

بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير

موسوم بـ:

الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكين

إشراف :

د. بن ذهيبة بن نكاع

إعداد الطالب :

✓ بجري قادة

أعضاء لجنة المناقشة

جامعة وهران

رئيساً

❖ أ. د حمر العين خيرة

جامعة وهران

مشرفاً مقرر

❖ د. بن ذهيبة بن نكاع

جامعة وهران

مناقشاً

❖ د. مصطفى الزقاي جميلة

جامعة وهران

مناقشاً

❖ د. جدي قدور

السنة الجامعية: 2011 - 2012

قُبَس

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسِيرَ اللَّهِ عَمَلَكُمْ وَرَسُولَهُ وَالْمُؤْمِنُونَ

كلمة شكر

بعد شكر المولى عز وجل على نعمه وفضله، نشكر الأستاذ الدكتور
بن ذهيبة بن نكاع، على تحمله عناء البحث معي، والشكر موصول للسادة
الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، لتحملهم السفر في وعاء هذا البحث
لستم منا بموضع الهون حتى ننساكم، وإنا لنترجو من الله عز وجل تجديد

لقائكم

إهداء

إلى إنسانية الروح، إلى أمي الحبيبة، أحبك أُملاً أرفض التخلي عنه،

أحبك وطننا لا أستطيع الابتعاد عنه، وإلى الإنسان العظيم صاحب الاسم

النبي والدفء الأبوي، إلى والدي الحبيب،

إلى فناني المسرح على مر العصور، أهدي عملي المتواضع هذا.

مقدمة

ارتبط المسرح الجزائري منذ مرحلة بزوغه بالتراث، حيث وجد الكتاب المسرحيون من خلاله المادة السلسلة التي ارتكزوا عليها في عملياتهم الإبداعية، لا لسبب سوى لرفضهم للأشكال المسرحية السائدة معتبرين إياها نتاج للثقافة الغربية وإفرازا للفكر الاستعماري الذي استعمل كل الطرق لطمس الثقافة الوطنية.

ويعتبر الكاتب عبد القادر ولد عبد الرحمن كاي، من بين هؤلاء المسرحيين الذين حاربوا هذه الأشكال الغربية التي لا تحمل دلالات تحاكي الواقع المحلي الجزائري بمختلف طبقاته، من خلال مسرح الحلقة المرتكز على الموروث الشعبي الذي اتخذ كوسيلة لبلوغ غاية نبيلة تعني مسألة تأصيل المسرح الجزائري في عدد من أعماله المسرحية مثل "القرب والصالحين، كل واحد وحكمه، ديوان القراقوز... الخ ولا سيما تركيزه على بناء الشخصية الدرامية بناء تراثيا معتمدا فيه على خصوصية البيئة والهوية الوطنية والعربية.

من هذا المنطلق عنونت بحثي بـ: "الشخصيات التراثية في مسرحيات ولد عبد الرحمن كاي"، وقد ارتأينا أن تكون مسرحية "ديوان القراقوز أنموذجا، كونها من أنضج أعمال كاي، من حيث توظيف التراث والتعامل مع موضوعاته، وخاصة ما تعلق بالشخصية المسرحية، باعتبارها المحرك الأساسي للفعل والأداة الكاشفة عن الصراع كما وصفها عبد القادر القط في فن المسرحية.

لهذا تمحورت إشكالية البحث فيما يلي:

ما الغاية من توظيف الشخصيات التراثية في مسرح كاي؟ بمعنى ما هي الأسباب التي دفعت الكاتب إلى الاعتماد على الشخصية التراثية؟ وقد تفرع عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات أهمها:

- ما حقيقة الشخصية التراثية؟

- ما هي مصادر الشخصية التراثية؟
- كيف بنيت الشخصية المسرحية عند كاكى؟
- ما هي الأشكال التراثية التي استعملها كاكى؟

وللاجابة على هذه التساؤلات انقسم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

تناول المدخل النص المسرحي، من حيث درجة الاختلاف بينه وبين النص الدرامي، مع التركيز على إعطاء مفهوم للتراث، وكذا التطرق إلى ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري ومضامينه.

أما الفصل الأول المعنون بـ: "الشخصية المسرحية والتراث" فقد قسم إلى ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول الشخصية في المسرح من حيث المفهوم والتطور على مر العصور، وجاء المبحث الثاني عارضا لمعالم الشخصية المسرحية، وما تحمله من بناء وصلة بالنموذج الإنساني، وعلاقتها بطابع الاحتفالية، أما المبحث الأخير فتضمن مفهوم الشخصية التراثية، متطرقا إلى أهم مصادرها، في صورة المصادر الدينية والتاريخية، والأسطورية والشعبية.

الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى"، فقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث، حمل أول هذه المباحث مسألة الحديث عن ظهور الشخصية التراثية ومركزاتها عند كاكى، ليتم الانتقال في المبحث الثاني للحديث عن الشخصية المسرحية عند كاكى بين الملحمية والحلقوية، وذلك بتناول قضية هامة تجلت في معايير الشخصية الملحمية وخاصة التغريب عند بريخت وكاكى، إلى جانب التفرغ لمسألة الشخصية في مسرح الحلقة ودورها في تأصيل المسرح الجزائري أما المبحث الثالث فقد خصص للحديث عن الأشكال التراثية في مسرحيات كاكى، على غرار شخصيات المداح، القوال، والراوي .

وتفرد الفصل الأخير بالجزء التطبيقي في صورة الدرامية الموضوعية والفنية لمسرحية ديوان القراقوز في جانبين هامين أولهما، الجانب الفكري الذي يمثل المضمون، والجانب الجمالي الذي يتعلق بالشكل إلى جانب وضع تصور لشخصية الراوي في العرض المسرحي.

أما الخاتمة فهي تحصيل حاصل لأهم نتائج موضوع البحث وبمثابة إجابة عن الإشكالية الكبرى وما تحمله من فرضيات جزئية.

وقد اعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- أثر التراث العربي في المسرح المعاصر ل سيد علي إسماعيل
 - توظيف التراث في المسرح لحسن علي الخلف
 - أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكى المسرحية، رسالة ماجستير لمناد الطيب.
 - التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه لبن ذهيبية بن نكاع.
- وما هذه الدراسات السابقة في مجال المسرح الجزائري، إلاّ تعريج على إشكالية الشخصية التراثية وتوظيفها في المسرح الجزائري وأثرها عليه، واكتفوا بالدراسة التاريخية العامة فجاءت معظم الدراسات السابقة عبارة عن مسح تاريخي لظاهرة المسرح ببلادنا.

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، لأنه الأنسب طالما أننا في موقف محاولة تحليل موطن وأثر الشخصيات التراثية واكتشاف دلالتها في النص المكتوب، وهذا من خلال فصول البحث، ناهيك عن الاستفادة من بعض المناهج الحديثة التي تخدم البحث، كلما تطلب الأمر، وخاصة المنهج الاستدلالي لما يتعلق الأمر بالرجوع إلى حوارات الشخصيات من خلال النصوص الدرامية للمؤلف والمنهج التاريخي الذي يقوم على تأريخ الحركة المسرحية في استلهاهما من التراث الشعبي.

ككل بحث يجد الباحث نفسه أمام دوافع ذاتية وأخرى موضوعية تدفعه إلى ولوج عوالم بحثه، وما حز الدارس على اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في التعرف عن قرب على المسرح الجزائري من خلال توظيف التراث في المسرح الجزائري، وحتى يكون للباحث رصيد معرفي يساعده على إكمال مسيرته في المسرح الجزائري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الباحث يحاول أن يرصد واقع الشخصية التراثية في المسرحي الجزائري وما يكتنفه من حساسية وغموض حتى يساعد الدارسين في هذا التخصص الولوج إلى مجال بناء الشخصية الدرامية.

واعترض البحث جملة من العراقيل والصعوبات وقفت حجرة عثرة أمام إتمامه، ولعل العائق الكبير هو ندرة المراجع المهمة والمتخصصة في المرجعيات البنائية للشخصية الدرامية، وما يؤسف هو صعوبة الاتصال بالدارسين والباحثين في الحقل المسرحي على مستوى المؤسسات الثقافية عبر ربوع الوطن، كما ترك الباحث بعض المسائل عالقة على مستوى العرض ولم يدرسها نهائيا وذلك من أجل ترك المجال للدراسات المستقبلية.

ولا يسعنا أخيرا سوى التقدم بجزيل الشكر إلى الدكتور بن نكاع بن ذهيبة الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي وتزويدي بمختلف المراجع والتوجيهات القيمة التي خدمتني في بحثي المتواضع.

مدخل

النص المسرحي والقراءات

يرى معظم الباحثين الدارسين أن النص المسرحي هو أعلى صور التعبير الأدبي، كما أنه يلخص القيم التعبيرية، إذ يتناول عدة مواضيع مختلفة وفي هذا الصدد نجد النص المسرحي الجزائري له عدة محاولات في معالجته لمواضيع عدة، مواكبا حركة التطور في المجتمع منذ الإرهاصات الأولى للنشأة* لا بد من التمييز بين مصطلحين لكل منهما دلالة، وهما النص الدرامي والنص المسرحي، إذ أن الأول يعني نص المؤلف الذي يوضع خصيصا للتمثيل على المسرح، ويصفه شكري عبد الوهاب بأنه: "...يسبق النص المسرحي ثم يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي..."¹، وه المراد من وراء هذا البحث، حيث يتعلق به الأمر إذا ما تكلمنا عن الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى، باعتبار هذه الأخيرة، عنصر من عناصر البناء الدرامي.

في حين أن النص المسرحي تتجسد فيه مجموعة عناصر العرض التي تخدم النص الدرامي وتعطيه حياة الرّكح، وتحقق مضامين أفكاره، فهو " النص الدرامي المكتوب بعد أن تتناوله يد المخرج

* - إذ نجد على مستوى المضامين: المسرحيات التاريخية التي قال في شأنها عبد الله ركيي: " فالنوع الأول - الاتجاه التاريخي - أسبق الأنواع ظهورا، واستمر حتى بعد الاستقلال...وتستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس، وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس"، وظهرت المسرحيات منذ قدوم جورج أبيض سنة 1921 إلى الجزائر، حيث قدم مسرحيات تاريخية وهناك مسرحية "بلال" لمحمد العيد آل خليفة، ذات الطابع الشعري

- المسرحيات الاجتماعية: تمثلت مواضيع هذا الاتجاه في المشاكل الاجتماعية التي كان يتخبط فيها المجتمع الجزائري، كالطلاق وشرب الخمر والتفكك الأسري، وتعد مسرحية " الشفاء بعد العناء" للطاهر علي الشريف 1921 أول مسرحية اجتماعية.

- المسرحيات الثورية: يعتبر موضوع الثورة من أكثر الموضوعات الحساسة التي اهتم بها الكثير من الأدباء ومنها نذكر مسرحية " حسن طيروا" لرويشد التي صورت لنا كفاح المجاهدين ضد المستعمر الفرنسي ومسرحية ، إفريقيا قبل الواحد.

- المسرحيات الإيديولوجية: تناولت الأفكار الفلسفية والفكرية والسياسية، وتصارعها لفكر ما على حساب آخر، مثل مسرحية "الهارب" لطاهر وطار، التي تناولت الصراع بين الفكر الشيوعي والرأسمالي.

- المسرحيات السياسية: تراجع هذا النوع بسبب فرض الرقابة على النصوص المسرحية ومن أهم هذه المسرحيات: "عدو الشعب" التي اقتبسها محمد التوري "عن هنريك إبسن النرويجي.

- المسرحيات الفكاهية: تهدف إلى التسلية والهزل وإثارة الضحك لغرض تبليغ غاية ما، سواء تعلق الأمر بغرض اجتماعي أو سياسي أو فكري، ومن المسرحيات الفكاهية نجد "رواية الثلاثة" للشيخ البشير الإبراهيمي، الهادفة إلى تعليم اللغة وعرض قضية البخل بأسلوب شفاف يبعث على الضحك، ينظر عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر، ط1، 2000، ص 57، ومخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002، ص 32.

¹ - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 02.

ومجموعة العمل، من مصممي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلاً لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة، وهكذا لم يعد المؤلف هو المصدر الوحيد المعنى النص"¹. بمعنى أن المخرج هو صاحب سلطة تحويل أحداث النص المكتوبة الجامدة والميتة إلى أحداث حية تتحرك على خشبة المسرح، وقد يتصل من إرشادات النص المكتوب وفي هذا الصدد يقول فرحان بلبل: "لكن الكاتب قبل هذا كله، لا يعيش حالة من النهوض المسرحي ولا تشكل نصوصه التي يكتبها جزءاً من هذا النهوض... والعروض المسرحية اليوم تستغني عن نصوصه بتلك النصوص المؤلفة التي يركبها المخرجون وقد فرحوا بأنهم خرجوا من سيطرة النص وكاتب النص"².

يرتكز التأليف المسرحي على أركان أساسية تجعل منه مسرحاً راقياً ومؤثراً، وبالتالي يجد المؤلف نفسه مجبراً على التقيد بهذه الأركان، ليتمكن من كتابة نص قوي بإمكانه التواصل مع المتلقي من على خشبة المسرح، ومن أركان النص المسرحي نجد:

1. الحكاية المسرحية، في حبكة (مباشرة صديق وفي للكاتب)

2. الصراع المسرحي، (براعة فنية ورؤية اجتماعية)

3. الشخصية المسرحية (حد السيف)

4. موضوع المسرحية (رأس الحرية)

5. الحوار، (جامع الشمل)³

¹ - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 02.

² - فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والنص - منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 27.

³ - ينظر م ن، ص 31 وكذلك 102.

يعتبر النص المسرحي من العناصر المتعددة التي تفرز تلك الاحتفالية ذات الطابع الجماعي، لكنه قد يتحول إلى شأن خطير إذا تنازل عن إطاره الذي يرسمه المؤلف أولاً، وينتقحه المخرج بإضافاته ثانياً.

هذا بإيجاز ما يخص الشق المتعلق بالنص المسرحي الذي سيركز عليه البحث في الدراسة الموضوعية والفنية لما يتعلق الأمر بدراسة مسرحية (ديوان القراقوز).

وتجدر الإشارة عند الحديث عن التراث إلى قضية هامة وهي قضية تداول كلمة "تراث" في اللغة العربية التي لم تعرف في أي عصر من عصور التاريخ العربي ازدهاراً كما عرفته في القرن العشرين ومعنى كلمة تراث توحى بالاتصال بين الأجيال، ووجود الماضي في الوقت الراهن، لذلك اتجه إليه بعض المبدعين في العصر الحديث، بغية التعبير عن الواقع، وفي هذا الصدد يقول (الفيروز أبادي): "الإرث بالكسر، الميراث والأصل، والأمر القديم توارثه الآخر عن الأول والرماد والبقية من كل شيء"¹.

ويقول ابن منظور: "الورثُ والورثُ والإرث والوارث، وقيل: الورثُ والميراث في المال والإرث في الحسب... والتراث بما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو"².

نستنتج مما سلف أن كلمة "تراث" من منظور علماء اللغة تتعلق بالمال والحسب، فمادة "وَرَثَ" تدل على الإرث المادي والمعنوي، وقد وردت كلمة "تراث" في القرآن الكريم مرة واحدة في

¹ - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، توزيع مكتبة النوري، دمشق، فصل الألف والباء، باب التاء.

² - ابن منظور لسان العرب، مادة (ورث)، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص 4808.

* - بالإضافة إلى طبعة دار صادر بيروت، المجلد 15، ط3، 2004، باب الواو، ص 190، والتي تطرق فيها إلى نفس الكلمة (ورث) والوارث واصفاً إياها بصفة من صفات الله عز وجل (الباقى والدائم) الذي يرث الخلائق ومنها يأتي الإرث والوراثة.

سياق قوله تعالى: "كلا بل لا تكرمون اليتيم ولا تحظون على طعام المسكين، وتأكولون التراث أكلا لما، وتحبون المال حبا جما"¹.

يدل التراث في مفهومه الاصطلاحي على مصطلح شامل يعنى به عالما متشابهها من الموروث الحضاري. بحيث يشكل مجموع البقايا السلوكية والقولية ومجموعة الطقوس التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة ومن مكان إلى مكان². فهو يحتوي على مجموع القيم الدينية والتاريخية والحضارية، وما تحمله من عادات وتقاليد، وهو بذلك يحقق شخصية مركزة تشكل روحه وروح ماضيه.

ويعد التأصيل من هذه الزاوية أحد المفاهيم التي برزت من خلال دعوة العديد من الكتاب المسرحيين إلى إنشاء آليات تمنح للمسرح العربي عامة، والمسرح الجزائري على وجه الخصوص هويته ويعني مصطلح التأصيل جعل الفن المسرحي جزءا أساسيا في حياتنا، وترى حورية محمد حمو: "أن التأصيل لا يعني البحث في تراثنا عن أشكال وظواهر مسرحية، والتقاطها لتكون أصولا يمكن أن تعد أحد فروع التأصيل..."³ بمعنى أن التأصيل هو الرجوع إلى التراث بكل ما يحمل من خصائص سواء اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك. من الأمور التي تبين الهوية التي تمثل الاختلاف عن الآخر والتفرد بميزات وخصائص تنبع من الذات القومية. إذ يعني التأصيل في المسرح ربط الصلة بين المظاهر المسرحية والمجتمع، إلى جانب التعبير عنه، ويشمل جانب الهوية، اللغة التاريخ والتكوين الفكري والحضاري، والروحي.

¹ - سورة الفجر، الآية (20/17).

² - ينظر، فوزي عنيل، الفلكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص 77.

³ - د. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 34.

ومن بين الوسائل التي قربت الصلة بين التراث والهوية في إطار النشاط المسرحي نجد ظاهرة

"الاقتباس" الذي ينقسم إلى أنواع عدة أهمها

- 1- اقتباس فكرة
 - 2- اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها
 - 3- اقتباس ذات وهيئة اقتباس شخصية، بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسماها.
 - 4- اقتباس هيكلين تام مثل اقتباس كتابة أو تجسيد فني
 - 5- اقتباس هيكل جزئي
 - 6- اقتباس مغزى موضوعي
 - 7- اقتباس ناقص، قد يكون جزءا من قول أو فعل و فكرة، لتحدث أثرا نقيضا للأثر الذي وضعت من أجله الجملة¹
- ويعتبر الاقتباس بمثابة إعادة سبك عمل فني كي يتفق مع عمل فني آخر، كتحويل المسرحية إلى فيلم، أو القصة إلى مسرحية، لذلك يعد الاقتباس من أهم الخطوط العريضة للحكاية، حتى لما يتعلق الأمر بالفكرة لأجل ابتكار مواقف جديدة مختلفة، وعلى هذا النحو صنع ولد عبد الرحمن كاكى ثوب مسرحيته "ديوان القراقوز" لما اقتبسها عن "الطائر الأخضر" لكارلوقوزي ودمجها في عمله الفني.

¹ - ينظر د. أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، 1993، ص 75

الفصل الأول: الشخصية المسرحية والتراث

المبحث الأول: الشخصية في المسرح

مفهوم الشخصية :

تطور الشخصية الدرامية عبر العصور:

المبحث الثاني: معالم الشخصية المسرحية.

أولاً: بناء الشخصية الدرامية:

ثانياً: الشخصية والنموذج الإنساني:

ثالثاً: الشخصية المسرحية وطابع الاحتفالية:

المبحث الثالث: الشخصية التراثية - المفهوم والمصادر:

تمهيد:

أولاً: مفهوم الشخصية التراثية:

ثانياً: مصادر الشخصية التراثية:

المبحث الأول: الشخصية في المسرح

أولاً: مفهوم الشخصية :

يرى الدارسين والنقاد أن كلمة شخصية في اللغة مستحدثة، وقد أخذت من كلمة شخص، وتعني سواد الناس وغيره، وتراه من بعيد – وقد تناول هذه الجوانب في البداية- ويتفق أغلب النقاد باستثناء أرسطو ووليم آرثر على أن المسرحية التي تتولد من الشخصية تكون فيها أكثر حياة وقوة أكبر من مسرحيات المواقف والأحداث، فما أن يذكر المرء مسرحيات صوفوكليس، أو شكسبير أو إيسن حتى يأتي في ذهنه صور تلك الشخصيات العظيمة.

تعتبر من هذا المنظور الشخصية عنصر هام من عناصر المسرحية، إذ تعددت المفاهيم حولها وبالتالي تعد من أهم وأعقد المصطلحات الدرامية باعتبارها المحرك الأساسي للفعل، إلى جانب أنها الأداة الكاشفة عن الصراع، مشكلة بذلك إحدى القواسم المشتركة بين الملحمية بوجودها المادي من جهة، وغنائية تحمل الأفعال والأفكار، والصراعات والمواقف.

" من هنا ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلاله سلوكه وانفعالاته وحواره وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، وبناء المسرحية العام – وأنها بهذا دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع- أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"¹.

¹ - د. عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1998، ص 15.

ومن زاوية أخرى يمكن اعتبار الشخصية الشكل الذي يرسمه المؤلف لإنسان ما ليتبناه الممثل على الركب* ، وبالتالي ينقلها - أي الشخصية- حية إلى عالم العرض المسرحي¹.

ويقول مارين إلواد في charactersmake yur story: "إن أغلب النقاد والكتاب يدعون في البحث عن الحكمة لقصتهم أو لمسرحياتهم...والحكمة هامة سواء كنا نفي بها هيكل قصة نمطية، أو الأساس البنائي لأي من الأنواع المختلفة للقصة، ولكن هناك ما هو أهم من الحكمة، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحكمة معنى ومغزى وحياة، وهذا الشيء هو الشخصية"².

وهي ضرب من ضروب التخيل وبالتالي ليست المسرحية نقاشا أو مساجلة، والشخصية شرط لازم للدراما، "وهي أساس القصة الدرامية، وأن الحكمة ما هي إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، إذ أن الشخصية تعطي للحبكة معناها ومغزاها وحياتها"³. بحيث أن الإنسان لما يشاهد عملا فنيا فإنه يحتفظ في ذهنه بالشخصية المحورية، وقد ينسى قصتها، وهذا موقف راشيل كورثرس، وأن ديفز جولسوردي، روجر بسفيلد. ولقد اعتبرها (بيرانديللو^{**}) حياة الدراما، ويظهر ذلك من خلال

* - الركب يقصد به خشبة المسرح، وهو مكان تدور فيه الأحداث المسرحية.

¹ - ينظر أ. د كمال الدين عياد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي مراجعة أ. د إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 392.

² - ذكره الدكتور حسن رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1 1972، ص 334.

³ - د. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية)، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية 1997، ص 51.

^{**} - اسمه الكامل: لويجي بيرانديللو وهو كاتب مسرحي إيطالي، يعتبر واحد من أقطاب الدراما القلائل على مر العصور، الذين طوروا تاريخ الأدب المسرحي، يقول في شأنه الناقد فرنسيس فيرغسون: "وأخصب سمات الفن المسرحي عند بيرانديللو هي طريقة استعماله للمسرح نفسه...".

قوله: "...كل حركة وكل فكرة فيها تتطلب شخصية إنسانية حرة إذا أردناها أن تظهر قابلتنا حية تنفس، إنها تتطلب شيء يؤي وظيفة كالمحرك الدافع على حد تعبير (هيجل) أو عبارة أخرى الشخوص"¹.

ويعرف الدكتور إبراهيم حمادة الشخصية الدرامية بقوله: "هو الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المرشح في صورة الممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل، فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب حوارا في القصة كمنزل أو بستان أو نحوهما..."².

إذن فالشخصية هي المحرك الأساسي للأحداث والمواقف، وهي التي ينتج عنها الصراع بينها وبين الشخصيات الأخرى، وبدونها لا يمكن إنتاج عمل مسرحي، فهي صانعة الحدث، ويقول في هذا الصدد هنريك إبسن: "عندما تولد الشخصية، تصبح حرة على الفور، حتى مؤلفها، بحيث أنه من الممكن لكل شخص أن يتخيلها في مواقف عديدة أخرى، لم يعلم المؤلف نفسه بوضعها فيها"³.

ومن الناحية الدرامية تنقسم الشخصيات إلى:

- 1- الشخصيات الرئيسية.
- 2- الشخصيات الثانوية
- 3- الشخصيات العرضية
- 4- الشخصيات الصامتة
- 5- الشخصيات المعنوية⁴.

¹ - س. وداوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلى، منشورات عويدات، بيروت لبنان، باريس، 1980، ص 15.

² - د. بن ذهيبة بن نكاع، مقياس سيكولوجيا الدراما، محاضرات السنة الجامعية 2009/2008، لطلبة السنة الرابعة، جامعة وهران، مارس 2009. محور المؤلف المسرحي وخلق للشخصيات، ويمكن الرجوع إلى إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، العدد 26 دار المعارف، القاهرة، 1978.

³ - رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، م س، ص 95.

⁴ - ينظر بن ذهيبة بن نكاع، م س، الثلاثاء 28 أبريل 2009.

وهذه الشخصيات تساهم في خلق الصراع وتنتج عنها الأزمات والاصطدامات التي تخدمه وتعتبر روح المسرحية - أي الشخصية -.

ثانيا: تطور الشخصية الدرامية عبر العصور:

قبل التطرق إلى تطور الشخصية الدرامية، لا بد من العودة إلى أصل نشأة هذه الشخصية، التي ظهرت في ثانيا الأغاني الديثيرامبية في جو " الاحتفالات التي كانت تقام تكريما للإله ديونيزوس خلال القرنين السابع والسادس ق. م¹، وكان لانفصال قائد الجوقة عن جوقته النواة الأولى، التي رسمت معالم الشخصية المرتجلة المستقلة. " فكانت ولادة الشخصية الدرامية، حيث أصبح الفرد منفصلا عن المجموعة ومستغرقا في نفسه وعواطفه ومعاناته الشخصية، أي أنه أصبح بطلا دراميا².

أ. الشخصية في العهد الإغريقي:

لقد شغلت الشخصية في عهد اليونان الكثير من الفنانين، إذ تعتبر عملية ولادة البطل بما يحمله من تفوق على الطبيعة.

وما هي إلا سمة رسخت معالم التوجه الملحمي على نظيره الأرسطي رغم اعتبار هذا الأخير الشكل الأول الذي ولد الشخصية وأفرز إرهاباتها الأولى، بحكم أن الفرد الذي كان ينتمي للمجتمع الإغريقي كان يعبد الآلهة لدرجة أنه أقام لها المعابد وصنع مواكب احتفالية، وبذلك ألف عدد كبير من الأساطير والقصص التي اهتمت بالصراعات وتصويرها في صفات بشرية مثله³.

¹ - عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي، بنيات وتحليلات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1992، ص 14.

² - إيمون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، رسالة ماجستير، إشراف د، سليمان عشراقي، جامعة وهران، 2002/2001، ص 42.

³ - ينظر بدوي بطانة، النقد الأدبي عند اليونان، دار الثقافة للنشر بيروت، لبنان، 1986، ص 10.

بعدما استقل قائد الجوقة عن مجموعة الكورس المنشدين جاء اسخيلوس وابتكر الممثل الثاني فتمخض عن هذا الابتكار عنصر لا يقل أهمية عن سابقه وتجسد في الحوار الدرامي، فأصبح بهذا التوجه تجسيد تمثل في محاكاة الشخصية لحياة الآلهة التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتراجيديا التي استمدت من مدلول الشخصية لدى الملحمية والأسطورة "وطرحته بحيث يوافق الهدف التطهيري من خلال التمثل بشخصيات تحمل صفات متميزة لكنها تقترب الخطأ المأساوي..."¹. وكان سر قوة الشخصية في مآسي اسخيلوس في إيمانه بقوة وجودة الصراع الذي – كما ذكرنا سالفًا- كان ينشعب مع القوى الغيبية، بيد أن الصراع لم يكن متكافئا كونه خارجي لا علاقة له بالذات.

والمأساة في جوهرها هي العرض المسرحي للموضوعات التي تعالج علاقة الإنسان بالكون ففيها نرى القوى العليا وقد صارت طبيعة، وكأن الإنسان والقدر قد امتزجا وصارا شيئا واحدا"²، ومن هذا المنظور أولى الدارسين لأعمال اسخيلوس أهمية كبيرة لمهارته في عملية تصوير الشخصيات التي انتقاها متناسيا في الحين نفسه مجموعة الكورس بأكملها، واعتب بذلك المأساوي الأول عبر كل الأزمنة الغابرة، كون أن أبطال مسرحه ليسوا أناس عاديين، وفي هذا الشأن يرى أرسطو: "أن تطور المأساة (التراجيديا) كان يتماشى مع زيادة بعدد الممثلين"³. هذا من جهة، ومن جهة أخرى بخصوص توظيف الشخصيات العظيمة يقول دريني خشبة: "كانوا مصدر السلطات قديما، ومن ثمة كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزا أو أنماطا يقتدى بهم"⁴.

¹ - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان بيروت، 1997، ص 103.

² - ألارديس نيكول، المسرحية العالمية، الجزء الأول، ترجمة عثمان نبوية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د ت، ص 30.

³ - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان، 1973، ص 15.

⁴ - دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1961، ص 18.

وفي الفصل الخامس عشر من كتاب فن الشعر لأرسطو الذي قام بترجمته الدكتور إبراهيم حمادة يتحدث أرسطو عن خصائص الشخصية التراجيدية بقوله: "أما فيما يتعلق بالشخصيات التراجيدية فعلى الشاعر أن يهدف بشأنها إلى أربعة أمور: الصلاحية، الدرامية، الملاءمة أو صدق النمط، مشابهة الواقع...وثبات الشخصية..."¹، وهو بذلك يكون قد أرخ لمسرح صوفوكليس الذي أضاف الممثل الثالث في المسرحية، فهو "أفضل كتاب المسرح تمثيلا للمأساة الإغريقية، من حيث قدرته على المزاجية بين عمق التفكير والتعبير الفني الكامل، إضافة إلى مهارته في رسم شخصيات مسرحياته التي أضفى عليها بعض الصفات الإنسانية التي تبعدها عن الألوهية وتقربها من الإنسان"².

ويتحدث رياض عصمت عن شخصيات صوفوكليس التي أراد علي عقلة عرسان معالجتها في قالب لا يمت إلى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في اليونان القديمة بصفة قائلًا: "إن طرح أوديب بكتابة جديدة كما فعل علي سالم أمر مقبول، ولكن حالة إعداد العمل القديم تقتضي تغييرا شاملا في المسرحية...بل حتى أراد عرسان أن يقول ما قاله، فلا مبرر يدعوه لاختيار صوفوكليس بالذات"³.

ومع هذا فإن صوفوكليس ترك الانطباع - من خلال أعماله - بأن لا وجود لانسجام يجمع بين مكانة الإنسان وعظمته، وبين القوى الخارجية رغم توصله إلى استبدال راق شمل مبدأ الوحدات المسرحية، " فاستخدام الجوقة عنده له طابعه الخاص من حيث مشاركتها في الحدث كدور أول أو معادل له، ومن حيث زيادة عدد أفرادها حتى خمسة عشر شخصا واستخدام الأقنعة...لذلك عبر صوفوكليس عن استحالة قطع الصلات بالقديم، فهناك رغبة المدنية في إقامة التوازن في علاقات

¹ - أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982، ص ص 150/149.

² - إيمون بن براهم، الشخصية المسرحية عبر العصور من اسخيلوس إلى شكسبير، مجلة القلم، العدد 11، أكتوبر 2009، ص 177.

³ - رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 1، 1980، ص 15.

الإنسان بأخيه الإنسان وبالآلهة والمجتمع"¹. في حين بدت يوربيدس في تصويرها للواقع محاكية بذلك مشاكل المجتمع ومعبرة عن مشاغل الطبقة الأكثر تأثراً من الطبقة الأرستقراطية الحاكمة، ولم تعد الآلهة في نظره تحكم موازين القوى، واعتمد يوربيدس على الجانب السيكولوجي في رسم الشخصية، وكان يعقد الدوافع النفسية لشخصياته من خلال ردود أفعالها أمام الأزمات التي تواجهها، كما أنه اهتم بشكل خاص بالنساء، حتى أنه جعل أبطال الكثير من مسرحياته من الشخصيات النسائية..."². ويعد لزاماً على دارسي المسرح الاعتراف بفضل الإغريق القدامى في تطوير المسرح كونهم يعتبرون أول من وضعوا أسسه وقواعده³، التي لا زالت إلى يومنا هذا مقياساً للجودة وفي مستوى عال من الكمال.

ب. الشخصية في العصر الوسيط:

قبل التطرق إلى الشكل الديني الذي لبسته الشخصية في ظل سيطرة الكنيسة في فترة العصور الوسطى، لا بد من الإشارة إلى محاولات الرومان "ولا سيما سنيكا"، الذي حاول تقليد روائع المآسي التي أنتجتها أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، إلا أن هذه المآسي كانت فريدة في روعتها في العصور القديمة"⁴، ويعود سبب إهمال الإمبراطورية الرومانية للمسرح بصفة عامة، كونها أصيبت بالغرور والتكبر، إلى جانب انشغالها بالمجال العسكري الاقتصادي، إلا أن هناك بعض الأقلام التي اندمجت في العملية المسرحية، في العهد الروماني مثلما هو الحال بالنسبة لـ "تيرانس وبلوتوس" اللذان اشتبرا بالكوميديا التي تمتاز بالحفة والرقّة والدسيسة. "ولم ترق الدراما عند الرومان إلى المنزلة التي عرفت بها

¹ - رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، م س، ص 18.

² - إيمون بن براهيم، الشخصية المسرحية عبر العصور من اسخيلوس إلى شكسبير، م س، ص 177.

³ - ينظر فردب. ميليت. جيرالد ايس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 45.

* - سينيكا (4 ق. م - 65 م) عاش فيما بين هاتين الفترتين، عرف في كتابة مآسيه بلغة منتقاة وأسلوب رزين، دعا إلى كتابة المسرحية لأجل القراءة وليس للتمثيل، ينظر فرانك م هوايتينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، دار المعرفة القاهرة، 1970، ص 40، ص 208، ص 211.

⁴ - فردب. ميليت. جيرالد ايس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 79.

عند اليونان، ذلك لأن الجمهور لم يتذوق الدراما، وكان اهتمامه موجها إلى مشاهدة الراقصين على الحبل ولتصارعين والمناظر الوحشية التي كانوا يشاهدونها في المداخل،...وقد عرفت الكوميديا الرومانية بملهاة الدسيسة"¹.

وبالعودة إلى بطش الكنيسة وسيطرتها على " موضوعات مسرحيات العصور الوسطى، كانت كلها دينية، يكتبها ويمثلها الرهبان والقساوسة باللغة اللاتينية"²، غير أن الأمر عرف تحولا مهما على يد النقابات واتحاد العمال ما سمح باندثار هذه اللغة- اللاتينية – وحلول اللغة المحلية محلها، ويعتبر خروج التمثيل إلى الساحات العامة رافدا أساسيا لولوج العناصر الدنيوية في المسرحيات الدينية.

" وكانت مسرحيات العصور الوسطى تستمد موضوعاتها من الكتاب المقدس، ولهذا أبطالها كانوا شخصيات حقيقية وليست من الأساطير مثلما كانت عند اليونان، فقد كان البطل هو السيد المسيح إلى جانب أمه مريم العذراء، بالإضافة إلى شخصيات الرهبان والملائكة والشياطين..."³.

هذا ويمكن تمييز ثلاثة أجناس أنعشت العمل الدرامي وفسحت المجال لإبراز سماتها وترسيخ

معالمها وهي:

1. الجنس الأول: المتعلق بمسرحيات الأسرار والمعجزات.
2. الجنس الثاني: المسرحيات ذات الجنس المتعلق بتمثيلات أخلاقية.
3. الجنس الثالث: المسرحيات التي يعمل كاتبها على ابتكار شخصيات من الخيال⁴.

1- أميمون بن براهيم، الشخصية المسرحية عبر العصور من اسخيلوس إلى شكسبير، م س، ص 178.

2- أميمون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، م س، ص 46.

3- لويس عوض، البحث عن شكسبير، دار المعارف القاهرة، مصر، 1968، ص 78.

4- ينظر فردب. ميليت. جيرالد ايس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 89/88.

ج. الشخصيات في عصر النهضة والعهد الإليزابيثي:

لقد كان لازدهار الحياة الفكرية دور في بروز شعراء أثروا المجال المسرحي بأشعارهم وإبداعاتهم وكان لهم الفضل الكبير في تطور معالم الدراما التي أخذت كيانا جديدا تجسد في بروز كوميديات - الفارسات* - إلى جانب المسرحيات الأخلاقية والدينية، خاصة في إنجلترا وإيطاليا، والتي بدأ ازدهارهما على يدي مكيافيلي ومعاصريه، هذا الأخير يقول حول شخصياته: "إني أصور الناس كما هم لا كما يجب أن يكونوا"¹.

وتجلت محاولات كتاب عصر النهضة في إحياء التراث القديم، وخاصة ذلك المتعلق بالتاريخ وحتى كلمة النهضة " تشير بالطبع وعلى وجه التخصيص إلى بعث الاهتمام بحضارة الإغريق والرومان"²، فأنجبت مسرحية كثيرة في إنجلترا وإسبانيا وفرنسا وإيطاليا بدرجة أقل، ومن بينها الدراما الدعوية، وكوميديا ديلارتي التي تعني على حد قول الباحث أحمد حمومي: "فن الكوميديا التي تقوم على أساس المخطط "le comenas" في حين تتميز شخصياتها بالخفة وسرعة الحركات إلى جانب السرعة في الكلام.

ونجد أن شخصيات أشهر الكتاب في المسرح الإسباني "لوبي دي فيكا و كالديرون" امتازت بإظهار الفوارق بين الفردية والشمولية عن طريق عنصر الحبكة، وقد اقتصر على فئة المثقفين، ولم

*- الفارسات: الفارس ينتمي لمسرح العربات الذي اشتهر به (ثيسيس)، تقدم لعامة الشعب، بوهي بذلك شعبية (la Fars de l'anocat...maitie pathelin) موضوعها، والراعي هو الذي يحرص الغنم، ومن طبيعة هذا الراعي أنه في كل مرة يذبح خروفا فشك صاحب الغنم بأمر فاشتكى به للقاضي فطلب المحامي من الراعي الاكتفاء بالثغاء، فخرج براءة وبعد ذلك طلب منه المحامي أن يدفع له مستحقاته فأجابه الراعي بالثغاء، ينظر الدكتور حمومي أحمد، سوسيولوجيا المسرح، محاضرة (السوق والمسرح) لطلبة السنة الثالثة جامعي، قسم الفنون الدرامية جامعة وهران، حصة يوم الأحد 2008 /04/27.

1- ذكره رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 60.

2- فرانك م، هواينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، م س، ص 46.

يعرف التطور "الذي عرفه المسرح في فرنسا وإنجلترا، بل سرعان ما انطفأت شعلته بسبب هزيمة الإسبان في معركة أرمداد، ومحاكم التفتيش والتوجه الديني الصارم"¹

وما ميز المسرح بإنجلترا في العهد اليزابيت الأولى في حدود القرن السادس عشر هو الإبقاء على تقاليد المسرح الشعبي في العصور الوسطى، أي أن الشخصيات كانت دينية، إلى حين بروز "الهواة الدراميون أمثال توماس كايد Thomas kyd، كريستوفر مارلو christopher marlowe"². إذ ظهرت قوة مارلو في تغييره للمفهوم التقليدي للشخصية الدرامية خاصة في التراجيدي، بحيث يركز على بينية الشخصية الرئيسية كما فعل في "الدكتور فاوست"^{*}، وأهمل بقية الشخصيات، والمأساة عنده "ليست نابعة من صراع بين المحتوم والحرية، بل هو بين نوازع الإنسان الحيرة والشريرة"³.

أما بالنسبة للمسرح الإنجليزي مع رائده شكسبير فقد كانت شخصياته ذات أهمية كبيرة بخلاف الموضوع أو العقدة، فشخصيات شكسبير كانت سر خلود أعماله ومنها هملت، تاجر البندقية، عطيل... فعملية اختيار الشخصية كانت موافقة للمواضيع حتى صارت الأعمال الدرامية لشكسبير عاكسة لبعدها النفسي⁴. حيث اهتم بتصوير أبطاله، عن طريق تشریح الجانب الداخلي النفسي الذي تتصارع فيه الشخصيات أمثال: "هملت وكريولانس و مكبث كأمثلة عن الشخصية الرئيسية التي لا تصل إلى

1- د. جميل حمداوي، تاريخ المسرح العالمي، 14 يوليو 2006. عن الموقع <http://djamilhamdaoui.theatre.com>

2- د. جميل حمداوي، تاريخ المسرح العالمي م س.

*- الدكتور فاوست: مسرحية كتبها في الفترة ما بين 1588 و 1589، تتحدث عن الطموح الوخ نحو المعرفة والسلطة، استوحى أحداثها من العصر الوسيط عن قصة تروي ما جرى لعالم باع نفسه للشيطان، ينظر رياض عصمت البطل التراجيدي في المسرح العالمي، م س، ص 35.

3- رياض عصمت البطل التراجيدي في المسرح العالمي، م س، ص 50.

4- ينظر نقاش غالم، الشخصية التراجيدية وبعدها لسيكولوجي في مسرح شكسبير، رسالة ماجستير، إشراف د. فرقاني جازية، جامعة وهران، 2002، ص 67.

هدفها وتسقط في النهاية بسبب عقبات موجودة داخل طبيعتها الذاتية"¹، وأبطال شكسبير في مسرحياته ذات طابع تاريخي ينتمون إلى الطبقات الأرستقراطية، ويغلب عليهم التهود والغيرة والتردد والسذاجة... وبالتالي "حجزت الدراما الإنجليزية لنفسها مقعداً في سجل البشرية باعتبارها من أهم الدرامات التي أبدعتها الإنسانية"².

د. الشخصية في عصر الكلاسيكية الجديدة: تنطلق النصوص المسرحية الفرنسية الكلاسيكية من عدة مبادئ أرسطية تمثل في جملة من النقاط هي:

- تقديم صور فنية منظمة وجيدة عن الطبيعة بموجب التقليد
- احترام مبدأ أرسطو المتعلق بقانون الوحدات الثلاث (وحدة الفعل، الزمن، المكان)
- احترام العقل الذي يعبر عن الإقرار بشرعية القواعد إلى درجة إملائها وفرضها، إلى جانب مراقبة اللياقة والأدب أو ما يسمى بالقواعد المتعلقة باللياقة الأدبية³
- واتسمت الشخصيات في هذه الفترة بالأخلاق العالية (كالشجاعة والبطولة والواجب) إلى جانب النزعة القومية، وكما سلف ذكره آنفاً بالعقلانية والموضوعية، إذ حاولت النصوص الكلاسيكية محاكاة اليونان والرومان وحتى بدايات حكم الكنيسة في فترة بداية العصور الوسطى.

ويعد بيير كورناي (1606-1684) أول كاتب كبير في المسرح الفرنسي في هذه الفترة، حيث أحدثت مسرحيته الأولى "السيد" عاصفة أدبية كبيرة كما أن مسرحيته التاليتان "هوراس" و "سينا" لاقتا

1- ستيوارت كريفيش، صناعة المسرحية، ترجمة عبد المنعم معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1986، ص 20.

2- د أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006، ص 94.

3- ينظر طامر أنوال، محور الكلاسيكية الجديدة، مقياس نقد حديث، مقدم لطلبة السنة الثالثة جامعي، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2007/2008، يوم الأحد 18 نوفمبر 2007.

*- السيد: مسرحية تدور أحداثها حول عاشقين شابين هما (شيمين و رودريغ) اللذان وجدا حادثة الشجار التي وقعت بين والديهما وكانت النتائج هي مبارزة والد الفتاة مع الشاب الذي أراه جثة هامدة، ووفقاً لقانون الشرف الإسباني الصارم تسعى شيمين للثأر لوالدها وتنتهي المسرحية بزواج سعيد جسد فكرة انتصار الحب على الشرف: ينظر فرانك م وهواتينج م س، ص 70.

نجاحا منقطع النظير"¹، ولعل هذا النجاح يعود إلى اعتماد كورناي منهج تحليل الشخصية الرئيسية من ناحية العاطفة الجارحة التي تكتنز في التركيبة الداخلية للأفراد.²

في حين اتجه راسين (1639-1699) لرسم الخطوط العريضة لمواضيع مسرحياته وفق الأسس المعروفة لدى الكلاسيكية القديمة لكل من اسخيلوس وصوفوكليس وكذا يوريبديس صاحب مسرحية "هيوليتوس" التي استمد منها راسين مسرحيته "فيدرا"، حيث صور الشخصية الرئيسية "فيدرا" تعيش في وهم وهي مرآة عاكسة للمفاهيم الدينية، كذلك الحال مع "باسكال" وهذه وجهة نظر الناقد "لوسيان جولدمان" وتدخل في إطار رحلة البحث عن التطابق بين الإبداع والضمير الجماعي.³

وكانت حوارات الشخصيات في مسرحية "فيدرا" تمتاز بالطول معبرة عن ثقل الموقف التي صورت الصراعات النفسية، إذ "تتجه روايات راسين إلى تحليل حماسي لعواطف الشخصيات التي تورطت في موقف معقد، ولم تقرر نتيجته الحتمية،... وقد رسمت شخصيات راسين، ولا سيما شخصيات النساء بمهارة وتعقيد أكثر من شخصيات كورناي، وهذه الشخصيات ليست شبه بطولية، كما هي الحال في بطلات اسخيلوس وصوفوكليس"⁴.

وثالث أشهر رجالات الكلاسيكية الجديدة هو "مولير" (1622-1673) الذي سلك مسلك الكوميديا مركزا في بناء الشخصية على النموذجية، لأن "مولير كان كلاسيكيا، تدور حوادث مسرحياته عادة في باريس المعاصرة له، وشخصياته نماذج صورت بشكل عام لكي تمثل طبقة لا

1- إيمون بن براهم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، م س، ص 48.

2- ينظر فردب. ميليت. جيرالد ايس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 135.

3- ينظر إيمون بن براهم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، م س، ص 48.

4- فردب. ميليت. جيرالد ايس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 137.

أفراداً...كان الفرنسيون ينظرون إلى الملهة كأداة اجتماعية"¹. ومن إنتاجاته كذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر "البخيل"، "طرطوف"، "مريض الوهم".

هـ. الشخصية في العصر الحديث والمعاصر:

أهم ما يميز هذه الفترة هو بروز مذاهب أدبية كبرى ومجموعة تيارات، وقد بنيت على قواعد مختلفة، من بينها:

1. المدرسة الرومانسية:

ظهرت في بيان لفكتور هيجو ضمن مقدمة هرناني، بحيث أبرز فيه قيم مذهب جديد ثار على الكلاسيكية بصفة عامة، وبخاصة على قانون الوحدات الثلاثة، وفي هذا الصدد يقول إسماعيل الصيفي: "...يودون لغة الحياة ومن آثار هذا أن تحولت لغة المسرح من الشعر إلى النثر"².

يعني - مما سلف - أن الشخصية الأرستقراطية لم يعد لها المقام الذي احتلته طيلة عقود من الزمن، وأصبحت الشخصية ملكاً لجميع طبقات المجتمع، في صورة عامة الشعب وبدرجة أكثر من فئة البرجوازية.

وتمتاز الشخصية في المذهب الرومانسي بالغربة والعفوية وكذا الجرأة، والمؤلف في هذه الفترة من تاريخ الإنسانية كان يوظف الشخصيات لغرض توصيل أفكاره، "فكانت الدراما الرومانتيكية مثل قصائد الشعر الغنائية مجالا فسيحا لظهور مؤلفيها أمام الجمهور"³.

1- فردب. ميليت. جيرالدانس بنتلي، فن المسرحية، م س ، ص 227/226.

2- د. إسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وتطورات في نقد الشعر والمسرح والقصة، دار القلم، الكويت، 1977، ص 70.

3- د محمد غنمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت لبنان، 1973، ص 221.

ويكون الواقع محكوم بين فرضية الاضطراب والتناقض ظهرت الشخصية الدرامية الرومانسية في بنائها مثيرة لعاطفتي الشفقة والرحمة. واهتم الرومانسيون بتصوير روعة الطبيعة " فاحتوى شعرهم إلى جانب جمال الطبيعة الإلهية جلال العاطفة الإنسانية وتدخل عالم الحس والفكر، تقدير جديد للإنسان، ولذاتيته وشخصيته وقدرة أعظم على التغلغل في أعماق حياته"¹. وفي هذا دلالة على أن البنية الدرامية تحكمها النزعة الذاتية على حساب الموضوعية.

2. المدرسة الواقعية:

كان تصوير الشخصية الدرامية في المذهب الواقعي، كرد فعل تجاه الآليات التي حكمت - بطبيعة الحال- تصويره في أحضان المذهب الرومانسي، بحيث توجه الاهتمام إلى الحياة اليومية وصار الشغل الشاغل لرواد العصر الحديث وعلى رأسهم إبسن وتشيكوف (1828- 1906)، فجاءت الشخصية الدرامية لتعبر عن مواقف الكاتب وآرائه، وحتى رغباته كالثورة ضد اللا عدالة والظلم الاجتماعي كما في مسرحيات (أعمدة المجتمع، الأشباح، عدو الشعب، بيت الدمية، بستان الكرز...) "فقد كتب إبسن في العصر الحديث عن مشاكل الزواج في مسرحية بيت الدمية، ومسرحية البطة البرية، ... وأكثر المسرحيات الجادة تمثيلا لعصرنا، هي دراسات واقعية للمشاكل العائلية وللقوى الاجتماعية"².

¹ د. أحمد أمين، النقد الأدبي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1992، ص 384.

2- فردب. ميليت. جيرالدانس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 176-177.

في حين كانت شخصيات تشيكوف " توصف بالبرودة والسلبية تحمل الكثير من القوة والإرادة، وتكمن تلك القوة في الاستمرار والوجود، إلى جانب قدرتها على تحمل واقعها المر والتعيس رغم أن هذه الشخصية هي نتاج لعملية إبداعية واعية"¹.

كانت هذه سمات الشخصية الدرامية بالنسبة للواقعية النقدية، بيد أن الواقعية الجديدة وعلى رأسها (مكسيم غوركي 1868-1936)، فقد رأت أن المجتمع بكل شرائحه يجسد معالم صورة الشخصية من حيث الفعالية والبساطة والتفاؤل والاهتمام بالمثل العليا، كما في النص الدرامي الموسوم بـ: "الأعماق السفلى" الذي صور فيه غوري فئة منبوذة تتكون من امرأة على وشك الولادة، ورجل متشرد، شاب سارق، تاجر المسروقات، وممثل إلى جانب عجز متفلسف"².

ولم يهتم الكتاب في مسرح اللا معقول بالبناء المتعلق بالشخصيات ويعود السبب في ذلك كون يونسكو وبيكيت وغيرهما لم يصوروا الشخصيات في إطار تصارعها لدى المفهوم التقليدي الكلاسيكي، كما في مسرحية " الكراسي " ليونسكو، أي أن الشخصية ليست في حالة اعتيادية، وليس لها الرغبة في تقييم وزنها الدرامي.

" ولقد شهد القرن العشرين ميلاد فلسفة أثارت جدلا لم تثره فلسفة قبلها، إنها الفلسفة الوجودية...التي أضحت سمة العصر في فرنسا وألمانيا كما في أوساط المثقفين في مختلف أنحاء أوروبا...فكان الأدب الوجودي مرآة عاكسة للرعب والخوف والقلق الإنساني من عالم محيط بالشك والغربة والعدمية"³.

1- ينظر نقاش غالم، الشخصية التراجيدية وبعدها لسيكولوجي في مسرح شكسبير، م س، ص 30.

2- ينظر فرانك م، هواتينج، م س، ص 142/141.

3- إيمون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، م س، ص 56.

ويعتبر "جون بول سارتر" أحد أشهر كتاب المدرسة الوجودية، وهو صاحب مسرحية (الذباب) التي صور فيها الشخصية الرئيسية "أوريست" في معاناة قوية من جراء صراعه مع الإله (زوس)، وهو بذلك يجسد صراع الإنسان من الإله. فالشخصية الدرامية هي التي تحمل أفكار وجودية ضد كل ما هو تقليدي ومنطقي، إذ صور الإنسان من خلال قوله: "...وهو دوما وأبدا موضوع لا ذات... إنه موضوع على سكة حديدية، وليس هو الذي يتحكم بآلة التحويل"¹.

ويظهر تصوير الشخصيات الدرامية في تيار الرمزية في وقفة مجردة من الواقعية التي يحكمها التماسك والتحديد الاجتماعي. ومن أعلام هذا التيار نجد: "موريس مايترلينك"، "بول كلوديل" و"كرايج"، ولقد صور "مايترلينك" شخصياته وفق تقنية الصمت، بحيث لا يمكن اكتشاف أهدافها وسبلها بسهولة وأحيانا أخرى تطغى على شخصياته الكتابة لما في مسرحية "بلياس وميليساند" ف"الكتابة القومية من اللحظة التي يلتقي فيها المحارب العظيم "جولود" للمرة الأولى مع زوجته الصبية المذعورة "ميليساند" إلى أن تلقى الموت بعد أن يقتل عشيقها وهو الشقيق الأصغر لبسلياس"²

1- سارتر، دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طارايشي، دار الآداب، بيروت لبنان، 1973، ص 182.

2- فرانك م. هواتينج، م س، ص 121.

المبحث الثاني: معالم الشخصية المسرحية.

يعتبر التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، إلى جانب كونه نوع أدبي، يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة، وفي الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي للحقيقة ذاتها.

وتتطلب العملية الدرامية خلق شخصية مسرحية مؤثرة، بالرغم من أنا – أي الشخصية- تبقى مسألة افتراضية بسبب عدم ثبات مفهوم محدد لها. وبعيدا عن دائرة الاختلاف والتنوع الذي يكتنف الشخصية، سيتم التركيز على تناول بنائها إلى جانب ربطها فيما بعد بالنموذج الإنساني، بإدراج تطور مفهومها ووصولها إلى طابع الاحتفالية الذي تمتاز به.

أولاً: بناء الشخصية الدرامية:

تعتبر عملية بناء وتصوير الشخصية الدرامية عملية غاية في الصعوبة والتعقيد من جهة، كونها تهتم بكيان الطبيعة البشرية دراسة بذلك مجموع التجارب المتعلقة بالإنسان وطرق تفكيره، دون إهمال درجة وعيه بالأحداث التي تدور حوله ومدى تأثرها، ومن جهة أخرى تعد عملية خلق الشخصية، بسيطة "لأن الفنان يمتلك كل متطلبات عملية الإدراك والكتاب الحقيقي الذي يستطيع أن يخلق ببراعة شخصية قاتل أو لص لا بد وأن يكون قد مر بالتجربة"¹. من ثمة فإن هذا القول يؤكد على حقيقة مفادها أن الكاتب قادر على خلق شخصية حية مبرهنة لصفة القتل – على سبيل المثال لا الحصر- ولكن لا يمكن للخيال أو الاختراع أن يضعان شخصية حقيقية بل يقتصر على كونها ميكانيكية².

¹ - د. حسن رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص 373.

² - ينظر م ن، ص 374.

ويستطيع الفنان أو المؤلف عن طريق الاختيار وتبسيط الأضواء على بعض التفاصيل من التوصل إلى تأثير موحد بواسطة تصارع شخصياته، هذا وتنوع الأساليب التي تنظر إلى الشخصية، حيث يمكن تمييزها وفق ثلاثة أنواع، مستقلة عن بعضها وهي:

- النوع الأول: النظرة التي تنظر إلى الشخصية من الخارج
- النوع الثاني: النظرة التي تنظر إلى الشخصية من الداخل
- النوع الثالث: النظرة التي تنظر إلى الشخصية من الخارج والداخل، وتسمى أيضا بالنظرة المتكافئة¹

يتخيل المؤلف المسرحي شخصياته وهم يتبادلون الحوار، ويكون لزاما عليه أن ينفذ ببراعة تلك المشاعر وردود الأفعال، وأسلوب حديث الشخصيات، فالشخصية تخرج من ذهن صانعها أو مبتكرها كي تعمل وتقوم بواجبها مستقلة، لتتنقل وتجسد بعض الجوانب والعناصر في التجربة الشخصية لذلك المؤلف المسرحي.

وقد عبر "هنريك إبسن" - على سبيل الاستدلال- عن عملية كتابته لمسرحياته على أنها كانت تصل في معظم الأحيان إلى ثلاثة مسودات، كونها كانت تظهر الفروق في عملية رسم الشخصيات إذ يقول متحدثا: "أن هذه المسودات كانت تتباين كثيرا من حيث رسم الشخصيات لا من حيث الفعل...ففي المسودة الأولى أشعر أنني أعرف شخصياتي ما يعرفه رجل عن جماعة من الغرباء، يلتقي بهم

¹ - ينظر، فردب ميليت، جيرالديس بينتلي، فن المسرحية، ترجمة صديقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1986، ص 448.

في قطار، بعد أن يتحدث إليهم عن هذا وذاك، وفي المسودة الثانية ... أعرفهم بقدر ما يعرفهم رجل قضى معهم أسابيع قليلة في منتجع... وفي المسودة الأخيرة أكون قد وقفت عند الحد من المعرفة"¹.

يعبر هذا القول عن حقيقة تعامل إيسن مع شخصياته، إذ كان شغله الشاغل هو معرفة أدق التفاصيل عن شخصياته والكشف عن حقيقتها الكامنة وهذا ما يؤكد اهتمامه بقضية رسم الشخصية وفهمها.

ثم إن المؤلف الدرامي يهدف أثناء مرحلة كتابة النص إلى وضع الشخصية المسرحية في موضعها الذي ينعكس في قالب درامي لا إلى وصفها كما هي في الحياة، لذا لزاما عليه، توجيه جل اهتمامه إلى عملية اختيار وانتقاء الشخصية الدرامية في المرحلة الأولى، إلى جانب إعطائها الأهمية للوصول في نهاية المطاف إلى تحقيق النتائج المرجو تحقيقها.

ويمكن القول أن " رسم الشخصية رسما متكاملًا متوقف على قدرة الكاتب ومهارته، وعلى اختيار اللحظات المشهورة من حياة هذه الشخصيات والتي لا بد عليها أن تمتلك قوة الإرادة والتصميم فالشخصية الضعيفة لا تستطيع النهوض وتحمل الصراع الطويل"². ويدل هذا على أن الكاتب يصبح في أثناء مراحل احتكاكه بالشخصيات عنصرا منها، ووفق ثقافتها ووضعها الاجتماعي متميزا بنفس الصفات النفسية أو الخلقية التي تعيشها لغرض تصويرها تصويرا حيا وملموسا، ليتوصل إلى خلق شخصية مكثفة ومركزة.

¹ - إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، المكتبة المصرية، صيدا بيروت نيويورك، 1996، ص 54.

² - لايس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1946، ص 128.

وتتعدد أشكال تصوير الشخصية، فنجد مثلاً: الاجتماعية، القومية، الواقعية...كون الشخصية لا تشترك مع أي إنسان في صفة من الصفات، ويمكن القول أن علاقة المؤلف الدرامي بخلقه لشخصياته المسرحية تتشكل وتتجسد في عملة ذات وجهين، إحداها تتبلور في كون الشخصية تتسبب في نشوب الصراع أثناء العملية الركحية - العرض المسرحي- أما الوجه الثاني باعتبارها قطب في قيام الأداء المسرحي بصورة أكبر وأدق.

ويقول محمد زكي العشماوي على ذلك الأداء: "إنه الجو الذي يضيف عليها صبغة فريدة ولونا طاعيا وما يسميه "نيكولا" بالروح العالمي الشامل، الذي مثل الصفة بين الشخصيات وحوادث العالم الذي يعيش فيه، ولا تكون الشخصية مستقلة، بل نموذج بشري له سماته الإنسانية"¹.

وبذلك تكتسي الشخصية طابعي الشمولية والعمومية، وتتطلب على الكاتب معرفة الشخصية أكثر بكثير مما يعرضه على القارئ، بصفته متلقي لاشفرات النص الجاهز، كذلك بالنسبة للأبعاد التي تعيشها في الواقع، في صورة البعد الفسيولوجي، والسوسيولوجي، إلى جانب البعد النفسي الذي يعتبر ثمرة البعدين الأولين. " ...فيجب أن نحذو حذو رسام الصورة الشخصية الماهر...فهو إذ يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذي يرسمه، يسعى دائماً إلى أن تكون الصورة أفضل من الأصل التي هي تحمله"².

وبهذا القدر يمكن التنويه إلى أن عملية خلق الشخصية المسرحية عملية غاية في التعقيد والغموض، فهي بحاجة إلى خبرة واسعة سواء اقتصر الأمر على الكتابة المسرحية أو مجال الحياة الإنسانية باعتبارها نموذج إنساني.

¹ - د. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط، ص 30.

² - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة بيروت، ط2، 1975، ص 37.

ثانيا: الشخصية والنموذج الإنساني:

لقد تعرض النقاد لمصطلح النموذج الإنساني أثناء تناولهم للشخصية الدرامية، ذلك "لأن النموذج هو تقديم صورة متكاملة الأبعاد - الجسمية والنفسية والاجتماعية - لشخصية أدبية، بحيث تتمثل في هذه الشخصية مجموعة من الصفات كانت من قبل مطلقة في عالم التجريد الذهني، بعيدة عن عالم الحواس، أو كانت متفرقة في مختلف الأشخاص"¹.

وعلى ذكر الأبعاد الثلاثة للشخصية الدرامية، لا بد من التأكيد على أن البعدين السيكلوجي والسوسيولوجي يمثلان الجانب ألاحسي للشخصية المسرحية، وذلك راجع لافتقارهما إمكانية الكشف والتي لا تحدث إلا بمساعدة الجانب الفيزيقي الذي يمثل التعبير الحسي عن البعدين الآخرين. ومن جهة أخرى يعتبر النموذج الإنساني أحد أهم خصائص الشخصية الدرامية كونه يمد لها يد العون لتحقيق أدائها ودورها الدرامي بصورة مناسبة ومتكاملة، وتشكل بذلك علاقة نستطيع أن نسميها التجربة الإنسانية. وفي هذا الصدد يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "...وإذن نستطيع أن نفهم التجربة الإنسانية على أنها علاقة ما بين الشيء والشخص...أو بين الموضوع والذات"².

لقد تطرق أرسطو إلى هذه المسألة عندما دعا شعراء المسرح التراجيدي إلى أن يجعلوا نماذجهم التي يستوحون منها شخصياتهم أكثر دقة ووضوحا، حيث يقول: "ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا، فيجب أن نسلط طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية..."³.

¹ - علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 93.

² - د عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، بيروت، ص 21.

³ - أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، م س، ص 43.

ذلك لأن المؤلف الذي يجتهد في خلق نماذجه الإنسانية يجعل تركيزه منصبا على الدرامية أكثر من غيره، إلى جانب معاشته لواقع الشخصية كونها ستصبح مؤدية وحقيقية، تقوم بتأدية دور يتسم بالحركة والنمو كما في الجو الاحتفالي^{*}. وتلعب من جهة أخرى الشخصيات الثانوية دور المشاركة الذي ينير للشخصية البطلة مسار الحدث، ومشاركتها أقرب إلى مشاركة المتلقي من حيث الفاعلية في بنية الحدث كذلك، لا في شكل الأداء وشكل المشاركة في النص الدرامي¹.

يتجلى اهتمام المؤلف بالشخصية من خلال بحثه عن أقرب نموذج كما جاء على لسان عدد من النقاد، ليحصل على نتائج يقوم على الربط بين الظاهرة الدرامية ووجود المؤدي بعيدا عن النظرة التي تخلط بين المؤدي والشخصية الدرامية.

ولم يتوقف النقاد على النموذج الإنساني عند تناولهم الظاهرة الدرامية التي تميز الشخصية، وإنما توقفوا عند خيال الظل، فوجوده يتفوق على أنواع متفرقة في تراثنا باقتطاعه نماذج بشرية من الحياة الواقعية، ولعل أهم الأسباب التي جعلته - خيال الظل - يستفيد من هذه النماذج هو الطبيعة الدرامية للأداء فيه، الذي يتشابه مع العرض في المسرح، "فكما أن المسرح يتحكم في الحركة والسياق، فكذلك يتحكم خيال الظل في المواقف والأحداث"².

ويرى من جهة أخرى علي الراعي تميز أسلوب أداء الشخصيات في خيال الظل، بأنه يختلف اختلافا كليا عن بقية الأنواع الأخرى في التراث العربي القديم، ذلك أن خيال الظل يقوم حسبته على مبدأ التشخيص، أي أن لكل شخص دور، وبالتالي لكل دور صوت، ويستثني شخصية الراوي التي

^{*} الجو الاحتفالي يمثل صورة تتم عما يتمتع به الشخص من إمكانات التأثير الجماهيري، وسيتم التفصيل في هذه المسألة في الجزء المتعلق بالشخصية المسرحية والاحتفالية.

¹ - ينظر علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، م س، ص 98.

² - م ن، ص 104/103.

تلبس كل الأشخاص في الحكاية، إلى جانب النطق بلسانهم، وهذا ما سنراه في الفصل الثالث المتعلق الدراسة الموضوعية والفنية لمسرحية ديوان القراقوز لمؤلفها ولد عبد الرحمن كاكى.

مما سلف حاول بعض النقاد من أمثال فاروق خورشيد، وصفوت كمال وغيرها استنتاج أن الدرامية في الشخصية تنبع من النماذج الإنسانية المتنوعة، علاوة على أنهم توصلوا إلى أن الدرامية تنبع في المرحلة الأولى من مراحل البطل – تصور الشخصية- كل هذا يؤكد لنا التقارب في طريقة النظر إلى حقيقة الشخصية وعملية تقريبها من حقل التأليف المسرحي، كونه لونا من ألوان النشاط الفني، الذي يأخذ مسار الشكل المسرحي – تنفيذ وإخراج- فالدراما تقع وراء التجارب الإنسانية التي يكون جوهرها الصراع، لذا يرى فيكتور هيجو في مقدمة كرمويل بأن "المجتمع البشري يدرج ويشب متغنيا بأحلامه، ثم يأخذ بعدئذ في سرد أعماله، ثم يعمد آخر الأمر إلى تصوير أفكاره"¹. ويقصد هنا العمل الذي لزاما على المؤلف الدرامي أن يسلكه وفق ما اصطلاح عليه عز الدين إسماعيل المنهج الدرامي في التفكير والتعبير.

بينما إذا نظرنا إلى الشخصية ككائن حي، ينتهي لما هو واقعي وحقيقي، فهو يحمل دلالات تعبر عن تاريخه وماضيه، بعيدا عن مجال الخيال، "أما الشخصية فليس لها ماض ولا مستقبل، صحيح أننا قد نعثر في بعض الحكايات على نماذج (بشرية) من الشخصيات، تدخل في علاقة تماثلية مع الأشخاص، بحيث ترقى المحاكاة إلى مستوى أعلى تجعلنا نتوهم أننا أمام شخصيات / أشخاص"²، ولا يدل هذا الكلام على تحقق مبدأ التطابق بين الشخصيات التي يختارها الكاتب وفق واقعه الاجتماعي، ذلك أن مسار الشخصيات يتحدد من خلال الخطوط التي يرسمها النص، وهذا يؤكد على حقيقة مفادها أن

¹ - عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، م س، ص 43.

² - عبد العالي بوطيب، الشخصية بين الأمس واليوم، علامات في النقد، ج54، مجلد 14، النادي الثقافي جدة السعودية، ديسمبر 2004، ص 365.

الكاتب الدرامي لا يقتصر دوره على نقل الشخصية من واقعها فقط، بل يتعداه لإخضاعها لعملية إعادة خلق وإنتاج¹. بالإضافة إلى هذا، فإن مفهوم الشخصية لم يعد يمثل في النص - خاصة الذي يعتمد على حكاية - الأشخاص فقط، بل يتعدى ذلك إلى معرفة ما يحيط بهم من كل الجوانب، لأن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية نظرة مغايرة لما كان سائدا من قبل، عند الفلاسفة اليونان حينما نظروا للشخصية على أنها قيمة* بحيث يعتبر العقل قيمة، كونه يجعل الإنسان قادرا على أن يسمو على أهوائه وشهواته وعلى الطبيعة الحيوانية، حسب أرسطو في حين أن أفلاطون اعتبر أن وظيفة العقل تنحصر في إرادته وكبحه للشهوات والغرائز، أما فيما يخص سقراط والمدرسة السفسطائية فاهتموا بالتناقض ما بين الطبيعة والعرف.

ومع تزايد الاهتمام بالشخصية، طفت إلى السطح عدة نظريات واتجاهات، أخذت على عاتقها مهمة تطوير الشخصية، بدءا بالاتجاه نحو الوصف المنهجي للدوافع الإنسانية، خصوصا مع ظهور العقل العلمي وبروز أعمال ديكارت ونيوتن التي نظرت إلى النظام العام للطبيعة باعتباره جهاز من القوانين المطلقة والعلمية و" شجعت قوانين الميكانيكا الناس على أن يبحثوا عن قوانين مماثلة للطبيعة البشرية"².

هذا التشجيع على البحث أنتج أشكالا مختلفة للنظرية الأخلاقية، كظهور نظريات اللذة والألم عند "هوبز" و" بنتام"، ومدرسة الأفعال المنعكسة (كسيطرة الذات على الغريزة إلى جانب الفوارق بين الطبقات المشكلة للمجتمع الإنساني تحكمها قوة الدوافع واتجاهها) هذا حسبا نادت به المدرسة الحدية.

¹ - ينظر عبد العالي بوطيب، الشخصية بين الأمس واليوم، م س، ص 365.

* - قيمة (valeur) بصورتين متعارضتين، أولا التعارض بين العقل (la raison) والأهواء (la passions)، ثانيا: التعارض بين الطبيعة (la nature) والعرف (tradition) ينظر د. فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1982، ص 12.

² - د. فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، م ن، ص 16.

فكان بذلك ارتباط موضوع الشخصية بموضوع النمو أو التطور، وبالتالي كثرت الأبحاث ودخل كيان الشخصية إلى المخبر مع ظهور النزعة الفسيولوجية في القرن التاسع عشر، وغلب على الإنسان الطبيعة الحيوانية، فظهرت اتجاهات التحليل النفسي مع "فرويد" الذي قام بوضع نظرية في تحليل الخصية، "وقد اتجهت نظريته إلى تأكيد أثر العوامل الفطرية والدوافع الطبيعية كالرغبات والحاجات، كما تشير نظريته إلى أن الواقع ذا تأصل وراثي لا دخل للظروف البيئية في نشأتها"¹.

وقد أحدث من جهة أخرى "الاتجاه المعرفي" مع "بياجيه" ثورة أبرزت المرحلة المتقدمة للنمو متمثلة في النمو المعرفي، الذي أوجد نسقا مفاهيميا لا متناهي لكم من الحقول المعرفية، ومنها حقل "الإبستمولوجيا"²، وفي هذا الإطار لا بد من الإشارة إلى أن الشخصية كانت كائنا غير خارج عن اللغة، وبالتالي عن النص، لأن الشخصية لا تنمو إلا في وحدات المعنى، وقد تعاملت الدراسات الحديثة مع الشخصية على أساس كونها علامة لسانية لها حياة خارج النص، سواء في المجال الدرامي أو حتى الروائي والسينمائي.

"وما دامت الشخصية علامة لسانية فإنها قابلة بدورها لتقسم لثلاثة أصناف، شأنها في ذلك شأن كافة العلامات، ويقسمها "هامون" إلى ثلاث مجموعات"³ وهي:

أ- مجموعة الشخصيات المرجعية (personnage référentiels): وتشمل الشخصيات التاريخية، والاستعارية، والاجتماعية، كونها توصل إلى معنى قائم ومحدد، إلى جانب كونه مضبوطا

¹ - رمضان محمد القذافي، الشخصية نظرياتها واختباراتها وأساليب قياسها، منشورات الجامعة المفتوحة، طرابلس، 1996، ص 44/43.

² - paigit (j), Epistémologie science de l'homme, edzition Galamard, paris, 1979, p 12.

³ - philippe Hamon, pour un satatu sémiologique du personnage, i poétique inpoétique du récit, édition du sauil, paris, 1977, p 116.

بالثقافة، والبرامج، والاستعمالات الممنجة (les emplois stéréotypes)، علما أن مقروئيتها ترتبط مباشرة بمشاركة القارئ في هذه الثقافة"¹.

ب- مجموعة الشخصيات الواصلة (personnage embrayeurs): تمثل وتجسد علامات حضور تجمع بين المؤلف والقارئ أو من يمثلها في النص، كالشخصيات الناطقة، وتعد عملية تحديدها من الصعوبات أحيانا، نتيجة التقلبات العديدة التي يتعرض لها التواصل، في إطار ما يجمع بين المرسل والمرسل إليه، إلى جانب الوساطة بينهما (الرسالة).

ج- مجموعة الشخصيات الاستذكارية: (personnage anaphoriques): إن عملية فهم هذه المجموعة تستوجب الرجوع إلى النسق الخاص بالمؤلف، وفق عناصر لها وظيفة تنظيمية وتعليمية بالأساس، حتى يتمكن المؤلف أو الكاتب الدرامي من أن يحكي نفسه بنفسه مرتكزا على مفاهيم من بينها التكافؤ، الإبدال والاستنكار. ويمثل هذا الصنف عند القارئ صفة الغموض، كون الشخصيات الاستذكارية التي يعطيها المؤلف لا تقدم ما يوفره النص²

ذلك أن العلامات المميزة للشخصية تبدأ في التشكل انطلاقا من الاسم، مروراً بالأوصاف والأفعال ويمكن القول أن الشخصيات الدرامية تكشف حقيقة ذاتها لتحقيق مبدأ كما ذكرنا سلفا، ويعد كلام (حوار) الشخصية حقيقي (في الدراما)، ويتحول إلى مظهري رمزي (في الحياة العادية). من جهة أخرى لا يمكن إهمال النص الذي يعتبر السند المادي الذي يركز عليه المؤلف لأجل صياغة المعنى.

ولقد تنوعت الاتجاهات التي تدرس الشخصية واختلف اختلافا كبيرا سواء في المصطلحات أو المعاني، ويمكن تمييزها إلى ثلاثة مجموعات، كما جاء على لسان فيصل عباس الذي يقول: "...هناك

¹ - ينظر عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية، بين الأمس واليوم، م س، ص 370.

² - م ن، ص 371.

أجهزة تصف الشخصية عن طريق السمات الأساسية... وأجهزة تصف الشخصية عن طريق القوى الخارجية المؤثرة (وتستند إلى العادة والترابط والدور الاجتماعي والثقافة) وأجهزة تصف التفاعل بين الشخص والبيئة...¹.

ومن بين هذه النظريات نذكر:

1. نظرية الأنماط: قد بينت نظريات الأنماط أن المظاهر الخارجية بما فيها شكل الجسم والأصل الجنسي، ينضاف إليها مجموع العمليات الفسيولوجية المختلفة على اختيار أسلوب الحياة والميول الإدراكي، والنمط هو " السمات لخصائص تتجمع ويمكن تمييزها عن نماذج أخرى"²

ومن بين النتائج التي توصل إليها أصحاب "أرنست كريتشمر" و"شيلدون" ما يلي:

أ. النمط البدني: يظهر ممتلئ الجسم ويتميز بقصر الساقين والعنق وعريض الوجه، يتصف هذا الشخص بالمرح والصرامة ومنبسط اجتماعيا.

ب. النمط النحيل: يتصف هذا الشخص بالانطوائية، له ميزات عدة منها، طول الأطراف، نحالة الجسم.

ج. النمط الرياضي: يكون هذا الشخص عدواني، ويظهر نشيطا، له صفات كثيرة منها: حيوي، كثير الرياضة، قوي العضلات، ممتلئ الجسم.³

في حين اتجه شيلدون إلى حصر ثلاثة محاور كبرى تمثلت في:

1. النمط الداخلي التركيب يمتاز بالحشو

¹ - د فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، م س، ص 24.

² - إيمون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، رسالة ماجستير، إشراف د، سليمان عشراقي، جامعة وهران، 2002/2001، ص 85.

³ - ينظر حامد عبد السلام زهران، الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997، ص 54.

2. النمط المتوسط التركيب: ويمثل العضلي

3. النمط الخارجي التركيب: ويتجسد في الجلدي.

إلى جانب هذه الاتجاهات نجد أيضا أن التصنيفات الخاصة بنظرية الأنماط التي تعتمد على الأسس النفسية "كاريل يونغ" الذي يعتبر من تلامذة فرويد.

هذا فيما يخص نظرية الأنماط، في حين أن الحديث عن نظرية السمات، فلا بد من ربطها باتجاه علماء النفس إلى الاهتمام بدراسة سمات الشخصية بغرض محاولة تفسير السلوك الظاهري للفرد على أساس افتراض وجود فوارق متعددة، و" تقع سمات الشخصية بين طرفين من الخصائص الخارجية، (وهي المظاهر الموضوعية للسلوك التي يمكن ملاحظتها) والداخلية (وهي الأحداث السيكولوجية كالذوافع والرغبات والمشاعر)"¹.

يؤكد هذا القول على تعدد طرق تصنيف السمات، لذا نجد ما يتعلق بمستوى الفعل أو السلوك الظاهري أو ما يعرف "بالسمات السطحية"، إلى جانب ما يخص جملة من الخصائص العميقة كالذوافع الكامنة، ويطلق عليها "السمات الداخلية" التي تعد المصدر الرئيسي لتفرع السمات الأولى، أي السطحية، إلى جانب أن هناك تصنيف يخص المحتوى. ولعل أهم تصنيفين بارزين للسمات هما لكل من "البورت" و"كاتل".

أما فيما يخص تصنيف "البورت" للسمات، يذكر حامد عبد السلام: "أن هناك قسمين، القسم الأول يمثل مجموع السمات الوراثية التي تنتقل عن طريق عامل الوراثة، في حين القسم الثاني يمثل

¹ - د فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، م س، ص 26.

السمات الظاهرية التي تحدها البيئة"¹، بيد أن هذه السمات رآها فيصل عباس على أنها تفكك الشخصية وتفقدتها وحدتها التي يتميز بها الفرد.

في حين أن تصنيف كاتل للسمات فيأتي كالتالي:

1. القدرات أو السمات المعرفية في صورة إمكانيات ترجع إلى التكوين الجسماني
 2. سمات مزاجية: وتشمل التهيج والانفعال، وسرعة الاستجابة والحساسية والمثابرة والاندفاع.
 3. سمات ديناميكية نزوعية وقد تكون متصلة بالدوافع.²
- وقد يكون تقسيم الشخصية من جهة أخرى وفق الأسلوب أو عامل الدفاع الذي تستعمله في إزالة القلق والاضطراب عنها.

إلى هنا يتوقف الجزء المتعلق بالشخصية والنموذج الإنساني، ليتم التمهيد إلى الفصل الثاني- الشخصيات التراثية في مسرح كافي- بتناول الشخصية والمسرح الاحتفالي.

ثالثا: الشخصية المسرحية وطابع الاحتفالية:

لقد كان التنظير إلى الاحتفالية انطلاقا من خصوصية الاحتفال* التي يتميز بها المجتمع العربي، باعتبار أن المسرح هو فرجة، والمسرح الاحتفالي هو ذلك الابن الذي ترجع أصوله وجذوره للمسرح الشعبي.

¹ - حامد عبد السلام زهران، الصحة النفسية والعلاج النفسي، م س، ص 56.

² - ينظر د فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، م س، ص 28.

* الاحتفال: هو المسرح الذي يتبنى تظاهرة تعكس بروز صورة التعبير الجماعي عن الحس الجماعي، والتي لا يمكن أن تغيب عن أي مجتمع فيه حياة وله إحساس وقضايا، وهدف ربطه بالمسرح هو التأريخ للوجدان الشعبي، ينظر عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 133.

ولربط الكلام بالشخصية المسرحية نستحضر شهادة محمد مسكين الذي يقول: "إن الشخص
ية المسرحية تجد مدلولها في الواقع، كما أنها تتحول تجسيدا لهذا الواقع نفسه، إنها الواقع أو التاريخ
مشخصا أو مجسدا، كما أنها الرمز الدال إلى ما يشير ما يعادله في الواقع، وإن الكتابة المسرحية تضيف
بعدا جديدا للشخصية الإنسانية من خلال تفجير حدودها الذاتية..."¹، بمعنى أن الشخصية أكثر ذات
مستقلة كون الإنسان يشخص دوره بطريقة فردية في الواقع، وهو بالتالي رمز لذاته، وهذا الرمز مغلق
على عكس الشخصية المسرحية التي تعكس ذلك الرمز المفتوح والممتد.

يعد لزاما علينا قبل التطرق إلى الشخصية والواقعية الاحتفالية، الإشارة إلى أن "الاحتفالية
ثورة على التزييف الذي يعرضه المجتمع المعاصر، لذلك تسعى إلى إعادة الاعتبار للإنسانية الإنسان الذي
فرضت عليه لعبة تمثيل أدوار لا تلائم تكوينه الفطري... لهذا فإن الاحتفالية تلعب دورا إيديولوجيا
خطيرا في المجتمع"²

تكمن حقيقة هذا الدور في المساهمة في إحداث التغيير والثورة، ويعتبر الطيب الصديقي من
أوائل المبدعين المغاربة الذين تشبعوا بهذه الظواهر الاحتفالية، وقد قام بإدخالها إلى عالم المسرح. ويرى
عبد الكريم برشيد أن الاحتفالية "ظاهرة فكرية وفنية واجتماعية، ظاهرة أفرزها واقع تاريخي يسعى إلى
قتل العناصر الحيوية في الإنسان، وتجريد الحياة من مقوماتها الأساسية، إنها ابن شرعي للواقع...تنطلق
أساسا من إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح ووظيفته ولغته وأدواته التقنية المختلفة..."³. وهي
بالتالي تعتمد على الأشكال الشعبية لدراسة الإنسان وقضاياه من خلال الحفل.

¹ - محمد مسكين، مسرح النفي والشهادة، د ت، عن محاضرة الشخصية المسرحية لزاوي فتيحة، دروس طلبة سنة أولى ماجستير،
بتاريخ، الأربعاء 19 ماي 2010.

² - مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1993، ص 65/36.

³ - م ن، ص 70.

لا تعزل الشخصية في الواقعية الاحتفالية نفسها عن الوضع الذي أنجبها وأكثر من ذلك، فهي تغوص في أعماق الواقع العربي، بعد أن تضع صوب عينيها مجموعة التحديات في كنف الظاهرة المسرحية في صورة تراثية تقنية تأصيلية* وحتى جماهيرية، ما دام جوهر لظاهرة المسرحية يمثل العموم والشمول والاشترك في صفات ثابتة.

وتسعى الشخصية في طابع الاحتفالية دائما إلى أن تظل أقرب إلى جوهر الظاهرة المسرحية وإلى روحها، وهي بذلك تقدم وتحقق مبدأ الثنائية من خلال المقارنة والمقابلة مع مسرحين هما، المسرح الدرامي والمسرح الملحمي وتظهر في كثير من المسرحيات والأعمال نذكر منها

"ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد

"تراجيديا السيف الخشبي" لمحمد مسكين

"ثورة الزنج" لعز الدين المدني

وتكمن مساهمة برشيد في ضبط نظريته وفق تسع شعارات هي:

1. الكائن: يتمثل في التراث القديم

2. الممكن: يمثل العناصر الإيجابية من التراث.

3. المستحيل: دمج هذه العناصر الإيجابية وتفاعلها مع العصر.

4. المجهول.

5. المعروف.

6. المتخيل.

* - ينظر الفصل الثاني، الجزء المتعلق بالشخصية الملحمية وخاصة التغريب عند بريخت وكاكى.

7. نحن (منوط بهذا الكائن)

8. هنا

9. الآن (وتعبر عن أصالة لدى العرب بالإمكان الاستنفاع بها في الحاضر)¹

وحتى لا نخرج عن الإطار المرسوم لهذا البحث سيتم ولوج عالم الشخصية التراثية ومصادرها

في الفصل الموالي.

¹ - حوار مع الأستاذة الزاوي فتيحة، بتاريخ 2010/02/24 حول الاحتفالية.

المبحث الثالث: الشخصية التراثية - المفهوم والمصادر

تمهيد:

سبق الحديث عن خصوصية الشخصية المسرحية مقارنة مع باقي العناصر الأخرى، سواء تلك التي تشكل وحدة البناء الدرامي مثل: الصراع، الحوار، الحدث، الفكرة، الزمن، المكان... الخ، أو ما تعلق بالإخراج المسرحي من ديكور، إضاءة، موسيقى وحركات للممثلين¹. وقبل الولوج إلى مفهوم الشخصية التراثية وكيفية انصهارها في قالب التراثي، يجب التأكيد إلى أن هذه الأخيرة وسيلة هامة في يد المؤلف يعمد من خلالها إلى ترجمة القصة (الحكاية) إلى حركة، فهذه الشخصية بما تقول، وبما تفعل، وبما تظهر، وبما تخفي، بما تلبس وبما تستخدم من أشياء، بما يضطرم داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام، بما تشترك فيه من صراع وما تخلقه من مشاكل، تقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية².

تقوم المسرحية باعتبارها حكاية على مجموعة من الأفراد يعتبرون بمثابة الركيزة التي تنبني عليها لأن "جميع عناصر التأليف المسرحية الأخرى تدور حولها، لإظهارها بالقدرة الكاملة للقيام بالأفعال والأقوال التي تبني الحبكة وتخلق الصراع وتوصل للهدف الأعلى"³. وهذا الاعتبار كثير أهمها، مسار الشخصية الدرامية في صورة انطلاقها بمجارات المسرحية إلى جانب تمثيلها للصراع والتعبير عنه في الوقت نفسه، وقيامها كذلك بالفعل والمشاركة فيه، دون نسيان دورها في التفاعل معه، بالإضافة إلى

¹ - voire, Patric pavis, Dictionnaire de théâtre, edition revue et corrigée editoin Dunod paris, 1997, p 210.

² - ينظر د. علي الراعي، فن المسرحية، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، نوفمبر، 1959، ص 57.

³ - بلبل فرحان، النص المسرحي - الكلمة والفعل - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 87.

التواصل القوي والحي مع المتلقي بمختلف طبقاته، لتحقيق جمالية خاصة في الإبداع المسرحي في إطار التواصل الفني.

أولاً: مفهوم الشخصية التراثية:

تعتبر الشخصية التراثية صورة لجميع الشخصيات التي لها وجودها ومدلولها الحقيقي، مثل شخصية الأديب والكاتب وغيرها من الشخصيات ذات الإرث التاريخي، وقد تحمل هذه الشخصية أنموذجاً تراثياً يبين تعبيراً عاماً، يتمثل فيها العام من خلال الخاص، أي أن الأنموذج يمثل شخصيات عديدة لم يوجد لها أثر تاريخياً، وإنما وجدت بصفاتها كشخصية الخليفة على سبيل المثال لا الحصر، وجميع الشخصيات الخيالية الأخرى التي يتم اكتشافها والتوصل إليها من خلال خيال المبدع¹. فالنتاج الثقافي للشعب – يشتمل على مجموعة التجارب الاجتماعية في مستوى الحياة اليومية، وفي مستوى تنظيم العلاقات الاجتماعية وفي نفس الوقت في توريث هذا الناتج للأجيال، من هنا يمكن القول أن تراث الشعب هو التجربة المتصلة من أجيال وفي كل فترة تاريخية.

ويتمثل التراث فيما نصنعه نحن من كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث من جهة، مجسداً التراث المكتوب، وفي هذا الصدد يرى الدكتور حسن حنفي أن التراث " هو المنقول إلينا أولاً، والمفهوم لنا ثانياً، والموجه لسلوكنا ثالثاً، ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب إلى تراث حي، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخي، وبالحلقة الثانية الشعور التأملي، وبالحلقة الثالثة الشعور العلمي"². فمن خلال مجموعة الشخصيات التراثية يستطيع المؤلف المسرحي أن يناقش قضايا مجتمعه لأجل استشراف أفق المستقبل، في إطار ثنائية الحفاظ على الأصالة والتطلع لتكهنتات المعاصرة- ذلك

¹ - ينظر علي عشري زايد، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، العدد الأول، الهيئة المصرية، القاهرة، أكتوبر 1980، ص 205.

² - د. سيد إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المراجيح، الكويت، 2000، ص 40/39.

لأن غاية الكاتب من خلال لجوئه إلى توظيف شخصية تراثية دون غيرها، إيماناً منه بأن هذه الشخصية تحمل في إطار مدلولها العام القدرة على حمل مجموعة أفكاره وخدمة لموضوعه وتنضاف إلى هذه الخصائص، خاصية أخرى تتمثل في تعبيرها - الشخصية التراثية - عن رؤيته المعاصرة.

ثانياً: مصادر الشخصية التراثية:

إذا اعتبرنا أن التراث يشكل جزءاً أساسياً من كيان أي أمة من الأمم، إلى جانب كونه مقوم حاسم وفعال من مقومات الشخصية، بحيث يمثل الرجوع إليه السمة الغالبة التي ميزت الساحة المسرحية الفنية ككل، تولدت جراء ذلك مصادر تراثية عديدة ومتنوعة عند العرب، خاصة في ظل انفتاح الحضارات وازدهار حركة الترجمة في إطار إيديولوجية فكرية متنوعة، ويمكن تلخيص مجموعة المصادر التراثية فيما يلي:

أ. الشخصية التراثية الدينية:

يتلخص هدف الكتاب المسرحيين العرب بصفة عامة والجزائريين بصفة خاصة في إيجاد شخصية مسرحية وتحقيقها في صورة واضحة، تكون بارزة الشكل وغنية بتناقضاتها وتوافقها إلى جانب كونها تحمل صفة التأثير إلى أبعد الحدود. " فتوظيف التراث وشخصيات الموروث الديني... يعني استخدامها تعبيراً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر، يعبر من خلالها أو بها عن رؤياه المعاصرة"¹. ويعتبر هذا الاستخدام بمثابة ربط صلة توفر كل ما قد يحتاج إليه الكاتب لنقل تجربة ما بطريقة واعية.

¹ - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 119.

ولا بد من التأكيد على أنه "ليس هناك حد فاصل بين هذه المصادر، ففي بعض الأحيان تكون الشخصيات التاريخية شخصيات دينية"¹ فظاهرة استخدام التراث الديني والشخصيات التراثية تتجلى بكل وضوح في وقتنا الحاضر أكثر من أي عصر مضى، فقد اعتمد الكتاب المسرحيين في البداية على الكتاب المقدس - عند الشعراء الأوربيين- إذ استمدوا من ثنياه شخصيات ونماذج أدبية، في حين اعتمد العرب على القرآن الكريم. الذي أنت فيه أصول العقيدة مرسومة للإنسان تعمل على تطهير نفسيته بواسطة العبادات، وبروز مجموعة من القيم العقلية تخلصه من السحر والخرافة، دون نسيان القيم الاجتماعية التي دفعت بالفرد إلى البحث عن العدالة والمساواة، وقيا إنسانية تحفظ له كرامته وحرية في دينه².

يعد توفيق الحكيم أول من استلهم وتفتح على الوعي بالتراث الديني في بناء العمل الدرامي، ويظهر ذلك جليا منذ شروعه في صنع مسرحية أهل الكهف، وكان بذلك قد فجر التراث في قضية "الحكمة أثناء تناوله مسرحية (سليمان الحكيم) إلى جانب مسرحية (رحلة إلى الغد)"، وقد تطرق عز الدين إسماعيل إلى استلهم توفيق الحكيم من التراث قائلا: "إن الحكيم حين فكر في استغلال التراث، سجل لحظة جديدة من لحظات الوعي بهذا التراث، تحمل معنى الاتصال به حينما راح يصوغه، وتحمل معنى لانفصال حينما صاغه صياغة في قالب مسرحي جديد منفصل تماما عن التراث"³.

هذا ويمكن القول أن المسرح نشأ في أحضان الدين وارتبط به ارتباطا وثيقا في كل الحضارات ومنذ القديم، وفي هذا الصدد يقول جلال العشري: "العرب كغيرهم من الشعوب عرفوا الوثنية

¹ - حسن علي الخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 2000، ص 88.

² - ينظر محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 99/98.

³ - عز الدين إسماعيل، الأدب المسرحي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص 166.

والعبادات القديمة، والعبادات القديمة لا تقوم لها قائمة إلا بالطقوس الدينية المصاحبة للتقرب من الآلهة وتقديم القرابين والابتهالات والأدعية"¹. من هنا يمكن القول أن بعض النصوص المسرحية قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالطقوس الدينية من ناحية، وبالأساطير القديمة بكل أنواعها التي عرفتها البشرية من ناحية أخرى.

وكما سبق الذكر، كثراً ما تكون الشخصيات التاريخية شخصيات دينية، لهذا وجب علينا ولوج أبواب مصادر الشخصية التراثية التاريخية حتى نؤكد على أنها ثنائية متصلة يصعب في كثير من الأحيان الفصل بين جانبيها التاريخي والديني

ب. الشخصية التراثية الدينية:

كان لزاماً على الأمة العربية مراعاة مسألة الانتماء القومي وتحقيق وحدة الجماعة، كما يقول محمد الدالي: " التراث التاريخي يأخذ في اعتباره الأساس الاجتماعي والعنصر الروحي، ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر لمجتمعه...على أساس الربط بين مبدأ الإبداع والوعي التاريخي بالنفس ومعرفة الذات..."²، كونها تخلق تجانس بين الأصالة والمعاصرة، وبروز معالم الإبداع والابتكار تؤكد على أن مبدأ الربط بين الإبداع والوعي يحكي خبرات التراث، وتعتبر حوادث التاريخ وشخصياته البارزة هي منبع التحرك وإدراك من الماضي صوب الحاضر حتى يتسنى وضع تصور نحو المستقبل.

اتجه علي العشري زايد يبين أن "...الحوادث التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إل جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد

¹ - جلال العشري، المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1971، ص 09.

² - د. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، م س، ص 10.

التاريخ في صيغ وأشكال أخرى"¹، ومن بين هذه الأشكال صياغة جملة من الوقائع التاريخية وضمها ضمن أعمال درامية مؤثرة وقوية، بحيث تحمل في ثناياها صفة التجدد والإبداع.

لذا نجد أن بعض الكتاب قد لجئوا إلى جمع المادة التاريخية وما يحيط بالشخصيات العظمى، لتقديمها في صورة من التراث، أو تتوافق معه، وبالتالي اتخذت الشخصية التاريخية والتراث منحى واحد، إلى أن ظهرت الفوارق، "فتاريخ شعب يمثل ماضيه ومراحل، والأحداث التي جابهته، والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، أما التراث فيمثل تلك العناصر التي استفاء منها في الحياة الراهنة"².

واعتبرت بذلك الشخصية التاريخية مصدر إلهام لكتاب المسرح الذين تناولوا البطولة التي تمتاز بها كونها تعد رمزا من رموز الأمة بصفة عامة، ونسج على نحو ذلك كثير من الكتاب أمثال (توفيق الحكيم في: السلطان الحائر)، (ألفريد فرج في "الزير سالم")، (عبد الرحمن ماضي في "يوغرتة")...

ج. الشخصية التراثية الأسطورية:

يستوجب الحديث عن الشخصية التراثية الأسطورية العودة لقضية الأسطورة بشكل عام والتي فتحت مجال الاختلاف والتأويلات لدى الباحثين في وضع مفهوم محدد لها. فقد تعددت المفاهيم عند عدد من الدارسين لها، نستحضر منها مفهوم (سامية أسعد) التي تقول: "إن أحد معاجم اللغة الفرنسية وأشمّلها وهو le robert نجد به تعريفا للأسطورة بكافة جوانب الكلمة ومعانيها ويقول

¹ - د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، م س، ص 120.

² - د. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، م س، ص 99.

المعجم: "إن الأسطورة قصة خرافية، عادة ما تكون من أصل شعبي تصور كائنات تجسد في شكل رمزي، قوى الطبيعة أو بعضا من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم"¹.

تنسج الشخصية الأسطورية خيوط قصة خرافية، ترجع أصولها إلى عوالم إنسانية شعبية تعتمد على الرمز، وغالبا ما تتسم الشخصيات التراثية الأسطورية بسمات العبقرية، وهي بذلك تحمل في كيانها صفة الخصوصية والتميز عن باقي الشخصيات العادية.

وباعتبار الأسطورة شكل من الأشكال الدرامية، فهذا يخول لفئة من الكتاب إعادة كتابتها وصياغتها في حكايات شعبية لأجل التعبير عن مقتضيات العصر والحياة الاجتماعية وبالتالي تصبح "الأسطورة عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي، والغرض من ذلك هو حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي"².

تتسم الشخصية التراثية التي تركز على الأسطورة -كمصدر إبداع- على الإيجاء وتكتسي طابع روحي وشعبي أقرب إلى وجدان العامة، ومن أبرز هذه الشخصيات نجد شخصيات ألف ليلة وليلة- التي سنعود إليها في الدراسة الموضوعية الفنية لأعمال ولد عبد الرحمن كاكى المسرحية-، "وقد يحول الكاتب الشخصيات الحديثة في توظيفه الفني لها إلى شخصيات أسطورية عصرية ولاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسته عن الشعر العربي المعاصر، "أن مجال ابتكار الشخصية الأسطورية العصرية مرتبط بنماذج الكفاح الوطني"³. نستنتج من خلال هذا الارتباط بين التراث

¹ - د. سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد 16، العدد 03.

² - د نيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، ط2، 1974.

³ - حسن علي الخلف، توظيف التراث في المسرح، م س، ص 90، ويمكن الرجوع إلى عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط5، 1994، ص 188.

الأسطوري والشعبي، وهذا ما نجده في الأعمال المسرحية التي تحمل أشكالاً عديدة لا تقتصر على صورة دون سواها.

د. الشخصية التراثية الشعبية:

لا تخرج شخصية التراث الشعبي عن خانة الحياة الشعبية على مر الأزمنة ما تتطلبه حاجات التطور في الواقع الجديد الذي نعيشه، فمصطلح التراث الشعبي " يطلق على جميع جوانب الماثورات الثقافية التي انتقلت شفاهة"¹. وهو على هذا النحو وسيلة هادفة مبتعدة كل البعد عن مظاهر التسلية والإمتاع، لأنه يهدف لأن يكون جزءاً من مكونات الإنسان العربي ونفسيته، ليصبح حينئذ يشمل مجموعة العادات والتقاليد والتجارب والفنون، ليشكل مواقف اجتماعية وإنسانية وسياسية وتاريخية. مما يؤكد على أن الشخصية التراثية الشعبية تتصف بسمات عديدة أهمها، الشفاهية، العراقة الواقعية، وتعتبر هذه الشخصية على الحس الجماعي وترتبط به، هذا كون عناصر التراث الشعبي تتألف من أساطير وملاحم وروايات، وقصص إلى جانب حكايات شعبية – كما سبق ذكرها- وأشعار، وحكم والمثل الشعبي الذي نجد فيه الشخصية تتميز بـ:

1. التعبير عن الأفكار الحقيقية والفلسفية ذات المنهج التجريبي

2. نموذج يستلزم الرجوع إليه والاحتذاء به²

ويهدف الكتاب والدارسين العرب من خلال عملية المزج بين التراث والمسرح إلى التأصيل لمسرح عربي سواء على مستوى الشكل أو المضمون، لذا سعت شخصية المثل الشعبي – أي التي

¹ - فوزي العتيل، الفلكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص 77.

² - ينظر بن نكاع بن ذهيب، التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، دكتوراه دولة، إشراف أ. د سليمان عشراقي، جامعة وهران، 2006/2005، ص 16/15.

تقوله وكذلك تقلده- هي تلك الشخصية التي تنقل الأفكار الحقيقية والفلسفية لشعب من الشعوب، وفي هذا الصدد يرى (عبد الحميد يونس) أن: "الأمثال الشعبية قد تُولف دستوراً اعتقادياً، وقد تكون في الوقت نفسه نماذج لمن احتذى بها في السلوك"¹.

يتبين مما سبق أن المثل الشعبي الذي يرد على لسان شخصية مسرحية في عمل درامي، يتميز بأسلوب تراثي، يتفرد بإيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، ناهيك عن جودة الكتابة، ويصور العلاقات الاجتماعية داخل، ولأن نشأته كانت نتيجة حتمية لتكرار عدد معينة من الحوادث، فإنه يتنوع إذ نجد:

1. المثل الناشئ عن حادث يكون قد تكرر لعدة مرات
2. المثل الناشئ عن تشبيه، لإيصال حقائق وفق مجموعة رموز مؤثرة
3. المثل الناشئ عن قصة، وبالتالي تتناقله ألسنة أفراد مجتمع ينتمون إلى نفس البيئة
4. المثل الناشئ عن حكمة، ما يفسر أنه يتداول على فئة دون سواها، وهذه الفئة تكون مؤثرة في مجتمعا
5. المثل الناشئ عن الشعر، وهذا ما يبرز أن الأمثال الشعبية بصفة عامة تتميز بخاصيتين هما، الطابع التعليمي من حيث الموضوع المتداول، إلى جانب خاصيتي الاختصار والتركيز من حيث الأسلوب أو الشكل الذي يساعد المستمع لهن سواء ممثل يتلقى حوار من ممثل، أو متلقي يتلقى رسالة من ممثلين متواجدين على خشبة وتمثل بذلك وظيفة عملية بحتة.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن شكل آخر من أشكال التراث الشعبي والممثل في "الأغنية الشعبية" نبرز أنها قصيدة غنائية ملحنة، مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين في الأزمان الماضية،

¹ - د. عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، 1980، ص 119.

وهي حسب (أحمد علي مرسى): "...إنتاج للمجتمع كله، من خلال أفراد الذين يعبرون عنه، وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها"¹، بحكم أن السمات الغالبة التي تميزها كالانتشار والانتقال بواسطة جنس الرواية الشفهية في أوساط المجتمع الشعبي، وهب بذلك تشابه مع الشعر الملحون الذي صنعه شعراء يختلفون من بيئة إلى أخرى، وعلى هذا النحو نسج ولد عبد الرحمن كاكى بعض أعماله المسرحية.

وبما أن الأغنية الشعبية لها أنواع أهمها: أغاني المناسبات الاجتماعية، أغاني العمل، والموال² نستخلص أن الشخصيات كذلك تتنوع بتنوع الأشكال السالفة الذكر.

لقد تباينت الآراء حول قصص ألف ليلة وليلة، - وهي شكل آخر من أشكال التراث الشعبي - التي تعتبر صرحا شامخا من تراث الأدب العالمي، كونها تجول في رحاب الممرات والأروقة، والقصور والبساتين، والسطوح...³، خاصة فيما يتعلق بشخصياتها وأصلها، فقد اتجهت بعض دراسات الباحثين العرب، وكذا المستشرقين إلى القول بأن ألف ليلة وليلة هندية التسجيل أو فارسية مترجمة إلى العربية، بيد أن الاعتقاد الشائع يوضح "أن كتاب ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى كونه نابع من مخيلة الشعوب الشرقية بصورة خاصة، والحضارات العالمية القديمة بصورة عامة، فإن للعرب الدور الأكبر في تسجيله وإخراجه بشكله النهائي وإيصاله إلينا بصيغته الخيرة عن طريق تداخل الحضارات القديمة والوسيلة وتشابكها، ابتداء من الأساطير البابلية وقصص العالم السفلي، مروراً بالإلياذة والأوديسة وصراع الجبابرة، واقتباساً من أساطير الهند، وعقيدة تناسخ الأرواح حتى العصور المتأخرة..."⁴.

¹ - د. أحمد علي مرسى، الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 36.

² - ينظر حسن علي الخلف، توظيف التراث في المسرح، م س، ص 182.

³ - ينظر مزيان فرحاني، ألف ليلة وليلة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، ج 4، 1988، ص 444.

⁴ - عبد الغني الملاح، رحلة في ألف ليلة وليلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1981، ص 9/8.

لقد تناول العديد من الدارسين قصة ألف ليلة وليلة، إلى جانب تناقلها بين ألسنة المجتمع البشري بكل طبقاته وعلى مر حقب زمنية عديدة، والظاهر أنه من المستحيل تحديد الأعمال على تنوعها الفنية والأدبية التي استقت مادتها من هذه الحكايات، ويرجع هذا لتواجدها في الأدبين الشرقي والغربي معا. وقد شكلت بذلك حقلا غنيا استلهم منه كم هائل من الكتاب على غرار ولد عبد الرحمن كاكى الذي صاغ - كما في ديوان القراقوز - عملا ممتزجا بفنية عصرية حاكى من خلاله الواقع الاجتماعي في شاكلة إعادة إحياء التراث القديم. فإلى جانب كل من المثل الشعبي، والأغنية الشعبية وألف ليلة وليلة، نجد أيضا الأسطورة والحكاية الشعبية، كجنسين آخرين مشكلين أصناف أخرى للتراث الشعبي. فالأسطورة التي تتميز بطابع الحكاية اكتسبت من جراء تراكم الأحداث التاريخية كحوادث الآلهة، والأبطال، وتاريخ الأجداد، وسيرة الحيوانات، نجدها تبرز قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة، يسودها الخيال، وتحمل شخصيات ذهنية مكملة للفكر العلمي، لأنها تنبع من الرغبة في الإيمان على الرغم من اختلاف الديانات، الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي تصيب الجنس البشري كالموت¹.

لا بد من الإشارة هاهنا إلى الاختلاف القائم بين الدارسين حول وظيفة الأساطير على غرار مجال الدراسات النفسية التي اهتمت بتفسير أشكال التعبير عامة والأسطورة بصفة خاصة، مثل نظرية " فرويد " و " يونغ "، فالأول انطلق في تفسيره للأسطورة من عقدة أوديب، إلى جانب توصله إلى تشابه بينها وبين الحلم، وتوصل إلى أن أساس الإبداع ناتج عن العمليات النفسية اللاشعورية، في حين الثاني - يونغ - فقد وافق معلمه فرويد في مسألة أن الأسطورة هي نتاج اللاشعور، إلا أنه خالفه في

¹ - ينظر د عبد الحميد زايد، الرمز والأسطورة الفرعونية، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، وزارة الثقافة، الكويت، 1985، ص 22.

مسألة هذا اللاشعور، بحيث رآه يكمن في اللاشعور الجمعي، وهو بذلك ابتعد عن اللاشعور الشخصي الذي توصل إليه فرويد¹.

نتيجة لكل ما سبق، تمثل الحكاية الشعبية سياق أحداث واقعة وحقيقية أو خيالية، دون مراعاة أسلوب خاص في عملية القص، "فهو الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى آخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخص ومواقع تاريخية"² فهي تعتمد السرد وخصوصا في الاستهلال والخاتمة عندما يتعلق الأمر بعمل مسرحي وتنقسم أشكال الحكاية الشعبية وفق دراسات علماء المأثورات الشعبية إلى : الأسطورة، والسيرة الملحمية، حكاية الحيوان، وحكايات الخوارق، إلى جانب حكايات الأغاز والمسائل والنوادر والقصص والفكاهة، وتتميز بتقاليد ثابتة في عدد من الحكايات الشعبية.

¹ - ينظر ناصر صبار، الفلكلور، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط3، 2004، ص09، ويمكن الرجوع إلى ، قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، ص 19/18.

² - د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1981، ص 133.

الفصل الثاني: الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى

المبحث الأول: تصور الشخصية التراثية في المسرح الجزائري عند كاكى

تمهيد:

أولاً: مرتكزات الشخصية التراثية عند كاكى:

أ. المرتكزات المحلية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى:

ب. المرتكزات العربية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى:

ج. المرتكزات الغربية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى

المبحث الثاني: الشخصية المسرحية عند كاكى بين الملحمية والحقوقية.

تمهيد:

أولاً: معايير الشخصية الملحمية:

ثانياً: الشخصية الملحمية وخاصة التغريب عند بريخت وكاكى:

ثالثاً: الشخصية في مسرح الحلقة ودورها في تأصيل المسرح الجزائري عند كاكى:

المبحث الثالث: الأشكال التراثية في مسرحيات كاكى

1. شخصية المداح

2. شخصية القوال

3. شخصية الراوي

المبحث الأول: تصور الشخصية التراثية في المسرح الجزائري عند كاكى

تمهيد:

يعتبر المسرح أحد أهم الفنون التي تعبر بواسطته الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، بل وترسم حتى أحلامها وتطلعاتها، والمسرح في الجزائر....وسيبقى أداة فعالة في إسناد الحركة الثقافية، كما سبق وأن لعب دوره في بدايات نمو المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الأولى، وخاصة على يد (سلالي علي) مؤسس فرقة (الذهابية*) - هذا من جهة، ومن جهة أخرى نما المسرح الجزائري في ظل الجدل بين قيمة خاصة وتلك القيم التي تنتشع بها عن طريق تأثره بالمسرح الغربي، والمنقوش في الساحة المسرحية الجزائرية التي تحرك الحياة الاجتماعية سواء في المدن أو القرى الصغيرة، كاشفاً بذلك عن مسرحية جزائرية غنية بأساليبها المتنوعة دون أن تستغني عن الأشكال الأوربية التي تركت بصماتها واضحة في مجتمع أفرزته حياة جوهريّة.

في بداية الأمر لا بد من الإشارة إلى الصعوبات التي عرفها المسرح الجزائري منذ الوهلة الأولى، " وكانت العروض الجزائرية تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه "النصوص الوظيفية"، تكتب لتقدم على المنصة، ولم يكن الغرض من كتابتها النشر، وقد تميزت الحركة المسرحية منذ ظهورها بغياب النص المطبوع..."¹. فلم يتطور المسرح الجزائري على يد الجزائريين أنفسهم، وهذا ما يفسر ضعف الشخصية الدرامية كونها تعتبر المرآة العاكسة للشخصية الحقيقية.

* -الذهابية: فرقة مسرحية أنشأها سلالي علي المدعو علالو، ومن أعضائها رشيد قسنطيني، أنظر د. صالح مباركة، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص 63.

¹ - ابراهيم دانيوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق في العراق، تحقيق وتقديم بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2003، ص 47.

"ومن المؤكد والبديهي أن عبقرية أية أمة من الأمم تتجلى فيما تمتلكه من تراث شعبي يلتصق بترتها...ويكشف عن هويتها الحضارية وتبرز فيما تختزنه في ذاكرتها من كنوز ثقافية"¹.

كان لظهور سمات الشخصية التراثية علاقة كامنة في أصول نشأة المسرح وتطوره، كما حصل في المسرح الفلسطيني والمصري على سبيل المثال لا الحصر، كما يقول الأستاذ قرقوى إدريس: " فإذا كان المسرح في فلسطين يرجع في أصوله إلى مسرح الحكواتي، والمصري إلى الطقوس الفرعونية القديمة. فإن المسرح عندنا بدأ شعبيا في الساحات العمومية، وفي الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم، والمداحين لأشعار المديح النبوي...والذي غدا على مسارحنا في شخص القوال (المداح) وليس من هنا فحسب، بل تعداه إلى مسرح البايات (مسرح خيال الظل)"².

ارتكزت الشخصية المسرحية في الجزائر بصفة عامة والتراثية بصفة خاصة على أربعة عوامل رئيسة هي:

1. ظهور الشخصيات المسرحية في عروض شعبية ارتبطت بذوق الجمهور غير المثقف، والذي يشكل عامة الناس في مقاهي الأحياء الشعبية وبالتالي حاكى الطموحات الشعبية.
2. اعتماد الشخصية الدرامية على لغة شعبية بسيطة هادفة إلى إيصال جملة من الأفكار لإرضاء ذوق المتفرج من جهة، ومن جهة أخرى فإن الشخصية الغنائية ارتبطت بالفكاهة.

¹ - عمارة بلال، قضايا النقد والأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1989، ص 13.

* - يعتبر مسرح خيال الظل من أشكال الفرجة، تجسد الشخصيات فيه دمي تتحرك من خلف ستارة بيضاء شفاقة يسلط عليها الضوء من الخلف، وقد ظهر هذا النوع بكثرة عند العرب في القرن الثالث عشر ميلادي، على يد شمس الدين الموصلي، ينظر عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1984، ص 38.

² - قرقوى إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2005، ص 23/22.

3. اعتماد النصوص الشفهية التي تقوم إحدى الشخصيات فيما بعد بضبط نصها، وهو ما يفسر إعطاء أهمية للعرض على حساب النص، مما يخول استحواذ المخرج على كامل صلاحيات العمل المسرحي المنتج، على حساب المؤلف، الذي من المفروض أن تمنح له الفرصة لوضع الأرضية الممتلئة كما أسلفنا سابقا في النص، الذي يعد حسب دارسي فن المسرح العمود الفقري للمسرحية ككل.

4. التزام الشخصية المسرحية بالقيام بمهام عدة ومن أهمها: الوظيفة الترفيهية، والاجتماعية، كمسؤولية التثقيف والإصلاح.

ولعل أبرز المؤلفين المسرحيين الذين سطع نجمهم في المسرح العامي أو الدارج نجد (سلالي علي) الملقب بعلالو، ورشيد قسنطيني ومحي الدين باشتارزي.

وتعتبر " أول مسرحية جزائرية هلل لها الجمهور الجزائري وعرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية مسرحية (جحا) التي ألفها علالو...والتي مثلت على خشبة المسرح الجديد الكورسال في 22 أبريل 1926"¹، وحقت نجاحا كان في مستوى طموحات مؤلفها. والمسرح الجزائري يعبر دوما عن الحياة الجزائرية، لأنه ولد من رحم الأزمات وتطور من خلال معالجته حيثيات المجتمع وقضاياها الشائكة، محاولا تنصي الحقائق وتبيان النقائص².

مرتكزات الشخصية التراثية عند كاكى:

إن طريقة التمازج التي يسعى إليها المؤلف بين ما يأخذه من المادة التراثية والحياة الاجتماعية التي تحيط به تجعل من عملية التوظيف ترمز في حد ذاتها إلى تحقيق دور ريادي، إذ يصبح في الساحة المسرحية نص ثالث، وتصير فيه العناصر المشكلة للتراث خيوطا أساسية لا يمكن الاستغناء عنها،

¹ - إدريس قرقوي، الظاهرة المسرحية في الجزائر، م س، ص 30/29.

² - voir. Mehýédine BECHTARZI. Mémoire TomeIII .Paris mentienel de livre. Alger. P251.

وكذلك الحال في توظيف الشخصية التراثية، التي تتولد عنها شخصية جديدة تلبس لأول مرة ثوب قداسة التراث.

عمد ولد عبد الرحمن كاكى إلى توظيف شخصيات تراثية في مسرحه، فلا نكاد نعثر على إشكالية معاصرة، إلا ونقلها إلينا عن طريق توظيفات تراثية معينة وخاصة، بسبب شغفه في بحثه عن سبل تأصيل المسرح الجزائري ومراعاة منه لمادة التراث الشعبي، التي يمكن لأي باحث أن يستلهمها من أعماله المسرحية في صورة أساطير شعبية وخرافات محلية، وقصص الشعراء الشعبيين، ناهيك عن تدعيمها بأشكال الفرجة التراثية كالحلقة والقوال والمداح.

وقد اعتمد كاكى على مرتكزات هامة في عملية بناء الشخصية التراثية، من بينها : المرتكزات المحلية والعربية والغربية، وفيما يلي سيتم التطرق إليها بالتفصيل.

أ. المرتكزات المحلية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى:

لقد استطاع فئة من الكتاب أن يوضحوا طريقتهم الإبداعية والمتمثلة في الاستلهام من الأشكال المسرحية المحلية القديمة ومن بينهم ولد عبد الرحمن كاكى، بغية تأصيل الظواهر الشعبية التي بإمكانها تزويد مسرحنا في عصر العولمة والتطور والاستقلالية الذاتية والتامة عن كل تبعية للمسرح الغربي سواء من ناحية النصوص أو العروض، وبصيغة أخرى شكلا ومضمونا.

لهذا ارتأى كاكى تأليف عدد من النصوص المسرحية تندرج ضمن البحث والتنقيب عن مسرح محلي جزائري أصيل، باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي، ويتحدث محمد زكي العشماوي عن اللغة بوصفها " تلك الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا، باعتبار أن

اللغة هي مستودع أفكارنا وعواطفنا والوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي"¹.

بأخذنا الحديث عن اللغة مباشرة إلى الحوار باعتباره الوسيط الوصي للتعبير، فقد يلجأ بعض الكتاب إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظوا على واقعية المسرحية، ولكن هذا لا يعني أن هذا النوع من اللغة هو الأصلح للمسرح، وحول مشكلة توظيف اللغة الفصحى أو العامية في كتابة النصوص الدرامية اختلفت آراء النقاد، ومن بينهم ظهرت فئة دعت إلى اللغة الوسطى التي تجمع بين العامية والفصحى، وهذا الكلام يؤكده محمد غنمي هلال في قوله: "ففي الحق لا صراع بين العامية والفصحى، فمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره، وفي الأمم جميعا منذ القدم يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية، بل يجب أن نترك لكل منها مجاله الطبيعي ليسير فيه ما يشاء..."².

إلا أننا نلمس عند غالبية النقاد المغاربة إجماعهم على أفضلية الفصحى على حساب العامية لأسباب عديدة أهمها، الرغبة في الحفاظ على الشخصية والهوية العربية، في حين يرجعون أسباب نظرتهم للعامية من باب عدم مقدرتهم على التعبير عن المشاعر الدقيقة للشخصيات المسرحية، بيد أن أحمد رضا حوحو يقول: "وربما يعسر على الإنسان العادي فهم عبارة من كتاب أو استجلاء جملة من صحيفة، ولكنه لا يصعب عليه فهم أكبر عالم إذا ما خاطبه في مسألة ما بلغته التخاطبية"³.

كل هذه المعطيات أدت بكاكى إلى اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما يظهر جليا في نص مسرحية "كل واحد وحكمه" التي قام بتأليفها سنة 1966، والتي تنتمي

¹ - د محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة، بيروت، ...ص 26/27.

² - د. محمد غنمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص 67.

³ - بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف د. عز الدين مخزومي، جامعة وهران، 2001/200، ص 147.

"إلى الذاكرة الشعبية الجزائرية، قبل أن تتضمنها هذه المسرحية، حيث قام المؤلف باستلهاهما في عمله الدرامي، من خلال استخراجها من الذاكرة الشعبية للمجتمع الجزائري..."¹. وكان أصل هذه الحكاية الشعبية هو أغنية المداحات الفلكلورية التي كانت ترددها المطربات الشعبيات الجزائريات، وتمزجها بالغناء، ويضيف برجى عبد الفتاح قائلا: "كما كان المداح يقصها على المتحلقين به في الأسواق والحارات العمومية..."².

إلى جانب هذا تحمل حكاية "الجوهر بنت شط البحر" حادثة انتحار فتاة اسمها الجوهر وسنها لا يتجاوز 14 ربيعا بعد إقدام عائلتها على إرغامها على الزواج من شيخ عجوز يكبرها سنا ويملك الثراء الفاحش، ناهيك عن كونه متزوج من ثلاث نساء، وله منهن اثنا عشر ولدا³، وتعتبر هذه الحكاية الشعبي في أصلها خرافة، عمد كاكى عند استلهاهما إلى إضافة عنصر فني هام متمثلا في الخيال الذي ينسج عبر خيوط واضحة، أفكار الأحلام إلى حقائق، كما فعلت الفتاة "الجوهر" التي حاولت الانتحار ليلة زواجها لتعود إلى الحياة لترى محاكمة الرجل العجوز بمساعدة العفريت التي أنقذتها لما رمت بنفسها في البحر⁴.

وتشير الباحثة هذلي العلجة في هذا الموقف إلى أن " هذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم، وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة"⁵، حيث جاءت هذه الحكاية

¹ - برجى عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى، رسالة ماجستير، إشراف أ.د. فرقاني جازية، جامعة وهران، 2007/2008، ص 136.

² - برجى عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى، م.س، ص 136.

³ - ينظر ولد عبد الرحمن كاكى، كل واحد وحكمه، مطبوعات الدورة 35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم (من 10 إلى 20 أوت 2002).

⁴ - ينظر د. صالح المباركية، المسرح في الجزائر، النشأة الرواد والنصوص، م.س، ص 107.

⁵ - هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف د. العمري بوطابع، جامعة المسيلة 2008/2009، ص 110.

لتطرح قضية كانت تعيشها طبقات كثيرة من الشعب الجزائري، وتجلت في قضية العدالة لدى أوساط المجتمع التقليدي و"بتوظيف أسلوب الحكى عند المداح والمحافظة على الإطار الخرافي للموضوع، اتخذت المسرحية شكلا ملحيا، وظهرت الأحداث المتتالية والمشتتة مغربة...وتظهر سلوك شخصيات تعيش بيننا"¹.

ونجد أيضا مسرحية القرب والصالحين أكثر من سابقتها مزجا بالأسطورة، وهناك من يذهب إلى أن الخرافة المغاربية المتمثلة في خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء التي يقصها المداحون في الأسواق "لها قرابة أكيدة مع الخرافة الصينية التي ألهمت بريخت في مسرحيته الإنسان الطيب لسيتشوان"².

بالعودة إلى أبحاث سيدي محمد الأخضر بركة، فيما يخص الأعمال المسرحية لكاكى نجده يقول: "بعد أن شاهد الإنسان الطيب لسيتشوان لبرتولد بريخت الذي اقتبس خرافة صينية قديمة، عثر كاكى على الخرافة نفسها في الفلكلور المغاربي...ولعد بحث طويل تمكن من العثور على ثلاث روايات للحكاية...الرواية الأولى...تسجيل لرواية مداح مستغاني...أما الرواية الثانية تحت عنوان قصة الأولياء الثلاثة وأورد عبد الحميد بورايو في كتابه "القصص الشعبي بمنطقة بسكرة رواية ثالثة لها بعنوان قصة سيدي عبد القادر والعجوز"³.

وسيتم التفصيل في عدة نقاط في المبحث الثالث المتعلق بمواطن توظيف كاكى للأشكال التراثية المتمثلة في المداح، القوال، والحلقة الفرجة، والراوي.

¹ - مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكى المسرحية، إشراف، د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1996/1995، ص 92/91.

² - الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكى، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، 2010، ص 90.

³ - الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، م س، ص 91.

ب. المرتكزات العربية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى:

قبل الخوض في الحديث عن الأثر الذي تركته رواية ألف ليلة وليلة على المسرح الجزائري، لا بد من الإشارة إلى أن مظاهر التطور التي تميزت بها مسرحيات كاكى انعكست بصورة واضحة على الجانب الشكلي، مما يفسر اهتمامه باستلهام المسرح الشعبي البدائي وتطويره ودمجه بالعملية المسرحية عالية الجودة، فمن البديهي أن النهضة المسرحية لدى الأمم ارتقت بكيانها على حساب آداب الأمم الأخرى التي تفوقت في مضمار التطور الحضاري استعانة واستثمارا في إقامة صرح النهضة الثقافية، وهذا ما حصل للمسرح الجزائري الذي تغذى على ثمار الآداب العربية والغربية.

لقد حذا كاكى في بدايته التجريبية حذو معلمه الأول "هنري كوردو"، حيث اعتمدت جل أبحاثه على العلاقة الفاصلة بينها وبين حساسية الجمهور الجزائري وعاداته، ثم اتجه إلى المنهج العام الذي حظي باهتمام المسرحيين العرب، الذين نادوا إلى التأصيل وهم يتناولون بالدراسة علاقات التأثر والتأثير المتبادل بين النوعين المتلقي والعرض المسرحي¹.

وبالعودة للحديث عن أثر التراث العربي، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هي رواية ألف ليلة وليلة، وهي عبارة عن "كتاب أدبي شعبي يتضمن حكايات خرافية وشعبية، وقصص على لسان الحيوان (Fables)، وحكايات عن أسفار البحار والمغامرات والبطولة، وأساطير ونوادر وأخبار... وهي مجهولة المؤلف أو المؤلفين، ينسجها الخيال الشعبي، وتتوارثها الأجيال... ووثيقة ضرورية لدراسة المجتمع الإسلامي القديم، تمثلت فيه طوائف الشعب وطبقاته، وتراءت من خلاله ميوله ونزعاته، وتكلمت فيه أساليبه ولهجاته"².

¹ - جريدة الأضواء، جريدة يومية 10 سبتمبر 1987، الجزائر.

² - د شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2001، ص 3.

من هذا المنطلق كنت البحوث موجهة أقلامها للبحث عن بؤادر التأصيل للمسرح العربي بوجه عام، ومن بينها - هذه الأقلام- ولد عبد الرحمن كاكى، الذي اعتمد في بحثه الدائم لتأصيل المسرح الجزائري على التراث العربي، والموروث الشعبي، ساعيا إلى المتعة والتوعية الهادفة بغية التأصيل شكلا ومضمونا، فاستقى لمواضيع أعماله المسرحية من التراث الشعبي والقصص والحكايات الشعبية والأساطير، وبالتالي لعب دورا بارزا في الساحة المسرحية الجزائرية.

ولعل أهم مسرحية استقت من هذه المصادر أو المرتكزات العربية هي مسرحية "ديوان القراقوز" المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة وفق مستويين:

الأول مسرحية الطائر الأخضر لكارلو غوزي* والثاني من إحدى قصص ألف ليلة بعنوان "مربزاد صاحبة الابتسامة الوردية والطائر المتكلم"¹. ومسرحية ديوان القراقوز لا تتناول موضوعا بارزا بمعالم قصة متميزة، بيد أنها تنطلق بمن مفاهيم ورموز ترتكز على كيان التراث الشعبي الجزائري، وسيتم التفصيل في إبراز سمات شخصياتها ومحاورها في الفصل التطبيقي.

ج. المرتكزات الغربية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى:

ما يهمننا بالدرجة الأولى من اعتراف ولد عبد الرحمن كاكى من المصادر الغربية في عملية كتابة النصوص هو إطار الشخصية التراثية، 'ذ عمد إلى استلهام المسرح الشعبي البدائي وتطويره ودمجه بالحرفة المسرحية المتطورة في الأعمال المسرحية العالمية، وقد مست مظاهر التطوير بالدرجة الأولى

*- كارلو غوزي karlo gossi: كاتب مسرحي إيطالي.....

¹ - صالح المباركية، المسرح في الجزائر، النشأة الرواد والنصوص، م س، ص 106.

الجانب الشكلي في بداية الأمر، حيث أخذ كاكى من "هنري كوردو" معظم إنتاجاته مع أخذه بعين الاعتبار عادات وحساسية المجتمع الجزائري¹.

أدرك كاكى " أنه لا يمكن لأي مسرح قومي في العالم أن يعتمد على إنتاجه المحلي فقط، لأن المسرح نشاط إنساني يحمل قيما وأهدافا نبيلة...ولو تصفحنا قائمة المسرحيات المقدمة في فترة (1963-1972)* لوجدنا أن جزءا كبيرا من هذه الأعمال مقتبسة أو مترجمة عن نصوص عالمية². من هذا المنطلق سيتم التطرق إلى ثلاث مدارس كبرى تأثر بها كاكى في عملية بناء وتوظيف شخصياته التراثية.

1. مدرسة اللا معقول: العبث:

لقد نهج كاكى المنهج العام الذي حظي باهتمام المسرحيين العرب الذين نادوا إلى التأصيل وهم يتناولون بالدراسة علاقات التأثير والتأثير المتبادل بين النوعين المتلقي ولعرض المسرحي³. وتعد دراما العبث مصدرا من مصادر التأثير الغربي في مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكى، حيث تم تقديم أعماله المسرحية في نطاق عبثي مثل مسرحية "نهاية اللعبة" عن بيكيت إلى جانب مسرحية "الأميرة الصلعاء" عن يونيسكو التي تمثل أحد أهم أعماله في إطار الانتفاضات الطليعية المتمردة في عصرنا إذ تتحول الشخصيات إلى دمي ميكانيكية تجسد طريقة نمطية لمواقف الإنسان والشخصيات. وبالرغم من أن مسرحية كاكى تاريخ الزهرة مستمدة من النو الياباني، فإنها تشمل العناصر العبثية، ومع أنها مأخوذة من الأسطورة الخرافية بحيث أن منبت الزهرة بدم العاشق شيء من قبيل العبث أو اللا معقول⁴.

¹ - صحيفة المجاهدة، الأحد 02-05-1993، ص 17.

* - الإشارة إلى الفترة الممتدة من سنة 1963 إلى 1972 من باب التوثيق عكس ما لم يشر إليه مخلوف بوكروح.

² - مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، وزارة الثقافة ع 05، 1982، ص 48.

³ - ينظر جريدة أضواء، م س، 10 سبتمبر 1987.

⁴ - هذلي العلجة، م س، ص 113.

سعى ولد عبد الرحمن كاكى إلى إبداع أسطورة في ثناياها أفكار حديثة، "فالزهرة" ترمز إلى الجزائر، وشخصية البستاني تمثل الرجل الذي يضحي بروحه من أجل فداء وطنه الأم، وهذه المسرحية تميل إلى الخيال أكثر منها إلى العبث¹.

وفي سنة 1958 اقتبس كاكى عمل مسرحي، يحمل دلالات عبثية عن مسرحية نهاية اللعبة* للكاتب الكبير "صاموئيل بيكت"، وتعتمد أعماله المسرحية على تحرك ناعم ولطيف في التمثيل من طرف الشخصية المسرحية التي يوظفها إلى جانب تميزها بالضحك والتبرج والإيجاءات والنقد والمزاح، وحتى عنصر التراجيديا المأساوي.

2. كوميديا دي لارتي:

اهتم كاكى بالمسرح الإيطالي شأنه شأن عدد كبير من الكتاب في الساحة المسرحية الجزائرية أمثال مصطفى كاتب، الذي يقول في هذا الشأن: "لقد شاركنا في مهرجانات عربية ودولية ومنها مهرجان فلورنس بإيطاليا، وقدم المسرح آنذاك أعمالا رائعة لفتت أنظار العديد من الجهات ولعل شهادة شي غيفارا أحسن دليل على ما نقول، غد صرح بعد مشاهدته لعرض مسرحي بقاعة الأطلس بمناسبة الفتح نوفمبر 1962 قائلا: قيل لي بأنه لا يوجد مسرح في الجزائر، ولكني رأيت المسرح الثوري بعينه في أرض الجزائر"².

تظهر مواطن إقبال كاكى على كوميديا دي لارتي في الصورة التي تتم بها عملية المحاكاة لشخصيات تدور حولها عدد من المشاهد والشخصيات الكوميدية، وتجسد بذلك أحداثا غريبة

¹ - لقاء مع خوص الطاهر، أحد المهتمين بأعمال المرحوم ولد عبد الرحمن كاكى بتاريخ....
^{*} - تشمل هذه المسرحية على أربعة شخصيات، كل واحدة منها ترى حلما وتهدف إلى إيصاله للآخرين، لكن دون جدوى، ونهايتها تكمن في عدم تمكن هذه الشخصيات من الاتصال الفكري مما ينتج لديهم الإحباط الدائم.
² - بوعلام رضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ت، ص 28/27.

ومفاجآت مضحكة وساخرة عبارة عن نقد تهكمي للأوضاع الفاسدة، كما في مسرحية "ديوان القراقوز" عن الإيطالي كارلو غوزي عن مسرحيته "الطائر الأخضر"، حيث يؤكد سعد أردش " أن ولد عبد الرحمن كاكى سار على نهج المسرح المرتجل ويتضح ذلك من خلال العمل الذي عرضه على جمهوره عام 1957 بعنوان الشبكة،" فاجتمع مع أصدقائه في الغرفة وراحوا يتكلمون عن الصيادين وحياتهم، ويتذكرون قصصهم وآلامهم وأفراحهم، ثم راحوا يقلدونهم ويغنون مثلهم،...والواقع أنها ليست مسرحية من النوع المتعارف عليه...¹. ويعود سبب ذلك إلى أنها لا تحمل حوارات ولا مشاهد ولا فصول.

والواقع أن تجربة كاكى تمتاز بالبحث عن صيغ وأشكال تعبيرية جمالية خاصة قائمة على المزج بين الطابع المحلي والبعد الإنساني²، وللاستفادة من التجارب العالمية سعيا إلى تحقيق الاتصال الدائم مع الجمهور، كما تمتاز محاولاته في شغفه لإحياء وتجديد طرق التبليغ التقليدية المنسية والمهددة بالزوال، نتيجة التغيرات التي تنخر المجتمع الجزائري.

وللحديث عن الناحية التقنية للعرض المسرحي، فقد كان يمزج بين فضاء المآثرات الشعبية وقدرات الراوي التبليغي، فاستعان في بداية الأمر بمكان العرض التقليدي المعروف بالحلقة، حيث جسد ظاهرة احتشاد الجمهور على شكل دائري أثناء العرض، وبصورة أخرى نقل العلاقة بين الممثل والجمهور بالحلقة إلى المسرح. وكل هذا راجع إلى تأثره بالتوجه البريختي الذي سيتم دراسته بمثابة إحدى المرتكزات الرئيسة في عملية توظيف الشخصية التراثية من جهة، وأثره على الأعمال المسرحية لولد عبد الرحمن كاكى من جهة أخرى من خلال المبحث الموالي.

¹ - سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998، ص 380.

² - www.elmadar.com.

المبحث الثاني: الشخصية المسرحية عند كاكى بين الملحمية والحلوقية.

تمهيد:

قبل الحديث عن الشخصية الملحمية التي تركز على معايير خاصة بها، وكذا التطرق إلى الشخصية في مسرح الحلقة عند كاكى - بطبيعة الحال- إلى جانب التفصيل في دور هذه الأخيرة - أي الحلقة- في التأصيل للمسرح الجزائري، لا بد من الإشارة إلى أن " الشخصية المسرحية ذاتية لها خصوصيتها التي لا تتجرد عن موضوعيتها الكامنة فيها يحيطها من موجودات ضمن نصها الكتابي"¹. يتضح من هنا أن الشخصية المسرحية تبنى من قبل المؤلف، حيث تأخذ حيزا من دائرة اهتماماته، لأن التضامن الذي يشهده الممثل سفي أدائه ما بين شخصيته بوصفه إنسان والشخصية المسرحية يجعله يمر بتجربة فريدة في واجهة ذاته وإمكاناتها ومواقع القصور أو القوة في شخصيته.

لهذا تعد الشخصية المسرحية المحرك الأساسي للعرض المسرحي، ويقول أحمد صقر في هذا الصدد: "...إننا لا نستطيع أن نقدم مسرحية دون وجود شخصية تتفاعل مع الأحداث عن طريق الحوار لكي توصل القضية التي يريد المؤلف طرحها على الجمهور"². من هذه الزاوية صور بريخت في أعماله المسرحية نظرة الشخصية لما حولها من وجهة التغريب، كي تبدو في نظر الإنسان ظواهر تبعث على الشك بشكل واضح، لا بد له أن يطور نفسه وفق هذه النظرة التغريبية. هذه النظرة سيتم تناولها عند كل من كاكى وبريخت، بعد دراسة معايير الشخصية الملحمية.

¹ - فاطمة فائزي، خصوصية الشخصية المسرحية، جامعة العلامة طبائياً إيران ص 01، عن الموقع

Email :fatima.faezi@yhoo.com

² - د. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ط 1988، ص 208.

أولاً: معايير الشخصية الملحمية:

أ. الشخصية الملحمية ذات طابع البطولة:

يقول الدكتور نبيل راغب عن مفهوم الشخصية البطلة في المسرح الملحمي: "أنه أبطال الذي يظل يكافح ويخاطر إلى الأبد، إلى أن يسقط شهيدا في ساحة القدر، ليس لعيب في تكوينه أو فجوة في نفسيته بل لأن القدر لا بد أن ينتصر"¹. وهذا تأكيد على دراسة الكاتب للطبيعة البشرية للشخصية، وخاصة الجانب لنفسي الذي يعتبر ثمرة البعدين المتمثلين في الفسيولوجي والسوسيولوجي، وكذا تصوير الصراع الذي تقوده الشخصيات، سواء ما تعلق بشقه الداخلي، أو الخارجي الذي يحدث بين كافة الشخصيات. وتعد جملة العلاقات الاجتماعية التي تربط الشخصيات فيما بينها بمثابة حقيقة رسمها بريخت من خلال مذهبه الفكري والفني. ويعتبر هذا المذهب " نقيضا للمسرح البرجوازي السائد وتفسيراته، هذا المسرح البرجوازي الذي ما عاد الإنسان يستطيع التفريق فيه بين الصدق والكذب، ذلك لأن المتناقضات الاجتماعية الكبيرة فيه تسوى لصالح المتعة والتسلية والأمور السخيفة"².

ب. الشخصية الملحمية ذات الطابع الاجتماعي والسياسي:

كان برتولد بريخت يحث الشخصيات على التحلي بالنقد واصفا إياه ببذور التطور: " فمن غير نقد لا يحدث التقدم إلى الأمام، وعلينا نحن الممثلين أن نطور في أنفسنا الشوق نحو النقد...ولا يجوز أن ينتقد إلا من لديه اقتراح للتغيير، أم من ينتقد من أجل النقد فليخرس...لأن النقد السلبي يهدم"³.

¹ - د. نبيل راغب، لغة المسرح عند ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 198.

² - أميمون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، م س، ص 59.

³ - رودلف بنكا، منهج العمل لدى بريخت، ترجمة نبيل الحفار، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، العدد (25/24)، 1985، ص 53.

ولقد نشأ الجدل من التاريخ لأنه يؤكد عنصر الصراع بين قوى متعارضة، ويقول الدكتور عدنان رشيد حول الدياليكتيك: "هو الجدل، أي محاولة الوصول إل الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب... أما الحوار في المسرح فهو العامل الوحيد في رسم معالم الشخصية"¹.

لقد اشتهر بريخت بإهمال الفردية، وإهمال مظاهر العواطف والمشاعر، في حين أنه اعتبر النموذجية قيمة ذات نوعية جمالية، وهو بذلك يوحد في بنائه للشخصية التصميم الطبيعي والقيمة السياسية لها - الشخصية المطلوبة- والملفت للنظر هو أن عملية انقطاع الممثل عن دوره ليحاكي ذاته، أو توجهه بحوارات تحمل نقاشا مع المتلقي تدل على توفر وحدة الأساليب المختلفة في بناء الشخصية كما في مسرحية "الإنسان الطيب لسيتشوان". وهذا يختلف مع مدلول الشخصية المسرحية في الواقع، لأنها تتقول تجسيدا لهذا الواقع نفسه، بالإضافة إلى أن الكتابة المسرحية تضيف بعدا جديدا للشخصية الإنسانية من خلال تفجير حدودها الذاتية، وقد تتخذ عدة أساليب، من بينها الطابعين السياسي والاجتماعي، وهذا ما يفسر اعتبار الشخصية المسرحية بصفة عامة والملحمة منها على وجه الخصوص رمزا مفتوحا وممتدا.

ثانيا: الشخصية الملحمية وخاصة التغريب عند بريخت وكاكى:

لا يمكن إغفال الأثر الفني الذي تركه بريخت على فناني المسرح العربي، بفضل منهجه الذي نشره على جماهير المسرح، إذ يقول هو نفسه: "إننا لا نحتاج إلى مسرح تكون مهمته الوحيدة أن يدفع بالانفعالات والنظريات والدوافع التي يتبعها مجال العلاقات الإنسانية إلى حيز الإمكان، بل نحتاج إلى

¹ - د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 1، 1988، ص 63/62.

مسرح يستخدم وينتج أفكاراً أو مشاعر تلعب دورها في تغيير هذا المجال ذاته¹. هذا من جهة، ومن جهة أخرى عمد بريخت في تكوين شخصيته ذات الطابع الملحمي إلى الابتعاد عن الميزات التي ينادي بها المسرح التقليدي الأرسطي، ولعل أهم هذه الميزات تكمن فيما يلي:

- التخلي عن الحبكة والاعتماد على السرد والرواية
- إبقاء دور المتلقي في خانة الملاحظة والفعل لأجل المشاركة في العرض المسرحي بتحريك نشاطه الفكري
- يلعب المتلقي دور المواجهة في ثنايا المشاهد المسرحية، بالإضافة إلى عمله رعى تقديم الأدلة والبراهين.
- استقلالية المشاهد المسرحية، وهذه النقطة حزت في نفسية الكاتب المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، واتجه إلى نظام اللوحات كما فعل في ثلاثيته الأجواد، الأقوال اللثام. بالإضافة إلى أن المجتمع يؤسس من خلال الأسباب لا من خلال المشاعر².

يتبين مما تطرق إليه شكري عبد الوهاب في كتابه النص المسرحي أن بريخت نزع عن المتلقي* جملة من الفرضيات التي تجعله مثيراً للشفقة، وذلك من خلال عنصر الاندماج بسلسلة الأحداث، أو التكتل مع الشخصيات، ذلك أنه " استخدم في عروضه اللافتات، أو لوحة إعلانية (من خشب أو ورق مقوى) لكي يشير، يحكي، يعلن ويذكر مكتفياً بالإشارة التلخيصية للأحداث - الأم شجاعة عام

¹ - رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، م س، ص 126.

² - ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 130/129.

* - المتلقي في نظر الألماني ياوس الذي وضع الحجر الأساس لنظرية التلقي، ولابد من أن يمتلك ذلك النظام أو الجهاز العقلي الذي يستطيع أن يواجه به أي نص، ينظر بالحوالة سهيلة، اللغة في المسرح الجزائري، بين طبعة النص وجمالية التلقي، 1976-1986، رسالة ماجستير، إشراف د. فرقي جازية، جامعة وهران، 2005/2006، ص 10.

1954- مثلما استعمل أشكال دمي تهرجية إلى جانب شخصيات حقيقية، تعليقات موسيقية أو غنائية – دائرة الطباشير القوقازية عام 1955-¹.

ويضيف بريخت في كتابه (الأرجانون الصغير) معرفا التغريب قائلا: "...أن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني قبل كل شيء أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها"².

وأكد بريخت من خلال أعماله المسرحية أن الحياة الإنسانية الحقيقية بإمكان الفرد استحضارها في لحظات معينة، كما في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية، لما راعى مبدأ التغريب بتجنبه اندماج المشاهد مع شخصيات المسرحية السالفة الذكر، إذ تعتبر فصول المسرحية الخمسة الأساسية برهانا على فكرة المؤلف، والهدف المبتغى تحقيقه.

"إذ تبدأ رواية المسرحية على لسان مغن ينشد مقدمة لأحداث المسرحية

في العصور الخالية

في العصور الدامية

كان في هذي المدينة...اللعينة

حاكم يدعى جورجى أبشفيلى

بذّ قارون ثراء وغنى

وله زوج جميلة

ووليد حسن الشكل سليم

¹ - محمد سيف، تولي المخرج سلطة العرض في الإخراج، رغبة في التحرر من ضرورة خدمة الإبداع، باريس، 16htm / ص 8/4 عن الموقع <http://hom.planet.nl/algabooo>

² - م ن، ص 8/4.

لم يكن في كل أنحاء جورجيا...."¹.

تبدأ مجموعة الشخصيات في التمثيل بعد الانتهاء من أداء الأغنية وتتابع الأحداث إلى نهاية المسرحية حين يردد المغني -وهو شخصية رئيسية في المسرحية قائلاً:

وأتم، يا من سمعتم قصة دائرة الطباشير، احفظوا حكمة الأقدمين: إن الأشياء ينبغي أن تعطى للذين يقومون عليها خير قيام، فالأولاد للأمهات اللواتي يرعينهم خير رعاية، حتى يشبوا ويتعرعروا، والعربات للسائقين الفائقين حتى يكون السير جيداً، والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار"².

مما سلف ذكره يتبين أن وسائل التغريب متعددة، وقد تشمل كذلك طرق التصوير الأدبية في النصوص المسرحية، حتى يصبح الحدث بعيداً في درجة غرابته عن ذهن المتلقي، الذي يتسنى له بعد ذلك المشاركة الفكرية والذهنية في نجاح العرض المسرحي، والشخصية الملحمية هي تلك الشخصية التي تصارع قوى الطبيعة التي تعتمد إلى سحقه وفق جملة من العوامل أو العوائق الخارجية. ويتحدث أحد تلامذة بريخت وهو (رودلف بينكا) شارحاً مؤثر التغريب قائلاً: "إن مؤثر التغريب عنده وسيلة من وسائل النضال الطيفي، فهو يجعل الجمهور يراقب ما يجري على خشبة ويحاكه، وهنا هو جوهر المسرح الملحمي"³. لذا من واجب الشخصية المسرحي مساعدة الجمهور لأجل المشاركة في ثنايا العرض المسرحي وهذه المشاركة لا بد أن تكون فاعلة في التاريخ بدلاً من أن تكون مادة له"⁴.

ويرتكز المسرح الملحمي على أسس كثيرة دونها بريخت في مذكراته حول العمل المسرحي - الشق المتعلق بالإخراج- نذكر أهمها:

أ. تصوير الطبيعة الإنسانية كطبيعة قابلة للتغيير

¹ - ذكره عبد القادر القط، فن المسرحية، م س، ص 428/427.

² - م ن، ص 440.

³ - رودلف بينكا، منهج العمل لدى بريخت، ترجمة نبيل الحفار، م س، ص 53.

⁴ - أوين فردريك، برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، لبنان، 1981، ص 145.

ب. العمل على تصوير المجتمع من خلال النصوص المسرحية

ج. تصوير الصراعات بوصفها صراعات اجتماعية.

د. تصوير الأخلاق وتناقضاتها الحقيقية

هـ. استعمال الملاحظة الجدلية كوسيلة من أجل التغيير¹.

وينظر بريخت للعملية المسرحية على أنها إيصال لرسائل وأفكار من لدن الخشبة والفضاء المسرحي، وهذه العملية بمثابة الوسيلة التعليمية والسياسية، " اعتبارا من أن المسرح السياسي أو الملحمي ليس مسرحا يعتمد على قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي على الخلق"².

" ويعتبر المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات في الجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية، قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو شكل قصصي لا يتقيد بالزمن، يستخدمه بريخت لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات الزمن والمكان أو بعقدة أساسية"³ لهذا يمكن اعتبار الشخصية الملحمية عند بريخت بمثابة القاعدة الأساسية بالنسبة للشخصية المسرحية الجزائرية بصفة عامة، والشخصية التراثية عند كاكى بصفة خاصة، كما يتبين أن كتاب المسرح الجزائري عثروا في المسرح الملحمي على بذرتين هامتين هما التغريب، والاتجاه السياسي، بحيث أن البذرة الأولى قريبة من تقاليد المسرح العربي، والتي لا تترك المجال لاتساع الهوية بين الشخصية

¹ - ينظر سوالي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، إشراف د ميرات العيد، جامعة وهران، 2011/2010، ص 131/129.

² - فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي. أطروحة دكتوراه، إشراف د عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2003/2002، ص 2000

³ - هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، م س، ص 117.

والملتقي¹، في حين أن البذرة الثانية دلالة قوية ومعبرة وتكمن في دعم النضال والسير به نحو الحرية والاستقلال بواسطة خاصيتي التأريخ والتفكير.

ولقد كان من بين الأسباب التي جعلت ولد عبد الرحمن كاكى يلجأ إلى التوجه البريختي - في صورة التغريب- بصورة خاصة هي تلك الظروف التي عاشتها الجزائر خلال العهد الاستعماري ومخلفاته بعد الاستقلال، والتي دفعت بالكتاب المسرحيين إلى الاقتناع " بوجوب تغيير للبنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ومنها مراجعة التراث لا من أجل التقديس والانغلاق، لكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة"². عبر مقاومة القوى الاستعمارية التي حاولت فرض كيانها في صورة فرض الثقافة والفكر، إلى جانب محاولات طمس الهوية الوطنية بمسح طال اللغة والتاريخ والدين والعادات والتقاليد.

ويذكر الدكتور إدريس قرقوى: " أن الكاتب المسرحي الجزائري كان إن لم يجد ضالته في الأسطورة سار إلى المعتقد الشعبي أو عاد أدراجه إلى الحكاية، ثم إلى النكتة وهكذا..."³.

والتغريب من زاوية أخرى هو أسلوب درامي، أراد من خلاله بريخت نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المؤلف وجعله شيئا غير عادي، والسؤال الذي يطرح نفسه هو، هل نجح كاكى في تطبيق هذا الأسلوب؟*

لقد استغل بريخت التعبيرية ووظفها بشكل جديد ومختلف، وحاول بعد ذلك تجاوزها " بعدما تعامل مع أورين بيسكاتور 1893 الداعي إلى المسرح السياسي، المتجه أساسا إلى الطبقة البرولتارية

¹ - ينظر تمارا الكسندوفينا بوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط2، 1990، ص 247.

² - وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط2002، ص1، ص11.

³ - إدريس قرقوى، المسرح، المدينة والمواطنة، مجلة فعاليات المسرحية لمدينة الجزائر، 13/14/15 / فيفري 2006، ص 91.

* - من خلال الفصل التطبيقي سنرى درجة نجاح كاكى في تطبيق تقنية التغريب من فشلها.

وإعطاء المسرح وظيفة اجتماعية فاعلة بتحويل المسرحيات إلى بيانات تتدخل بها في الأحداث المعاصرة، وتقتحم معا في الفعل السياسي، وتعامل بريخت مع فرقة المسرح العمالي¹

وتمثل هذه النقاط أهم المحطات التي مرت عليها الشخصية الملحمية في مرحلة التعبيرية التي أخذت بمبدأ النقد كمعيار أساسي في معالجة المواضيع السياسية والاجتماعية، كما أولى بريخت أهمية كبرى للشخصية الملحمية التي تتحكم في شمولية العرض المسرحي، إذ يقول: "إن العلاقة بين الممثل والفضاء هي علاقة أساسية في العرض الملحمي، وتحديدًا من خلال الدور المركزي والحركي في هذه الفرقة... وهذا الممثل يتحول عند بريخت إلى ممثل ملحمي، فإن مهمته على الخشبة تظل قيمة تحفظية، أي أن عمله فوق الخشبة يظل متعدد المستويات"².

يتبين من خلال نظرة بريخت للمسرح، أن المسرح الملحمي يتسم بمجموعة من القيم التي أثرت على المجتمعات العربية ككل، "فالمسرحية الملحمية تؤدي إحدى وظائفها بنقلها الدقيق والأمين للحياة والشخصية، كما تستخدم وسائل تقنية مناسبة تصور العادات المحلية وطرق الكلام وتفصيلات البيئة الاجتماعية"³. ويدل هذا على أن مجال الاستفادة من التراث الشعبي والأسطورة كمادة لموضوعات المسرحيات على سبيل المثال، ظاهرة ليست جديدة في المسرح العالمي، إذ نشأ المسرح معتمدا على التراث، ففي مصر القديمة ارتبط المسرح في نشأته وتطوره بأسطورة إزيس وأوزوريس وحوريس وهي أقدم الأساطير، إذ يتجسد الصراع بين الخير والشر في تناول موضوع ذو طابع سياسي⁴.

¹ - مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكى، م س، ص 09/08

² - عبد الحليم المسعودي، الأسطوري والملحمي من خلال تمثيلات الفضاء عند بريخت وأرتو، مجلة المسارح، مجلة ثقافية شهرية، ع25، 2001، ص 10

³ - مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكى، م س، ص 144.

⁴ - ينظر هيام أبو الحسن، مسرح المصري القديم ومصادره، مجلة فصول، المجلد الثاني، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 17/16.

وعلى الرغم من ظهور الاتجاه الواقعي، فإنه لم يكن اتجاهها مانعا لاستمرار كتاب المسرح من اعتمادهم على التراث، سواء الفرعوني أو الإغريقي أو الإسلامي، وقصص التاريخ، ومن بين المسرحيات العربية التي اعتمدت على التراث كمادة لها، نجد مسرحية (كليوبترا، قمباز، عنتر، مجنون ليلى، علي بيك الكبير) لأحمد شوقي، وكتب عزيز أباضة (العباسة، قيس وليلى، الناصر، شجرة الدر، غروب الأندلس، قيصر)، وفي أعمال عبد الرحمن الشرقاوي يتجل التراث سواء التاريخي أو الديني في مسرحياته (الفتى مهران، النسر الأحمر، الحسين شهيدا، الحسين ثائرا)، كما كتب صلاح عبد الصبور أيضا معتمدا على التراث (بعد أن يموت الملك، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر¹).

وتتعدد اتجاهات الكتابة المسرحية في دائرة تناول التراث، حيث انقسم الكتاب الدراميون العرب في مراحل التأسيس والتأصيل إلى شقين، أحدهما يتعلق بالجانب النثري، في حين يتعلق الجانب الثاني بالشعر، وحتى لا نخرج عن الإطار المرسوم لهذه الدراسة، سيتم تناول أهم الأشكال التراثية في أعمال ولد عبد الرحمن كاكى.

ثالثا: الشخصية في مسرح الحلقة ودورها في تأصيل المسرح الجزائري عند كاكى:

لقد لعب المداح دورا فعالا في الذود عن حرمة التراث الشفهي لأي أمة من الأمم، ويعد ولد يعبد الرحمن كاكى، أحد أبرز رجالات المسرح الجزائري، حيث "وظف المداح أول مرة في مسرحية القرب والصالحين عام 1966"²، لأنه تميز عن غيره من المسرحيين بالبحث عن تجربة مسرحية أصيلة

¹ - ينظر أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، م س، ص 102/103.

² - أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، م س، ص 168.

تحمل في طياتها مرجعيات شعبية حديثة للعمل المسرحي، محافظا في الوقت نفسه على قداسة المجتمع "ومسرح كاكى يكتسي طابعا فنيا كأداة فعالة للتوعية والتثقيف، على أساس أن المسرح مرآة المجتمع"¹.

عمل كاكى على طبع المسرح الجزائري من خلال أعماله المسرحية بطابع يحمل ذوق الخصوصية قبل الاستقلال وبعده، وهذا يؤكد حقيقة اختلاف مراحل تطور المسرح عند كاكى، وقد أدى هذا الاختلاف إلى ولوجه أبواب المسرح الشعبي، الذي يعكس عملية مزج بين الواقع والخيال في ثنائية تناسقية ألفت بظلالها على الممثل والجمهور، بغية تحقيق الصلة بينهما، كما لجأ إلى الاقتباس ومحاولة التأليف الفردي في صورة الاستيعاب والتي تعد المرحلة الأولى، وتراوحت في فترة ما قبل الاستقلال وامتازت نصوصه المسرحية بصفتي الجمالية والفكرية عن طريق اتخاذ نهج خاص في التأليف. وتعتبر سنة 1947 نقطة تحول في مسار ولد عبد الرحمن كاكى، حيث أظهر شدة ولعه بالفن المسرحي، فشغل وظيفة منشط جمعية السعدية مع ابن عمه (عبد الحليم مصطفى) الذي فسح له المجال ليعمل معه كمساعد مخرج في مسرحية سمسة الزواج، المقتبسة عن ميلر، ولشدة حرصه على اكتساب مبادئ الفن المسرحي، أخذ يعمل بنصائح المخرج ما عبد له الطريق للالتحاق بعدد من التربصات التربوية والفنية التي كان يشرف عليها عدد من المؤطرين الكبار، مما جعله يكتسب خبرة واسعة أهلته ليكون مؤطرا جمهويا للفن المسرحي، ويرتقي بعدها إلى مؤطر وطني.

وأثناء فترة التربصات التي كان يحضرها أنجز ثلاث مسرحيات هي (الحقيبة للمسرحي بلوتوس*، ديوان القراقوز، ومسرحية المغنية الصلعاء ليونسكو)، أما الحديث عن تجربته في مجال الكتابة الدرامية فله علاقة تخاص تجربة عاطفية ذاتية تجلت في مسرحية (دم الحب) لتي كتبها ما بين سنتي

¹ - مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، م س، ص 41.

* - مسرحي روماني اشتهر في مجال المسرح إلى جانب كل من تيرانس وسينكا

1951-1952، وكان عمره 17 ربيعاً¹، في حين أن تجربته الثانية في مجال الكتابة تجلت في مسرحية تاريخ الزهرة ذات الجذور الخرافية المستمدة من النو الياباني، وهي مكتوبة باللغة الفرنسية، مما يعكس إتقانه وتعامله مع المصدر الأجنبي في الوقت نفسه، وتعد سنة 1958 محطة هامة في حياة كاكى، حيث أسس في قبو خلف مستودع النجارة في شارع ليون المسمى ثقب le trou فرقة شبه محترفة - مسرح القاراقوز². إذ كان يهدف إلى مواكبة الحركة الثورية الشاملة، ولقد حتمت عليه هذه الظروف اللجوء إلى الثقافة الشعبية قصد الاعتناء بالتراث، فلجأ إلى دراسة تقنيات الاتصال لعروض الرواة، ويؤكد جمال بن صابر أن كاكى عكف على دراسة كتابي ستانسلافسكي "إعداد الممثل، حياتي في الفن"، حيث استفاد من مجموعة أفكار وأساليب فنية طبقها خلال مخبره المسرحي الذي طبقه للارتقاء بالتكوين الفني والتقني، ولقد تعرف كذلك على أعمال رواد التمثيل المسرحي والإخراج أمثال تجارب (إلياكازان) و(غوردن كريج) المسرحي الإنجليزي، و (مايرخولد)، و(بريخت).

وقد بنى كاكى نصوصه الدرامية على الريتم وصدى الشعر الملحون، وتحديد الهدف دون الخلل بالقصيدة، وهذا ما عبد له الطريق لصنع شخصيات متنوعة، فأدخل الغناء في مسرحياته، وشكل بذلك طريقة جديدة في شكل حلقة خلال الحفلات، كما اهتم بالحكايات الشعبية وأساطير القوال والمداح، في الأسواق الشعبية، والساحات العامة، إلى جانب تقنية الرقص، واهتم في جانب آخر بالأشعار الدينية التي كانت تقدم في إطار الاحتفالات الخاصة كل موسم حول (سيدي لخضر بوخلوف) والتي سبق الإشارة إلى كنيته على أنها تسمى الوعدة، وهي من تقاليد المجتمعات الريفية والتي لا تزال تقام إلى حد

¹ -Ouest tribune, 1993, p11

² - ينظر جريدة المجاهد، الصادرة يوم الأحد 02 ماي 1993، ص 17.

الآن على غرار مجموعة أخرى تخص عدد من أولياء الله الصالحين تصب في خانة التقاليد والأعراف والعادات، كما نجدتها في عدة مناطق مثل وعدة (سيدي سعادة)* ووعدة (سيدي محمد).

وهكذا تمكن كاكي من تحقيق الحلم الذي ظل يراوده لفترة طويلة، حيث أنشأ مسرح الغد، إذ تحول العرض المسرحي إلى تظاهرة ثقافية وشعبية وبالتالي عادت أجواء الفرجة الشعبية على يده، والتي افتقدها المجتمع الجزائري، بأمر من السلطات الاستعمارية.

ومن بين التقنيات التي ارتكز عليها ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحه تقنية التجريب، التي غدت المسرح الجزائري بعد قرار التأميم الذي صدر سنة 1963، والذي انتهجته السلطات العليا في البلاد، "حيث لجأت إلى تأميم مؤسسة المسرح والفرقة الفنية، التي كانت تعمل في تونس خلال ثورة التحرير، وعادت إلى الجزائر بكامل طاقمها الفني والإداري، لتنشط تحت اسم فرقة المسرح الوطني وتعمل في إطار عام رسمته الدولة الجزائرية..."¹، ويتعين علينا الإشارة هاهنا إلى أن الحركة المسرحية العربية ككل إبان حملات التجريب في لمسرح الأوربي عرفت البعض منها انسحابا وتلاش، كونها لم ترسم أهدافا واعية، وفي هذا الصدد يقول الأستاذ زويرة عياد: "...وضع الفنان الجزائري يديه على مواطن النفوذ التي مارسها المسرح التجريبي الغربي ليعكس الأهم من مبادئها في نتاجه الدرامي، فضل عن اهتمامه بالأنماط والشخصيات والمواقف النموذجية المحلية"²، وهذا ما يعكس أن كاكي كغيره من الفنانين الجزائريين كان يؤمن بأن النجاح هو التطور والتجديد، في صورة حصر الإيجابيات والسلبيات التي يتم حوصلتها من خلال الإنتاج المسرحي، وربطه بالتغير المحلي، هذه الظروف أدت به إلى خلق

* وعدة سيدي سعادة، وعدة تقام مرتين في السنة، الأولى في فصل الربيع وتقدم فيها أطباق الكسكسي المختلفة تعبيرا على أن مخزون موسم القمح والحبوب كفى حاجيات السكان طيلة الفترة التي تم جنيه فيها إلى غاية الفترة التي اقترب فيها لجني مرة أخرى، والفترة الثانية التي تجنى فيها الحبوب تمثل المرة الثانية التي يقام فيها وتصادف فصل الصيف.

¹ - إدريس قرقوي، الظاهرة المسرحية في الجزائر، م س، ص 84/83.

² - زويرة عياد، التجريب في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف د فرقاني جازية، جامعة وهران 2004/2005، ص 54.

وأحداث تجربة جديدة في مجال الكتابة الدرامية، ظهرت في إدخاله عناصر الاحتفال الشعبي في محاولة منه فهم وربط النشاط المسرحي بمفهومه وآلياته الغربية بقضايا ومكونات المسرح الشعبي الجزائري.

بعد إدخال كاكى الحلقة في مسرحه، سلك مجال الخرافة الشعبية التي ظهرت في مسرحية (بني كلبون 1968) وهي تجسيد لما كانت ترويه جدته له في صباه، بيد أن ولد عبد الرحمن كاكى، وهو يهدف لوضع أسس لهذا الفن لم يسلم من مواجهة مجموعة من التحديات، سواء ما تعلق بالجانب الاجتماعي أو السياسي الثقافي، كما يعد المسرح من جملة القضايا والفنية التي اصطدم بها، وكان بذلك يهدف إلى التمكن من آليات هذا الفن وتقنياته، بواسطة الوسائل الموضوعية، لذا حاول جاهدا إبعاد هذا الفن المسرحي العربي من نهج التبعية والتقليد، إذ عمل على تأسيسه من خلال المرجعيات ذات الصلة الحضارية للأمة العربية، فنجد في أعماله حيزا واسعا يخضع لمضامين اجتماعية وثقافية عربية لا يمت بصلة للغير، ولذلك فإن تجربة كاكى متميزة عن غيرها من التجارب الأخرى بعدد من الكتاب الأوائل قبل كاكى، الذين أخذوا على عاتقهم مهمة خلق نشاط مسرحي جزائري محلي، وهو بذلك استطاع تجاوز جملة من العيوب التي التصقت بالفرجة كالجمود والعصرنة الزائفة التي كرسها عجلة الحداثة. إذ وجد في الحلقة صورة لنماذج أصيلة سهلت له المهمة في تصوير مواضيعه والتركيب بين محاكاة الأصالة ومسيرة المعاصرة.

إن مسرح الحلقة مسرح نموذجي، كونه يستطيع الجمع بين مجموعة من المصادر الفنية الأرسطية واللا أرسطية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى جملة العناصر الشفهية الشعبية في صورة القوال، المدايح، والراوي، ومنه أصبحت حلقة المتفرجين تقنية تجمع أناسا يستمعون لحكايات المدايح، الذي يقسم أجزاء

نصه بطريقة تشد انتباه المتحلقين به نحو الحكاية، كما يجعل من الأغنية الشعبية فاصلا يضيف على الفرجة التشويق والإمتاع، من خلال تعليقه عما حكاها سابقا¹.

ليقدم مسرحا يحمل أبعادا عالمية ذات دلالات إنسانية وفق خصوصية تراثية. وظهرت في صورة أشكال أربعة هي:

- التعبير عن التراث
- استخدام التراث في قالب تقليدي
- استخدام التراث في قالب تجريبي
- استخدام التراث شكلا ومضمونا

تعد هذه التجربة مرجعا مركزيا في الساحة المسرحية الجزائرية، إذ عرفت في سياقها الزمني تحولات احتوت على متطلبات الإنسان، هذا ما أدى بكاكي إلى تخطي المبادئ الأرسطية في نسقها الكلاسيكي لكيانات الدراما الإغريقية، فقدم لجمهوره من خلال فنه صور حديثة تحاكي نماذج جديدة للمسرح الغربي بصفة عامة، بيد أن مراعاته جماليات المسرح الجزائري وما يحمله من ثقل تراثي كبير وذات خصوصيات واسعة حتم عليه أن يوظف معارفه الفكرية والفنية، مركزا بدقة على دعائم هذا المسرح، وما يحمله من تنوع في مدارسه المسرحية، لذا ألف كاكي حوالي عشرين مسرحية ما بين تأليف فردي مستقل وجماعي متصل، وكذا أعمال مقتبسة عن عدد من المؤلفين العالميين.

اعتبر كاكي مؤسس اللا مركزية إلى جانب ترأسه خلال فترة السبعينات المسرح الجهوي لوهران، إذ تولى وضع المناهج، وكان كاتباً للمهرجان الإفريقي بالجزائر سنة 1995، سوفي هذه السنة

¹- voir. Ahmed Cheniki. Théâtre Algerien. Itinéraire et tendance. Thèse de doctorat. Sous direction : Mr:Robert jeanny. Université de Paris. 1993. P150.

خلال شهر فيفري، عشية الاحتفال بعيد الأضحى كان ضحية حادث مرور خطير أودى بحياته على متن السيارة الخاصة بمسرح وهران، وقد ورد في جريدة le matin قول ماثور لولد عبد الرحمن كاكى، بعد تسلمه لجائزة مدينة مستغانم إذ قال: "أتمنى أن نجد الشباب الذين يأخذون زمام الثقافة الجزائرية لجزائر سعيدة كاملة، تحيا الجزائر"¹.

يتضح من هذا الكلام رغبة كاكى في تسليم مشعل الحركة المسرحية الجزائرية لفئة الشباب المؤهلين لرفع الراية ممن تتوفر فيهم روح الوطنية، ويبقى العمل والبحث من سبل إنجاح مهمة السلف الذين يمثلون الرعيل الأول للحركة المسرحية الجزائرية.

¹ - le matin, mardi, 04 mai n 452, 1993, p11.

المبحث الثالث: الأشكال التراثية في مسرحيات كاكى

قبل الحديث عن الأشكال التراثية التي لجأ إليها كاكى في عينة من أعماله المسرحية الكثيرة*، لا بد من إعطاء مفهوم لعملية التوظيف، فهو كما جاء على لسان "عبد السلام المسدي": "توظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمني ثالث منفلت من التحديد وهو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغير"¹، بمعنى الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة، لا تحمل في ثنايا النصوص الأصلية الدلالة المطروحة في تناول الجديد، إذ أن الكاتب يقوم بعملية انتقائية لمواد التراث، ونجاحه مرهون بمدى تعامله مع المادة التراثية، وهذا التعامل يتم وفق مستويين هما: مستوى الفهم، مستوى التوظيف أو الاستثمار².

يتعامل كاكى مع المادة وفق تناسق إطار التعبير الفني الذي اتخذ بناء على خاصيتي التفكير والتركيب الفني، مستفيدا من منطلقات فنية وتجريبية يجسدها في هيكل فني يحافظ على أسس هذه المادة وحقيقتها، إل جانب فنية التزامن كما فعل في مسرحية (إفريقيا قبل الواحد)، وفي مسرحية (132 سنة)، حيث حافظ على الزمن في سياقه الأصلي، وتدخل هذه التقنية في خانة ماضي- ماضي، ونجده في مسرحيتي (كل واحد وحكمه) و (بني كلبون) استعمل تقنية استدعاء الزمن الماضي وتمثيله والباسه ثوب الحاضر، وفق وحدة فنية مقصودة، فنجد في مسرحيتي (كل واحد وحكمه) و (بني كلبون)، وثالث تقنية استدرجها كاكى في مسرحياته هي الإسقاط على الواقع، والتي تعد أكثر وضوحا وانتشارا.

*- من الأعمال المسرحية لكاكى نذكر، (دم الحب 1951)، (تاريخ الزهرة 1953)، (الدكتور منير 1953)، (الشبكة 1957)، (مضار التدخين 1958)، (السفر 1958)، (سماسة الزواج 1958)، (الأميرة الصلحاء 1958)، 'نهاية اللعبة 1958)، (الكوخ أو الدار المعزولة 1958)، (الفرافوز 1960)، (132 سنة 1962)، (شعب الظلمة 1962)، (إفريقيا قبل الواحد 1963)، (ما قبل المسرح 1964)، (القراب والصالحين 1965)، (كل واحد وحكمه 1965)، (الشيوخ 1967)، (بني كلبون 1968)، (ديوان الملاح 1975).

1- عبد السلام المسدي، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت، ع412، 1993، ص 85.

2- ينظر محمد عابد الجابري، نحن والتراث، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط11، 1982، ص 66.

ومن بين الشخصيات التراثية التي وظفها كاكى في مسرحياته نذكر:

1. شخصية المداح:

يقول عبد الحميد بورايو حول وظائف التراث الشفهي بأن "...بعض الأشكال التراثية التمثيلية انتشرت في كامل أقطار البلاد، مثلما هو الحال مع فرق المداحين التي كانت تتجول في كل مكان، مبدعة عروضاً تمثيلية، تحمل الطابع الثقافي الذي تتميز به الجزائر"¹، انطلاقاً من هذا القول تتبين الوظيفة النبيلة التي تحملها الأشكال الشعبية التمثيلية في محافظتها على الهوية الثقافية لدى الجزائريين، وقد ظهرت شخصية المداح في " حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية، التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده، وذكر الرسول صلى الله عليه وسلم، وذكر الأولياء الصالحين"²

يتميز المداح في ملبسه بالبساطة، ويحمل آلات موسيقية كالبندير والناي والقصة لغرض لفت انتباه الحضور أو المتلقي، لتكوين تجمع شعبي يتجمع فيه الناس بشكل دائري، وتمثل "الحلقة النواة الأولى التي راحت تجمع الأفراد حولها بشكل عفوي...حيث عرفت المجتمعات البشرية وحتى البدائية هذا الشكل البسيط"³، وكانت شخصية المداح تراول نشاطها الفني وسط حلقة من المتابعين في الساحات العمومية والأسواق الشعبية لكثرة المشاهدين.

ويعرض المداح من خلال هذا عدد من الشخصيات مستعينا بأسلوب الحكى، موظفا التراث الشعبي، ولما علمت السلطات الفرنسية خطورة الوضع لهذا النوع الفني، عمدت إلى مكافحته كونه يهدف إلى نشر الأفكار التحررية، وتوعية الشعوب الرافضة للوجود الاستعماري.

1- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضعيفة في الأدب الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1998، ص 22.

2- هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، م س، ص 23.

3- عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللا أرسطية في المسرح العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، بإشراف بشير بويجرة، جامعة وهران، 2003/2002، ص 303.

وظف كاكى شخصية المداح أول مرة في مسرحية القراب والصالحين سنة 1966، حيث تبدأ المسرحية باستهلال بين شخصية سليمان القراب والجماعة:

سليمان: ها الماء، ها الماء

الجموعة أ: ماء سيدي ربي

سليمان: جايه، جايه

الجموعة ب: من عين سيدي العقبي¹

حاول سليمان والجماعة من خلال هذه الحوارات إبراز مزايا الماء وأهميته، وذكر أنه سيعمد إلى حملة مسافة طويلة حتى يبيعه لأهل المدينة، كي ينفعهم بركة ولي الله سيدي العقبي، وقد سعى كاكى من وراء هذا الاستهلال التمهيد للواقعة الرئيسية التي يشترك فيها الدرويش في حوار مع سليمان والجماعة قصد الإبلاغ عن خبر زيارة شخصيات هامة إلى أهل القرية. وفي بداية المشهد الأول يبدأ المداح في رواية قصة أولياء الله الصالحين الثلاثة، وهم على التوالي: سيدي عبد القادر، سيدي بومدين العربي، سيدي عبد الرحمن

"المداح: نهار من النهارات ونهارات ربي كثيرة، في جنة ربي رضوان وجنة ربي كبيرة، تلقاوا ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد الميرة، ثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة، اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة، واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبه غيرة،

الجماعة: قلنا من أهل التصريف

1- ولد عبد الرحمن كاكى، مسرحية القراب والصالحين، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، الجزائر، ص 01.

المداح: ما يفوت قبلهم لا بوهالي لا هوبالي ولا دربالي، هوما ذكار الجنان مين يكون ملان

خريف

الجماعة: شكون هم هذا الناس قدام هذا المدير

المداح: سيدي عبد القادر الشرقي، سيدي بومدين العربي، وسيدي عبد الرحمن...قبضوا

المريرة وخرجوا من جنة رضوان، ورايحين يزوروا العباد العايشين في هذي المدينة"¹.

هذا فيما يرخص شخصية المداح في مسرحية القراب والصالحين، في حين أن مسرحية 132

سنة، نجد شخصية الدرويش تنوب عن شخصية المداح، وهو أسلوب عمد إليه كاكى في عمله المسرحي،

إذ تتقمص شخصيات أخرى العمل نفسه الذي يقوم به المداح في تقديم الشخصيات وسرد الأحداث

شخصية الدرويش: "ياشعب الغفلة تحدر، هذا القرن ثلاثة عشر وقرن أبعة عشر راه جا،

ياشعب الغفلة اتحدر، هذا ما وقت الغفلة، هذا ما وقت الطعومات، سيدي فلان مات، وعبد القادر

لوحده ما يطيق على الغزوات...أشهدوا ياشهداء اللي حررتوا البر ورويتوا الأرض بالدمومات، الشعب

ما زال في الطعومات وعبد القادر لوحده ما يطيق على الطعومات"²

وفي اللوحة المتعلقة بالبغار والجماعة في مسرحية "كل واحد وحكمه"، حاول كاكى تقديم

شخصياته المحورية التي تقود الأحداث كالبغار الذي يتحول إلى راو يسرد أحداث الحكاية على نهج

وخطى شخصية المداح:

البغار: "ها البخور

1- ولد عبد الرحمن كاكى، مسرحية القراب والصالحين، م س، ص 12.

2- ولد عبد الرحمن كاكى، مسرحية 132 سنة، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، الجزائر، ص 02.

الجماعة: يسطر ما يسطر السور

البخار: ها البخور

الجماعة: يحكو عليه في الزبور

البخار: ها البخور

الجماعة: يصلح للبيت والقبور

البخار: ها البخور

الجماعة: ايبعد لا درور (لادرار)

.....البخار: على هذا الشي تنبات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الأولى كانت له حجة،

وزورة، والخطرات التالين قلبها تجارة، وهنا تبدأ الحكاية"¹.

أراد كاكى من خلال توظيفه لشخصية المداح أن يحدث ذلك الانسجام بين فرقة التمثيل والجمهور، محاولة منه لجذبه - الجمهور - وربطه بمشكلة المسرحية، إذ يؤدي المداح دورا مزدوجا فيعمد من خلال العرض المسرحي إلى إشراك المتلقي حتى يصبح متفرجا ومرسلا في آن واحد، ومن جهة المضمون يهدف المداح إلى لعب دور الناصح من خلال رصد تتالي أحداث ووقائع الماضي، والتعليق عليها.

2. شخصية القوال:

تعبّر في مدلولها اللغوي عن اللفظ أو الاعتقاد بالشيء، ويتميز القوال بقول حسن، ويرتبط بالحلقة، حيث يقف أمام الجمهور لاستحضار الأحداث التي تبدو أنها تنتمي إلى زمن الماضي، إذ كانت

1- ولد عبد الرحمن كاكى، مسرحية كل واحد وحكمه، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، الجزائر، ص 05-01.

تتعلق الجماهير في هذه الأجواء للارتباط بالقصة والذاكرة الجماعية، والانتقال إلى زمان ومكان عاش فيها الأبطال. " والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن"¹.

تهدف شخصية القوال إلى نقل الأخبار ونشرها إلى جانب رواية القصص البطولية والدينية، كقصص الأنبياء والرسل والسير الشعبية في وسط حلقة دائرية، تعتبر مكانا لوقوع الأحداث وسردها لأنها شكل من أشكال التعبير الشعبي، ويرى الدكتور بن ذهيبة بن نكاع: " أن الحلقة هي أداة للتعبير عن الرأي العام في المجتمع، وقد لعبت دورا هاما في المجتمع الجزائري إبان فترة الوجود الاستعماري لحفاظها على هوية الشعب الجزائري، الذي رفض الخضوع والدوبان في المجتمع الفرنسي، بل اعتبرت الحلقة أحد أشكال المقاومة الشعبية والسياسية، لذلك حاربها المستعمر طويلا"².

ينطبق هذا الكلام على ولد عبد الرحمن كاكى، الذي أدرك درجة تفكيره الثقافي والفكري، مندفعاً إلى تأدية دور فعال في تمثيل واقعه واهتمامه بالتراث الشعبي، "فتوجه إلى الأدب الشفهي لدراسة تقنيات الاتصال لعروض الرواة قبل أن تمنع السلطات الاستعمارية سنة 1955"³.

وقد اهتم هذا الكاتب بحكايات القوالين والمداحين لإبراز مواقف الشخصيات بأسلوب الحكيم، أين يوظف القوال الكلمة المؤثرة والموحية، كالشعر الملحون مشكلة بذلك الحلقة مرجعية جزائرية ثقافية أصيلة، كما يعمد إلى تجسيد المشاهد المسرحية أمام الجمهور باستعمال أدوات تقليدية بسيطة، مستعملا في نفس الوقت لغة معبرة تحمل حوارات موجهة لجميع طبقات المجتمع.

1- جريدة الشعب، العدد 795، 24، ماي 1989، ص 13.

2- التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، م س، ص 68.

3- مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكى المسرحية، م س، ص 81.

وإذا كان عبد القادر قد نجح في توظيف التراث الشعبي شكلا ومضمونا في بناء مسرحياته بفضل منحه شخصية القوال الدور الإيجابي، الذي تجسد في تلك الحيوية والفاعلية في التعبير عن مجموعة الرؤى الإيديولوجية التي اتصلت اتصالا وثيقا بمكونات المجتمع الجزائري، فإن كاكى تمكن كذلك من استخدام شخصية القوال، إذ تقمص تلك الشخصيات وأداها بلهجاتها وحركتها وتصور في سردها ومواقفها وحواراتها، بل ويملك قدرة رمزية في تجنيد جوانب من نفسياتها، وتقديم ظروف حياتها¹. ويظهر ذلك جليا من خلال شخصية (قدور)، الذي مثل دور القوال في مسرحية (ديوان القراقوز)، بسرده لمجموعة الأحداث، وفيما يلي نماذج عن حوارات قدور التي تبين هذا الدور:

قدور: راني هنا معلمي

قدور: معلمي رواية كارلو غوزي، اقتبسها من ألف ليلة وليلة، قصة فريزاد تنبسم للوردي والبلبل الهدار اللي ولات في الطائر الأخطر

قدور: دروك معلمي نات في قبرها والطائر الأخطر

قدور: معلمي الصندوق الصغير قصر السلطان، وهاذوا زوج صنادق كبار قصر سعدي وسعدية...²

لقد أقبل كاكى مثله مثل كاتب ياسن وعلولة إلى الأشكال التراثية من أجل توظيفها بصورة واعية إذ تعتبر شخصية القوال إحدى أهم المظاهر الثقافية، باعتبارها ظاهرة سوسيوقulturelle معقدة، نشأت مرتبطة بالقبيلة التي ساعدت على انتشارها، مجسدة إحدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع كونها رمزا

1 voir www.elmadar/kaki.com

2- ينظر ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، الجزائر، ص 30/13/08/07.

للتقافة والثبات، كما يغلب على القوال طابع الحكمة والفتنة، فهو يمتاز بالصدق مما يدل على دفاعه على مصلحة الجماعة، معبرا عن الواقع بطابع فكاهي¹

وتظهر سمات هذا الطابع الفكاهي من خلال استعمال أسلوب السخرية من الملوك والسلاطين، خالقا مصدرا للضحك يعن طريق النقد كما في مسرحية إفريقيا قبل الواحد "القوال: أنا مير وأنت مير أشكون يسوق الحمير"².

يعتبر هذا النوع من التعبير الساخر وسيلة نقدية تهدف إلى إصدار الرأي علانية، ونقل الأخبار وترسيخ تقاليد الإصغاء والتشويق بين طبقات أفراد المجتمع، إذ يمكن تشبيه الأثر الذي تركه القوال في النصوص المسرحية بأثر الراوي في سير وحكايات ألف ليلة وليلة، كما يعتمد القوال المغالطة والخطأ "حتى يتم خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، وبذنه للتلقي السلبي والنحول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك غير فعال..."³.

وتلتقي شخصية القوال مع شخصية المداح في أداء نفس الغرض، حتى يكاد يصعب التمييز بين ماهيتهما، حيث يذكر نور الدين عمرو: "أن المداح والقوال لا يختلفان في الجوهر، بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير، وفي مناطق عديدة تختلف التسميات فقط، ففي تركيا يسمى (المكلا)، وفي الجزائر (القوال)، وفي سوريا ومصر (الحكواتي)، وفي العراق (المحدث)، وفي إيران (التقليدي)، وعند سكان إفريقيا الغربية (هريوت)، وفي عهد الخلافة العباسية (اسم السحابة) نسبة إلى اسم الممثل الذي أبداع

1- بغيل مدني، من يتذكر ولد عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكى، جريدة الخبر، 01 فيفري 2001، ص 18.

2- ولد عبدر الرحمن كاكى، مسرحية إفريقيا قبل الواحد، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، الجزائر، ص 03.

3- بوشية عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د. فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1993/1994، ص 188.

هذا الفن الشعبي"¹. وقد تمت محاربة هذا النوع من الفن في الجزائر أثناء فترة السبعينيات لظروف سياسية تهدف إلى القضاء على الشعوذة في الأسواق مما فصح المجال إلى انتشار المسارح ودور السينما والتلفزيون بقوة وسط الجماهير².

يمثل القول إلى جانب المداح شخصيتان فلكلوريتان، تهدفان إلى البحث عن مسرح قوامه التراث والعودة إلى منابع الفن المسرحي البدائي في الجزائر، إذ ترى آن أوبرسفيد أنه "يمكن مسرحة كل شيء"³.

وإذا حاولنا تقريب هذا المفهوم بمستويات توظيف الشخصية عند كاكى، فيمكن القول أنه من غير المستطاع معرفة حقيقة الشخصية أو طبيعتها إلا بعد معرفة الموقف النهائي، أو من خلال جملة مسرحية قصيرة تتجسد في حركة أو نظرة أو كلمة تكشف ما بداخلها، وهذا وفق خاصية اللغة التي اتخذها كاكى كوسيلة لكتابة نصوصه المسرحية.

3. شخصية الراوي

يعتبر الراوي شخصية مسرحية عرفت منذ القدم في المسرح الإغريقي منذ القرن السادس قبل الميلاد، وكان دورها تلاوة أشعار هوميروس، أما عند العرب فعمد الراوي إلى قول الشعر والخطب في الأسواق، إلى أن أدخل المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونه منهلًا تراثيًا

1- نور الدين عمرون، مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتينت للنشر، ط1، 2006، ص 52.

2- ينظر م ن، ص 53.

3 - Anne ubersfeld, lire le théâtre (T1), éditions sociale, paris, 1981, p 81.

يجذب المتفرج أو المتلقي، فالراوي في المسرح " شخصية تقوم بالتعليق السردى المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور..."¹.

اعتبرت شخصية الراوي عند العرب قديما شخصية نمطية تتضمن أسلوب المحادثة والحوار، وتتميز بالتقليد، أما من حيث الوظيفة التي يقوم بها الراوي، فيذكر الدكتور أحمد صقر أنها: " ارتبطت بوظيفة الراوي صفة الشفهية، ويعني ذلك أن الراوي يعتمد اعتمادا كليا في سرد الحكاية على الذاكرة، حيث أنه يروي الحكاية كما سمعها، وربما يضيف إليها من عنده"².

عمد ولد عبد الرحمن كاكى إلى توظيف الراوي في مسرحه الذي يعتمد على نظام الحلقة، لجلب انتباه الجمهور المتفرج من جهة، وإشراكه في مسرحياته ضمن مسار باقي الشخصيات الأخرى بغية التقرب من التراث، والاستثمار في تقنياته، وإن كان توظيف شخصية الراوي كان موجودا عند بريخت فإنه يمكن القول أنه تقنية أجنبية مثله مثل استيراد النصوص المسرحية مترجمة، أو القيام بعملية الاقتباس، فالراوي ليس بدعة وإنما هو شكل من أشكال الأدب الشعبي³.

ويشير الدكتور بن ذهبية بن نكاع نقطة مهمة وهي تشابه الراوي بالمونودرام أو مسرحية الممثل الواحد وحجته في ذلك أن الراوي "لا يمكن اعتباره قصاصا مقلدا بل هو مؤدي، فهو يؤدي حركات أبطال وشخصيات روايته، مراعيًا تميزها وتطورها حسب تطور أحداث الرواية، إذ يلون صوته حسب الانفعالات والمواقف المختلفة..."⁴، وهذا ما يدعو للقول أن استخدام شخصية الراوي في المسرح

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، ط1، 1963، ص 137.

2- د. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، م س، ص 22.

3- ينظر حسن علي الخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية لسعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة، دمشق، 2000، ص 67.

4- بن ذهبية بن نكاع، التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، م س، ص 72.

الحلقوي لم يخرج كثيرا عن دوره التقليدي، فهو سارد للأحداث ناهيك عن كونه رابط يجمع بين حوادث الماضي والحاضر.

وتتلخص وظائف الراوي حسب حسن علي المخلف في خمسة نقاط هي:

- تحقيق التغريب وكسر الإيهام
- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل
- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات
- نقل أفكار المؤلف ورؤاه¹

تتجلى من خلال هذا سمات الشخصية التراثية من خلال مجموع الشخصيات الحقيقية مثل شخصيات الأدباء والكتاب وغيرهما من الشخصيات ذوات الوجود التاريخي، وقد تكون هذه الشخصية أنموذجا تراثيا يعطي تعبيراً عما للشخصيات سواء كانت هذه الشخصيات حقيقية أو مستوحاة من الخيال أو الأسطورة .

لقد سعى كاكى إلى كسر الجدار الرابع من خلال لجوئه في البداية إلى الاستعانة بمجموعة الممثلين لشرح وتوضيح مضمون المسرحية للجمهور وفكرتها العامة، إلى جانب وصفها بكونها مجرد تمثيلية على خشبة المسرح، كما فعل في مسرحية كل واحد وحكمه، غد نجد شخصية البخار تؤدي دور الراوي في ثنايا حواراته مع المجموعة، ومع شخصية (جبور) بطل المسرحية، إذ يطلب من الجماعة سرد الحكاية.

1- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية لسعد الله ونوس م س، ص 68.

البخار: "هذي وحد الميات سنة ولا أكثر، الحاجة صرات هنا، كان راجل شايب، وقريب ينحنى، غير الأولاد عنده طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة، زعفران التالي يجيبه بسفينة، ماله كثير وجاهل الغبينة، اللي ماله كثير واش يدير..."¹.

وتستمر أحداث المسرحية، بتدخل البخار بين حوارات الجماعة وشخصية جبور البطلة، ليسرد مجموعة من الأحداث والمواقف للجمهور، وهو بذلك يحقق إحدى أهم وظائف الراوي، المتمثلة في كسر الجدار الرابع، إلى جانب مساعدة المتلقي للاقتناع بأنه في المسرح، وعليه التفكير فيما يحدث بشيء من الهدوء، وعدم الاندماج مع أحداث المسرحية فوق الخشبة.

وقد يأخذ الراوي على عاتقه مهمة أخرى، تتمثل في النقد بفضل حواراته الموجهة لشخصيات المسرحية، كما في الحوار الذي يشارك فيه مع شخصية جبور وسليمان والد الجوهر، إلى جانب شخصية نقوس التي تساعد العجوز لتحقيق مآربه:

"نقوس: الحاج سليمان

سليمان: واش كاين نقوس

نقوس: جيت نخطبك

سليمان: راك تهدر ولا تفجر

نقوس: ماشي أنا حبيت نبي الدار، ولكن سيدي الحاج حميدة جبور التاجر

جبور: كون إيقول لا نتفاهموا على كرا الدار وعلى الدراهم اللي سلفتهملو

البخار: لي ما تقرا زابورك ياداود، وعلاه راك تعذب في روحك يانقوس؟

1- ولد عبد الرحمن كاكى، كل واحد وحكمه، م س، ص 05.

سليمان: أسمع يا نقوس، أنت راك تقول في هذا الكلام في سيدي الحاج ما شي أنا...أنا ما قلت

والو.

نقوس: أملا راك قابل تعطيهاله؟

جبور: كون يقول لا انخرجه من الدرا ويردلي دراهمي"¹.

يمكن القول من خلال ما سلف أن تجربة كاكى تتميزها وأصالتها، فريدة استطاع من خلالها رفع الجمود الذي طبع الفرجة سابقا، وكل هذا يصب في وعي ولد عبد الرحمن كاكى، بتحقيق الثورة الثقافية وترسيخ الثقافة الوطنية التي سعى المستعمر إلى طمسها بكل ما أوتي من وسائل، واستطاع كاكى أن يلعب دوره كاملا في تجسيد آفاق الجزائريين بالتعبير عن طموحاتهم وأمالهم.

1- ولد عبد الرحمن كاكى، كل واحد وحكمه، م س، ص 14.

الفصل الثالث: دراسة مسرحية ديوان القراقوز لكاكي

– دراسة موضوعية فنية–

تمهيد:

1. الجانب الفكري

- أ. ملخص مسرحية ديوان القراقوز
- ب. تحديد الظروف التي أحاطت بكتابة النص المسرحي
- ج. تحديد الفكرة المركزية
- د. تحديد المضمون والتعليق على المسرحية، من خلال مناقشة أفكار الكاتب

2. الجانب الجمالي: الشكل

- أ. الجو العام للمسرحية (الحدث الدرامي)
- ب. الشخصيات الدرامية
- ج. الصراع الدرامي
- د. اللغة والحوار الدراميين
- هـ. الزمن والمكان في مسرحية ديوان القراقوز

3. تصور شخصية الراوي في العرض المسرحي

- أ. شخصية المعلم
- ب. شخصية قدور الراوي

تمهيد:

لقد توجه ولد عبد الرحمن كاكى من خلال أعماله إلى خلق علاقة متينة بين خشبة المسرح والجمهور المتلقي، في مجموعة من النصوص تحاكي تجاربه سواء من ناحية الكتابة الدرامية أو من ناحية الإخراج المسرحي، مرتكزا على أسلوب العرض الشعبي - الحلقة-.

وقبل التطرق إلى وضع تصور لشخصية الراوي ودورها في العرض المسرحي عند كاكى، لا بد من ولوج إحدى أهم أعماله المسرحية " ديوان القراقوز"، التي تدخل في إطار مسرح الحلقة، ذات طابع الفرجة الشعبية التي تمتاز بهندستها الدائرية، وتتوفر على عناصر أساسية في صورة القصة التي تروى، والتي لها بداية ووسط ونهاية، تتخللها مقاطع غنائية بالآت موسيقية تقليدية يحكمها منطق حوارى وتهدف إلى التسلية.

أولاً: الجانب الفكري:

يعتبر الجانب الفكري أول مرحلة ينبغي اتباعها في قراءة أو دراسة أي عمل مسرحي، شرط أن تحتوي على رؤية خاصة لكاتب النص، وينضوي تحت هذا العنصر مجموعة من النقاط تستوجب الدراسة وهي محصورة فيما يلي:

أ. ملخص مسرحية ديوان القراقوز:

استفاد ولد عبد الرحمن كاكى من حكايا ألف ليلة وليلة، وكذلك مسرحية الطائر الأخضر للكاتب الإيطالي المعروف (كارلوقوزي)، لذلك لجأ إلى استنباط وتخوير مجموعة من المفاهيم الإنسانية واستزاد عليها ما يوافق البيئة الجزائرية المعروفة بطابعها المحلي، ذو العادات والتقاليد الخاصة بها، والمتمثلة

في مسرحية "ديوان القراقوز"، إذ ورد على لسان كاكى في هذا الشأن قوله: "نتيجة إحساسنا الحفاظ على الذات والبعث عن طريقنا الخاصة بنا في التغيير، قررنا القيام برحلة شبه خيالية، فتوجهنا إلى فينيسيا، حيث اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب الإيطالي كارلوقوزي، اسم المسرحية الطائر الأخضر لا تعدو كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة..."¹.

لقد ورد هذا الكلام على لسان الدكتور بوعلام مباركي، الذي تحدث كذلك في لقاء مع الباحث حول مغامرة ولد عبد الرحمن كاكى من خلال عملية الاقتباس إلى إعادة هيكلة نص "الطائر الأخضر" وفق رؤيته الإبداعية وخياله الفياض².

تدور أحداث هذه المسرحية التي بدأت باستهلال على طريقة الديوان لفرقة القراقوز المتشكلة من المعلم وجماعة من الممثلين حول "نات زينة العوينات"، هذه الشخصية التي تمثل دور زوجة الملك "القراط" الذي ذهب إلى الحرب وتركها حامل لمدة ثمانية عشرة سنة، وخلال هذه المدة تلد توأمين هما "السعدي" و "السعدية" بيد أن "السوطة" الماكرة والدة "القراط" تعمل بكل قواها لتدبير مكيدة لزوجته ابنها .

ب. تحديد الظروف التي أحاطت بكتابة النص المسرحي:

إلى جانب كون مسرحية "ديوان القراقوز" تمثل مظهرا من مظاهر التطور الذي مس الجانب الفكري، واحترمت مبدأ احتوائها على رؤى مؤلفها، الذي أخذ يغترف من المسرح الشعبي البدائي

¹ - بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف د. عز الدين المخزومي، جامعة وهران، 2001، ص 57.

2- لقاء جمع الباحث مع الدكتور بوعلام مباركي، بجامعة سعيدة، بتاريخ 2010/10/15.

وطوره، ناهيك عن دمج بالخرافة الأقرب إلى الخيال، هذا وقد عمد كاكى إلى حكايا ألف ليلة وليلة ومسرحية الطائر الأخضر لكارلوقوزي وقد انتهج ظاهرة الاقتباس لكتابة نصه المسرحي.

وفي هذا الصدد يقول كاكى نفسه: "...لم أكن مهتما البتة بالترجمة والاقتباس، إنما سعت في الحقيقة إلى البحث عن مواضيع جديدة استلهم منها مسرحياتي..."¹، ويضيف قائلا: "...كما يسمح لنا القرن الثامن عشر الفينيسي بنقل هذه الحكاية الغربية إلى التربة العربية ووضعها في الشكل الدرامي المطلوب..."². هذا و سعى كاكى من خلال مسرحياته للتوجه بالدرجة الأولى للخشبة، أي للعرض وليس لغرض القراءة، وهذا ما يفسر أيضا اعتماده على أسلوب التفرغيب البريختي للكشف عن هموم المتلقي.

ج. تحديد الفكرة المركزية:

يتفق معظم النقاد والدارسين لفن المسرح، أن فحوى الفكرة العامة التي تشكل محور الصراع، أو ما يصطلح عليها بوحدة الموضوع، تتضمنها أي مسرحية مهما كان نوعها، تراجيديا أو كوميديا... إلخ منذ البداية، وكاكى كغيره من الكتاب رسم مسار نصه الدرامي بفكرة رئيسية تجلت في مقاومة وتغلب قوى الخير على قوى الشر، من خلال "شخصيات مسرحية جيدة، وبالتالي موضوعا على جانب كبير من الجودة، وبالطبع يتوقف على هذا القدر الصراع وتطوير الشخصية وجودة الحوار وصدق المقومات النفسية والاجتماعية والعضوية..."³.

¹ - بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، م س، ص 33.

² - م ن، ص 57.

³ - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 35.

ويتبين للدارس لهذا العمل المسرحي فطنة كاكى واعتزازه بهذا العمل الفني، للعلاقة التي تربطه بالمجتمع الجزائري من حيث ثقافته وعاداته وتقاليد العامة، وقد هدف كاكى إلى البحث عن طريقة خاصة إلى التغيير¹، وقد ألف هذه المسرحية سنة 1964، وأخرجها للمسرح الوطني الجزائري وشاهدها جمهور معتبر.

د. تحديد المضمون والتعليق على المسرحية، من خلال مناقشة أفكار الكاتب:

باعتبار أن النص الدرامي يحمل مجموعة من القضايا، ناهيك عن كونه يعالج مشكلات المجتمع، فقد استعان كاكى في بداية المسرحية باستهلال لفرقة القراقوز، التي تتشكل من شخصية "المعلم" و"جماعة من الممثلين" الذين يهرعون إلى تقديم شخصيات المسرحية، وكذلك قول مجموعة من الحكم وهذا من خلال:

"الممثل 7: اليوم

الممثل 8: رواية فكاكية*

الممثل 10: من طبع القراقوز

الممثل 11: نبدو كيا مضاري.

الممثل 12: بشي حكيات

الممثل 13: يفيدوا الكبار والذاري

المعلم: اللي شاف العجب واستعجب

¹ - لومتان في عددها 452 الصادر يوم الثلاثاء 02 ماي 1993، ص 11. 11. le matin, mardi 02mai 1993, n 452, p 11. * تتميز الطابع الفكاهي بالترفيه والتوعية، وإدراج النكت في العرض المسرحي، ومن أشهر الرواد في هذا الطابع نجد: رشيد قسنطيني، باشتارزي، أنظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 31/27.

الجماعة: في العقل صبي اسيدي"¹.

إلى جانب هذه المجموعة من الحكم، التي أراد من خلالها "كاكي" التلميح إلى الفعلة التي ستلجأ إليها "السوطة" فيما بعد، بدليل وصفه إلى أن ما سيحدث لا يمكن للطفل الصغير حتى أن يتخيله في عقله.

ونجد كذلك مجموعة من الأمثال التي تردد على لسان جماعة التمثيل من خلال

"المعلم: في العجب ما تستعجب

الممثل 10: وفي فعال بنادم ما نشغل بالي

الممثل 11: عيطى ناس تداوي بالهوا والريح

الممثل 12: دواهم الجوز سكين جبير والشيخ"².

يتضح من خلال اللوحة الأولى، الطريقة التي طرح بها كاكى صراع الخير والشر، معللا ذلك ببعض السلوكات الإنسانية التي انتشرت في أوساط الطبقات الاجتماعية، كالغيرة والحسد، معبرة بذلك عن مظاهر الجهل والتخلف، حاملة دلالات تهدف إلى حب الذات والإفراط في هذا السلوك الذي يسيطر على الفرد، فيجعله لا يكثر بالآخرين مما يولد كنتيجة حتمية انعدام التكافل الاجتماعي واضمحلال روح التعاون، ولعل شخصية "بريغلة" مع شخصية "سروال بلا قاع" تدلان على صحة ما سلف ذكره ويتجلى هذا فيما يلي:

" بريغلة: وانت ياملة السوطة...ياالصفة المسخوطة في باطل فنييت شبابك راني نشوف

التاج رايب من راسك.

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، البورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، 20 أوت 2002، فنون وثقافة، الجزائر، ص 06.

² - م ن، ص 07.

سروال: هذا الهمدة تتخذوها فال للملكة السوطة، نرجو من الهموم مللي القراط ولدها راه يحارب هذه ثمانية عشرة سنة، هذي السوطة كي الستوتة راهي غابنتنا السوطة المسخوطة الستوتة، راهي رايحة تموت، شوف ودوري وراكي لي شراه رايح يصرى"¹.

يتبين من خلال هذا الحوار، أن كاكى عمد إلّا توظيف شخصية "سروال بلا قاع" لكي تروي مجموعة من الأحداث، ومن بينها اتخاذ " القراط " الملك لقرار تلك الملكة وخوض غمار حرب طويلة الأمد، ويظهر دور شخصية "الطائر الأخضر" هذه الشخصية التي ترمز إلى الخير والفضيلة، من خلال حمايته "نات زينة العوينات" الملكة في القبر، وإنقاذ طفلها "السعدي والسعدية" من الهلاك بعد فعلة "السوطة".

في حين نجد شخصية "قدور" في المسرحية تلعب دور الراوي، إذ يروي لنا أحداث وجزئيات المسرحية، ويقوم كذلك بالتدخل لتذكير أعضاء فرقة القراقوز بسير الأحداث، ووصفا الأفعال التي قامت بها السوطة الخبيثة.

أما اللوحة الثانية فقد حملت في طياتها قضية الكشف عن الحقيقة، من خلال إنشاء شخصية "قليل الدين" سر "السعدي والسعدية" على أنها ليس أولادهما، ويظهر هذا من خلال حوار الذي وجهه لشخصية "شينة":

" قليل الدين: لا ما نسكتش ومين يجوا نقولهم بلا قلقل وبلا زعاف، بلا تبير برباشة والعقل وانشوفوا الكتب اللي قراوهم إذا ينجمو يردوا عليا واشتى فلسفتهم، أنقولهم، أنقول سعدي وسعدية

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 08.

وكلتكم، شربتكم، كسيتكم وقريتكم، راهي عمركم 18 سنة...أنا ما شي باباكم، وهاذي مشي أمكم، صبناكم في صندوق دايمك الواد، أيا عفظوا عفظي، عفظي.

شينة: كون تقول لهم تقتل روجي"¹.

يظهر هنا كاكى، عطف وحنان المرأة على الأولاد من خلال السهر على نجاحهم في دراستهم وتوفير المأكل والملبس من خلال خوفها عليم من معرفة الحقيقة بأنها- شينة- ليست أهم، وفي نهاية المسرحية تعود المياه إلى مجاريها، وتنتهي نهاية سعيدة، على لسان شخصية "المعلم" الذي وجه حوار المجموعة الممثلين والمتلقي في قوله:

" المعلم: سيداتي وسادتي وأنسائي، إذا الريح مليحوسونا شي شي، نضمن لكم "الري" ديروله نيف، إذا الحكاية بانت لعبة للذراري مكان تتغشوا، أهدوها لوليداتكم مين يكبروا...وإذا الحكاية ما عجتكمش نغوا لكم كما بدينا هالقراقوز أسيدي هالقراقوز أسيدي"².

يتجلى من خلال هذا الحوار، الفكرة النبيلة التي أراد كاكى إيصالها إلى ذهن المتلقي، على أن الاهتمام بالنشء الصالح وتربيته، محبا لوطنه ومجتمعه محافظا على عاداته وتقاليده، كي لا يغمس في ذهنه الفكر الاستعماري.

تنتهي المغامرة بعودة الطائر الأخضر ونات زينة العوينات، فتلتقي بزوجها الملك القراط وبولديها، وتتزوج "سعدية" من الطائر الأخضر، أما سعدي فيتزوج من بنت الملكن وهنا ينتصر الخير على الشر، يموت السوط الشريعة.

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 12.

² - م ن، ص 39.

ثانيا: الجانب الجمالي-الشكل-

من المسلمات التي لا جدال فيها بين دارسي المسرح، هي أن العمل المسرحي، لا بد أن يشتمل على رؤية خاصة للكاتب الدرامي، والتي بدورها تتحكم في بناء الشخصية من خلال الحوار من جهة، ومن جهة أخرى يتبادر إلى ذهن كثير من المختصين عند دراسة أعمال ولد عبد الرحمن كاكى سؤال يتمثل في: ماذا يريد الفنان أو المؤلف المسرحي أن يقول من خلال نصه؟ وبالضبط عند كاكى في مسرحيته ديوان القراقوز؟ للإجابة على هذا السؤال لج الخطوات التالية:

أ. الجو العام للمسرحية (الحدث الدرامي)

تستوجب دراسة الجو العام للمسرحية الوقوف عند مسألة الحدث قصد دراسته، كونه يمثل العمود الفقري للدراما، حيث تقوم على الحدث الذي يتم إبداعه عن طريق الحوار الذي يكتشف لنا عن طريق تصارع الشخصيات مع بعضها البعض. " لذلك تبني المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو عضويا، بحيث تسير في حلقات متتابعة، وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية، فالأولى تؤثر في الشخصيات والثانية ما تأتيه الشخصيات في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها"¹.

يعكس هذا الكلام حقيقة جوهرية تتأتى في أن الحدث يتكون من موقف رئيسي يتطور بدوره إلى ذروة معينة، وبوصفه أيضا على أنه يحتوي على عناصر الصراع، ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل، فالشخصية هي صانعة الحدث، وهذا ما نجده متجسدا في هذه المسرحية، إذ يبدأ مساهمة الفعل فيها بطرد الزوجين "قليل الدين" و "شينة العينين" للطفلين "السعدي والسعدية" من

¹ - محمد المديوني، مسرح عز الدين المديني والتراث، الشركة التونسية لمطبعة الوسط تونس، د ت، ص 17.

البيت، بعد تربيتها فيكتشفان أنها ليسا أبويهما، ونلمس من خلال الحوار الذي دار بين شخصيتي "شينة العيينين، والسعدي والسعدية" ومحاولتهما رد الجميل لهما:

"السعدي: نردولك خيرك غير ما تخافيش

الشينة: مآكان ما تردولي أنتوما ولادي ولا شكر ولا واجب

السعدية: أولادك...أولادك

السعدي: ربيتنا صحيح ولكن ماشي ولادك

الشينة: صار هذا هو الخير

السعدية: قلنالك نردوهلك

السعدي: غير ما تهوليش

الشينة: صار هآك، عنده الصبح قليل الدين من اليوم ما أندير خير وأنتوما روحوا، أعفطوا،

أذهبوا من هنا، كون كنت عارفة نوصل لهذا النهار كون خليت الواد دآك¹.

يخرج السعدي والسعدية من البيت تآئمين، ضالين الطريق، يتشردان في الأزقة والشوارع،

إلى أن يلتقيا بالري الذي يكشف لهما عن حقيقة أمرهما، وأنها إبنا ملك.

ويمكن هنا الإشارة إلى أهم نقطة وهي أن عناصر البناء الدرامي في هذا المسرحية جاءت

خاضعة لأسلوب السرد^{*}، كتقنية وظفها كافي للكشف عن أوضاع المجتمع الجزائري.

¹ - ولد عبد الرحمن كافي، ديوان القراقوز، م س، ص 16.

^{*} السرد: هو الحكى والقص المباشر من قبل الكاتب أو من قبل الشخصية في التآج الفني، نور الدين فارس، دلالة السرد في المآمار الدرامي، تجليات الحداة، ع1، ص 23.

ب. الشخصيات الدرامية:

تعتبر شخصيات النص المسرحي الذي هو قيد الدراسة غريبة في حد ذاتها، فأسماؤها أقرب إلى الخيال وتحمل رموزا ذات دلالات شعبية. وحسب الدكتور صالح المباركية فإن:

شخصية "بريغلة" هو اسم لا يحمل أي معنى، في حين أن "الراي" هو اسم لورقة من أوراق اللعب وتعني الملك، أما "السوطة" فيعني هذا الاسم في مدلوله إلى الملكة في أوراق اللعب، و"القراط" يعني الوزير في أوراق اللعب¹.

إلى جانب هذه الشخصيات نجد أيضا شخصية "سروال بلا قاع، قليل الدين، شينة العينين ننت زينة العوينات، الطائر الأخضر، جماعة التمثيل، التمثال، المعلم، قدور، سعدي، سعدية"، وهي شخصيات غريبة في أسماء معظمها وهي أغرب في حركاتها وحواراتها، كما أن مسرحية ديوان القراقوز لا تتناول موضوعا واحدا بارزا بقصة واضحة، ولكنها تنطلق من معاني ورموز واقعية مستمدة من التراث الشعبي الجزائري، ويمكن أن تكون قصة سعدي وسعدية هي محور النص².

قد نتفق مع هذا القول في اعتبار شخصيتي سعدي وسعدية هما محور النص، بيد أن استحضار قول (بيراندللو*) في هذا المقام، يوجب احترام وجهة نظر ولد عبد الرحمن كاكى، أي التسليم بأن جميع شخصيات المسرحية مشتركة فيما بينها تفرز هذا النوع الذي اشتغل عليه كاكى، باعتبار القراقوز من أقدم الظواهر التي عرفها العرب، مثل مصر وبلاد الشام، نتيجة للوجود الاستعماري في

¹ - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر، م س، ص 112.

² - م ن، ص 107.

* يقول بيراندللو: "وكل حركة وكل فكرة فيها تتطلب شخصية إنسانية حرة إذا أردناها أن تتطور قبالتنا حية تنفس" س. وادسن، الدراما والدرامية، تر جعفر صادق الخليلي، منشورات بيروت دار عويدات، ط1، 1981، ص 15.

الجزائر اقتصر على تقديمها بواسطة الدمى الخشبية، ووظفها كاكى بعد الاستقلال لبقاء التبعة التي تجسدت في الأمية ونقص الوعي في المجتمع الجزائري.

من خلال حوار شخصية "بريغلة" مع شخصية "السوطة" يكشف الكاتب عن نوازع الحقد والكراهة والمكر التي تحملها السوطة الشريرة.

"السوطة: بريغلة قولي كيفاش هذا القصر خير من القصر اللي ساكنين فيه اتبنا في ليلة.

بريغلة: بين الكاف والنون يكون ما يكون، أو في هذا الشيء مستعجب

السوطة: أنا اللي راني مستعجبة، أحكي لي كيفاش هذا الشيء يكون؟"¹.

ومن جهة أخرى يمكن الإشارة إلى شخصيتي السعدي والسعدية اللذان يعتبران بطلا المسرحية، حيث حافظ عليهما كاكى كما في قصة ألف ليلة وليلة، للدلالة على عملية الاقتباس، ويمثلان كذلك رمزا للتضحية.

إلى جانب هذا نجد شخصيتي "قليل الدين وشينة العينين" اللذان كانا يحملان جانبا وافرا من صفة الطمع والخداع، ويظهر هذا من خلال الحوار التالي:

"قليل الدين: نقول الصبح يا سيدي الملك، أوروب يبغيه كون ماشي كرشى خوات

والمرأة شينة ما نرقد منا قل لي ما نجي هنا

القراط: يا وحد الخداع، يا وحد الخاين...

قليل الدين: سدي ما تتلقش، نطروا نتوضوا ونصلوا صلاة الظهر انتوكلوا على الله

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 31.

السعدي: نهارات توضيت وصليت في دينتك..¹

أراد كاكى تذكير المتلقي بإحدى العبادات – الصلاة- التي يستوجب على المرء القيام بها باعتبارها فرض.

من جانب آخر ترمز شخصية "الطائر الأخضر" للخير والفضيلة، إلى جانب جماعة الديوان، التي أخذت مهمة وصف أحداث المسرحية، والتعليق على تطورات تلك الأحداث، والمساهمة في تقنية المسرح داخل المسرح، ناهيك عن تقنية كسر الجدار الرابع الفاصل بين خشبة المسرح والجمهور المتلقي للعرض.

ج. الصراع الدرامي:

لقد تحدث رياض عصمت عن الصراع قائلاً: "...دخل الصراع بين الإلهام والتراث الموضوع والتكنيك معا، بعد أن كان قاصراً على الموضوع وحده، وبشكل أقل نضجاً"²، يتبين من خلال هذه المقولة أن الصراع طبيعته تختلف حسب المدارس المسرحية الكبرى أو حتى التيارات التي ظهرت لفترة وجيزة واختفت.

يخضع الصراع الدرامي في مسرحية "ديوان القراقوز" لمبدأ الصراع بين الخير والشر، لكنه يختلف عن فحو المفهوم الفلسفي، إذ نجد أن كاكى أعطى للصراع مضمونا واقعيا في قالب هزلي يمكن تصنيفه في خانة الصراع الجدلي الذي هو من سمات المسرحية الواقعية، إذ تتشكل أطرافه بين الفرد والمجتمع، أو بين طبقة اجتماعية ضد طبقات اجتماعية أخرى، وفي مسرحية ديوان القراقوز يتجسد

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س ، ص 20/18.

² - رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة بيروت، ط1، 1980، ص 96.

الصراع بين شخصية "السوطة والقراط" بعد عودته من سحاة الحرب/ ولم يجد زوجته "نات زينة العوينات" في القصر:

" القراط: أخرجني قبل ما نكفر

السوطة: وقيلة حبيتي نخليك كشفة قدام الناس، زوجتك ولدت العجب الناس تولد أوليدات وهي ولدت جراوا ومزي، جريت الليل وشف بعينيك اللي ما ينششاف، وفي الليل استرت عرضك.

القراط: كون كون سترتي كماتك المسخوطة، ماشي عرض أنا ياستوتة شينة النار"¹.

وبما أن الاصطدامات والأزمات التي تحدث في الموضوع تكون نتيجة تأزم الصراع وارتفاع حدته، جد كذلك مسار الفعل الدرامي يبدأ بطرد الزوجين "قليل الدين وشينة العينين" للسعدي والسعدية، من البيت بعد تربيتهم، ويكشف لنا الحوار التالي عن ترك الطفلين للبيت الذي تربيا فيه:

" السعدي: نردولك خيرك غير ما تخافيش

الشينة: مآكان ما تردولي أنتوما ولادي ولا شكر ولا واجب

السعدية: أولادك...أولادك

السعدي: ربيتنا صحيح ولكن ماشي ولادك

الشينة: صار هذا هو الخير

السعدية: قلنالك نردوهلك

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 24.

السعدي: غير ما تهوليش

الشينة: صار هاك، عنده الصبح قليل الدين من اليوم ما أندير خير وأنتوما روحوا، أعفطوا،
أذهبوا من هنا، كون كنت عارفة نوصل لهذا النهار كون خليت الواد داكم"¹
من خلال حورا شية يكون ولد عبد الرحمن كاكى قد انتهى من رسم اللوحة الثانية، ويتجه
الولدان ضالين الطريق بحثا عن حقيقة أمرهما، ليكتشفا أنهما ابنا ملك، من خلال التقائهما بشخصية
"الراي" الفيلسوف.

بهذا الخيال الفني بنى ولد عبد الرحمن كاكى أحداث المسرحية، حيث يتحقق حلم السعدي
والسعدية أثناء رميها للحجارة أمام القصر، وقد لجأ كاكى لأسلوب جزارة حكاية ألف ليلة وليلة في
شكل صياغة فنية جديدة، بطريقة احتفالية* تحقق الاندماج بين الممثلين والمتلقي.

د. اللغة والحوار الدراميين:

يعد الحوار وسيلة اتصال بين الممثلين أنفسهم، ومع المتلقي م خلال المونولوجات والكلام الوجه
على لسان شخصيات غير عادية في العرض المسرحي مثل، المداح، القوال، الراوي...الخ، ويتركب الحوار
من كلمات ومقاطع وعبارات يضعها المؤلف ويحملها أفكاره، مما يبين علاقة هذا العنصر الجمالي بعنصر
الفكرة العامة التي تنضوي تحت باب جمالي فكري. ومن وظائف الحوار نذكر:

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س ، ص 16.

* الاحتفالية، ومنها الاحتفال، بحيث يسعى إلى إيجاد الآخر المشارك في الإبداع، وبالتالي يصبح المسرح كرفال، يشخص وظيفته التي
تبنى على التفسير والتغيير، ينظر: عبد الكريم برشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، بين الفن والصناعة والعلم، الإيديولوجيا، مجلة
فصول، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 15.

● الحوار أداة للتخاطب بين الشخصيات، وهو التعبير عن الذات والأحداث، إلى جانب كونه وسيلة مهمة لإخبار الجمهور بمضمون النص المكتوب، كما يعد وسيلة برهنة لدى المؤلف.

● يسهم الحوار في الكشف عن الصراع وموضوع المسرحية، لأنه يأتي مباشراً.

● يساهم في ضبط إيقاع المسرحية، ولا يتحقق هذا العنصر إلا بمراعاة مبدأ الانسجام بين

الجزئيات والكل¹

بناء على هذه المنطلقات، ركز كاكى على مظاهر التخلف في المجتمع والانحلال الخلقي، لأن

المجتمع خرافي، لم يحدد فيه رمز المسرحية، جاء محشوا بالألفاظ والتعابير المستوحاة من التراث.

ساهم الحوار بدلالته في تطوير الحدث الدرامي ليصل في النهاية إلى الانفراج، بالرغم من أنه

جاء متقطعاً، من خلال تدخل الراوي بين الفينة والأخرى، ليسرد الحكاية، تأثراً بالاتجاه البريختي، ففي

اللوحة الرابعة نجد:

"نات: شتى يليق ندير ضرورك؟"

المعلم: قدور بلاستك

قدور: معليش كنت أنبه فيها برك"².

يتخذ الحوار من ناحية أخرى كلام الشخصيات الدرامية وسيلة للتعبير في يد الشخصية

الدرامية، وقد يأخذ منحى الفردية، كما ورد على لسان داوسن، الذي يقول: "أن فردية أية

¹ - ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 98.

² - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 19.

شخصية...إنما تتكون بالكلام الذي يجري على لسانها أو على ألسنة الذين يتحدثون معها...¹. يدل هذا الكلام على أن الحوار هو نقطة تحول في النشاط المسرحي، لإذ يعمل على تأسيس العلاقات بين الشخصيات الدرامية، ناهيك عن تطويره لجملة المواقف والصراعات.

يظهر هذا في مسرحية ديوان القراقوز من خلال الحوار الذي دار بين "السعدي و قليل الدين"، وهما في طريقهما إلى جبل الشواطين، إذ يكشف لنا عن البناء العام للمسرحية ومحاولة رجوعهما بالطائر الأخضر للسعدية، وما يدل على هذا هو حوار شخصية قدور.

"قدور: قريب كي الخطرة اللي فاتت، ذي الخطرة في طوع ما يروحو لجنان المسخوطين، يروحو لجبل الشواطين، ثم كاين بوشلاغم أو ثلث رجلين، الغول راه قابض الطائر الأخضر من الكرعين غير يوصلو الغول ينسف عليهم نسفة يرجعو مسخوطين في ذاك الوقت سعدية قلبها يخبرها تشوف الخدومي تصيبه مصدي تروح تحوس عليه ثمة شينة العينين"².

لقد وعى كاكى من خلال هذه المسرحية أن شخصياته، لزاما عليها أن تتعامل مع جمهور الحلقة، الذي يشارك هو بدوره في الأحداث، بنوع من التشويق والإثارة، وهو ما يفسر طغيان إيقاع الشعر الملحون في مجموعة الأعمال المسرحية الكاملة لكاكى وتوظيف جملة الحكم والأمثال الشعبية على لسان شخصيات القوال الراوي، المداح"³.

¹ - س. داوسن، الدراما والدرامية، م س، ص 74.

² - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 38.

³ voir Ahmad cheniki, théâtre Algériens, itinéraires et tendances, thèse de doctorat, sous la direction de Mr Robert Jonamy, Université de paris 4, 1993, p 150/151.

عبر الحوار أيضا عن دسائس الشخصيات ونواياها السيئة، مثل شخصيتي "شينة العينين" و"قليل الدين"، وقرارهما عند السماع بتواجد "السعدي" و"السعدية" في قصر فخم زيارتهما طمعا في رأفتها بعد قرار طردهما والتخلص منهما.

وقد ورد الحوار في المسرحية غير مباشر في بعض اللوحات، واتسم بالطول تارة والقصر تارة أخرى، كما حمل بين ثناياه جملة من الرموز والدلالات، خاصة عندما تعلق الأمر بأقوال تحمل مجموعة من الأمثال والحكم.

أما فيما يخص اللغة فقد وظفها كاكى خاضعة لمنطق السرد، ناهيك على أنها لغة تراثية تحتوي على إichاءات ورموز تساعد على تصوير المعاني والأفكار، أكثر مما تفيد الشرح وعملية التفسير، وهذه اللغة أكثر حرية وغنية من جانب المحتوى أو المعاني.

"فهي لغة ملحونة مؤثرة، لها وقع خاص في نفوس الجمهور، تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإichاءاتها"¹. إنها لغة تكسب فيها الكلمة حيذا زمنيا على وجه الخصوص بانتقالها شفاهة في شكل قالب شعري جميل، وبأسلوب ملحمي راعى المرجعية اللغوية التي يكتسبها المجتمع الريفي الجزائري، وقد أكد كاكى أكثر من مرة على أنه يكب مسرحياته من خلال طريقة رسم الكلمات العامية بأحرف لاتينية.

سعى كاكى من خلال معاشته لمشاكل مجتمعه إلى تقديم صورة عن الإنسان العالمي، ومن ذلك إظهار واقع المجتمع الجزائري، خلال السنوات الأولى من الاستقلال والحصول على الحرية، بأنه واقع يسوده نظام اجتماعي تقليدي.

¹ - برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى، رسالة ماجستير، إشراف د. فرقي جازية، جامعة وهران، 2007/2008، ص 40.

هـ. الزمن والمكان في مسرحية ديوان القراقوز.

تعود أحداث المسرحية لوقائع حكايا ألف ليلة وليلة، وقد عمد كاكى إلى نقل القارئ إلى فعل الماضي، وإذا أدنا الحديث عن المكان الحقيقي لمجرى أحداث المسرحية فلا نجد تعبيراً واضحاً عن، سوى أنه حدث في مجتمع ما، ليكشف المؤلف معاناة وتخلف المجتمع الجزائري.

تصور المسرحية تفشي ظاهرة الانحلال الخلقي وانعدام التكافل الاجتماعي بين الناس، كما نجد الشاعر "شخصية بريغلة" يقدم لنا مكاناً على لسانه:

"بريغلة: مونتروند، بلاد العجب، اللي فيها الإنسان يستعجب بمحاجيات يندب"¹. من خلال ذكر مكان "مونتروند" تظهر أهمية الاقتباس لدى الكاتب على لسان شخصية "بريغلة"، بيد أنه أراد من الدارس لهذه المسرحية النظر في شكلها وطابعها العام، ويظهر من هذا الكلام أن مكان الأحداث هو عبارة عن رواية تروي على لسان مجموعة من الشخصيات.

يظهر كاكى بعدين في المكان، البعد الأول وهو المكان الحقيقي الذي نقصد به مجرى الأحداث على أنها أسطورية، كاشفة بذلك عن تخلف الإنسان العربي، في حين يتجلى البعد الثاني في مكان الأحداث التمثيلية الدرامية، إذ كانت البداية الدرامية في قصر "الملك القراط"، من خلال حوار شخصيتي "بريغلة" و"سروال بلا قاع" اللذان يبرزان مكان وزمان بداية الحدث الدرامي.

"سروال: هذه الهمدة نتخذها فال للملكة، السوطة انسفتت بريجوا من الهموم...

شوف وادري واحكي لي شاراه رايح يصرى

بريغلة: راني نششوف راني ندري

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 09.

راني ندري راني نشوف

سروال: شوف شوف، واحكي لي شارك تشوف وتدري

بريغلة: القراط على عوده راه جاي يجري من الحرب راه مولي¹.

يتبين أن المكان الذي كان فيه الملك هو ساحة الحرب وأنه راجع إلى القصر.

يظهر كذلك لنا المكان الذي تتواجد فيه "نات زينة العوينات" وهو القبر على لسان شخصية

بريغلة.

"بريغلة: راني نشوف في نات زينة العوينات، الطائر الأخضر يقوت فيها ومازالت في قبرها

حية وأولادها ما زالوا حيين رايح يصرى ما يصرر خالوطة شكشوكة قدام ما تكمل الرواية"².

بدأت المسرحية باستهلال جماعة الممثلين، ثم تبدأ الشخصيات في رواية الأحداث، منها هنا

نستخلص أن زمن المسرحية كان زمنا ماضيا، وقد عبر هذا الزمن عن استلهام الفنان مادته المسرحية

واقتبسها من الأساطير وجعلها في شكل قالب فني جزائري.

استخدم كاكى تقنية "فنية تزامن الماضي والحاضر، حيث تتمثل هذه الفنية في وضع الكاتب

لمنطق يجمع بين الماضي والحاضر بشكل يبدون فيه مندمجين اندماجا"³. فالحكاية مقتبسة بشخصها

وأحداثها، في صورة شخصيات كل من السعدي والسعدية، الطائر الأخضر، تجسد الزمن الماضي، في

حين أن الزمن الحاضر يتحقق عبر جملة من الدلالات والمواقف التي تحملها كل من شخصية "السوطة"

و"نات زينة العوينات" و"القراط"، فأحداث المسرحية وقعت في الماضي، كما ورد على لسان شخصية

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س ، ص 10

² - م ن ، ص 10.

³ - محمد المديوني، مسرح عز الدين المديني والتراث، م س، ص 54.

"قدور" : " رواية الطائر الأخضر لأن جيلينو بيلفريدا الأزوفيرتاع الشهير المسرحي الطلياني كارلوقوزي، رواية الي كتبوها الممثلين هذه ثلاث قرون كما القراقوز في الجزائر"¹.

انعكس هذا على مضامين المسرحية التي تمثلت في مجموعة من القضايا المعاصرة لواقع الكاتب في الفترة التي تلت استقلال الجزائر بقليل، والتي لا زالت منتشرة في واقعنا اليوم، أبرزها انعدام التكافل الاجتماعي في كثر من المناطق وخاصة في عصر طغيان الجانب المادي عن باقي الجوانب الحياتية الأخرى.

ثالثا: تصور شخصية الراوي في العرض المسرحي

إن تحليلنا الفني لشخصيات مسرحية "ديوان القراقوز" سيقصر على شخصية "المعلم" مع "قدور" بالإضافة إلى الجماعة بدرجة أقل.

يشير سيدي لحضر بن بركة في إحدى مقالاته أن مسرحية "ديوان القراقوز" تحمل المرجعية الحكواتية – فن المداخ- كونها احتكمت إلى مكان العرض التقليدي المعروف بالحلقة التي يحتشد فيها المتفرجون على شكل دائري وبالتالي يشاركون في العرض.

هذا ما تجلى في الجماعة التي شاركت الممثلين في تمص الدور المقدم إليهم من طرف الكاتب في التمثيل.

في هذا الحوار الذي دار بين الجماعة وقدور دلال على ما سلف ذكره:

"الجماعة: ها القراقوز، سيدي ولاله، لاله وسيدي، ها القراقوز

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 08.

المعلم: جاين من قرون الجبال من الثلث الخالي تجبرنا هنا، أو غادي، حنا ناس سياحة سياحين يعقلو علينا الجدود والوالدين تسقسي على القراقوز في القريقري، في الترك في الإيران وإلا في الصين، يقولك معروفين راكم الكل هنا.

الجماعة: رانا هنا للملعب واجدين"¹.

ورد هنا على لسان شخصية المعلم أنها هي التي ترسم المناظر، وتسند لها مهمة توجيه وإرشاد الشخصية المسرحية أثناء التمثيل، مقابل القيام بسرد الأحداث وسيرها ناهيك عن مهمة التلخيص والتعليق، فإن "الجماعة" في هذه المسرحية تأتي في المرتبة الثالثة بعد كل م شخصيتي "المعلم" و"قدور"².

بناء على هذا سيتم دراسة وناول مضامين حوارات شخصية المعلم وشخصية قدور بالتساوي

أ. شخصية المعلم.

تأثر كاكى بالمسرح الملحمي، وسعى إلى تقريب المسافة بين الشخصية والمتلقي عن طريق كسر الإيهام باستخدام المداح (الراوي): "الذي يحقق نوعا من الأصالة، فتشابهت استخدامات الراوي في المسرح البريختي والمسرح العربي وعملت على محو المسافة بين الممثل والمتفرج"³. فشخصية القوال عند كاكى تختصر الزمن وتطور الحدث إلى جانب المشاركة كذلك في الأحداث، ومن ذلك قوله:

"المعلم: أو تما حصلت البغلة...ما بغاتش تدخل للكوري...واللي لبلاصتك وين راه قدور.

قدور: راني هنا معلمي

المعلم: كي سمها هذي الرواية

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 05.

² - ينظر، الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكى، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، 2010، ص 80.

³ - تمارا ألكساندرا نونفا، ألف عام وعام على المسرح العرب، م س، ص 247.

قدور: الطائر، الطائر، الطائر

المعلم: سيداتي وسادتي وآنسائي، فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم رواية الطائر.

قدور: الطائر الأخضر معلمي"¹.

هنا يطلب المعلم من شخصية الممثل رقم 07 في النص المسرحي الرجوع إلى مكانه وسط جماعة التمثيل، إلى جانب استفساره لشخصية قدور عن عنوان الرواية التي سيتم تقديمها، وحسب الباحث المسرحي الشريف خزن دار الذي يرى أن الجوقة هي إحدى أشكال المسرح الشعبي العربي، فإن شخصية المعلم تشبه دور رئيس الجوقة (الكورس) في المسرح اليوناني.

وقد عمد كاكى إلى تسخير وظيفة قائد الجوقة في مسرحية ديوان القراقوز لتحقيق النسق العام للمسرحية على أنها تأثر بالاتجاه البريختي، وتحقيق لانسجام نظام اللوحات وحفاظا على نسق الحدث. في نهاية المسرحية تتطرق شخصية المعلم إلى تبيان مصدر الحكاية على أنها من ألف ليلة وليلة، وكذلك من كوميديا ديلارتي، لكارلوقوزي تحت اسم الطائر الأخضر.

ب. شخصية قدور الراوي:

ظهرت شخصية قدور في المسرحية على أنها شخصية الراوي الذي يقوم بسرد الأحداث، وأهم ما يمكن ذكره من خلال تحليل وشرح حواراته مع باقي الشخصيات الأخرى ما يلي:

● النطق بالحضور "راني هنا معلمي" وهذا لما سأل المعلم عنه... "وين قدور"²

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س، ص 8/7.

² - م ن، ص 07

- تبيان نوع الرواية واسمها إلى جانب موضوع اقتباسها رداً على حوار شخصية المعلم "معلمي رواية كارلوقوزي، اقتبسها من ألف ليلة وليلة قصة فريزاد، تبتسم الوردية، والبلبل الهدار..."¹
- التأكيد على صفة الحضور والانتباه في قضية سرد حكاية الرواية من خلال حوار " ما تخافش معلمي راني هنا"²
- إشارته إلى مكان شخصية "نات زينة العوينات والطائر الأخضر " دروك معلمي نات في قريها والطائر الأخضر"³ وقد كان ذلك في اللوحة الثالثة في حوار مع شخصية المعلم أثناء قيامهم بسرد أحداث الرواية.
- مشاركة مشاركته رفقة الملم في اللوحة الرابعة بجوارات مع نات والمعلم من خلال " بلي راكي مغبونة في هذا القبر وتعيطي للطائر الأخضر"
- معلمي دروك سعدي وسعدية والراي
- "لا معلمي لانا على التاويل هذي هي"⁴
- مشاركة الممثل من الجماعة الأولى وتساؤله حول مكان الطائر الأخضر " ماشفتش الطائر الأخضر"⁵.

¹ - ولد عبد الرحمن كافي، ديوان القراقوز، م س ، ص 08

² - م ن، ص 08

³ - م ن، ص 13

⁴ - م ن، ص 14.

⁵ - م ن، ص 21.

يتبين من خلال القسم الثاني من اللوحة السابعة التي تنتمي إلى الجزء الأول* أن المكان هو في الشرفة الثانية من القصر، أثناء حوار شخصية سعدية مع شينة العينين، هذه الأخيرة التي تذكر الأولى أنها أخذت على عاتقها مهمة تربيته.

● إصراره أمام شخصية المعلم أن فصول الرواية سيتم التفرغ منها وسردها بنجاح بعدم التفريط في فصول حكيها من خلال " ما تتنواش معلمي مكملين مكملين"¹.

● إيهام المتلقي بشغل خياله، وتوهمه بأن المرحلة التي تلي رمي الحجرة هي مرحلة وجود قصر فخم لسعدي وسعدية، ويقابله تنكر واستياء على لسان شخصية المعلم: "قدور، علمي الشاعر كتب وين ما تتقاس الحجرة يطلع قصر خير من قصر السلطان اللي مقابل.

المعلم: الحجرة انقاست وما طلع قصر ما كاين قصر مقابل"².

حدث هذا بعد تردد كبير في نفسية كل من سعدي وسعدية في رمي الحجرة، وذكر الشاعر دلالة على أن شخصية قدور جسدت دور الراوي في سرد أحداث الرواية. في حين أن إحداه ديكور في صندوق صغير للدلالة على قصر السلطان أهم ما يميز حوار قدور مع الجماعة، والذي يدخل في أطوار الجزء الثاني من المسرحية

* نسبة إلى مصدر الطبع، فنون وثقافة، ولاية الجزائر.

¹ - ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، م س ، ص 23.

² - م ن، ص 30.

"قدور: معلمي الصندوق الصغير قصر السلطان، وهذوا زوج صناديق أكبار قصر سعدي وسعدية..."¹، بيد أن الحوار الموالي دلالة رمزية على العلاقة الوظيفية التي تجمع الممثل والجمهور في صورة مرسل ومتلقي لشفرات الرسالة ويظهر هذا من خلال الحوار التالي:

" قدور: معلمي أهل العقول تقول، الفنان يليق له يكون مدير...في المسرح الممثل يمثل والجمهور يتأمل، إذا الممثل قدام الجمهور يأكل الطعام أو يتقهوى وشي خطرات يكمي قارو وين راه التمثيل..."². وهي رسالة قوية يوجهها الكاتب كافي إلى المتلقي والممثل والتي تعتبر حثا على الاهتمام بالمسرح والعمل التوعوي من خلاله، وقد تصل فكرته إلى حد المطالبة بتبني المظاهر الأرسطية التي جاءت مع بورتولد بريخت وفق منهجه الملحمي، والذي يدعو إلى كسر الجدار الرابع، وبذلك يتحقق الإيهام، إلى جانب توظيف تقنية المسرح داخل المسرح، لغرض البحث عن تأصيل للمسرح الشعبي على أساس التراث المرتبط بهوموم الإنسان الجزائري.

● تذكيره بشخصيات المسرحية وطلبه من جماعة التمثيل الامتثال لأوامره ويظهر هذا من خلال الحوار التالي: " أيا ننا، سعدي، سعدية، قليل الدين، شينة العينين، الطائر الأخضر من جهة، من الجهة الأخرى، السوطة، القراط، بريغلة، سروال بلا قاع، الراي يقعد في الوسط، أيا ألبوا شي لعبات وحننا كملنا...الحكاية هذا حديثها"³ يظهر من خلال هذه الجملة الأخيرة مؤشر قوي يدل على أن شخصية قدور أدت دور الراوي القوال في المسرحية.

¹ - ولد عبد الرحمن كافي، ديوان القراقوز، م س، ص 30.

² - م ن، ص 31.

³ - م ن، ص 39/38.

لقد تميزت شخصيات المسرحية بالازدواجية، فكل شخصية تحمل نقيضها في داخلها وخاضعة بذلك لمنظومة الخير والشرب، كما ساعدت التقنيات المستعملة على تعميق الإحساس بسلبية الواقع، إضافة إلى هذا فقد استند كاكى في مسرحيته على المرجعيات التراثية التي تزخر بها نصوصه، في صورة توظيفه للمعتقدات الشعبية في تصوير مشكلة الحياة وصعوبتها معتمدا على نظام الحلقة. لذا نجد في استعائته بشخصية الراوي ميزة طبعت معظم مؤلفاته المسرحية، فجعل من الراوي محدث خطابه، لأن هذا الأسلوب من التوظيف يزيد من شاعرية خطاب الراوي...¹

¹ - برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى، م س، ص 39.

الخلاصة

يشكل موضوع التعامل مع التراث أحد أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والثقافية التي تلتصق بمحيط واقعنا المعاصر في صور مختلفة، باعتبار المسرح أحد القضايا الهامة، ارتأينا لدراية مسرح كاكى بوجه عام، والتعامل مع الشخصيات التراثية بوجه خاص.

انطلاقاً من الظواهر شبه المسرحية والمستلهمة من الحكايات والأساطير والسياسية، هذه المواضيع التي تعد كمرجع مهم للكتابة المسرحية، ومحطة هامة في نشر الوعي التاريخي للإنسان الجزائري وقد تبنى " ولد عبد الرحمن كاكى " هذه القيم ودافع عنها، فأحدث وعياً جديداً، يتنافى ويتجاوز حدود الوعي القديم الذي يحكم علاقة الكائن بالطبيعة والثقافة والدين والتقاليد والسياسة.

يعتبر ولد عبد الرحمن كاكى من رواد المسرح الحلقوي، نتيجة لأرائه النابعة من شدة حرصه على المجتمع من خلال عالجته لمواضيعه التراثية، معالجة جديدة تختلف عن سابقيه من أمثال علالو، باشتارزي...إلخ، وهنا نستطيع القول أن المسرح الجزائري ولد في أحضان التراث كونه كان النبع الصافي الذي اغترف منه المسرحيون الذين جاؤوا بعده، في محاولة منهم الوصول إلى وجدان المتلقي، ومن ثمة التأصيل لمسرح جزائري.

ولقد توصلنا من خلال هذا البحث لمواضع إلى مجموعة من النتائج يمكن حصرها فيما يلي .

أولاً: إن عملية بناء الشخصية التراثية عند ولد عبد الرحمن كاكى تستمد إلى مجموعة من المرجعيات التراثية التي تزخر بها نصوصه خاصة "ديوان القراقوز"، وذلك من خلال توظيفه للمعتقدات الشعبية في تصوير مشاكل الحياة وصعوبتها.

ثانياً: تعتبر تجربة كاكى في توظيف الشخصية التراثية، والتراث بشكل عام تجربة رائدة، إذ قطع أشواطاً هامة في محاولة التأصيل لمسرح حلقوي جزائري.

ثالثا: تعد قضية العودة إلى التراث قضية ذات أهمية بالنسبة لكاكي، وهي عملية واعية، لها أسبابها وعواملها، كون التراث يمثل وجدان الأمة، وعملية توظيفية تنسج من جماليات الثقافة الشعبية، إذ استطاع كاكى تشكيل التراث تشكيلا جماليا، مخرجا إياه من بيئته الطبيعية إلى خشبة المسرح من خلال شخصيات تراثية عديدة، كالقوال، المداح والراوي، مما فتح المجال لأعماله المسرحية لتصبح فضاء فرجويا يتصل مع المتلقي اتصالا وثيقا.

رابعا: يمثل مسرح كاكى بداية نهاية مرحلة التجريب للنوع المسرحي الأرسطي، مولدة لنوع مسرحي درامي له خصوصياته ومميزاته، محققا التغريب والإيهام، حيث كان توظيفه للحلقة والقوال تقنية فنية منحت العناصر التراثية روحا جديدة، وألبستها ثوبا جديدا يتناسب مع ما أراد طرحه من أفكار من خلال المسرح البريختي الملحمي.

خامسا: اهتم كاكى بالمسرح الشعبي البدائي محاولا تطويره ودمجه في الحرفة المسرحية الجديدة في المسرح العالمي، لذا تأثرت أعماله المسرحية، بكتاب عالمين على اختلاف مشاربهم، فتأثر بستانسلافسكي، وكوردن كرج، ومايرخولد، ولعل أكبر كاتب كان له الأثر الواضح على كاكى هو الكاتب الألماني بورتولد بريخت.

سادسا: تعددت الأشكال التراثية عند كاكى من خلال مزجه بين التراث العربي والتراث الأجنبي، لإنتاج مسرح شعبي ثوري متعدد الأدوات له الصلة الوثيقة بين الممارسة الميدانية والنظرية التي اكتسبها، فجاءت معظم مسرحياته متضمنة لروح التراث ومكوناته، من خلال رؤيته المعاصرة للعناصر التراثية معيدا خلقها وتأليفها وفق الواقع الجديد، ومن الشخصيات التي وظفها نجد القوال، المداح القوال...الخ.

لقد حاول البحث رفع اللبس عن الغموض الذي كان ظاهرا في البداية، من خلال إبراز تجربة كاكي الذي سعى إلى إيجاد مسرح جزائري محلي وتراثي حقيقي، والسبق إلى تأصيل المسرح الجزائري بواسطة تبني الحلقة كأسلوب خاص به.

ملحق

ولد عبد الرحمن كاكى: 1995/1932

ولد، ولد عبد الرحمن كاكى سنة 1932، بدأ نشاطه في أوساط الكشافة الإسلامية، ثم شكل فرقة مسرحية تجريبية أطلق عليها اسم " فرقة القراقوز"، وحاول وقتها البحث عن أسلوب مسرحي متميز عن ذلك الأسلوب الذي كانت الفرق الفرنسية تقدمه، فوظف التراث الثقافي الشعبي، وقدم أعمالا مسرحية عديدة، استقى موضوعاتها من الواقع الاجتماعي، موظفا بذلك القصص الشعبية. ويعد كاكى أحد الفنانين المسرحيين الذين وفقوا في توظيف تقنيات المسرح الأوربي لخدمة شكل تعبير أفرزته التقاليد الشعبية، محققا معادلة هامة تتمثل في مزج التراث الثقافي الشعبي بوسائل اتصال حديثة، وقد ترك كاكى مجموعة من الأعمال المسرحية: " ما قبل المسرح، " 132 سنة"، " شعب الليل"، " ديوان القراقوز"، " القراب والصالحين"، " كل واحد وحكمه"، " ديوان الملاح"، " بني كلبون"، كما أخرج العديد من المسرحيات، وكون جيلا كاملا من الفنانين والمنشطين المسرحيين، وعمل أيضا مديرا للمسرح الجهوي بوهران.

ملحق

ولاية الجزائر



فنون وثقافة

الدورة الخامسة و الثلاثون
لمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم
من 10 الى 20 أوت 2002



تكريما للفنان المسرحي
ولد عبد الرحمن عبد القادر
المدعو كاكاي

ديوان القراقوز

" DIWAN EL GARAGOUZ "

مسرحية
لولد عبد الرحمن عبد القادر كاكاي

أشخاص الرواية

- بريغلة
- قليل الدين
- سعيدي
- ننوات زينة العوينات
- القراط
- السوطنة
- الجماعة الأولى
- الجماعة التمثيل
- التمثيل
- المعلوم
- سروال بلاق
- شبنة العينية
- سعية
- الطائر الأخضر
- القراط
- الجماعة الأولى
- التمثيل
- قديم

- المعلم: قدام ما نبيـداو و ابـدى أنت باش إختـم
الشاعر المغربي عبد العزيز المغراوي
- الممثل 1: خد نضم المطروز ، بالغ و الرموز ، يامن تحفض الكنوز ، خد تبر الكنيز .
الجماعة: خد تبر الكنيز
المعلم: الله ... الله
- الممثل 1: لفظي عربي مطروز ، به غني اوفوز، به اهل الفن تجوز
الجماعة: من طبعة عزيز
المعلم: الله الله
- الممثل 1: و الجهاد اليوم يجوز، يركب للبروز ، صدره يكويه الكوز، قال عبد العزيز
الجماعة: قال عبد العزيز
المعلم: الله الله ، كلام المغربي خلاه يرحم عليه المغراوي عبد العزيز
و الجهاد اليوم يجوز ، يركب للبروز ، صدره يكويه الكوز
الجماعة: قال عبد العزيز
المعلم: ايا، ايا، يا ناس القراقوز ، اسيدي
الجماعة: ها القراقوز ، ها القراقوز
المعلم: الله الله
الجماعة: ها القراقوز ، ها القراقوز
الممثل 1: يلعبوا
الممثل 2: يمثلوا
الممثل 3: و يفرحوا
الممثل 4: الصبي ، الشاب ، الشايب و العجوز
المعلم: اسيدي
الكل: ها القراقوز ، ها القراقوز
المعلم: لا له
الجماعة: ها القراقوز ، ها القراقوز
الممثل 5: في صناديقهم كنوز
الممثل 6: اوريـسـانهم دبوز
الجماعة: ها القراقوز ، ها القراقوز
المعلم: سيدي اولاه ، لا له او سيدي
الممثل 1: خدمتهم بروز
الممثل 2: و حياتهم حروز
الممثل 3: او كلمتهم تجوز
الممثل 4: الماء يردوه قروز
الممثل 5: قدام الجيلالي عثمان او معزوز
الممثل 6: حليلة ، فاطمة ، اعوالي او عزوز
الجماعة: ها القراقوز
المعلم: سيدي و لا له ، لا له و سيدي

- الممثل 7: شي خطرات فرططوا ، شي خطرات ادروز
الجماعة: شي خطرات فرططوا ، شي خطرات ادروز
- الممثل 8: خطرة جميلة ، خطرات مليكة على عرش
الجماعة: شي خطرات عجوز ، ها القـــــراقوز
- المعلم: سيدي او لا له ، لا له و سيدي
الممثل 1: معـــــرفة الرجال كنوز
- الممثل 2: و محبة الرجال فـــــروز
- الممثل 3: القدر و الحياء حـــــروز
- الممثل 4: كون زوجـــــتك و سمها فيروز
- الجماعة: ها القراقوز ، سيدي و لا له ، لا له و سيدي ، ها القراقوز
المعلم: جايين من قرون الجبال من الثلث الخالي تجبرنا هنا او غادي ، احنا ناس سياحة
سياحين يعقلو علينا الجدود و الوالدين تسقي على القراقوز في القريقي ، في
الترك ، في الأيران و الا في الصين ، يقولك معروفين راكم الكل هنا
- الجماعة: رانا هنا للملعب واجدين
المعلم: ما يخص حتى واحد ، او ما لكم تتخالوا
المعلم: انتم اللي تفحصوا الاسرار
الجماعة: يخص سعدي و سعديّة
المعلم: و يـــــن راهـــــم
- الجماعة: ها هـــــما جايـــــين ، او ين كنتو ياسيادي في الصين ، يا قلالين
الدين ، يالشينة و الشين ، الشمس تضوي و انتما عميين
المعلم: ركبنا في راسي قـــــرون
- الجماعة: يالشينة و الشين ، الشمس تضوي و انتما ساهيين ، يا وحد العميين
المعلم: يا قلالين يـــــن الدين ، منين جيتو كنتوفين
- سعدي و سعديّة: معلمي النعاس بينا
المعلم: الله يجيب لكم دفينـــــا
- الجماعة: و نكونوا مـــــن المعروضين
سعدي و سعديّة: مكناش درايبـــــين ، مكناش ضانبيين
- هذا الشيء بصرى فينا
- المعلم: و علاه كنتـــــو سايحـــــين ، يا قلالين الدين يالشينة و التين
الجماعة: يا قليل الدين يالشينة و الشينين
- المعلم: يكفي أيـــــا نبدوا سيداتي
- الممثل 1: و ســـــادتي
- الممثل 2: انـــــساتي
- الممثل 3: فرقة الـــــقراقوز
- الممثل 4: تقدم لكـــــم
- الممثل 5: تمـــــل لكم
- الممثل 6: تلعبـــــب لكم

- الممثل 7: _____ يوم
- الممثل 8: روائـة فـكاهية
- الممثل 10: من طبعـ القراقوز
- الممثل 11: نبـداو كيما مضاري
- الممثل 12: بشـي حكـمات
- الممثل 13: يفـيدوا الكبار و الدراري
- المعلم: اللي شـاف العجب و استعجب
- الجماعة: في العـقل صبي اسيدي
- المعلم: اللي شـاف العجب او ما استعجب
- الجماعة: في العـقل دوي ابابا
- المعلم: الي شـاف العجب و استعجب
- الجماعة: حتـى يشفي روحه اسيدي
- المعلم: الي شـاف العجب و استعجب
- الجماعة: حتـى ينـجي روحه ابابا ،بابا او سيدي ، سيدي او بابا
- المعلم: خطـيك من العجب ما تستعجب
- الجماعة: سـيدي
- المعلم: خطـيك من العجب ما تستعجب
- الجماعة: اسـيدي
- المعلم: اخطـيك من العجب ما تستعجب
- الجماعة: ابابا
- الممثل 1: انا الفقير نوصيك ، بالعقل نداويك، في الخير نخليك
- الجماعة: في الخير يخليك ، اسيدي ... في الخير يخليك....ابابا
- الممثل 2: اخطـيك في العجب ... ما تستعجب ابابا ... اخطـيك في العجب ، ما تستعجب
- الجماعة: اسـيدي
- المعلم: الله ينـجيك ... اسـيدي الله ينـجيك ، ابابا
- المعلم: تبـت عقلـك بالعقول الجامدين
- الممثل 3: واخطـيك من الناس الحسادين
- الممثل 4: اخطـيك من حلف بثلاث و الدين
- الممثل 5: من جـال ما شاف ثلث الخالي
- الممثل 6: زـمن عصـى مولاـه ما يشغل لي بالي
- الممثل 7: ما نشـغل بللي لباس خوخي ، اصفر و اللاحـالي
- الممثل 8: لا بغـى قفطان جديد و الا دربال بالي
- الممثل 9: ما نـدوي بكلام بهالي
- الجماعة: هـذا حالي يا بابا ، هـذا حالي ، يا سـيدي اسـيدي بالبـدالي ، بالبـهالي زور مولا
- المعلم: بغداد داوي حالي
- المعلم: في العجب ما تستعجب
- الممثل 10: و في فعـال ينادم ما نشغل بالي

الممثل 11:

الممثل 12:

الممثل 13:

الممثل 14:

الممثل ا :

الجماعة:

المعلم:

الممثل 1:

الممثل 2:

الممثل 3:

الممثل 4:

الممثل 5:

الممثل 6:

الممثل 7:

الجماعة:

المعلم:

الجماعة:

المعلم:

الجماعة:

المعلم:

لجماعه:

لمعلم:

الممثل 1:

الممثل 2:

الممثل 3:

لمعلم:

الممثل 4:

لممثل 5:

لممثل 6:

لمعلم:

لممثل 7:

لمعلم:

دور:

المعلم:

- الطائر ، الطائر ، الطائر : قدور:
- سيداتي و سادتي و انسائي فرقة القرقوز تقدم لكم اليوم رواية الطائر : المعلم:
- الطائر الاخضر معلمي : قدور:
- ايه..... سيداتي : المعلم:
- و سادتي : الممثل 1:
- و انسائي : الممثل 2:
- فرقة القراقوز : الممثل 3:
- تقدم لكم اليوم : الممثل 4:
- رواية الطائر الأخضر لان جيلينو بيلفريدا الازوفيرتاع الشهير المسرحي : قدور:
- الطللياني كارلوقوزي روايه اللي كتبوها الممثلين هذه ثلاث قرون كيما القراقوز في الجزائر .
- قاع قلوا الشعراء العرب باش جبت لنا رواية انتاع طلياني : المعلم:
- معلمي رواية كارلوقوزي ، اقتبسها من الف ليلة و ليلة قصة فريزاد ، تبسم : قدور:
- الوردى و البلب الهدار اللي ولات في رواية الطائر الاخضر
- رواية انتاع طلياني و القصة عربية روح سلمات ... بالصح منين ننساو فكرنا : المعلم:
- بالكلام ما تنسا
- ما تخافش معلمي راني اهنا : قدور:
- و تبع ما تنساش : المعلم:

اللوحة الأولى

- يتقدم امام سروال ليلاحظ : بريغلة:
- يا شمس اللي سقيتنا ... و احنا بظلول الشجر مدرقين للشاعر مثلي توري عيطي مسائل
- ها مهبول اللي هبلني ، يفكر الدرويش لكان داوي و يشعر كيما انا مللي نوض : سروال:
- من النعاس
- مونثرويد بلاد العجب اللي الانسان فيها يستعجب بمحاجيات ندب : بريغلة:
- ياللي تصبر الشمس بالغربال و عند المهابل تبان عالم فاش بغيتنا نستعجبوا : سروال:
- مونثرويد بلاد العجب و جيتنا نستعجبوا فنا في هذا البلاد تشينا تولى رمام و الغيام يولى بنادم و النساء يولوا حمامات احنا عندنا هذا القاعدة الهايشة تهذر و العالم مبلع فمه باش حبيت تخلصنا يا الشاعر الشهير
- الشهير و الصبيان : بريغلة:
- و انت يا ملكة الصوطة ... يا الصفة المسخوطة في باطل فنيت شبابك راني
- نشوف التاج رايب من راسك
- هذا الهمة نتخدوها فال للملكة السوطة انسخت نربحو من الهموم مللي القراط : سروال:
- و لدها راه يحارب هذه ثمانية عشرة سنة هذا السوطة كي الستوة راهي غابنتنا
- السوطة المسخوطة الستوة راهي رايحة تموت ، شوف و دري و اراكي لي شراه
- رايح يصري

- بريغلة: راني نشوف ... راني ندري
 راني ندري ... راني نشوف
 سروال: شوف شوف و احكي لي شراك ندري و انتشوف
 بريغلة: لقراط على فودة راه جاي يجري من الحرب راه مولي
 سروال: تشك هات اللي القراط على عودة جاي يجري من الحرب مولي لو كان كل الناس
 تتجم ندري لا الملك القراط من الحرب راه مولي اشتد ريت هذه ثمانية عشرة
 اللي الملك راه يحارب ادا ماما تش بلاشك للبلاد و ايولي القراط ايولي لبلاده
 يحكم بحكامه و بهنينا من الصوطة امه .
 سروال: يتعمم بالتاج و يقعد على العرش بركانا من حكم امراة من اللي راها الصوطة
 شيبه النار ، الستوتة المسخوطة راهي تحكم بحكامها ... لا مكنن تكره كتنها
 نناات زينة العوينات اللي كان يحبها القراط و خلها بالحمل مين نناات مسكينة
 ولدت زوج توام زوج غروز انتى و ذكر اللي وصفهم في التاريخ يتذكروا
 يضواو البيت بلا ضوء ... السوطة رفدتهم و دارت في بلاصتهم في الدواح
 زوج كلاب و راحت في تناد في كل القصر و قالت الستوتة بللي عروستها ما
 شي كنة اوولدت زوج اجراو و حكمت باش يدفنوها حية
 بريغلة: راني نشوف في نناات زينة العوينات ، الطائر الأخضر ايفوت فيها و ما زالت
 في قبرها حية و اولاد ها ما زالوا حيين راه رايح يصري ما يصري خلوطة
 تشك تشوكة قدام ما تكمل الرواية
 سروال: اتشك اتشك ... اتشك برك ما تخر يا بريغلة كيما الناس اتخر و ين شفت
 امراة ثمانية عشرة سنة في قبر حية و يقوت فيها الطائر الاخضر اتشك اتشك ،
 اتشك بريغلة برك ما تخر ، و ين شفت زوج توام شيرة و طفل حيين ...
 السوطة الستوتة المسخوطة شيبه النار عطائهم لي اوارت بين خدمي نتاع الجزار
 باش نقتلهم ... ما قتلهمش شفوني مساكين درتهم في صندوق و قستهم للواد كي
 ابغيتهم يكونوا حيين لهذا الشيء سنين اتشك ... اتشك و برك من التخير يا
 بريغلة راسك الشمس ضرباته و اصري له ما صري للعجين مين الطيح فيه
 الخميرة
 بريغلة: اسكت يا سروال بلا قاع ، خليني انشوف انا اللي طابع للنجوم ، للقمر و الجنون
 ... انا شاعر اللي نشوف راه رايح يصري اليوم غدوة من غد و اللي عليه
 شوف اسيدي شوف لي اشتى شفت
 سروال: راني نشوف ... راني نشوف ... راني انشوف ماراني نشوف والوا ... الحكمة
 بريغلة: خسرت اه ... اه اتخدت ما بقى لي و لا شعر لعيشة .. لا تشيشة هذا الشيء
 جوعني و نروح ننقوت ناكل شوية ملفوف انفرش في المعدة شوية .

***** قف

- بريغلة: شوية سفوف ... ادا راسي خوي نعمر كرشي و الله يقبل
 سروال: هكدا اعدرت مليح اخطيك من الشكل في طوع ما ندري كول طعمية بفول مبري
 ارجاني انجي معاك ...

بريغلة: روح و سعي يا وحد المتلوف في الصبح ما نغيثش ترافقني و في الاكل تبعني
روح و سعي الي حبيت تاكل كل الرهج و اشرب السيحقة و تلبس السحاف يا
وحد المشتاق
سروال: انا مشتاق يا وحد البقاق ... انا ناكل الرهج و نشرب السيحقة و نلبس السحاق
انا ناكل السفية و البوراك و نشرب القهوة بالحليب بتشارك يا واحد بريغلة يا
واحد الرتيلة يا واحد الدليلة يا وحد الدربوكة مدربة يا وحد اتشاك ... اتشاك ...
اتشاك .
يرجع بريغلة
بريغلة: اشتي راك نقول
سروال: ماراني نقول و الوراني اتشاك اتسالني اتشاك اتشاك -يخرجان-

اللوحة الثمانية

قليل الدين: ما شي حاب انشوفك
شينة العينين: اعمى عينيك
قليل: لا نسمعك
شينة: طري ودنيك
قليل: ما نعمي عيني ما نطرش ودني ما زلت نمشي قبالة انطلق و نتزوج
شينة: اتشاك
قليل: اتشاه
شينة: اتشاك
قليل: اتشاه اتشاه
شينة: اتشاك اتشاك
قليل: دروك ندير عمر على رقبتني روعي و سعي يا شينة الطبايع يا شينة العينين
اشتي راكي حابه
شينة: انت اشتي راك حاب
قليل: ايه
شينة: ربي يعطيك مصيبة تنهي منك
قليل: و انت يعطيك مصيبتين تهنييني و تنهاني و المومنين
شينة: اشتي راكي حابة
قليل: اشتي راني حاب اشتي راني حاب
شينة: ايه اشتي راك حاب
قليل: اشتي راني اشتي راني حاب القجر ما فيهاش قرش فرنك ريال لا دينار ، و
اشتي راني حاب الدوارة ما بقاش منها واش حبيت ... كل اللي يجوع تشبعيه
باطل واش راني حاب

شينة:

اللي يصدق ماشي حرام

قليل:

لا ماشي حرام ... لا ماشي حرام بالصبح اذا حابه تصدقي ... صدقي رزق
والديك ماشي رزقي انا ... ما خليتي ليش حتى راس المال ... كل شي صدقيته و
خليتي من نهاري شاد في الهوا و الريح نطلب ... تعريت ... الدورات ماشي
راهم يصدقوهم عليا نربهم بالميات و الميتات و انتي تصدقيهم عاي الطلاب
اللي فات درتك اهنا باش دخلي لي الفائدة و راس المال يبيع الملفوف ، اصبح
قجري يزفوا فيه الارباح ما فيه لا ريال لا صولدي احمر .
و نلايم لك المال باش تشربه كيف .. تخمر ... و تقمر بيه .

شينة:

قليل:

سكتينا اهدري بالسياسة راكي حابة تباصبني

شينة:

اعلاه تروح تخمر

قليل:

شينة ما تشهديش في الغيب و همدي خير ما يفوت شري يديني اغولني

شينة:

لا ما نهمدش

قليل:

و على من راكي تتهدي اختي

شينة:

عليك

قليل:

شوفي شريعة النبي يثني وبينك تزبدي خطوة نقتلك بهذا الشفرة

شينة:

راني زدت خطوتين ها جربت

قليل:

ردمي فمك تشوفي

شينة:

ردمه انت

قليل:

الشريعة تقول الرجل يحكم في الدار سكتينا

شينة:

انا نحكم في الدار بلا شريعة

قليل:

راكي تكفري و اخرجتي من القانون يا عظم جهنمة

شينة:

و انت عظام الجنة راني نشوف يا وح الحشايشي ، خمارجي ،

قليل:

ربي غفور رحيم شوفي انتي كي دير لي عوجتي القانون و على زوجك

شينة:

تتهدي

شينة:

ربي يسمحك و يعاقبني انا

قليل:

كون قاع ربي يسم لك رضوان مين يشوفك يهرب بالمفتاح و ببيان الجنة ينعو

شينة:

بالعين في وجهك و نا داخل في وسط الحروبات ، سيدي ، نسمح فيك ، قليل

شينة:

الدين انا زوجتك شينة العينين و يكون زكروم انديروا زوج كيما اليوم ما

شينة:

ستعرفني بيا زوجك و يليق لك الطيعيني

شينة:

يا عباد اللي ساكنين هذا المدينة ارواحوا تشوفوا راجلي لي راه سكران

شينة:

ردمي فمك تشوفي

شينة:

ردمه انت و اللا دروك تشوف

قليل:

بركاني بركاني لا ما نردموش بركاني ما عاي مع عاقرة الولادة و ما تولدش

شينة:

.. زوج توام جرتيهم داهم الواد في صندوق صيديتهم او قاعدة تعيشي فيهم هذه

شينة:

ثمانية عشرة سنة على ظهري تقرسي فيهم و الطرف المخير تعطيه ليهم

شينة:

شوف قليل الدين ازعف عليا اشحال ما تحب بالصبح سعدي و سعدسة اشتي

شينة:

دارولك مساكين

قليل: اشتى دارولي ... ما نحمش باش يفهموا خير مني انا اللي كنت طباخ الملك
القراط ... يفوتوا و قتهم قدام الكتب و يحوسوا يفسفوا على كلي غدوة راحين
يولوا ملوك ووزراء -يدخل سعدي و سعدية -

سعدية: سعدية
سعدية: سعدي
سعدية: والدنيا راهم مدابزين
سعدية: اسكت واقعد اهنا نشوفوا علاش راهم مداوسين
شينة: ها سكت ... ها اسكت
قليل الدين: لا منسكتش و مين يجوا نقوللهم بلا قلق و بلا زعاف لبلا تربيل ، برباسة و
العقل و انشوفو الكتب اللي قراوهم ادا ينجموا يردوا عليا واشتى فلسفتهم اتقولهم
انقول لهم سعدي و سعدية و كلنكم ، شربنكم ، كسينكم ، و قرينكم، لراهي في
عمركم 18 سنة قد ما تصوروا عيشتكم راكم كبار و تعرفوا عيطة صوالح اللي
انا واشطارتني و ما نعرفهمش ايا عفتوا ، عفتوا عليا ... انا ماشي باباكم و
هادي مشي امكم صبناكم في صندوق دايم الواد ايا عفتوا عفتي ، عفتي
شينة: كون تقول لهم نقفل روعي
قليل: ها ها ها نربح منك و منهم غير اقتلي روحك من دروك خاطر غير يجو
نتفاهم معاهم - يخرج -

سعدية: سعدي
سعدية: سعدي
سعدية: راك تسمع
سعدية: راني نسمع
سعدية: صابونا في صندوق داينا الواد هو مشي بابانا و هي ما شي امنا
سعدية: شينة
سعدية: ولداتي جيتو
سعدية: علاش راكي تبكي
سعدية: اداوست مع باباكم كيما مداري على طبايعوا الشينين و انتما وليداتي وين
كننوا
سعدية: ولدالتك احنا
سعدية: و الاجبرتونا في صندوق داينا الواد
شينة: وين كننوا باش سمعتوا هذا الصوت
سعدية: كنا هنا و انتما مداوسين
شينة: اسمعتوا كل شي
سعدية: كل شيء
شينة: ما ديروش على باباكم الكيف و الشراب قرقع له راسوا راه قريب يهبل ...
سعدية: ربيتكم كلي وليداتي و تهليت فيكم
سعدية: على هديك نستكروا خيرك

سعدى: نردولك خيرك غير ما تخافيش

شينة: نردولي خيرى

سعدية: ايه غير قداما يفتح علينا ربي

شينة أستاذ

سعدى: نردوا لك خيرك

شينة: ما كان ما ترداوا الي انتما ولادي و لا شكر على واجب

سعدية: اولادك ... اولادك

سعدى: ربيتنا صحيح و لكم ما شي اولادك

شينة: صار هذا هو الخير

سعدية: قلنا لك ردوه لك

سعدى: غير ما تتهوليش

صار هاك عنده الصبح قليل الدين من اليوم ما اندير خير و انتما روحوا عفتوا

دهبوا من اهنا كون كنت عارفة نوصل لهذا النهار كون خليت الواد الدايم .

الشينة:

اللوحة الثامنة

سعدية: سعدى

سعدية: سعدى

سعدى: طاح الليل ، البرد ، الجوع راهم قريب يزحفوا الي الركابي واش هذا المضرب

لا حي ينادي تقول التلث الخالي

سعدية: ما تخافش خويا راني معاك اتمشي و ربي يشفع فينا

سعدى: كي حبيب يشفع فينا احنا اللي نكرنا الخير انتاع الوالدين اللي ربونا

سعدية: يليق لنا نصيبوا ولدنا الصحاح

ضجيج ، فوضى، الزى

قدور: لا لا حبسوا ما زال ما زال جلسوا ... ما زال

المعلم: اشنى ما زال

قدور: هذا الفصل مزال الري حتى من بعد و بيان

المعلم: رانا نلعبوا في رواية و اللارونده ، هذه ما شي رواية هذه رونده رانا نلعبوا

فيها السوطة ، القراط ، الري

قدور: دروك معلمي نناات في قبرها و الطائر الاخضر

المعلم: صحة صحة ... و اللي لبي صتك ... او ما تسهاش ما شي حتى منين

تظفر تحي اتقول لنا اشنى انديروا ، ايا سيدي نناات في قبرها و الطائر الاخضر

نبات:

قدور:

المعلم:

قدور:

نبات:

المعلم:

قدور:

المعلم:

نبات:

اشتى يلىق لي الندير دروك ؟
بللي راكي مغبونة في هذا القمر و تعطي لطائر الأخضر
قدور بلاستك

معاليهش معلمي كنت نبه فيها برك
ها راني مغبونة ها راني مغبونة الطائر الأخضر .
...الطائر الاخضر

الله يخليك هذا ما صابني

هذا الحاضر معلمي

انا معلمك الله يعميك فسني شوية و اللا و الله تخلصيها ... هيا .. هيا ..

اعلاه ما زلت تتبث انا نبات اللي فوت ثمانية عشرة سنة في قبر و ما كان اللي
جانب لي اخبر انا نبات المغبونة ، كون قعدت في كرش اما و لا هذا العيشة
بالقدر ثمانية عشرة سنة في القبر ، ها هو الطائر الاخضر جانب لي مسكين باثر
نتقوت ، كون غير خليتني نموت بالشر يا الطائر الاخضر باش السوطي
عجووني تقرح ،

الطائر الاخضر: تمناي ، تمناي ، ما بقاش بزاف و تخرجي من هذا القبر

الكائر راه يهدر معايا

نبات:

ايه الطيور ينطقوا مين يلىق بجناحي الايمن راني نحافظ على بنتك سعيدة و
بجناحي الايسر على ولدك سعدي

الطائر:

تمناي الخير و راكي تتجحي ما دام راهم عندي جناي ما تتمنايش الموت ، حرام
و ربي ما يبغيش في الدنيا ما زلت تفرحي الغبينة ما لومش و بعد الغيام لازم
الشمس تجي ، و بعد الشتاء يجس الربيع يغني

طيري ... طيري رح و خليتني ارواح بكلامك هنيئي ، فرحني طيري

نبات:

طيري طيري رح و خليتني يري طيري

نوضي الله يخليك طيري طيري هذا ما جبرني ، درقي عند وسك على طيري

المعلم:

... طيري ... قدور اشتى نديروا دروك

معلمي دروك سعدي و سعيدة و الري

قدور:

يا ماشي راك تبع ، يا ماشي رواية راك مخطط شعبان مع رمضان

المعلم:

لا معلمي لرانا على التاويل هدي هي

قدور:

هيا سعدي و سعيدة

المعلم:

الوحدة الخامسة

سعدي:

راني هنا انا الري ، من بعدي ما بقات كرطة ... انا الملك منب بالحجرة ...
فيلسوف منجر شحال فرا ... في راسي كاين ميات قجر ... اللي يشوف
صيفتي يا ولدي حتى يتقدر يرحمني و يزيد الوقر ... و صلاته يا ولدي حتى
عند الجار

سعدية:

جار ... جار من

سعدى:

وَجَل مَخْدُوم بِالْحَجَرِ يَخْمَمُ وَ يَهْدِرُ

الري:

من هذا الشيء ما تستهزأش كايين في الارض حبر بعقلهم و بنادم بلاش

سعدى:

تعرو الدنيا

الري:

ايه يا ولادي

سعدية:

قول لنا شكون أنا شكون امنا و شكون بابانا

سعدى:

هذا سر يا بنتي ... نفضحولكم كون تركبولى نيف ... الري كيما انا فيلسوف

بلا نيف ما تجيش كان عند واحد مصنوع بالرخام الحرز لا جي ابيض ، و

الدراري بحجرة طيروه لي و خلاوني بلا بيه ، حلفو تركبولى نيف و نقول لكم

كفاه نصيبوا واليكم

سعدية:

سعدى رانا النوموا و اللا رانا في اليقظة

سعدى:

قرصيني نقول لك

الري:

تردولي نيفي

سعدية:

نردوه لك

سعدى:

غير قول لنا شكون والدينا

الري:

انتما يا وليداتي اولاد ملوك ... و أمكم و باباكم كانوا سلطانا ... و السر راهي

عند الطائر الأخضر حوسوا عليه و قولوا له يهدر

الري:

قدام ما تصيبوه رقد و حجرة من الحجر قسوها في سويقة من السويقات اوراه

قدامكم بيناتنا قصر .. سكنوه اوقار عوا الطائر الاخضر ... سكنوه اوخلوا

المكتوب يقدر و مين يزوركهم الطائر الاخضر ما تنساش انا الري راني بلا نيف

سعدية:

هاي هي الحجرة و نشوفوا ادا كنا في اليقظة و اللا كنا نوموا

سعدى:

قيسها و انشوفوا

سعدية:

لا ماشي هنا نروحوا حتى لقصر السلطان و نقيسوها قدامه .. ادا والدينا كانوا

ملوط في الجورة .. انجاوروا سلطانا

سعدى: ايه

(يخرجــــــــــــــــان)

اللوحة السادسة

بريغلة:

ما كليت لا ملفون لا سوق قليل الدين الدواس مع شينة العينين ... طردوا لتوام

و انا قعدت صايم لا لحم لا طعام ، نروح لقصر السلطان نشعر للشوطة

المسخوطة شيبه النار

نستّر يا سيد الملك ... ماشي ثابت انا طبّاخك كنت تسارني و نساارك اومين

تشغب نضحك ها ها ها كنا احباب بكري

يا قليل الدين راني فرحان بيك و مادبي نضحك معاك بالصبح طبّاخ الملوك اللي

يخطر الملك و يروح يطبخ لمن و الا ما بقي لي ما انا من فيه

سيد الملك كاش ما راك تقول

كي راك داير

كي البندا يسر من تضرب فيه الشمس يا سيد الملك و لا خير كي الطمبور و

لا احسن كي الطبل القناوي نهار الدردبة يا سيد الملك نا كل ثلث خطرات في

النهار و نشرب ما يشربوا عشرة انتاع الناس ميّتين بالعيش كل يوم حشاك ندها

بيت الماء اوّثم تجيبني الفهامة سيد الملك كون تجي تشوف راني في سلامة

ما زال تحب زوجتك

تم الحكمة خهسرت يا سيد الملك حياتها كيما يقولوا غ خماس عشرة يوم و من بعد

بانوا العيوب و الذنوب المرأة لي فاتها لاموضة الخشينة ، قبيحة ، و برهوشة

زوجة الطبّاخ الملك باش ماتوجدش الفطور و العشاء ما سماوهاش شينة العينين

حتى صحيح يا سيد الكلك عين مشرق رايحة تحج و عين مغربة دقول رايحة

لسوق الأربعاء الخدود طاحوا راهم على الأرض يرقبوا الأسنان تفارقوا كل سنة

مقابلها غار تفهم فهامة الفار و تعالجني في الراي امرأة ما تصلح لا الداء لا

للدواء او حاسبة من زينها ما كاش .

و التدجاجة

كانت تفاحة من كانت هي عروسة نهارات الأولين و بدات تسلف و تصدق كلات

الي الفايذة و اس المال يا سيد الملك

يا الحرامي راني تشوف فيك ترقاط عليك اعلاه جاي

قلت شي حاجة يا السيد الملك

ك لا ... لا غير زيد في الحديث او ما دنبك قل الصبح ما تكذبش خاطر كون فيق

بلي راك تكذب عليا تشوف ما تشوف

الكذب ماشي مليح يا سيد الملك كثير دارتوا شينة العينين و القليل كمله الدين ..

شوية للنفحة و شوية للشفعة جيت مرقب على الكاف

كفاش ، كفاش

راك تعرفني و انسارك خطرات نلعب ري ري و الري ما يخبرش اوشي

خطرات نروح نشرب كاس انحمي في الفلاس كيما قالت شينة العينين خمار و

قمار يا سيد الملك

ايه... ايه ... ايه

ايه ايه ها ها ها

دروك يا طبّخ الباخ انخرج مصارينك و انديرلهم عصابة ياوحد الثعبان كون

ماشي درت فايت زوجت مع امرأة شينة العينين ما تجري تشوفني ماتحوس فين

انا قول الصبح و لادروك تشوف ما تشوف يا وحد الحلوف

خليني في هذا الكلام نخم المزعوف و انرد عليك يا سيد الملك

رد عليا في حين و لادروك تشوف يا قليل الدين

قليل: نقول الصبح يا سيد الملك اارب يبغيه كون ماشي كرشي اخوات و المرأة شينة ما
ترفد مناقلي ما نجي اهعنا
القراط: يا وحد الخداع ، ياوحد الخاين ، ياوحد البياع اخرج اطبق انتلف عليا
قليل: نتلف ... نتلف .في الحين اونتهني شاجابني الهني

السوطة: هذه وين سرات راك حاب تبهدلنا قبال التاريخ يقعدوا الناس اللي يجوا مورانا
يمعن وا بنا و اشكون من الملك درها في طوع من الحرب نجي تجري اتسلم
على يد ل يماك اللي كل يوم تطلب في ربي يحفضك اودعوه الخير انتاعي
اوراك

قليل الدين: غير نعت لي وين نكثروله من سيدي سيدي اونفطروا
الخادم: تبعني -يخرجان-

(قصر سعدي و سعديه ينظرون اليه الملك القراط و سروال بلا قاع)

القراط: كيفاش دا العلالى طلغوفي ليلة يا راني نوم يا هذه خدمة جنون سروال بلا قاع
رد لي

سروال: اشتى رد عليك القصر راه قدامك يا سيد الملك كيما راه قدامي البارح في الليل
داخل للقصر حتى نطحت الحيطان ما زال في بلاصته قلت أنا نصبح بلا بيه

القراط: كنت سكران و اللامكيف باش دخلت في الحيط

سروال: الظلمة يا سيدي السلطان بالبارح في الليل الظلام ما كاين لا نجوم لا قمر

القراط: البارح ما كاينش كاين القمر

السروال: الا كانت كايئة ما شافتهاش يا سيد الملك

القراط: او هذا النقش اسدي ، او هذا الصنعة لقواس بالرخام الخوخي و الارض
بالرخام الابيض و هذا البيان مصمرين بالدبلون و هذا التواقي مخدومين بالوح
الجوز و ماروزين بالزردف

المعلم: ما تزيدش من عندك راك قدام زوج صناديق

القراط: بالتمثيل معمي بالتمثيل

المعلم: مثل أنت و برك ما تخر

القراط: قول لي سروال شكون ساكن اهنا جن و لا انس قولي لي احكي لي

سروال: اشتى نحكي لك انطحت حيط و شفت الزين نقول زوج توام الطفل نقول شمس و

اسمه سعدي والطفلة نقول بدار واسمها سعديه اشتى نحكي لك نقول راني

نحاجي فيك من حجيات الف ليلة و ليلة

القراط: ما نحاجيني ما نحاجيك راني نشوف بعيني و ما رانيش نوم

السروال: لا لا ماراناش النوموا رانا نشوفو بعينينا بودنينا بيدينا و بكرعينا

القراط: برك من الشكيل سروال بلا قاع رانا نشوفوا بعينينا برك اشتى جاب وديننا ،
يدينا

القراط: و كرعينا في الحديث

السروال: حبيت نضحك يا سيد الملك

القراط: ما تزهنش اعلم بللي راني حازن على ننوات زوجي مسكينة كون راهي اهننا كون
 انخلعتن في هذا الشيء و لكن ما راهيش اهننا ... هـ — هـ —
 السروال: شوف سكون اللي حل التافة باش يلقط الهبوب و بدل الحال
 القراط: ما راني نشوف و الو وين
 السروال: قدامك هاك منديل امسح عينيك و شوف قدامك بدر البدور
 القراط: هـ .. هـ .. هـ هها ها ها
 السروال: شفت سيدي و انت هـ هـ هـ ها ها ها
 كايين شي: عباد اخلقهم ربي مين تشوف فيهم بترفع الحزن و تنزل الرحمة
 القراط: هذه جنية و لا الانسة
 السروال: فكون قاذب في الشباك تنسى ... هذه هي سلطنة الولعات كنزة
 القراط: الزين الكامل و الجمال العامل اللي كسب بدر البدور ما يمل
 السروال: راني في داك الحديث مشغل
 القراط: راني نحس نيران في ذاتي شاعلة و صيفتها في قلبي تخيلات خيالة بركاني من
 الهدرة و البسالة شوفلي نظم عربي صم صم مفترز و مطروز يشعل في قلبها
 شعاله
 السروال: قول لها ربك ما ربات الغزالة زينك و شبابك ما هوش من نواله وفي
 ذاتي شعلتي شعاله يا ملكة الأريام و هنا خاصني حاجة بلا باش نكمل
 القراط: هذا شعر و اللا شقالة كلام شكيل و مغيم ما بقدي حاله

في الشرفة الثانية من القصر سعدية و شينة العينين

شينة: سعدية الملك راه يشوف فيك
 سعدية: خليه يوف
 شينة: سعدية أنا راني عليك ادخلي و بلعي التافة هو الملوك ماشي مليح و لا تهول
 سعدية: خليه يتهول و أنا علاش ندخل ... نخرج نلقط الهبوب .. اوراني في داري
 شينة: أنا علمتك أو دروك يصري ما يصري و اللي حبيتي ديري
 سعدية: اذا السلطان تهول انا علاش انا ... و اعلى ما حكاولي انا تاني بنت مالك
 شينة: يا بنتي يهديك الله ، بنات الملوك ما ينصبوش في الواد و الي راه مقابلك
 و يشوف فيك سلطان بالتاج ، عرش ، حكم ، آداهمه .
 سعدية: بركاي من البسالة الله يهنك قدام ما تتفضح سلالة و انبان بنت ملك ، ها
 قصرى راه قبال قصره و الناس ما شي يقولوا المال يشرف النسب
 شينة: بدير حتى الطريق في البحر تيهي تيهي بيه و انشوفوا سكون يندم
 القراط: هي سروال بلا قاع شوف لي شي كلمات
 سروال: اذا ما عطيتيني كلام عطيتيني فكرة نبدأ نتحدث معاها ... ضاع لي الكلام قدام
 صفتك

سعدية: كفاش يا سيد الملك
 شينة: سعدية قلبي راه يعلم في اخطيك

- سعدية: سكتينا ... سيد الملك كلامك داه الريح و ما سمعتش مليح .. ارفع صوتك
اسمعت من كلامك غير شفتك القراط: اشتي راكي تقولي
سعدية: حبيت نسمع ما قلت
(تدخل السوطة و البريغلة)
السوطة: دروك تسمعيني مليح ... و خر من تم سروال بلا قاع باش تسمعني مليح
السرّاط: اشتي راكي حابة تديري
السوطة: انت ادخل للقصر حار مني و لا سكتي
سعدية: اشتي قلت يا يما ما سمعتكش
شينة: هذه السوطة ماشي القراط احززي روحك و بركان من ما سمعتكش دروك
يحسبوك طرشة
السوطة: قلت يا بنتي ... يا كاملة من جمال تزدي جمال على جمال ...
كون التفاحة اللي في يدك تغني ... ياكلمة في الجمال تزدي جمال على جمال
... كون الماء اللي تشربيه يرقص و زعي اومين تشربيه يغني .
القرّاط: اشتي راكي تخري
السوطة: انت اسكت و ادخل للقصر ادا حاب تبكي
القرّاط: قتلت نذات و حبات تزيد هذه هـ هـ هـ هـ يخرج و يتبعه سروال
السروال: سيد الملك ، سيد الملك
شينة: شفتي السوطة المسخوطة
سعدية: أنا قليلة و مغبونة ما عندي التفاح الهدار و الماء الي يغني
(تغيير المنظر)
الجماعة: اسيدي الرزق اللي يهبل
الممثل 1: القصر مبني و قالت قليلة
الجماعة: اسيدي ابابا ... الا لا
الممثل 2: ما عندهاش التفاح الهضار و الماء اللي يغني
الجماعة: الا ابابا سيدي البلاغي في البلاد أنا حفيان ... يا درى الرزباجي
الطباخ في البلاد و انا جيعان .. يا درى الطعام يجي .. القدوس و الشرشارة في
البلاد و انا عطشان مهما يغني ابابا اسيدي الرزق يهبل ابابا اسيدي الرزق
يشغل
الممثل 1: بنادم في هنا يتهول
الممثل 2: بنادم ضعف يتغول
الممثل 3: بنادم في سعاه يتمريل
الممثل 4: بنادم في العدل ما يتول
الجماعة: الاله ، ابابا اسيدي التويل مليح .. ابابا آالة .. اسيدي وتاش جاب لحلو للشيخ ..
اسيدي ... اسيدي .. اسيدي اسيدي
سعدية: قولي قليل الدين من اللي راك في دا الدنيا من اللي عينيك نحلو .. من اللي عقلك
اجمد و ارجعت تفرز بين الدين و الغين و تمهم في الجمال صفة زينها كامل
كيما هذه و تعاندها في البراز
قليل الدين: لا لا يا سيدي و لكن هذا الصفة من الحجر ما تشعل ما تهول الاحساس

- سعدى: من اللي شفتها و انا عليها عساس هذه سباب شغالي و هو الي
الممثل: يا ليلي يا ليلي يا سيدي بلا ما نمكن احساسك و لا الشيء هذا اياك تعصب مني
القاع قاع قلعو عليك البنات باش سيدي رحت تهدي قلبك لحجرة .. صحيح قلب
النساء حجر و عقلهم كيام و لكن المرأة امرأة ماشي كيما دا الحجرة
سعدى: اسمعت اشتي قال لي الطائر الاخضر
قليل: واش من طائر
سعدى: ما شفتش مين نبكي على سعدى المسود قدام هو الي الطائر الاخضر حادكتني او
جاء ينوح معايا و قال اصبر
الممثل: سيدي مين ناض اليوم صباح ما دارش راسه تحت الماء البارد
سعدى: مين نسالك ما تتمسخرش شفته و اللاما شفتوش
الممثل: يا سيدي كون ماشي نخاف طردني نقول هبلت و الارجعت بوهالي من الساعة
انا و معاك ما شفت و الو
قدور: ما شفتش الطائر الاخضر
الممثل: الودنين اللي سمعوه يطرشوا الي شافوه ينعموا . ما شفت لا طائر اخضر و لا
طائر اصفر ما نكدبش و الكذب مشي مليح البارح كليت دجاجة معمرة في العشاء
و اللاحاب سيدي الدجاجة ثاني تسمى طائر
سعدى: ثاني دا الخدمي نقول خنجر اللي خلاهلي الطائر الاخضر ماراكش تشوف فيه
الممثل: راني نشوف في خدمي حقه يكون في يد جزار اشتي جابه في يدك... و درت
عقلك و تتسمى بخدمي في يدك هذا الشيء ماشي مليح
سعدى: هذا الخدمي مسحور او فيه حكمة باش صفة الحجرة ترجع امرأة و تهدر و لكن
لغة الطائر رالأخضر ما فهمتهاش كون جيت نفهم لغة الطيور كون
قليل: السيد ماراهش بوهالي اهيل أورا ح له العقل و الخدمي في يده الله يستر
(تدخل سعدية مع شينة العينين)
سعدية: شينة العينين أجبري عقلك ما نجمش نعيش ، ما نجمش نحمل أنا اللي عندي كل
خير يخصني تفاح الهدار و الماء اللي يغني
شينة: انا عقلي راه عندي و انتي و درتيه ، سعدية شحال من رقبة و شحال من فارس
تعداو على جنان السخطة ما ولاوش شكون يعمد على هذا الشيء مين ماشي
مضمون يولي شكون يعمد يروح للأخرة
سعدى: مالها اختي تغلي غير روحها
سعدية: ماله خويا راه في ديك الحالة
قليل: انت حبيت حجرة ما تحصي هي حبت الطائر
شينة: انتي حبيتي التفاح الهدار و الماء اللي يغني و قيلا هو حب القمر يجي ونسه في
البيت
سعدية: سعدى خويا ماكانش فوق الارض مغبون كيما انا
سعدى: سعدية اختي في دا الحديث انكذبك كاش في الدنيا اللي محلوم من السعادة كيما
انا .
سعدية: الغبينة غير غبينتي انا واه... هذا القصر هذا الرزق لاش يصلح مين ما عنديش
التفاح الهدار و الماء اللي يغني ... اذا حبيتي النعيش و ما تمارش عيشتي اذا

- قليل: بالرزانة تتباع الصوف سيدي و أنا لا ما رانش نخف حتى راه ركبني
الخوف
- سعدى: شفت شي جنان
- قليل: ما راني نشوف والو
- سعدى: راك تسمع في شي غناء ؟
- قليل: وين راهم الودنيين باش نسمع ، ما سمعت تفاح لا ماء يغني ، أكون تساعفني
و ديرني في الراي شريك منا نولو .
- سعدى: واك اتكلنا على الله باش نوصلوا لجنان السخطة .
- قليل: تكلنا على الله و لكن الله ما قالش لنا روجو تنسخطو .
- سعدى: ما كان سخطة ، نوصلوا ندوا التفاح الهدار و الماء اللي يغني ، قالوه غير
باش يخوفوا الدراري .
- قليل: يخوفوا الداري و أنا خديمك أسيدي .
- سعدى: أيا خف .
- قليل: هذا مجهودي أوفي الحقيقة ما بقى لي جهد .
- سعدى: قلت لك ما تخافش .
- قليل: حتى جات نقول لي أسيدي أنا من بكري خواف على هذا الشئ خدمة طباخ .
- سعدى: واك راني نقول لك محاجيات باش يخوفوا بهم الصبيان .
- قليل: يا سيدي ما كاين دخان بلانار ، أو موسيقى بلا ميزان دربوكة و لا ظار ،
وين كاين مسكن تجبر فيه الفار أرواه رايح يصرى ما صرى ننسخطوا ما
ننسخطو الاخرين .
- قليل: الاخرين هذا الحجر و هذا الرمل اللي رانا نعطفوا عليهم ما
تحصي كانوا بنيادم كيما سيدي و اخديمه .
- سعدى: هارانا وصلنا هالجنان هالشجرة اوها الخصة .
- قليل: هاك القفة و القلة يا سيدي أنا علمتك نقعد احدى الباب .
- سعدى: ما كان باب
- قليل: نعطي البعد و نشوفها اذا كاين حاجة من ثم انزيد عليه و اذا وليت نجبر
رجلين باش نولو نجربوا .
- سعدى: قليل الدين ولي .
- قليل: وين نولي يا سيدي باش ننسخط و انموت .
- سعدى: راني نقول لك ولي .
- قليل: قلت لسيدي منين جينا رايحين ، نتبعوا ما قلتوش نتحاما معاه .
- سعدى: مان محامية محامية ولي .
- قليل: اذا ماشي المحامية الحمان راه بقدى مين اوصلت نشني العرق ،
- سعدى: راني نامرك ولي .
- قليل: صحة سيدي هاه يتقدم بخطوات قليلة - راني معاك .
- سعدى: قلت لك ارواح أهنا .
- قليل: يا سيدي اشنى جابني الغادي ، فيرما اوراني نشوف .
- سعدى: راني نقول لك ارواح اقضب معايا السلة و اللالقلة عاوني .

سعدى . صحه بعد صلاة الظهر نتكلو على الله .

قليل . نتكلو على الله وعليك انا غير ما تتكلش على انا من بكرى طباخ
ماقلعت تفاح من شجرته ما بماء من حاسي انت ادخل لجنان السخطة
وانا نقعد برا نقارع حتى لطلوع الشمس اذا ما جيتش انجبي نعلم باش ندبرو
لك الجنازة على تويل .

سعدى : هذا وقت الفلور ايا ادخل تتضر .

قليل : الطور ما عندك مائورى لى فيه بالصبح الوضوء اذا رانى ثابت كل شي
ثلاثة مرات والراس الروح والرواح .

سعدى : لاهبيت

قليل : كفاه لاهبيت رانى طامع فى الجنة وربلى كيفاش اوو حفضلي ايا ت
الكرسى قدام ما نقلعوا اذا كاثر جنون بما انحاربهم .
(يتغير المنضر) ننا ت مع الطائر الاخضر)

المعلم : دروك يخصنا شجرة او حاسي املان ماء اقدور اوخذتى مين نجيتهم زيد قول
بوسبع ريسان او باب مزكرم او نحلف بللى هذا الشاعر ايخصه الفهامة
ما تخافش معلمي ماتخافش

المعلم : ما حبيتتي نخاف ياربان كانش ثعبان راه قدامي ؟؟ ولكن اقدور كون شكلنا مشكلة
من المشكلات انتا وحنا ولاباس اشتى الدانا نحاجو الغاشي دروك يحسبوا رانا
حاسبينهم درار ي ، اوصولدي ، ما يعطويوهناش
معلمي كي تشكل كي تحاجي

المعلم : شي خطرات المال الروح شي خطرات ايجي
نهار اللي خدمتك بنت لي شاطر او ساجي وانت ساهي رايح فيها للعالمين زدت
حتى برويات الناس فرقنا ، شكون الي يخرجننا من هذا البير سالمين ؟ خطرة
أخرى تخرجلي رواية اللي تشفنا تولى لحرفتك الاولى .. قدام ما تولى قرقوز
شاكنت الدير

قدور : كنت سنايجي معلمي

المعلم : الدوم غلب على القصب ... اعلاه مينت اسيدي نكلماو خيلنا هنا في سعدي و
قليل الدين

قدور : ما تتناوش معلمي مكملين مكملين

سعدى : راك راك اتبع في قليل من الدين .

قليل : راني نتبع فيك اسيدي مذايبا مانتبعكش بالصبح راني نتبع فيك
قليل الدين

قليل : عندك الصبح اسيدي قليل الدين ، قليل الايمان ، قليل الآمال ، قليل العمل
قليل الشجاعة ، قليل الصفة ، أو ثقيل في الخفة مابقولي رجلين .

سعدى : عيا أمشي

قليل : او من الساع اشتى راني ندير اسيدي ، راني قاعد على الزربي و انقلط في برد
الحال

سعدى : بركى من التهجريس أوخف

- قليل: يا سيدي شكون اللي يعاون الاخر في الموت .
- سعدى: يا اوصل اوبرك من البسالة و الخوف .
- قليل: الي خاف اسلم اسيدي او ش خطرات الخوف ينجي .
- سعدى: راني نامرك توصل .
- قليل: ارواح وصلني ما بقالي كرعين .
- سعدى: اودروك اشتي الدير نروح تجمد الماء و اللاتنتر التفاح
- قليل: يا سيدي هارزن عقلك جيت نونسك و اللا ننسخط معاك .
- سعدى: انت رزن روك ابرك ما تستفق اشتي خطاريت القلة و اللا السلة .
- قليل: ندى السلة و نروح للتفاح .
- سعدى: هاك .
- قليل: وين راك رايح سيدي .
- سعدى: نعمر القلة و انت السلة ، هاهي الشجرة روح انت التفاح .
- قليل: صحة صحة سيدي .
- سعدى: اشتي كلين ثاني .
- قليل: نسيت اية الكرسي .
- سعدى: اصنت كون قربت بكري ذروك روح انت التفاح (يخرج سعدى)
- قليل: قالك سقسي على دينك حتى يقولوك يا حمار ، اطلبو العلم كون في الصين
- ما بقى دين ما بقى صين ، نفرط اورايح ننسخط كون غير نتفكر اية الكرسي
- (يتقدم امام الشجرة)
- الجماعة: اعلاش ما تخطيكش من البلا ، جيت تحوس عليه ، واش جيت الدير حتى لهننا
- بالسلة ، كون تساعفنا اخطيك .
- قليل: يا سيادي امروا علي انا خايني ..
- الجماعة: اعلاه اعلاه اخطيك اخطيك ، على البلا ما تتصل اخطيك اخطيك .
- قليل: يا سيادي انا خاطيني ما نيش ابلاوي عمرى ما سبليت .
- الجماعة: ذروك تتسخط تولى شجرة ، اخطيك ذروك تتسخط تولى حجرة اخطيك .
- سعدى: (يلمس التفاحة) قليل الدين .
- قليل: أي ... أي أي
- سعدى: و مالك حصلت .
- قليل: يا سيدي نسخت ارجعت شجرة ماراكش تشوف .
- سعدى: برك ما تتمسخرش راك تتحدث امعايا و مازالت ابنيادم .
- قليل: التفاح في الشجرة ماشي ثاني يهدر و اشتي راه يقول ، واش حار يقول و
- الشاعر يقول .
- المعلم: التفاح في الشجرة ما لحقوهش اليدين هذا الكلمة ما تناسبش اشتي راك تمثل هيا
- كمل .
- قليل: التفاح في الشجرة يهدر ما لحقوهش يدين .
- سعدى: قليل الدين شوية شجاعة .
- قليل: وين نروح نجيبها عند المسبلين و اك انا سماوى قليل الدين يا ضو ، توضيت يا
- اية الكرسي نسيته اأرضوان كالفمارجي على الباب غير يشوف كمارتي يرسلها

الري:

الجماعة:

الرى:

(سعدی یقطف التفاح)

سعدی:

الرى:

قليل:

سعدی:

قليل:

سعدی:

قليل:

الرى:

قليل:

اسیدی غیر متناظر .

سعدی:

يدخل وماتنساں بللی ملک القراط وامک السوطۃ والری کان یقول ما یتبلغ باب

حتى ينحلو عشرة والى دعيتله مرة حتى يتصلو عليه عشرة ذرؤك نعطيك

للشيوخ بدور القصر بالموسيقى والفرع والزهر علاه تنغين واعلاه نكي .

ماشي راني حاب نزهي .. نفرغ .. او ننتزه حاب نيكي .. هههههه دموع الحب

دموع الدم . . . ونطلب نفرغ من قلبي الهموم وانشاء الله الغيبنة تخرج من عيني

دموع

دقيق ذموع ، بلا دواس ، بلا ازقي ، ابلا هراج ، دروك بسمعوك الغاشي ويقولو

الملك القراط راه بيكي او ماييقي لكك لا قوة لا أقدر ويصلو عليك وتموت كيما

باباك بالغدر .

خالی نیکی ہ ہ ہ خالی نیکی غیبتی ہ ہ ہ

ايا عيطولي للقرقوز يكثروا الصراخ ويدبرو ديوان خير من البكاء انتاع ولدى

القراط في الشا ينسمع .

ایا نینو دیوان

ونكثروا الهراج

ننسلو علی الأحزان کی الشعبان

واللى يعرضنا حتى يكون الفرج

ايا نبتو ديوان

ایا نینو دیوان

١٦٠

نكثرو العراج ، نكثرو الهراج

3.

- رب يجيب الفراج ، رب يجيب الفراج :.....
- أيا :.....
- هيا هيا هي هيا هياي :.....
- أيا برك برك مستباج بركاو مستباج :.....
- رفدوني أو ساروبي ، هابابا :.....
- رفدوني ، ساروبي ، هابابا ، مولاي عبد القادر :.....
- ظلموني وارجعت شفي . :.....
- نا بابا :.....
- مولاي عبد القادر :.....
- خدعوني ف قفيايا . :.....
- واك شراولي شرية . :.....
- يا بيا با ، مولاي عبد القادر :.....
- أنا صشاحبي واتقدرات بي . :.....
- ها بابا ، مولاي عبد القادر :.....
- مني الفقير تدى وصية :.....
- إذا غبت ما تقولوش اخفى :.....
- ها بابا ، نولاي عبد القادر :.....
- ولا احدرت نا بقولش امحامية :.....
- ها بابا ، نولاي عبد القادر ، رفدوني وساربوني ، ها بابا مولاي عبد القادر :.....
- هابابا ، مولاي عبد القادر :.....
- ها بابا ، مولاي عبد القادر :.....
- عبطي ناس مسلسلين :.....
- ويجرو في الكور ، بي ذاق المور :.....
- بي ذاق المور :.....
- بالحق ابنادم ينمزم ويزيده الدور :.....
- بي ذاق المور :.....
- مللي جال وادهم ، يتبحر تبخرو . :.....
- بي ذاق المور :.....
- يتبحر وينغبين ، ويطيح من صورين ولاصور :.....
- بي ذاق المور :.....
- يمرض ينشطن ، يتعذب ويذوق الزور :.....
- بي ذاق المور :.....
- ايه ايه ايه :.....
- عيطي ناس مسنسلين ، ويجروقي الكور بي ذاق المور :.....
- اشتى هي هذا العبينة المخوطة وذا شعر البكور واشتى هي ذا الكلمة ما شي :.....
- مفهومة المور ؟

-: اشتاء المور ، ولدى بالهوى مضرور وانتم تغنو في المور ما تذكروش الهوى
جيبو شغل علاوى ، حمداوى ، والا عيساوي باش منن قلبه يخرجوا الغول
والجنون
-: افهمنا افهمنا ، أى انتم بدلو السبعة جيبو لنا سبعة اقناوية على مولى بغداد
.....: هو سيدي عبد القادر الجيلالي يداوي حالك وحالي
.....: بالجيلالي بالجيلالي بالناصر مولى بغداد داوي حالي
المعلم: وذروك اشتي نديروا؟
- قدور: ذروك معلمي سعدي وسعدية في السوق قبال قصر السلطان .
المعلم: ايا سعدي وسعدية بركاو ما ساهيين ايا .
سعدية: سعدي
سعدية: سسعدية
- سعدية: ها هي السوق هاو هو قصر السلطان هنا قيس الحجرة ولا مكانش نومو "
الرى" اللي مصنوع بالحجر اضمن لنا هنا في الحين يطلع القصر .
سعدية: لأختي ماكانش نومو والرجل اللي مصنوع بالحجر ليك ولي أهدر أوكون انقيسوا
الحجرة: هنا في الحين يتبنا قصر .
سعدية: مين راك متحقق قيس الحجرة وانشوفوا اللي الناس تشوفو غير في المنام وفي
الحجيات في الحين المنام يتقضى ،،، هنا ماقرونا الفلاسفة الكبار ونا علمونا في
الكتب اشحال من خطرة الزرق يغدر مولاه وبنادم عقلو يخسر أو ايمانه يضعاف
ويولي يتمنى أكثر من الحاضر .
- سعدية: أنتت صحيح عقلك أخسر شكون يامطروش يخلي الرزق والهنا ويتبع الشر
والغبينة والجوع ، راه اقرضنا وانت راك لنختم في الفلسفة والكتب اللي قرينا هم
، الجوع راه فرضنا والبرد أسكن ذاتنا وانت راك تخم اذا ماشي خير نقعدوا
مغبنا أو ما عندناش حتى دار بسترنا .
سعدية: ولكن هذه ماشي دار مليحة تتبني اقصر
سعدية: وانت من دخلك دار ،،، راك رتايح تشري بالمال الثقيل ولا تبني بالحجر الصم
والرخام الغالي جيب الحجرة نقيسها
سعدية: خمي شوية سعدية
سعدية: هذه فيها شي تخمام قيس الحجرة ومولاها ربي واخديمها بوعلام واللي رايح
بصري يصير .
- سعدية: كون نقعدوا هالك ماشي خير .
سعدية: كفاش خبر راك مطروش تخلي الرزق ونعيش فقير .
سعدية: راكي مقلقة يا أختي سعدية ، رتبي وخمي اشتي يصلح ليك أولي .
سعدية: خممت مليح احنا أولاد ملوك وعشنا كي الفقراء تربينا في اقلقة واذلالة واليوم
اللي رباونا يسمحو فينا وخالونا ، قيس الحجرة واحنا تهنينا برك ما تمني علينا
سعدية: ين راكي متحقة وخممتي قيسها أنت
سعدية: يا نقيسوا الحجرة واللي يصير يصير
المعلم: يرميان الحجرة وينتظران ولم يحدث أي شيء)
دور وذروك اشتي يصري؟

قدور: علمي الشاعر أكتب وين ما تنقاس الحجرة يطلع قصر خير من قصر السلطان اللي مقابل .

المعلم: الحجرة نقاست وما طلع قصر ماكاين قصر مقابل .

قدور: علمي الشاعر أتمنى

المعلم: اسه يطبخ بالمنام أو حبنا نتبعوه اذا هو تمنى احنا خدمنا قسنا الحجرة وشفنا

ماطلع والوراه يحاجي فينا واللا أشتى ايا نرسلو الجمهور يتقهوى واحنا عيينا نروحو نريحوا شوية وانشوفوا كي نديروا قصرنا وقصر من لهيه المنثلون يخرجون بأغنية .)

قصر منا وقصر من الهيه

احنا القراقوز سيدي

احنا القراقوز ابابا

المعلم: اك قلتو الماء ترجعوه قزوز

الجميع: حنا القرقوز سيدي ،،،

حنا القرقوز آلاله

- الجزء الثاني -

الجميع: ها الشاعر بركاك ما تخر ،، ركاك ماتخر

الممثل 1: احنا القرقوز مين نجيبو قصر

الجميع: مين نجيبو قصر

المعلم: حبيبنا اللي يحب يكركر .

الجماعة: اللي يحب يكركر،،، ها ها ها ،، احنا القرقوز يالاله ياسيدي ،، يا حبيبنا احنا

القرقوز أسيدي .

الممثل 2: منين نجيبو قصر

الجماعة: منين نجيبو قصر

الممثل 3: رانا عايشين بفول مصبر

الجماعة: منين النجيبوا قصر

الممثل 4: احنا داوين أوراس مالنا الخير

الجماعة: مين انجيبوا قصر

الممثل 5: يالشاعر نكافوك بالغدر

الجماعة: مين انجيبوا قصر

احنا القرقوز أسيدي ،، احنا القراقوز ابابا

المعلم: عايشين راس مالنا الهوى والريح

الجماعة: ونقضبوا الصحيح ،، احنا القرقوز أسيدي ،، احنا القرقوز ابابا

قدور: معلمي الصندوق الصغير قصر السلطان وهذوا زوج صنادق أكبار قصر سعدي

وسعدية

المعلم:

كون اللي يدبر يدبر كيما أنت كون ماكانش تبنات ، درت صندوق منا وصندوق
من الهية او حبيت الجمهور يشوف قصور ومين درت صنادق الله يشافيك ويرد
بيك ايما كيما الحال نكملوا الديوان .

قدور:

معلمي أهل العقول تقول: الفنان يليق له يكون مدير أو ماشي حق عليه يبني
قصر في بر اللي الناس ما عندهم حتى بيت ، القصر انتاعه مسن يكمل
الرواية يتكسر واعلاه ذا الخسارة مين المال ماشي انتاعه وتبحر به الملك ، في
المسرح الممثل يمثل والجمهور يتأمل ، اذا الممثل قدام الجمهور ياكل الطعام أو
يتقهوى وشي خطرات يكتي قاروا وين راه التمثيل ، وين راه التأمل أوين راه
الفن اذا هاك يزيد ويكملوا مين ماحبوش الجمهور يتأمل ، لا قرصو على واحد
بالصح يموت واذا جرحوا واحد بصح الدم يزررق تحقيقهم ناقصر أو تمثيلهم خاوي
أو فنهم عند أهل العقول مايفوت

الجماعة:

البريغلة:

ياجمال بلا جميل ، ياشمس الضحى ، ، ياللي تضوي بلا قنديل
برغلة قولي كفاش هذا القصر خير من القصر اللي ساكنين فيه ، اتبنا في ليلة
بين الكاف والنون يكون ما يكون أوفي هذا الشيء مستعجب
أنا اللي راني مستعجبة ، احكي لي كفاش هذا الشيء يكون ؟
لساني ماشي مديور ياش يفصح الاسرار
اذا شاعر وتدي بالتحقيق خبرني في الحين .

راني نشوف وندي ، اللي بنا هذا القصر ، ، راه يبني في قبر .
فالك في جلالك ، ، بريغلة ماتخلينيش أ ، ماتخلينيش في المغمومي فسر فسر وانكا
فيك شكون راه يبني في قبر

قدام مانفسر ، بالجمال بلا جميل ياشمس الضحى ياللي تضوي بلا قنديل قدام ما
تصري لك مصيبة أكتبين بلليانا الشاعر بريغلة نورثك وبكلامي تقعدني حية في
قلوب اللحافظين .

اشتى جانبنا للورث ، والقبر ، أوما زلت حية بريغلة برك ما تخلع في .
محبش شية النار دريني في الجريدة باش نورث .

اذا في يذك شي قوة نجيني من هذه الليلة مات تحوسليش نموت ونكافيك .
كس نجيك تحسبي الدعوة ساهلة بالصبح اتسنتي لي مليح ، اسنتلي مليح ، ، مليح
وما تخصي ، ، ساكنين هذا القصور زوج توام حوا واختوا الجمال فيهم صاب
كلمته كاكنو يسماو جمال وجميلة [، منصابش واحد يعكس ، ولكن اسمهم

الصحيح سعدي وسعدية والسعد انتاعهم في ليلة دركوا ما دركوا الملوك في سنين
توالي كانو مزلوطين رجعو مرفحين ، الزرق مين يسقى ، يسقى بسواقي مولاه
يهلل العقل يروح له ويحسب ما كانش حاجة اللي ما ينجمش عليها وذروك ابني
لهم باسة وتشوفي كي يطيحو فيها .

السوطة:

البريغلة:

احكي واندير ما تقول لي .
لالا الملكة تعرف بللي كاين جنان السخطة ساكنينه الجنون ، واللي يدخل له
ينسخط يدخل بنادم يولي شجرة والا حجرة .

نعرف جنان السخطة ثم كاين التفاح الهدار والماء اللي يغني عاسه البلبل الهدار
أ ، ريشه اخضر عيطي ناس مسمينه الطائر الاخضر

السوطة:

البريغلة: مين الطفلة اللي وسمها سعدية تخرج تُلْقَط الهبوب أو تحدر البرد الحال انتاع العسبة قولي لها .

يا كاملة في الجمال ،، تزيدي جمال على جمال ،، كون التفاحة اللي في يدك تنطق ياكاملة في الجمال تزيدي على جمال ،، كون الماء الي تشربيه يرقص ويزهي في يدك أومين تشربيه يغني ،، ما تتسايش ماقلت لك

السوطة: ياكاملة في الجمال تزيدي جمال على جمال كون التفاح اللي في يدك تنطق

ياكاملة ف الجمال تزيدي جمال على جمال ،، كون الماء اللي تشربيه يرقص ويزعي في يدك أومين تشربيه يعغني .

البريغلة: راكي جبتنيها ردي بالك غير تتساي ، بهذا الكلام اذا دارت عله تهدمهم أو ما

يبقى قصر ما يبقى قبر ، لالا مولاتي كون غير تتفكر يللي أنا يورثك .

السوطة: بركك من الهدرة سكت هليني نحفض الكلام الي بيه يرببوا ،، ياكاملة في الجمال

تزيدي جمال على جمال (تخرج)

البريغلة: دبرت عليها وراحت ، الورث وفيلة ما كانش السوطة المسخوطة ستوتة دايري

كي رمضان مين تكون الناس صايمة وانا غنيبتها كاملة في الزين ، درتها شمس

الحي ، ابهى دردوش ، زينة عطوش شمس العسبة وفي الليل تضوى بلا قنديل

اذا كل هذا الشيء

البريغلة: وما تكافينيش نهار اللي تموت نهار اللي تموت نروح نخدم صدام في الأسواق

ياحسراه على الرزق اللي مايفناش وكلامي مطبوع ، وكرمي مطبوع في الكتب

ما يتساش راني قعدت بلاش ،، قال لك الشاعر اذا جاع يولي مداح .

نرجع مداح في الاسواق ،، شوف هذاك المكتوب ،، كون غير نتوب كون غي

ر نتوب

-(في قصر سعدية وسعدي)-

سعدية: اشتاه هذا اللباس وشكون فصله وين شاف ال اهب تتركب عله كالفضة واشكون

اللي طرز هذ الطريز سوداني شوفولي لباس واحد آخر هذا مانلبسوش شوقولي

لباس حر يرصيني وتاج الياقوت

العينين: خلوني نفوت .. اشتاع لمنعوا علي ندخل هذا القصر ، راهي ساكنته بنتي سعدية

ولدي سعدي .

سعدية: شكون اللي راه منوض هذا الهراج ؟

العينين: الله يجيبلكم سخطة

سعدية: وانتما خدامتي وين راكم رايعين ،، هذا ما ابقى تخلو يدخلوا حتى لبيتي

الطلابية والقلليل قلت لكم كافوهم من الباب وخوجوا على هذه في العين .

سعدية: أومالكي تنهدي علي ،، شدي لسانك وقعدي وين راكي ،، صحيح نعرفك مليح

أوراني عاقلة عليك ، أو مكتن راني عاقلة هذا ماذبي ننساك وذروك ماذا ابيك

اخرجني من باب هذا البيت أوزيدي خرجت من باب قصر أوزيدي اخرجني منباب

البلاد وانفي روحك بيدك باش مانسمعش بك اكثر خير اما انت وراجلك بصيبو

كم مقبوسين ولحمكم مجزر أو خفي ما تصعيلش خير ما نعط لاخدامة .

سعدية: خدامتك واشتى راكي حاسبة روحك وقيلة راكي حاسبة تخوفيني باللي نا عييت
انصفق فيك واليوم نخاف منك ما طلبت منك والو ، مين اسمعت بك القلب
والكبدتي عيطوا انت ابنتي وانا امك ، مين سمت بك ماشي الرزق جرتي والله
بعميلي العيويينا اذا طمعت الوحش جانبي الوحش برك سلمي على سعدية ونقعد
هنا خديمك غير يعطيك نشوفك صباح وعشية .

سعدية: بركاى من الهراج ايا خرجوها علي
الشينة: سعدية راكي تزعفي هذا الشيء ماشي صحيح غير راكي تلعبى معيا ماشي جاية
طرديني .

سعدية: اديها كافيتها من الذهب والد بلون ووتذهب منا
الشينة: يابنتي ما جيتش باش تغنيني وانهار اللي صبتك دايك الواد كافيتني باذهب
والدبلون باش ربيتك ، عينيك غناوني خير من رزق الملوك ومين تتبسمي كاللي
اعطاوني مال الدنيا انتي سعدية اوخوك سعدي كمنو رزقي اوراس مالي او مانبد
لكمش بهذا القصر واليوم راكي تعطي للخدمة يطردوني حمليني ونقعد أهنا
اخديمك خدامك ، ناكل اللي شاط على العمال ونرقد في ركنة من اليوم ما
تسمغتيش ، غير يعطيك نقعد أهنا مين نشوفك ساعدة ياسعدية ومين يشوفك
فرحانة تتهنى .

سعدية: طمعتها بالذهب او ما حبتش وقيلة احبني صحيح او زيد بازياة كاين ثمانية
عشرة سنة بيني وبينها ... صحة بيتي تقعدى راكي قاعدة ولكن اللي فات مات ،
وعلى الماضي ماتاتيناك انشأى الهم والقلالة اوراكي هنا في دارك .

(تخرج سعدية)

الشينة: البارح خطابة واليوم من الناس الصابة حبيت نعقد راني قعدت يليق لي نكشف
هذا السر كلي دارت باش في ليلة صبحت ملكة وقصرها خير من قصر فمي
مدير له لجام خير أما يحاوزوني وانعمل وذني او عيني غير اذا حصيت ما
حبيت نحصى

الخدام: ما تنسايش راكي في قصر سعدية وسعدي
الشينة: انت ما تنسايش مع من راكي تهدري ،، انا يما هم .
الخدام: سامحيني سامحيني الف سماح انا خديم خديمك من الحين ..
الشينة: فوت قدامي اوربلي الحمام وين (يخرج الخادم وشينة العينين)
(موسيقى ثم يدخل سعدي)

قليل الدين: (من الخارج) ها ، ها سعدي ياوحد بقة الدوالي يامخصوص من الراي
مخصوص من الراي مخلي باباك يعيط في الاسواق وانت في العلالى .
سعدي: قلبي اتهول ، شفت بعيني الريم الكاملة الزين مصنوعة الرخام ، اللي يقشها في
الحجر اتمنى الكاملين اوفي الزين اوسكنها في جناني بين المسك ، السيسان ،
واليا سمين ،، هو لتقلبي أكثر من مياة ولعنة . (يدخل قليل الدين)

قليل الدين:

ايوي هالك تلقاني أنا باباك يانكار الخير يامفصل الطامعين،، من الساع وانا نعط لك واش هو هذا ،،، شكون اللي خلاك تدخل ،،، شكون اللي قال لك تدخل واشتي حيت تدبر ؟

الممثل:

اشتي حيت تدبر ، هذه هي واه ،،، جيت ناكل ونشرب ونرقد ، والنوض نتكسل وانزيد ناكل ونتفحشش .

سعدي:

ملشي راك عاقل كي طردتني

قليل الدين:

راني عاقل وما ودرتشي عقلي هذا مابقالي لي علاش جيت

سعدي:

واعلاش طردتني اذا راك ثابات ؟

قليل الدين:

الحاجة معهومة أو ما فيها حتى تخمام نهار اللي طرنتك كنت قليل نفلي القط

بصوردي وما دخلنيش قرش ، كنت مهموم همي يكييفني

سعدي:

طردتني من دارك وةاليوم بلا حشمة جيت لداري

قليل الدين:

ودرت عقلك واللامازلت دري ، الحشمة علاش وهذا سؤال قاع راك بياع ولا

شراي أسالك رد علي

قليل الدين:

ها ما كان جواب للسؤال انتاعك ،، اسمعت ترفحت جيت نعيش ونتمولك ناكل

ونشرب نرقد والنوصي نتكسل ،،، لا خدمة لا زدمة لاتخمام اللي عنده قصر

كيمن هذا ما يتغدى بالجراد ما يتعشى بالفول ، وانا مارانيش مهبول باش نخليها

تقوتني

سعدي:

راه يخصك بالزاف ماشي شوية واصحيح راك مهبول اللي جيت الهني طامع بعد

اما طردني

قليل الدين:

أنا راني مهبول وأنت ما بقاتلك عقلية سقسي الفلاسفة والكتب اللي قريتهم واهل

العقول يقولو لك ، للسانل الناس نقول الله ينوب والغاني يحوسوا يسترو له

انمكتوب .

سعدي:

اذا راه يقر بالحق هاك حتى راه يحوس على اصلاحي ،ما جاش يتبيلس

...اخرج منا والا ذروك تشبع اعصى

قليل الدين:

تشك يا ،، تشك يا ،، تشك يا ،، وانا اللي حبيت تكون صديق ، ما يعيش في ذا

الدنيا غير ابليس

سعدي:

ايا انتلف منا

قليل الدين:

ارجي دقيقة حبيت البروسة نعطيك ، ياسعدي ما سميتك سعدي حتى سعد صحيح

اسعدت أو تسعد وفي ذا ترجع ملك على هذيك غير اسمعت اجریت ،،، انا اللي

كنت طباخ الملك نرجع طباخ ، ذروك مين يدخلو من الصيد عيانيين وانت سيدي

أو سيد سيدي بابا وانا خديم خديمك نهار للي طردتك درت منا أو يان لي في ذاك

المنام انسان لحيته بيضاء كالثلج واصلة حتى للأرض أسيدي ،،، وقال لي قليل

الدين خلي سعدي يسعد واسعد معاه خليه حتى يسعد وروح اقصده ما يبخلوكش

،، ما يفرطش فيك ،، ما يطردهكش ،، وانا راني انشوف أنا اللي طردتك على

منفعتك راك تبخل في واتعطف في ماشي حق عليك ياسعدي ياسعدي بالملك

سعدي:

يكفي الشيء اللي قلته صحيح ؟

قليل الدين:

هاوزاني نكذب على سيدي

سعدي:

واعلاش ما علمنتيس ؟

- قليل الدين: اللي وقف علي في المنار قال لي الدعوة سرية
سعدى: صحة زين طبائعك وقول لي سيدي كل ما تسوفني وكل مدير منام ارواح في
الحين عيده لي ، أورك عايش هنا كي حبيب
سعدى: ايا قليل الدين نفوتوا الدنيا التفاح الهدار والماء اللي يغني (سعدى يخرج)
قليل الدين: ما تخافش سعدى فكره بنيفك ،، أو روح مين سلكتنا اذا حبيب هاك نيفي
الري: روح هاني ، غير فكره برك ،، يليق لي نيف اللي يحمر لي وبهي
قليل الدين: كل ذا المعلومات في راسك وابلا نيف ماشي حق
الري: الحق ما عنده ما يدبر في هذا الحالة ،، حكايتي طويلة ولكن محكيها لك قصيري
،،، أمنت في الدراري أو خليتهم يلعبو به كون ما شفوني الدراري كون راني
فلان الفلاني
سعدى: هيا قليل الدين
قليل الدين: ادى الماء اللي يغني والتفاح الهدار حرجته سالم من جنان السخطة وانساك في
الحين
الري: ياولدي المهبول اللي يطمع الخير يردوه له الدراري اذا كاش ربي يكون سباب
أما هما ينساو
سعدى: ايا ليل الدين تجي واللا نروح عليك
قليل الدين: تسمح لي سيدي نروح لأهلي
الري: روح في ذا الدنيا يليق لك كيما الاخرين تبع طريق الطمعة ولا تقعد قليل بالصح
نعطيك كلمة قالها الشاعر المعربي (صحيح قوي الري يختفي)
الممثل 1: جابوا الماء اللي يغني ،، والتفاح اللي ينطق ،، هذا شغل فاني كاللوز والبندق
الجماعة: هو لابس نيني ،، وحبيبو الازرق ،، أشتى جاء يدبر المدني ،، كون ما جاش
يسوق
الممثل 1: أهل الفن والشيوخه عيون
الممثل 2: يرووا العطشان ويعينوا المغبون
الممثل 3: مايشغلوا بالسارق
الجماعة: اللي حب شي لوز يليق له يجور
اللي حب شي يندق يليق له ينطق ،، جابو الماء يغني ،، والتفاح اللي ينطق
الممثل 4: اذا كاش صحفي راه في الصالة
الممثل 5: ما يحبناش وهذا الشيء بيان له بسالة
الممثل 6: يروح عند امه ياكل البسطيلة
الممثل 7: احنا يهدا الشيء رانا منوضين داله
(الجماعة تكرر الأبيات الأولى)
الممثل 8: اللي يحب يلوم يلوم السراق
الممثل 9: احنا جبنا جديد أوراننا في حالة
الممثل 1: اذا حبيت تفلح صحيح بالي
الممثل 2: ولكن اللي حكاه ما هوش بوهالي

- (لجماعة تكرر الابيات اللازمة)
- الممثل 3: حبوا السراقه اللي ما في يدهم شيء
- الممثل 4: برزق الناس يجروا موالين الشي
- الجماعة: احنا من العين جبننا الماء اللي يغني ، حنا من الشجرة نترنا التفاح اللي ينطق
- المعلم: حنا القراقوز ، وكلامنا يجوز
- الجماعة: ونبانوا دراري ، ولكن قاريين على الشايب والعجوز
- الجماعة: ما تهمنا حالا ،، ها سرنا ها المسألة
- الممثل 5: اللي حار في طولة خياله
- الممثل 6: مايكون لن سلالة
- الجماعة: عيطي ناس الهداري ،، عيطي ناس خصاري ،، عيطي ناس بسالي
- الجماعة: ما جاوعرب ما جاو نصاري ،، رادو الفن في حالي ..
- الجماعة: هذا الناس خصاري
- سعدى: الرى قال لي كاين الحجر يهدر ويفكر وابنادم ما يفكروش قريب وانا نموت
- رحت لجنان المسخوطين أوشفت بعيني التفاح ينطق والماء يغني وانتي اهوالي
- اقعدني حجرة ما حبيبتش تنطقي
- الممثل: يهوالك هولتني ،، انا اللي صبت راحة فس صفة حبرة
- سعدى: اهوالي هدرتي ربي غناني عندك مور هذا الصفة لسان وفكر اوتنجمي تردي
- علي نجم نسا لك
- الممثل: خطبك من السؤال ياسعدى ، ياهولك وصلني للهول خلي الصفة مثل ما راهي ما
- تحوسش تعري ما ربي وصانا ستروا المرأة بلسانها أو فكرها تنجم تكسي الحبال
- اعصا ما يكونش متساوى اذا حبيت تتخيل خير ماتطلب الكشفة ماربحت ماكانت
- في الكون تساعفني خليلي كل حال سير علي حالو أو ما تهول ما تتهول وخلي
- نسيوان سلالا
- السعدى: اللي حب الكشفى ينكششف ولكن اللي يتهول يسقسي والناس سباب أهواله حبيت
- نسقسيك أشتى وصلك لهذا الحالة
- الممثل: هذا ما سؤال ما مسألة،، عشت في قرن الكشفة والناس الختالة حبيت وتمنيت ذا
- الحالة والا عيشة من ناس من والا
- سعدى: كون الرى والطائر الاخضر يعينوني وتولي ما كنتي يادري تحييني
- التمثال: الحب ما جاش سؤال ،،، واللي سال يكشف الحلة ،، يخلي ديوان الهول ويجرب
- المسألة
- سعدى: كل شي يتامر والقلب ذا قلبك ما هزوه رياح ماحب هولي ما عجباته الحالة قولي
- لي ...
- التمثال: القلب مين يهرب ماتسوى الهدرة والعقل اذا ماينخطفش مايرد على سؤال ك ،،
- هدرة كون من هوالك ما هولني هول كون قعدت حجرة ،، أوما تتحدثش معاك ،،
- ما نرد عليك هدره

حواء وأدم تتهولي ونشوف خدودك يفتحوا كي ورد بنعمان أو عينيك ينحطوا
للارض بالحشمة

التمثال:

الي تمنى شيء أوربني وفا ومن بعد يندم كي ولي ارولا ، وائر من لسان ينجم
يطلب ويتكلم ، اهربت على عرضي وقت ما لاناس قلال عرضها وتمنيت نرجع
حجرة من الرخام والمرأة بلا صدق بلا عرض بلا ايمان والسرارة في يد الطائر
الأخضر

سعدي:

وين راه الطائر الأخضر ، حاب نخبر الطائر الأخضر

(تدخل سعدية وسروال بلا قاع)

سعدية:

نتلف منا

سروال:

يابنتي ما جيتش خدام عندك ما دخلت لدارك زدام الناس من أمشي يخطب النساء
وانا السوطة رسرتني نطلب النسب...

سعدية:

اللي يطلب النسب ما يحوسش الآخر اشتي يكسب

السروال:

في رزقك ما هيش طامعة حبت باش توفي الفال سلة التفاح وقلة الماء

سعدي:

أشتي هو هذا الهراج

سعدية:

أه سعدي خويا ،، ليك تكك هذا البوهالي ..

سعدي:

اشتي حب أشتي بغى

سروال:

يا سيدي كيما قال الشاعر انا نسمى مرسل أو حبيت نطلب من أختك الحسب

والنسب

سعدية:

شوف ذيك الحالة وتشفي لمن لجارنا الملك ما ينجمش يتمشى عشرين خطوة على

رجليه فوت غير حرب ما عشت أنا ويماه عجوز نقراشة أوراه زاد شرط بللي

صداقي التفاح الهدار والماء اللي يغني

سعدي:

أو هذا الصواح ياأختي أنا جبتهم لك

سعدية:

راهم عندي واعلاه أنا نحطهم شرط في الصداق

السروال:

على سلة التفاح ، بأو قلة ماء هذا الصوالح ما يغنوا قليل أو في السوق ما يجيبوا

سومة

سعدية:

أنت برك من الهدرة واللاخر منا ، راني نتحدث مع خوية ما رانيش نتحدث

معاك

سروال:

قادرينا شوية ما رناش ناس من والا سولين نديروا الخير نطلبوا النسب ماش

الفراق لانسان أو كان لسيد الملك

سعدية:

روح روح للملك وليما ، العجوز الصوطة بللي سعدية عندها التفاح الهدار والماء

اللي يغني وحابة تتزوج مع الطائر الاخضر كون يولي بنادم

سعدي:

وأنا مع التمثال كون تولي امرأة

سروال:

هي حابة الطائر الاخضر ايولي بنادم وهو حاب الرخام ايوالي امنا حواء ، هذا

الناس حبووملكهم الهواء وانا في يدي ما عنحي قوة نروح ونخليهم في شكلهم في

الحين قط قط حبت هي بم بم حب هو الله يسترنا يا ربي يسترنا يا ربي

(يخرج سروال تدخل شينة العينين)

شينة العينين: أو ما لكم في هذا الحالة ، سعدي أوليد أو مالك وانت سعدي لا التفاح والماء
راهم عندك

سعدية: حبيت الطائر الاخضر بلا بيه ما نجمش نعيش (يدخل قليل الدين)
قليل الدين: أشتى كاين ثاني ، رانا ما جيناش من جنان المسخوطين راني غير كي فطرت

أوراني نشوف فيها تبكي
سعدية: قليل الدين ما نجمش تعيش

قليل الدين: اذا ما تتجميش تعيشي خلينا نعيشوا سويعة بركانا ما دفعتنا للموت أنا خوك
سعدية: ذا الخطرة انا راني حاب نروح ، السر باش تولي امرأة راه قاضبة الطائر

الاخضر

شينة العينين: ايا نسهلو قليل الدين

قليل الدين: قول ايا نصعبوا هذا الشيء مافيه سهالة أسيدي لا الخطرة اللي فانت ولينا ولينا ذا

الخطرة نموتوا ، آالة هاك ترايلي أو ما تحوس على الموت
سعدية: راني نشوف الكلام الظلام شتوني ذروك نطيح ذروك نموت

(تسقط في تراعي شينة العينين)

قليل الدين: نوصي يا لة مولاتي احنا رانا رايحسن نموتوا غير عيشي

قليل الدين هيا

سعدية: علي حبيبي الخير ، راني جاي سعدي راني جاي ، راني ندير في جنازتي ما

كانش اللي يديرها مورايا وذروك أشتى نديروا معلمي

أوذ روك أشتى نديروا قدور ..

المعلم: قريب كالخطرة اللي فانت ، ذا الخطرة في طوع ما يرحوا الجنان المسخوطين

قدور: يروحوا لجبال الشواطين ، ثم كاين الغول بوشلاغم أوثلث رجلين ، الغول راه

قابض الطائر الاخضر من الكرعين غير يوصلوا الغول ينسف عليهم نسفة

يرجعوا مسخوطين ، في ذاك الوقت سعدي قلبها يخبرها تشوف الخدمي تصيبه

مصدى تروح تحوس عليه مع شينة العينين مين يجو طالعين للجبال ايبان لهم

الري شينة العينين تتخلع يعينهم ، يزحف الغول ويرد سعدي وقليل الدين كيما

كانوا

سعدية: خويا

سعدية: اختي

شينة العينين: راجلي

قليل الدين: زوجتي

قدور: يجيبوا معاهم الطائر الاخضر وفي ذيك العشية التمثال ترجع امرأة أو تهدر ...

الطائر الاخضر يوري لهم قبر نئات زينة العوينات نئات تولي معاهم حتى للقصر

هنا أحبس خبر ما تولى خالوطة كيما كان الحال كملوها لابغي تشكشوكة

المعلم: أيا نئات ، سعدي ، سعدي ، قليل الدين ، شينة العينين ، الطائر الاخضر من جهة

قدور: من الجهة الاخرى ، السوطة والقراط بريغلة مسروال بلاقاع ، الري يقعد في

الوسط ، ايا لعبوا شي لعبات واحنا كملنا

القراط: قولي سروال بلاقاع راني النوم واللا هذه مرتي نئات

سروال: هي ياسيدي هي

- القراط: نانات
- الننات: القراط
- القراط: تم اشتي راكي الديري ؟
- الننات: راني مع اودي يسماو ولادك
- السوطة: بريغلة اشتي هي ذا الحالة
- بريغلة: انتخذت ، دريت واعلمتك على المسالة
- الري: ابلا قلق نكملو الحالة ، سعدي يتزوج مع بنت الملك كانت في حالة ، الطائر
- الاخضر ثاني ملك اقلع ريشك او اللي ما كنت او مع سعدي تزوج ، القراط صاب
- نانات سعدي تزوج او سعدي ثاني شينة العينين راه عندها قليل الدين السوطة
- دروك يجيها قلبها وتموت في يد ابريغلة بلا ما يورثها بلا ما تخلي له شي
- سروال بلا قاع اللي يجيبه النهار بديه الليل راه مو الغف بهذا العشية
- الري: في هذا الحكاية كل شيء يكمل مليح وخسارة ما جبرتش نيفي ..
- المعلم: قدور
- قدور: اشتي كاين معلمي ؟
- معلم: كملت ؟
- قدور: الحكاية هذا حديثها
- المعلم: سيداتي وسادتي وانساتي اذا الريح مليح وسونا شي شي نضمن لكم " الري "
- ذيروله نيف ، اذا الحكاية بانك لكم لعبة للدراري ماكان تتغشوا او هدوها اهدوها
- لوليداتكم مين يكبروا ا وكون تساعفوني فكروا اشتي لاف وقت باش ذا الحكاية
- تتحكي في الف ليلة وليلة اشتي لاق باش الشاعر مسرحي الطلياني "الرو
- ياديلارني " في فونيز ، واشتي لاق وقت باش ولات رواية قرقوزية واذا لحكاية
- ما عجبتمكمش نغنوا لكم كيما بدينا ..
- هالقرقوز آسيدي ها لقرقوز آسيدي

النهاية

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم:أولاً: المصادر

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان، 1973.
2. أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982.
3. ولد عبد الرحمن كاكى، ديوان القراقوز، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، الجزائر.
4. ولد عبد الرحمن كاكى، كل واحد وحكمه، مطبوعات الدورة 35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم (من 10 إلى 20 أوت 2002).
5. ولد عبد الرحمن كاكى، مسرحية 132 سنة، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، الجزائر.
6. ولد عبد الرحمن كاكى، مسرحية القراب والصالحين، الدورة الخامسة والثلاثون. للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة.
7. ولد عبد الرحمن كاكى، مسرحية كل واحد وحكمه، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة.
8. ولد عبد الرحمن كاكى، مسرحية إفريقيا قبل الواحد، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، الجزائر.

ثانيا: المعاجم والقواميس

1. ابن منظور لسان العرب، مادة (ورث)، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
2. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، ط1، 1963.
3. الفيروز أباذي، القاموس المحيط، توزيع مكتبة النوري، دمشق، فصل الألف والباء، باب الثاء.
4. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان بيروت، 1997.

ثالثا: المراجع باللغة العربية

1. إبراهيم دانيوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق في العراق، تحقيق وتقديم بوكروخ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2003.
2. إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، العدد 26 دار المعارف، القاهرة، 1978.
3. أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، 1993.
4. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
5. أحمد أمين، النقد الأدبي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1992.
6. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، منشورات التبيين الجاحظية 1998.

7. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ط

1988.

8. أحمد علي مرسى، الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، 1983.

9. إسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وتطورات في نقد الشعر والمسرح والقصة، دار

القلم، الكويت، 1977.

10. بدوي بطانة، النقد الأدبي عند اليونان، دار الثقافة للنشر بيروت، لبنان.

11. بلبل فرحان، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق.

12. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية

للكتاب، الجزائر، د.ت.

13. جلال العشري، المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1971.

14. حسن رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت لبنان، ط1، 1972.

15. حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية لسعد الله ونوس الأوائل

للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة، دمشق، 2000.

16. حامد عبد السلام زهران، الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب للطباعة والنشر

والتوزيع، ط3، 1997.

17. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، منشورات

اتحاد الكتاب العرب، 1999.

18. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1961.
19. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة بيروت، ط2، 1975.
20. رمضان محمد القذافي، الشخصية نظرياتها واختباراتها وأساليب قياسها، منشورات الجامعة المفتوحة، طرابلس، 1996.
21. رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1980.
22. سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد 16، العدد 03.
23. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998.
24. سيد إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، دار المرجاح، الكويت، 2000.
25. الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، 2010.
26. شريف عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2001.
27. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية) المكتب العربي الحديث، الإسكندرية 1997.
28. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001.

29. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى،

عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.

30. عبد الحميد بوراوي، البطل الملحمي والبطلة الضعيفة في الأدب الشعبي الجزائري، ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1998.

31. عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، 1980.

32. عبد العالي بوطيب، الشخصية بين الأمس واليوم، علامات في النقد، ج54، مجلد 14 النادي

الثقافي جدة السعودية، ديسمبر 2004.

33. عبد الغني الملاح، رحلة في ألف ليلة وليلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع،

بيروت، ط1، 1981.

34. عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1،

1984.

35. عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان

ط1، 1998.

36. عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1،

1988.

37. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية

القاهرة، ط5، 1994.

38. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، بيروت.

39. عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي، بنيات وتحليلات، مطبعة المعارف الجديدة

الرباط، 1992.

40. علي الراعي، فن المسرحية، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، نوفمبر، 1959.

41. علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1 2003.

42. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي

القاهرة، 1997.

43. عمارة بلال، قضايا النقد والأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1989

44. فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والنص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

45. فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبي، دار النهضة العربية، القاهرة

1977.

46. قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986.

47. قرقوى إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر

والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2005.

48. كمال الدين عياد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي مراجعة أ. د إبراهيم حمادة، دار الوفاء

لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006.

49. لويس عوض، البحث عن شكسبير، دار المعارف القاهرة، مصر، 1968.

50. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999.

51. محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، الشركة التونسية للطباعة الوسط تونس، د ت.

52. محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة، بيروت.
53. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط.
54. محمد عابد الجابري، نحن والتراث، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط 11، 1982.
55. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت لبنان، 1973.
56. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، لبنان، ط 1، 1982.
57. مزيان فرحاني، ألف ليلة وليلة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، ج 4، 1988.
58. مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط 1، 1993.
59. ناصر صبار، الفلكلور، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 3، 2004.
60. نبيل راغب، لغة المسرح عند ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
61. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1981.
62. نور الدين عمرون، مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتينت للنشر، ط 1، 2006.
63. وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا، ط 1، 2002.

رابعاً: المراجع المترجمة:

1. إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، المكتبة المصرية، صيدا بيروت نيويورك، 1996.

2. ألارديس نيكول، المسرحية العالمية، الجزء الأول، ترجمة عثمان نبوية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د ت.
3. أوين فردريك، برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، لبنان، 1981.
4. تمارا الكسندوفينا بوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط2، 1990.
5. رودلف بنكا، منهج العمل لدى بريخت، ترجمة نبيل الحفار، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، العدد (25/24)، 1985.
6. س. وداوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت لبنان، باريس، 1980.
7. سارتر، دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طارايشي، دار الآداب، بيروت لبنان، 1973.
8. ستيوارت كريفيتش، صناعة المسرحية، ترجمة عبد المنعم معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1986.
9. فرانك م، هواتينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، دار المعرفة القاهرة، 1970.
10. فردب ميليت، جيرالدايدس بينتلي، فن المسرحية، ترجمة صديقي حطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1986.

11. لا يوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة دار

الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1946.

خامسا: المراجع باللغة الأجنبية:

1. Ahmad cheniki, théâtre Algériens, itinéraires et tendances, thèse de doctorat, sous la direction de Mr Robert Jonamy, Université de paris, 1993.
2. Anne ubersfeld, lire le théâtre (T1), éditions sociale, paris, 1981.
3. Mehvédine BECHTARZI. Mémoire Tome III .Paris mentienel de livre. Alger.
4. paigit (j), Epistémologie science de l'homme, edzition Galamard, paris, 1979.
5. Patric pavis, Dictionnaire de théâtre, edition revue et corrigée editoin Dunod paris, 1997.
6. philippe Hamon, pour un satatu sémiologique du personnage, i poétique inpoétique du récit, édition du sauil, paris, 1977.

سادسا: المجلات والجرائد والمقالات

1. إدريس قرقوى، المسرح المدينة والمواطنة، مجلة فعاليات المسرحية لمدينة الجزائر، 15/14/13

فيفري 2006.

2. إميمون بن براهيم، الشخصية المسرحية عبر العصور من اسخيلوس إلى شكسبير، مجلة القلم،

العدد 11، أكتوبر 2009.

3. بغيل مدني، من يتذكر ولد عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكى، جريدة الخبر، 01 فيفري 2001.

4. جريدة الأضواء، جريدة يومية 10 سبتمبر 1987، الجزائر.

5. جريدة الشعب، العدد 795، 24، ماي 1989.
6. جريدة المجاهد، الصادرة يوم الأحد 02 ماي 1993.
7. صحيفة المجاهدة، الأحد 02-05-1993.
8. عبد الحليم المسعودي، الأسطوري والملحمي من خلال تمثلات الفضاء عند بريخت وآرتو، مجلة المسارح، مجلة ثقافية شهرية، ع25، 2001.
9. عبد الحميد زايد، الرمز والأسطورة الفرعونية، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، وزارة الثقافة، الكويت، 1985.
10. عبد السلام المسدي، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت، ع412، 1993.
11. عبد الكريم برشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، بين الفن والصناعة والعلم الإيديولوجيا، مجلة فصول، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
12. عز الدين إسماعيل، الأدب المسرحي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980.
13. علي عشري زايد، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، العدد الأول، الهيئة المصرية، القاهرة، أكتوبر 1980.
14. لومتان في عددها 452 الصادر يوم الثلاثاء 02 ماي 1993، le matin, mardi 02mai.
15. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، وزارة الثقافة ع05، 1982.
16. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، تجليات الحداثة، ع1.

17. هيام أبو الحسن، مسرح المصري القديم ومصادره، مجلة فصول، المجلد الثاني، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

18. Ouest tribune, 1993.

سابعاً: الحوارات والمحاضرات الأكاديمية:

1. بن ذهيبة بن نكاع، مقياس سيكولوجيا الدراما، محاضرات السنة الجامعية 2009/2008، لطلبة السنة الرابعة، جامعة وهران، مارس 2009. محور المؤلف المسرحي وخلق للشخصيات
2. حوار مع الأستاذة الزاوي فتيحة، بتاريخ 2010/02/24 حول الاحتفالية.
3. طامر أنوال، محور الكلاسيكية الجديدة، مقياس نقد حديث، مقدم لطلبة السنة الثالثة جامعي قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008/2007، يوم الأحد 18 نوفمبر 2007.
4. لقاء جمع الباحث مع الدكتور بوعلام مبارك، بجامعة سعيدة، بتاريخ 2010/10/15.
5. لقاء مع خوص الطاهر، أحد المهتمين بأعمال المرحوم ولد عبد الرحمن كافي
6. محمد مسكين، مسرح النفي والشهادة، د ت، محاضرة الشخصية المسرحية لزاوي فتيحة دروس طلبة سنة أولى ماجستير، بتاريخ، الأربعاء 19 ماي 2010.

ثامناً: العناوين الإلكترونية:

1. Email :fatima.faezi@yhoo.com
2. <http://hom.planet.nl/àlgabooo>
3. www.djamil/istoirdutheatre.com
4. www.elmadar.com.
5. www.elmadar/kaki.com

تاسعا: الأطروحات الأكاديمية:

1. إميون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، رسالة ماجستير، إشراف د. سليمان عشراي، جامعة وهران، 2002/2001
2. برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى، رسالة ماجستير، إشراف أ.د. فرقاني جازية، جامعة وهران، 2008/2007.
3. بلحوالة سهيلة، اللغة في المسرح الجزائري، بين طبيعة النص وجمالية التلقي، 1986-1976، رسالة ماجستير، إشراف د. فرقاني جازية، جامعة وهران، 2006/2005.
4. بن نكاع بن ذهيبية، التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، دكتوراه دولة، إشراف أ. د سليمان عشراي، جامعة وهران، 2006/2005.
5. بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د. فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994/1993.
6. بوشيبة عبد القادر، الظواهر اللا أرسطية في المسرح العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، بإشراف بشير بويجرة، جامعة وهران، 2003/2002.
7. بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف د. عز الدين مخزومي، جامعة وهران، 2001/200.
8. زويرة عياد، التجريب في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف د فرقاني جازية، جامعة وهران 2005/2004.

9. سوامي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير إشراف د ميرات العيد، جامعة وهران، 2010/2011.
10. فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي. أطروحة دكتوراه، إشراف د عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2002/2003.
11. مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، إشراف، د . أمين الزاوي، جامعة وهران، 1995/1996.
12. نقاش غالم الشخصية التراجيدية وبعدها لسيكولوجي في مسرح شكسبير، رسالة ماجستير، إشراف د. فرقاني جازية، جامعة وهران، 2002.
13. هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف د. العمري بوطابع، جامعة المسيلة 2008/2009.

الفهرس

قبس

إهداء

شكر

مقدمة أ

10 مدخل: النص المسرحي والتراث

الفصل الأول: الشخصية المسرحية والتراث

16 المبحث الأول: الشخصية في المسرح

16 أولاً: مفهوم الشخصية :

19 ثانياً: تطور الشخصية الدرامية عبر العصور:

32 المبحث الثاني: معالم الشخصية المسرحية.

32 أولاً: بناء الشخصية الدرامية:

35 ثانياً: الشخصية والنموذج الإنساني:

45 ثالثاً: الشخصية المسرحية وطابع الاحتفالية:

48 المبحث الثالث: الشخصية التراثية - المفهوم والمصادر:

48 تمهيد:

49 أولاً: مفهوم الشخصية التراثية:

50 ثانياً: مصادر الشخصية التراثية:

الفصل الثاني: الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكى

61 المبحث الأول: تطور الشخصية التراثية في المسرح الجزائري عند كاكى

61 تمهيد:

64 مرتكزات الشخصية التراثية عند كاكى:

64 أ. المرتكزات المحلية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى:

68 ب. المرتكزات العربية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى:

70 ج. المرتكزات الغربية في بناء الشخصية التراثية عند كاكى

74	المبحث الثاني: الشخصية المسرحية عند كاكى بين الملحمة والحلقة.
74	تمهيد:
75	أولا: معايير الشخصية الملحمة:
77	ثانيا: الشخصية الملحمة وخاصة التغريب عند بريخت وكاكى:
84	ثالثا: الشخصية في مسرح الحلقة ودورها في تأصيل المسرح الجزائري عند كاكى:
90	المبحث الثالث: الأشكال التراثية في مسرحيات كاكى
91	1. شخصية المداح
95	2. شخصية القوال
99	3. شخصية الراوي

الفصل الثالث: دراسة مسرحية ديوان القراقوز لكاكى

- دراسة موضوعية فنية-

104	تمهيد:
104	أولا: الجانب الفكري
104	أ. ملخص مسرحية ديوان القراقوز
105	ب. تحديد الظروف التي أحاطت بكتابة النص المسرحي
106	ج. تحديد الفكرة المركزية
107	د. تحديد المضمون والتعليق على المسرحية، من خلال مناقشة أفكار الكاتب
111	ثانيا: الجانب الجمالي: الشكل
111	أ. الجو العام للمسرحية (الحدث الدرامي)
113	ب. الشخصيات الدرامية
115	ج. الصراع الدرامي
117	د. اللغة والحوار الدراميين
121	هـ. الزمن والمكان في مسرحية ديوان القراقوز
123	ثالثا: تصور شخصية الراوي في العرض المسرحي
124	أ. شخصية المعلم
125	ب. شخصية قدور الراوي

130	الخاتمة
133	الملحق
174	قائمة المصادر والمراجع
187	الفهرس

كلية الآداب، اللغات والفنون
قسم: الفنون الدرامية
اللقب والاسم: بحري قادة

ملخص رسالة الماجستير الموسومة:
الشخصيات التراثية في مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكى

ارتبط المسرح الجزائري منذ مرحلة بزوغه بالتراث، حيث وجد الكتاب المسرحيون من خلاله المادة السلسلة التي ارتكزوا عليها في عمليتهم الإبداعية، لا لسبب سوى لرفضهم للأشكال المسرحية السائدة معتبرين إياها نتاج للثقافة الغربية وإفرازا لفكر الاستعماري الذي استعمل كل الطرق لطمس الثقافة الوطنية.

ويعتبر الكاتب عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكى، من بين هؤلاء المسرحيين الذين حاربوا هذه الأشكال الغربية التي لا تحمل دلالات تحاكي الواقع المحلي الجزائري بمختلف طبقاته، من خلال مسرح الحلقة المرتكز على الموروث الشعبي الذي اتخذه كوسيلة لبلوغ غاية نبيلة تعني مسألة تأصيل المسرح الجزائري في عدد من أعماله المسرحية مثل "القرباب والصالحين، كل واحد وحكمه، ديوان القراقوز... الخ ولا سيما تركيزه على بناء الشخصية الدرامية بناء تراثيا معتمدا فيه على خصوصية البيئة والهوية الوطنية والعربية.

من هذا المنطلق عنونت بحثي بـ: " **الشخصيات التراثية في مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكى** "، وقد ارتأينا أن تكون مسرحية " ديوان القراقوز أنموذجا، كونها من أنضج أعمال كاكى، من حيث توظيف التراث والتعامل مع موضوعاته، وخاصة ما تعلق بالشخصية المسرحية، باعتبارها المحرك الأساسي للفعل والأداة الكاشفة عن الصراع كما وصفها عبد القادر القط في فن المسرحية.

تناول المدخل **النص المسرحي**، من حيث درجة الاختلاف بينه وبين النص الدرامي، مع التركيز على إعطاء مفهوم للتراث، وكذا التطرق إلى ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري ومضامينه.

أما الفصل الأول المعنون بـ: " **الشخصية المسرحية والتراث** " فقد قسم إلى ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول الشخصية في المسرح من حيث المفهوم والتطور على مر العصور، وجاء المبحث الثاني عارضا لمعالم الشخصية المسرحية، وما تحمله من بناء وصلة

بالنموذج الإنساني، وعلاقتها بطابع الاحتفالية، أما المبحث الأخير فتضمن مفهوم الشخصية التراثية، متطرقا إلى أهم مصادرها، في صورة المصادر الدينية والتاريخية، والأسطورية والشعبية.

الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي"، فقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث، حمل أول هذه المباحث مسألة الحديث عن ظهور الشخصية التراثية ومراكزها عند كاكي، ليتم الانتقال في المبحث الثاني للحديث عن الشخصية المسرحية عند كاكي بين الملحمية والحلوقية، وذلك بتناول قضية هامة تجلت في معايير الشخصية الملحمية وخاصة التغريب عند بريخت وكاكي، إلى جانب التفرد لمسألة الشخصية في مسرح الحلقة ودورها في تأصيل المسرح الجزائري أما المبحث الثالث فقد خصص للحديث عن الأشكال التراثية في مسرحيات كاكي، على غرار شخصيات المداح، القوال، والراوي .

وتفرد الفصل الأخير بالجزء التطبيقي في صورة الدرامية الموضوعية والفنية لمسرحية ديوان القراقوز في جانبيين هامين أولهما، الجانب الفكري الذي يمثل المضمون، والجانب الجمالي الذي يتعلق بالشكل إلى جانب وضع تصور لشخصية الراوي في العرض المسرحي.

أما الخاتمة فهي تحصيل حاصل لأهم نتائج موضوع البحث وبمثابة إجابة عن الإشكالية الكبرى وما تحمله من فرضيات جزئية.

الكلمات المفتاحية :

التراث؛ الشخصية؛ السيكلوجية؛ النص
علولة؛ كاكي؛ الكتابة الدرامية؛ العرض؛
الإخراج؛ الدراما .