الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

توظيف الموروث في مسرحية "فجر وأفول"لـنورجاي علاش انموذجا.

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة العربية و آدابها

تخصص: أدب عربي حديث و معاصر

من إعداد الطالبة:

بلحيران زينب.

إشراف الأستاذة:

الشامخة خديجة.

أعضاء لجنة المناقشة:

د.الشامخة خديجة.....مشرفة.

أ.رقاب كريمة.....رئيسة.

أ. خرازي مسعود.....مناقشا.

الموسم الجامعي: 1435– 1436هـ /2014 – 2015م

بسم الله ، والحمد لله الذي هدانا لهذا، وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، ثم الصلاة والسلام على نبينا محمد عليه أفضل الصلاة و أزكى التسليم، أما بعد:

يعتبر الموروث بمثابة الذاكرة الروحية للأمم والمجتمعات، وتراث أمة هو رصيدها الباقي،وذخيرتها الحية،وعنوان حضارتها،ومفتاح ثقافتها.

والمسرح هو من بين الأشياء المعبرة عن هذه الحضارة بكل صورها،وثقافتها، إذ يعمل على بث الوعي واليقظة في المجتمعات ،فنراه يوظف الموروثات بمختلف صورها من أساطير،وشخصيات تراثية، وأخرى ذات أبعاد دينية، وتاريخية، وأسطورية أيما توظيف، ليودع من خلالها رسائل للمجتمع، والتي من شأنها(الموروثات) أن تترك فيهم أثرا عن أفكار، ومواضيع تكون سائدة في ذلك الوقت،لأن هذه الموروثات لها وقع كبير في نفسية المتلقين.

فالكاتب المسرحي يلجأ لتوظيفها كحجة من الماضي على الحاضر، ويجعل منها رسالة يبعث بها للمجتمع، ليدرك الفرد قيمته ومكانته فيه، فيسعى لأخذها بعين الاعتبار، وبذلك يكون توظيف الموروث قد أدى هدفه الذي رسم معالمه الكاتب المسرحي.

والمسرح العربي يتفاعل مع الموروث بصفة عامة، و المسرح الجزائري بصفة خاصة، حيث يتميز هذا الأخير بتوظيف رصيد عريق من الموروثات، منذ نشأته، كالأساطير والعادات والتقاليد،والحكايات الشعبية إلى جانب الأمثال والحكم،وكل ماله علاقة بتراثنا الزاخر، كما أن هذه الموروثات ساهمت في بناء نصوص مسرحية جزائرية كانت لها مكانتها بين النصوص المسرحية العربية.

ومما سبق جاءت دراستنا للموروثات في الأدب المسرحي الجزائري، لاستخراج مضامينه ووظيفتها عبر التفاعل مع الموروثات لخدمة المجتمع، وفن المسرح هو الأوفر حظا لاحتضان النص التراثي؛وهو أكثر الفنون الأدبية استيعابا له.

ولهذا سيطرت علينا رغبة قوية للبحث في هذا المجال، لأهميته التي تندرج في ارتباط المتلقي بالنص المسرحي بشكل مباشر.

وعليه كانت دراستنا موسومة ب:

توظيف الموروث في مسرحية :" فجر وأفول" أُنموذجا.

ومن الأسباب التي أدت بي إلى اختيار هذا الموضوع:

أولا سبب ذاتي: فن المسرح يستهويني خصوصا عند دراسة الموروث فيه.

وثانيا أسباب موضوعية: توظيف الموروث في المسرح الجزائري له دور في إحياء التراث في الأدب المسرحي الجزائري ويساعده على النهوض في كل المجالات من الركود الذي يعيشه.

- قلة الدراسات في نصوص مسرح الهواة.
- للمسرح الهاوي في الجزائر فضل كبير في إثراء النصوص المسرحية، وجدير بنا أن ندرس كل ما يقدمه الهواة من النصوص المسرحية.
- لم تسبق – حسب علمي – في دراسة مسرحية:" فجر وأفول " دراسة فنية، و إن وجد فقليل.

وتهتم الدراسة التي نحن بصددها بموضوع الموروث في النص المسرحي الجزائري، والذي يعتبر من أهم مقومات بناء النص المسرحي عامة والجزائري خاصة،وبناءً على ذلك حاولنا صياغة الإشكالية الرئيسية لهذه الدراسة، وهي كالآتي: (بما أن المسرح فن راق ، والمعروف بالفن السابع)، كيف تفاعل الكاتب المسرحي مع الموروث على الصعيدين الشكلي والفني؟ و تنطوي ضمن هاته الإشكالية جملة من التساؤلات، هي: ما أنواع الموروثات التي وظفت في المسرحية؟وكيف وظفها الكاتب في المسرحية؟ وإلى أي مدى وفق في ذلك؟

وتتمثل أهمية هذه الدراسة في أن:

- التعامل مع الموروث في النصوص المسرحية يرتقي بها شكلا ومضمونا، ويساعدها في بنائها فنيا.

- تأكيد الذات، والكشف عن القدرات الإبداعية للتوظيف التراثي في الأعمال الفنية،خصوصا المسرحية منها.

ويجدر بنا في هذا السياق أن نشير إلى أهم الدراسات السابقة في مجال توظيف الموروث في المسرح الجزائري،فنجد:

- أحسن ثليلاني : توظيف التراث في المسرح الجزائري.
- شكشاك فاطمة: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر.
- عفاف نتاري : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر.
- عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي والمسرح في الجزائر.

وغيرها من الدراسات والأبحاث في مجلات أسست لدراسة توظيف التراث في المسرح الجزائري.

و لمعالجة هذا الموضوع اعتمدنا المنهج الوصفي في هذه الدراسة، القائم على الاستقراء والتحليل لملائمته طبيعة هذه الدراسة، فهو الأنسب لدراسة الموروث، بالتحليل والوصف .

ومن هذا المنطلق، كانت خطة البحث مقسمة بشكل عام إلى تمهيد ومبحثين. تناولنا في التمهيد المعنون بـــ: دور مسرح الهواة في تأسيس النص المسرحي الجزائري، وركزنا على إسهامات مسرح الهواة وخصوصا مسرح مستغانم ذي الصيت الكبير في المسرح الهاوي بالجزائر، أما المبحث الأول،الموسوم بـ: توظيف الموروث في المسرحية، يحوي ثلاثة مطالب هي: الموروث الديني،والموروث التاريخي،فالأسطوري، وأما المبحث الثاني المعنون بـ: علاقة البناء الفني بالموروث في المسرحية، تطرقنا إلى ثلاثة مطالب: علاقة البناء الفني بالموروث الديني، ثم علاقة البناء الفني بالموروث التاريخي،وأخيرا علاقة البناء الفني بالموروث الأسطوري.

ثم ختمت الدراسة بخاتمة ملخصة لأهم نتائج البحث المتوصل إليها، ثم قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في الدراسة: كتاب نصوص الكاكي الذهبي في الدرجة الأولى، ومن المراجع أيضا اعتمدت كتابي صالح لمباركية بجزأيه: المسرح في الجزائر:النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972م، والمسرح في الجزائر:دراسة موضوعاتية فنية، وكتاب أحمد بيوض:المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، وكتابي وجيه جرجس:المسرح بين التاريخ والأسطورة والمسرح العربي والموروث الشعبي، وكتاب سعيدسلام:التناص التراثي، وجملة من الرسائل الأكاديمية الجامعية في مقدمتها توظيف التراث في المسرح الجزائري لأحسن ثليلاني، وتوظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس لتياييبة عبد الوهاب، والبناء الفني للحكاية الشعبية علي بابا والأربعون حرامي ليوسف عبد الرحمن إسماعيل السيد وغيرها.

وقد اعترضتنا في هذا البحث جملة من الصعوبات منها:

- قلة مصادر المسرح الهاوي الجزائري أولا، والمدونات المسرحية له ثانيا.
- النقص الكبير في المراجع المساعدة على البناء الفني للأعمال المسرحية الجزائرية(في جامعة غرداية).
- عدم توفر مراجع مخصصة لمسرح الهواة، ودراسة نصوصهم والتعريف بهم.
- صعوبة الحصول على النصوص المسرحية المطبوعة، مما دفعنا إلى الاعتماد بشكل أساسي للمقاربة بين النص المسرحي والنص الروائي.

فقد حاولنا رغم الصعوبات، التحكم في زمام البحث، والتقليل منها لإنجاز بحث متواضع يكون لبنة في صرح الدراسات الأكاديمية في المسرح الجزائري الهاوي المرتبط خصوصا بتفاعله مع الموروث.

ولم يتأت لنا هذا إلا بفضل توجيهات الأستاذة الفاضلة: الشامخة خديجة، لما بذلته معي من جهد وتعاون، والتي كانت صارمة معي في القضايا المنهجية، وأفادتني نصائحها في كثير من الأمور التي التبست علي، كما لا يفوتني أن أوجه تشكراتي للجنة المناقشة، وإلى فرع المكتبة الجامعية، والمشرفين عليها، وإلى كل من مد لي يد العون وساعدني في إنجاز هذه الدراسة من قريب أو بعيد، سواء بتوفير المادة العلمية أو بتشجيع معنوي، إليكم جميعا خالص التحيات، وأسمى معاني الاحترام.

و في الأخير هذا جهد المقل، ولكننا بفضل من الله سبحانه استطعنا أن نعمل جاهدين،ومتقصين من أجل الوصول ولو بقليل إلى نتائج الدراسة، آملين في ذلك أن نكون قد أضفنا لدراسات المسرح الهاوي الجزائري دراسة بنائية فنية في المسرحية ،ونحن لا نزعم أن هذه الدراسة بلغت

درجة الكمال ولكن حسبنا أننا بذلنا قصارى جهدنا ، وحاولنا ما استطعنا الإحاطة بهذا البحث فإن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن نفسنا ومن الشيطان ، والله الموفق.

الطالبة : بلحيران زينب

غرداية في: 2015/05/09

نشأة مسرح الهواة في الجزائر:

لقد كان المسرح في الجزائر، وسيظل أداة فعالة في توجيه الحركة الثقافية، وتمرير أفكار تغييرية نحو الأفضل للمجتمع، من أجل النهضة والتثقيف، وتنمية الوعي الوطني، وقد فرض نفسه منذ عهد الاستعمار على الجزائر وما قبله،وحتى في يومنا هذا،إذ أصبح يؤدي رسالته

بكل صدق وأمانة رغم كل الصعوبات، وينقل إلينا واقع الجزائر في كل المجالات الثقافية، والسياسية،والاجتماعيةالاقتصادية،فأصبح بها (المسرح) ناقدا من جهة، وموجها من جهة أخرى.[1]

وقد كان ميلاد المسرح الجزائري على حد قول محي الدين باشطارزي* مغامرة، حيث أنه انطلق بمجموعة من الهواة « كانوا إلى جانب القيام بمهنهم الاجتماعية، يمارسون المسرح كهواة وليس كمحترفين، وأثناء أدائهم لبعض الأدوار والعروض، كانوا يكونون أنفسهم بأنفسهم، ويقدمون النصائح لبعضهم البعض، حتى لمع نجمهم »[2]ومكنهم ذلك الاحتكاك ببعضهم الاستفادة من خبرات كل فرد منهم، فتحولوا من هواة إلى محترفين ، ودونت أسماؤهم في تاريخ المسرح العربي الجزائري، وبذلك كان المسرح الهاوي بالنسبة لهم البوابة الأولى التي عبروا منها ليصلوا إلى ما وصلوا إليه.

نجد من ذلك: رشيد قسنطيني بفرقته الهلال الجزائري، وعلي سلالي المعروف بـعلالو بفرقة الزاهية، ومصطفى كاتب ب: فرقة المسرح الجزائري الهاوية، ومحمد منصالي بـ: فرقة التمثيل العربي،وغيرها من الفرق.

ويعتبر موسم عام 1949-1950م: الموسم الذهبي للمسرح الهاوي في الجزائر،إذ ظهرت فيه العديد من الفرق الهاوية عبر أنحاء الوطن منها: فرقة هواة المسرح العربي ،وفرقة مسرح الغد، وفرقة المزهر القسنطيني.

فمسرح الهواة في الجزائر، له فضل كبير في إثراء النصوص المسرحية اليوم، كما له دعم في تطوير وازدهار الأدب المسرحي، والنهوض به، وله مساهمة فعالة في دعم النقد المسرحي الجزائري، إذ أن النصوص أو العروض المسرحية المقدمة من طرف الهواة، يمكن أن تمد الناقد

---

[1]. ينظر: لمباركية صالح،المسرح في الجزائر: النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972، دار الهدى، الجزائر،(د ط) 2005،ج1، ص 05.

[2]. بيوض أحمد، المسرح الجزائري:نشأته وتطوره، دار هومة،الجزائر،ط2، 2011، ص73.

*.رائد المسرح الجزائري ولد في 15 ديسمبر 1897 وتوفي في 06 فيفري 1986م

بالجديد، والذي من شأنه أن يُدمج في دراسات النقد المسرحي الذي مازال يحتاج إلى دراسات وجهد وأبحاث في الجزائر.

ولعل أول ما يتبادر إلى ذهننا عند التطرق لمسرح الهواة في الجزائر:" مهرجان مستغانم للمسرح الهاوي" والذي يعتبر المهرجان الأقدم على الساحة الثقافية الجزائرية، فهو « حركة مسرحية نشيطة في الجزائر،يقوم بها الشباب ويتلاقون معا في مهرجان المسرح الذي يُعقد بمدينة مستغانم، لتبادل التجارب والإفادة من بعضهم البعض»[3].

ويعود ميلاد هذا المهرجان إلى « خريف 1967م، وهو بذلك يُعتَبر من أوائل المواعيد الثقافية على المستوى العربي، بل وفي القارة الإفريقية أيضا، ويعود الفضل في هذه المبادرة إلى فرقة من المولعين بالفن الرابع، تفانوا في إنجاح المغامرة وعلى رأسهم: الجيلالي بن عبد الحليم، وفرع من الكشافة الإسلامية، ساهمت جهود كل هؤلاء في مرافقة طبعات المهرجان سنة بعد سنة، وضمان بقائه بالرغم من الصعوبات المالية والمشكلات، وقد نجح المهرجان في تجديد ارتباطه بالجمهور، وبالمدينة الحاضنة لفعاليته، والتي من خلاله أصبحت تحمل اسم عاصمة الفن الدرامي»[4].

وقد قدم مسرح الهواه في الجزائر دورا هاما في نشر الثقافة المسرحية بين المهتمين بهذا الفن،وأعطى لهذه الثقافة حركة ديناميكية ساهمت في خلق فضاء للتنافس المسرحي؛ مما أعطى للمهرجان طابعه الفني والريادي في الجزائر.

فمسرح الهواة لمدينة مستغانم الذي يفتخر باكتسابه تجربة تنظيمية تقدر زهاء نصف قرن،استطاع أن يجد لنفسه مكانا مميزا في الأدب المسرحي الجزائري، لأنه النواة الأولى له، ومنبعه الذي تأصل فيه.

ونلحظ من خلال مسرح الهواة تطورا ملموسا وجوهريا على مستويات مختلفة منه، سواء من حيث كتابة النص، أو من حيث العرض، فالنصوص التي تطرح من خلال هذا المهرجان جديرة بالدراسة والمتابعة، والاهتمام، بل إننا نجد أحيانا بعض العروض والنصوص

---

[3]. الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999، ص466.

[4]. استخبار، وزارة الثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ماي2014، ص07

المسرحية الخاصة بالهواة أكثر احترافية حتى من نصوص المسرح المحترف[5]، وعليه يمكن أن نقول: إن المسرح المحترف يولد من المسرح الهاوي، لأن الاحترافية كانت قبلها هوايات قبل أن تصير احترافية.

وقد أنعش مسرح الهواة- خصوصا مسرح هواة مستغانم – الحركة المسرحية في الجزائر، من خلال إبداعاتهم في النصوص، فتنوعت المواضيع والكتابات، وذهب الهواة لتوظيف التراث في نصوصهم المسرحية، وكل ما له علاقة وصلة بالحياة الاجتماعية، والواقعية التي خدمت نصوصهم،فكانت للأعمال الفنية التي تعرض وتتنافس فيما بينها مكانتها بين النصوص المسرحية التي تضاهي مسرحيات الكبار والرواد.

فظهرت ملتقيات وأيام دراسية في المسرح الهاوي،« وقد انعقد أول ملتقى لهواة المسرح . بسعيدة سنة 1973م، تناول فيه الشباب وظيفته والإبداع الجماعي، واستعمال اللغة العامية وفي ماي 1976م انعقد المهرجان الوطني الثاني للمسرح بمشاركة العديد من الفرق الهاوية والمحترفة، غير أن المهرجان الثالث المنعقد بين 17 و 23 ماي 1978م غيب الفرق الهاوية،وبعد عامين انعقد أسبوع للمسرح الهاوي سنة1980م بقسنطينة وشاركت فيه 10 فرق مسرحية هاوية»[6].

ولتشجيع الحركة المسرحية أكثر لجأ مسرح الهواة لمدينة مستغانم إلى استحداث جوائز للأعمال الفنية المسرحية الأولى، فبعد مرور عقود من الزمن من تأسيس المهرجان منذ 1967م« جاءت مسابقة "كاكي الذهبي*" التي كانت ثمرة لجهود متواصلة من قبل أجيال، من أجل ترك ولو الشيء القليل في رفوف المكتبات للمهتمين بأب الفنون.

---

[5]. ينظر:كعوان العمري، يوميةالإتحاد الالكترونية، الجزائر، 26 أوت 2013،من الموقع: www elitihadonline.com

[6]. ينظر: بيوض أحمد،المرجع السابق، ص 348-349.

*نسبة إلى عبد الرحمن كاكي من المؤسسين لمسرح الهواة بمستغانم.

والمسابقة فضاء مفتوح إلى كل من له قلم يختزن مسرحا يعبر من خلاله عن ما يراه مناسبا للبشرية، ومنها حاولنا طبع هذه النصوص لإثراء الحقل المسرحي»[7].

فالكاكي الذهبي جائزة استحدثت باسم المرحوم "ولد عبد الرحمن كاكي" للفرق الفائزة سميت بـالكاكي الذهبي للعمل المسرحي الأول، والكاكي الفضي للثاني، والكاكي البرونزي للعمل الثالث،بالإضافة إلى جوائز تشجيعية.وقد استحدثت هذه الجائزة في السنوات الأخيرة فقط، وهذا في الدورة الأربعين للمهرجان، الذي انعقد عام 2007م في خضم الجزائر عاصمة الثقافة العربية.

وقد دونت تلك النصوص الثمينة خشية ضياعها كسابقاتها من النصوص المسرحية التي ضاع منها الكثير والتي هي جديرة بالدراسة والتحليل،لأن مسرح الهواة بمستغانم بعد عام 1996مبلغ مستواه الفني الرفيع،فأصبح يحظى بعناية أكبر من جانب المسؤولين السامين في البلاد، كما أن اللجنة المنظمة للمهرجان أصبحت تولي اهتماما وعناية كبيرين للتحضير، وانتقاء الفرق وفق معايير صارمة للمحافظة على مصداقيته، ومستواه الفني، وخير مثال على ذلك: "جائزة كاكي الذهبي".

هذا التحفيز جعل الهواة يُمدون، ويأتون بكل ما عندهم من أدوات فنية وجمالية، ليُثرُوا بها نصوصهم، كما ولد فيهم هذا التحفيز الاطلاع على الثقافات الأخرى العربية منها والأجنبية، وبث فيهم روح شغف بالمسرح، وأسسه وقواعده، فعرفوا من خلال ذلك كيف يوظفون هذه الثقافات لإيصالها إلى المجتمع عن طريق إبداعاتهم التي يقدمونها في المهرجان.

كما تناول ومؤخرا الكاتب الصحفي "عزيز موات" مراحل إنجاز وتحقيق كتابه الجديد الموسوم بـ:"تيجديت"، والذي يسلط الضوء على مسرح الهواة بمستغانم من خلال تفاصيل المهرجان منذ ميلاده إلى غاية اليوم، حيث توقف عند أهم محطاته ، كما حاول فيه بكل

[7]. نصوص الكاكي الذهبي 2011، فيسرا للنشر، الجزائر،(د.ط)،2012، ص 03.

جهد أن يعرِّف بالرجال والنساء الذين قدموا الكثير لسيرورة المهرجان، وبقوا مجهولين وفي طي النسيان[8]،لئلا تذهب أعمالهم سدًى كغيرها من المسرحيات الأولى.

إذا فكتب "نصوص الكاكي الذهبي" التي بدأ تدوينها، وطباعتها، ونشرها منذ استحداث جائزة "كاكي الذهبي" سنة2007م ساهمت في نشر أعمال هؤلاء الهواة الطامحين، وعززت الحركة الثقافية والأدبية في الجزائر، كما أنها سهلت الطريق للطلاب الذين يبحثون في مجال المسرح عامة،والمسرح الهاوي بصفة خاصة في الأبحاث الأكاديمية بمدارس الفنون ومن ذلك مسرحية "فجر و أفول"، التي نحن بصدد دراستها حيث طبعت ونُشرت في نصوص الكاكي الذهبي2011. و يتبين من خلال تحليلها أنها من المسرحيات التي وظفت التراث كغيرها من المسرحيات.

ومن خلال كل ما سبق نستنتج أن لمسرح الهواة مساهمة فعالة في نمو وتطور الحركة المسرحية في الجزائر وهي حقيقة بينة لا يمكن إنكارها؛ فبواسطته تزداد عدد النصوص المسرحية التي تسهم بدورها في خلق جو من الدراسات المتعلقة بالجوانب الفنية لها.

ومسرح الهواةكغيره جدير بالدراسة والتتبع، فـ «عند استعراضنا لتاريخ المسرح الجزائري نجد أن كبار الفنانين والممثلين الذين طبعت أسماؤهم صحف تاريخ مسرحنا،كانوا في بداية حياتهم الفنية هواة،أحبوا التمثيل وأخضعوا ظروف الحياة لممارسة هذا الفن»[9].

أما فيما يتعلق بالموروث في المسرح الهاوي الجزائري فإن له أثر بين في إرسائه وتطويره نحو الأفضل، وذلك من خلال موقف كاتب المسرحية "نورجاي علاش" من الموروث، حيث يظهر هذا الموقف بتأثره وتقديسه له، وذلك ما انعكس على مسرحيته في المزج بينها بالموروث الديني والتاريخي والأسطوري، فنراه قد اختار الموروث في كل جانب بدقة والذي له وقع كبير في نفسية المتلقي.

---

[8]. ينظر: جريدة صوت الأحرارالجزائرية، ثقافة وفنون،5 سبتمبر 2014، من الموقع -www sawt alahrar.net على الساعة:19:40.

[9]. قرقوة إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر:دراسة في السياق و الآفاق، دار الغرب للنشر، وهران، (د ط)، (د ت) ص 138.

وتبقى آمالنا كبيرة ومتطلعة نحو تغيير إيجابي مستمر على الساحتين الثقافية والأدبية لإعطاء الحركة المسرحية في بلادنا دَفْعا قوياً، ومكانة مميّزة، وذلك عن طريق تشجيع كل المواهب الصاعدة المنخرطة في مجال المسرح، وتحسين، وتوفير ظروف ملائمة لهؤلاء الطامحين، (ونضم رأينا إلى رأي) «و يبقى مع ذلك هذا الرجاء والنداء موجها لأهل الاختصاص أن يفتحوا أدراجهم،وأن يسارعوا إلى تدوين ما هو مخطوط من النصوص عندهم، و وضعها بين أيدي الباحثين لأنها إرث مشترك بين الجميع، ولا حق لأي أحد أن يَمُنَّ به بدعوى الخوف عليه»[10].

وبذلك نمضي في طريق تأسيس نقد مسرحي؛ لأن رحلة ألف ميل تبدأ بخطوة في عالم المسرح الجزائري الذي يبتدئ هاويا ليصل إلى الاحترافية.

وبهذا علينا الإقبال لدراسة نصوصنا المسرحية الجزائرية في المقام الأول، بدل إغفالها، والتوجه للإقبال على النصوص المشرقية، التي هي من أبرز العراقيل التي طالت دون تطور النقد المسرحي في الجزائر.

ومن شأن هذا الاقبال أن يمد المسرح (خصوصا المسرح الهاوي) دفعا وإيمانا بأهمية وتشجيع كبيران لهؤلاء المقدمين على هذا المجال.

إذا فكما اعتنت الحركة المسرحية في الجزائر بالمسرح نصا وعرضا من قبل المحترفين والهواة على حد سواء، وجب علينا نحن باحثين ونقادا أن نتتبع ما يقدمونه بالرصد والتحليل لتطويره في بلادنا من جهة، ولتشجيع الكتابة المسرحية عامة من جهة أخرى.

1. البنية السطحية للمسرحية:

قبل دراسة الموروث في مسرحية"فجر و أفول*[11]"، نعرض لملخصها:

---

[10]. لمباركية صالح، المسرح في الجزائر: دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر، (د.ط)،2005، ج2، ص 06.

[11]*. صدرت عن كتاب:نصوص الكاكي الذهبي2011، ص (138-271)

مسرحية "فجر وأفول" لكاتبها "نورجاي علاش"، كاتب هاو من هواة المسرح في الجزائر،شارك بها في المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهواة بمستغانم الذي يُقام كل سنة، ونال بها الجائزة الثالثة، طُبِعت ضمن كتاب: "نصوص الكاكي الذهبي2011"، سنة 2012م من طرف فيسرا للنشر، تحت هيئة إشراف محافظ المهرجان الوطني للمسرح بمستغانم.

عدد صفحاتها:مئة وثلاثة وثلاثون صفحة، مقسمة إلى خمسة فصول، ويحوي كل فصل منها عدة مشاهد، وهي من المسرحيات الكلاسيكية المألوفة لدينا في طريقة كتابتها والتي هي باللغة العربية الفصحى، ولا يشوبها شيء من اللهجة العامية.

أما عن الموضوع الذي تدور فيه المسرحية، فيمكننا استنباطه من خلال عنوانها (فجر وأفول) فكلمة فجر توحي بالتجدد، والشروق، وبداية مسيرة جديدة، في حين توحي كلمة أفول بالغروب والإنتهاء، وانقضاء الشيء.

وعنوان المسرحية مركب من كلمتين متضادتين ومن خلالهما يستطيع المتلقي أن يُكوِّن في ذهنه شيئا من مضمونها الذي يحمل فكرة عن صراع الخير والشر حول عبدة الصنم (ازرى):الكهنة وأتباعهم من الإنس والجان، وعبدة إله النور وأتباع الحق والباطل، وإنصاف المظلومين كالغريب وأنصاره.

"فالغريب" من الشخصيات التي تدعو لنصرة إله النور، وتعميم الخير والسلام بين قومه، وفي المقابل يعترضه أصحاب الشر لعرقلته، وإحباط كل خطواته، وتحركاته، فيقرر في الأخير خداعهم بأنه اتبع ملتهم، وعبد صنمهم، وترك الدعوة إلى اتباع إله النور، ليكسب وُدَّهم وثقتهم به، ليغدر بهم جميعا. فأصبح حكواتيا يروي لهم الروايات كل ليلة، ويتظاهر بشرب الخمر، ولكنه من جهة أخرى كان يخطط مع أصحابه في سرية تامة للقضاء على أولئك القوم الظالمين دفعة واحدة، فاستغل اجتماعهم ذات ليلة ليستمعوا لإحدى رواياته،

وثار على المدينةمع أنصاره، وقتلوا كل من تصدى لهممن أهل المدينة، فاشتعلت أنوار الحرية، فكان ذلك الفجر يوما للنصر، وأفول الصنم.

2- شخصيات المسرحية (البطاقة الدلالية):

- **الغريب:** اسمه زفير، ويلقبه القوم بالغريب،« يسعى إلى تحريرالعبيد من جبروت قومه، ويدعوهم إلى ترك عبادة الإله ازرى، إله الظلام، وهو أيضا حكواتي يقص على أهله روايات عجيبة[12]»،وهو في صورة البطل الرئيسي في المسرحية، باعتبار ورود اسمه ودوره بكثرة في كل أحداثها ، و هو شخصية تسعى لفعل الخير، ونبذ الشر،يساعد المظلومين، ويحرر العبيد من أسيادهم.
- **سراب:** « حارس الذاكرة، وحافظ حديث النبي المنسي»[13]، شخص قريب من شخصية الغريب وهو أيضا إنسان يحب فعل الخيرات، عاد إلى المدينة لمؤازرة صاحبه الغريب لكن لاقي حتفه على أيدي أهل المدينة.
- **المرشد:** هو الكاهن الأعظم للمعبد، وخادم العفاريت والجان، ومن عَبَدَة إله الظلام، يسعى للتخلص من ديانة إله النور، وقتل الغريب.
- **الداهية:** مستشار الكاهن الأعظم، وصفاته نفس صفات المرشد، وهو رجل يتمتع بفطنة ودهاء كبيرين، كما أنه يسعى أيضا لقتل الغريب.
- **شديد:** ابن عم الغريب، يرث زعامة آل جواد بعد موت جده نبال،إنسان شديد الغضب والتجبر،ومخلص في عبادته لإله الظلام والنار(ازرى)، ومنكر لكنز الأولين(كتاب النبي المنسي)، ورغم ذلك كان يحمي ابن عمه غريب من بطش أعدائه، ثم أصبح يرغمه على التخلي عن عبادته لإله النور وكتاب النبي المنسي،

---

[12]. المصدر السابق، ص 142.

[13]. نفسه، 142.

وذلك بتهديده بأن يقتُل كل يوم ثلاثين عبدًا حتى يرضخ، ويُسلّم الكتاب بنفسه للعفريت.

- **حطام**: كان من خُدَّام معبد الإله ازرى، لكنه فقد مكانته بسبب حبه لأمَةٍ، فطُرد من المعبد وفقد مكانته بين قومه وعشيرته، فتحَوّل إلى متشرد يعشق الخمرة، فلُقبَ بالحُطام لأنَّه أحس بأن كل شيء حوله قد تحطَّم، ولكنَّه هُدي إلى الطريق الصَّواب بفضل الغريب، فأصبح حليف الغريب واتَّبع ديانة إله النُّور.
- **رماد**: عبد يَنْظُم الشِّعر،أوشك سيده على قتله، ولكن الغريب استطاع أن يُنقذ حياته،فاشتراه من سيده و أعتقه، فأصبح حُرّا، وشخصيته في المسرحية متناصة إلى حدّ كبير مع شخصيةبلال بن رباح.
- **زئير**: زعيم قطاع الطرق، وعدو المدينة، لكنه تعاون في الأخير مع الغريب للهجوم على مدينة العذراء.
- **تاج الملوك**: ابنة كبير الكهنة(المرشد)، أميرة العذارى، وخادمة المعبد، امرأة في غاية الجمال أحبها كل من شديد و غريب و زئير.
- **لهوف**: هو سيّد رماد، وشخصيته جاءت كشخصية أمية بن خلف،سيد بلال بن رباح.

أما من بين الشخصيات التي تُذكَرُ في الحوار:

- **العفريت**: ابن إله الظلام وأب للجان، يحاول القضاء على ديانة إله النور.
- **نبال**: الزعيم الأول لآل جواد، و جد للغريب وشديد.

- **النبي المنسي**: نبي نسيه القوم جراء جهلهم، واتباعهم إله الظلام، وعبادتهم للصنم الذي صنعوه، كان يدعو إلى عبادة إله النور، وهو حافظ كنز الأولين الكتاب المقدس.[14]

تدور أحداث المسرحية و وقائعها في ساحة معبد الإله ازرى، إله الظلام والعفاريت بين شخصية البطل الغريب و أتباعه الذين يمثلون الخير ويسعون لتعميم السلام بين الجميع، وبين الكهنة كل من المرشد والداهية وأتباعهم من جماعة الشر الذين يحبون السيطرة على الضعفاء ويستغلونهم ويجبرونهم على إتباع ملتهم ،والرضوخ لصنمهم (ازرى).

3-أشكال الموروثات الموظفة في المسرحية:

احتوت مسرحية "فجر وأفول " على موروثات: موروث ديني،موروث تاريخي، وآخر أسطوري وبعضا من الموروث ذي الطابع الشعبي.

المطلب الأول: الموروث الديني:

يعتبر الموروث الديني كل ما يتعلق بالعقيدة الدينية، من آيات قرآنية، أو أحاديث نبوية شريفة، أو أقوال دينية، أو حوادث و وقائع صدرت من الأنبياء والرسل، والتابعين لهم، أومن شخصيات إسلامية معروفة،حيث تُوظَّف مع بعض التحوير، أو كما هي، في سبيل إثراء مضمونٍ دينيٍ، أو قصد تدعيم أفكار معينة و مواقف يأتي بها الأديب[15].

[14]. ينظر: المصدر السابق، ص 142-143.

[15]. ينظر: سلام سعيد، التناص التراثي، عالم المكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2010،ص 156.

وتوظيف الموروث الديني في الأعمال الأدبية، غرضه تأسيس إبداع أدبي عربي خالص، وهو يشكل جزءً كبيرًا من ثقافة أبناء المجتمع العربي والإسلامي، وبالتالي فإن أي معالجة للموروث الديني،إنما هي معالجة للواقع العربي والإسلامي وقضياه[16].

ولقد لجأ معظم الأدباء إلى توظيف الموروث الديني في أعمالهم،وكان لنصيب فن المسرح في ذلك جزءا ممتازا.

وقد كان للإنتاج المسرحي الجزائري المتَّجه نحو توظيف البعد الديني مساهمة فعّالةً يتخذها الكاتب المسرحي، ليثبت تمسَّكه بالهوِية العربية الإسلامية للجزائر في المقام الأوَّل،كما يَتَّخذُ منها هدفا تربويا يساهم في تربية النَّشء، وذلك بمحافظتهم وتلقينهم التعاليم الدينية؛ وكان توظيف البعد الديني في الأعمال المسرحية الجزائرية إبان الاستعمار الفرنسي عليها ردُّ فعل واضح لمن ادَّعَوْا بأن الجزائر فرنسية،ومارسوا عليها سياسة التَّنصير.

وأما عن المسرحية، فقد تجلى فيها الموروث الديني بكثرة، إما بتضمين المعجم(اللفظ والمعنى) ذي البعد القرآني، أو بتوظيف مواقف و أحداث دينية، أو شخصيات إسلامية عاصرت الرسول صلى الله عليه وسلم،وإن لم يُضمِّنها الكاتب في المسرحية بحذافيرها،أو بمسمياتها الحقيقية، وإنما وظَّف خصلة من خصال هاته الشخصيات، أو يحاكيها في ذلك، مما يجعلنا نَستحضر الحادثة أو الشخصية بمجرد أن نقرأ ونلحظ ميزتها. وهذا ماضمَّنه المسرحي سعد الله ونوس في مسرحياته فـ« على الرغم من إمكانية تناول شخصية ما في

[16]. ينظر: وتار محمد رياض توظيف التراث في الرواية العربية،منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،(د.ط)،2002، ص 120.

المسرح من جوانبه كافة إلا أنَّ الكاتب المسرحي سعد الله ونوس،يختار في معظم الأحيان من صفات الشخصية ما يُلائِم موضوعه، فيستعير من شخصية الزرقاء مثلا صفة التَّنَبُّؤ»[17].

وهذا ما يتطابق تماما مع مسرحية "فجر وأفول" ،فعند قراءتنا للفصل الأول منها نرى الحوار يدور بين شخصية الغريب،ورماد العبد، وسيده لهوف:

«(لهوف يجلد عبده رماد في ساحة المعبد، تحت أنظار جماعة من أهل المدينة، يقترب منه الغريب)

- **الغريب:** ما ذنب هذا الرجل؟
- **سيد رماد:** إنه ليس رجل، بل هو عبد،إنه ينفُر من العمل، لسانه جريء يُلقي الشِّعر علة مسامع العبيد.
- **الغريب:** حسنا، حسنا، إنْ قتَلتَ هذا الرَّجل، ستخسَر عبدا وتفوز بذنب عظيم، أما إن قبلت أن تبيعه لي، فستربح الكثير من النقود، وتقي نفسك من الذنوب.
- **سيد رماد:** هذا العبد ليس للبيع.
- **الغريب:** حتى و إن أعطيتك ألف قطعة فضِّية؟
- **سيد رماد:** (مندهش) ألف قطعة؟»[18].

يُلاحظُ من خلال هذا الحوار استحضار الحادثة الإسلامية لعتق بلال بن رباح من سيده أمية بن خلف، لما اشتراه أبو بكر الصديق من سيده الذي كان يقسو عليه، ويبالغ في تعذيبه،وأعتقه فأصبح حرًّا.

---

[17]. تيايبية عبد الوهاب، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، (مخطوطة)،جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011، ص 78.

[18]. المصدر السابق، ص(147ـــــ149).

فشخصية الغريب وُظفتْ في المسرحية على أنها الشخصية الإسلامية لأبي بكرالصديق،والكاتب لم يُعط لنا اسمها بالحرف، وإنما أتى بصفة من صفاتها، أو حدثا من الأحداث التي اشتهرت بها، ألا وهي عتقه لبلال بن رباح.

أما شخصية رماد وُظفت على أنهاشخصية بلال بن رباح،الذي كان يقول الشِّعر، رُغم تعذيب سيده أمية له، ولكن بشجاعته وصبره تحمَّل الأذى، و ظل مُتمسّكا بكلمة التوحيد:"أحد،أحد"، وذلك ما صرَّح به سيد رماد في المسرحية: « لسانه جريء يُلقي الشِّعر»[19].

فالشخصيات: الغريب، رماد، سيد رماد، تقابل شخصية كل من: أبي بكر الصديق، بلال ابن رباح،وسيده أمية بن خلف بالترتيب.

وفي بقية المشاهد الأخرى من المسرحية، تجسد شخصية الغريب الرجل الصالح، الذي يدعو إلى عبادة إله النور، وترك الجهل وعبادة إله الظلام، الذي أعمى قلوب أهل مدينة أجداده؛ المدينة العذراء،فقد كان يدعو إلى المساواة بين الناس، ويسعى إلى تبيين الطريق الصواب لهم، كما كان يسعى إلى تعلم الحديث المقدس، وحفظه من الكتاب المقدس أو كنز الأولين، وذلك لما طلب من صديقه "سراب "أن يعلمه هذا الحديث:

- « **الغريب**: لا تخف يا سراب، سأحصِّن قلبي بحديث النبي المنسي، هلا علمتني الحديث المقدس؟
- **سراب**: بالطبع. الحديث المقدس، حديث السلف، حديث يُعمي أبصار الجان،ويمنعُهم من التَّجسّس عليك»[20].

---

[19]. نفسه،ص147

[20]. المصدر السابق، ص 155

فهنا الحديث المقدس وُظف على أنه القرآن الكريم، لأن القرآن هو الذي يقهر الجن، فلا يستطيعون الاقتراب من الإنس، وهذا الحوار يُحيلنا إلى قصة الجن، واستماعهم للقرآن الكريم في سورة "الجن".

ومما يلاحظ في المسرحية قول الغريب، الذي يُذكرنا فيه بقول أبي بكر لما وافت المنية الرسول صلى الله عليه وسلم، فخرج على القوم يخطب فيهم بقوله:«من كان يعبُد محمدا فإن محمدا قد مات،ومن كان يعبُد الله فإن الله حي لا يموت»، وجاء في المسرحية على لسان الغريب: «سراب ضحى بحياته من أجل الدعوة، لقد مات و لكن الإله حيٌّ لا يموت»[21].

فنلاحظ من خلال هذا القول التطابق الكبير بين كلام الغريب في المسرحية، وكلام سيدنا أبي بكر في مخاطبة قومه بوفاة الرسول صلى الله عليه وسلم،فقد ضمَّنه الكاتب المسرحي ليجعلنا نستشعر أنه يقصد من شخصية الغريب أبي بكر الصديق الذي يسعى دائما لفعل الخير وتحقيق العدل.

ومن جهة أخرى، تجعلنا شخصية الغريب نستحضر موقف إبراهيم عليه السلام من الآلهة،وقومه و أبيه، الذين كانوا يصنعون الأصنام ثم يعبدونها، فقد تجلى ذلك في المسرحية، لما كان الغريب مارًّا، فرأى الصنم (ازرى العظيم)، وخاطبه:

- **الغريب:** « و أنت يا إله، أتسمع صرخات العبيد؟ طبعا لا. صمٌّ، بكمٌ، عمي...فأنا أخاطب الحجر،إني أحذرك، إني قد رأيتُ أُفول الصنم، سيأتي يوم تحتضنُك فيه الحبال وتطرحك أرضا، وتنال منك الفؤوس»[22].

[21]. نفسه، ص 199

[22]. نفسه، 146.

فالخطاب الذي خاطب به الغريب الصنم(ازرى)، الذي كان يعبُده قومه، هو تناص مع خطابسيدنا إبراهيم للأصنام التي كان يصنعها أبوه وقومه، والتي كان يسخر منها كُلما مرَّ بجانبهاالغريب:« عفوًا عفوًا أيها الصنم إن كُنتُ أسخرُ منك»[23].

وحتى في قوله: " تنال منك الفؤوس"، دليل على أن هذا الصنم سوف يفول. وتحيلنا هاتين العبارتين إلى كيفية تخلص سيدنا إبراهيم من أصنام قومه، بتحطيمها، وتكسيرها بفأس، إلا كبيرهم،أثناء غيابهم. قال تعالى:« **وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُمْ بَعْدَ أَنْ تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ ،فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كَبِيرًا لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ** ».الأنبياء،الآيتان:57-58.

كما جاء المقطع في المسرحية أيضا تناصا مع سورة يوسف، في موقف حُزن أبيه يعقوب عليه،بعد فقده له، لما كان الحوار داخل المسرحية يدور بين الغريب وابن عمه شديد، وكان هذا الأخير يحكي للغريب عن والده الذي كان أحب الأبناء إلى جدهم، وأكثرهم تعلقا به: ﴿**وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ** ﴾ سورة يوسف الآية:84.وجاء المقطع من المسرحية:

- **شديد:** « كان أبوك وتد عشيرتنا، كان أقرب وأحب الأبناء من جدنا نبال، وفجأة اختفيت مع والديك، بحثنا عنكم في كل مكان، لا أحد يعلم لماذا غادر ابوك، رحيله رمى بجدنا في حزن شديد، وعاش كظيما عشرات السنين، وعادت البهجة إلى قلبه بعودتك إلى الديار»[24].
- فالكلام وإن لم يكن مصرحا به كما جاء في سورة يوسف عليه السلام إلا أن المعنى منها في لجوء الكاتب للاستعانة ببعض الألفاظ والمضامين التي جاءت في السورة، يجعل المتلقي المتشبع بالثقافة الدينية، وقصص الأنبياء والرسل، يستحضر قصة

---

[23]. المصدر السابق، ص 146.

[24]. نفسه، ص 174.

يوسف عليه السلام وحزن أبيه عليه لما باعه إخوته، وعاش كظيما، من شدة حزنه على ابنه يوسف وفراقه عنه ، كل تلك الفترة التي بعد فيها عنه ابنه يوسف عليه السلام.

فيتلاقى مضمون السورة والمضمون الذي ضمنه الكاتب المسرحي في نصه، وذلك في نقطة التقاء حزن الجد نبال على ابنه (والد الغريب)،وحزن سيدنا يعقوب على ابنه يوسف عليهما السلام وعيش كل منهما كظيما بسبب ذلك،قال تعالى:« **وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ** ».سورة يوسف،الآية:84.

فنلاحظ انتقال التصوير القرآني إلى التصوير المسرحي؛ إذ جعل الكاتب في المسرحية رحيل الأب مع ابنه، في حين جاء في سورة (يوسف) حال الفقد،ولكن النهاية في كلا الموقفين متشابهة وهي العودة الميمونة.

ومن جهة أخرى نلاحظ أن المسرحية زاخرة بمضامين دينية، وألفاظ ذات مصدر قرآني، لجأ إليها الكاتب ليُرسخ بها الفكرة التي يطرحها، لتوضح له مغزاه المقصود، وتؤثر في نفسية القارئ، فنجد من المضامين الدينية نقلا عن السيرة المحمدية في دعوة قريش إلى دين الحق:

- **الغريب:** « إني أدعوكم إلى دين الحق، إني أدعوكم إلى دين إله لا يبغض الناس، إنكم في ظلال مبين»[25]. وهذا تضمين للدعوة الإسلامية نقلا عن السيرة المحمدية، في دعوة المصطفى عليه السلام قريش إلى دين الحق.

[25]. المصدر السابق، ص. 159

وكذلك ورود الكثير من الألفاظ ذات المصدر القرآني في المسرحية، من مثل:إنكم في ظلال مبين- إن هذا سحر مبين- شهاب خاطف- كل نفس ذائقة الموت- صم بكم عمي- فإن رحمته واسعة...الخ، فقد وظف الكاتب هذه العبارات والألفاظ، وظفها الكاتب على لسان شخصياته من منطلق ديني،لتُدافع شخصياته عن أفكارها المطروحة، ولأن الفكرة الدينية لها تأثير ثابت في أذهان الناس،خصوصا الأفكار ذات المصدر القرآني، فلا مفر للقارئ، إلا أن يُصدقها ويعتبر منها[26]، وهذا ما كان يرمي إليه الكاتب عندما كان يُقَدم كلاما وأفكارا عن اتباع إله الحق الذي لا تُدركه الأبصار،فهو يقدم حججا منتقاة من المعجم القرآني، ليَبُث في المتلقي الإقناع لا محالة، لأن الإنسان المسلِم لا يستطيع أن يُنكِر أبدا ما يجيء به القرآن، وبالتالي فليس له خيار أخر إلا أن يستسلم للفكرة.

إذا،نستخلص من خلال توظيف الموروث الديني في المسرحية، الهدف الذي ترمي إليه،وهو:

- أن هناك أُناسا إلى يومنا هذا، يستغلون الضُّعفاء، ويجرونهم لعبُوديتهم، واستغلالهم رغم أنَّ القرون مضت، لما جاء الرسول الكريم بالدعوة الإسلامية، والعقيدة التي نادت بتحرير العبيد،والمساواة بين الناس.

فوظف الكاتب شخصية الغريب، والتي من خلال تتبع حوارها، ودورها في المسرحية نلحظ أنها ترمز لشخص صاحب رسول الله أبي بكر الصديق من جهة، وإلى شخصية سيدنا إبراهيم عليه السلام من جهة أخرى، ولأنهما من الشخصيات التي تكتسي طابع القداسة، فإن الكاتب المسرحي لم يجد في توظيفها حرية كبيرة، وإنما انتقى بعضا من صفات أبي بكر، وبعضا من سُخريات سيدنا إبراهيم لأصنام قومه، جعل الكاتب المسرحي كل ذلك على

[26]. ينظر: تيايبية عبد الوهاب، المرجع السابق، ص 34.

لسان الغريب في المسرحية،لأنه لا يستطيع التصرف بالشخصيات الدينية كما يشاء، خصوصا شخصيات الأنبياء والرسل[27].

وفي هذا السياق يقول إسماعيل سيد علي إن الكاتب المسرحي:« يشعر ببعض التحرج أمام الأحداث الدينية، أو أمام الشخصيات الدينية الأساسية، ولاسيما شخصيات الأنبياء والرسل،فالكاتب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيات خشية الوقوع في تأويلها، واستعارة بعض صفاتها، أو إسقاط العصر على حياتها المقدسة[28]».

وكذلك شخصية العبد رماد في المسرحية، ترمز لشخصية بلال بن رباح،كما ترمزشخصية سيده لأمية بن خلف. وشخصية بلال تنم عن الصبر والثبات، والتمسك بالدين رغم كل الشدائد،و أراد الكاتب من شخصية رماد قناعا للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية التي تُستغل من طرف أصحاب المال والجاه، والتي تسعى كغيرها من بني البشر إلى الحرية والإنعتاق فالدين الإسلامي في الأخير يُساوي بين الجميع.

المطلب الثاني: الموروث التاريخي:

نعني بالموروث التاريخي، كل ما وقع في الماضي من أحداث، وتطورات كبيرة و خطيرة، والتي تؤثر على الشعوب والأمم بالإيجاب والسلب، سواء كان تاريخ العرب أو الإسلام، أو حتى من التاريخ الأجنبي كالإغريقي[29]، وتوظيفه في العمل الإبداعي المعاصر،

---

[27]. ينظر: ثليلاني أحسن،توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دوكتوراه في الأدب العربي الحديث(مخطوطة)، جامعة منتوري، قسنطينة،2010/2009،ص 100.

[28]. سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)،2000،ص 185.

[29]. ينظر: وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي، مصر العربية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص 13.

لإسقاط الماضي على الحاضر، وذلك «إما بأخذه كما هو وتحويره، أو نتف منه، أو أخذ جُزئية من جزئياته، وذلك على سبيل السخرية أو النقد أو المعارضة»[30].

ويشكل التاريخ مصدرا من أهم مصادر التأليف الأدبي، خاصة في مجال المسرح؛ إذ تعمل المسرحية على أخذ المادة التاريخية مع معالجتها، والتصرف فيها بطريقة غير التي عُرفت بها، فالكاتب يُعيد تشكيل المادة التاريخية تشكيلا تواصليا مع الحاضر وفق مايراه من زاويته، فيختزل الكاتب ما يختزل،ويُضيف ما يبدو له، دون المساس بقدسية التاريخ، أو أن يخرج عن الحدود المرسومة في كتب التاريخ، أو الحادثة التاريخية، لأن المسرحي إذا التزم بمعطيات التاريخ كما هي، و وظفها توظيفا حرفيا،صار مؤرخا، فيجوز له حينئذ أن يُضيف ما يناسب عمله المسرحي[31].

وعندما يَكتُب المسرحي مسرحية تاريخية، فإن غايته أن يوصلنا لرموزها، أو لينْقُدَ شيئا ما،أو ليسخر من أحد؛ وفي هذا الصدد، يقول سيد علي إسماعيل:« ينظُر الكاتب المسرحي إلى المسرحية التاريخية على أنها ليست مقصودة لأحداثها، أو لسرد شخصياتها المعروفة، ولكن لبيان رموزها،والقصد من كتابتها»[32]، فنراه يحسن اختيار الفكرة أو المضمون الجوهري فيها والذي يخدم نصه وطرحه الفكري، ويركز عليها مع بعض التحويرات الفنية « فيختار من التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل الإنسان في ذاته»[33]، ومع بعض الإضافات و التحويرات، وما تجود به قريحته من خيال،يصوغها في عمل أدبي، ويُحمِّلها عناصر فنية وفكرية، حتى يستطيع خدمة هدفه المراد، عن طريق تلك المعالجة الجديدة للتاريخ.

---

[30]. سلام سعيد، المرجع السابق، ص 157.

[31]. سيد علي إسماعيل، المرجع السابق، ص 55.

[32]. ينظر: هنشيري إيمان،الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العام والمقارن،(مخطوطة)، جامعة باجي مختار،عنابة،2012/2011،ص 02.

[33]. مندور محمد، الأدب وفنونه، نهضة مصر، القاهرة، ط3، 2005، ص 79.

وبهذا يكتسب التاريخ أو الحادثة التاريخية إطارا جديدا، بفضل هذا المبدع، ويصبح لها تأويلا تاريخيا أخر إما للمشابهة أو المقارنة أو السخرية أو النقد، مما يجعل المسرحية تُقدِم طرحاً فكرياً جديدًا[34].

« ثم إن الكتابة في التاريخ القديم تستوجب الدراسة المعمقة، والفكر المتَّقد مع الوعي التام لمجريات الوقائع والأحداث»[35]، فينتقي الكاتب المسرحي من ذلك التاريخ معتمدا على الدلالات،ويصبغها بصبغة المعاصرة، وهكذا يتجاوز النص الدلالة القديمة، ويكتسب حيوية الصراع الذي تُجرَى رُحاه في الحاضر، فيفسر ما أراده بطريقته وبما يتناسب مع موضوعه.

وهكذا فإن التاريخ يَحدث مرة واحدة في الماضي، ولكن المحاولات لإعادة توظيفه تتعدد كل مرة من خلال الأعمال الأدبية خاصة المسرحية، فيذهب أديب إلى تضمينه (التاريخ) فينصه المسرحي وفق ما تمليه عليه تصوراته، الخيالية، بعيدا عن الطرح المباشر له، ويجعله في شكل رموز يتخذها كقناع يتستَّر بها ليعالج من خلال ذلك قضايا عصر مجتمعه و مقارنتها بذلك الماضي، مما يعطي لهذا التضمين والمحاكاة لسير وقائع التاريخ بُعدا جماليا، لأن جمالية الكتابة تتحقق في الفكرة المطروحة بشكل غير مباشر أكثر منها التي تأتي تصريحا.

تجلى الموروث التاريخي في المسرحية عندما أخذت شخصية الغريب طابع الحكواتي، الذي كان يحكي لأبناء مدينة العذراء رواياته العجيبة كل ليلة، فكان يسرد لهم روايات عن بعض المدن التاريخية كالمحروسة والعنقاء، وكيف تم القضاء عليهما، فحكى لقومه عن مدينة المحروسة وكيف تم القضاء عليها،ومن خلال تتبع سرد الغريب للرواية، يتبادر إلى ذهننا الملحمة التاريخية لمدينة طروادة،وكيف دخل الجنود لهذه المدينة بواسطة ذلك الحصان الخشبي الضخم ليثأروا منها، بعدما عجزوا بكل الطرق التَّغلب عليها، وغزوها.

---

[34]. ينظرإسماعيل السيد يوسف عبد الرحمن، البناء الفني للحكاية الشعبية علي بابا و الأربعين حرامي، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في النقد الفني، (مخطوطة)،جامعة الزقازيق، 2005، ص 155.

[35]. لمباركية صالح، المرجع السابق، ج /2، ص 17.

فقد حاكى الكاتب المسرحي وقائع حرب طروادة في كيفية دخول الأعداء لها بواسطة الحصان الخشبي الضخم الذي صنعوه، وقد ألغى الأحداث الأخرى التي لا تخدم غرضه المبتغى كاختطاف الزوجة الهاربة واستعادتها، وقد اختار الكاتب هذه الحادثة دون غيرها لعلمه أن حادثة طروادة رمز للغدر والخيانة، ويدل هذا التوظيف على التخطيط المحكم من طرف الشخص الذي يحاول الوصول إلى عدوه بطريقة سهلة وبسيطة.

ومن المضامين الموظفة في المسرحية، التي تحاكي تلك الملحمة التاريخية لطروادة نجد:

- **الغريب:** « لقد عزمت على صنع تمثال كبير من حطب وسأخرج به إلى وادي الأموات»[36].

فصُنعُ الغريب للتمثال الكبير يقابل في الملحمة الحصان الخشبي الكبير، والشهير بحصان طروادة،وقوله أيضا:« سأغدر بكم يا أهل العذراء»[37]، إحالة لغدر الإغريق لأهل ومدينة طروادة،حيث اختبأ الأعداء في باطن ذلك الحصان الضخم و وضعوه بالقرب من المدينة لعلمهم بأن الطرواديين الفضوليين سيسحبونه داخل المدينة، فيخرجون منه ويقتلوا حراس البوابة، ويتمكنون من غزو المدينة،وذلك أيضا ما أعطاه الكاتب المسرحي لشخصية الغريب في قول:

- **الغريب:** « سأخبئُك داخل التمثال(يشير إلى التمثال الذي صنعه)، سأخرج به غدا إلى وادي الأرواح، وستلحق عندئذ بعصابتك، وتستعدون للإغارة على المدينة»[38].

---

[36]. ينظر: سليماني فاطمة، الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية و هوية الانتماء، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، أدب حديث ومعاصر، (مخطوطة)، جامعة أبي بلقايد، تلمسان، 2012/2011، ص 50-51.

[37]. المصدر السابق، ص 214.

[38]. نفسه، ص 237.

فالغريب أراد أن ينتقم، ويثأر من قومه الضآلين الظالمين، ويختار لهم نهاية تماما كنهاية أهل طروادة.

والوقائع الأخرى كلها سرد الغريب لقومه عن رواية المحروسة، تتقاطع إلى حد كبير مع واقعة طروادة،والكاتب المسرحي لا يذكُرها بتفاصيلها، وإنما يأتي بها في ثنايا المسرحية على شكل مناصات جُزئية، ويُحوِّرها:

« منذ سنين، ونحن الأعداء نهاجم المحروسة، ولكن كل غزواتنا باءت بالفشل... ابعث برسول إلى المحروسة تعرض عليهم الصلح، تعرض عليهم هدية لن يرفضوها: المصاهرة، قَدِّم يد ابنتك "نجوم" للباسل أمير المحروسة... فرح أهل المحروسة بهذا العرض وقبل الباسل بالزواج... طلب الماهر من عشرة نُجار بصنع تمثال ضخم بصورة إله الشمس كان يعبده أهل المحروسة، وبعد شهر انطلقت قافلة تقل العروس لمدينتها الجديدة...ذُهل أهل المحروسة بهذا الموكب الضخم، وخاصة التمثال الضخم... حيث أنَّ هذا التمثال كان يُخبئ في باطنه ثلاثين مقاتلا من الأعداء، وعندما نامت المدينة، خرج المقاتلون من التمثال، وقتلوا الحُراس، وفتحوا الأبواب لبقية الأعداء الذين كانوا يتربصون وراء الأسوار،فانقضوا على المحروسة النائمة، فتحوَّل النوم إلى موت»[39].

فحسب ما يوحي به سياق النص فإن الكاتب المسرحي يتناص بشكل ضمني مع حادثة طروادة،ونلحظ أن الحوادث التي أوردها تداخلت مع الملحمة من خلال صداه (المسرحي)، وعلى لسان شخصية الغريب، ومجيئه بهذه الحادثة التاريخية للمماثلة بين قوم الغريب في المسرحية، وبين أهل مدينة طروادة؛ لأن نهايتهم كانت غدرا، وبذلك يكمُن البعد الدلالي الذي يرمي إليه المسرحي في المشابهة بين الطرفين[40].

---

[39]. المصدر السابق، ص(257ـــــ261).

[40]. ينظر: سلام سعيد، المرجع السابق، ص 288.

وتغيير الكاتب في بعض مجريات هذه الحادثة التاريخية، أكسبها رمزا وأعطاها بُعدا أُسطوريا نابعا من التاريخ.

فهكذا تفاعل الكاتب في المسرحية مع الموروث التاريخي، وذلك عن طريق محاكاته للحدث التاريخي، أو الملحمة التاريخية الشهيرة لطروادة، بأخذه ما يناسب منها، وما يصلح أن يسقطه على الزمن الحاضر(زمن شخصية الغريب في المسرحية)، واللافت للانتباه في هذا التوظيف التاريخي،أنه اتَّجه إلى الزمن الأسطوري« فهو من هذه الناحية تعبير عن محاولة لتخطي التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له(الأسطورة)، ولكن رقةالحاجز بين الأصل والقناع تجعلهما واحدا في النص المسرحي عن طريق التخييل، هي محاولة لإغناء الدلالة التناصية عن طريق ذكر أمكنةمتوارية في التاريخ، ذات إيحاءات جمالية أسطورية»[41].

فمن خلال توظيف الموروث التاريخي في المسرحية، يكون الكاتب قد أدرك ضرورة العودة إلى الماضي،والنظر إليه بصورة معاصرة، حتى يكتسب دلالات جديدة تعبر عن ذلك الحاضر، فابتعد عن تنظيم الملحمة التاريخية لطروادة، وأخذ جوهرها، وأعطاها نظرته الخاصة، و وظفها بطريقة أفضل وأكثر يُسرا مما تُعرف عليه في الملاحم اليونانية كملحمة الإلياذة إذ أن القارئ المثقف بمجرد أن يقرأ المقطع المسرحي لما كان الغريب الحكواتي يروي قصة المحروسة لأهل مدينته، فإنه تُستحضر في ذهنه هذه الملحمة التاريخية.

وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن الكاتب المسرحي يجب عليه حسن اختيار التضمين، والتركيز على الحدث الأبرز فيه، والذي نستطيع أن نقول عنه إنه الكلمة المفتاحية التي تسهل علينا شق الطريق للوصول إلى المبتغى الذي يُريده المبدع المسرحي.

---

[41]. عيساني بلقاسم، دور التناص في تأسيس النص المسرحي، مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع3، أفريل2014، ص 201.

وفي هذا السياق يشير القط عبد القادر إلى ذلك في قوله:« فيختار منها ما يرى أنه صالح لعمله،وما يقدر أنه يمكن أن يُثير اهتمام المشاهد، وينقل إليه من المعاني و الأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الإطار الفني، فإذا اختار جانبا من جوانب الحدث الواقعي عمد إلى التركيز عليه،وعزله عن الجوانب الآخرى التي ليست لها علاقة بتلك المعاني والأفكار، والتي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به، أو متداخلة معه»[42].

وذلك ما تعامل معه الكاتب المسرحي في توظيفه للموروث التاريخي، ليخلص في النهاية من هذا التوظيف إلى رؤية جديدة صالحة لإسقاطها على العصر الراهن، فهو يوجه الكلام على لسان شخصية الغريب إلى قومه في المسرحية، ولكنه في الحقيقة مُوَجَّه إلى المجتمع الحالي بطريقة غير مباشرة يُخبرهم فيها بأن أصحاب الظلم والطغيان سوف يهزمون يوما بكل ما أُوتوا من قوة تماما كأهل طروادة.

المطلب الثالث: الموروث الأسطوري:

ورد في لسان العرب، في مادة سَطَرَ: « سطر: السَّطَرُ والسَّطْرُ: الصف من الكتاب والشجر،والنخل ونحوهما، والجمع من كل ذلك: أَسْطُرٌ وأَسطارٌ وأساطير، والسَّطر: الخط والكتابة»[43].

وتعني الأساطير عند ابن منظور:الأباطيل: أي أحاديث باطلة غير حقيقية، لا نظام ولا أساس لها من الصحة.

وفي التنزيل: ورد: ﴿ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾ سورة القلم الآية 1.

---

[42]. القط عبد القادر، من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت،(د.ط)،1978، ص 12.

[43]. ابن منظور، لسان العرب، (مادة سَطَرَ)، دار صادر بيروت، (د.ط)، مج 4،1992، ص 362.

وفيه كذلك: ﴿والطور،وكتاب مسطور في رق منشور ﴾ سورة الطور الآيتين:1-2. وكلمة الأساطير لم ترد في القرآن الكريم إلا في الجمع، أو مضافة إلى لفظ "الأولين"، في تسع سور كلها مكية، وكانت جميعها على لسان الرافضين لدعوة الرسول صلى الله عليه وسلم،وهاته الآيات التي جاءت فيها لفظة أساطير مضافة إلى الأولين، كان فيها اتهام للرسول صلى الله عليه وسلم بأن ما يأتيهم به لا يخرج عن كونه أساطير وأباطيل ،وأحاديث فيها ما فيها من التهويل، حتى جنح البعض من المشركين إلى الجزم بأن مقالاته إلا أساطير وخرافات تملى عليه، فعمد إلى اكتتابتها. [44]

أما في الاصطلاح: فتُعرَّف الأسطورة على أنها حكاية عن كائنات تفوق وتتجاوز تصور العقل البشري، تروي أحاديث عجيبة، وخارقة وغير مألوفة عند البشر، وتتميز بطابع الاعتقاد على عكس الخرافة[45]. كما أنها تتداخل مع ظواهر أخرى كالملحمة والحكاية الشعبية والخرافة مما يصعب ضبط مفهومها مع هاته الظواهر وتمييزها عنهم.

والأسطورة تُمَكن الإنسان من الانسجام مع الكون، الذي يمنحه استقرارا ماديا وروحيا، وهي وسيلة للكشف عن حقيقة الشعوب، وثقافتها؛ لأنها ظاهرة تاريخية تحمل فلسفة الإنسان ودينه،وأخلاقه،وكل عقائده التي يعيش بها ومن خلالها[46].

والكاتب المسرحي لا يوظف الأسطورة عبثا، وإنما حاجته إلى رمز أسطوري تفرضه عليه ظروف الحياة السياسية والاجتماعية، « فيلجأ لاستخدام الأسطورة؛ ليُعبِّر بها عن

---

[44]. ينظر: شكشاك فاطمة،التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، (مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر،باتنة،2009/2008،ص 15.

[45]. ينظر: خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورةفي الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1986، ص 08.

[46]. ينظر: هيمة عبد الحميد وآخرون،الموروثات الأدبية في الجزائر،،مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013،ص 95.

مشكلة تشغل الإنسان، وكأنها وعاء يصب فيه الأديب مضمونا إنسانيا، ينزعه عن ذات نفسه، أو من حياته، أو من مشاكلِ الإنسانية كلها أو بعضها»[47].

ومن الأسباب والدوافع أيضا لتوظيف الأسطورة في المسرح:

- حملها لهموم وواقع ما يراه الكاتب، وذلك بجعلها رموزا ومعاني، وإسقاطها على واقعه، وتجاربه لتزداد هذه الرموز غنًى، وتتنوع معانيها، ويكثُر فيه الإيحاء.
- الرغبة في الخروج عن نمطية الحياة المادية، وخلق توازن بين ما هو روحي، وما هو مادي، وما هو اجتماعي، فيتمثل الأديب بإحدى الشخصيات الأسطورية، كسيزيف، أو بروميثيوس، أو السندباد مع التركيز فيها على جوانبها المشرقة، ومواقفها الهادفة التي تخدم قضايا المجتمع،وذلك بأن يُحوِّر في شكلها الفني ليصل إلى التعبير عن موقفه و رأيه في مختلف الشؤون[48].

وقد لجأ المسرح العربي عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة إلى توظيف الأسطورة كضرورة روحية،وجمالية تمكنه من تجاوز البعد المحلي والضيق الذي تدور فيه إبداعاته إلى آفاق أوسع، كما تُشكل رابطا من روابط الاستمرار الحضاري، وتُعطينا اندماجا بالميثولوجيا.

وأما عن المسرحية، فقد تجلى البُعد الأسطوري بكثرة، وذلك عن طريق مصطلحات، وألفاظ أسطورية، أو مضمون أسطوري. ومن بين المضامين الأسطورية التي تجلت في المسرحية:

- **تعدد الآلهة:** وهو أكثر جانب يتجلى في الأساطير، وصراعها المرير بين قوى الخير والشر، أو بين الآلهة والإنسان وأنصاف الآلهة، ويدل تعدد الآلهة على تعدد الفرق

---

[47]. إسماعيل السيد يوسف عبد الرحمن، المرجع السابق،ص 49.

[48]. ينظر: سنوسي لخضر،توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحديث والمعاصر، (مخطوطة)، جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان،2011/2010،ص (139-141).

البشرية وميل كل منها إلى ديانة معينة آخذين في حسبانهم أن كل ديانة كل منهم هي الأصح.

وقد ذكر في المسرحية:

- **إله النُّور**: وهو إله الحق الذي عكف القوم عن عبادته ، من جراء جهلهم، فهو دائما دلالة على النصر في الأخير، وفي كل الأساطير يكون إله النور هو المتبع من طرف أصحاب الخير.
- **إله الظلام**: (ازرى) إله الظلام، والعفاريت والجان، وهو صنم الكهنة، واتخذوه إلها يتقربون له بالقرابين، وهو من اسمه يدل على أعماله واعمال أتباعه.
- **إله الشمس**: ذُكر لما كان الغريب يحكي لقومه، رواية المحروسة، وهو إلههم الذي كانوا يعبدونه، وهذه أسطورة من أساطير المصريين القدامى الذين كانوا يعتقدون به.

والصراع الذي كان قائما في هذه الأسطورة ليس صراع الآلهة المذكورة في حد ذاتها، وإنما هو صراع بين أنصار عبدة إله النور، وإله الظلام حول كنز الأولين، أو الكتاب المقدس، وبالتالي فإن هذه الأسطورة تُصنَّف ضمن الأسطورة الدينية، والكاتب يريد من ورائها تبليغ مضمون أو فكرة دينية،فاتخذ منها رمزا يتستَّرُ وراءه، ليُعَبِّر بها عن قضايا المجتمع الدينية، وتتمثل هاته القضية في: إعادة الإنسان نظره في ديانته، الاعتقاد بالله الواحد الأحد، وأن لا إله سواه في زمن أصبح فيه الناس يتَّخذون من الأضرحة والأولياء الصالحين وسيلة يتقربون بها إلى المولى عز وجل.

فجعلها الكاتب المسرحي طرحا فكريا، ليبث في المجتمع اليقظة بأن الإله واحد، ويكون النصر له دائما مهما اعتقد الناس من آلهة حولهم.

كما جاء في المسرحية: "العفاريت والجان"، وهم مخلوقات من نار، وأبناء للإله (ازرى)،يُقدسهم عَبَدَة إله الظلام والكهنة:

- « **المرشد:** الغريب يشكل خطرا علينا،إنه يدعو الناس إلى عتق العبيد ويهين ديننا، يسخر من إلهنا ويأمر الناس إلى لعن العفاريت والجن. العفريت يقول أن الكتاب مخبئ في المدينة،ولكننا لم نعثر عليه.
- **الداهية:** وكيف نعثُر عليه إن كان الجان لا يستطيعون فعل ذلك. العفريت بنفسه لا يستطيع أن يجد مكانه.
- **المرشد:** كنز الأولين;يجب أن نتخلص من هذا الكتاب، الغريب يجب أن يموت، لماذا لم يأمر عفريت الجبل أبناءه الجان بقتله؟
- **الداهية:** لأنه محصن، ثمة قوة خفية تحميه من أذى الجان»[49].

فالعفاريت والجان لا تُرى، إلا أن الكاتب في المسرحية، جعلها تتفاعل مع الكهنة وعبدة الإله (ازرى)، وبهذا أصبحت أسطورة أضفت على الجانب الأسطوري في هذا النص المسرحي طابعا من القوة التعبيرية الجمالية التي أثرت النص المسرحي.

نجد الكاتب وظف أيضا في المسرحية: "قصة العنقاء"،كما ورد ذكرها في مغامرات السندباد،وألف ليلة وليلة بالإضافة إلى الأساطير اليونانية القديمة، والعنقاء أسطورة تعد من أساطير البعث، أو الحياة المتجددة، ويعتقد البعض أن العنقاء طائر مقدس، يستطيع أن يُعيد إنتاج نفسه بنفسه،والأسطورة تصوِّره بأنه يُشبه النسر، أحمر مذهب وهو مقدس لإله الشمس، ويظهر للبشر كل خمسة مئة سنة،ويقطن في بلاد العرب، وإذا أشرف أجله على الانتهاء، يضع بيضة في عُشه ويموت،وسرعان ما كانت تفقس البيضة عنقاء جديدة، وهناك

[49]. المصدر السابق،نصوص الكاكي الذهبي، ص(164-165).

رواية آخرى تقول إنه بعدمضي خمسة مئة سنة على العنقاء، تَحرِق نفسها في كومة الحطب، ومن ذلك الرماد المتَخلَّف تحيا من جديد،ويتجدد شبابها لتعيش مرة أخرى[50].

فالكاتب جعل قصة مدينة العنقاء، التي كان يرويها الغريب، وهي مدينةٌ أهلها أهل شر ورذيلة، كان يسعى (ولوع) بطل تلك القصة ليثأر منها، فقرر أن يتعاون مع أحد زعماء قبيلة ما لتدميرها، في قول: « قرر ولوع الذهاب إلى العنقاء، فدخل المدينة وكان لأهل العنقاء أعداء يدعون بأهل أغلب...، حاولتم مرارا وتكرار غزو العنقاء ولكنكم فشلتم ...، فتصبح العنقاء حينئذ فريسة ضعيفة...»[51].

فالغرض من إعطاء الكاتب لهذه المدينة اسم (العنقاء) أنها مدينة سوف تُدمر عن آخرها على يد (ولوع) و أتباعه، وإبادة أهلها جميعا ثم بعد ذلك تنشأ من جديد مدينة مزهرة، وتُعمر بأُناس آخرين، وبذلك فإن توظيف العنقاء في المسرحية دلالة على الخراب الحضاري، والانبعاث مرة آخرى .

والكاتب أحسن اختيار الأسطورة (العنقاء) التي ترمز للبعث والميلاد من جديد، فبعد تدمير وموت المدينة وأهلها، ستنبعث من جديد مدينة مزهرة.

والعنقاء من أكثر الأساطير التي وظفها الأدباء العرب في أعمالهم، لأنها مألوفة في أذهان الناس،ومعروفة في كل الثقافات لأنهم«أرادوا من خلالها أن يبثوا روح التفاؤل، والأمل في الخروج من ظلمات المأزق العربي، والميل إلى عالم أكثر رحابة وخصبا وإيناعا»[52].

ومن المصطلحات ذات البُعد الأسطوري المتجلية أيضا في المسرحية، نجد:

---

[50]. ينظر:سلامة أمين، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية، دار الأمانة للتوزيع والنشر،(د ط)، (د ت ط)، ص 239.

[51]. مصدر سابق،نصوص الكاكي الذهبي،ص(248ـــــــ254).

[52]. حمدان عبد الكريم، الأسطورة في مراثي ياسر عرفات، مجلة جامعة الأقصى، فلسطين، مج12، ع 1،يناير2008 ص 05

العدد سبعة الأسطوري، وقد تبوأ هذا العدد مكانة مرموقة عند جميع الشعوب، فهم يستعملونه في التقاليد والفولكلور والسحر «والحقيقة أن قداسة هذا العدد ليست قداسة ذاتية، وإنما استمدوها من من المصادر الدينية سماوية كانت أم وثنية ، إلى جانب الأساطير التي وظفت هذا العدد»[53]، كأسطورة النسور السبعة في قصة لقمان بن عاد، حيث نجد كل شيء يتكرر سبع مرات ...)،وقصة الأقزام السبعة وغيرها. وقد جاء في المسرحية: « إن كانت لدي سبعة أرواح، لضحيت بها من أجل تحرير العبيد»[54].

فأضاف الكاتب العدد "سبعة" إلى لفظة (الأرواح)، والإنسان معروف بأنه يمتلك روحا واحدة، وبالتالي أصبح التعبير ذا بُعد أسطوري (سبعة أرواح).

وبذلك يكون الكاتب قد أدرك قيمة هذا العدد، وقداسته في الديانات، وحتى في الدين الإسلامي،«حيث يتردد العدد سبعة في القرآن الكريم كثيرا، وبالحسبان يتردد أربعا وعشرين مرة، ولم يحدث لأي عدد آخر أن يتردد مثله، ولا حتى قاربه في الترداد، مما يجعل لحضوره في القرآنالكريم دلالة خاصة»[55].

فهو يتكرر في كثير من الطقوس، التي منها: الحج بالطواف حول الكعبة سبعة أشواط،والرمي بسبع حصيات، وحتى في سورة يوسف، رأى الملك في حلمه سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف،وسبع سنبلات خضر وأخرى يابسات.

إذا جاء توظيف الكاتب للأسطورة في مسرحيته انطلاقا من خلفية أسطورية سابقة يمتلكها،سواء كانت من الأساطير الإغريقية، أو أساطير مستمدة من الكتاب المقدس(التحريف) كما لم يغفل الأسطورة الدينية وحتى العربية(العنقاء). وعليه يُمكننا القول: « إن

---

[53]. .منصوري عبد الحليم،الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار،دراسة نقدية،ص 36

[54]. المصدر السابق،ص 153.

منصوري عبد الحليم، المرجع نقلا عن مرتاض عبد الملك، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص 25.

السابق،

الأسطورة وإن اشتملت على أحلام وانفعالات و تصورات وأخيلة، فإنها اشتملت أيضا على حقائق يُمكن أن تنكشف بوضوح إذا عرفنا كيف نفسرها بعد ربطها بشرطها التاريخي في النسق المعرفي لزمكانها»[56].

وما نخلص إليه من توظيف الكاتب المسرحي للموروث (الديني، التاريخي، الأسطوري) في المسرحية:

- أنه يبجله ويعظمه ويظهر ذلك من خلال توظيفه في المسرحية.
- انتقاؤه للموروث الذي يناسب الواقع، والمرحلة الراهنة،وما يلائم مشكلات الحاضر.
- تعامله مع الموروث بمرونة وفق ما يناسب كل مجال فيالمسرحية.
- استعانته بتلك الموروثات من شأنها أن تؤثر في المجتمع، وتستجيب لمتغيرات العصر.

أ –علاقة البناء الفني بالموروث في المسرحية:

رغم عُمر المسرح الجزائري الطويل، والذي يقارب القرن، إلا أن الساحة المسرحية الجزائرية،تشهد نقصا كبيرا في البناء الفني للنصوص المسرحية من طرف الدراسات والأكاديميات، والمختصين في هذا المجال.

والبناء الفني في المسرحيات الجزائرية الأولى، كان ينقصه الكثير من الروابط والأسس الفنية،وذلك لأن الكتاب المسرحيين كان يصب جل اهتمامهم في محاولات إصلاحية،وتربوية،وإرشادية وكانوا من خلال مسرحياتهم يُبرزون أعمالهم التي لها صلة بالجهاد ضد المستعمر، والمقاومة والصبر، فنرى أن جل تركيزهم كان على المضمون، لأن همَّهم

[56]. القمني سيد، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3،1999، ص 36.

الوحيد آنذاك، كان إيصال رسالتهم، ومقصودهم إلى الجمهور بواسطة شخصياتهم التي يختارونها في المسرحية، وقد كانت في الغالب من المجتمع الجزائري أو شخصيات تاريخية قصد إحياء التراث العربي الإسلامي، وبعث الروح الوطنية في نفوس النشء والشباب[57].

وقد كانت فاتحة هذا التوجه (الدراسة الفنية) لرسالة: العمري بوطابع بعنوان المسرح الجزائري،وهي أطروحة دكتوراه فقد فتحت المجال لاستكشاف الخصائص الفنية، وتبيان المقومات التي تتسم بها الظاهرة المسرحية، ويعني هذا أن الناقد الفني يجب عليه التركيز على المعطيات الشكلية من جهة،والمقومات اللغوية، والأسلوبية، والإيقاعية، والبنائية من جهة أخرى، ليبرز من خلال ذلك الخصائص الفنية والجمالية لأي نص مسرحي[58].

يهتم البناء الفني للأعمال المسرحية، ببعض العناصر الأساسية التي تخدم النص المسرحي، وتتمثل أهم هذه العناصر في:

1) **الشخصية:** هي عماد فن المسرح؛ لأن المسرحي يهتم بها تركيبا وبناء وتطورا، والشخصية هي من أبرز السمات الفنية في المسرح؛ لأنها الأداة التي تُعبر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها[59].
2) **اللغة:** وهي مادة تلجأ إليها الشخصية للتعبير والإفصاح عن الأفكار، وتُعتبر اللغة الطاقة الفعَّالة التي تحيا بها الشخصية، وتتطور. فباللغة تعبر الشخصية عن تفكيرها مما يعكس الحياة على المسرح.
3) **الحوار والأسلوب:** ويشمل جُملة المنطوق بين الشخصيات خلال المسرحية، وهو أساس العمل المسرحي[60].
4) **الحبكة:** الحبكة في المسرح هي البناء المسرحي، وهي ترتيب خاص للأحداث، كما أنها عمل بنائي فني يقوم على التتابع المنطقي للأفكار.

---

[57]. ينظر: لمباركية صالح،المرجع السابق، ج 2، ص 143.

[58]. ينظر: بن صفية إسماعيل، نقد المسرح الجزائري في الرسائل الجامعية، مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع3، أفريل2014 ، ص 14.

[59]. ينظر: لمباركية صالح، المرجع السابق، ج 2، ص 144.

[60]. ينظر: لمباركية صالح، المرجع السابق،ج/2،ص 160.

ومنه فالبناء الفني للمسرحية من شأنه أن يُثري النقد المسرحي في الجزائر، لأن النص المسرحي الجزائري انحرف عن البناء الفني له، وأضحى تقريرا إخباريا، وصفحات من الوعظ والإرشاد، يمليها المؤلف على الشخصية،« فعدد الرسائل الجامعية التي دَرَسَت مضامين المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة يفوق بكثير تلك التي تَتَبَّعتْ نشأته، ورصدت مراحل تطوره، في حين أن المقاربات الفنية قليلة جدا، فلم نعثُر إلا على عدد محدود جدا من الرسائل، فلا أثر لدراسة الصراع أو الشخصية، أو الحوار أو غيرها من العناصر الفنية »[61].

وبناء على ذلك، قمت بدراسة: علاقة البناء الفني بالموروث الموظف في المسرحية: (موروث ديني، تاريخي، أسطوري).

ب– المطلب الأول: علاقة البناء الفني بالموروث الديني:

1. **المعجم**: حرص الكاتب في مسرحيته، على توظيف الألفاظ ذات المصدر القرآني، إضافة إلى تضمين نصوص قُرآنية، ومعان مستوحاة من القرآن الكريم، وإن لم يصرح بها، ولكنها في عمقها تعود إلى المصدر الديني القرآني، كما أنه استعمل ألفاظا لشخصيات إسلامية في تقديمه لتلك الحوادث الإسلامية.

ففي حادثة عتق الغريب للعبد رماد من سيده، استعان الكاتب بحوار أبي بكر الصديق مع أمية بن خلف ليبيعه بلال بن رباح:

« سيد رماد: هذا العبد ليس للبيع.

الغريب: حتى وإن أعطيتك ألف قطعة فضية؟

سيد رماد: (مندهش) ألف قطعة!

الغريب: أجل (يصمت)، لم تقل لي يا هذا، ما هو جوابك؟»[62]

وفي قصة الغريب عند مخاطبته الصنم، والتي تذكرنا بموقف سيدنا إبراهيم من أصنام قومه، نَلْمح تماثُلا في الألفاظ التي وظفها الكاتب المسرحي على لسان الغريب في المسرحية، وعلى ما ذكره سيدنا إبراهيم عن الآلهة:

---

[61]. بن صفية إسماعيل،المرجع السابق،ص 16.

[62]. المصدر السابق، نصوص الكاكي الذهبي،ص 149.

« **الغريب:** و أنت يا إله، أتسمع صرخات العبيد؟ طبحا لا، صم، بكم، عمي[63]».

وجاء قول سيدنا إبراهيم في القرآن:﴿إِ ذْ قَالَ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لَا يَسْمَعُ وَلَا يُبْصِرُ وَلَا يُغْنِي عَنْكَ شَيْئًا ﴾سورة مريم الآية 42.

وكذلك لما كان الغريب يسخر من ذلك الإله في قول:"عفوا، عفوا أيها الإله إن كنت أسخر منك"،وهذا ما يقابل خطاب سيدنا إبراهيم ساخرا من الأصنام، يقول المولى عز و جل:﴿ فَرَاغَ إِلَى آَلِهَتِهِمْ فَقَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ ، مَا لَكُمْ لَا تَنْطِقُونَ ، فَرَاغَ عَلَيْهِمْ ضَرْبًا بِالْيَمِينِ﴾سورة الصافات الآيات 90ـــ93.

وكذلك وظف الكاتب قصة يعقوب النبي عند رحيل ابنه يوسف عنه، فنجده استحضر معانيها وألفاظها من المعجم القرآني، فيقول في مسرحيته لما كان شديد يُخاطب ابن عمه الغريب، ويحكي له قصة والدَيْه:

« شديد: لقد كان أبوك وتد عشيرتنا، كان أقرب و أحب الأبناء من جدنا نبال، وفجأة اختفيت مع والديك، لا أحد يعلم لماذا غادر أباك المدينة، رحيله رمى بجدنا في حزن شديد، وعاش كظيما عشرات السنين، وعادت البهجة إلى قلبه بعودتك إلى الديار»[64].

فنلمح من خلال ذلك شيئا من قصة سيدنا يوسف، التي فصلها القرآن الكريم، وتضمين هذا المعنى في قوله تعالى: ﴿وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ سورة يوسف الآية:84.

ونلحظ في بقية المسرحية أنها تزخر بالألفاظ ذات البعد الديني، إما من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، ضمنها الكاتب كما هي في مصدرها الأصلي، أو انتقى مضمونها بتحويرها والتغيير في ألفاظها، نجد من ذلك:

---

[63]. نفسه، ص 146.

[64]. نفسه، ص174.

يا قوم كُفوا إنكم في ظلال مبين- كلمة الحق – صم، بكم، عمى –سيعفو عني فإن رحمته واسعة – كل نفس ذائقة الموت – الحديث المقدس، حديث السلف يُعمي أبصار الجان ويمنعهم من التجسس عليك – من عاشر قوما أربعين يوما أصبح منهم – علمهم فنون القتال و ركوب الخيل – أقاوم السيف بالسيف والظلمَ بالظُلمِ والعُنفَ بالعنفِ.

إن القارئ لهذه التضمينات، والنصوص المستوحاة من المعجم القرآني تجعله يُدرك أن الكاتب المسرحي ذو معرفة، وإطلاع كبيرين بالموروث الديني، « فهو يستلهم مضامين بعض القصص والإشارات الدينية، وتوظيفها في سياقات نصه لتعميق رؤيته المعاصرة التي يراها في الموضوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها»[65]، وقد خدمه ذلك في إثراء نصه و تدعيم الأفكار التي جاء بها.

2. اللغة والأسلوب:

جاءت لغة الكاتب في الجانب الديني من المسرحية لغة حوارية فُصحى واضحة، فقد أعطى لكل شخصية لغتها المناسبة على حسب طبيعة هذه الشخصية، فالشخصيات التي جسدت دور الخير في المسرحية كانت لغتها مهذبة، ومعبرة عن مستواها ؛ فشخصية الغريب الرامزة إلى شخصيات إسلامية جعل الكاتب على لسانها لغة جزلة قوية، تنم عن الثقة في النفس، وقد تعامل المسرحي في طريقة تشييد بناء نصه بالقدرة على التحكم في هذه اللغة، للتعبير عن الغاية التي كان يُريدها الغريب في المسرحية من خلال بناءٍ لُغويٍ محكم، إذ تَتَحَوَّلُ فيه اللغة من لُغة مُعجمية إلى لغة فنية موحية[66].

وأما الشخصيات الشريرة في المسرحية، فكانت لُغتها لغة فضَّة ثقيلة، تنم عن التذمر والغضب والفسوق.

كان اختيار الكاتب للغة الفصحى سليما؛ لأن الجانب الديني تناسبه اللغة الفصحى أكثر من أي لهجة أخرى، فنرى لغته سهلة الفهم والنطق، بعيدة عن التكلف والتصنُّع، والتي

---

[65]. الشعار سلطان عيسى، التراث في شعر محمد الفيتوري، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، (مخطوطة)، جامعة مؤتة ،الأردن،2007 ، ص 193.

[66]. ينظر: سلام سعيد،المرجع السابق،ص 308.

تمزج بين الإسهاب الدلالي، وبين التعبير الفني، وهذه الألفة بالتأكيد ستخلق انسجاما بين القارئ، وبين النص المسرحي.

وأما عن الأسلوب في جانب الموروث الديني في المسرحية، فهو أسلوب خطابي مباشر رفيع،لإسداء النصح والوعظ والإرشاد: « إني أدعوكم لعتق العبيد، إني أدعوكم إلى النور، إني أدعوكم إلى دين الحق»[67].

والأسلوب الخطابي المباشر يتماشى مع الجانب الديني في المسرحية أو غيرها من الأعمال الأدبية، لأنه يتضمن معاني قرآنية ودينية يوجهها المسرحي للقارئ عن طريق شخصياته، كما أن الكاتب عمد للبساطة في أسلوبه ليكون في متناول كل قارئ.

1) الشخصية الدينية (الرمز):

اختار الكاتب موضوعه من أحداث ومواقف دينية، ويظهر ذلك من خلال توظيفه لشخصية الغريب التي جسدت أدوار شخصيات إسلامية مقدسة: كالنبي إبراهيم عليه السلام، وأبي بكر الصديق وشخصية العبد رماد مع سيده لهوف التي جسدتا دور بلال بن رباح مع سيده أمية بن خلف.

وبذلك تكون شخصية الغريب رمزا من الرموز الدينية، التي تختزنها الذاكرة الإنسانية، ويستحضرها العقل البشري بكثير من الجلالة، احتراما لأفعالها الحميدة التي قامت بها في البشرية على مر التاريخ.

وجَعْلُ الكاتب شخصية الغريب رمزا للأنبياء، والصحابة، هو من باب الاستغاثة بشخصياتهم،وقوتهم وشدة تمسكهم بأصالتهم وإيمانهم، ليُسقط بذلك زمانهم في ظل واقع تسوده الفوضى، ويعُمُّه الاضطراب، و ضعف الإيمان، واستبداد الضعفاء، وتغيب عنه روح الصفاء والعدل.

كما أن شخصية رماد ترمز لبلال بن رباح، وحتى اسم "رماد" ترمز دلالتها إلى نوع من السواد،لأن بلال بن رباح كان أسود البشرة، وبالتالي تشابه كبير بين الشخصيتين ،

---

[67]. المصدر السابق،نصوص الكاكي الذهبي،ص 159.

فشخصية رماد كانت تقول الشعر،و تشتكي فيه من العبودية: « يُلقي الشعر على مساميع العبيد، يشتكي فيه من عبودية فرضها عليه الإله ازرى»[68].

والكاتب يريد الوصول من خلال شخصية رماد، إلى أنه حتى و إن كان في يومنا أُناس يُستعبدون من طرف أسيادهم، إلا أنهم يتوقون للحرية، فهم كغيرهم من بني البشر يعلمون أن الإسلام ألغى العبودية، وساوى بين الناس، فلم يجد الكاتب المسرحي أفضل رمز من شخصية رماد في المسرحية،والتي هي في الحقيقة رمز لشخصية بلال بن رباح التي تمثل غالبا رمز العبودية والصبر والثبات.

فكل الموروث الديني الذي وظفه الكاتب المسرحي بشخصياته، وأمكنته، وأزمنته، وحوادثه ما هي إلا رموز تشكل رؤية الكاتب لذلك الماضي، وموازنته في الحاضر، لكي يُقوِّم المتلقي نفسه من تلك الرموز،وأين هو منها.

واستحضاره لهاته الرموز من شأنها أن تثري النص المسرحي، وتعمق فكرته، ورؤيته الفنية، فمثلُ هاته الرموز التي وظفها هي بالتأكيد مؤثرة في نفسية المتلقي و وجدانه، لأن في نفسية هذا الأخير تعيش هذه الرموز بقداستها، وإكبارها وحين يتوسل الكاتب بأبعادها، يستطيع معالجة قضيته بسهولة،وذلك بتحويرها حيث تصبح لها دلالات جديدة تصلح أن تُسقَطَ على الواقع المعاصر.

فقد ساهم الموروث الديني في بناء المسرحية من حيث الشكل ؛إذ نجد الألفاظ والمضامين في كل هذا الجانب ذات طابع ديني محظ،تعود في أصلها إلى المصدرين الأولين في الإسلام (القرآن والسنة) بالإضافة إلى الأسلوب الموجه للقوم في المسرحية الذي ينم عن الوعظ والنصح والوعيد.

جـ- المطلب الثاني:علاقة البناء الفني بالموروث التاريخي:

1. المعجم:

[68]. المصدر السابق، نصوص الكاكي الذهبي، ص 147.

انطلق الكاتب المسرحي في معالجته للموروث التاريخي في مسرحيته، من الملحمة التاريخية لحرب

طروادة، فكان معجمه تعبيرا عن ما حدث لمدينة المحروسة التي لاقت نفس نهاية الطرواديين فاستخدم بعض الألفاظ ذات العمق التاريخي، والدلالات الموحية عن ذلك التي تصب في حقل دلالي تاريخي،وبما أن توظيفه للتاريخ اقتبس مضمونه من الحادثة التاريخية الشهيرة لطروادة، فإن جل ألفاظه المستعملة كانت لها صلة بالحرب، من مثل:

أساعدكم على غزو هذه المدينة الفاجرة – لقد دمرها الثأر والغدر – مدينة محصنة عجز الغزاة عن غزوها – التمثال يخبئ في باطنه ثلاثون مقاتلا – إني أرى نيران الحرية – حاولتم مرارا وتكرارا غزو العنقاء ولكنكم فشلتم...

فالمصدر الذي انتقى منه الكاتب الجانب التاريخي في المسرحية،هي حرب طروادة، ولدى قراءتنا لسرد الغريب لرواية المحروسة، تمر علينا تلك العبارات التي توحي بشكل مباشر لهذه الحرب، خاصة في قول:« وخاصة التمثال الضخم الذي كان يجره ثلاثون ثورا...، والتف الأهالي حول التمثال الذي نصب في ساحة المدينة....، حيث أن التمثال كان يخبئ في باطنه ثلاثون مقاتلا من الأعدان....،خرج المقاتلون من التمثال، وقتلوا الحراس»[69].

فالقارئ المثقف والمشبع بالثقافة والموروث التاريخيين، بمجرد قراءته لتلك العبارات، فإن فكره بالتأكيد سيتوجه إلى استحضار تلك الحادثة، لأن الكاتب المسرحي كان في سرده لذلك التاريخ،يحاكي تلك الواقعة، فجعلها مصدرا استلهم منها بعض مضامينها وألفاظها.

فاستلهام الكاتب لجزئية من وقائع الحادثة التاريخية، مع مزج من خياله المعاصر، وتناوله لقصة المحروسة كمحاكاة لطروادة، جاء في قالب أسطوري تاريخي، مغاير لهذه الحرب، ولكنه جاء بمنظور جديد،يطابق عصر أولئك القوم، الذين كان يسعى الغريب للثأر منهم.

2. اللغة والأسلوب:

[69]. المصدر السابق، نصوص الكاكي الذهبي، ص 261.

راعى الكاتب في هذا الجانب لغة السرد، بعيدا عن الحوار، لأن شخصية الغريب في المسرحية،كانت تحاكي وقائع التاريخ لطروادة بالنسبة لقصة المحروسة،ومعلوم أن الحكي يناسبه السرد أكثر من الحوار،لذلك لجأ الكاتب لتقنية السرد، ليسهل تواصله مع المتلقي، وفي ذلك يرى جيرار جنيت أن كل حكي يمكن عده خطاب سردي، لأنه ثابت فيه، وبإنتفائه ينتفي السرد.

فبعد أن كان الكاتب المسرحي يورد لشخصياته حوارا قائما على الصراع فيما بينها، أصبح في هذا الجانب التاريخي يقيم سردا لشخصية واحدة (الغريب الذي أخذ طابع الحكواتي، وشرع يحكي لهم روايات المدن)، فالسرد في أي رواية، أو قصة بطريقة يعرف فيها السارد كيف يشد انتباه سامعه ومتلقيه، من شأنه أن يحدث تفاعلا بين السارد والمسرود له، وقد أطلق عليه سعيد يقطين بـ:"سرديات خطاب الرواية، بقوله: « كل حكي يتم من خلال مكونين مركزيين: القصة والخطاب، إن القصة هي المادة الحكائية، والخطاب هو مادة الحكي، وهو الموضوع الذي نبحث عنه، ضمن ما أسميناه سرديات خطاب الرواية، وباعتبار القصة كذلك يمكن أن تأخذ خطابات عديدة بواسطتها تتجلى كحكي»[70]،ومن ثم يمكن عد سرد الغريب لروايات بعض المدن التاريخية بمثابة الحكي الذي يلقنه للجماعة.

والكاتب لما كان يحكي رواية المحروسة، كان في الواقع يحاكي أحداث طروادة، وفي هذا السياق قد أشار جيرار جنيت لـ: درجات في القص، وميز بين نوعين من الحكي في المحاكاة: حكاية أحداث،وحكاية أقوال[71]، والكاتب في سرده للتاريخ حاكى أحداثه، فلم يصرح بالوقائع باللفظ التام،وإنما اختار أحداثها وأما الحكي فكان من نسيجه، وصنع مخيلته.

كما نلحظ أن الكاتب ضمن في هذه القصة التي كان يسردها عن التاريخ: الاسترجاع«ويشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها–التي ينضاف إليها– حكاية ثانية زمنيا،تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي»[72]، ويكون بذلك

---

[70]. يقطين سعيد،تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط،19983،ص 54.

[71]. ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر/ محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط2، 1992ص 181.

[72]. جيرار جنيت،المرجع السابق، ص 60.

الكاتب بصدد مفارقة زمنية، يعود من خلالها إلى زمن الحادثة الأصلية، وربطها بالزمن الحاضر.

وأما عن الأسلوب، فيتبين أن الكاتب قد اعتمد على التاريخ، فجاء أسلوبه سرديا، عرضَ فيه لأهم جوانب ذلك الحدث .

فقد أعاد تجسيده في ضوء رؤيته الفكرية والفنية، ليطرحها من منظور جديد يشتبك مع واقعه الفكري، والكاتب لم يهتم بالحدث التاريخي بقدر ما اهتم فيه بجوهره، وطَرْحِ فكرته الفنية [73]، التي كان يسهم من خلالها للتعبير عن قضايا مجتمع شخصية الغريب في المسرحية، التي هي إشارة منه وتلميح إلى مجتمعنا اليوم.

والمغزى من توظيفه لتلك الواقعة، لم يكن القصد منها أن يحي مجرياتها، ولكنه أراد أن يوقظ نفوسا جامدة، وأن يحي قلوبا هامدة متعطشة للحرية، لأن العظمة لا تكون إلا بتضحية، والمجد لا يكون إلا بالجهاد في سبيل الحرية أو موت من أجل الوطن[74]، وذلك ما جاء في المسرحية: فإما أن يحرر الغريب العبيد، ويقاتل أعداءه.

3. الشخصية والحدث التاريخيين (الرمز):

لقد حاكى الكاتب حدثا تاريخيا في مسرحيته، ليعمق من حدثه المسرود الذي كان يرمي إليه،فاستوحى من الملحمة ما يخدم نصه بوعي تام، وصورها لنا في شكل فني، مزج فيه بين الأسطورة والتاريخ، والرؤية العصرية لأحداث مجتمعه، فنلحظ أنه قد غير في إطار تناول هذه الحادثة،وصياغتها،فقد احتفظ بالمضمون الجوهري لها، وأبعد ما يمكن إبعاده لئلا يفسد ذلك نصه،فاستدعى رمزا تاريخيا تمثل في حصان طروادة الخشبي الضخم، الذي وظف في صورة (إله الشمس)في المسرحية.

فاستخدم هذا الرمز « لأن الرمز سلاح فعال، يستطيع الفنان أن يوظفه في خدمة الشكل،لكي يمنحه إيحاءات متشعبة، وإيقاعا رصينا، كما أن الرمز يتيح للأدباء، والكتاب

---

[73]. ينظر: جرجس وجيه، المسرح بين التاريخ والأسطورة،مصر العربية للنشر،القاهرة،ط،20101،ص 288.

[74]. ينظر: مرتاض عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1954،1931)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1983، ص 208.

فرصة إسقاط الحاضر على الماضي»[75]، وذلك ما تجلى في المسرحية، لما قام ملك الأعدان بإهداء تمثال ضخم صنعه لأهل المحروسة،ففرحوا به، ولكن التمثال كان يخبئ في باطنه ثلاثون مقاتلا من الأعدان، جاءوا ليثأروا من المحروسة.

فالرمز التاريخي هنا لم يتمثل في شخصية تاريخية، وإنما تمثل في حدث و مكان تاريخيين: "طروادة" التي رمز لها في المسرحية بمدينة المحروسة. وأعطى الكاتب للمحروسة هذا الاسم، لأنها كانت مدينة محصنة و محروسة، عجز أعظم الغزاة على دخولها، والاستيلاء عليها، وهي بذلك تقابل مدينة طروادة التي كانت مدينة جبارة ومحصنة، بها أقوى الفرسان والمقاتلين، ولكي يستطيع(الغريب) غزوها أسقط حادثة طروادة على مدينة المحروسة التي شبهها به، فاستطاع غزوها، والتخلص من أهلها الظالمين، والقضاء عليهم بنفس نهاية الطرواديين.

ومن خلال هذه الواقعة يكون الكاتب المسرحي قد أسقط عنصري: الزمان والمكان لتاريخ طروادة على المحروسة في مسرحيته، وقد أثرى ذلك مضمون المسرحية، لأن اتكاؤه على هذا الحدث التاريخي،كان الغرض من ورائه أن يعبر عن الواقع المعيشي، وأن القوة وحدها لا تكفي للبقاء، ما لم تقترن بالدهاء والفطنة، وعلى الإنسان أن لا يغتر بحصنه المنيع، وقوته، فهاهي المحروسة التي لم يستطع الغزاة أن يدخلوها، ولكن بفضل دهاء "الماهر" مستشار"الملك" وفطنته وذكائه، استطاع هزيمة هذه المدينة و أعدائها، والدخول إليها، وفتح أبوابها للأعداء لتدميرها، ومنه يمكن أن يتطابق عليهم قول:"هذي قصورهم، وهذي قبورهم"، لأن لاشيء يدوم للإنسان.

فالكاتب قد أدرك ضرورة سريان الماضي في الحاضر، في العمل المسرحي، والنظر إليه بصورة معاصرة، فاستثمره، وأكسبه دلالة جديدة تعبر عن الحاضر.

فتوظيفه للمضمون الجوهري والأبرز من حرب طروادة منحها بُعدا عاما جعلها تتجاوز عصرها،وحقق لها قدرة التواصل مع العصر الراهن.

---

[75]. جرجس وجيه، المسرح بين التاريخ والأسطورة، ص 18.

د- المطلب الثالث: علاقة البناء الفني بالموروث الأسطوري

1. المعجم الأسطوري :

اهتم الكاتب في المسرحية، بالرموز في التراث الإنساني، فكان انتقاؤه من الأساطير الأجنبية والأساطير العربية.

فنجد في المسرحية تعددا للآلهة (إله النور- إله الظلام – إله الشمس)، وقد انتقاها من مصادر متنوعة: من التراث الديني (إله النور، والظلام)، والتراث المصري القديم (إله الشمس) الذي يعرف بـ: (رع) عند المصريين القدامى.

كما أنه استخدم ألفاظا توحي بالأجواء الأسطورية، استحضرها حين كان يدور الحديث في المسرحية حول المدينة التي ستُدمَّرُ وتُبعَث من جديد مدينة مزهرة، هادئة، وآمنة، والتي أعطاها اسم "العنقاء"،وأسطورة العنقاء من أساطير البعث والتجدد، توحي لنا بتجدد تلك المدينة، وبنائها من جديد بعد التخلص من أهلها الأشرار.

واستخدم كذلك ألفاظا توحي بالسحر، عندما يكون الرمز الأسطوري من رموز الأمان والتحصن،في قول: « هذه القلادة حَمَتْك من العفريت، لا يوجد إنسان ولا جان يستطيع حرمانك من القلادة العجيبة، ستحميك»[76].

وكذلك استعماله ألفاظا من مثل: " سبعة أرواح، السيف الوهاج، العقد السحري،وغيرها،وكلها شكلت معجمه الأسطوري، وهي ألفاظ متداولة يفهمها الكبير والصغير، والقارئ البسيط والمثقف،فقد تخيرها الكاتب المسرحي ليفهما الجميع، ويشعر كل متلقي بهذا الحس الأسطوري الذي يبعثه من خلال تلك الألفاظ، لإضفاء طابع جمالي، وفني على موضوعه.

فتوظيف الكاتب لكل هاته الأبعاد الأسطورية، راجع إلى أنه انطلق من خلفيات ميثولوجية، حاول من خلالها ربط الجو الأسطوري المؤظف في المسرحية بأحداث واقعه المعاصر، حتى و لو كان ذلك بشكل جزئي.

---

[76]. المصدر السابق، نصوص الكاكي الذهبي، ص 155.

2. اللغة و الأسلوب:

تعتبر الأسطورة قصة لها مبادئ السرد، لذلك فإن اللغة فيها تكون لغة محكية لا حوارا. ولعل أبرز الصلات التي تُقيمها الأسطورة مع الكتابة الإبداعية، أو التي تُقيمها الثانية مع الأولى، هو أن لكليهما جوهرا واحدا، على مستوى الأداء واللغة؛ فعلى المستوى الأول (الأداء) : يشترك الاثنان في تشييد لغة ذات استعارات و أخييلة تومئ، ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى للإمساك بها، أما عن المستوى الثاني(اللغة) : فيتجلى من خلال عودة الإبداع الدائمة، إلى المنابع الأولى و البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير بوسائل عذراء غير متداولة في الاستعمال اليومي[77].

والكاتب في المسرحية حمل ألفاظه الأسطورية وشحنها بطاقات إيحائية، وسحرية، كما أنه تجاوز اللغة العادية لتصبح أغنى وأكثف.

فقد بنى الكاتب لغته من المجاز، والاستعارات، والصور البيانية، ولم يفصل بين المجاز والحقيقة وإنما مزج بينهما ليُصبحا رؤية واحدة « ذلك أن الفكر الأسطوري يرى الحقيقة في المجاز، والمجاز في الحقيقة، فيتداخل من هنا ما هو ذاتي، مع ما هو موضوعي، وتصبح اللغة مشحونة بعقيدة الإنسان،ورؤيته للكون التي لا تنفصل فيها الذات عن الموضوع، بل تقوم بينهما رابطة وجدانية»[78]،وبذلك تصبح اللغة فيها ما فيها من القوة والمعنى ما يجعل لها تأثيرا فعالا في الأشياء، مما يتيح لها ذلك القوة في التعبير والإيحاء بطرق فنية جمالية متعددة.

كما أن المسرحي عمد في كتابته للبعد الأسطوري إلى طابع الزخرفة والتنميق، إذ راح يُصوِّر قصصه الأسطوري بشيء من التزيين في شكل ألفاظها، ومضمونها، لأن عنصر الجمال ضروري في الأسطورة،من مثل: « ...انطلق الفارس باحثا عن فريسته، لكن كلمات الكتاب سحرت قلبه،وهذبت أخلاقه، وروضت سيفه، فقرر أن يساعد صياد العفاريت، غضب العفريت مجددا،فأمر الجان بقتل الفارس، فضحى الوهاج بروحه، وقدم العقد السحري

---

[77]. ينظر: عيساني بلقاسم، المرجع السابق، ص 202.

[78]. هيمة عبد الحميد وآخرون، المرجع السابق، ص 96.

للفارس لكي لا ينال منه الجان، ثم قرر الفارس أن يقتل العفريت و لكنه لم يستطع...، لكن الجان لحقوا به، فحمى طفله بالعقد السحري، ومات هو وزوجته»[79].

فهاته الفقرة من المسرحية، تجعلنا نغوص في عمقها، ونتشوق أكثر لمعرفة مجرياتها اللاحقة، لأن الكاتب استعمل فيها لغة جمالية أسطورية، كما نلمس فيها تركيبا لغويا منتقى من البعد الأسطوري، فيستعين بالعفاريت والعقد السحري، والسيف الوهاج ليُضفي على أسطورته تزيينا، وبعدا جماليا يكتنفه عنصر التشويق.

1. الشخصية الأسطورية (الرمز):

عرف الأدب بمختلف فنونه، اهتماما كبيرا، وواسعا لتوظيف الرموز والأساطير، وذلك لِمَا تملكه من قدرة على التعبير عن قضايا الإنسان و همومه، كالاستبداد، والظلم، والتفرقة الاجتماعية، وغيرها من القضايا التي تؤرق المجتمع.

ولم يجد الأديب في ذلك حرية كبيرة للتعبير عنها بطريقة مباشرة، خوفا من الأوضاع السياسية فلجأ إلى التلميح و الإيحاء، وإلى لغة أكثر فعالية، فراح يكسبها معاني جديدة لتساير قَضِيَّته المعبر عنها، فوجد في الرمز والأسطورة غايته ومتنفَّسه.

« وتبرز الحاجة للأسطورة، و رموزها، لكونها جزءا من التراث الذي يمتلك طاقات إيحائية، في تشكيل معان و دلالات جديدة»[80]، ويتوقف نجاح الأديب بتوظيفها من خلال فهم روحها، وتجاوز دلالتها الجزئية إلى الفضاءات الدلالية التي تستطيع أداءها في النص، لأن توظيف الأسطورة في العمل الأدبي يُفجِّر تلك الدلالات والرموز التي تكمن فيها.

أما في المسرحية، فإن الكاتب استثمر معاني بعض الأساطير، وأبعادها الرمزية، وقد نتج عن تعدد تلك الأساطير، تعدد رموزها:

- **إله النور**: رمز لله الواحد الأحد جَلَّ جلاله، لأنه إله الحق الذي يُخرج الناس من الظلمات إلى النور،والإله الذي لا تُدركه الأبصار كما جاء في المسرحية.

---

[79]. المصدر السابق،نصوص الكاكي الذهبي، ص 176.

[80]. حمدان عبد الكريم، المرجع السابق، ص 03.

و لفظة " النور" اسم من أسماء الله تعالى الحسنى، وهاته اللفظة كافية لترمز للخالق الأعظم،والمولى القدير من خلال ما قصده الكاتب المسرحي.

- **إله الظلام (ازرى)**: رمز للصنم الذي كان يعبده الكهنة و أتباعهم، وازرى تحريف لآزر التي وردت في القرآن الكريم، وقد اختلف المفسرون حولها، فمنهم من قال بأنه (آزر) اسم أب نبي الله إبراهيم، طبقا للآية: ﴿**وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لِأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَامًا آلِهَةً ۖ إِنِّي أَرَاكَ وَقَوْمَكَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ** ﴾ سورة الأنعام الآية74،ومنهم من قال بأنه اسم الصنم الذي صنعه والده، لذلك غلب عليه (والد سيدنا إبراهيم) اسم آزر لخدمته ذاك الصنم.
- **العنقاء**: من الأساطير التي يكثر استعمالها في الأعمال الأدبية العربية، وهي ترمز للبعث والتجديد،بعد الموت و الفناء، لذلك أعطى الكاتب المسرحي اسم إحدى المدن في مسرحيته اسم العنقاء، التي سيُقضى عليها وعلى أهلها الظالمين، لتوُلَدَ من بعدهم مدينة جديدة تنعم بالخير والسلام.
- **الحديث المقدس (كنز الأولين)**: يرمز في المسرحية على أنه القرآن الكريم، لأنه يمنع الجان من التجسس أو الاقتراب من الإنس لدى سماعه، «الحديث المقدس، حديث السلف، حديث يُعمي أبصار الجان، ويمنعهم من التجسس عليك»[81].

نلاحظ هنا تعانق الأحداث المسرحية مع أحداث أسطورية كتعدد الآلهة، ومنه فالبناء يكون جاهزا ومستندا على توقعات الأحداث الأسطورية السابقة من خلال تنشيط الذاكرة واستجلاب معاني جديدة من صنع المبدع المسرحي يوظفها في أشكال رمزية قاصدا من ورائها هدفا معينا يرمي الوصول إليه بطريقة غير مباشرة، ليترك للمتلقي التفتيش عن غرضه المراد الوصول إليه.

هذا التعدد الأسطوري في المسرحية، نتج عنه تعدد للرموز التي يرمي إليها الكاتب، ويتستر وراءها،وقد شحنها و أضاف لها ألفاظا ومعان ذات إيحاءات جديدة، فأصبح البناء

[81]. المصدر السابق، نصوص الكاكي الذهبي، ص 155.

رمزيا أسطوريا،موجه للمتلقي ليكتشف من ورائها: صراع الإنسان في هذا المجتمع بين الحق و الباطل، وضد الظلم،والقهر، والحرمان.

فالكاتب نهج منهج الكُتَّاب العرب، الذين تناولوا الأساطير بما يتناسب مع رؤيتهم الفكرية،ومعالجتهم الفنية، لأنها تُهَيِّئ لهم الرمز الذي يحتاجونه، فيُحملونه ما يشاءون من مواقف وقضايا وشخصيات لها مردودها في مجتمعهم.

والرموز الذي قدمها الكاتب من وراء كل تلك الأساطير الموظفة، إنما هو رموز اجتماعية ودينية، تطرح قضايا الجهل، والظلم، والعبودية، والتقرب إلى الله في عبادته بعدم إشراك أشياء معه.

إذا جاء البناء الفني للموروث الموظف في المسرحية باستناد هذا الأخير إلى أشكال وصور جديدة، وبالتالي بناء جديد للحدث أو الشخصية أو الصراع مما ينتج عنه موقف جمالي في المسرحية

يبدأ من خلال بناء تصور جديد لمكونات الواقع ومعطياته في الحاضر والماضي، ومن ثم تنظيمه في أشكال وصور وبناء جديد ممتع، ساهم فيه الموروث من الناحية الشكلية ليضفي على المسرحية نوعا من الجدة حتى يسهل على الباحث والناقد دراستها فنيا.

إن توظيف الموروث في الأعمال المسرحية الجزائرية، يحافظ على أصالة الشعب الجزائري و يعزز انتماءه و هويته الوطنيين، كما أنه يُسهم في بث أفكار التواصل مع الماضي بلغة الحاضر، وصنع المستقبل لذلك نجد أغلب الكتاب المسرحيين، وظفوا الموروث بمختلف أنواعه في إبداعاتهم، والسبب في ذلك أنهم قد أدركوا أن تمسك الأمم بموروثها الثقافي و

الأدبي أمر ضروري، كما أدركوا أن المسرح الحقيقي هو الذي يكون مُتأصلا في التراث بمختلف أشكاله.

وقد حاولنا من خلال هذه الدراسة التطبيقية للمسرحية (فجر و أفول) دراسة الموروث، أين توصلنا إلى نتائج، أهمها:

- المسرح الهاوي في الجزائر، مسرح له فضل كبير في إعطاء ديناميكية للحركة الثقافية في الجزائر ولذلك علينا أن لا نغفل عن هاته الأعمال التي يقدمها هواة المسرح في الجزائر، بل وجب أن ندرسها كغيرها من نصوص رواد المسرح، وذلك لتشجيع الهواة على ممارسة الكتابة من جهة،وتدعيم النقد المسرحي في الجزائر الذي مازال يحتاج إلى جهد، ودراسة، وتدقيق من جهة أخرى، ولا يتوفر ذلك إلا بالاهتمام بجميع النصوص المقدَمة في المسارح المختلفة، دون النظر إلى مستوى المؤلفين في ذلك.
- يُعقد لكل عام مهرجان لمسرح الهواة بمستغانم، وذلك منذ سنة 1967م، وحتى إلى يومنا هذا، وهذا الكم من السنوات، لا يمكن أن نمر عليه مرور الكرام، دون أن ندرس إبداعات الهواة التي تُقدَّم فيه، فلعلنا وجدنا فيه ما يمكن أن يخدم مجال المسرح في الجزائر.
- كاتب المسرحية "نورجاي علاش" كاتب هاوٍ شارك بالمسرحية في المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهواة، وهو وإن كان هاوٍ، إلا أنه يبدو من خلال مسرحيته متطلع على ثقافة واسعة،ويمتلك رصيدا مسرحيا ممتازا انطلق منه، فأكسب مسرحيته النجاح لما وظف الموروث،خصوصا: الديني والتاريخي لأنهما بُعدان من أهم الأبعاد التى سعى إليها المسرحيين في الجزائر لحضورها في مسرحياتهم، فحقق له ذلك نجاح عمله المسرحي.
- وظف الكاتب المسرحي (نورجاي علاش) في مسرحية (فجر وأفول) موروثات متنوعة في عمل مسرحي واحد(موروث ، ديني، وتاريخي، وأسطوري)، وبعضا من الموروث ذا الطابع الشعبي: (بعض الأمثال، وشخصية الغريب لما تحولت إلى حكواتي يروي قصصا لقومه)، وقد اختار هذه الموروثات من مصادر إسلامية و عربية وحتى إنسانية.

- تفاعل الكاتب في المسرحية مع الموروث الذي وظفه بصورة تناغمية، تجمع بين المتعة(متعة القراءة)، والجمالية(جمالية التعبير)،والمنفعة المكرسة في بث القيم الأخلاقية والتعاليم الدينية وإعادة قراءة تاريخ الماضي لتجنب الحاضر.
- انطلق الكاتب من توظيفه للموروث في المسرحية من خلفية ثقافية و دينية واسعة، فاستدعى في الموروث الديني رموزا إسلامية صنعت مجد الدولة الإسلامية، وقوتها، لأن هاته الرموز المنبعثة أعطت صورة إيجابية عن الحضارة الإسلامية، واستدعاؤها يُسهل إيصال الفكرة المراد بها، وبشكل فني مقنع.
- أما عن الموروث التاريخي، فلم يعمد الكاتب للاستعانة بكامل الحادثة التاريخية التي وظفها (حرب طروادة)، وإنما اعتمد بعض مضامينها البارزة التي تحيلنا لإستحضار الحادثة، و بالنسبة للموروث الأسطوري، فقد عمد إلى توظيف صراع الآلهة، ومعجم أسطوري ، وأساطير كأسطورة العنقاء، جاعلا من ورائه رمزا يُؤدي معنًى إنسانيا، و تنافس الوعي البشري الأول الرافض للعبودية و الإستغلال، والصراع بين الخير والشر، والقوة والضعف، فكل تلك التوظيفات تعكس الروح الأسطورية التي تحوم في الحاضر من زمن الماضي.
- عالج الكاتب هذه النصوص (الموروثات)، بطريقة فنية، حيث مزج بينهما في كل المسرحية،وحوَّرها،وأضاف ما يناسب عمله المسرحي، و أهمل الجوانب الآخرى التي لا تخدم عمله،وقد نجح في ذلك، لأنه قلما نجد أعمالا مسرحية تتناول عدة موروثات في عمل مسرحي واحد، فإما تكون المسرحية كلها تاريخية، أو دينية، أو واقعية ذات طابع شعبي محظ.
- يظهر من خلال دراسة البناء الفني للموروث الموظف في المسرحية، أن الكاتب وُفِّق في اختيار الألفاظ الخاصة في كل موروث: ففي الموروث الديني استقى ألفاظه من المصدر القرآني،والحديث الشريف، وفي الموروث التاريخي ركز على الألفاظ التي تصب في حقل دلالي للحرب، وأما الموروث الأسطوري، فقد مزج بين الأسطورة اليونانية في قالب رمزي رفيع، كما أنه راعى اللغة في كل جانب من ذلك، فجعل للموروث الديني لغة حوارية مع أسلوب خطابي مباشر، لأن في هذا الجانب كان الصراع قائما

بين أتباع إله النور، و إله الظلام، أما في الموروثين: التاريخي و الأسطوري، فجعل اللغة سردية، لأن في هذين الجانبين كان القص فيهما قائما على الحكي.

فنحن في هذه الدراسة قمنا بدراسة البناء الفني للموروث الموظف في المسرحية، كما نأمل أن تقوم دراسات، وتُفتح آفاق آخرى أوسع و أشمل للإحاطة بالجوانب الأدبية والفنية في كل المسرحيات الجزائرية، لكي لا تبقى الدراسات الأكاديمية تركز على مضامينها.

ولعل هذه الدراسة تكون فتحا لآفاق أخرى، ودعما لدراسات أخرى مستقبلا أكثر نُضجا و اكتمالا، والله من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر:

01- نصوص الكاكي الذهبي2011، فيسرا للنشر، الجزائر، (د ط)، 2012.

02- : ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط/3، 1986.

المراجع:

03- بيوض أحمد، المسرح الجزائري: نشأته و تطوره، دار هومة، الجزائر، ط/2، 2011.

04- جرجس وجيه، المسرح بين التاريخ والأسطورة، مصر العربية للنشر والتوزيع،(د م ط)، ط/2، 1992.
05- جرجس وجيه: المسرح العربي و الموروث الشعبي، مصر العربية للنشر والتوزيع، (د م ط)، ط/2، 2010.
06- جيرار جنيت، خطاب الحكاية،تر/ محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،(د م ط)، ط/2، 1992.
07- خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط/3، 1986.
08- الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط/2، 1992.
09- سلام سعيد، التناص التراثي، عالم المكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط/1، 2010.
10- سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،(د ط)، 2000.
11- قرقوة إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر: دراسة في السياق و الآفاق، دار الغرب للنشر، وهران، (د ط)، (د ت ط).
12- القط عبد القادر، من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربيةللطباعةوالنشر، بيروت، (د ط)، 1978.
13- القمني سيد، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، ط/3، 1999.
14- لمباركية صالح، المسرح في الجزائر: دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر،(د ط)، 2005،ج/2.
15- لمباركية صالح، المسرح في الجزائر: النشأة و الرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر،(د ط)،2005،ج/1.
16- مرتاض عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931،1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط)،1983.

17- مندور محمد،الأدب وفنونه، نهضة مصر، القاهرة، ط/3،2005.
18- وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية،منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،(د ط)، 2002.
19- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/3، 1998.

الرسائل الجامعية:

20- تيايبية عبد الوهاب، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2011/2010.
21- ثليلاني أحسن، توظيف التراث في المسرح الجزائري، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009.
22- سليماني فاطمة، الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الإنتماء، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011.
23- سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011/2010.
24- الشعار سلطان عيسى، التراث في شعر محمد الفيتوري، جامعة مؤتة، الأردن،2007.
25- شكشاك فاطمة، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008.
26- منصوري عبد الحليم، الملامح الأسطورية في رواية الحوات و القصر للطاهر وطار، دراسة نقدية.
27- هنشيري إيمان، الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس، جامعة باجي مختار، عنابة، 2012/2011.
28- يوسف عبد الرحمن إسماعيل السيد، البناء الفني للحكاية الشعبية علي بابا و الأربعين حرامي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011.

مجلات وجرائد:

29- استخبار، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ماي 2014.
30- الذاكرة، دورية أكاديمية محكمة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع/3، أفريل 2014.
31- مجلة جامعة الأقصى، فلسطين،مج/12، ع/1، 2008.
32- مجلة جامعة دمشق، دمشق، مج/20، ع/1، 2010.
33- جريدة الإتحاد، مارس 2009.
34- جريدة صوت الأحرار الجزائرية، سبتمبر 2013.

بحوث ومشاريع:

35- هيمة عبد الحميد وآخرون،الموروثات الأدبية في الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة،2013.

فهرس الموضوعات

الموضوع: **الصفحة**

مقدمة ..... **أ ـــ هـ.**

تمهيد .....**6 ـــ11.**

المبحث الأول: توظيف الموروث في المسرحية ..... 13.

- المطلب الأول: الموروث الديني..... 16.
- المطلب الثاني: الموروث التاريخي ..... 23.
- المطلب الثالث:الموروث الأسطوري .....28.

المبحث الثاني: علاقة البناء الفني بالموروث في المسرحية ..... 36.

- المطلب الأول: علاقة البناء الفني بالموروث الديني ..... 37.
- المطلب الثاني: علاقة البناء الفني بالموروث التاريخي ..... 41.
- المطلب الثالث: علاقة البناء الفني بالموروث الأسطوري ..... 45.

خـــاتمة .....51 ـ53.

مستخلص المذكرة

قائمة المصادر والمراجع