وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج–

كلية الآداب واللغات

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: دراسات نقدية

الموسومة بـ:

أبعاد التراث وانعكاساته على المسرح الجزائري

(مسرحية بئر الكاهنة لمحمد واضح أنموذجا)

من إعداد الطالبة:

طيايبة شيماء

ربوح نسرين

تحت إشراف الدكتورة:

صليحة قصابي

لجنة المناقشة

		رئيسا
صليحة قصابي		**مشرفا**
		ممتحنا

السنة الجامعية:2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 .....

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): طيابة شيماء ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث طالبة .....

الجامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 104811773 والصادرة بتاريخ 2023/02/20 .....

المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات قسم الأدب العربي .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: أبعاد التراث وانعكاسات على المسرح الجزائري مسرحية بئر الكاهنة لمحمد واضح أنموذجا .....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: 2023/06/10

توقيع المعني (ة)

ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 2020 نوفمبر 17

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ربوح نسرين الصفة: طالب، أستاذ، باحث طالبة

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 10/0691 والصادرة بتاريخ 2016/04/08

المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات قسم الأدب العربي

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه).

عنوانها: إبهار التراث وانعكاساته على المسرح الجزائري مسرحية بشر الكامنة لمحمد واضح أنموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 2023/06/10

توقيع المعني (ة)

الإهـــــــــــــــــــداء

الحمد لله ربّ العالمين حمدًا كثيرًا طيّبًا مباركًا فيه، الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات، وأشهد ألّا إله إلّا الله وحده، صدق وعده ونصر عبده وأعزّ جنده، وأشهد أنّ محمّدًا عبده ورسوله، وبعد:

" إلى أعز الناس وأقربهم إلى قلبي والدتي العزيزة حفظها الله، يا من كنت خير سند لي في الحياة، وأغدقت علي بنعمك وعطفك ودفئك وحنانك... أطال الله في عمرك.

إلى والدي الغالي الذي سخّر جهده ووقته من أجلي، دون أن يبخل علي بأي شيء من عطائه، كنت خير رفي لي في دربي ومشواري الدراسي، حفظك الله وأطال في عمرك.

أهدي عملي البسيط والمتواضع

إلى روح جدي لحسن وجدتي الزهرة والربح رحمهم الله وجعل مثواهم الجنة.

إلى "أخوي" تقي وزوجته وابنته وأمين اللذين وجدتهم كلما طلبت مساعدتهم، وخطو معي كل الخطوات أشكركم من أعماق قلبي، وأتمنى لكم التوفيق والسداد في حياتكم، وأدامكم الله، وسخّركم لإعانتي.

إلى جدي وزوجته وأعمامي الأعزاء، وخالي الحبيب، وخالاتي وعمتي الجميلات الطيبات، خير من وقف معي في هذا الدرب، ودعّموني، لتحقيق هذا الإنجاز، خاصة عمي الفاضل والطيب والخلوق " بشير طيايبة " داعمي الأول أهديك كل الشكر والتقدير والعرفان على ما بذلته معي من مجهود قيم ومثمر ومساندتك لي في مشواري الدراسي لك الفضل الأكبر في إتمام هذه الرسالة.

إلى كل أستاذتي القديرة والجديرة صليحة قصابي التي رافقتني طول مشواري الدراسي ووقفت على كل كبيرة وصغيرة لإتمام هذه المذكرة...شكرا لك أستاذة أطال الله في عمرك ورزقك كل خير في الحياة.

طيايبة شيماء

الإهـــــــــــــــــــداء

الحمد لله الذي يقول الحق وهو يهدي السبيل ، والصلاة والسلام على نبينا محمد خاتم النبيين وإمام المرسلين ، جدد الله به رسالة السماء ، وأحيا ببعثته سنة الأنبياء ، ونشر بدعوته آيات الهداية ، وأتم به مكارم الأخلاق وعلى آله وأصحابه ، الذين فقههم الله في دينه ، فدعوا إلى سبيل ربهم بالحكمة.

إلى التي ضحت من أجلي ولم تدخر جهدا في سبيل إسعادي على الدوام (أمي الحبيبة)، أطال الله في عمرك وحفظك من كل مكروه...

إلى الوجه الطيب ، إلى أبي الحنون الذي لطالما وجدته خير سند لي في الحياة لم يبخل علي يوما بدعمه المادي أو المعنوي...أطال الله عمرك ورزقك من كل خير.

أهدي عملي المتواضع والمحترم

إلى كل أفراد عائلتي جميعا دون أن أستثني منهم أحدا، شكرا لدعمكم ومساندتكم لي في مشواري الدراسي طيلة السنة.

إلى كل الأساتذة الذين أعانوني ولو بالقليل وأخص بالذكر صليحة قصابي إلى كل هؤلاء اهدي هذا العمل المتواضع.

واسأل الله عز وجل أن يوفقني وإياكم لكل ما يحبه ويرضاه. والصلاة والسلام على رسول الله ، نبينا محمد وعلى آله وصحبه ومن ولاه.

ربوح نسرين

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين, والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين, نبينا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين...أما بعد :

فمن أسماء الله الحسنى: الشكور، والشاكر قال الله عز وجل:﴿وَكَانَ اللَّهُ شَاكِرًا عَلِيمًا﴾ (النساء147)وقال الله سبحانه تعالى: ﴿وَاللَّهُ شَكُورٌ حَلِيمٌ﴾ (التغابن17)واشكر فضائل

وقال الشاعر البحتري:

شكرتك إن الشكر للعبد نعمة

ومن يشكر المعروف فالله زائده

لكل زمانٍ واحد يقتدى به

وهذا زمان أنت لا شك واحده

بكل المحبّة والتقدير واعترافا منا بالصنيع نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأولئك المخلصين الذين لم يدخروا جهدًا في مساعدتنا قد تعلمنا منكم أن للنجاح أسرار، وأن المستحيل يتحقق بعملنا، وأن الأفكار الملهمة تحتاج إلى من يغرسها في عقولنا، فنشكركم كثيراً على ما قدمتموه لنا من جهود قيّمة، ونخص بالذكر الأستاذ الفاضل: .... طيايبة بشير مربيّنا الفاضل كم أخطأنا فقومتنا بحسن أسلوبك، وزللنا فانتشلتنا بلباقة تعاملك، وكم أحسنا فكنت لنا مشجعا، وأتقنا فكنت لنا محفزا، ولا ننسي أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان....." للأستاذة الجديرة والقديرة صليحة قصابي التي قام بتوجيهنا طيلة هذه الدراسة فجزيل الشكر نهديك، ورب العرش يحميك..

وأخيرًا، نتقدم بجزيل الشكر إلي كل من قدموا لنا يد العون والمساعدة في إتمام هذه المذكرة على أكمل وجه من قريب أو بعيد.

مقدمة

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين أما بعد:

لقدشكلت عملية الاستعمار صراعا فكريا وحضاريا، أكثر منه صراعا اقتصاديا و سياسيا، وعسكريا، فمنذ دخول الاستعمار الفرنسي للأراضي الجزائرية، عمد إلى طمس المعالم الشخصية والهوية الوطنية لشعبها. مما ولد هذا جمودا فكريا عرقل تطور الثقافة العربية بشكل عام و الحركة الأدبية بشكل خاص. فلم يتبقى سوى كفن أدبي سائد بالإضافة إلى علوم الدين و علوم اللغة و شروح المصنفات.

ومن بين هذه العلوم كلها ازدهر الأدب الشعبي على اختلاف ألوانه التعبيرية، فقد أصبح مصدر التسلية الوحيد لكثير من الطبقات التي حرمت من الثروة، خاصة البورجوازية الصغيرة و المتوسطة، ..وتعت أبرزه المسرح، ولم يعرف الجزائريون المسرح إلا مع مطلع القرن العشرين،وقد صبغوه بصبغة التراث، فتراثهم لم يخل من الفنون القصصية و التمثيلية الشعبية التي أنتجتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية، و الحلقة، و المداح، و الأراجوز، و هذا الموروث الشعبي رغم بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية و الفكرية، فكان المسرحيون أو الكتاب الجزائريون يستمدون موضوعاتهم من التراث الشعبي، كالسير الشعبية و حكايات ألف ليلة و ليلة... وكانت لغة خطابهم ومعجمهم هي اللغة العامية لأنه هذا الفرد الجزائري كان جاهلا للثقافة المسرحية و دون دراية بهذا الفن،بسبب ظروف الاستعمار، و رغم ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية و يتجاوب معها لأنها كانت تمثل واقعه الاجتماعي إن لم نقل المزري و تصور حياته اليومية المولجة للفرد الكادح.

ويعد الاقتباس العامل الأبرز في العمل والتأليف المسرحي، وخاصة استلهام التراث من قبل المسرحيون الجزائريون، فالتراث عد دعامة وركيزة أساسية، فالتراث يشكل هوية وتاريخ الأمة بماضيها وحاضرها، فلا يمكن رسما مستقبل لأي أمن دون الوقوف عند ماضيها، والتطلع إليه، فالأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ،

وعليه فالعلاقة بين المسرح والتراث علاقة تأثر وتأثير، فالمسرح يحمل من التراث مضامين وأشكالا جديدة، ويعمل على حفظه، كما أن التراث يترك للمسرح مجالا للحرية والإبداع

لقد لعب المسرح في الجزائر دورا طلائعيا في الحفاظ على الشخصية الوطنية وتوعية الجماهير ومحاربة الأمراض التي زرعها الاحتلال ومضاعفات التخلف مثل الشعوذة والخرافات بمزيج من الفكاهة والسخرية اللاذعة والنكت التي لازال يرددها كبار السن إلى اليوم كما ساهم المسرح في الدعوة إلى رفض الظلم والمحافظة على القيم الإيجابية في الموروث الشعبي الثقافي الوطني والعربي الإسلامي خاصة في حقبة الاستعمار الفرنسي وكان مجاله الوحيد هو نوادي الحركة الوطنية وجمعية العلماء والمقاهي والساحات الشعبية أو التسلل إلى الإذاعة مثل كومندوس من الفدائيين.

الإشكالية:

كيف تجلى التراث بظلاله على المسرح الجزائري ؟ أو بمعنى آخر كيف وظف المسرحيون الجزائريون تراثهم في المسرح الجزائري ؟

وهذه الإشكالية تندرج تحتها مجموعة من الأسئلة الجزئية أبرزها:

ما مفهوم التراث لغة واصطلاحا؟ وما مفهوم المسرح لغة واصطلاحا؟ و ما هي عناصر ووسائل العمل المسرحي؟ وما مدى الإبداع الفني والأدائي الذي عرفته مسرحية الكاهنة من خلال استلهام كاتبها التراث؟

أسباب اختيار الموضوع:

أ- الأسباب الذاتية

- ميولي لدراسة المواضيع الأدبية و خاصة الإبداع الفني والأدبي لدى الكتاب المسرحيون أمثال توفيق المدني وعبد القادر علولة فكان العنوان مناسبا للدراسة والبحث فيه.

ب- الأسباب الموضوعية

يعتبر موضوع استلهام التراث في المسرح الجزائري، وبالتحديد مسرحية الكاهنة ذوا قيمة أدبية نفيسة تتطلب منا الدراسة الدقيقة كما أنه ضمن فروع التخصص الذي ندرس فيه.

ولدراسة هذا الموضوع اعتمدت المنهج التاريخي مع آلية الوصف والتحليل وذلك لدراسة أهم المسرحيات الجزائرية التي استلهمت التراث وجعلت من معدنا صلبا للإبداع والفن، وذلك لما تتربع عليه هذه المسرحيات من ذوق وفن أدبي وجمالي من جهة ومن جهة أخرى دورها الفعال والحساس في التصدي لفتن وادعاءات الاستعمار الفرنسي في القضاء على الثقافة والهوية الوطنية للأمة الجزائرية، وعليه اتبعت خطة تتكون من مقدمة وفصلين، فكان الفصل الأول بعنوان المسرح الجزائري وعلاقته بالتراث وفيه أربعة عناصر، أولا ماهية التراث وثانيا ماهية المسرح وثالثا أسباب توظيف التراث في المسرح ومعاييره ورابعا مكانة التراث في المسرح الجزائري أما الفصل الثاني فكان عنوانه توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري(مسرحية الكاهنة أنموذجا)، وفيه أربعة عناصر، العنصر الأول بالتوظيف السياسي، والعنصر الثاني بعنوان التوظيف التاريخي، والعنصر الثالث التوظيف الاجتماعي، والعنصر الرابع، التوظيف الديني، وخاتمة.

أما عن مصادر الدراسة ومراجعها:

بالنسبة للمصادر اعتمدنا ابن منظور كتاب لسان العرب والزمخشري كتاب تفسير الكشاف، و ابن سيدة المحكم والمحيط الأعظم، وابن فارس مقاييس اللغة، أما المراجع فاعتمدنا رمضان الصباغ كتاب في نقد الشعر العربي المعاصر، و سيد علي إسماعيل كتاب أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، وعبد القادر إيكوساني: نشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية (مجلة إشكالات في اللغة والأدب)، وأحسن ثليلاني كتاب توظيف التاريخ في المسرح الجزائري من خلال مسرحية (بئر الكاهنة) لمحمد واضح

<u>الدراسات السابقة</u>:

أما عن الدراسات السابقة فنجد دراسات قليلة أهمها:

1- منظومة العرض البنائيّة والبصريّة في مسرحيّة بئر "الكاهنة" لمحمد واضح للكاتب قسيس صالح.

2- توظيف التراث في المسرح الجزائري رسالة دكتوراه للطالب أحسن ثليلاني

الصعوبات:

بالنسبة للصعوبات واجهتنا صعوبة تمثلت في صعوبة توفر المادة العلمية المتعلقة بالموضوع، وكذا الموضوع جد معقد ويحتاج أكثر من دراسة لذا أسقطنا التركيز على الأهم والمهم فقط.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر والعرفان والامتنان لكل من قدم لنا يد العون ولو بالقليل، بجهد مخلص وعطاء متميز لإنجاح مذكرتنا، دون ننسى السيد(طيايبة بشير)، الذي نتقدم إليه بجزيل الشكر والعرفان لما قدمه لنا من مساعدة بالقدر الكافي والشافي فلك منا جزيل الشكر والامتنان.

الفصل الأول

المسرح الجزائري وعلاقته بالتراث

أولا: ماهية التراث

ثانيا: ماهية المسرح

ثالثا: أسباب توظيف التراث في المسرح الجزائري ومقاييسه

رابعا: مكانة التراث في المسرح الجزائري

الفصل الأول: المسرح الجزائري وعلاقته بالتراث

تمهيد:

أصبح التراث الشعبي قطعة مهمة من ثقافات الشعوب بغض النظر عن هوياتها وأجناسها, فهو المعبر عن ماضيها وحاضرها، ومن خلاله تتضح صورة مستقبلها. إذ يبرز الهوية التي تميز أمة عن أمة وشعباً عن شعب، فهو ذلك القالب الذي تستودعه الأمم ممارساتها وطقوسها وشعائرها وكل مقومات وجودها وبقائها للعبور من خلاله إلى آفاق أغنى من التقدم والنهضة في مختلف مجالات الحياة الإنسانية، من هنا كانت الضرورة القصوى لاستلهام هذا التراث الثري –بمختلف مكنوناته– في مختلف فروع الإبداع الإنساني والإبداع المسرحي على وجه الخصوص.

أولا: ماهية التراث:

1/ مفهوم التراث:

أ–المفهوم اللغوي:

*الورث والإرث والوارث والإراث والتراث شيء واحد.

* وقيل الورث والميراث في المال والإرث في الحسب، ونقول وتورثناه: بمعنى ورثه بعضنا عن بعض قدما،[1]وردت في القرآن الكريم كلمات من قبيل يرث، في قوله تعالى إخبارا عن زكرياء ودعائه إياه ﴿**فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا. يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آَلِ يَعْقُوبَ...**﴾.[2]

*والتراث والورث والميراث ما ورث.[3] كما وردت كلمة تراث في القرآن مرة واحدة وذلك في

---

[1]–ابن منظور: **لسان العرب** ، حققه : أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصاوي العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1419هـ /1999م،ج 15، ص266.

[2]–سورة مريم: **الآية** (4–5).

[3]– ابن سيده: **المحكم والمحيط الأعظم**، حققه : عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1421هـ / 2000م، ج10 ص 210.

قول الله تعالى: ﴿)وتأكلون التراث أكلا لما (19) وتحبون المال حبا جما(20)﴾.[1] وقد فسر الزمخشري هذه الآية بأن الجمع بين الحلال والحرام، أي يأكلون نصيبهم من المراث ونصيب غيرهم، وقد قصد الزمخشري بالميراث أنه كل ما خلفه الميت من مال وغيره. [2]

ب- المفهوم الاصطلاحي:

التراث عبارة مجموعة من الترسبات المختلفة، من عادات، تقاليد، فنون، علوم، في شعب من الشعوب عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، إذ هو ركيزة أساسية في شتى المجالات الإنسانية والاجتماعية والتاريخية، ويعزز علائقه بالأجيال الماضية، التي عملت على تكوين هذا التراث.[3]

التراث عبارة عن إرث فكري وروحي يجمع الأمة العربية، ويحافظ على جوهرها خلفا لسلف.[4]

فالتراث كل موروث ثقافي وديني وفكري وأدبي، أو كل ما يتصل بالحضارة، فتراثنا ميراث عن أسلافنا بغض النظر عن مكان تواجدهم سواء في نفس المنطقة أو غيرها، أي أن تراثنا هو ميراث العالم بأسره من قصص وحكايات، وتاريخ الأشخاص، وكتابات، كما أن تراثنا هو جل ما توارثناه عن أجيالنا السالفة في شتى العصور القديمة إلى عصرنا الحالي، إذ يعد ذاكرة الإنسان الواعية لماضيه.[5]وما نخلص إليه من المفاهيم اللغوية والاصطلاحية بعبارة واضحة {أن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي

---

[1]- سورة الفجر **الآية** 19- 20.

[2]- الزمخشري: **تفسير الكشاف**، ط3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1430هـ/2009م، ص1201.

[3]- عبد النور جبور: **المعجم الأدبي**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1399هـ/ 1979م، ص63.

[4]- محمد عابد الجابري: **التراث والحداثة**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1411هـ/1991م، ص24.

[5]- رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1422هـ/2002م، ص368.

يحيا به، وتموت شخصيته إذا ابتعد عنه}.[1]

2/ أقسام التراث:

*التراث الشعبي(الفلكلور):

إن الفلكلور يعني بصفة عامة مجموع التراث الذي تم نقبه من شخص لأخر، وتم حفظه بعدة طرق من بينها الذاكرة أو الممارسة اليومية عن طريق السجل المدون،ويشمل عدة عناصر: الرقص، الأغاني، الحكايات، المأثورات، العقائد، الخزعبلات(الأشياء الخرافية)، ولديه جانب آخر يشمله: كالعادات والتقاليد والممارسات الزراعية المأثورة.

وقد تعددت تعريفات الفلكلور في العصر الحديث من بينها: أن الفلكلور يعني مخلفات القديم وثقافة ما قبل التمدين، في محيط المدينة الحديثة، كما أنه عرف بمجموع العقائد الشعبية القديمة، أو مختلف المأثورات العرفية التي بقيت متداولة بين الشعوب محدودي الثقافة، أو (ثقافة معتبرة).[2]

*التراث الديني: وهو كل متم توارثه من قبل الأجداد والآباء القدماء من عقيدة وأدب وقيم، وثقافة، وفنون، وصناعات، وسائر المنجزات بما فيها الوحي الإلهي(القرآن والسنة)، لكن يختلف ويتفرد في معاملته مع الوحي دون مفردات التراث الأخرى، لأن الوحي غير قابل للاختيار أو الانتقاء أو التطويع للواقع، وطرائق التفكير، لتوظيفه من أجل غاية عامة أو خاصة، عكس المنجزات البشرية الحضارية والثقافية التي تقبل الانتخاب والتوظيف وفق رؤية معاصرة حسب الحالة والمصلحة، ويعد التراث الإسلامي غني فهو يضم تراث مختلف الشعوب التي اعتنقت الإسلام، بغض النظر عن الشعوب العربية: كالفرس والمغول والهنود...إخ.[3]

---

[1]– سيد علي إسماعيل: **أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر**، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، 1437هـ/ 2017م، ص38.

[2]– فوزي العنتيل: **الفلكلور ما هو(دراسات في التراث الشعبي)**، ط2، دار المسيرة، القاهرة، مصر، 1407هـ/1987م، ص35، 36.

[3]– سيد خميس: **القصص الديني بين التراث والتاريخ**، ط1، مصر، 1394هـ/1975م، ص9.

فالتراث الديني يتصف بربانية المصدر نصا واستلهاما، كما أنه يتفرد بحساسيته القيمة لتعلقه بفرائض الإسلام ومباحث الدين، فهو يتميز بوجه خاص، في النظر والتقييم والتعاطي.[1]

*التراث الأدبي: وهو مجموع المصادر التراثية ، وهو أقرب إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ولا غرابة أن تكون الشخصيات الشعراء أكثر شيوعا في شعرنا المعاصر، ولعل أبرزها هي التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت رمزا في التراث لتلك القضايا، بغض النظر عن نوعية تلك القضاء سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو حضارية...إخ، ولع أبرز مثال شخصية الخنساء التي هي شخصية تراثية ارتبط اسمها بعاطفة التفجع والحزن في تراثنا الشعري، كما أن في التراث الأدبي شخصيات غير موجود تاريخا أصلا وإنما هي وليدة الإبداع الفني والخيال الأدبي، ويطلق على هذا النوع من الشخصيات (الشخصيات المبتدعة)، ولعل من بين هذه الشخصيات التي وظفها شعراؤنا شخصية أبي زيد السروجي التي ابتدعها الحريري في مقاماته.[2]

3/ أهمية التراث:

يعد التراث الهوية الثقافي، والتي بغابها تتفقد وتختفي داخليا، أو قد تندمج في نوع من التيارات الثقافية القوية، وتعد المكتبة العربية الإسلامية أهم جوانب التراث الإسلامي.[3]

فلقد شكل التراث أهمية بالغة في الأدب العربي، فأخذوا ينهلون منه من أجل إثبات نوازعهم النفسية والوجدانية والقومية، وكذا مواقفهم الفكرية.[4]

---

[1] – جمال سلطان: **الغارة على التراث الإسلامي**، ط1، مكتبة السنة، القاهرة، مصر، 1410هـ/1990م، ص20، 21.

[2]– علي عشري زايد: **استدعاءالشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1471هـ/ 1997م، ص138 – 147 – 150 – 151.

[3] – أكرم ضياء العمري: **التراث والمعاصرة**، ط1، رئاسة الحاكم الشرعية والشؤون الدينية، قطر، 1405هـ/1984م، ص35، 36.

[4]– تيسير محمد الزيادات: **التراث في شعر بدر شاكر السياب**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 1437هـ/2016م، ص9.

فالتراث جزء من مكونات الواقع وليس دفاع عن الموروث الماضي، فالتراث شيء حي قادر على توجيه سلوك الناس، فالحديث عن الأشياء القديمة تمكننا من تصور العالم الجديد، فتجديد التراث يعطي لثقافتنا وحداتها الضائعة، وتجانسها المفقود، وبهذا نقول أن تراثنا القديم حوى كل شيء، وهو فخرنا وعزنا [1]

ثانيا: ماهية المسرح:

1/ مفهوم المسرح:

أ- مفهوم المسرح لغة:

*المسرح من الفعل سرح، ونقول سرحت الماشية، تسرح سرحا و سروحا بمعنى سامت.

*المسرح بفتح الميم، مكان السرح، وجمعه مساريح.[2]

والمسرح جمع مسارح: مكان يعد لتمثيل الروايات، ومنه المسرحية رواية نثرية أو شعرية أو نثرية أو شعرية معا تمثل على المسرح معا،[3]

*ونقول سرحك الله لفعل الخير أي وفقك إليه، والسراح من النجاح،[4] والفعل سرح مكون من سين وراء وحاء أصل مطرد واحد، وهو يدل على الانطلاق، ومنه نقول أمر سريح لا تمويق فيه ولا مطل،[5]

ب- مفهوم المسرح اصطلاحا:

---

[1]- حسن حنفي: **التراث والتجديد**، ط4، المؤسسة الجامعية للنشر، 1412ه /1992م، ص21، 22 – 28- 30.

[2]-ابن منظور: **المصدر السابق**،ج 6، ص229.

[3]- لويس معلوف: **المنجد في اللغة**، ط19، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ص330.

[4]- الزمخشري : **أساس البلاغة** ، حققه : محمد باسل عيون السود، ط1 , دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1419ه/1998م، ج2، ص449.

[5]- ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، حققه: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1399 ه/ 1979 م،ج3، ص 157.

المسرح عبارة عن مكان الذي تجري فيه أحداث يشاهدها الجمهور وهي تسري في أماكن متعددة أخرى، إذ هو عبارة عن وجهة نظر تقاس على حدث، فهو يتشكل من زاوية رؤية ، وإشعاعات بصرية، ولا يتشكل ويتجسد البناء المسرحي إلا من خلال التنقل بين النظر والغرض المنظور إليه. ولقرون عديدة ظل المسرح هو الخشبة بعين ذاتها، وبحركة انتقالية مجازية ثانية يصبح المسرح الفن أو النوع الدرامي. [1]

وقد عرف المسرح على أنه فعل معرفة، تعرف ، وإدراك، وفهم، وتذكر، وتخيل، وانفعال، وتهويم، وإيهام، وترابط عميق بين شخصيات وحيوات وأفكار ومشاعر، وتكامل سلس رطب بين أفعال الأداء والمتلقي والتخيل والاستمتاع.[2]

كما عرف المسرح على أنه لون من ألوان النشاط الفكري البشري وضع خصيصا للتعبير عن مشاعر البشر، وكذا دوافعهم، وعلاقاتهم، وتاريخهم، وقيمهم وغيرها في ركن زماني ومكاني في جو من التغير والنمو تعبيرا حاضرا في الرسالة والتلقي ، وفي الإرسال، وفي الاستقبال عن طريق نص مقتبس أو مترجم .[3]

عرف المسرح أيضا على أنه نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله، كما أنه يحتاج في نفس الوقت إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على مجموعة من الحاضرين جسدا وذهنا ومشاعر.[4]

وعليه نستطيع أن نقول أن المسرح هو المكان المعهود لبث لعرض المسرحيات، كما عبر به للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما، على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث

---

[1]– باتريس بافي: **معجم المسرح**،تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 1436هـ/20015م، ص538.

[2]– صالح: **الأنا– الآخر ازدواجية الفن التمثيلي**، ط1، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1398هـ/1978م، ص8.

[3]– سلام أبو الحسن: **حيرة النص المسرحي (بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف)**، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1414هـ/1994م، ص19.

[4]– نفسه، ص19.

المسرحية ومنه نقول مسرح الجريمة، مسرح العمليات...إخ.[1]

2/ مفهوم المسرحية:

المسرحية شكل من أشكال العمل الأدبي تقوم على الحوار، إذ أنها تختلف عن الرواية فليس هناك مؤلف أو راو يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها، بل تعمل المسرحية على كشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها.

فالمسرحية كغيرها من الفنون الأخرى تعتمد في المقام الأول على القصة أو واقعة تعرض علينا من خلال الحوار، وبذلك يمكن أن تعتبر القصة والحادث العنصر الأول والفعال إذ يعد من العناصر المكملة للعمل المسرحي.[2]

وعرفت المسرحية قصة بأنها قصة حوارية تمثل باستحضار كل المؤثرات المختلفة ، ويراعى فيها جانبان هما: جانب التأليف للنص المسرحي، وجانب التمثيل الذي يجسد صورة المسرحية أمام المشاهدين تجسيدا حيا.[3]

فالمسرحية تشترك مع القصة في اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، فلا تميز إلا من خلال الطريقة، فهي تستخدم أسلوب الحوار بصفة دائمة وبشكل أساسي عكس القصة التي تلجأ إلى الحوار في بعض الأحيان فقط، إذ يعد الحوار المظهر الحسي للمسرحية أما الجانب المعنوي فتعتمد الصراع،

ويمكننا أن نقول بصفة عامة أن المسرحية فن يقوم على الخيال والإيهام وذلك أن كل ما يقع

---

[1]– محمد محمد داود: **معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1423هـ/ 2003م، ص499.

[2]– عبد القادر القط: **من فنون الأدب (المسرحية)**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1398هـ/1978م، ص11.

[3]– حسين علي محمد: **التحرير الأدبي (دراسات نظرية ونماذج تطبيقية)**، ط7، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، 1432هـ/2011م، ص327.

على المسرح من مجريات واقع حقيقي.[1]

3/ أشكال المسرحية:

ونجد أن المسرحية تنقسم إلى نوعان: كوميديا وتراجيديا أو (ملهاة) أو (مأساة)، وقد كانت الملهاة تمتاز باحتضانها الشخصيات الغير مهمة، كما كانت تهتم بشؤون الحياة العامة، وبالمقابل نجد المأساة التي تحتضن الشخصيات العظيمة، حيث بدأت بالآلهة عند الإغريق، ثم بأبطال من البشر هم أنصاف آلهة، ثم الإنسان الذي قد صار هو البطل.

يمكن أن نذكر أن المأساة بمعناها الحقيقي عند الإغريق تتمثل في الذات(سوفكليس) [2]

حيث تجسد صراع الإنسان بين المقادير والدافع الأخلاقي، إذ يرون أن المأساة تحتاج إلى شاعر عظيم.

أما الملهاة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع ملها الأخلاق، والملهاة الرومانتيكية، والفارص، فالأولى بمقدورها حمل الأوضاع المألوفة في الحياة مثل مسرحيات برنارد شو، وهذا النوع قريب من القصة، أما الملهاة الرومانتيكية فهي قريبة للرواية، فتتناول جوانب من التجربة مجهولة غالبا عند الناس، فتعالجها معالجة أقرب من العطف عليها منها إلى أن تحمل عليها.

ولعل هذا النوع موجود في أعمال شكسبير وهو غير مزدهر في العصور الحديثة، أما النوع الثالث وهو الفارص فيقوم على الحركة المسلية، وفيها تهمل إثارة الحبكة، ورسم الشخصية إهمالا صريحا، ينظر إلى الفارص أحيانا على أنها ملهاة منحطة، عكس الملهاة الراقية التي عندهم تقوم على رسم الشخصية.

إلى جانب هذه الأنواع الرئيسة هناك أنواع مختلفة مختلطة أو غير معينة يجب أن تراعى:

---

[1]– محمد محمد داود: **المرجع السابق**، ص500.

[2]– عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه(دراسة ونقد)**، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1434هـ/ 2013م، ص131– 138، 139.

كالملهاة الباكية، وهي تركيب من المأساة والملهاة، وهذا نوع من الفنون المسرحية انتشر في السنوات الأولى من القرن السابع عشر.

ومن الأنواع الرئيسية نجد الميلودراما، وهي تعني المسرحية الموسيقية، وهذه مسرحية ترتكز على الوقائع أكثر من اعتمادها على الشخصية، ولا تميل للمعنى الكوميدي بل إلى العواطف الحادة.

وهناك أيضا نوع يسمى الماسك ليس بمسرحية لكن يشبهها، فهو نوع من الاحتفال يجري في الهواء الطلق، وقد تطور هذا النوع في انكلترا خلال القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، ويرتبط بصفة رسمية بحفلات عيد الميلاد، فهو يجمع بين الحديث العاطفي والحوار والملابس والمناظر والموسيقى والرقص، وقد كانت هذه الحفلات تجرى في بلاط الملوك، والممثلون صاحبوا الأدوار هم النبلاء ورجال البلاط أنفسهم.[1]

4/ وسائل المسرحية:

**العناصر الأدبية:

لعل العناصر الأدبية التي تشكل العمل المسرحي(الدرامي)متمثلة فيما يلي:

أ/ اللغة: فاللغة هي التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا، باعتبار أن اللغة هي مخزن أفكارنا وعواطفنا، ولعل لغة المسرح على ألسنة الممثلين تكمن في أساسها الأدبي عند محور النص مؤلفا.

ب/ الحوار المسرحي: وهو حوار يشمل جملة المنطوق بين الشخصيات خلال المسرحية، فالحوار دعامة العمل المسرحي، وهو يختلف عن الحوار الدرامي.

ج/ الشخصيات: وهي مجموعة النماذج التي يسمها المؤلف المسرحي بقلمه وخياله في لب النص منها:

---

[1]– سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص139، 140.

*الشخصيات الأساسية والمحورية(الأبطال)، ومنها الشخصيات المساعدة مع غيرهم من النماذج الثانوية والهامشية، وتجدر الإشارة إلى إن أصعب سيناريو يكتبه المؤلف ، أو يقدمه مخرج العرض المسرحي هو الأدوار.

د/ الحبكة الدرامية: وهي البناء المسرحي، وهي ترتيب خاص للأحداث وفق تنظيم معين وتوزيع محكم للفضاء، وتحديد دقيق للشخصيات، وبفضل تلك الحبكة يتحقق هدف المسرحية.[1]

**العناصر الفنية وعروض المسرح:

تمثلت العناصر الفنية للعمل المسرحي في المناظر، و الأضواء، والأصوات، والأزياء، والموسيقى، والدمى والعرائس.[2]

ثالثا: أسباب توظيف التراث في المسرح ومقاييسه:

إن من دوافع توظيف التراث في المسرح نجد عدة دوافع رئيسية قد خصها سيد إسماعيل بالذكر في كتابه أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر وهي ممثلة فيما يلي:

1- الاعتزاز والتمجيد بمآثر العرب: هذا نتيجة تولد شعور لدى الكاتب بعدم تقدم أمته العربية على غرار الأمم الأخرى، فيرى من التراث مجالا لاسترجاع أيام الفخر والعلو[3]

في التاريخ العربي والإسلامي، ويقول الدكتور محمد يوسف نجم:{ اتجهت عواطف بعض الكتاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحون بعض المواقف القومية التي تدعوا إلى الفخر.}

---

[1]- بن أيوب محمد: **العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، جامعة ورقلة، الجزائر**، ص158، 159، 160، 161.

[2]- نفسه: ص161، 162، 163، 164.

[3]- سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص40.

2- الوقوف أمام المستعمر: وهذا لأن المستعمر حاول طمس شخصية وهوية الأمة العربية، فكانت نافذة التراث أما الكتاب المسرحيين المنفذ الوحيد لتجنب المستعمر والتمسك بشخصيته أمامه.

3- التمسك بالهوية القومية العربية: وهذه كانت ركيزة أساسية، بل تعدت إلى كونها جانبا روحيا لدى الكتاب المسرحيين، خصوصا أمام الهزات العنيفة التي تتعرض لها الأمة العربية، والتي من شأنها إن تضعف الكيان العربي، فينجذب الكتاب نحو التراث لاستطعام شعورا معاكسا للإحباط والضياع، وهذا الشعور متمثل في فترات الازدهار والانتصار العربي في تراثه.[1]

يقول في هذا الصدد الدكتور علي عشري:{يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة 1967 المنكرة، بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا: فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي أكثر مما عصفت به نكبة 1948 ذاتها، ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية، يحاول أن يتكئ عليها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التي تعرض لها كيانه القومي، أو تمنحه في الأقل بعض العزاء والسلوى .}

ولذلك يبقى الدافع القومي المحرك الأساسي، والمبعث المؤدي للارتباط الوثيق بالتراث بغض النظر عن الهدف أو الغاية، ويعتبر الأدباء أكثر الناس استلهاما لهذا الدافع إذ هم أكثر الناس إحساسا به، لأنهم يعدون ضمير الأمة ووجدانها، فهم مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجذور القومي، والمتمثلة في تراثها بشتى أنواعه ومصادره، حتى يستطيعوا لمس.[2]

روح الأمة الممتد والمتواصل من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر، وهذا للتعبير عن وجدانها المعاصر، فغياب هذه الروح تمنع وجود هذا التعبير.[3]

---

[1]- سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص40.

[2]- علي عشري زايد: **المرجع السابق**، ص41، 42.

[3]- سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص 42.

4- محاولات التأصيل للمسرح العربي: حيث سعى الكاتب المسرحي العربي التخلص من قيود المسرح الغربي بشكل نهائي من حيث الشكل والمضمون، ومنه يشكل حالة من الإقناع داخل نفسه على أن التراث العربي وخاصة الشعبي يحمل في طياته ذلك الشكل أو المضمون، وعليه سعى إلى استنباط تلك القواعد الأصيلة للمسرح العربي من وجهة نظره، و طبق تلك القواعد في أعماله بعد أن قام بالتنظير لها أولا، فنجد يوسف إدريس قام بالتنظير في مقالاته الثلاث * نحو مسرح مصري *، أما من جانب التطبيق فنلاحظ ذلك في مسرحيته " الفرافير" ، وقد كانت محاولة يوسف إدريس هذه قد شجعت حركات ودعوات أخرى لتأصيل المسرح العربي في مصر والعالم العربي.[1]

ويجب توفر بعض المقاييس التي ينطلق منها الباحث لمباشرة العمل المسرحي المتأثر بالتراث، والتي تتمثل في:

1- عدم تبجيل التراث: فعلى الكاتب المسرحي الابتعاد عن تقديس التراث وإلا أصبح سجينا له[2]، وقد قال صلاح عبد الصبور في ذلك { هناك نقطة يجب أن أؤكدها وهي ضرورة أن يرتدي التراث برقع الحداثة، بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث ثم تتعامل معه}.[3] كما أن الانصياع لما خلفه الأجداد من تراث، والاهتمام بالماضي فهذا يسقط من هيبة الحاضر، بمفهوم آخر تغطية قصور جيلنا بالهرب إلى الماضي والتخلي عن معارك العصر، فالاعتزاز بالماضي استسلام للنزعة الخطابية السائدة في عصرنا، ففي غياب العقل يسود الانفعال، وعليه يمكن أن قول بأن هذه النزعة ظاهرة اجتماعية أكثر منها فكرية.[4]

وبذلك فإن تبجيل المبدع العربي وخاصة الشاعر للتراث العربي جعلت الأدب يخلو من أدب القصة والمسرح.[5]

---

[1] – سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص41.

[2]– نفسه: ص41.

[3] – صلاح عبد الصبور: **مجلة فصول(مجلة النقد الأدبي)**، مج1، العدد1، أكتوبر 1980، ندوة العدد (موقفنا من التراث)، ص45.

[4] – حسن حنفي: **المرجع السابق**، ص27، 28.

[5]– سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص42.

2- القدرة على الانتقاء من التراث:

يجب القول أن التراث ليس بضاعة تم إنتاجها دفعة واحدة بعيد عن التاريخ، فهو جزء من التاريخ، وعليه يجب أن يتعامل الكاتب المسرحي مع التراث تعاملا عليما من مستويين:

أ- على مستوى الفهم: وذلك باستيعاب تراثنا كله جملة وتفصيلا بمختلف مراحله و منازعه وتياراته التاريخية.

ب- على مستوى التوظيف والاستثمار: وهذا لا يكون إلا بالوقوف عند آخر مرحلة تقدم يعيشها عصرنا، فالنظر إلى صفحة التراث ليس من جهة طريقة عيش أجدادنا، أو ما خزنته الكتب، بل ما بقي يصلح لتسيير عجلة عصرنا في الوقت الراهن، ويقبل التطور والتغيير والإثراء ليعيش معنا مستقبلنا، وهذا ما يمكن أن نسميه الأصالة.[1]

ويمكن القول أن قيمة التراث الفنية والجمالية تكمن في حسن التوظيف، وكذا طريقة المعالجة والتعامل معه من قبل الكتاب.[2]

3- المرونة في التعامل مع التراث:

إن المبدع المسرحي هو الذي يدرك دور التراث إدراكا نقديا هو الذي يفجر ما في هذا التراث من دلالات إيحائية، ويكشف ما فيه كل ما هو قادر على التجديد والاستمرار، ولا يتأتى هذا كله إلا من خلال حرية الكاتب المسرحي في تعامله مع الظواهر التراثية المنتقاة.

فالكاتب يستطيع إضافة بعض الجوانب المهمشة في التراث للشخصية التراثية، ومن أبرز

من فعل ذلك نجد محمود تيمور في مسرحيته (طارق الأندلس)، بالنسبة لشخصية طارق[3]

بن زياد، كما أن الكاتب المسرحي له القدرة على خلق شخصيات تراثية ليس لها وجود حقيقي أصلا في التاريخ ن وتنشأ بينها وبين الشخصيات الحقيقية التراثية علاقات لا وجود

---

(1)- محمد عابد الجابري: **نحن والتراث**، ط6، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، 1413هـ/ 1993م، ص 47.

(2)- سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص43.

(3)- نفسه، ص 44.

لها في الأصل التراثي، ولعل هذا ما قام به أحمد شوقي في مسرحيته (أميرة الأندلس)، حينما خلق شخصية تراثية متمثلة في شخصية (حسون).

كما أنه يمكن للكاتب المسرحي أن يفسر بعض الظواهر أو الأحداث التراثية بتفسير يخالف الواقع التراثي من أجل تأكيد فكرة معينة، وهذا ما قام به(عزيز أباظة) في مسرحيته (العباسة)، ومن هنا تتضح لنا زاوية الاختلاف بين الكاتب المسرحي والمؤرخ الذي يلتزم بحرفية التاريخ وصدق الأحداث، لأن العمل المسرحي تتحكم فيه القواعد الفنية لا القواعد التاريخية.[1]

4- التوظيف الرمزي للتراث:

نجد أحيان أن الكاتب المسرحي قد يبتعد عن التعبير الحقيقي المباشر إلى توظيف الرمز أو ما يسمى المعادل الموضوعي نتيجة لمروره ببعض الفترات العصيبة، فهنا يخلق الكاتب إنتاجا أدبيا بمقوماته الفنية الداخلية التي تساعده فنيا على تبرير أفكاره وأحاسيسه[2]، حيث اعتبر إليوت المعادل الموضوعي السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في شكل فني، إذ يعد مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلا لذلك الوجدان، فعندما تقدم الوقائع الخارجية في قالب ينتهي بخبرة حسية يثار الوجدان على الفور.[3] ومن خلال كل هذه الطرق يستطيع الكاتب أن يعبر عن أفكاره وآرائه، بشريط أن يكون لهذا [4]

الغرض كيان تاريخي وتراثي عند المتلقي، حتى لا يحدث أي انفصال بين الرمز وبين المرموز له، ولعل هذا ما قام به محمود تيمور في مسرحيته (طارق الأندلس)، وكذا أحمد شوقي في مسرحيته(أميرة الأندلس).[5]

---

[1]- سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص44.

[2]- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1418هـ/ 1997م، ص306، 307.

[3]- ماهر شفيق فريد:**إليوت شاعرا وكاتبا وناقدا مسرحيا**، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 1421هـ /2001م، ص281.

[4]- سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص45.

[5]- نفسه: ص45.

5- الأصالة والمعاصرة بين التراث والواقع:

أصبح للأدب المسرحي مكانة مرموقة، مما يستوجب علينا أن ننشئ له مدرسة إحياء وبعث تعتمد على الأصالة والمعاصرة، فالأصالة تكمن في قلب المعاصرة دون تغييب الماضي، لذا ظهر في الآونة الأخير الاهتمام بالتراث من قبل بعض المحافل الدولية والثقافية، لأن التراث ليس قيمة مطلقة في ذاته، فقيمته الحقيقية تكمن فيما يقدمه للكاتب من وجهات ونظريات لتفسير الواقع، والعمل على تطويره واستمراره، فعلاقة المبدع بالتراث قابلة للتجديد والتغيير وفقا لاستجابة التراث لمتغيرات العصر.[1]

وتجدر الإشارة إلى أن تعامل الكاتب المسرحي مع التراث مر بمراحل عديدة، وقد عني بعض الباحثين بهذه المراحل في كتباتهم النقدية، و من بينهم الدكتور علي عشري في كتابه: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، حيث يقسم الدكتور علي عشري مراحل هذا التعامل إلى قسمين أساسيين: مرحلة التعبير عن الموروث ومرحلة التعبير به، وهما مرحلتين متكاملتين لا يمكن الاستغناء أو إقصاء أي واحدة منهما دون الأخرى، وقد ارتبطت نشأتهما بعوامل تاريخية وحضارية واجتماعية وفنية.[2] أما الدكتور إسماعيل عز الدين فقد قسم هذا التعامل إلى عدة تقسيمات: بدأ بالاستغراق في التراث، ثم استعادة التراث مع بعض الإضافة، ثم الاستعادة مع التفجير، ثم الاستلهام الموضوعي عن بعد، الاستلهام الجمالي شكلا وموضوعا، ثم المواجهة، ومن خلال هذه العناصر نحدد موقع أي مسرحية لها ارتباط جلي بالتراث.[3] أما نهاد صليحة فقد مر عندها المسرح المصري وعلاقته بالتراث بثلاث مراحل تمثل تطور فكري من النقل إلى النقد، وقد تمثلت المرحلة الأولى في مرحلة

---

[1]- سيد علي إسماعيل: **المرجع السابق**، ص 45، 46.

[2]- علي عشري زايد: **المرجع السابق**، ص62.

[3]- عز الدين إسماعيل: **توظيف التراث في المسرح مجلة فصول(مجلة النقد الأدبي)**، مج1، العدد1، أكتوبر 1980، ندوة العدد (موقفنا من التراث)، ص173.

التمجيد من خلال إظهار البطولات الفردية، بحث أن اللجوء إلى هذا النوع من المنطلق ضروري ومنطقي قبل الاستقلال، حيث اشتدت الحاجة إلى تأكيد الروح القومية.[1]

أما المرحلة الثانية فتسمى بالمرحلة التراجيدية، حيث نجد هنا الكاتب يطرح فكرة الفرد بصورة تراجيدية باعتباره فردا متميزا له صفة القيادة الاجتماعية والفكرية، وقد كانت مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور أصدق مثال على مثل هذا النوع من الدراسة والتصوير ،وأهم ما يميز هذا النوع من التناول التراجيدي أن الجدل هو سمته البارزة والأساسية.

أما المرحلة الثالثة فتسمى مرحلة الوعي النقدي، وهذه المرحلة متداخلة زمنيا وفكريا مع المرحلة الثانية، فهذه المرحلة تطرح فكرة المخلص في أزياء متعددة خارج وبعيد عن الإطار التراجيدي التقليدي لتثبت فشلها، كما أن البطل في هذه الأعمال يحمل اسم النقيض.[2]

رابعا: مكانة التراث في المسرح الجزائري:

لعل العودة إلى التراث الشعبي في بناء المسرح كان له أثرا رجعيا ناجحا، وذلك أن العودة إليه مكن الكاتب المسرحي الجزائري من بناء لغة أصيلة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فلغة التراث كانت اللغة الأساسية للكتاب المسرحيين الجزائريين للتواصل مع الجمهور باعتبارها لغة عامية يفهمها الجمهور.[3]

لقد كان التراث في المجتمع الجزائري عامة وللكاتب المسرحي خاصة البديل الخيالي للواقع، فقد كان تعبيرا عاطفيا عن طموح وتطلعات الشعب الجزائري، فقد كان بمثابة بساط من الراحة النفسية، أو بتعبير آخر دواء لإيلاج السعادة في قلب الشعب، إذ يصور له العالم المثالي الجميل الذي يطمح إليه، خاصة بعد التغيرات التي طرأت على الصعيد السياسي والاجتماعي نتيجة الاستعمار، فلجأ الإنسان بصفة عامة والكاتب بصفة خاصة للأدب الشعبي، لأنه رأى فيه قوس العدالة، والحب الذي يتطلع إليه.

---

[1]– نهاد صليحة: **المسرح بين الفن والفكر**، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1405هـ/ 1985م، ص132.

[2]– نفسه، ص132، 133، 134، 135.

[3]– بوعلام مباركي: **مقال (لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية)**، العدد السادس، 1427هـ/ 2006م، ص75.

ولقد استطاع الخيال الشعبي بكل الإبداعات والفنيات أن يقدم لنا صورة البطل الذي يأتي على يده خلاص الأمة العربية، كما أن البطل في المأثورات الشعبية يمثل المثل الأعلى للبطولة، لأنه يجسد معنويا صورة الصراع بين الشعب وأعدائه، وفي النهاية يكون النصر حليفه.[1]

خلاصة الفصل الأول:

إن العودة إلى التراث منطلق سليم وصحيح لهؤلاء المسرحيون فقد حددت الأعمال المسرحية الفنية الطامحة إلى تأصيل المسرح شكلا ومضمونا، فقد رأينا من خلال تعريف التراث بأنه قطعة روحية عميقة ومتأصلة بنفسية الأمة، لذلك سعى الكتاب إلى توظيفه في مختلف مسرحياتهم مستلهمين كل قديم فيه، ومن هذا الباب تأثر المسرح الجزائري وخرج ليعلن عن ميلاده وعن خروجه من قبر التهميش والنسيان.

لقد كان التراث في المجتمع الجزائري عامة وللكاتب المسرحي خاصة البديل الخيالي للواقع، فقد كان تعبيرا عاطفيا عن طموح وتطلعات الشعب الجزائري، فقد كان بمثابة بساط من الراحة النفسية، أو بتعبير آخر دواء لإيلاج السعادة في قلب الشعب، إذ يصور له العالم المثالي الجميل الذي يطمح إليه، خاصة بعد التغيرات التي طرأت على الصعيد السياسي والاجتماعي نتيجة الاستعمار، كما أن البطل في المأثورات الشعبية شكل الهاجس الأعلى للبطولة، لأنه يشخص معنويا صورة الصراع بين الشعب وأعدائه، وفي النهاية يكون النصر ملك يمينه

[1]– عبد القادر إيكوساني: **نشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية (مجلة إشكالات في اللغة والأدب)**، المركز الجامعي، تامنغست، الجزائر، العدد11، 1437هـ/ 2017م، ص230، 231.

الفصل الثاني

توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري(مسرحية بئر الكاهنة أنموذجا)

أولا: التوظيف السياسي

ثانيا: التوظيف التاريخي

ثالثا: التوظيف الاجتماعي

رابعا: التوظيف الديني

خامسا: أهمية توظيف التراث الشعبي في مسرحية بئر الكاهنة (التراث التاريخي)

تمهيد:

لعل الدارس للمسرح الجزائري يرى أن هذا المسرح من نشأته ارتبط ارتباطا وطيدا بالتراث، ويرج هذا إلى أولائك المسرحيون الذين انكبوا حول التراث، فقد وجدوا فيه مخزونا وافرا ومركز إشعاع ونور لأعمالهم الفنية المبدعة، إضافة إلى أنه شكل رمزا من رموز إحياء الثقافة الوطنية، ودفاعا عن الهوية التي حول المستعمر القضاء عليه بفكره الاستبدادي، ولعل ن بين المسرحيات الجميلة التي جسدت التراث مسرحية بئر الكاهنة لمحمد واضح، والتي عدت من أهم الأعمال المسرحية التي صورت قضية الصراع العربي البربري الطويل، والذي تعود بدايته إلى حضور العنصر العربي إلى الأراضي البربرية تتمة للفتح الإسلامي وتبيان الصورة التي وقف عليها الشعب الأمازيغي في استقبال الرسالة المحمدية.

أولا: التوظيف السياسي:

مسرحية " بئر الكاهنة " واحدة من أهم المسرحيات التي عالجت القضايا الاجتماعية والإصلاحية المتعلقة بحياة الأمة الجزائرية ثقافيا وسياسيا، ولعله من بين المسرحيات التي حددت العلاقة بين العرب والبربر، من خلال استلهامها للتراث التاريخي، وهذه المسرحية بين عمق الأخوة وهدفه بين العنصر البربري والعنصر العربي المسلم الفاتح، وإذا جئنا لتحليل هذه المسرحية فإننا ننطلق من عتبة الإهداء، فقد أهدى الكاتب عمله، والمتمثل في هذه المسرية للذين آمنوا بوحدة المغرب العربي وأنهم أرومة واحدة، والذين ناضلوا من أجل تحقيق السلام والأمن.

إن الدارس لمسرحية بئر الكاهنة يجد أن كاتبها على إطلاع كبير بخطر الفتنة التي نصبت بين العرب والبربر من أبناء الأمة الجزائرية خاصة، والمغرب العربي عامة، هذه الفتنة التي لم تعرفها هذه الأمة أيام دخول الاستعمار الفرنسي، الذي لجأ لكل الطرق من أجل طمس[1]

الهوية الوطنية، والقضاء على وحدة الشعب، فقد كانت إثارة الفتنة من بين الاستراتيجيات الهدامة لضرب الوحدة الوطنية، ومن ثم استغلالها تحت سياسة (فرق تسد)، ولعل سطوع

[1]– أحسن ثليلاني:**توظيف التاريخ في المسرح الجزائري من خلال مسرحية (بئر الكاهنة) لمحمد واضح**، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد11، 1430هـ/ 2010م، ص153، 154.

عمل هذه المسرحية في ذهن الكاتب تساير مع بداية الأزمة سنة 1949م، غير أن كتابتها تمت بعد الاستقلال، كما يقول كاتبها في ختامها، حيث وضع ملاحظة { بوسعادة فيفري فيفري 1963، فكانت ردا صريحا على الادعاءات والافتراءات التي كانت تستهدف ضرب الوحدة الوطنية.

تتكون مسرحية بئر الكاهنة من (92 صفحة من الحجم المتوسط)، تتألف من ثلاثة فصول، وتتربع في قالب تاريخي تستعيد فيه صراع ملكة الأمازيغ، أو كما يلقبونها الكاهنة ضد جيش الفتح الإسلامي بقيادة حسان بن النعمان فقد حسبتهم غزاة محتلين حالهم حال الرومان الطامعين في نهب خيرات البربر وممتلكاتهم، فعمدت إلى صدهم، والوقوف في وجههم، بأن أعلنت الحرب ضدهم، دون أن تعطى لنفسها مجالا لتبين نبل رسالتهم ومقصدهم، حيث صور لنا الكاتب في الفصل الأول شخصية الكاهنة بأنها وحيدة وغاضبة مختبئة حجرة تختلي بها لممارسة طقوسها السحرية، أمام مجمرة يتصاعد منها الدخان، تناجي البئر تتمنى منه ابتلاع خالد أسيرها الذي تبنته، وبفضل كهانتها واطلاعها بالشعوذة غيرها كشفت خيانة خالد ورسالته التي بعث بها إلى حسان بن النعمان يطلبه فيها لمعاودة الفتح بعد هزيمته الأولى، ونجد فيهذا الفصل منظرين منظر خالد وهو منجذب للبئر تحت تأثير السحر، وآنتينيا التي تناشد أمها الكاهنة كي تصفح عن حبيبها خالد، وتتصالح مع العرب الفاتحين،وهذا من خلال حوار الكاهنة مع ابنتها آنتينيا والمتمثل في:

آنتينيا: ارمحي قومك إذن، و صالحي العرب.

الكاهنة: لا، لن يقول قائل إن البربر استسلموا بدون قتال ! لن يقول قائل إنهم جبنوا،

وانهزموا قبل أن يخوضوا المعركة ! و لن ترضى الكاهنة بذلك أبدا أبدا! [1]

خالد: لن يكون قومك مغبونين إذا صالحت العرب.

الكاهنة: والعار!؟ كيف يمحى العار؟

خالد: لن تمسك إهانة.

---

[1]– أحسن ثليلاني:**المرجع السابق**، ص155، 156.

الكاهنة: أنا.. أنا لا أحسب لنفسي حسابا، إن الذي يعنيني هو شرف قومي وبلادي.

خالد: الصلح كريم لا يمس شرفهم

آنتينيا: نعم يا أمي الصلح كريم لا يدنس الشرف.

خالد: ولن يكون عجبا أن يتصالح عرب وبربر بل العجب أن يتحاربوا.

الكاهنة: ليس لقوم ظلموا وغزيت بلادهم إلا أن يحاربوا الغزاة الظالمين.

خالد: إن العرب والبربر يتشابهون في كل شيء إنهم أبناء الصحراء منها أتوا جميعا إنهم أمة واحدة، ولو تركتهم يتخالطون لرأيت كيف يتفاهمون بأسرع السرعة، ويتآلفون. ويتآخون، وحينئذ لرأيت كيف يتحدون على تطهير البلاد من الدخيل الدنس، من هؤلاء الروم الذين يوقعون الفتنة بيننا.

آنتينيا: الروم أصلا البلاء يا أمي هم الذين يحرضون قومنا على العرب.

الكاهنة: (بعد صمت، قبيحة في غضبها وسخريتها) يا لكما من شياطين!يظهر أنكما تتفقان في كل شيء، لقد غلب سحرك سحري يا ابن العرب.

بداية من هذا المقتطف من النص تتضح لنا الصورة التي أراد الكاتب رسمها لنا والمتعلقة برباط الأخوة بين البربر والعرب، على أنهم أمة واحدة،ليبين لنا من ثم أن الفتنة كانت متجدرة في الروم، فهنا الكاتب يضع إسقاطا دوريا، فيسقط دور الروم على المستعمر الفرنسي في استثارة الفتنة بين العنصر العربي والعنصر والبربري.

أما ختام الفصل، فقد ختم الكاتب بقدوم ابني الكاهن غورطة ويوغور ليبلغاها بوصول الجيش الإسلامي تحت إمرة حسان بن النعمان. [1]

ثانيا: التوظيف التاريخي:

[1]– أحسن ثليلاني:**المرجع السابق**، ص156، 157.

وكما أشرنا سالفا أن المسرحية من الأعمال الفنية المبدعة التي صورت لنا قضية الصراع العربي البربري الطويل، والذي تعود بدايته إلى حضور العنصر العربي إلى الأراضي البربرية تتمة للفتح الإسلامي وتبليغا للرسالة المحمدية، وهنا يظهر توظيف التاريخ الذي شمل كل المقاطع والفصول ومن أمثلته:

خالد: الصلح كريم لا يمس شرفهم

آنتينيا: نعم يا أمي الصلح كريم لا يدنس الشرف.

خالد: ولن يكون عجبا أن يتصالح عرب وبربر بل العجب أن يتحاربوا.

الكاهنة: ليس لقوم ظلموا وغزيت بلادهم إلا أن يحاربوا الغزاة الظالمين.

خالد: إن العرب والبربر يتشابهون في كل شيء إنهم أبناء الصحراء منها أتوا جميعا إنهم أمة واحدة، ولو تركتهم يتخالطون لرأيت كيف يتفاهمون بأسرع السرعة، ويتآلفون. ويتآخون، وحينئذ لرأيت كيف يتحدون على تطهير البلاد من الدخيل الدنس، من هؤلاء الروم الذين يوقعون الفتنة بيننا.

وفي مقطع آخر:

يوغور: وشعبك؟ لما تدفعين بشعبك لحرب لا يريدها؟ إن شعبك لا يريد هذه الحرب، لأنه لا يرى لها مبررا، ولا يرجوا من ورائها خيرا، لقد تبين أن شعبك والشعب العربي من طينة واحدة. إنهما شعب واحد. دم واحد يجري في عروق العربي وفي عروق البربري، إن العربي والبربري لا يتقاربا حتى يتآخيا. لأن القلب يهفوا إلى القلب، لأنهما يحسان أنهما أخوان، كانا متباعدين فاقتربا، وأنهما حفيدان لجد واحد.

الكاهنة: أعرف هذا يا يوغور. [1]

يوغور: (مرتاعا) تعرفينهم.

[1]– أحسن ثليلاني:**المرجع السابق**، ص156، 157،158.

الكاهنة: نعم.

يوغور: فلماذا إذن تتركين الإخوان يقاتلون الإخوان؟

الكاهنة: سر الكاهنة.

يوغور: لعلك لا تعرفين أن كثيرا من البربر قد اعتنقوا الإسلام من زمن بعيد، وأن لهم مساجد، وأنهم يقيمون الصلاة!

الكاهنة: وأعرف أن البربر المسلمين لن يخوضوا الحرب ضد إخوانهم العرب .

يوغور: والآخرون؟ لما تدفعين بالآخرين لهزيمة محققة؟

غورطة: إن رحى الحرب إذا دارت لن تفلت أحدا. وستعرك من يحمل السلاح ومنة لا يحمل.

الكاهنة: وسيذوق ويلاتها العرب والبربر على السواء.

يوغور: وعلى من تكون فائدتها إذن؟

خالد: إذا كانت لها فائدة.

آنتينيا: إذا هلك العرب والبربر، فلن يكون المستفيد إلا الروم، أعداء الجميع. [1]

ومن هنا يتضح لنا الصورة التي أراد الكاتب رسمها للكاهنة ملكة البربر تتلخص في المعنى القومي، والتضحية الجسيمة، إذ اختارت الحرب بدل المهادنة والمصالحة مع خالد، حفاظا لكرمتها وكرامة شعبها البربري.

فهنا أعطى الكاتب محمد واضح رسالة تاريخية للعدة الفرنسي عن أبطال هذه الأمة، وأنها لا تستسلم بسهولة.

[1]– أحسن ثليلاني:**المرجع السابق**، ص 158،157 ، 159، 160.

أما في الفصل الثالث والأخير، فقد صور لنا فيه الكاتب منظر الخراب والدمار الكبير الذي ألحقته الكاهنة بأرضها وشعبها، واستياء وتذمر شعبها وأبناءها لنبذها الصلح مع إخوانها العرب، كما يبين النص صورة خالد وسخطه ونقمه على الكاهنة:

خالد: لم تكن الحرب بين العرب والبربر، لأن العرب لم يخلقوا لمحاربة البربر، ولا البربر خلقوا لمحاربة العرب، وإنما كانت بين العرب وبين ولاة السوء، يحرضهم الروم ويمدونهم بالمرتزقة والعتاد.

الكاهنة: (بشدة) لن يبقى للروم ذكر ببلادي!

خالد: كذلك كان كسيلاء الذي قتل غدرا عقبة بن نافع... وماذا صنع البربر يوم قتل عقبة، وبعده؟ هل أظهروا الارتياح وأقاموا الأفراح؟ كلا! بل شيدوا له ضريحا يحجون إليه حتى الآن. ,أنت تعرفين هذا. [1]

ثالثا: التوظيف الاجتماعي:

أما الفصل الثاني فقد صبغ بصبغة اجتماعية شرع الكاتب فيه إلى تقسيم الحوادث إلى منظرين:

تمثل المنظر الأول في مغازلة القائد الروماني سقرديد لآنتينيا لتمقيت وتبغيض خالدا في نفسها وقلبها، لكنها قابلته بالرفض، وفي موقف آخر نجد إلتمام أبناء الكاهنة حولها وحثها من جديد على تقديم عرض الصلح بينها وبين العرب الفاتحين، غير أنها بدل قبول طلب أولادها اتهمتهم بالخيانة والتواطؤ ، هذا ما احتواه النص الآتي:

غورطة: ونحن هل تستمعين إلينا؟ نحن جميعا على رأي خالد.

الكاهنة: ولم لا تكونون؟ .. ألستم جميعا أبنائي؟[2]

---

[1]– أحسن ثليلاني:**المرجع السابق**، ص 162.

[2]– نفسه: ص 158.

يوغور: وشعبك؟ لما تدفعين بشعبك لحرب لا يريدها؟ إن شعبك لا يريد هذه الحرب، لأنه لا يرى لها مبررا، ولا يرجوا من ورائها خيرا، لقد تبين أن شعبك والشعب العربي من طينة واحدة. إنهما شعب واحد. دم واحد يجري في عروق العربي وفي عروق البربري.

إن العربي والبربري لا يتقاربا حتى يتآخيا. لأن القلب يهفوا إلى القلب، لأنهما يحسان أنهما أخوان، كانا متباعدين فاقتربا، وأنهما حفيدان لجد واحد.

الكاهنة: أعرف هذا يا يوغور.

يوغور: (مرتاعا) تعرفينهم.

الكاهنة: نعم.

يوغور: فلماذا إذن تتركين الإخوان يقاتلون الإخوان؟

الكاهنة: سر الكاهنة. [1]

يوغور: لعلك لا تعرفين أن كثيرا من البربر قد اعتنقوا الإسلام من زمن بعيد، وأن لهم مساجد، وأنهم يقيمون الصلاة!

الكاهنة: وأعرف أن البربر المسلمين لن يخوضوا الحرب ضد إخوانهم العرب .

يوغور: والآخرون؟ لما تدفعين بالآخرين لهزيمة محققة؟

غورطة: إن رحى الحرب إذا دارت لن تفلت أحدا. وستعرك من يحمل السلاح ومنة لا يحمل.

الكاهنة: وسيذوق ويلاتها العرب والبربر على السواء.

يوغور: وعلى من تكون فائدتها إذن؟

[1]– أحسن ثليلاني: **المرجع السابق**، ص158.

خالد: إذا كانت لها فائدة.[1]آنتينيا: إذا هلك العرب والبربر، فلن يكون المستفيد إلا الروم، أعداء الجميع.

لقد حرص الكاتب حرصا شديدا في هذا المقطع على عامل التآخي بين العرب الفاتحين والبربر، هذا العمل الذي نبذته الكاهنة بطيشها وتهورها، ومحاولة هدمه هذا من جهة، ومن جهة أخرى فتنة سقرديد التي ألمت بالشملين، ولتطبيق الفكر المعنف لدى الكاهنة، فلجأت إلى تطبيق سياسة الأرض المحروقة، وذلك بإحراق كل شيء تجده في طريقها من بهائم، فحسب زعمها أن هذا سيعرقل جيوش العرب الفاتحين، وأنهم ما جاءوا إلا طمعا في ثروات وممتلكات البلاد، الشيء الذي قلب شعبها ضدها وعجل بنهايتها حسب ما أوردته المصادر وصرح به المؤرخون.

كأن بالكاتب أستاذا وإماما على منبر يحذر مجتمعه من فتنة الاستعمار الفرنسي كي لا تزلزل وحدتهم ورابط أخوتهم، فقد تقمص الكاتب هنا دور المصلح الاجتماعي والمعلم الناجي لأبنائه، فهذه المسرحية كانت رسالة اجتماعية نبيلة مضمونها الحفاظ على الأخوة والتنبه والتقين والترصد لمخاطر وفتنة العدو.

وبالنسبة للمقطع الثاني و الأخير من الفصل الثالث:

تضمن هذا المقطع سوء خاتمة الكاهنة ملكة الأمازيغ ونهايتها، التي خرجت مع حاجبها متزينة بحليها، وهي في الطريق فتلتقي حسان بن النعمان في الطريق حاملا سيفا بيده، فيتوجه نحوها ليدق عنقها، إلا أنه قبل ذلك يدور حوار قصير بينها معبر وهادف:

حسان: (قريب) لما جشمت قومك، وجشمتنا هذه الحروب.

الكاهنة: لتعلم أن قومي أبطال.

حسان: ولما أشعلت البلاد نارا؟

[1]– أحسن ثليلاني: **المرجع السابق**، ص 159،160

الكاهنة: لتعلم أني لو قدر لي أن أتمكن منك، لأحرقتك..

حسان: قبحك الله، يا عدوة الله.[1]

ثم يقوم حسان بطعن الكاهنة لكن لا تصل طعنته لها، فيضحك حاجبها منه، فينزعج حسان بن النعمان ليحمل الكاهنة ويرمي بها في البئر، ثم ينظر حسان من خلفه ليرى خالدا من بعيد وهو يضع يده في يد آنتينيا، فيفتح حسان ذراعيه لهما.

لعل هذه الخاتمة حملت بطياتها العديد من القيم الاجتماعية، أولها أن الخير دائما يتغلب على الشر فبالرغم من فتن الكاهنة وسقرديد، فقد كانت البئر التي حفرتها لأعدائها قبرا لها.

كما رسم لنا الكاتب من صورة زواج خالد و آنتينيا، وترحيب حسان بن النعمان عن صفات اجتماعية راقية منها انتصار الحب والمودة والتآلف بين العرب والبربر.

رابعا: التوظيف الديني:

عمد الكاتب إلى توظيفه للدين في هذه المسرحية وذلك في مقاطع من المسرحية أبرزها ما تناوله الفصل الأخير وهذا مثال عن ذلك التوظيف:

يوغور: لعلك لا تعرفين أن كثيرا من البربر قد اعتنقوا الإسلام من زمن بعيد، وأن لهم مساجد، وأنهم يقيمون الصلاة!

الكاهنة: وأعرف أن البربر المسلمين لن يخوضوا الحرب ضد إخوانهم العرب .

يوغور: والآخرون؟ لما تدفعين بالآخرين لهزيمة محققة؟

غورطة: إن رحى الحرب إذا دارت لن تفلت أحدا. وستعرك من يحمل السلاح ومنة لا يحمل.

الكاهنة: وسيذوق ويلاتها العرب والبربر على السواء.

---

[1]– أحسن ثليلاني: **المرجع السابق**، ص162.

يوغور: وعلى من تكون فائدتها إذن؟

خالد: إذا كانت لها فائدة.[1]

آنتينيا: إذا هلك العرب والبربر، فلن يكون المستفيد إلا الروم، أعداء الجميع.

فالكاتب إلى الجانب الاجتماعي الذي رسمه من صورة زواج خالد و آنتينيا، وترحيب حسان بن النعمان فهناك بعد ديني تمثل في الأخلاق الحميدة التي دعا إليها الكاتب، فخالد أراد الحلال والخير بالزواج، كما أخلاقه الإسلامية جعلته أمينا لم يخلف بوعده لآنتينيا، بعد وفاة أمها إضافة، كما بين نبل رسالة الإسلام من خلال اعتناق معظم البربر للإسلام وبنائهم للمساجد ، إقامتهم الصلاة.

وفي النهاية نقول:أن المسرحية قد حققت أهدافا اجتماعية وسياسية وتاريخية ودينية إصلاحية تتعلق بنبذ الفرقة والتعصب بين أفراد الشعب الجزائري من خلال خلق ما يسمى بالأزمة البربرية.

خامسا: أهمية توظيف التراث الشعبي في مسرحية بئر الكاهنة (التراث التاريخي):

لقد وظف الكاتب هنا التراث التاريخي، وبل وأحسن استغلاله استغلالا بارعا، فلقد تمكن الكاتب من خلاله في معالجة القضية التي يصورها، فقد صور في المسرحية الشعب البربري وتمردهم على الكاهنة، ورفض الانصياع لها، كما أنهم تمردوا عليها لتنكرها للقيم المتمثلة في السلم والمحبة، هذه القيم التي أراد الكاتب استلهامها من خلال المسرحية، وكأن الكاتب هنا يطلب الداعين إلى الترعة البربرية الحافرين في عمق بئر الكاهنة، وينذرهم ويحذرهم بأن حالهم سيكون حال الكاهنة التي ضحت بنفسها نتيجة غرورها وكبريائها، وعنادها، إذ أنها لم تستطع فهم ذلك الموقف التاريخي الذي صادفها، والمتمثل في عدم فهم مقصد الفاتحين الإسلاميين، فقد وصفتهم بأنهم غزاة سبب قدومهم هو الطمع في خيرات البلاد، قبل أن تدرك

[1]– أحسن ثليلاني: **المرجع السابق**، ص 159،160.

خطأها في تلك اللحظة قد فات الأوان لمثل هذا، إذ انتحرت بعد تزويجها ابنتها(آنتينيا) [1] (بخالد) العربي، وتوصي أبناءها بأخيها التي تبنته، وتحث الجميع للانضمام لجيش الفاتحين المسلمين بقيادة حسان ابن النعمان .

تمكن الكاتب من خلال هذه المسرحية من تحقيق بنائين التاريخي والفني، فمن جانب التاريخي استطاع الكاتب أن يلتزم بالإطار التاريخي العام للصراع، واختيار الشخصيات والحوادث التي احتوتها المسرحية، أما من الجانب الفني أن أبعاد الشخصية الفنية للكاهنة تتوافق مع شخصياتها الواقعية، أما من حيث الصدق الفني فقد استطاع الكاتب تعميق الصراع الدرامي من خلال تسليطه الضوء على بعض الرموز ذات المدلول العميق والقوي بناء المسرحية، مثال ذلك رمزية البئر الذي ظلت الكاهنة تناجيه طول فصول المسرحية، تستخرج سحرها منه، وتهدد أعدائها برميهم فيه، هذا البئر الذي تقمص دور الشخصية الدالة على الشر الكاسح في تطوير الصراع المسرحي.

غير أنه وكما قيل من حفر حفرة لأخيه وقع فيها، فقد كان من نصيب وحظ الكاهنة، فكان الشر الذي أرادت غيرها به من نصيبها، كأن الكاتب هنا يحذر من الفتنة البربرية وغلوها وتطرفها.

أما قصة الحب التي رسمها الكاتب بين خالد وآنتينيا فقد عبرت بطريقة فنية، عن تضامن الشعب العربي والبربري، وهذا الذي يريد الكاتب الوصول إليه، فالزواج الذي تمخض عن علاقة الحب تلك هو تعبير عن هوية الشعب الجزائري اليوم في أبعادها العربية والإسلام والأمازيغية، فهو شعب واحد عربه الإسلام، وعليه يتضح أن الكاتب محمد واضح في مسرحيته بئر الكاهنة يملك رؤية سياسية، اجتماعية، إصلاحية، وهذا لم يتأتى إلا بقراءته للواقع والتاريخ قراءة دقيقة مستوفية كل الشروط.

اتضح موقف الكاتب اتجاه الفتنة البربرية فقد توافق كليا مع موقف جمعية علماء المسلمين الجزائريين التي أنشئت في 05 ماي 1931 بقيادة عبد الحميد ابن باديس والبشير الإبراهيمي، هذا الوقف الذي عبر عنه رئيس الجمعية عبد الحميد ابن باديس في كتابه كيف

[1]–أحسن ثليلاني: **المرجع السابق**، ص: ص 163.

صارت الجزائر عربية؟، ومفادها التآخي وأن الجزائر كانت أمازيغية ثم تعربت بفعل الفاتحين المسلمين الذين أتوا إلى هذه البلاد لغاية واحدة وهي نشر الإسلام وفرض السلام والهدوء فقط، وليس كما يظن البعض من الحاقدين بأنهم أتوا، وهذا مقتطف مما جاء في الكتاب:{ما من نكير أن الأمة الجزائرية كانت أمازيغية من قبل عهدها...فلما جاء العرب وفتحوا الجزائر فتحا إسلاميا لنشر الهداية لا لبسط السيادة وإقامة ميزان العدل الحقيقي، بين جميع الناس، لا فرق بين العرب الفاتحين والأمازيغ أبناء الوطن الأصليين، دخل الأمازيغ من أبناء الوطن في الإسلام، وتعلموا لغة الإسلام العربية طائعين فوجدوا أبواب التقدم في الحياة كلها، مفتوحة في وجوههم فامتزجوا بالعرب بالمصاهرة وثاقنوهم.[1]

للسيادة وللاستغلال، هذه النظرة التي ألح الكاتب على إثباتها وتأكيدها من خلال شخصيته المنعكسة على نص المسرحية،[2] والمتمثلة في نشر إرادة الصلح والمحبة بدل الدماء والدمار، فالمسرحية لم تشخص الكاهنة بالقدر الذي شخصت فيه بئرها ، أي شرها وحقدها وفتنها، كما أن المسرحية استلهمت التراث التاريخي بقدر واف، بغية نشر الأخوة وزرع المحبة والتآلف بين الشعب الجزائري.

خلاصة الفصل الثاني:

إن المسرح الجزائري منذ نشأته كان مسرحا شعبيا تناول قضايا المجتمع الجزائري و التراث العربي بأسلوب فني بسيط يفهمه الجميع بغض النظر عن مستواهم الفكري والثقافي في سبيل التصدي للمستعمر الفرنسي الذي حاول طمس هويته وشخصية الأمة الجزائرية فقد تفطن المثقفون الجزائريون لأهمية البعد التربوي والتوعوي للمسرح قصد "تنمية الوعي الوطني، ومسرحية الكاهنة نموذجا من تلك النماذج التي حرص كاتبها على تقمص دور المسئول والمدافع عن كرامة شعبه وأهله من العدو الفرنسي وفتنته.

ولعل توظيف التاريخ والتراث الشعبي في المسرح كانت له غاياته السامية، فقد وجد فيه المعدن الثمين والصلب لحمل أفكاره الراقية، وخاصة في فترة الظروف السياسية والاجتماعية

---

[1]– أحسن ثليلاني: **المرجع السابق**، ص 163، 165، 166.

[2]– نفسه: ص 166، 167.

القاهرة الّتي مر بها الشعب الجزائري بمختلف طبقاته من ويلات الاحتلال الفرنسي، والّتي دفعت بالكاتب إلى التستر خلف شخصيات بارزة لها كيانها وقعها التاريخي والاجتماعي داخل عقل وقلب الأمة الجزائرية، فقد حملت عمقا وطنيا وسياسيا وثقافيا، فنجده يرسي من خلالها بعض الرموز، ، فاستدعاء الأحداث، والشخصيات التاريخية في المسرح من قبل الكاتب، شكل أسلوبا غير مباشر مقصده التصدي للوضع السّياسي، والاجتماعي المزري. للأمة الجزائرية، والذي نتج من وقع الاحتلال الفرنسي، كما رأى الكاتب أنّ توظيف التّاريخ الزاخر بالبطولات، والأمجاد يجذب المشاهد، ويفتح له المجال للانتعاج من هذا المخزون باستخلاص الحِكم، والعبر، وكذا استنباط الحكم على الأمور.

خاتمة

خاتمة:

لقد تمكنا من خلال هذه الجولة في رحاب المسرح من التعرف على هذا الفن ،كما استطعنا الكشف عن العلاقة بين التراث والمسرح بحيث تتبعنا الكيفية التي تجلى بها التراث الشعبي في مسرحية "بئر الكاهنة" قد حاولنا الوقوف على أكبر قدر من القضايا والتفريعات وفي النهاية خلصنا إلى جملة من النتائج نملها في النقاط التالية:

- ❖ التراث الشعبي من الركائز الأساسية في حياة الأمم وثقافتها وعقائدها ومعتقداتها وكذا في تاريخها, فهو المعبر عن ماضيها وحاضرها، ومن خلاله تتضح صورة مستقبلها.
- ❖ إن للتراث أهمية بالغة في الأدب العربي، فقد أخذ المبدعون ينهلون منه من أجل إثبات نوازعهم النفسية والوجدانية والقومية، وكذا مواقفهم الفكرية.
- ❖ أن المسرح تيار إبداع ونشاط ذهني حرفي جماعي من جهة إرساله، كما أنه يحتاج في نفس الوقت إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على مجموعة من الحاضرين جسدا وذهنا ومشاعر.
- ❖ إن المسرح هو المكان المعهود لبث عرض المسرحيات، كما عبر به للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما، على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية ومنه نقول مسرح الجريمة، مسرح العمليات.
- ❖ إن المسرحية شكل من أشكال العمل الأدبي تقوم على الحوار، إذ أنها تختلف عن الرواية فليس هناك مؤلف أو راو يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها، بل تعمل المسرحية على كشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها.
- ❖ أن المسرحية فن يقوم على الخيال والإيهام بأن كل ما يقع على المسرح من

مجريات واقع حقيقي.

❖ أن المسرحية تنقسم إلى نوعان: كوميديا وتراجيديا أو (ملهاة) أو (مأساة)، وقد كانت الملهاة تمتاز باحتضانها الشخصيات الغير مهمة، كما كانت تهتم بشؤون الحياة العامة، وبالمقابل نجد المأساة التي تحتضن الشخصيات العظيمة بها عن شخصياته، ولابد أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا، إذ يعد أظهر أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم.

❖ يعد الدافع القومي المحرك الأساسي، والمحفز المؤدي للارتباط الوثيق بالتراث بغض النظر عن الهدف أو الغاية، ويعتبر الأدباء أكثر الناس استلهاما لهذا الدافع إذ هم أكثر الناس إحساسا به، لأنهم يعدون ضمير الأمة ووجدانها، فهم مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجذور القومية.

❖ لقد مكن التراث الكاتب المسرحي الجزائري من بناء لغة أصيلة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فلغة التراث كانت اللغة الأساسية للكتاب المسرحيين الجزائريين للتواصل مع الجمهور باعتبارها لغة عامية يفهمها الجمهور.

❖ أن مسرحية بئر الكاهنة من (92 صفحة من الحجم المتوسط)، تتألف من ثلاثة فصول، وتتربع في قالب تاريخي تستعيد فيه صراع ملكة الأمازيغ، أو كما يلقبونها الكاهنة ضد جيش الفتح الإسلامي بقيادة حسان بن النعمان.

مسرحية بئر الكاهنة من الأعمال الفنية المبدعة التي صورت لنا قضية الصراع العربي البربري الطويل، والذي تعود بدايته إلى حضور العنصر العربي إلى الأراضي البربرية للفتح الإسلامي وتبليغا للرسالة المحمدية.

❖ أتعد مسرحية " بئر الكاهنة" من بين المسرحيات التي حددت العلاقة بين العرب والبربر، من خلال استلهامها للتراث التاريخي، وهذه المسرحية تهدف لبيان مدى عمق الأخوة بين العنصر البربري والعنصر العربي المسلم الفاتح،

❖ أن المسرحية قد حققت أهدافا اجتماعية وسياسية وتاريخية ودينية إصلاحية تتعلق بنبذ الفرقة والتعصب بين أفراد الشعب الجزائري من خلال خلق ما يسمى بالأزمة البربرية.

الملاحق

الملحق 01:

الكاهنة:

الكاهنة ملكة الأمازيع تسمى داهيا بنت ثابتة بن نيعان بن باروا بن مصكسري بن أفرد بن وصيلا بن جراو، عندها ثلاثة أبناء توارثوا الملك، غير أن الكاهنة تملكت وتغطرست عليهم، لما كانت تحظى به من كهانة ومعرفة بغيب أحوالهم وعواقب أمورهم فانتهى الملك إليها، دام ملكها خمس وثلاثين سنة، وعمرت في الأرض ما يقارب مئة وسبع وعشرين سنة، كان لها يد في مقتل الصحابي عقبة بن نافع في البسيط قرب جبل الأوراس بعد أن أغرت برابرة تهودا عليه، خاضت عدة معارك كان أشدها مع حسان بن النعمان الذي تمكنت منه في المرة الأولى فهرع إلى جبل برقة يترقب قدوم المدد من الخليفة عبد الملك بن مروان، ولما أتاه الدعم سار إليها سنة أربع وسبعين عصف بجموعهم، وأوقع بهم وقتل الكاهنة، واقتحم جبل أوراس بالقوة، ، وكان للكاهنة ولدين التحقا بحسان وقد حسن إسلامهما واستقامت طاعتهما، وعقد لها على قومها جراوة ومن دخل إليهم بجبل أوراس.[1]

[1]– ابن خلدون: **تاريخ ابن خلدون**، راجعه: سهيل زكار، ط1، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1421هـ/ 2000م، ج7، ص12 – 13.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: قائمة المصادر:

(1)- القرآن الكريم

(2)- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي: **معجم مقاييس اللغة**، حققه: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1399 هـ/ 1979 م.

(3)- أبو الحسن علي بن إسماعيل بابن سيده : **المحكم والمحيط الأعظم**، حققه : عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1421هـ / 2000م.

(4)-أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري: **تفسير الكشاف**، ط3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1430هـ/2009م.

(5) .....: **أساس البلاغة**، حققه : محمد باسل عيون السود، ط1, دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1419هـ/1998م.

(6)- عبد الرحمن بن محمد ابن خلْدون أبو زيْد ولي الدِين الْحضرمي الأشبيلي المعروف بابن خلدون: **تاريخ ابن خلدون**، راجعه: سهيل زكار، ط1، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1421هـ/ 2000م.

(7)- لويس معلوف: **المنجد في اللغة**، ط19، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان.

(8)-محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي: **لسان العرب** ، حققه : أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصاوي العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1419هـ /1999م.

ثانيا: قائمة المراجع:

(1) – أكرم ضياء العمري: **التراث والمعاصرة**، ط1، رئاسة الحاكم الشرعية والشؤون الدينية، قطر، 1405هـ/1984م.

(2)- باتريس بافي: **معجم المسرح**،تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 1436هـ/20015م.

(3)- تيسير محمد الزيادات: **التراث في شعر بدر شاكر السياب**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 1437هـ/2016م.

(4) – جمال سلطان: **الغارة على التراث الإسلامي**، ط1، مكتبة السنة، القاهرة، مصر، 1410هـ/1990م.

(5)- حسن حنفي: **التراث والتجديد**، ط4، المؤسسة الجامعية للنشر، 1412هـ /1992م.

(6)- حسين علي محمد: **التحرير الأدبي (دراسات نظرية ونماذج تطبيقية)**، ط7، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، 1432هـ/2011م.

(7)- رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطبا

عة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1422هـ/2002م.

(8)- سعد صالح: **الأنا- الآخر ازدواجية الفن التمثيلي**، ط1، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1398هـ/1978م.

(9)- سلام أبو الحسن: **حيرة النص المسرحي (بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف)**، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1414هـ/1994م.

(10)- سيد خميس: **القصص الديني بين التراث والتاريخ**، ط1، مصر، 1394هـ/1975م.

(11)- سيد علي إسماعيل: **أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر**، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، 1437هـ/ 2017م.

(12)- عبد النور جبور: **المعجم الأدبي**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1399هـ/ 1979م.

(13)- عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه (دراسة ونقد)**، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1434هـ/ 2013م.

(14)- علي عشري زايد: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1471هـ/ 1997م.

(15)- فوزي العنتيل: **الفلكلور ما هو(دراسات في التراث الشعبي)**، ط2، دار المسيرة، القاهرة، مصر، 1407هـ/1987م.

(16)- ماهر شفيق فريد:**إليوت شاعرا وكاتبا وناقدا مسرحيا**، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 1421هـ /2001م.

(17)- محمد عابد الجابري: **التراث والحداثة**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1411هـ/1991م.

(18)- .....: **نحن والتراث**، ط6، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، 1413هـ/ 1993م.

(19)- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1418هـ/ 1997م.

(20)- محمد محمد داود: **معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1423هـ/ 2003م.

(21)- نهاد صليحة: **المسرح بين الفن والفكر**، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1405هـ/ 1985م.

ثالثا: قائمة المجلات والدوريات والحوليات:

(1)- أحسن ثليلاني: **توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري مسرحية :" الأجواد " لعبد القادر علولة – انموذجا- (مجلة أثر)**، جامعة 20 أوت 1955 .سكيكدة، (الجزائر)، العدد25، 1437هـ/2016م.

(2)- صلاح عبد الصبور: **مجلة فصول(مجلة النقد الأدبي)**، مج1، العدد1، أكتوبر 1980، ندوة العدد (موقفنا من التراث).

(3)- عبد القادر إيكوساني: **نشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية (مجلة إشكالات في اللغة والأدب)**، المركز الجامعي، تامنغست، الجزائر، العدد11، 1437هـ/ 2017م.

الفهارس

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	أ
المقدمة	هـ
الفصل الأول: المسرح الجزائري وعلاقته بالتراث	26 - 10
أولا: ماهية التراث	12 - 10
1/ مفهوم التراث	12 - 10
أ/ المفهوم اللغوي	11 - 10
ب/ المفهوم الاصطلاحي	12 - 11
2/ أقسام التراث	13 - 12
3/ أهمية التراث	14 - 13
ثانيا: ماهية المسرح	16 -14
1/ مفهوم المسرح	16 - 14
أ/ لغة	14
ب/ اصطلاحا	16 - 14
2/ مفهوم المسرحية	17 - 16
3/ أشكال المسرحية	18 - 17
4/ وسائل المسرحية	19 - 18
ثالثا: أسباب توظيف التراث في المسرح الجزائري ومقاييسه	25 - 19
رابعا: مكانة التراث في المسرح الجزائري	26 - 25
خلاصة الفصل الأول	26
الفصل الثاني: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري(مسرحية الكاهنة أنموذجا)	40 - 28
أولا: التوظيف السياسي	30 - 28

ثانيا: التوظيف التاريخي	33 - 30
ثالثا: التوظيف الاجتماعي	36 - 33
رابعا: التوظيف الديني	37 - 36
أهمية توظيف التراث الشعبي في مسرحية بئر الكاهنة (التراث التاريخي)	39 - 37
خلاصة الفصل الثاني	40 - 39
خاتمة	44 - 42
فهرس الملاحق	
الملحق01	46
فهرس المصادر والمراجع	50 – 48
فهرس الموضوعات	53 - 52

الملخص:

إن التراث الشعبي أحد الركائز التي تشكل هوية الشعب وحضارته، وبدونه تفقد الأمة هوتها، فهو أصل الماضي وصانع الحاضر لأي أمة من الأمم، ومن خلاله تتشكل صورة مستقبلها. إذ يشخص الهوية التي تميز أمة عن أمة ومجتمعا عن مجتمع، إذ يعد مستودعا تخزن فيه الأمم ممارساتها وشعائرها، وكل مقومات وجودها،وسر ديمومتها، ونهضتها وبعثتها الحضارية في شتى نواحي الحياة الإنسانية.

من هنا كانت المقصد الملح لاستلهام هذا التراث الذي يعج –بمختلف عناصره– في مختلف فروع الإبداع الإنساني والإبداع المسرحي على وجه الخصوص, هذا الاستلهام الذي فتح أفاقا واسعة لانكباب الكتاب حوله، خاصة الكتاب المسرحيون الجزائريون، فقد وجدوا فيه الغاية السامية للتعبير عن قضايا وهموم وطموحات وآمال الشعوب،هذا من جهة ومن جهة أخرى لبعث أفكارهم وإيديولوجياتهم ضد الاستعمار، أو القضايا التي تحمل الفتن وتهدد سلام البلاد والأمة ، ولعل من بين هذه المسرحيات نجد مسرحية بئر الكاهنة لكاتبها محمد وضاح التي طرحت العديد من القضايا الاجتماعية أبرزها الأزمة البربرية، وبينت خطورتها هذا من جانب، ومن جانب آخر أكدت القيمة والهدف من تلاحم الشعب وتكاتفه في تحقيق الغايات الأسمى كمحاربة الاستعمار بمختلف أشكاله.

Abridger:

The popular heritage is one of the pillars that constitute the identity and civilization of the people, and without it the nation loses its hobby, as it is the origin of the past and the maker of the present for any nation, and through it the image of its future is formed. It diagnoses the identity that distinguishes a nation from a nation and a society from a society, as it is a warehouse in which nations store their practices and rituals, and all the ingredients of their existence, the secret of its democracy, its renaissance and its civilizational mission in all aspects of human life.

From here it was the urgent intention to draw this heritage, which is filled with - with its various elements - in various branches of humanitarian creativity and theatrical creativity in particular, this inspiration that opened wide horizons for the writers of the book around it, especially the theater writers, in which they found the high end to express issues, concerns and aspirations And the hopes of peoples, on the one hand, and on the other hand, to send their ideas and ideologies against colonialism, or issues that carry sedition and threaten the peace of the country and the nation, and perhaps among these plays we find the play of the priest's well for its writer Mohamed Waddah, which raised many social issues, most notably the barbaric crisis, and showed this seriousness On the one hand, the value and goal of the people's cohesion and their solidarity in achieving the highest goals, such as fighting colonialism in its various forms, have confirmed.

تم بحمد الله