، و قامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية و نشاطات طوال السنوات اللاحقة، أنجزت خلالها عروض تلك النصوص المسرحية أمام نخبة من المثقفين و العلماء و الوجهاء و الأدباء و بقى نشا ط هذه الجمعيات مستمر لعدة سنوات حتى قيام الحرب العالمية الأولى كما مثلت فرقة جمعية المدية مسرحية: (مقتل الحسين) من تأليف جماعي و التي أشرف على عرضها الأمير خالد جمعية نفسه مع وجهاء القوم"[4]. و بعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية إذ" أسس فيها الأمير خالد جمعية الوحدة الجزائرية فقدمت مسرحيتين هما: (في سبيل التاج) و (عفران الأمي)، و يؤكد (بوطابع العمري) أن جمعية الوحدة الجزائرية قدمت مسرحية (في سبيل التاج) أما المسرحية الثانية فقد كانت بعنوان (عاقبة البغي).

[1] الأمير خالد عاش ما بين (1875–1936) حفيد الأمير عبد القادر الجزائري مثقف و عسكري و سياسي جزائري ثائر ضد الإستعمار الفرنسي أصدر جريدة الإقدام سنة 1920– كما حث على إنشاء الفرق المسرحية.

[2] الإرهاصات الأولى، يذكر: عزيزة محمد أن أول فرقة مسرحية قدمت إلى الجزائر هي فرقة مصرية لصاحبها: سليمان القرداحي، جاءت إلى الجزائر سنة 1908 ينظر – عزيزة محمد الإسلام و المسرح، ص 81ز.

[3] اسطنبولي محمد محبوب: { أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة امال السنة الثامنة العدد 35، سبتمبر، أكتوبر 1976، ص 67–69.

[4] اسطنبول محمد محبوب: { أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر} مجلة امال، ع 35، ص 68.

تلك المسرحية التي برز فيها محي الدين باشرطزي كممثل"[1] و تعليقا على هذا النشاط يركز و يذكر (لمباركية صالح): " أن نشاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى، نشاطا تحمسا له شباب جزائري واع لظروفه و أحواله يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر و الوقوف في وجهه، و إضاءة نور من نور يهتدى به الجزائريون نحو الحرية و المستقبل، دون الاحتماء بالثقافة الاستعمارية أو الغوص فيها".[2] و هذا ما يفسر اللجوء للتراث بهدف إحيائه في جهة، و بهدف الاحتماء به و اتخاذه سلاحا في المقاومة من جهة ثانية.

إن دور الأمير خالد في الحركة الوطنية الجزائرية و المساهمة في تطويرها و تقويتها لهو دور مركزي يقويه كل المؤرخين للواقع الجزائري، و إن دوره في تأسيس المسرح الجزائري، هو دور رائد تؤكده مختلف المراجع فالإضافة إلى ما أوردناه سابقا فإن (بوطابع، العمري) يذكر أن الأمير خالد قد قام بزيارة إلى تونس في 10 ديسمبر 1912، اتصل خلالها برجال الفن و الثقافة التونسيين و اتفق معهم على تبادل الزيارات فيما بين الفرق التونسية و الجزائرية تراوحت مدتها ما بين 25 فيفري و 15 مارس من سنة 1913 حيث "قدم الفرق عدة عروض في العاصمة منها مسرحية (السلطان صلاح الدين) ثم مسرحية (القائد المغربي) و قدم البرنامج نفسه في كل من البليدة و تلمسان وفي قسنطينة أضيفت مسرحية ثالثة هي (الصليب المغضوب) و قد أعجب جمهور هذه المدن بفن لتمثيل فبادر الشباب إلى تقليد الفرقة التونسية في تكوين الجمعيات التمثيلية وتقديم العروض المسرحية."[3]

[1] بوطابع العمري: { المسرح الجزائري: النشأة و التطور}، مجلة الثقافة العدد الممتاز من السلسلة الجديدة رقم 7،6 الجزائر، 2005، ص 10.

[2] لمباركة صالح: المسرح في الجزائر، النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، ط1، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 38.

[3] بوطابع العمري، {المسرح الجزائري: النشأة و التطور}، مجلة الثقافة، الجزائر 2005، ع 6و7، ص 10.

إن موقف الأمير خالد، و هو يسعى جاهدا إلى تشكيل قوى الحركة الوطنية الجزائرية في السنوات الأولى من القرن العشرين، لم ينقل ما للجبهة الثقافية من أهمية في مواجهة الاستعمار، فكان اهتمامه بضرورة ميلاد مسرح جزائري يدل على وعيه بأهمية الدور الذي يمكن أن يؤديه المسرح فيما يعود للاسهام في تربية الناس و توعيتهم، كما يدل على وعيه بالبعد الحضاري للفن الذي احتكرته الحضارة الغربية لزمن طويل، إن هذا الوعي يتقاطع تماما مع موقف (مارون النقاش) عندما قرر إدخال فن المسرح إلى الوطن العربي فقد كشف عن دافعه الرئيسي في ذلك ضمن خطبة افتتاحية ألقاها قبيل عرضه لمسرحية البخيل التي ترجمتها فقال إنه شاهد في بلاد الغرب ألعابا فرأى في تلك المسرحيات" التي يتشكلون بها و يعتمدون عليها في ظاهرة و مزاج و باطنها حقيقة و صلاح".[1]

والملاحظ أن العروض المسرحية التي قدمت برعاية الأمير خالد كانت ذات مضامين وطنية عربية إسلامية يبرز فيها الاتجاه نحو استلهام التراث بشكل جلي، و هي بالتالي تنسجم تماما مع أحد أهم التوجهات السياسية للحركة الوطنية المتمثلة في الاتجاه الوطني الذي كان يقوده الأمير خالد ضمن ما عرف بجماعة النخبة." حيث دعا كل المثقفين من رجال الدين و الفكر بالعمل على كشف الماضي المجيد للأمة الجزائرية، وإعداد تراجم لمشاهير و زعماء الإسلام و التنويه باكتشافاتهم وابتكاراتهم و علومهم وآدابهم في سبيل إحياء شخصية الأمة و مواجهة سياسة الاجتثاث التي يمارسها الاستعمار الفرنسي في حق الكيان الحضاري الجزائري الأصيل "[2] فاتجاه الجزائر نحو "المسرح الجدي الذي يمثله مسرح النقاش وورثه

[1] مسكين، محمد: المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية، و غياب الرؤية التاريخية}، مجلة الفصول الأربعة، ع 34، ص 211.

[2] ينظر :بسايح بوعلام "الامير خالد حفيد الامير عبد القادر ،مجلة الثقافة ، العدد 97 ،جانفي – فيفري 1987، الجزائر ص 13

مسرح القرداحي ثم مسرح جورج أبيض و عبد الرحمان رشدي يوسف وهبي وفاطمة رشدي"[1]

هو اختيار يدل على مهمة لمقاومة المتضمنة في هذا المسرح الذي يجري تأسيسه على أرض الجزائر ضمن مناخ من الوعي السياسي الذي اتضحت ملامحه مع ظهور الحركة الوطنية ابتداء من سنة 1919. و الملاحظ أيضل أن المسرح الجزائري لم يتأسس انطلاقا من تأثره بالمسرح الفرنسي الذي كان موجودا و مزدهرا في الجزائر. حيث إن الاستعمار الفرنسي و في ظل مشروعه الاستيطاني مثلما يؤكد (سعد الله، أبو قاسم) ومن هنا كان عمل الأمير خالد على دعوة المسرحية العربية لتقديم عروضها في الجزائر وكذلك سعيه الحثيث في تأسيس الجمعيات المسرحية الجزائرية، يدل على مدى حاجة الحركة الوطنية الجزائري إلى فن المسرح، ليس باعتباره فن جديدا يجري استيراده من الحضارة الغربية بواسطة عربية، و لكن لأن امتلاك الجزائر للخشبة بما فيها من حركة وصوت، هو إعلان عن الوجود الذي سعى الاستعمار إلى تغييبه و دفنه ففي نشوء مسرح جزائري دليل على انبعاث الأمة من تحت الرماد، فالأمير خالد يعد بحق " وسيط الاستعادة التاريخية".[2] فمعه أخذت هذه الاستفادة حجما وطنيا، و أخذت الأشكال الثقافية طابعا مقاوما، و احتل فيها المسرح موقعا متقدما.

[1] الجيار، مدحت: البحث عن النص في المسرح العربي، ط 2، دار النشر للجامعات المصرية، القهارة، 1995، ص 82.

[2] جغلول عبد القادر: الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر، ص 208.

الفصل الثاني:

توظيف التراث في المسرح الجزائري

المبحث الاول : توظيف التراث عند عزالدين جلاوجي

المبحث الثاني : توظيف الشخصية التراثية في مسرحية الاقنعة المثقوبة

المبحث الثالث : انواع الرمز في مسرحية عزالدين جلاوجي

1- الرمز التراثي
2- الرمز التاريخي
3- الرمز الأدبي

المبحث الأول: توظيف التراث عند عز دين جلاوجي

لقد كان للتراث سمة بارزة في الأعمال المسرحية العربية فتوظيفه لم يكن بالأمر الهين لأنه يحتاج إلى إطلاع دقيق على التاريخ وما يحويه في طياته فقد "استمد المؤلفون المسرحيون العرب موضوعات مسرحياتهم في البداية من التاريخ حين كانوا في أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي المسرحي"[1].

فقد شمل التوظيف كامل الأعمال المسرحية في البلدان العربية وكانت الجزائر جزء من هذا، فالتزام كتابتها بهذا التوظيف من الموروث الشعبي والقرآن الكريم والعادات والتقاليد.

لقد اختلف الكتاب الدارسون حول هذا المفهوم الذي ظهر منذ القدم واشتمل المسرح الجزائري في عصرنا الحديث والمعاصر، ولكل يلاحظ" أن انطلاقة المسرح الجزائري كانت من الواقع الاجتماعي لكل كاتب والأغلب أنه كان مستوحى من معاناة المجتمع الجزائري في فترة الاحتلال إلى أن التاريخ كان ركيزة لكل كاتب مبتدئ مسرحي"[2].

وهناك بعض الكتاب عملوا على توظيف التراث في أعمالهم المسرحية، وكان "عز دين جلاوجي" أحد هؤلاء الباحثين فقد أدرك أن " التراث خالد، يتميز بالحياة والنمو ليعيش عبر الأزمنة والعصور"[3].

وجلاوجي أخذ تعابير عديدة في هذا التوظيف وأعماله المسرحية خاصة مسرحيته "الأقنعة المثقوبة"، فهو من الرموز الأدبية الخالدة في العصور الحديثة والذي اكتسب مكانة بين كتاب جيل عصره، ومسرحيته هذه تعد أكثر الأجناس الأدبية قربا من الواقع واهتماما بالناس وأعمالهم وأشدها تداخلا مع الحياة، وتصويرا للعلاقات الاجتماعية من

[1]–عبد القادر القط، من فنون الأدب–المسرحية–دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ت 1978، ص 07.
[2]-المرجع نفسه.
[3]-صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد، فرج الهيئة العامة للثقافة، مصر، ط1، ص 60.

الداخل وذلكم ما يكسب النص المسرحي فعالية اجتماعية تتجلى في قالب متحيز هو قالب الأدب.

ليواصل المسرح الجزائري مسيرته في التطور والازدهار دون التخلي عن الاستلهام من الموروث ومحاولة توظيف التراث الشعبي من قصص دينية وعادات وتقاليد حكم ومواعظ في مختلف العصور إلى عصرنا هذا.

وهي محاولة للتمسك بالتراث الأصيل وحتى الشعر الملحون ولغته السلسة الصعبة في الوقت ذاته لأن "توظيف التراث في المسرح هو نوع من أنواع التناص الذي يحث بصورة مقصورة، وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة"[1].

لقد انفتح النص المسرحي المعاصر على التراث بمختلف أشكاله، يقرؤه ويعيدوه، يعيد تشكيله وصياغته ليقدمه بشكل جديد مغاير واع للمتلقي المنفتح على التراث قراءة وتتبعا، وتشويقا لقراءة التراث وتمثلاته مسرحيا، بوصف المسرح قناة ذات بريق فني لا يخبو ولا يزول، لأن "توظيف التراث في المسرح هو نوع من التناص، يحدث بصورة مقصودة، وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة "[2]، ولأن الرؤية من زاوية واحدة تضيق بالرائي والمرئي، فإن انفتاح النص المسرحي على نصوص وفنون أخرى هو بمثابة تعدد زوايا النظر، أو الرؤية الكونية لهذا العالم، وذلك يكون بالقراءة الواعية للتراث وإعادة صياغة الرؤى المستقبلية بوعي وجدة، حين وعى الكاتب المسرحي "مساهمة التراث في خلق الامتدادات الروحية والنفسية للنص المسرحي وذلك من خلال الاشتغال على الذاكرة الجمعية بهدف زيادة فاعلية للنص"[3]، وقوته وديمومته وصدارته بين الأجناس الأدبية والفنون الأخرى.

[1]-أحمد الماجد، في النص المسرحي الإماراتي، مجلة الرافدين، ع 188، أفريل 2013، ص 117-118.
[2]-المرجع نفسه، ص 117-118.
[3]-المرجع نفسه، ص118.

وبعودتنا إلى النص المسرحي الجزائري وانفتاحه على التراث، بوصفه ركنا من أركان الثقافة الجزائرية، إذ "يشكل المسرح الجزائري أحد له. بوصفه ركنا من الأركان الأساسية في مسار الثقافة الوطنية من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع الجزائري من خلال القضايا التي طرحها" [1] لذلك كان هذا النص المسرحي الجزائري أكثر انفتاحا على انشغالات الجزائريين أثناء الثورة.

نتوقف هنا عند تجربة مميزة في مسار الكتابة المسرحية الجزائرية والعربية عموما، نظرا لما تتميز به هذه التجربة من غزارة في الإنتاج ونوعية في الكتابة، والسمة الأبرز هي حضور التراث بشكل لافت، وبصور مختلفة، والأبرز في نصوص هذه التجربة الحوار السلس بين الفنون وعناصر التراث داخل النص المسرحي، إنها تجربة الأديب، الكاتب المسرحي عز دين جلاوجي وفيها سنتوقف عند الكثير من مسرحياته ومنها مسرحيتنا "الأقنعة المثقوبة".

حيث يستحضر جلاوجي في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" حكمة اجتماعية تتناص من حكمة المتنبي الخالدة فيقول على لسان "الحاج":

"وهكذا الحياة: لم يقل الحكماء

مصائب قوم عند قوم فوائد" [2].

يمكن القول، أن توظيف التراث في مسرح عز دين جلاوجي "أخذ مسارات عديدة ومناحي متعددة حصلت في جلباتها عديد الصور من اقتباسات وتناصات جسدت أقسام للتوظيف في أعماله المسرحية ومثال ذلك مسرحية "الأقنعة المثقوبة" ومن الأقسام التراثية هذه:

[1]-محمد بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 25.
[2]-المصدر السابق، ص 09.

-الموروث الشعبي.

-الفنون الأدبية والشعبية.

-المعتقدات الدينية.

-العادات والتقاليد.

إضافة إلى لغة الكاتب العامية والازدواجية بين نثرية وشعرية أي الاقتباس من التاريخ الإسلامي والقصص الدينية.

المبحث الثاني: توظيف الشخصيات التراثية في مسرحية الأقنعة المثقوبة

إن الشخصيات التراثية أصوات استطاع من خلالها "عز دين جلاوجي" أن يعبر عن أماله ويعبر عن رويته المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر حتى يستعيد تجربة الشخصيات الإنسانية التي وقفت في الماضي لكن على مسرح الحياة، فيعيد الحركة لهذه الشخصية التراثية ويستغلها لتعبير عن أفكاره المعاصرة "وإن العوامل التي تدفع الكاتب إلى توظيف شخصية تراثية دون غيرها من شخصيات الموضوع الذي يريد طرحه، كونها خير معبر عن هذا الموضوع وتدخل فلسفة المبدع في هذا الإطار حينما يستحضرها لهذا الموضوع دون سواها من شخصيات قد تؤدي الغرض ذاته"[1].

وقد أخذ توظيف الشخصيات التراثية عند "عز دين جلاوجي" صفة الخصوصية والتميز في كل أعماله المسرحية، فخلف واقعا موازيا للواقع التراثي الذي عمد إلى توظيفه، فتسير الحادثة المعاصرة في ظل الحادثة القديمة وتكتسب مصداقيتها، وبذلك نعيش حكايتين في آن واحد. ونشعر بوحدة التجربة الإنسانية وتماسكها، وهذا ما تميز به "جلاوجي" الذي لم يرسم العالم من وجهة نظر شخصية بقدر ما كشفه وعراه، فنطقت شخصياته كحقائق مؤلمة وأيضا تحولت إلى واقع مرير نعيشه اليوم.

وشخصيات "جلاوجي" التي وظفها هي:

الحاج فهوم: وهو بطل هذه الرواية في الخمسين من عمره حافظ للقرآن الكريم ومن هذا عبر "جلاوجي".

الحاج: "(ثائرا) ا تعلمني يا كلب تقوى الله وأنا الشيخ حافظ القرآن الكريم"[2]، وهكذا نجعل هذه الشخصية التي تلبس قناع الدين–الحاج–العامة يعتقدون أن هذا الفعل هو جزء من الدين، وإن الإيمان به جزء من هذا المقدس ولم نكاد نغفل عن هدف الكاتب لإيراد

[1]-فريديرك "برتولد بريخت"، حياته الفنية وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، ط02، ص 295.
[2]-عز دين جلاوجي، مسرحية الأقنعة المثقوبة، ط03، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 26.

مثل هذه التيمة، من الهدف نحو الإصلاح الاجتماعي، والدعوة إلى فكر نقدي للقضاء على سذاجة التفكير، التي تكون بفعل الجهل المنتشر في عامة الناس وقد اتخذتها الشخصية المسرحية وسيلة لتجارة مربحة، وتبقى هذه الظاهرة مظهرا من مظاهر الثقافة الشعبية المحلية والعربية، التي مازالت تستولي على الناس، وأيضا شخصية (الشيخ سالم) فهي الشخصية أيضا تعبر عن نفس الموقف وعن نفس الدور الذي يقوم به الحاج فهوم إنما هي شخصية مضطهدة ومظلومة حيث شبهت بالكلب، وهذا ظلم من نوع الآخر حين يتحول الإنسان إلى ما يشبه أو يساوي الحيوان في وصفه ب "الكلب"، استطاع الكاتب أن يجسد لها صورة عن الظلم الذي يكون قد عبر على المستوى الاجتماعي وواقعه، والحاج فهوم هو شخصية شعبية جزائرية وسمي بهذا الاسم نسبة إلى الصفة التي يدعيها و اعتمد (جلاوجي) أكثر على شخصية الحاج فهوم كشخصية تراثية تابعة من أعماق المجتمع، وقد قام الكاتب بدمج هذه الشخصية في الإطار العام للمسرحية.

فقد عبر الكاتب بواسطة الشخصية الرئيسية (الحاج فهوم) عن شريحة اجتماعية واسعة تستغل الناس في اعراضهم وأموالهم، لتجسيد القهر الاجتماعي من خلال الشخصيات الثانوية في المسرحية التي تقف موقفا سلبيا اتجاه الشخصيات تلك الشخصية الانتهازية، إذ يتخذ هذا القهر أشكالا عديدة على المستويين الاجتماعي والفردي فالطبقة الغنية تقهر الكادحة في (الحاج فهوم) هو نموذج لما يوجد في المجتمع، وهو يعبر عن الانتهازية.

" **الحاج:** قلت لك سأبحث عنها معك.

الشيخ سالم: وأنا متأكد أنها عندك.

الحاج: ما دمت متأكد فلماذا لا تشكوني للدولة؟

الشيخ سالم: أنت الدولة، وأنت المحكمة وأنت كل شيء، وهل يشكو الإنسان من الدولة للدولة"[1].

ومن هنا جاءت الفكرة لتعميق وتوسيع إطار الفرجة في المسرحية ضمن الأبعاد الفنية والجمالية، التي سعى عز دين جلاوجي إلى امتاع الجمهور بها التي عبر عنها في شخصية (الحاج فهوم)، المتسلط وشخصية الشيخ سالم المظلومة كما أن شخصية الحاج فهوم تحمل دلالات ورموز تراثية، عصاه، واللغة الدارجة مثل " تعشيت! تأكل السم، وماذا لو سبقك أعداؤنا؟"[2] وأيضا "صعبة؟ صعبة علي أنا؟ أنا الدارس في أكبر الزوايا وعند أكبر الشيوخ؟"[3]، كل هذه الكلمات تدل على أنه شخصية تراثية.

أما الشخصيات الأخرى فقد وظفها (عز دين جلا وجي) كرموز لها دلالاتها المحددة ولها أدوار في المسرحية وتشارك في بنائها ومنها:

-**نشناش:** نلاحظ أيضا أن هذه الشخصية لم تحمل اسما معينا بل هي صفة لمن يكون خفيفا في العمل والخدمة، والسفر والحركة، وغلام نشنش خفيف "إذن هي كنية للدلالة على وظيفتها التي تمثلت في خدمة الشخصية الرئيسية"[4]والتي تتصف في السرعة في تنفيذ مخططات تلك الشخصية التراثية وبالتالي الاعتماد عليها في ذلك، وأيضا يوجد لدينا:

-**شيخ البلدية:** فقد استغل منصبه في الدولة في ممارسة الرشوة والتزوير، فهو من يسير للقرواطي الأمور" شيخ البلدية: المهم كل شيء على ما يرام؟ الحاج: كل شيء على ما يرام وكما نحب وكما نريد.

---

[1]-المصدر السابق، ص 21.

[2]-المصدر نفسه، ص22.

[3]-المصدر نفسه، ص 23.

[4]-تمارا ألكسندر روفنا، ألف عام وعام، المسرح العربي ترجمة توفيق المؤذن، ط02، عام 1990، ص 247.

الفار: (مؤكدا) السلع تحضر وتوزع على المشترين الدائمين والسوق هذه الأيام ملتهبة...كل الشباب أصبحوا يتناولون المخدرات؟"[1].

إن هذا الملفوظ يدخل ضمن استراتيجية العمل والجاه والسلطة فهذه الشخصية لن تحظ إلا بتسمية عامة، وهي شخصية نافذة.

إن استعانة **(جلاوجي)** بمثل هذه الرموز اغنت النص المسرحي ونوعت من فنياته، بل شكلت بناء أساسيا فيه لا يمكن الاستغناء عنه ضمن هذا النص التراثي (الحاج فهُّوم) فكل شخصية لها دورها المنوط بها، وكل شخصية فاعلة لها وظيفتها في العمل المسرحي، وقد أدرك **(جلاوجي)** بما امتلكه من وعي ومعرفة كيف يصوغ من هذا المخزون في مسرحياته التراثية وكيف تبنى العلاقات الدراسية في النص المسرحي التُراثي.

[1]-المصدر السابق، ص 30.

المبحث الثالث: أنواع الرمز في مسرحية عز دين جلاوجي

1-الرمز التراثي:

العمامة:

هي ما يلف على الرأس والجمع عمائم وعِمام، قال ابن سيده: اللباس الذي يلاث على الرأس تكويرا، وهي ابسط صورها قطعة قماش تلف على الرأس لفة أو عدة لفات، سواء أكانت تحتها طاقية أم لم يكن، وربما كنوا بها عن البيضة والمقفار، وعممته ألبسته العمة وهو حسن العمة، أي التعميم وعُمم الرجل أي سودِ، لأنه تيجان العرب العمائم، فكان قيل في المعجم توج من التاج، قيل في العرب عُمم، وكانت الفرس تتوج ملوكها فيُقال متوج، والعرب للرجال إذا سُود قد عُمم، وكانوا إذا سودوا رجلا عمموه عمامة حمراء تُعد العمامة فخر العرب وعلامة العز لهم وأحسن ملبس يضعونه على رؤوسهم و" أثر عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله: "العِمام تيجان العرب"" ونسب هذا القول إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، وكانت العمامة ملبس خاصة بالعرب أصحاب الجاه والمكانة والنفوذ من حضر وبادية، فإنهم تميزهم عن بقية الناس وما كان الفقراء يستطيعون ارتداءها وكانوا يكنون عن الرخاء والرفاء بإرخاء العمامة"[1].

كانت العمامة من لباس الأشراف في الجاهلية، لبسها سادتهم وفرسانهم وخطبائهم وبخاصة حين يحضرون الأسواق كعكاظ والمخبة وذي المجاز، وكانت العمامة من سمات الخطيب، فكان الخطيب فيهم يلبس ملحفة ورداء وقميصا وعمامة ويحمل عصا بيده، وقد يستغني عن بعض هذه الملابس غير العصا والعمامة، ولمكانة العمامة في نفوسهم، فإن الشعراء يمدحون لابسها على أنه من ذوي الشرف والسماحة والنجدة، ولذلك فقد اتجهت عنايتهم باهتمام بالعمامة ونظافتها، وكيفية لونها، وكان من اشد ما يشتم به الرجل الانتقاص من عمامته ومن هنا نجد أن الكاتب وظف رمز العمامة في قوله "وقد يعدل

[1]-ونوس سعد الله، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، سنة 1996، ص 33.

الحاج فهوم عمامته كأنما ينظر في المرآة وهو يقول تركت بيتها وجاءت لتعيش في بيتك القذر مع الفتاة."[1]، ومنه يتبين لنا أن رمز العمامة كان متداول منذ القديم فأضافه الكاتب في مسرحيته الأقنعة المثقوبة وأيضا يقول: " وقد تحقق من ثيابه وتخلص من عمامته الضخمة فبدت صلعته اللامعة، فجأة تسمع طرقات خفيفة على الباب، يهتز الحاج فهوم من مكانه مضطربا، يتمالك نفسه مرددا".[2]، هذا ما قد تجد في مسرحية عز الدين جلاوجي.

الأغنية الشعبية:

وقد نجح "عز الدين جلاوجي" عن طريق الأغنية الشعبية في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" في تصوير حال المجتمع، وما يسوده، وظف "جلاوجي" الأغنية الشعبية التي تخدم سير الأحداث في المسرحية ومن ذلك قوله " ومن داخل المقهى ترتفع أغنية رابح درياسة.

يا تفاحة يا تفاحة خبريني

وعلاش الناس والعة بيك

بين الازهار والياسمين وضاحه

في العلالي حتى واحد ما يلحق بيك

باهية مكمولة بين لغصان دواحه."[3]

أراد عز الدين جلاوجي من خلال الأغنية الشعبية إبراز مكانة الفنان الشعبي –في المجتمع–هذه المرتبة العالية التي صنعتها سيرته العطرة، وأفعاله الطيبة في المجتمع،

[1]-المصدر السابق، ص 31.
[2]-المصدر السابق، ص 35.
[3]-المصدر نفسه، ص 38.

فيبقى ذكره خالدا حتى بعد مماته، وقد عمد "جلاوجي" إلى استخدام هذه الأغنية الشعبية حتى يزداد المعنى وضوحا، وتأثيرا في وجدان المتفرج.

كما يستخدم "جلاوجي" الأغنية الشعبية التي تصور المجتمع تصويرا دقيقا.

2-الرمز التاريخي:

يستنزل فيه عز الدين جلاوجي، الدلالات التاريخية على الابعاد المعاصرة وأن أبرز الرموز التاريخية تستقي من التاريخ العربي الإسلامي وهي تتنوع بين الشخصيات وبين الوقائع والأحداث، والمقصود منه توظيف شخصيات تراثية ومواقف تاريخية مع ربطها بأحداث واقعية، وبذلك يمتزج الماضي بالحاضر وينصهر التراث في الحديث وقد حول شعراء الحداثة إعادة الطاقة الخارقة لتلك الرموز والشخصيات ومنحها قدرتها غير الطبيعية التي فقدتها في عصرنا الحاضر، وذلك بإيجاد أبطال التاريخ وبعثهم من جديد ومن ثم يجسدون من خلال هؤلاء الأبطال أفكارهم ومشاعرهم ويعد التاريخ من بين المصادر التي أخذ منها الشاعر شخصياته بغرض التعبير عن أي موقف يريده، وبأسلوب أكثر نضجا واكتمالا، إذا اشتغل الشاعر ما توفر له من معطيات تراثية. "ويعد الحجاج بن يوسف أكثر الشخصيات هذا النوع شيوعا وربما لأنه أكثر هذه الشخصيات تمثيلا لمعنى البطش والاستبداد فهو في رؤيا شعرائنا رمز لكل القوة."[1].

فهنا نرى أن الكاتب تحدث عن البطش والاستبداد والظلم ومنه تتجلى هذه الصورة السلبية في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" حيث تبدو الشخصية الرئيسية "الحاج فهوم" المتمرس في الفنن الخديعة، الذي يوهم الجميع من أهله وأهل المدينة بوقاره وحسن تدينه، وقد قدمته الارشادات المسرحية كاللاتي" الحاج فهوم بطل هذه الرواية في الخمسين من عمره حافظ القرآن الكريم"[2].

[1]-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 124.

[2]-المصدر السابق، ص05.

ويحاول بهذه الشخصية المزعومة وتحت قناع الورع والتدين يمارس سلطته الانتهازية بامتياز، إذ لم يكن القناع على مستوى العنوان إلا رمزا لمضمون سلطة انتهازية يمارسها أصحاب التخفي هنا في المسرحية يتجلى فيما يفتي به "الحاج فهوم" لأهل المدينة مدعيا كفاءته في ذلك والتي تثير إلى السيادة وسلطة التجبر في التاريخ الجزائري وهذا ما نراه في مسرحية عز الدين جلاوجي:

"**الكهل:** يا شيخنا جئتك وأنا اعلم بأنك اعلم أهل المدينة.

الحاج: (منتفخا) ولكن هل يعرف هؤلاء الأوغاد قيمة العلماء الحقيقين، قيمتي أنا الحاج فهوم.

الكهل: أنا في ورطة وقد دلوني عليك."[1]

هذا اعتراف بما تمارسه هذه الشخصية الانتهازية من سلطة معنوية على الأفراد وما ينبئ بجهله أنه يفتي دون علم، فقد جاءه هذا الكهل يطلب منه لرد زوجته التي طلقها قبل خمس مرات.

وكأن الكاتب يندد بهذا النموذج الانتهازي في بعض أجهزة السلطة الذي يتقاضى الرشوة ويعمل بالمحاباة والمحسوبية بدل السهر على الخدمة القضايا التي تهم مصلحة الرعية وعلى لسان هذه الشخصية ذاتها (شيخ البلدية) نلمس بعض من الواقع السياسي الذي طبع الحياة السياسية في الجزائر زمن الكتابة الذي اتسم باضطرابات اجتماعية وسياسية على الصعيد الوطني، فراح الكاتب يلامس هذا الواقع ويعبر عنه بلغة لا تخلو من السخرية السوداء.

"**الحاج:** أن لم يكف فأمامنا طريق واحد

شيخ البلدية: ما هو؟

[1]-المصدر السابق، ص 14.

الحاج: ما هو يا فار يا مكار

الفار: التزوير

شيخ البلدية: وهل تعتقد أننا نقدر؟

الحاج: تقدر

شيخ البلدية: لا أظن

الحاج: ما الذي يخيفك

شيخ البلدية: كان الحزب الوطني الوحيد دون منافس... فكانت كل هذه الحيل تصلح، أما الآن فالأحزاب كثيرة... الاجتماعي، الديمقراطي.

الحاج: كلهم غثاء لا يخيف إن هي إلا أحزاب فقط وكلاب."[1]، إن المسرح الجزائري ما فتئ يدعو إلى المحافظة على مبادئ الثورة ومحاربة الانتهازية والاستغلال.

3-الرمز الأدبي:

لا شك إن للرمز الأدبي دور كبير في تكوين عز الدين جلاوجي، من الجانبين الثقافي والفكري، حيث ينتسب إليه–أصالة–منذ الصغر قراءة وفهما واستيعابا، خاصة وان لغة الرمز الأدبي لها تمايز واضح عبر تشكيلاتها المختلفة سواء أكانت شعرا ام نثرا عرفت به وعرف بها، ولقد استدعى الكاتب كثيرا من تراكيب لغة الرمز الأدبي ووظفها في صلب نسيج لغته المسرحية "ما الذي تغير؟ الشمس تطل من الشرق وتغرب من الغرب...الليل والنهار مازالا يتعاقبان والبشر هم البشر، لقد اخترت شبانا يحسنون الحديث عن الوطن والوطنية والتضحية والمصالح العامة، والوفاء للشهداء"[2]، إن الأقوال المأثورة هي تلك الأقوال المنسوبة إلى الأشخاص بعينهم أو بيئات بعينها تحدد سلفا في

[1]-المصدر السابق، ص45.

[2]-عبد العظيم بن بدوي، رحلة يوم الآخرة، دار ابن رجب، د.ط، 1996، ص 54.

التراث، واتخذت طابعها المميز في الثبات على مر الأجيال تركيبا بعينها ومعنى ولقد ساقها، الكاتب من كل صوب وحدب وادخلها في صلب نسيجه المسرحي لتعمل فنيا عبر ما حملته من مضامين تراثية خاصة.

لقد تغذى النص المسرحي ل "عز الدين جلاوجي" من روافد أدبية عربية سواء على مستوى الرمز الشعري أو المثل والحكمة، وقد ساهمت هذه الروافد الأدبية في مجموعها في تشكيل النص المسرحي للكاتب بملامح عربية خالصة وثيقة الصلة بالوجدان العربي إذ تعد بمثابة حوار يتواصل فيه كل ما هو عربي وخاصة وأن الموروث القديم والجديد واحد، وكذا القضايا التي يطرحها النص الدرامي العربي هي واحدة أيضا. قد يستحضر، الأديب الرمز الأدبي باستخدام وتوظيف رموزا لشخصيات أدبية أو أقوال مشهورة ليخلف به رمزا ينبض بدلالات إيحائية لتجربة شعورية جديدة هذا ما وظفه الكاتب" وكان الطقس رائعا نسمات عذاب تدغدغ وجنات الكون فيبتسم منتشيا رائقا، وعلى ايقاعه راح الحاج فهوم يرتشف من فنجان قهوته الرائقة بانتشاء كبير، وقد شغلت أغنية "انت وبس اللي حبيبي" محاولا أن يسقطها على إحدى حبيباته دون أن يفلح ذلك"[1]، وهكذا فقد وجد الأديب العربي في هذا التنوع التراثي المعادل الموضوعي للواقع المعيشي وبابا من الأبواب التأصيل للظاهرة الأدبية ومسايرة الحداثة والمعاصرة بشرط أن يخرج من الدائرة التداولية التي تبقيه واضحا.

المبحث الرابع: أبعاد توظيف التراث عند عز دين جلاوجي

1-البعد الديني

إن توظيف البعد الديني لغة خاصة تميز بها سرديات التراث–مفردات وتراكيب ونصا–عبر صياغته المتعددة في الكتب السماوية، التوراة والانجيل والقرآن الكريم، ولا شك أن انخراط أو عدم انخراط كاتب ما في معين ثقافة دينية ما يشكل حضاريا ملمحا

[1]-المصدر السابق، ص 63.

أسلوبيا بارزا في صياغته، وما تم مداخلته في لغة عز دين جلاوجي من التراث الديني ترافد عبر منبعين هما: لغة القرآن الكريم ولغة الحديث النبوي الشريف، توظيف البعد الديني لغة القرآن الكريم، لقد استدعى عز الدين جلاوجي آية من القرآن الكريم وظفرها في لغته وذلك في قوله تعالى << إن كيدهن لعظيم>>[1]، إن الله في هذه الآية (03) من سورة يوسف ومعناها أنه بيان لما قاله زوجها بعد أن انكشفت له الحقيقة انكشافا تاما، وهكذا واجه العزيز خيانة زوجته له، بهذا الأسلوب الهادئ بأن نسب كيدها ومكرها إلى جنسها كله لا إليها وحدها وقد وظف الكاتب هذا "في يواصل الحاج فهوم كأنما يلقى درسا، وهل تدري ماذا قال الله تعالى؟ قال: << إن كيدهن عظيم>>[2].

إلى جانب توظيف هذه الآية القرآنية كاملة فقد وظف الكاتب مفردات وتراكيب قرآنية ولكن دون تلميح، أو توضيح بل ضمنها في لغته المسرحية مباشرة ومن ذلك قوله << إن كيد الشيطان كان ضعيفا>>[3]، يعني بكيده ما كاد به المؤمنين من تحزيبه أولياءه من الكفار بالله على رسوله وأوليائه أهل الإيمان به.

يقول: فلا تهابوا أولياء الشيطان، فإنما هم حزبه وأنصاره وحزب الشيطان أهل وهن وضعف ، هذا ما " قاله الحاج فهوم إلى الكهل حيث يتعجب هذا الأخير لغزارة علمه."[4]، فهذا التركيب مأخوذ من سورة النساء الآية 76، إن توظيف المادة الدراسية وتقديمها عن طريق الشخصيات مسرحية له دور في تثقيف المجتمع عن طريق الشخصيات مسرحية له دور في تثقيف المجتمع حيث تشرح له مبادئ العلوم العامة، فهذا يؤكد لنا أهمية المسرح وقد تفطن (عز دين جلاوجي) لهذه الوظيفة فألف نصوصا مسرحية، وكما وجدنا أن الكاتب قد أخذ لفظتي << إن مع العسر يسرا >> ، << وأن الله يغفر الذنوب جميعا>>.

[1]-* القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 03.
[2]-المصدر السابق، ص 25.
[3]-**القرآن الكريم، سورة النساء، الآية 76.
[4]-المصدر السابق، ص 26.

لقد وظف (عز دين جلاوجي) العديد من التراكيب الحديث النبوي الشريف دون الإشارة إلى أنها مأخوذة منه بل ضمنها في لغته المسرحية خاصة في الحوار الذي دار بين الحاج فهوم والكهل، حيث قال:

" يضطرب الكهل لحظات كأنما يخشى الحديث ثم يجيب.

-أسأل في الطلاق يا سيدي.

-الطلاق، أمر بسيط، بسيط.

يقرب الكهل الكرسي من الشيخ قائلا:

-لي زوجة صعبة المعاشرة.

-يحرك الحاج فهوم رأسه ملوحا بذراعه.

-وهل يخفى علي أمر النساء، إنهن حزب الشيطان هل تعرف ماذا قال رسول الله؟

-صلى الله عليه وسلم.

-قال النساء ثم النساء واليهود والنصارى، حذر من النساء مرتين ومن اليهود والنصارى مرة واحدة.

-أعوذ بالله من النساء "

إن استدعاء الكاتب للغة الحديث النبوي الشريف دليل على إلمامه بالثقافة الإسلامية من جميع جوانبها، فإلى جانب توظيفه للغة القرآن الكريم فإن لغة الحديث النبوي هي الأخرى لم تستثن من التوظيف.

2-البعد الوطني:

يسيطر الهاجس الوطني على معظم الأعمال الفنية والأدبية الموجهة للمسرح في الجزائر، حيث يبرز البعد التربوي ذو البنية الوطنية والقومية بشكل موازي لحركة النضال الوطني والعربي في حركة الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي على المستوى المحلي، والقضية الفلسطينية على الصعيد العربي، ويظهر هذا الوعي في النصوص المسرحية للكاتب عز دين جلاوجي ومن بينها مسرحية الأقنعة المثقوبة.

تدور أحداث المسرحية **"الأقنعة المثقوبة"** حول السياسة والسلطة، فتغدو لعبة النفاق السياسي ورقة رابحة ينمى بها "الحاج القرواطي" بطل المسرحية، حلم الوصول إلى الزعامة (الوزارة) وبلوغ مآربه الشنيعة، فنراه يقول ل " الفار"، أحد خدمته: " ألا تعلم أن أرباب العمل حين يشبعون من المال يبوعون السياسة"[1]، وجوع السياسة لا يشبعه سوى الشر والإساءة، يقول متفلسفا: " السلطة يا فار يا مكار تمنحك السيطرة على كل الناس...السلطة شهوة لا تعدلها شهوة وإن نفسي لتضطرم شوقا إليها (مغمض العنينين حالما) آه حين يركع أمامي أولا الكلب"[2].

هكذا فالكاتب يرى أن السياسة تحمل في السياق الذي اختاره لها دلالة المأساة والهدم، أو بالأحرى البناء والتعمير على أنقاض الآخرين، وتلك الصورة التي عمد على إعادة رسمها وتزيينها بريشة الأدب وألوان الحقيقة تأكيد قوي على عمق الهم الذي يتقاسمه الجزائريون في حياتهم السياسية والناتج أساسا عن تراجع القيم وميلاد عهد تبرر الغاية فيه الوسيلة عن الحق والحقيقة.

فالمسرحية إذن تستمد مادتها من التاريخ الوطني المجيد، وتطرح أبعادا تربوية ذات بنية وطنية في فترة تاريخية معينة، كما تهدف المسرحية إلى نشر القيم الوطنية كالدعوة

[1]-المصدر السابق، ص 23.
[2]-المصدر نفسه، ص12.

إلى التضحية من أجل الوطن وحمايته من كل قوى خارجية تستهدف أمنه وسلامته، وهي الفكرة التي تلح وتؤكد عليها المسرحية، حيث يقول الحاج فهوم:

-كان حزبنا الوطني هو الوحيد دون منافس...

-فكانت كل هذه الحيل ممكنة، أما الآن فالأحزاب كثيرة...

الاجتماعي...الديمقراطي...الإصلاحي، الأصالة...[1]

[1]-المصدر السابق، ص 58.

خاتمة

خاتمة

بعد رحلة بحث كان فيها الكثير من العناء الممزوج بالمتعة ،نحط الرحال في مهلة اسمها الخاتمة التي رأبت على جمع المتفرق و تلخيص النتائج التي تم التوصل إليها خلال تلك الرحلة و يمكن بيانها كالآتي:

- يعد الكاتب (عز دين جلاوجي) من العلامات البارزة في مجال النقد و الإبداع في الأدب الجزائري لغزارة إنتاجه و ابداعاته في مجال المسرحية و الرواية.

- و إنه من الأدباء الذين يسحبون المتلقي بقوة و براعة نحو الحدث في انتاجاته ،لذلك عند دراسة الإنتاج المسرحي عند هذا المبدع يتوجب على الدارس الوقوف عند نقاط محددة من أجل عدم خلط الأوراق و هي :

- إن اختيارنا لموضوع توظيف التراث في المسرح الجزائري عند عز دين جلاوجي كان نابعا من خداعتنا أن خلف أسراره تتخفى جواهر من المعاني يحسن بالمتلقي أن ينزع عنها اللثام.

- إن اختيارنا لمدونة ،و هي مسرحية (الأقنعة المثقوبة)،لم يكن اعتباطيا أو صدفة.

- و أيضا تناول هذا البحث موضوع تفعيل التراث في المسرح الجزائري لعز دين جلاوجي حيث تتبع توظيفه لعناصر التراث ،و التقنيات التي لجأ إليها جلاوجي و لعل أولى ما يمكن استخلاصه من هذا البحث أنه أفاد في مسرحياته من مواد التراث ،بل إنه أبحر في أعماقه ليستخرج اللآلئ و المحار ليعيد سبكها وصف لها بأدواته الفنية.

- كشف البحث في اشكالية تأصيل المسرح عن أهمية التراث في تحقيق هذا التأصيل و إبراز دوره ،و من ثمة توصل خلال البحث إلى مفهوم التراث و علاقته بالمسرح.

- لقد كان حضور التراث في المسرح الجزائري شاملا لمختلف أنواعه و تجلياته ،و حاول البحث أن يقف عند أنواع الرمز في المسرحية فهناك الرمز التراثي و التاريخي و أخيرا الأدبي ،غير أن حضور الأبعاد التاريخية و الدينية في هذا التراث قد كان أكثر

انتشارا و فاعلية كما أن هذا الحضور قد توزع ليلبي حاجة المسرحين إلى تحقيق عديد الأهداف المتوخاة من ذلك التوظيف. – إن الشكل المسرحي الذي غلب على المسرحيات الجزائرية التي سعت إلى توظيف التراث في بعديه التاريخي و الديني هو المسرح الكلاسكي.

– إن اشتغال المسرح الجزائري بموضوع البحث عن أشكال مسرحية في التراث قد افرز بروز عديد الظواهر المسرحية ،و هو الشكل الذي ثم توظيفه بنجاح في تجربة (عز دين جلاوجي).

– لقد ارتبط نشوء المسرح الجزائري منذ تجاربه التأسيسية الأولى نحو استلهام التراث و الاقتباس منه و توظيفه.

حاولنا من خلال هذا البحث أن نقف عند موضوع توظيف التراث في المسرح الجزائري عند الكاتب عز دين جلاوجي من خلال النصوص المسرحية بعينها تحاورها و تحاورنا لنصل في الأخير إلى أن مسرح عز دين جلاوجي مسرحا واقعيا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1 القران الكريم رواية ورش ط 14.

2 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري ،لسان العرب ،دار صادر بيروت ،لبنان ط3 ،2004.

3 أحمد الماجد في النص المسرحي الاماراتي مجلة الرافدين ع : 188، أفريل 2013

4 ادريس قرقوة مجلة فعاليات الايام المسرحية لمدينة الجزائر 2006.

5 ادونيس ،علي أحمد سعيد الثابت و المتحول (بحث في الاتباع و الابداع عند العرب ج3 صدمة الحداثة) ط1 دار العودة بيروت لبنان سنة 1983.

6 الارهاصات الاولى :يذكر :عزيزة محمد ان اول فرقة مسرحية قدمت الى الجزائر هي فرقة مصرية لصاحبها :سليمان القرداحي سنة 1908 ينظر :عزيزة محمد الاسلام المسرح.

7اسطنبولي محمد محبوب :"أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر مجلة :امال السنة الثامنة العدد :35 سبتمبر ،أكتوبر 1976.

8اسماعيل سيد علي أثر التراث في المسرح المعاصر دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) دار المرجاح الكويت سنة 2008.

9بسايح بوعلام : "الامير خالد حفيد الامير عبد القادر " مجلة الثقافة ، العدد 97 ،جانفي ،فيفري 1987 الجزائر.

10 بوبعيو بوجمعة واخرون : توظيف التراث في الشعر الجزائري.

11 بوطابع العمري : " المسرح الجزائري النشأة والتطور "مجلة الثقافة العدد الممتاز من السلسلة الجديدة رقم 7،6 الجزائر 2007

12 تليمة عبد المنعم : حركات التجديد في الادب العربي دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة مصر 1975.

13 تمارا الكسندروفنا بوتيتيسفا : الف عام وعام على المسرح العربي ،ترجمة توفيق المؤدن ط1 دار الفرابي بيروت 1981.

14الجابري محمد عابد : المسألة الثقافية في الوطن العربي ،ط2،مركز دراسات الوحدة العربية بيروت 1999.

15جار الله ابي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، اساس البلاغة ،مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت لبنان ط1،1996.

16 جغلول عبد القادر :الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر.

17 الجيار مدحت: البحث عن النص في المسرح العربي ، ط2 دالر النشر للجامعات المصرية القاهرة 1995.

18 حنفي حسن : التراث و التجديد ،موقفنا من التراث القديم ،ط5 المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت سنة2002.

19 الخليل بن أحمد الفراهيدي ،كتاب العين ،دار الكتب العلمية بيروت ،لبنان ط1،2003

20دفينوجون: المسرح والتغيير الاجتماعي ،ترجمة دار سحر للنشر تونس 1995.

21 رشدي صالح :المأثورات الشعبية والعلم المعاصر ،مجلة عالم الفكر الكويتية المجلد الثالث ،العدد الاول السنة 1972 .

22 شكري عبد الوهاب ،المكان المسرحي ،دار فلور للنشر والتوزيع د ط ،ج ت 09

23عبد الرحمان زيدان ، أسئلة المسرح العربي ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ط1،الدار البيضاء المغرب 1987.

24عبد العظيم بن البدوي ،رحلة يوم الاخرة دار ابن رجب د ط 1996.

25عبد القادر القط ،من فنون الادب –المسرحية – دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ت 1978.

26 عز دين جلاوجي ، مسرحية الاقنعة المثقوبة ط 3 ،دار الروائع للنشر والتوزيع الجزائر 2010.

27 علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي دار الفكر العربي القاهرة 1997 .

28غوتولد افرايم ليسنغ (1729_1780) كاتب وناقد مسرحي ألماني

29 فريديرك : برتولد بريخت ، حياته الفنية وعصره ترجمة ابراهيم العريس ، دار ابن خلدون ط 2.

30كير ايلام ، العلامات في المسرح ، ترجمة سيزا قاسم ، مدخل الى السيميوطيقا ،مقالات ترجمة ودراسات دار الياس .

31 لمباركية صالح : المسرح في الجزائر ، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ط 1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة الجزائر 2005.

32 مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مكتبة لبنان ، بيروت ط 2 ،1984.

33 محمد بوكروح : ملامح عن المسرح الجزائري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982.

34 محمد سليمان حسين : التراث العربي الاسلامي دراسة تاريخية ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر د ت .

35 مسكين محمد :"المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية "، مجلة الفصول الاربعة العدد 34.

36 نعمان عاشور ، عالم المسرح ، دار الموقف العربي للصحافة والنشر والتوزيع القاهرة 1985 .

37 وليد البكري موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ،دار أسامة للنشر والتوزيع ،عمان الاردن د ط،2003.

38 ونوس سعد الله : الاعمال الكاملة الجزء الاول ،الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع دمشق ط1 ،سنة 1996.

.

الملاحق

الملحق 01

التعريف بالكاتب:

عز الدين جلاوجي: من بين الأصوات الأدبية في الجزائر، ولد 1962 بعين ولمان جنوب سطيف، درس القانون والأدب وتخصص في دراساته العليا في المسرح الشعري المغاربي، اشتغل أستاذا للأدب العربي، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكر ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والابداعية فهو:

-عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990.

-عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الوطنية بسطيف منذ 2001.

-عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائري (2000-2003).

-مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها:

-ملتقى أدب الشباب الأول 1996.

-ملتقى أدب الشباب الثاني 1997.

-ملتقى المرأة والابداع في الجزائر 2000.

-ملتقى أدب الطفل في الجزائر 2001.

-ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003 وغيرها .

زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز مهمة كجامعة فيلاديفيا الأمريكية ورابط أدباء الأردن، واتحاد الكتاب العرب، وجامعة بنمسيك بالدار

البيضاء بالمغرب، أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد الوطنية والعربية وأجريت معه لقاءات كتلفزيونية وإذاعية وطنية، قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نثرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية منها: بيان الكتب الإمارتية، عمان الأردنية، الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي السورية، الأسبوع الأدبي السورية، مجلة كلمات البحريني وغيرها، كما قدمت عن كتاباته الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في مختلف الجامعات.

درس **جلاوجي** في مجموعة من الكتب منها:

علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة، مكونات الرد في النص القصصي الجزائري الجديد لعبد القادر بن سالم، سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والفيلان لزير ذوبيي، بين ضفتين لمحمد صالح خرفي، سلطان النص الدراسات في الروايات عز الدين جلاوجي...، وغيرها ترجم له في موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين الصادر عن وزارة الثقافة صدرت له الأعمال التالية:

1-**في الدراسات النقدية:** النص المسرحي في الأدب الجزائري، شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتاب العرب بسوريا، الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف زهور ونيسي، دراسات في أدبها.

2-**في الرواية:** سرادق والفجيعة، الفراشات والغيلان، رأس المحنة الرماد الذي غسل الماء.

3-في القصة: لمن تهتف الحناجر؟ خيوط الذاكرة، صهيل الحيرة، رحلة البنات إلى النار (تضم جملة من القصص القصيرة.

4-**في المسرح:** النخلة وسلطان المدينة، تيوكا، والوحش، ورحلة غذاء (مسرحيتان)، الأقنعة المثقوبة، وغنائية أولاد عامر (مسرحيتان)، البحث عن الثمن، أم الشهداء (مسرحيتان)، الأعمال المسرحية غير الكاملة (13 مسرحية وغيرها ....).

5-في أدب الأطفال: ظلال وحب (مسرحيات)، الحمامة الذهبية (04 قصص)، العصفور الجميل، قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996 الحمامة الذهبية (قصة)، ابن رشيق، قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1997، أربعون مسرحية للأطفال.

تحصل على العديد من الجوائز منها: جوائز وزارة الثقافة بالجزائر سنة 1997 وسنة 1999، جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994، جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994، جائزة المسيلة سنة 1994، جائزة مليانة للأدب الطفل، جائزة موقع مرافئ الإبداع بالسعودية لأحسن نص مسرحي عن مسرحية البحث عن الثمن.

من مختارات ما قيل عنه، تعليق عز الدين ميهوبي يقول: يخطئ من يقول أن عز الدين جلاوجي كاتب قصة أو راوية أو مسرح أو نقد أو أنه يكتب للأطفال فقط، فهو واحد متعدد يصعب اختزاله تجربته في كلمات معدودات، وليس سهلا وضعه في خانة كتابة محددة، فهذا الكاتب استطاع في مطلع التسعينات أن يفرض حضوره في واجهة المشهد الثقافي بأعماله المختلفة، يبتلع الزمن كما لو أن عقارب الساعة تتراجع أمامه كتاباته النابعة من خجل الذات المندفعة نحو فضاءات أكثر خصوبة وواسع إدراكا بصورة تدعو إلى الاعجاب والتأمل، عز الدين جلاوجي يتنفس الكلمات كما لو أنها هواءه الوحيد، ويتنفس في عوالم اللغة التراث والحداثة بحثا عن جواهره المفقودة بأناة وسعادة.

ملحق 02

ملخص الدراسة:

تعد المسرحية أكثر الأجناس الأدبية قربا من الواقع واهتماما بالناس وأعمالهم، وأشدها تداخلا مع الحياة وراهن الإنسان وتغلغلا في بن المجتمع وتصوير للعلاقات الاجتماعية من الداخل وذلكن ما يكسب النص المسرحي فعالية اجتماعية تتجلى في قالب الأدب، وسبل الأديب المسرحي في ذلك توازن، بين وعيه الفكري ووعيه الفني، يسعى دوما لتجسيده وإحلاله.

يستوقفنا استقصاء من تلك الطبيعة على صعيد من مجموع تلك الأصعدة مع أديب جزائري معاصر، لا يزال إبداعه ينبض حياة ونشاطا إلى يومنا هذا إنه عز دين جلاوجي الذي سكنته الكتابة منذ كان طفلا صغيرا وبلغت به ومعه نضجا فنيا ملحوظا تراوح بين القصة والرواية والمسرحية وأدب الأطفال والنقد، وما دمنا بصدد الحديث عن المسرحية فإن اهتمامنا سينصب على جلاوجي الأديب المسرحي الذي نسعى عبر مداخلتنا هذه لتسليط الضوء على بعض القضايا الاجتماعية والسياسية الموضوعة تحت مجهر الأدب في كتاب "الأقنعة المثقوبة" (المؤلف سنة 1993) الذي اختار له الأديب عدسة المسرح المكبرة القائمة على التشريح الدقيق واللغة المباشرة، لغة الحياة المميزة للفن المسرحي.

تصور المسرحية، عبر شخصيات متنافرة ومشاهد متتابعة، واقعا اجتماعيا مشوها مريرا تساهم الأفكار الانتهازية في تأثيثه، فتغدو لعبة النفاق السياسي ورقة رابحة ينمي بها "الحاج القرواطي" بطل المسرحية–حلم الوصول إلى الزعامة(الوزارة) وبلوغ مآربه الشنيعة، فنراه يقول ل "الفار"، أحد خدمته: "ألا تعلم أن أرباب العمل حين يشبعون من المال يجوعون السياسة"[1]، وجوع السياسة لا يشبعه سوى الشر والإساءة، يقول متفلسفا:

[1]-عز دين جلاوجي، المصدر السابق، ص 23.

السلطة يا فار يا مكار تمنحك السيطرة على كل الناس.. السلطة شهوة لا تعد لها شهوة وإن نفسي لتضطرم شوقا إليها (مغمض العينين حالما) آه حين يركع أمامي أولاد الكلب"[1].

تحمل السياسة في السياق الذي اختاره لها الكاتب دلالة المأساة والهدم، أو بالأحرى البناء والتعمير على أنقاض الآخرين، ونلك الصورة التي عمد إلى إعادة رسمها وتزيينها بريشة الأدب وألوان الحقيقة تأكيد قوي على عمق الهم الذي يتقاسمه الجزائريون في حياتهم السياسية والناتج أساسا عن تراجع القيم وميلاد عهد تبرر الغاية فيه الوسيلة عن حق وحقيقة:

"الفار: تعيش المأساة.

الحاج: (ضاحكا) وهل سعادتنا إلا في مآسي الآخرين؟ ماذا نريد أنا الحاج القرواطي؟"

اتخذ جلاوجي شخصية "الحاج" عينة حية صالحة لعدسة تمثيليته، وجعل لكلمة "الحاج" ذاتها دلالات لا علاقة لها بمن زار البقاع المقدسة واختار طريق التقوى، بل قلبها وشحنها بأكبر معاني الفساد.

عامدا بذلك إلى "قلب واقع الحياة وإيقافه على رأسه"[2] وتشخيص الألم الذي يبدو وليد الكل ونتيجة تواطؤ أو على الأقل صمت الجميع، ولا يقل ذلك خطورة وما دام النص راصدا للمجتمع ومتتبعا تفاصيل حياته اليومية فإنه يعيدنا في كل مرة إلى نقطة الانطلاقة التي يعيب عليها أنها كانت ولا تزال سيئة، ولكي يقابل سكون الناس بالحركية التي يفترض أن تحقق على صعيد الذهنيات يبقى متتبعا للعيوب والآلام، وهو لهذا، مضطر لأن يقتنص من حياتهم (الناس) ما هو لصيق بها وبمشاكلها، وأن يضع يده على أخطر

[1]-المصدر نفسه، ص 12.
[2]-المصدر السابق، ص 20.

مواطن الجروح"[1]؛ وخير صفة يقترحها الكاتب لمداواة تلك الجروح ردع السكوت الذي جعله محور شر تدور حوله مظاهر الفساد كلها، يقول، في نهاية المسرحية، مشخصا الداء ومقترحا الدواء، على لسان "الحاج"، المنصار، الذي راح يوجه أصابع الاتهام نحو الجميع حين عوتب وحده على اختطافه "التفاحة" وتسببه في موتها ومقتل مولودها: " الجميع منافقون.. أمة النفاق... مجتمع النفاق... ولماذا كانوا يعرفون ذلك فلماذا لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهوني؟ لماذا لم يصرخوا في وجهي؟ (...) لماذا لم يقتلوني؟ لماذا لم يجرجروني إلى السجن؟ لماذا تركوني أطغى... أتكبر... أعلو...؟ كل ابتسامة منهم تنفخني ...كل خضوع منهم ينفخني... كل تقبيلة منهم على كتفي تنفخني...حتى انفجرت كالضفدعة ...لماذا تنافقون؟ لماذا ترون الباطل وتسكتون؟ لماذا تصنعون المجرمين وتحيطونهم بالرعاية؟ لماذا لماذا؟"[2]

وتكتمل الصورة لما ينتقل الأديب إلى أسلوب المواجهة فيجعل المجتمع في قفص الاتهام لتبدو شخصية "الحاج" المحورية مجرد اليد التي يبطش بها ذلك المجتمع، بل ضحية من ضحاياه يقول في الموضع نفسه من المسرحية وهو يناجي "مراد"، أعز أولاده المتوفى بسببه مات شر ميتة: " حتى أنت وقد كنت أحبك (ثائرا) لست المجرم لست وحدي المجرم ...أنتم أيضا كذابون ...سراقون ...أفاكون ...منافقون ...أنتم بذرتموه ...أنتم صنعتموه ...أنتم سيدتموه ...أنتم ألهمتموه ...أنتم الذين تخلقون المجرم والأفاك والجبار ...أنتم ...أنتم ...كلكم الحاج القرواطي ...كلكم أنا ...وأنا واحد منكم."[3].أن نص جلاوجي، وعلى الرغم من بساطة لغته وانخراط موضوعه في الراهن، وتلكم ميزة مسرحية بالدرجة الأولى تنتج " استخدام أكثر أنواع الدلالة بدائية"[4]، إلا أنه في آفاقه البعيدة " يضعنا أمام إبهام اللغة والحياة" ويفتح المجال رحبا من العنوان، أولى عتباته،

---

[1]-المصدر نفسه، ص 20.
[2]-عز دين جلاوجي، ص 81.
[3]-المصدر السابق، ص 85.
[4]-كير إيلام، العلامات في المسرح، ترجمة سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات ترجمة ودراسات، دار إلياس.

للتساؤل عن وضع لا يبدو ظرفيا يقاسيه المجتمع الجزائري–مرآة الشعوب الأخرى لا سيما العربية منها–من قاعدة الهرم إلى قمته، إنصار الواقع الثقافي والاقتصادي والاجتماعي أكثر خضوعا للأجهزة الإدارية[1] منه لحركة المجتمع وعلاقات الناس بعضهم البعض مما أحرز ثقافة الأقنعة التي صارت بمثابة الصفعة التي تدفع الفرد إلى المغامرة بالقيم وقبول التلون والتبدل على حسب الأوضاع والظروف ونلمس هذا المشهد بقوة في نص المسرحية إذ لا يتردد "الحاج القرواطي"، نموذج الفساد.

و"الفار" و"النشناش" العاملان تحت امرته وتأثيره، في تغيير القناع الديني، بعد أن غيروا ما من مرة الأقنعة السياسية والثقافية والإنسانية، بمجرد الفوز "حزب الأصالة" على "الحزب الوطني" في الانتخابات البلدية متصنعين كلهم الورع ومكلفين أنفسهم مشقة تغيير الصورة الخارجية عملا بنصيحة "الحاج".

"على الذكي أن يلبس لكل زمان لباسه"[2]. لكن هذه النصيحة ستنقلب على صاحبها في النهاية وتقلب دلالات الخير والشر التي لا مكانة لها في قاموس النفاق، فها هي معاصي "الحاج" وذنوبه وآثامه ترجع إليه صدى أفعاله في صورة فلسفية شديدة الإيحاء:

"خيرك شر

شرك خير

تذكر شرورك

كم ظلمت

كم رشوت

كم قتلت

---

[1]-ينظر: فرحان بلبل، مرجع سابق، ص 206.

[2]-عز دين جلاوجي، المصدر نفسه، ص 50.

كم سرقت

كم خدعت

كم كذبت

كم نافقت

كم قناعا لبست

كم ...كم ...كم ... (يتردد الصدى)"[1].

يصيب الثقب والتلف التدريجي مجموع الأقنعة المتكدسة منبئا بسقوط القناع عن القناع، سقوطا مرحليا لا يبشر في الأحوال جميعها بانكشاف وجه الفساد، وذلك من بين ما قد يوحى به العنوان باعتباره مفتاحا ونافذة وفاتحة دلالية مهمة (...) مثيرة مستفزة خارقة الأفق المتلقي مغرية بالكشف "[2]، ويتأكد ذلك مع النص المسرحي في المقطع المذكور أعلاه الذي أراده الكاتب بداية الطريق نحو الحقيقة التي تستوجب تحديق الانا في مرآة " النحن" والتزام الصدق على أصعدة الحياة المختلفة والمتشبعة والمكملة لبعضها البعض لا سيما صعيد الأدب الذي يعد الأدب المسرحي فيه بوجه خاص " مؤسسة ثقافية لها رسالتها في خدمة التطور الفني والفكري والاجتماعي، أي في بناء الإنسان"[3].

فإنه يجسد في نصه المسرحي مبدأ الصدق الذي اتخذه شعارا ومبدأ عمل في كافة أعماله، بذلك صرح في واحد لقاءاته الأخيرة:

" أسعى لأن أحقق الصدق فيما أكتب، الصدق فيما أومن به من أفكار وقيم، والصدق الفني والجمالي أيضا"[4].

---

[1]-المصدر السابق، ص 85-86.

[2]-ينظر، حوار مع عز دين جلاوجي، حاوره بوشعيب الساوري، http://www.com. ، 10جانفي 2008.

[3]-نعمان عاشور، عالم المسرح، دار الموفق العربي للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1985، ص 84.

[4]-حوار مع الكاتب الجزائري عز دين جلاوجي، ... بين جميع الأجناس الأدبية لحمة قوية لأنها مشكاة واحدة، جريدة الحرية، 18فيفري 2010.

ويحس القارئ بهول وضخامة صورة الشاذ وزحفها الفظيع نحو أكثر الأماكن قداسة ومناعة في مشهد رفع "الحاج" عن السواد الأعظم من الناس أبشع أقنعة الفساد وألصقها بطباعهم.

" (...) كم في أرض الله من أمثالي؟ احسب يا نشناش ...أنت... هؤلاء ...ألست تراهم؟ انظر جيدا أراهم في الطرقات... في المعامل في المساجد...في البيوت..."[1].

أن يتغلغل الفساد إلى أعماق المجتمع ويطال أكثر فئاته عددا وتمثيلا معناه بلوغ أخطر مستويات الركود الفكري التي ما كان المجتمع ليبلغها لو لم يعتمد صناع القرار فيه إلى تجاهل نخبة العلماء والمفكرين التي جاء ذكرها في المسرحية على سبيل الاستشراف، فتلمس المفارقة في هذا الشأن مع "الحاج القرواطي" الذي يتهجم تارة على من لا يُقدر في أمثاله " قيمة العلماء الحقيقين"[2] ويشيد تارة أخرى ب " كانت الدنيا بخير يوم كان الناس يقدرون العلماء ورجال الدين"[3]. أما الطرف الأول من المفارقة–وهو معطى راهن– فيقصدون به "تعرية إرهاب أرباب المال وأرباب السياسة ضد الطبقة المثقفة والواعية والمتنورة"[4]. في حين يرمز الطرف الثاني إلى من أصبحت أفكارهم موضوع إقصاء وصاروا مغلوبين على أمرهم، وهي الفكرة الأساس التي يبدو أن جلاوجي قد رهن بها مستقبل الشعوب العربية.

إن الواقعية والحركة التي قامت عليهما لغة جلاوجي ونُسخ وفقهما أسلوبه لكفيلتان لإدراج تمثيليته ضمن مختلف الكتابة المسرحية ذاتها التي تجعل المرء، الكاتب والقارئ على حد سواء، يرى نفسه منحولا أمام الذات، ويتصرف كما لو أنه يعيش فعلا في جسد آخر مع طبع آخر.

---

[1]-ينظر، المصدر نفسه.
[2]-المصدر السابق، ص 14.
[3]-المصدر نفسه، ص 15.
[4]-ينظر، حوار مع الكاتب الجزائري عز دين جلاوجي، ص20.

الفهرس

مقدمة.....أ

الفصل الأول نشأة المسرح في علاقته بالتراث و أهداف توظيفه

المبحث الاول : ماهية التراث و المسرح.....5

1) في ماهية التراث: 5

2) في ماهية المسرح: 7

المبحث الثاني : دوافع توظيف التراث في المسرح 10

المبحث الثالث: دواعي توظيف التراث في المسرح و معاييره. 13

المبحث الرابع: مكانة التراث في بدايات المسرح الجزائري: 16

الفصل الثاني : توظيف التراث في المسرح الجزائري

المبحث الأول: توظيف التراث عند عز دين جلاوجي.....23

المبحث الثاني: توظيف الشخصيات التراثية في مسرحية الأقنعة المثقوبة 27

المبحث الثالث: أنواع الرمز في مسرحية عز دين جلاوجي.....31

1-الرمز التراثي: 31

2-الرمز التاريخي: 33

3-الرمز الأدبي: 35

المبحث الرابع: أبعاد توظيف التراث عند عز دين جلاوجي 36

1-البعد الديني 36

2-البعد الوطني: 39

خاتمة.....42

ملاحق

قائمة المصادر والمراجع.....45

الفهرس 59

الفهرس