

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة

قسم اللغة العربية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

وآدابها

التراث الاسطوري في المسرح

الجزائري المعاصر

مسرحية (كل واحد وحكموا) لعبد الرحمان كاككي نموذجاً

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

تخصص: مسرح جزائري

إشراف الدكتور:
عبد السلام ضيف

إعداد الطالبة:
فاطمة شكشاك

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة الأصلية	الدرجة العلمية	الصفة
أ.د/ صالح لمباركية	جامعة باتنة	أستاذ محاضر	رئيساً
أ.د/ ضيف عبد السلام	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	مشرفاً ومقرراً
أ.د/ محمد منصوري	جامعة باتنة	أستاذ محاضر	عضواً
أ.د/ لبوخ بوجملين	جامعة ورقلة	أستاذ محاضر	عضواً

السنة الجامعية: 2008 - 2009 / 1429 - 1430

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

انه لمن شيم الكرام الاعتراف بشيم الأكرمين حتى إن كان استقاء حق الأستاذ من الخيال

، وتماشيا مع ما جرت عليه العادة فإنني أقدم حصيلة مجهودي المتواضع إلى كل من أنار دربي في طلب

العلم والمعرفة وساعدني في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد وأخص بالذكر أستاذي المشرف:

ضيف عبد السلام لما بذله من جهد وتنقيح ومراجعة وتصحيح لموضوع البحث، كما أشكر له

صبره علي.

الهدايا

الزهرة تنبعث أحيانا من بين الصخر ، وهذا هو بصيص الأمل في الليالي المظلمة
يعجز اللسان عن التعبير والقلم عن الكتابة ، فلو مكثت العمر كله أجمع كلمات العالم لشكرت فلن يكفيني عمري ولا
كلماتي ، إليك أنت يا باعثة كياني وحافظة عهدي ومطية سهدي وبأكية أحزاني وسعيدة أفراحي

أمي الغالية

إذ لك العظيم الذي طرز قلبي ومهحتي وحياتي بالمعاني النبيلة التي تنبض سحرا وبرهانا في الوجود ، فتلقيت من نظرات
عيونه دروسا علمني فيها معنى المروءة بعبارة الاثنين : العلم والأخلاق

أبي العزيز

إلى من نقشت معه على جدران الزمن عهدا بالبقاء معا ، فمهما الأقي والممات أو في الحياة فإنني كالصبا لأنسى جلالك
وجمالك في فؤادي زوجي عبد اللطيف

إلى أجمل هدية منحني الله إياها ابنتي سندس

إلى سندي وعضدي ومتكفي في هذه الحياة أخوأي : محمد العيد ، جهاد الذي أتمنى أن يحفظهما الله ويفتح لهما دروب

السعادة

إلى آلاء البيت أخواتي : حنان ، أحلام ، لينده ، كنزه ، بسمة ، روميسة

إلى كل من قاسمتهم أياما من عمري : حماتي ، فريدة ، مليكة ، محمد ، منى وكل أهل زوجي .

إلى كل من عرفني وبادلني الحب والاحترام

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي

مفرد

من المعلوم - بوجه عام - أن الدراسات الأكاديمية حول الأدب المسرحي قليلة ومحدودة قياسا بما هو عليه الحال في الأدب الرسمي. بمختلف أجناسه، ولسنا في هذا المقام بصدد المفاضلة بين الأدبيين، وإنما أردنا تقرير حقيقة موضوعية تتعلق بالحقل الأكاديمي، كما لا يتسع المقام هنا لتفصيل أسباب هذا الفارق في الاهتمام الأكاديمي بين الأدبيين.

ولعل الأدب المسرحي لم يكتسب مشروعيته التاريخية و المعرفية إلا في ظل النظريات المعاصرة في الأدب والنقد، تلك النظريات التي اكتشفت في فضائه النصية المتنوعة من الأصالة والعمق والخصوبة والثراء ما أغراها بالمزيد من التوغل في عوالم الإبداعات، سواء التراثية أو في مستوياتها الاجتماعية والسياسية والشعبية وحتى في امتداداتها السياقية على حد سواء.

وفي ضوء هذه المعطيات الجديدة، اتسعت دائرة الاهتمام بالأدب المسرحي لتتجاوز الدراسات الأدبية والنقدية إلى حقول معرفية أخرى كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والتاريخ الثقافي.

وهكذا خرج الأدب المسرحي من طي النسيان و التهميش ليتبوأ موقعه الأكاديمي المتميز في بعض الجامعات العربية من خلال بعض معاهد علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، أو معاهد اللغة العربية وآدابها كما في مصر و في الجزائر مؤخرا.

والأدب المسرحي الجزائري - على مستوى الدراسة والنقد - لا يزال في طور التأسيس والتجريب، مع تقديرنا الكبير للدراسات الرائدة والقيمة لنخبة من الباحثين في هذا المجال من أمثال

عبد المالك مرتاض ونصر الدين صبيان وبوعلام رمضاني وعز الدين جلاوجي وأبو القاسم سعد الله ومصطفى كاتب وغيرهم كثير.

ولعل حداثة التجربة بالنسبة للأدب المسرحي في الجزائر - تدريسا و تأليفا- تفسر لنا قلة الدراسات التراثية المسرحية ومحدوديتها، وكونها لا تعدو أن تكون مقاربات تأسيسية تجريبية، خصوصا إذا علمنا أن الكتابات المسرحية التي كانت تكتب قبل هذه الفترة لم تكن تدون بالإضافة إلى أن مقياس الأدب المسرحي لم يعتمد في الجامعة الجزائرية إلا في منتصف القرن الماضي على وجه التقريب.

وفي نظري أن الأدب المسرحي في الجزائر يستمد أصالته وقيمه من ثرائه وتنوعه في إطار من الوحدة والتلاحم، عرف بهما الشعب الجزائري عبر تاريخه الطويل، فأدبنا المسرحي فسيفساء متميزة بأصولها العربية انصهرت و تلاحمت في تناغم بديع على امتداد الفضاء التاريخي والجغرافي للجزائر. ومن هذا المنطلق فإن الدراسات الأدبية المسرحية في الجزائر مدعومة بمراعاة البعد التاريخي والجغرافي لكل الأقاليم وفق المنظور الذي قدمناه آنفا بخصوص عبقرية تراثنا المسرحي الجامع بين الخصوبة والثراء والتنوع من جهة، والوحدة والتلاحم والتناغم من جهة أخرى. وبناء على ما تقدم، يمكن الإشارة إلى موضوع بحثي الذي عنونته بـ:

التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر

مسرحية كل واحد وحكموا لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكاي

ولعل أهمية الموضوع تتمثل في شقين: شق عام، وشق خاص: فالشق الأول يتعلق بقلة

الدراسات الأدبية والنقدية في الأدب المسرحي الجزائري بشكل عام.

أما الشق الخاص، فمرده إلى جنس الأدب المسرحي المختار، وهو التراث الأسطوري، فهذا

المجال لا يزال جديدا من حيث الجمع والتصنيف والدراسة، على حين ثمة شيء من الاهتمام بأجناس

أدبية أخرى كالحكايات و الأمثال، والشعر الشفوي .

ولعل من أبرز الدوافع التي أدت بي إلى اختيار هذا الموضوع هي رغبتني في عدم الخروج عن

إطار التراث المسرحي بعدما كان موضوع مذكرتي لنيل شهادة الليسانس هو (التراث المسرحي عند

ألفريد فرج) فارتأيت أن يكون موضوع البحث هذه المرة حول الموضوع نفسه ولكن عند الكاتب

الجزائري، وهو دافع مشترك منبثق من وعي عموم الباحثين في مجال التراث المسرحي، هذا الوعي

الباعث إلى ضرورة المحافظة على هذا الموروث بمختلف موضوعاته، باعتباره الوعاء الجماعي الذي

يجوي ذاكرة الأمة بمعتقداتها وقيمها وأذواقها وعاداتها وتقاليدها.

إن المخزون الجماعي للموروثات، سجل حضوره القوي في ماضي الأمة ولا يزال يمارس هذا

الحضور - وإن بدرجات متفاوتة - في حاضرها عبر توارث الأجيال فالاهتمام بالتراث المسرحي

- جمعا وتصنيفا ودراسة - يعد عملا يمليه الواجب الثقافي الوطني ، الذي يلح على كل باحث قادر

أن يسهم في إعادة بناء الثقافة الوطنية بخصوصيتها الحضارية الممتدة ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا، ولا

سيما في ظل التحديات التي تعرضها العولمة المهيمنة المتعالية .

أما الدافع الثاني المتعلق باختياري هذا الموضوع تحديداً، فيتمثل في عامل الجودة الذي يتميز به هذا الجنس من حيث الجمع والتصنيف والدراسة بالقياس إلى أجناس أدبية أخرى.

ومن هذا المنطلق، آثرت أن يكون لي فضل الولوج إلى هذا العالم الجديد من خلال هذا العمل الأكاديمي الذي يندرج في إطار المقاربات التأسيسية التجريبية التي أشرنا إليها في بداية هذه المقدمة. وبعد وضع التصور الأول لموضوع البحث، والموافقة عليه وشروعي في مرحلة الجمع فوجئت بقلة المراجع في هذا المجال .

أما البحث الذي نحن بصدد دراسته فقد تميز بشيء من التوسع و التعمق و التفصيل، مشتملاً على ثلاث مراحل هي: الجمع والتصنيف والدراسة؛ أما الجمع والتصنيف فقد كانا أول خطوة بدأت بها، أما الدراسة فقد قسمتها إلى مقدمة و ثلاث فصول أساسية وخاتمة.

تطرقت في الفصل الأول إلى محاولة حصر مفهوم الأسطورة وتحديد أنواعها وكيف استغلت من طرف الإنسان، من دون أن ننسى علاقتها بالتراث لنصل إلى حصر موضوع التراث الأسطوري، وقد خصصت الفصل الثاني للتطرق إلى مصادر التراث الأسطوري المسرحي الجزائري من مصدر غربي بما في ذلك اقتباس الجزائري من المصدر الإغريقي والمصدر العربي كما تطرقنا إلى الأصل المحلي.

أما الفصل الثالث والأخير، فقد كان فصلاً تطبيقياً ركزت فيه على إبراز مسرح (عبد الرحمان كاكي) من خلال حياته وآثاره الفنية قبل وبعد الاستقلال، وحتى تستوفي الدراسة غايتها وهدفها، عمدت إلى دراسة نموذجية لمسرحية (كل واحد وحكموا) التي أعطيتها عنواناً آخر استخلصته من فكرة المسرحية وهو (الجوهر وجبور) .

وفي الأخير كانت الخاتمة تسجيلا لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

ولقد اقتضت طبيعة الموضوع القائم على الجمع والتصنيف والدراسة وطبيعة فصوله و نوعية الإشكاليات التي أثارها هذا البحث أن يستعين الباحث بأكثر من منهج، بيد أن المنهج الأساسي الذي اعتمده في الفصلين المنهج التاريخي الذي يقوم على تقصي الظاهرة المعنية بالدراسة وذلك بجمع عناصرها ومكوناتها وحيثياتها وملابساتها، كما اعتمدت المنهج التحليلي الذي يقدم مقاربات تحليلية تهدف إلى الكشف عن بعض الجوانب الهامة فيها ومحاولة استخلاص بعض النتائج أو بعض الحقائق بشأنها، وهذا ما اعتمده في أغلب جوانب البحث ولا سيما في الفصلين الأول والثاني، وفي بعض المواضيع حاولنا الإفادة من بعض الآليات التحليلية للمنهج التداولي في بيان علاقة نص (عبد الرحمان كاكي) بمسئله إبداعا، وتلقيا و تداولا .

أما أبرز الصعوبات التي اعترضت طريق هذا البحث، فتتمثل في قلة المصادر والمراجع وتصنيفها بعد إتمام مرحلة الجمع من شتى الجهات، حيث لم تأخذ المدونة صورتها النهائية تصفية وتصنيفا، إلا بعد جهد وعناء عبر قراءات كثيرة مدققة و معمقة.

ومن أبرز الصعوبات -أيضا - قلة المراجع في الأدب المسرحي الجزائري خاصة التراثي منه بشكل عام، و في الأسطورة المسرحية بشكل خاص.

ولقد تمكنت - بعون الله - من تجاوز هذه العقبة من خلال تكييف الأستاذ لخطة البحث على نحو يسمح لنا بالاستفادة من عدة مراجع تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة كالتاريخ وعلم الاجتماع، وإلى جانب بعض المعاجم باللغتين العربية والفرنسية، وبعض الكتب العامة، ومجموعة من الدوريات

ومواقع الانترنت والبعض الآخر تلقيته من لدن بعض الزملاء والأصدقاء والأساتذة وقمت بتصوير نسخ منها.

ومن أهم المراجع المتخصصة التي استفاد منها هذا البحث بكثرة كتابان:

1. أشكال التعبير في الأدب الشعبي للدكتورة نبيلة إبراهيم.

2. رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المسرحي للدكتور صالح مباركية

المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية

وفي الختام لا يسعني في هذا المقام إلا أن أقدم جزيل الشكر إلى كل من أعانني في إنجاز هذا

البحث من قريب أو من بعيد، وأخص بالذكر أستاذي الكريم الدكتور ضيف عبد السلام.

وأخيراً: فهذا جهدي واجتهادي، فإن أصبت فذلك محض فضل الله علي وان كان غير ذلك،

فحسبي أني اجتهدت، وعسى أن أوفق في بحوث أخرى إن شاء الله .

الفصل الأول

التراث الأسطوري ومضامينه

تمهيد

المبحث الأول: ماهية الأسطورة وأنواعها

المبحث الثاني: وظائف الأسطورة

المبحث الثالث: علاقة الأسطورة بالتراث

الأساطير هي ثمرة من ثمرات النضال الدعوب للإنسان في جدله مع نفسه أو مع الوجود، ولم تنضج هذه الثمرات من فراغ أو من وهم أو من رغبة مجردة أو من هوس، بل كانت حصيلة تفاعل بين المؤثرات الطبيعية بشتى أصنافها، والتي أيقظت في الإنسان القلق والخوف، ثم البحث المستمر عن وسائل لاسترضائها أو السيطرة عليها أو حتى الانسجام معها، وبين عوامل إيدولوجية وسيكولوجية في النفس البشرية ذاتها، فطرية كانت أو مكتسبة؛ إذ أن التعرف على جوانب من الطبيعة البشرية والتي لها صلة بموضوع الأسطورة أمر ضروري في مساعدتنا على التقرب من فهم الأسطورة.

هنا تعثرت بمشكلة المصطلح والتعريف، فلم أعثر في علم الميثولوجيا على معيار قاطع يفصل الأسطورة عن مثيلاتها كالخرافة والحكاية الشعبية والبطولية، خاصة في الميثولوجيا اليونانية، وقد قيل أن مشكلة المصطلح تعود إلى كون القدماء لم يعملوا على تمييز النص الأسطوري عن غيره.

إن الأسطورة لم تنشأ عن رغبة مجردة ولدت من فراغ، وإنما كانت استجابة لحالة موضوعية، تضافرت في إيجادها عوامل متنوعة ومتفاعلة على نحو جدلي، فكل عامل يؤثر ويتأثر نتيجة التفاعل بين طبيعة الإنسان وطبيعة الحياة، وتأثر حياة الإنسان بالزمان والمكان، فتلك العوامل صاغت طبيعة الأسطورة التي صارت جزء من الواقع، حيث أننا لا نستطيع أن نفهم الضرورة للأسطورة خارج الزمان والمكان التي عاشت فيهما، فتعيدنا إلى الزمن الذي كان العالم فيه فتيا، عالم لم نجد فيه فرق بين الواقعي وغير الواقعي، ولم يكن فيه العقل قد سيطر بعد على الخيال ولا قد أخضعه.

بعد ما قيل عن الأسطورة بات من الضروري أن نقف في خضم الصمت والتفكير لنطرح أهم

سؤال: ما هي الأسطورة، وما دورها على مسرح الحياة عبر العصور؟

المبحث الأول

ماهية الأسطورة وأنواعها

1- مفهوم الأسطورة :

1-1- الأسطورة لغة:

جاء في (لسان العرب) في مادة سَطَرَ : « سَطَرَ : السَّطْرُ، والسَّطْرُ : الصف من الكتاب والشجر والنحل ونحوهما والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ و أَسْطَارٌ و أَسَاطِيرٌ .. والسَّطْرُ: الخط والكتابة»¹ ويرى ابن منظور أن « الأساطير الأباطيل : والأساطير : أحاديث لا نظام لها، واحدها إِسْطَارٌ وإِسْطَارَةٌ بالكسر و أَسْطِيرٌ و أَسْطِيرَةٌ و أَسْطُورٌ و أَسْطُورَةٌ بالضم وقال قوم : أَسَاطِيرُ جمع أَسْطَارٌ و أَسْطَارٌ (ج) سَطْرٌ : وقال أبو عبيدة : جمع سَطْرٌ على أَسْطُرٌ ثم جمع أَسْطُرٌ على أَسَاطِيرٌ و سَطَّرَهَا : أَلْفَهَا : و سَطَّرَ عَلَيْنَا : أتانا بالأساطير: الليث : يقال : سَطَّرَ فلان علينا يُسَطِّرُ إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل .. يقال سَطَّرَ فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها وتلك الأقاويل الأَسَاطِيرُ و السُّطْرُ»² وعليه فالأسطورة ليست إلا هديانا من القول، وباطلا من الخيال وغيابا عن دائرة المنطق.

أما كلمة (أسطورة) في القرآن الكريم فإننا نجد أنها لم ترد بصيغة الإفراد وإنما بصيغة الجمع في سور مكية و في تركيب بعينه و هي مشتقة من الفعل (سَطَرَ) و اسم المفعول منها (مَسْطُور) حيث نجد قوله تعالى : « نَ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ »* و قوله أيضا « كَانَ ذَلِكَ فِي الْكِتَابِ مَسْطُورًا »**.

¹ - ابن منظور - لسان العرب - دار صادر بيروت - 1992 - مج 4 - ص 362 - مادة سَطَرَ .

² - المصدر نفسه - ص 363، 364 - مادة سَطَرَ .

* - سورة القلم - الآية 01.

** - سورة الأحزاب - الآية 06.

كما جاءت كلمة (أساطير) في القرآن الكريم مضافة إلى كلمة (الأولين) في تسع آيات¹ وكانت جميعها على لسان الرافضين لدعوة الرسول - صلى الله عليه و سلم - و نذكر هنا الآية الكريمة: «وَ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأُولِينَ»^{*} فقد اتهموا الرسول - صلى الله عليه و سلم - بأن ما يأتيهم به لا يخرج عن كونه أساطير الأولين، و جنح بعضهم إلى الجزم بأن مقالاته ما هي إلا أساطير تملى عليه فعمد إلى اكتتابها، قال تعالى: «وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأُولِينَ اِكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمَلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَ أَصِيلاً»^{**}.

و نجد في كتاب (المنجد في اللغة العربية): « سَطَّرَ سَطْرًا، كَتَبَ (أرامية) سَطَّرَ كِتَابًا، رسالة، سَطَّرَ «ج» سَطُورًا وَ أَسَطَّرَ، خط مستقيم على الورق، خَطَّ سَطْرًا مجموعة كلمات مكتوبة أو مطبوعة يتبع بعضها في صف واحد (أرامية) ... أساطير: أباطيل، وأحاديث عجيبة»²، وقد عرفها الدكتور رابع العوي وهو أستاذ بجامعة الجزائر بقوله: «الأسطورة أو الأسطورة مصدر سَطَّرَ، والجمع أساطير مثل أرجحة وأراجيح وأحدوثة وأحاديث وأثنية وأثافي، معناها سرد قصصي أو قصة خرافية فيها كثير من التهويل»³.

1- ورد قوله تعالى "أساطير الأولين" في القرآن الكريم في تسع آيات هي: «سورة الأنعام- الآية 25، سورة الأنفال - الآية 31، سورة النحل - الآية 24، سورة المؤمنون- الآية 83، سورة الفرقان- الآية 05، سورة النمل- الآية 68، سورة الأحقاف- الآية 17، سورة القلم- الآية 15، سورة المطففين- الآية 13.

* - سورة الأنفال - الآية 31

** - سورة الفرقان- الآية 05

² - عبد النور جبور- المنجد في اللغة العربية - دار المشرق - بيروت - لبنان - 2000 - ط 2- ص 667 - 668.

³ - د. رابع العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س- م ط - ص 19.

إن ما يلاحظ عن هذه التعاريف هو أن الأسطورة تصب في قالب واحد ألا وهو الكلام الذي لا أصل له والبعيد عن الواقع، والنتج عن الخيال والزخارف المنمقة والتي لا أساس لها استنادا إلى أمور غيبية حينما عجز العقل عن فهمها.

إن ما سبق ذكره عن الأسطورة كان عند العرب أما في الفكر الغربي فنجد أن التعريف اللغوي يختلف من شخص لأخر، ويقابل كلمة (أسطورة) في اللغة الفرنسية (Mythe) وفي اللغة الانجليزية (Myth) وفي الإسبانية (Mito) وتعني الكلمة المعجمة بالدرجة القصوى.

يكتنف هذه الكلمة - الأسطورة - الكثير من الغموض وهو «غموض يرجع في أصله إلى الدلالة الاشتقاقية الأولى للفظ (Mythos) التي تعني في الأصل (الكلمة) ويتمثل تطور استخدام الإنسان لهذا اللفظ من (Mythos) إلى (Epos) إلى (Logos) قصة تطور استخدام اللغة ذاتها؛ أي التطور من الكلمة التي تعني تفكير الإنسان الرمزي وتعبيره عن أقدم صورة من صور وعيه إلى (الكلمة) التي تعني تركيبة من الأحداث تستغرق زمنا إلى (الكلمة) التي تعني طرازا من القيم العقلية، ويتمثل لنا هذا الاختلاف في دلالة اللفظ عبر الأزمان، عندما تتمثل الأساطير القديمة ذات الطابع الخرافي الصرف، حيث كان التعبير كله رمزا، ثم إطلاق أرسطو كلمة (Mythos) على المسرحية فيما يقابل كلمة (Plot) في المصطلح الحديث أي مجموعة الأحداث المرتبطة التي تكون في مجموعها بنية موحدة»¹ فكل كلمة لها خاصية غامضة في تطورها عبر العصور وكما قال المفكر (أليكسي لوسيف) أن «الأسطورة ليست حدثا تاريخيا بحد ذاته، بل هي دائما كلمة أما في الكلمة فيرقى

¹ - عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة - بيروت - 1881 - ط 3 - ص 223 - 224.

الحدث التاريخي إلى درجة الوعي الذاتي»¹ وفي نفس الوقت يرى بأنها تأكيد طاقي لذات الشخصية أي «صورة الشخصية، هيئة الشخصية، فهي تاريخ شخصي معطى في كلمات»² وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الأسطورة تسرد لنا قصة شخص ما أو شعب ما من منظور معين كما تعني عند البعض «حكاية خرافية»³ كما جاء في معجم بول روبرت، وقد اختلف مفهوم هذه اللفظة بين التفكير القديم والتفكير الجديد فهي «الحكاية (Récit) أو السرد (Narration) أو الكلام الذي يحكى في الأسواق أما أرسطو فكان يعني بها حبكة الرواية أو بناءها»⁴ وبذلك فكلمة (Mythos) عند الإغريق «تعني الأحداث (Tale). بمعنى الشيء المنطوق»⁵ أو الكلمة المنطوقة ثم «تحدد استعمالها بعد ذلك فأصبحت تعني الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالهم ومغامراتهم»⁶ وهذا ما حدا ببعض الدارسين للإشارة إلى العلاقة الواضحة بين كلمة (Myth) وكلمة (Mouth) بمعنى (فم) كما رأوا أن «هذا ما دفع بالناقد الفرنسي رولان بارت (Barthes Roland) إلى تعريف الأسطورة بأنها كلمة»⁷ لكنه يستدرك بأنها ليست أي نوع من الكلام، إنها كلام يفرض شروطا خاصة ليكون

¹ - أليكسي لوسيف - فلسفة الأسطورة- ترجمة د منذر حلوم - دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا - 2000 - ط1 - ص 220

² - المرجع نفسه - ص 24.

³ - Paul Robert - Le petit Robert- Avenue Parmentier - Paris -G 6 édition - 1986- P1251-

⁴ - محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها- دار الفارابي بيروت - 1994 - ط1 - ص 36 .

⁵ -محمد شاهين - الأدب والأسطورة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت -1996- ط1- ص 15.

⁶ - نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب للنشر و التوزيع- مصر - 1981 - م ط- ص 18.

⁷ - أحمد إسماعيل النعيمي - الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام - دار سينا للنشر - مصر- 1995 - ط1- ص 52.

أسطورة، وما يؤكد عليه (بارث) منذ البداية هو أن الأسطورة نظام للتواصل، و يرى بأنها ليست موضوعاً أو فكرة إنما شكل أو صيغة (طريقة) للدلالة «وهي بذلك لا تتحدد بموضوعها بل بحدودها الشكلية أي طريقة تلفظها برسالتها»¹ فهي عنده عبارة عن رسالة بين المرسل والمرسل إليه «وقد اضطر بيار سميث (P. Smith) في الموسوعة العالمية إلى ربطها بالقصة أو العمل السردي (Récit) والحكاية (Conte) والحكاية الشعبية التاريخية (Légende) والخرافة (Fable)»² فالأحداث و الأفعال عنده تنتظم بما أسماه (Mythos) وهي تعبير يترجم عادة إلى القصة أو الخرافة أو الحكاية. ومن هنا يمكن القول أن دراسة الأساطير حتى عند الأوربيين الذين يعتنون بها عناية تامة لم تصبح دراسة علمية إلا في أواخر القرن الثامن عشر، و يقابل علم الأساطير كلمة ميثولوجي (mythology) المركبة من (mytho). بمعنى أسطورة و هي في الأصل مأخوذة من اليونانية التي تعني حكاية تقليدية عن الآلهة و الأبطال أما كلمة (logy) فهي تعني علم و تصبح بذلك علم الميثولوجيا، وهي ثمرة إنتاج لخيال شعب من الشعوب في شكل حكايات أو روايات، و كلمة (ميثولوجيا) تستعمل للدلالة على الدراسة المنظمة للروايات التقليدية لأي شعب من الشعوب أو لكل الشعوب كما يقصد بها حل المشاكل المتعلقة بالاعتقاد و الأصول والدين و العلاقة بينهما.

¹ - 193- Roland Berthes - mythologies - édition du seuil-Paris- 1957- p

² - عبد الملك مرتاض - الميثولوجيا عند العرب -الدار التونسية للنشر MTE -م س - م ط - ص 13 .

1-2- الأسطورة اصطلاحاً:

بعدما تطرقنا إلى تعريف الأسطورة لغة يجدر بنا أن نعرفها تعريفاً اصطلاحياً، حيث يرى الدكتور خليل أحمد خليل « بأن الأسطورة اشتقاقاً من سَطَرَ، أي ألف الأساطير أو الأحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفاً هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد»¹ فهي مرتبطة بالمعتقدات الدينية و تكون بمثابة امتداداً طبيعياً له حيث تعمل على توضيحها و تثبيتها لتصبح متداولة بين الأجيال كما يرى الدكتور محمد عبد المعيد خان «أن الأسطورة عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة فالأسطورة مصدر أفكار الأولين»² هذه الأفكار الناتجة عن المخيلة الشعبية نجدها مجهولة المؤلف و مجهولة البلد الذي تنتمي إليه، وأنها زبئية تتحول بحسب حالة المجتمع التي هي فيه «فهي حكاية غريبة يغلب عليها الخيال تجمع بين التراث الشعبي والديني والتاريخي وتتجلى فيها مقدرة المخيلة الشعبية والأدبية على تحويل الوقائع إلى مبالغات وخرافات تجسد قوى الطبيعة والآلهة»³.

¹ - د. خليل أحمد خليل - مضمون الأسطورة في الفكر العربي - دار الطليعة بيروت - 1986 - ط 3 - ص 08 .

² - د محمد عبد المعيد خان - الأساطير والخرافات عند العرب - دار الحداثة- بيروت لبنان - 1981 - ط 3- ص 20.

³ - عبد النور جبور- المنجد في اللغة العربية - دار المشرق - بيروت - لبنان - 2000 - ط 2- ص 530 .

كما عرفها الدكتور الجزائري رابح العوي بقوله: «أما حكاية تعمد إليها المخيلة الشعبية البدائية إخراجا لدوافع داخلية رغبة في التعرف عن الحقيقة، محاولة لفهم الظواهر المتعددة الغريبة التي تثير التأمل الذي ينجم عنه العجب والتساؤل الباعث على البحث عن الإجابة الحاسمة»¹ فهي نتاج جماعي تتناقله الأجيال بحرفيته وتخضع في أحيان أخرى إلى إعادة صياغته، حيث يقوم أفراد متميزون في الحياة الفكرية والدينية للجماعة بإعادة هذه الصياغة ورسالة الأسطورة هي رسالة لا زمنية وبالتالي هي حدث غير تاريخي إذ أنها «تنتمي إلى سلوك روحي، وهي نتاج وليد الخيال، يصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول»² وقد كانت في البدء «تهدف إلى التفسير - تفسير الأحداث في عالم ما قبل العلم»³ حيث كان الإنسان البدائي يفسر ظواهر الطبيعة على أنها وقائع وأحداث منطقية، تتماشى مع فهمه في ذلك الزمان حيث كان البشر يمارسون السحر ويؤدون طقوسهم الدينية التي كانت سعيًا فكريًا لتفسير الظواهر الطبيعية، وأما نشأت استجابة لعواطف الجماعة القاهرة فكانت «عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي والغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي»⁴ وبذلك أصبحت قصة سردية تتحدث عن تاريخ الآلهة أو تاريخ الأبطال والأجداد، وقد تكون سيرة حيوانات، كما أنها مزودة بذلك الجانب الخيالي المرتبط بالعواطف و الانفعالات الإنسانية.

¹ - د. رابح العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س - م ط - ص 19، 20 .

² - د. رابح العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س - م ط - ص 20 .

³ - كمال الدين حسين - التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث - تقديم مختار السويدي - الدار المصرية اللبنانية 1993 - ط1 - ص 27.

⁴ - نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب للنشر والتوزيع - مصر - 1981 - م ط - ص 18.

إن الكثير من الباحثين المعاصرين قد اهتموا بدراسة الأساطير ومن بينهم نجد الدكتور (فراس السواح) الذي تعمق في هذا المجال بعد دراسته ربع قرن لموضوع الأسطورة وتاريخ الأديان، والأسطورة عنده هي «حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان»¹ و نخط الرحال هنا قليلا بعد هذا التعريف لنقول بأن الباحث السوري قد تفتن إلى أن الأسطورة ليست حكاية فقط، بل هي حكاية مقدسة فكما لكل دين حكاياته المقدسة فكذلك الأسطورة، فهي تشف عن معنى عميق في حد ذاته، وما يرفع من أهمية أساطير الأولين هو المعتقدات التي ترتبط بشكل عضوي بنظام ديني معين ولا حياة لها خارج هذا النظام الديني «فهي تتداخل بشكل طبيعي في حياتنا الدينية، وتتداخل في حياتنا الاجتماعية بقدر ما تتدخل حياتنا الدينية بحياتنا الاجتماعية ، فقدسية الأسطورة تأتي من مسألة الدين برمتها، إذا درسنا بنية الدين أي دين على الإطلاق، لرأينا بأن الدين الإنساني مؤلف من ثلاث مكونات بمعنى أن أية ظاهرة إنسانية يجب أن تتكون من هذه المكونات لكي تكون ديناً وهي:

1- المعتقد

2- الطقس

3- الأسطورة

¹ - فراس السواح - الأسطورة والمعنى - دار علماء الدين للنشر - دمشق - سوريا 1997 - ط1 - ص 14 .

لا يوجد دين بدون معتقد ولا يوجد دين بدون أسطورة، أي حكاية مقدسة ولا يوجد دين

بدون طقس فالأسطورة هي مكون أساسي من مكونات الدين ومن هنا تأتي قداستها»¹.

إن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو بالرجوع إلى تعريف الأسطورة عند الدكتور (رابح

العوي) وغيره كثير حين قالوا بأن الأسطورة حكاية خرافية وفي المقابل نجدتها مقدسة عند الباحث

السوري (فراس السواح) فكيف يمكن تقديس مالا وجود له؟ وهو سؤال طرح على الدكتور

(فراس السواح) في إحدى محاضراته فأجاب قائلاً: «الأساطير لها وجود، وهو أن صاحبها يؤمن

بمحتوياتها، كما يؤمن بشيء آخر، وأنا لست حكماً لأقول بأن ما نؤمن به صحيح أو لا، الحكاية

المقدسة موجودة وأنا لا أحكم تاريخيتها، أحاكم الرمز، أقيم الرمز الموجود في الحكايات الأسطورية،

ماذا تحتوي؟ ما هو مضمونها؟ إلى أي مدى تعيني على التلاؤم مع العالم ومع الكون؟ هذا هو دور

الأسطورة، فليس من الضروري أن تكون حدثت أو أنها تكون حقيقة تاريخية أو أنها مثبتة علمياً،

فهي حقيقة بالنسبة لي، وقد قدمت لي أسلوباً للتلاؤم مع الكون وطريقة للنظر إلى العالم وقد أدت

مهمتها»² بالإضافة إلى تأكيد سمة القداسة التي تتميز بها الأسطورة، و يضيف إليها خصائص أخرى

فيقول: «الأسطورة حكاية، حكاية مقدسة، يلعب أدوارها الآلهة و أنصاف الآلهة وأحداثها ليست

مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها سجل لأفعال الآلهة، تلك

الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء ووطدت نظام كل شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكل

¹ - فراس السواح. www.asharqalwast.com.

² - فراس السواح. www.asharqalwast.com.

الأمر الجارية في عالم البشر فهي معتقد راسخ، والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية بمعنى أنها تنتقل من جيل لآخر بالرواية الشفوية مما يجعلها ذاكرة جماعية»¹.

إن الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة تتميز بالجدية والشمولية وذلك مثل التكوين، والأصول والموت والعالم الآخر ومعنى الحياة وسر الوجود، ويلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فيها وهي سجل لأفعالهم منذ الخلق الأول حيث «الشك لا يتطرق إلى نفس البابلي بأن الإله مردوخ* قد خلق الكون من تين العماء البدائي وأنه قد صنع الإنسان من تراب ممزوج بدم إله قتل»² وعليه نجد أن الأسطورة ترتبط بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته هي وتدخل في صلب طقوسه، فالطقوس الدورية الكبرى في أي دين إنما ترتبط عضويًا بأساطير كبرى «وتعتبر بمثابة تكرار على المستوى الطبيعي للحدث الأسطوري الذي يجري على المستوى الغيبي»³.

الأسطورة ليست وليدة مكان محدد بل هي ظاهرة جمعية يشترك فيها الناس وتتلون بحسب أذواقهم ومجتمعاتهم «تروي تاريخًا مقدسًا وتسرد حدثًا وقع في عصور ممعنة في القدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة»⁴ ومهما يكن فإن الأسطورة عبارة عن حكاية غريبة ذات أحداث عجيبة خارقة للعادة تعبر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه «لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن

¹ - فراس السواح - الأسطورة والمعنى - دار علاء للنشر - دمشق سوريا - 1997 - ط 1 - ص 14

* . الإله مردوخ - كبير آلهة بابل .

² - فراس السواح www.asharqalwast.com .

³ - فراس السواح - الموقع نفسه .

⁴ - كمال الدين حسين - التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث - تقديم مختار السويدي - الدار المصرية اللبنانية 1993 - ط 1 - ص 27 .

استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان¹ وعليه فهي وقائع تاريخية قامت الذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويرها وتزيينها «و كلمة أسطورة في اللغة العربية تتضمن معنيين: معنى الكتابة ومعنى التسطير (الاختراع والتزيين والتنميق) وهي لا تخرج عن كونها تعني الأحاديث العجيبة المؤلفة عن غير نظام، والأقاويل المزخرفة المنمقة، أو هي الأباطيل وبالتالي هي عين الوهم والباطل والمحال»².

أما عن تعريف الأسطورة اصطلاحا عند الغرب فقد جاء في معجم بول روبرت (Paul Robert) بأن « الأسطورة هي حكاية خرافية غالبا، أصلها شعبي وشخصياتها عبارة عن كائنات عجيبة على شكل رمز للقوى الطبيعية التي تمثل ظرف من ظروف الحياة »³ فهي تنتمي إلى الأدب الشعبي و هي شبيهة بالخرافة ويعرفها معجم فونك بأنها « قصة تبدو كأنها حدثت فعلا في زمن سابق وهي تفسر العقائد الميتافيزيقية وما وراء الظواهر الكونية الطبيعية والآلهة والأبطال ، والسماوات الثقافية والمعتقدات الدينية»⁴، وقد جاء في الموسوعة العالمية للأساطير قول روبرت سميث (Robert Smith) : «أولا وقبل كل شيء ليست إلا نوعا خاصا من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية الموغلة في القدم، وعلى الرغم من أن الكثير من الأساطير ليست تواريخ أديان،

¹ - عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة - بيروت - 1881 - ط 3 - ص 225.

² - جموعي سعدي - بنية الأسطورة في روايات عبد الحليم بركات- رواية أنانة والنهر نموذجا مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الادب الشعبي - 2005-2006 - جامعة خنشلة - ص 46.

³ - Paul Robert - le petite robert -avenue Parmentier - Paris G 6 - 1986 P-1251

⁴ - كمال الدين حسين - التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث - تقديم مختار السويدي - الدار المصرية اللبنانية 1993 - ط1 - ص 27 .

فهي على كل حال قصص أبطال، ولكنها تتميز بصفات الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ ثم هي تواريخ أجداد، ولكنها تتميز بخصائص القصص التاريخية، وتاريخ الحيوانات التي تتميز بالصبغة الخرافية، وتعتمد معظم الشعوب نفسها إلى تصنيف مختلف أنواع القصص التي يسهل بها تمييز درجة الأساطير»¹ وقد وجد قوله نقدا من قبل الباحثين فهو لم يقل - في رأي الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض «كبير شيء، ذلك لأنه عمد إلى تعريف الأسطورة على أنها قصة، لكنه حرصا منه على عدم تداخلها مع القصة القصيرة، ذهب إلى ربطها بالآلهة، لكنه تفتن إلى أن الأسطورة لا تقوم بالضرورة على تاريخ الآلهة، فقام بربطها بتاريخ الأبطال، ثم ما لبث أن ربطها بتاريخ الأوائل من الأجداد، وهذا لم يكن»² فهي قصة خالدة لا أصل لها ولكنها ذات دلالة حضارية معينة، ومعان مبطنة وهي في الغالب تتعلق بالآلهة، وعظماء البشر ويدور محورها حول دراما الخلق والتحول والانتصار أما عند الدكتور (محمد عبد المعيد خان) فهي «ليست جزءا جوهريا من دين قديم، لأنها ليست في شريعة الدين وبذلك كانت غير لازمة للمتعبدين»³ فهي تستنبط من العادات والشعائر لا بالعكس.

إن ما يلاحظ على هذه التعاريف هو اشتراك الأسطورة مع بعض الأجناس الأدبية كالخرافة والحكاية الشعبية؛ فالخرافة أحداثها غريبة ومبالغ فيها وتسير في اتجاهات متداخلة فهي لا تتقيد بزمان أو مكان حقيقيين، أما الحكاية البطولية فهي تتسم ببعض ميزات الخرافة من إغراق في الخيال وبعدها

¹ - عبد المالك مرتاض - الميثولوجيا عند العرب -الدار التونسية للنشر MTE -م س - م ط - ص 13 .

² - المرجع نفسه- ص 13 .

³ - د محمد عبد المعيد خان - الأساطير والخرافات عند العرب - دار الحداثة- بيروت لبنان- 1981 - ط3- ص 18 .

عن الواقع إلا أن لها أصلاً في الحقيقة الموضوعية، و يدخل هنا عمل الخيال البشري بأن يجعله مبالغاً فيه و مضخم غير أنه حال من طابع الجد و القداسة، أما الحكاية الشعبية فموضوعاتها لا تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية و الأسرية خاصة؛ كحقد زوجة الأب و غيرة الإخوة من البنات الصغرى، فهي تركز على هموم الحياة اليومية أما بنيتها فتمتاز بالبساطة و تحافظ على التسلسل المنطقي و لها رسالة تعليمية تهذيبيّة كجزء الخيانة مثلاً.

إن صلة القرابة بين الأسطورة و الخرافة قريبة جداً حيث نجد في بعض الأحيان حكاية خرافية تحمل مضامين دينية كما قد تختفي صفة القداسة عن الأسطورة فتتزل إلى رتبة الخرافة حيث تستمر فاعلة في الأدب الشعبي.

في موضع آخر نجد صموئيل هنري هووك (Samuel Henri Hock) يعرف الأسطورة بقوله: «الأسطورة نتاج المخيلة الإنسانية، وهي تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئاً ما»¹ فهي نشاط نابع من موقف معين يهدف إلى وظيفة محددة، أما الباحث السويسري مارك شورر (Marc Scherer) يرى أن لفظ أسطورة لا ينفي الأفكار «كما أنه لا يعني شيئاً يعكسها، وإنما يعني الأساس الذي تقوم عليه هذه الأفكار، يعني شجرها الأساس»² ويرى الكثير من الباحثين أن الأسطورة في المجتمعات القديمة تقوم مقام العلم بالنسبة لمجتمعاتنا في الوقت الحالي، فما كان بالأمس حقيقة هو اليوم أسطورة فتخضع الأساطير لسلطان العقل و ليس العلم هو الفاصل الأساسي في حياة الإنسان،

¹ - صموئيل هنري هووك - منعطف المخيلة الشعبية - ترجمة صبحي حديدي - دار الحوار والنشر والتوزيع اللاذقية سوريا - 1995 - ط2 - ص 09 .

² - عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة - بيروت - 1881 - ط 3 - ص 226 .

وعليه كانت الأسطورة مغامرة عقلية، فلسفية و محاولة للتفسير، انطلاقا من هنا يرى صموئيل هنري هووك (Samuel Henri Hock) أن السؤال الجدير بالطرح ليس القائل: أهي حقيقة أم لا، بل ما المقصود منها، إذ أنها لا تحكي عن واقع حدث بالفعل .

وعن القداسة يرى الباحث الأنثروبولوجي و مؤرخ الأديان مرسيا إلياد (Mercie Iliade) أن «الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، زمن البدايات أو بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل ماآثر اجترعتها الكائنات العليا»¹، كما نجد الفيلسوف الفرنسي وعالم اللسانيات المعاصر بول ريكور (Paul Ricœur) قد تناول أبعاد الأسطورة حيث ربطها بالطقوس، وهو يضمنها بعدين إحداهما تفسيري والثاني استكشافي والآخر يشير إلى الوظيفة الرمزية للأسطورة فيقول: «الأسطورة حكاية تقليدية، تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقسية خاصة، وبصفة عامة تهدف إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقفه من العالم، فالأسطورة تثبت الأعمال الطقسية ذات الدلالة وتخيرنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري (Etiologique) بما لها من مغزى استكشافي وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية أي فيما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته»² فهي تتحدد بشكلها ومضمونها ووظيفتها باعتبارها حكاية لها مضمون عريق يضرب بجذوره في أعماق التاريخ.

¹ - مرسيا إلياد - مظاهر الأسطورة - ترجمة نهاد خياطة - دار كتعان للدراسات والنشر -دمشق -1991- ط1- ص 10 .

² - محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها -دار الفارابي -بيروت-1994- ط1 - ص 72 .

من خلال ما سبق نقول أن صعوبة تحديد مفهوم الأسطورة لا يعني الاستحالة حتى لو كان تعريفاً جامعاً وغير مانع ومن خلال التعريفات العربية والغربية نجد الأسطورة تمتاز ببعض الخصائص التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية والتي لا بد من توفرها في نص ما لكي نطلق عليه مصطلح أسطورة:

1. الأسطورة شكل من أشكال التعبير وهي قصة أو حكاية أو رواية يحكمها مبادئ

السر القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها، وغالبا ما تجري صياغتها في قالب شعري يعتمد على المحسنات الأدبية والتشبيهات والاستعارات والخيال الذي يساعد على سرعة نقلها وحفظها بين العامة وترتيلها في المناسبات والطقوس.

2. يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترات طويلة من الزمن دون أن يعني ذلك جمودها وتحجرها وتناقله الأجيال بحرفيته طالما حافظ على طاقته الإيجابية بالنسبة إلى الجماعة.

3. لا يعرف للأسطورة مؤلف معين - أي مجهولة المؤلف - لأنها ليست نتاج فردي، بل هي ظاهرة جمعية يخلقها خيال الناس وعواطفهم وتأملاتهم ولا تمنع هذه الخاصية الجمعية من أن تكون قد خضعت في بعض الأحيان إلى إعادة صياغتها من قبل أفراد متميزون في الحياة الفكرية أو الدينية للجماعة.

4. تمثل الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان دوره مكملاً لا رئيسياً.

5. تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية، وذلك مثل التكوين والأصول، والموت والعالم الآخر ومعنى الحياة وسر الوجود، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد إذ أن هم الأسطورة والفلسفة واحد ولكنهما يختلفان في المنهج، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والرمز.

6. إن الحدث الأسطوري حدث غير تاريخي، ورسالة الأسطورة رسالة لا زمنية، ومع ذلك فإن مضامينها أكثر حقيقة وصدقا من مضامين الروايات التاريخية.

7. ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته، وتدخل في صلب طقوسه.

8. تتمتع الأسطورة بقدسية من نوع خاص، فهي حكاية مقدسة و عنصر القداسة هو أهم ما يميزها عن بقية الأجناس الأدبية الشبيهة بما فيؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها، إيماناً لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة أزلية موجهة إلى بني البشر، فهي تبين عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعالم القدسية.

9. الأسطورة هي ملكية جماعية و لا يمكن لأحد أن يدعي حق تأليفها، فهي مجهولة

الأصل أو البلد و المؤلف بل المنشأ و التاريخ أحيانا، ناهيك عن كونها ثقافة الأجيال

المتعاقبة هدا مع عالميتها التي وضحت على قدرتها المبهرة على الانتقال و إمكاناتها

الهائلة على التكيف خارج وطنها و بعيدا عن زمانها لتظل حية لدى شعوب مخالفة

لوطنها.

مما سبق يمكن أن نخلص إلى القول بأن محاولتنا لفهم الأسطورة تكمن في الوصول إلى أقرب

نقطة منها، وقد نستطيع أن نعتبر الأسطورة هي القصة التي تروى في شكل واقعي أو خيالي، يصدقه

الراوي أو لا يصدقه، من أجل التأسيس لعقيدة ما أو الإيمان بها أو من أجل تبرير ضروب من

السلوك والقيم، وتفسيرا لأصول الشعوب والجماعات والمؤسسات أو الظواهر الاجتماعية والطبيعية

تفسيرا لا ينتمي إلى التفسير التاريخي أو العلمي كما نفهمه اليوم، و على العموم إن مادة الأسطورة

هو الحدث التاريخي و هذا الحدث ليس مصطنعا أو متخيلا، إنما هو وقائع و أحداث حصلت إما من

صنع الإنسان أو من صنع الطبيعة أو من صنع السماء، و في كل الحالات هو حدث ذو تأثير مهم في

حياة الإنسان يستحق التسطير و الحفظ للأجيال القادمة.

2- أنواع الأسطورة :

لقد تعددت تعاريف الأسطورة بتعدد أنواعها، لذلك لم نجد هناك تعريفا موحدا، فهناك من

الأشياء ما لا تؤذيها الصفة المباشرة، و لا يدركها الوصف، إلا أن المعرفة تحيط بها، فنحن جميعا

نعرف ما هي الأسطورة ولكن ليس من السهل أن نقول ما هي، وعليه يمكن حصر الأسطورة في سبعة أنواع هي:

2-1- الأسطورة الطقسية:

هي نوع من الأساطير التي تتحدث عن الطقس والأحوال الجوية وقد ارتبط هذا النوع بعملية العبادة، حيث كان البشر يمارسون السحر ويؤدون طقوسهم الدينية لإخراج الدوافع الداخلية، فقد اعتقد القدماء بأن لكل ظاهرة جوية الهة فللرعد الهة وللمطر الهة... الخ.

2-2- الأسطورة الكونية (أسطورة التكوين):

وهي تصور لنا كيف خلق الكون « وقد تكونت في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون، وهي تنتمي إلى طاقة الاهتمام الروحي الشعبي الذي يدفع الإنسان إلى طلب المعرفة والإجابة الفاصلة عما يجبهله، مما أثار تعجبه وتساؤله في هذا الكون المتعدد المظاهر»¹ فالتأمل أساس الأسطورة الكونية « وعندما حكى الإنسان لنفسه قصة الظواهر الكونية، لم يكن يريد أن يقول أكثر مما قاله في الأسطورة سواء في شكل حكايات أو اعتقاده بحقيقة الأسطورة التي أحس بها.

¹ - د. رابح العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س - م ط ص 21 .

2-3- الأسطورة التعليلية:

هي التي يحاول الإنسان عن طريقها أن يعلل أو يفسر ظاهرة تستدعي انتباهه، و لكن لا يجد لها تفسيراً، و من ثم فهو يخلق حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذه الظاهرة، و لم تظهر الأسطورة التعليلية إلا بعد أن ظهرت فكرة وجود الكائنات الروحية في مقابل ما هو موجود في الظاهر، فوجد الساحر الذي أثار مع الروحانية الرغبة في المعرفة والتفسير؛ والأسطورة من هذا النوع « هي التي تعلق ظاهرة تستدعي انتباه الإنسان دون أن يجد لها تفسيراً مباشراً فيخلق لها حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذا المظهر المثير»¹.

2-4- أسطورة البطل المؤله:

إن هذا النوع من الأسطورة يعتبر الآلهة المسير الأعلى لشؤون الإنسان، فهي التي تتحكم في مصيره ومستقبله، فلا يجوز للإنسان أن يتعدى على ذلك، فقد حسمت الأساطير حق الآلهة فيما لا يجوز للإنسان أن يدعيه لنفسه من حقوق « و أسطورة البطل المؤله هي التي تصور لنا بطلاً يحاول الوصول إلى معاني الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الأرضي»². فالبطل هنا هو إنسان و إله في نفس الوقت إلا أنه يجب ألا يجرؤ ويتعدى حدوده بالصراع مع الآلهة، لأنها سوف تنزل عليه اللعنة الأبدية التي تعبر عن تمرده.

¹ - د. راجح العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س - م ط ص 21 .

² - المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

2-5- الأسطورة الحضارية :

لقد مر الإنسان بمراحل حضارية مختلفة، و كان أول هذه المظاهر مرحلة المشاعة البدائية أو الهمجية، وعندما تكيف مع الطبيعة اصطنع لحياته شكلا منظما يتماشى وكل عصر مر به، ففي بداية حياته كان مشغولا بالتأمل في ظواهر الكون، فوجده قائما على الطباق فكانت بذلك الحياة والموت، السماء والأرض، الإنسان والحيوان، إلى غير ذلك، ثم بعد ذلك أصبح يفكر في أساس هذا التعارض فوجد بأنه لا يمكن أن يوجد أحدهم منفصلا عن الآخر وإن حدث ذلك لاختل الكون، ويرى برنيس سلوت (Bernice Slot): [أن الأسطورة صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية - الأصلية بوجه خاص - والتي تشكل معا رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد، و يقول بعد ذلك أن هناك ثلاثة أشياء هامة عن الأسطورة: فهي عبارة عن قصة و أن الموتيفات التي تؤلفها هي نماذج أصلية، أما الأمر الثالث فيتمثل في كونها تتضمن مجموعة من الحقائق أو المعتقدات المرتبطة بالإنسان]¹ ومن الملاحظ اليوم أن معظم الأساطير الباقية في العالم والمتداولة تنتمي إلى الأسطورة الرمزية.

2-6- أسطورة الأخيار:

وهي التي تتحدث عن الإنسان الذي يفعل الخير والإيثار فهو يفضل الآخر عن نفسه خدمة لمبدأ أسمى، وهو واقعي تتسم أعماله بالفضيلة والبطولة في آن واحد، ولهذا فإن هذا النوع من الأسطورة يجسد الخير في هذا الإنسان ليتخذة نموذجا يحتذى به « وهذا حسب تصور الشعب وثقته

¹ - بول ب - ديكسون - الأسطورة والحداثة - ترجمة خليل كلفت - المجلس الأعلى للثقافة - 1998 - م ط - ص 58.

في ذلك وهي التي دفعته إلى تجسد الخير والفضيلة في هذا الإنساني الذي صار بالنسبة لهذا الشعب مقياساً للنموذج الذي يحتذى به في فعل الخير والتحلي بالفضيلة¹ فيساعد و يجب و لا يكره ما يفعل.

2-7- أسطورة الأشرار:

وهي عكس أسطورة الأحيار، تتمثل في الأساطير التي تحكي لنا عن الأشرار الذين يتحدون الكون من أجل إرضاء نزواتهم و إشباع رغباتهم المادية، و تُحكى غالباً في بداية الشتاء ليشرح المتلقي بالخوف، فهي تصور الإنسان الميال إلى الشر ونهاية هذا المضيء [تقوم على تجسيد فكرة الشر في إنسان معين لا يصدر عنه إلا الشر الخارق للقانون السماوي والجالب للنعنة السماء عليه، وهذا الإنسان يسير بهوى الشيطان على غير هدى ولهذا تغلب عليه نزعتان أولهما نزعة الشك فيشك في دينه وفي قدرة خالقه ونزعة الطموح فيسعى وراء البحث عن علة كل شيء، حتى تلك الأشياء التي لا يمكن تعليلها²].

إن هذا النوع من الأساطير يصور لنا نموذج الإنسان الذي تنتهي به رغباته الإنسانية الجامحة إلى فقدان كل شيء « لأن الإنسان الشرير طاغية متكبر نزلت عليه لعنة السماء، فسلبته الهدوء والاطمئنان والاستقرار النفسي³ ».

¹ - د. رايح العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س - م ط - ص 22- 23 .

² - نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب للنشر والتوزيع - مصر - 1981 - م ط - ص 73 .

³ - د. رايح العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س - م ط - ص 24 .

بعد ذكر آراء المفكرين و الباحثين فيما يخص موضوع الأسطورة و أنواعها وجدنا أنها ترجع إلى أزمنة سحيقة في التاريخ الإنساني قبل اكتشاف الكتابة بزمان طويل، و قد استعمل الأوائيل الأساطير لنقل أفكارهم و أحداثهم في ذلك الوقت ثم بعد ذلك بدأ الإنسان ينسج الأساطير ويرويها شفويا، بعد ذلك باشر بتدوينها بعد أن اهتدى إلى النقش و الكتابة، و في صياغته للأسطورة استخدم لغة بسيطة، سهلة التداول اصطبغ عليها تعابير إيحائية لتكون صورة معبرة بصدق عن واقع الإنسان و فكره، و يمكن من خلال دراسة الأساطير يمكن اكتشاف المستوى المعرفي و العلمي والأخلاقي و الثقافي للتعرف على أطوار التاريخ الإنساني، إذ أنها كانت انعكاسا لمعارف الإنسان الأول و علومه و حكمته، و هي تعبر عن منطقته و أسلوبه في المعرفة و سبيله عند تفسير الأشياء وتعليل أسباب حدوثها، و هي بشكل إجمالي صيغة فكرية متكاملة موضوعة في قالب ذي إيقاع موسيقي شعري يتضمن عقائد و مفاهيم و بطولات مثيرة، تعبر عن معارف الإنسان الأول وأخلاقه و علومه و تأملاته و نظرتة للحياة.

المبحث الثاني

وظائف الأسطورة

تعتمد الأسطورة إلى خلق نظامها الخاص، وقد جاءت بعد نوع من التعديل والتقنين لأنواع من الميثاث¹، والميثة معتقد، والمعتقد يستدعي الطقوس والمراسيم، والطقوس والمراسيم ذات دلالات اجتماعية و دينية، كلما اتسعت وظيفتها قنت وأصبحت في شكل فني، وكما لكل شيء وظيفة فكذلك الأسطورة حيث تعددت وظائفها بتعدد الآراء، وهناك من اعتبرها مجرد قصص للمتعة أي لا فائدة منها، وإذا اعتبرناها ذات فائدة فهي فائدة سلبية، وان يكن كذلك فحتى هذه الأخيرة تعتبر وظيفة ذات فائدة وهذا ما اكسبها ثراء وساعدها على بلوغ التأثير المناسب على نفس الملتقى والجمهور.

إن اختلاف وظائف الأسطورة وتعددتها يعود إلى تنوع آراء الكتاب، وذلك بتعدد المدارس والمناهج ويمكن تقسيم وظائفها على النحو التالي:

1- الوظيفة المعرفية (التفسير، التأويل، التأمل):

وهي محاولة تبسيط الظواهر للوصول إلى حقيقة الحاضر، وذلك لتأمين المستقبل « فالأساطير هي الأدوات التي نناضل بها على الدوام - كما يقول شورر- من أجل أن نتفهم تجربتنا، فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضيء على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية

¹ - ينطلق نور ثروب فراي (Northrop Fray) في محاولة تأسيس منهجه من مفهوم الميثة (Mythos) وهي الأسطورة في حالتها الأولى، حيث كانت الوظيفة الطقسية هي التي تحدها، فالميثة مرحلة سابقة للأسطورة ، لأن في هذه الأخيرة نوع من التعديل والانزياح عن الأصل، والميثة في نظر(فراي) معتقد والمعتقد يستدعي طقوسا، وهذه الأخيرة ليست عبثية وإنما ذات دلالات وهي تؤدي وظيفة اجتماعية.

نور ثروب فراي - نظرية الأساطير في النقد الأدبي - ترجمة حنا عبود - دار المعارف- حمص- 1987- ط1 - ص 11 .

بالنسبة للتجربة»¹ فالتجربة في الحياة هي التي تساعد الأسطورة على التأمل و بالتالي تفسر هذه الأخيرة معنى الماضي في وقتنا الحاضر « والأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا »².

ففي القديم لم يكن باستطاعت الإنسان أن يجعل الأسباب والنتائج منطقية، فكان يصفها في رموز وفي لغة مفهومة لدى العقل البدائي لتكون مرآة تصور التفكير الخاص بتجربته وحياته، ولتحمل في ثناياها سبل البقاء والموت والخلود فكانت بذلك « محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له»³ وهو نفس القول الذي ذهب إليه الدكتور شوقي عبد الحكيم ولكنه أضاف قوله « تفسير للقضايا و أصل وجوهر العلم في عصور ما قبل العلم »⁴ وكما يذكر العالم الانجليزي سيرج ل جوم (Serge L Guam) فإن غرض الأسطورة هو التفسير بالإضافة إلى الغايات التعليمية و الإعتقادية، وذلك استجابة للنوازع الداخلية ورغبة في التعرف على الحقيقة ومحاولة لفهم الظواهر المتعددة والغريبة، التي تثير التأمل الذي ينجم عنه العجب والتساؤل الباعث على البحث عن الإجابة الحاسمة المهدئة من روع المحتار ولذلك فإن هذا النوع من الأساطير « ينتمي إلى سلوك روحي وليد الخيال، يصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول، ويفسر الظواهر الشديدة المفعول في النفس والعقول

¹ - عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة - بيروت - 1881 - ط 3 - ص 228 .

² - نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب للنشر والتوزيع- مصر- 1981- م ط - ص 18.

³ - نفس المرجع - نفس الصفحة.

⁴ - شوقي عبد الحكيم - موسوعة الفولكلور والأساطير العربية - دار العودة - بيروت- 1982 - ط 1 - ص 207.

وهي المثيرة لانتباه الجمهور»¹ وهي محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير فضول الإنسان.

الأسطورة هي روايات خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان وأصول العادات والعقائد والأعمال الجارية في أيامهم، كما تتحدث عن أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين، والأسطورة كما يرى عالم الاجتماع الفرنسي كلود ليفي ستروس (Claude Livey Straus) «أداة منطقية لحل صعوبة ما»² وهي كما يرى مرسيا إلياد (Mercie Iliade) بأنها تضيف دلالة ما على العالم الموجود « وبفضلها يمكن إدراك العالم بصفته نظاما كونيا قابلا للفهم والإدراك »³.

إن الأسطورة التعليلية كانت تحاول تفسير الظواهر الكونية وتبسيطها وتقريبها من تفكير المجتمع البدائي حيث المعرفة الساذجة، ولكن الوظيفة المعرفية لها لم تقف عند هذا الحد، أو خارج الوجود الاجتماعي للفرد، وإنما تناولت موضوعات دينوية واقعية صارت تشغل الإنسان وخاصة بعد دخوله مرحلة التمدن في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد حيث اضطلعت بتفسير الموت والخلود، وهي من القضايا المصيرية التي أدت إلى التطور المدني في تاريخ البشرية، فلقد « كان تقبل العقل البدائي للموت أمرا عسيرا، فلم يكن من المستطاع إقناعه بتقبل فكرة القضاء على وجوده الشخصي

¹ - د. رابع العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س - م ط ص 20.

² - محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها - دار الفارابي بيروت - 1994 - ط 1 - ص 60 .

³ - نفس المرجع - ص 58-59.

كظاهرة طبيعية لا مناص من حدوثها، هذه الحقيقة هي نفس الأمر الذي أنكرته الأسطورة وحاولت القضاء عليه، حيث بينت أن الموت لا يعني فناء الحياة الإنسانية، وكل ما يعنيه هو تغيير في صورة الحياة، أي حلول صورة من صور الوجود محل صورة أخرى ولا وجود لحد فاصل وواضح بين الحياة والموت، وأن الحد الذي يفصل بينهما مبهم غير واضح، بل يمكن إحلال كل من الكلمتين (الحياة والموت) محل الأخرى¹ فهي كمنهج للتفكير تحل مشكلة الموت من خلال بعث الحياة والضعف البشري بوجود الآلهة المتعددة التي تحولت إلى بشر .

لقد لعبت الأساطير دوراً في تفسير الشعائر والطقوس التي ولدت نتيجة عجز الإنسان عن السيطرة على الظواهر الطبيعية « فلذا لجأ إلى استرضائها وترويضها عن طريق إقامة الطقوس وتقديم النذور، فالأسطورة تجري في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي² وإيها كما يرى الدكتور (عبد المعيد خان) « تفسير لشعائر دينية³ » .

ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين، وتعتمد إلى توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه، «وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني وتتحول إلى حكاية دنيوية⁴» وعليه يرى لويس اسبنس (Louis Spence) « أن الأسطورة أهم عناصر الدين القديم .. وأضاف سميث

¹ - ظاهر شوكت www.dhahirshawkat@yahoo.com

² - نفس الموقع .

³ - د محمد عبد المعيد خان - الأساطير والخرافات عند العرب - دار الحداثة- بيروت لبنان - 1981 - ط3- ص 18 .

⁴ - فراس السواح - مغامرة العقل الأولى - دار علاء الدين للنشر -دمشق - سوريا- م س- ط1- ص 13 .

أن هذه الحكايات ما هي إلا تفسير لشعائر الدين وقواعد متعلقة بالعبادات¹ و من هذا المنظور نجد أن الأسطورة لها خلفية عقائدية وما هي إلا تأليه للوقائع البشرية وأبطالها من الآلهة أو لهم علاقة بالآلهة « فلم يكن الإنسان البدائي يتساءل عن وجود الآلهة في حد ذاته، ولكنه تساءل عنها بوصفها المصدر الأول للظواهر الكونية والمنظم لها² على أن نفهم أن الأسطورة « ليست تكويننا دينيا خاص، أو شكلا دينيا أي ليست توكيدا لما هو بذات الشخصية إلى الأبد، إنما هي توكيد طاقي ظاهراتي للذات خارج مسألة العلاقة المتبادلة بين الأبد والزمان³ بل تقوم الأسطورة بإغناء المعتقد الديني، وتثبيته في صيغ تساعد على حفظه وتداوله بين الأجيال، كما تزوده « بذلك الجانب الخيالي الذي يربطه بالعواطف والانفعالات الإنسانية، ومن ناحية أخرى فإن الأسطورة تعمل على تزويد فكرة الإلهية بألوان وظلال حية، لأنها ترسم للآلهة صورها التي يتخيلها الناس، وتعطي أسماءها وصفاتها وألقابها، وتكتب لها سيرتها الذاتية، وتاريخ حياتها وتحدد صلاحيتها، وعلاقات بعضها ببعض⁴ حيث أن استقرار الثقافة وثباتها يسهم في نقلها من جيل إلى جيل، ويرى الدكتور محمد عجينة « أن للأساطير وظيفة تتمثل في محاولة تفسير حادثة وقعت في الماضي أو تبرير طقس من الطقوس، عفا عليه الدهر، ونسبت بداياته أو شعيرة من الشعائر أو مؤسسة من المؤسسات الإنسانية الحاضرة تبريرا لمتانة صلتها بالمجتمع الذي أنشأها أو ابتدعها في حقيقة تاريخية معينة، وتوحيداً

¹ - د محمد عبد المعيد خان - الأساطير والخرافات عند العرب - دار الحداثة- بيروت لبنان- 1981- ط3- ص 19 .

² - نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب - م سنة- ط3- ص 18 .

³ - فراس السواح - مغامرة العقل الأولى - دار علاء الدين للنشر -دمشق - سوريا- م س- ط1- ص 168 .

⁴ - المرجع نفسه- ص 24 .

لمجموعة حولها»¹ فالكثير من الأساطير اجتذبت وانتفعت بموتيفات وتضمينات الحكايات الشعبية البسيطة والساذجة، وبالتالي رفعتها إلى عوالمها الفوقية، فعندما أصبح الشطار والماكرين بشريين، بدلا من كونهم في السابق مقدسين، وعندما أصبح البطل إنسانا بشريا بدلا من كونه إلهًا، أصبحت الأسطورة حكاية أو أحداث خارقة أكثر بساطة، كما نجد أن الإنسان يستعين بالأسطورة لتفسير بعض الظواهر التي تحدث في العالم الحقيقي « فمثلا هناك أسطورة فيليبينية تحاول تعليل تنوع ألوان العروق البشرية فتقول: إن تنوع ألوان العروق البشرية راجع إلى ساعة الخلق، ففي المرة الأولى أخرج الإله الطين قبل نضجه فكان الإنسان الأبيض، وفي المرة الثانية تأخر في إخراجه فاحترق فكان الإنسان الأسود، وفي المرة الثالثة أخذ الطين كفايته من الشيء فخرج الإنسان الفيلبيني البرونزي»² وهنا نلاحظ أن الأسطورة قد أجابت عن السؤال المطروح، اختلاف لون البشرة على الرغم من أنها غير واقعية لكنها أشفت غليلهم فتوفرت الراحة النفسية لهؤلاء الذين يتمتعون من القيود التي يفرضها المجتمع على سلوكهم، كما يقدم أيضا وسائل طبيعية للخلاص من القصور البيولوجي الذي قد يعاني منه الفرد أو للراحة من عناء الإحساس بالعجز المادي.

إن تحول الأسطورة إلى وسيلة معرفية له وجه آخر، قد لا يخفى نستطيع أن نصفه بالخطورة، حين نعتبر أن الفكر الأسطوري يضمن كل شيء في مرحلة من مراحل التطور البشري المدني، أو

¹ - محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها- دار الفارابي بيروت - 1994 - ط1 - ص 14 .

² - فراس السواح - مغامرة العقل الأولى - دار علاء الدين للنشر -دمشق - سوريا- م س- ط1- ص 14 .

بمعنى آخر نقول أن الأسطورة تصبح ذات خطورة إذا تم الاعتقاد التام بها وبصدق أقوالها وحقيقتها في كل الأمور الموضوعية وغيرها .

2- الوظيفة العقائدية أو الإيديولوجية:

من بين الوظائف التي تكلم عنها الباحثون والدارسون بخصوص الأسطورة نجد الوظيفة العقائدية أو الإيديولوجية « التي تعني التصورات التي تخلق الأفكار التي تتحول إلى دستور يهتدي به الفرد في عمله اليومي والمستقبلي»¹ ويتفق الكثير من الباحثين على أن الأسطورة كانت المعتقد الديني للمجتمعات البدائية أو بمثابة امتدادا للفكر الديني، وهي نابعة من طقوسه « فالثنولوجيا والعقائدية موجودة وجود البشر، وما يسمى بالإلحاد والوضعية مليئان بهذه وتلك وهما ليس أقل من أي دين، وهما يطرحان نفسيهما كدين لا كشيء آخر»² ولكي تتحول الأسطورة إلى عقيدة يجب على الأقل تحقيق المقتضى الأول لكل موقف فكري، ويجب فصلها وتحديدتها عن أية أسطورة أخرى تتحدث عن الموضوع ذاته وتأكيدا وإن تكن غير مستقلة في بنيتها الداخلية كأسطورة وحيدة ضرورية وحقيقية إذ أن «العقيدة هي تأكيد واعي للأسطورة المتكشفة في تجربة دينية معينة مع التمييز الواعي لهذه الأسطورة وتلك التجربة الدينية عن أية أسطورة أو تجربة دينية أخرى»³ ويرى روبرت سميث في كتابه (دين الساميين) الذي كتب في سنة 1889 قوله: « في جميع الأديان القديمة تقوم الأسطورة مقام العقيدة، ولكن هذه الأسطورة لم تكن جزءا جوهريا من الدين القديم، إذ لم

¹ - ظاهر شوكت www.dhahirshawkat@yahoo.com

² - فراس السواح - مغامرة العقل الأولى - دار علاء الدين للنشر - دمشق - سوريا - م س - ط 1 - ص 176 .

³ - المرجع نفسه - ص 175 .

يكن لها قانون مقدس ولا قوة ملزمة للعبادة»¹ كما يرى د. محمد عجينة أن هذه الوظيفة تكون عندما يتوقف المعنى التفسيري فهي «تثبيت للأعمال الطقسية ذات دلالة ما، وتخربنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري، بما لها من مغزى استكشافي، وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية أي ما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته»² ويرى كلود ليفي ستروس «أن غرض الأسطورة هو إيجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض أي التوفيق بين القدر المحتوم والإرادة الحرة»³ فهي تسعى إلى إعطاء تفسيرات لحالة وجود العالم هكذا أو بالأحرى بما هو عليه، وفي بعض الأحيان محاولة لمعرفة المستقبل «وكل ذلك من أجل إيجاد ميثولوجيا جديدة بوسعها أن تكون دليلاً للسعادة، لضرب من فردوس أرضي»⁴. وقد استعان بها الإنسان لمواجهة الأمور الغيبية والمشاكل المؤثرة في حياته حتى ولو كان ذلك التأثير وهمي مجازي وغير حقيقي أو واقعي.

إن الأسطورة تلعب نفس الدور الذي تلعبه الميثافيزيقا في الثقافات التي أعلنت من شأن الفلسفة فهي «تعطينا ذلك الإحساس بين المنظور الغيبي والمرئي بين الحي والجامد أي بين الإنسان وبقية مظاهر الحياة، فيما أن النظام الذي تخلقه الأسطورة حولها، ليس نظام العقل المتعالي الذي يجعل نفسه خارج العامل ثم يفسره من بعد ذلك..»⁵ فالإنسان لا يستطيع أن يرى نفسه خارج العالم الذي

¹ - ك.ك راثقين - الأسطورة- ترجمة صادق الخليلي- بيروت - 1981- ط1 - ص 39 .

² - محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها- دار الفارابي بيروت - 1994 - ط1 - ص 72 .

³ - ك.ك راثقين - الأسطورة- ترجمة صادق الخليلي- بيروت - 1981- ط1 - ص 72 .

⁴ - جبرا إبراهيم جبرا - الأسطورة والرمز - المؤسسة للدارسات والنشر - بيروت -1980- ط2 - ص 51 .

⁵ - فراس السواح - مغامرة العقل الأولى - دار علاء الدين للنشر -دمشق - سوريا- م س- ط1- ص 21 .

يعمل على تفسيره ويدرك بطريقة ما أن المُفسِّر والمُفسَّر وجهان لعملة واحدة « وأن الإدراك الأسطوري هو بأقل الدرجات إدراك عقلي وذهني مثالي»¹ وهكذا فالأسطورة مرتبطة بالعلم «إلا أن العلم لا يولد من الأسطورة، ولكنه لا وجود له بلا أسطورة، فالعلم دائما ميثولوجي»² فقد تحدى برومثيوس - ابن تياتيان وأخ اييميتيوس - الإله زيوس عندما سرق النار وأنزلها إلى الأرض ليفيد بها بنو البشر، أما جلجامش فقد تحدى الآلهة ليجتث عن مغزى وسر الحياة والموت وعليه كانت الأسطورة « هي الأداة الأقوى في التنقيف والتطبيع، والقناة التي ترشح من خلالها ثقافة ما وجودها باستمرار عبر الأجيال»³ إذ أن كلا من الأسطورة والفلسفة والعلم يستجيب على طريقته لمطلب النظام، أي لمطلب الإنسان بأن يعيش في عالم مفهوم ومرتب وأن يتغلب على حالة الفوضى الخارجية، التي تتبدى في مواجهته الأولى مع الطبيعة.

إن ما يميز الأسطورة العربية عن باقي الأساطير هو خصوصية الأسطورة بحد ذاتها «فالعرب قبل الإسلام عاشوا تحت تأثير المظلة الأسطورية الآرية للهند فارس - المحيط الهندي والبحر الأحمر - فعبدوا مظاهر الطبيعة - الصحراوية في مجملها - والديانات الطوطمية كعبادة الأحجار والأشجار، كما يذكر عالم الأساطير العربية السامية هورت (Huart) وقد عرف العرب الجاهليون تعدد الآلهة

1-2-3 - المرجع نفسه - ص 48، ص 59، ص 19

والأرباب ..¹ وهي الآلهة القبلية الطوطمية التي تحمي تابعيها أو عابديها، تتقدمهم في الحروب،
وتبهم أقصى درجات وتصور للأمن.

3- الوظيفة التكفلية :

من بين بعض الكتاب و الباحثين من يرى بأن الأسطورة ليست لها أي وظيفة مما سبق الإشارة
إليه سواء كانت تأملية أو عقائدية، فهي « ليست تفسيراً أو تعليلاً ولا محاولة لتبسيط الظواهر، وإنما
تكفل السوابق التي تسوغ الحالة الراهنة وبهذا تصبح الأسطورة تكفلية، أي أنها قوة لدعم وترسيخ ما
هو موجود² » فالأحداث تولد وتتطور وتموت دون أن تنتقل إلى الأبد، فهناك في التاريخ عدم
استقلالية معينة، وهو دائماً مرتبط بالأحداث ويقضي شيئاً ما معنوياً، لا متحركاً إذ أنه يجب أن
يكون هناك في البداية شيئاً ما لكي يصير، وهذا الشيء يجب ألا يخضع للتغيير - إذا اعتبر جزءاً - في
مجرى عملية التغيير كلها ويرى ألكسندر مالينوفسكي (Malinovski) [أن الأسطورة تمثل الشعوب
البدائية التي تسعى إلى إرساء دعائم المعتقدات والممارسات الشكلية للتنظيم الاجتماعي]³ وأنها لا
تفسر الأصل وإنما تحافظ على السوابق التي تسوغ الحالة الراهنة وعليه فهي «بيان عملي على الإيمان
البدائي والحكمة الأخلاقية»⁴ فالأساطير عند هذه الشعوب بمثابة السلطة المنظمة لها وهي ذات
أهداف عملية لها غاية محددة هي ترسيخ العادات وتنظيم سلطة العشيرة وقد جاء في كتاب

¹ - شوقي عبد الحكيم - موسوعة الفلكلور والأساطير العربية - دار العودة-بيروت-1980-ط1- ص 54 .

² - ظاهر شوكت www.dhahirshawkat@yahoo.com

³ - محمد عجيبة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها- دار الفارابي بيروت - 1994 - ط1 - ص 72.

⁴ - ك.ك. راثقين - الأسطورة- ترجمة صادق الخليلي-بيروت - 1981- ط1 - ص 32 .

(الأسطورة) للكاتب راثنين قوله « الأسطورة ليست تعليلية بل تكفلية وهي لا تشبع فضولا بل تؤكد إيماننا »¹.

إن الأسطورة من هذا المنظور - أي الوظيفة التكفلية - تعبر عن واقع عميق في مرحلة المشاعة البدائية حيث كانت التقاليد والعادات الأسطورية تلعب دورا كبيرا في حياة الفرد والمجتمع، إذ يعتمد عليها ويسعى جاهدا للحفاظ عليها جيلا بعد جيل، وهو ما يميز المجتمعات عن بعضها بفضل تميز كل أسطورة اجتماعية نمطية عن غيرها أو بتعبير آخر نقول أن لكل مجتمع أسطورة تحده وتميزه عن غيره، وهذا ما نلاحظه في الحضارات القديمة «ومن ثم اعتمدت الأسطورة تقاليد العامة وأحاديثهم و حكاياتهم الفطرية المنطوية على تصورات ما تخيلوه و المفسرة لعلاقة الإنسان بالكائنات التي شاهدها حوله في حالة البداوة أو في حالة المرحلة الأسطورية التي مر بها»² وعليه نقول أن الأسطورة من هذا المنظور تمثل ذلك الجانب المتعلق بالجانب الاجتماعي و المرتبط بسلوك المجتمع ككل و ليس الفرد بحد ذاته.

4- الوظيفة النفسية :

تلعب الأسطورة دورا كبيرا في الحياة النفسية للإنسان، وهي تعد مخرجا لتلك المكبوتات الداخلية التي لا يستطيع الإنسان أن يعبر عنها بأسلوب مباشر، فيلجأ إلى الرمز والأسطورة بما لها من طقوس ومعتقدات سواء أكانت حقيقية أم خرافية، إذ أن الأمر المهم فيها هو السعي نحو السعادة،

¹ - المرجع نفسه - ص 32 .

² - د. رابح العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م س - م ط - ص 20.

فلا يمكن لأحد أن ينكر علاقة الأسطورة بالنفس البشرية، كما لا يمكن نكران تأثيرها المستمر حتى بعد انتصار النزعة العقلانية وتحقيق التقدم العلمي.

الأسطورة عبارة عن مجموعة من الدوافع ذات الطابع البدائية التي تضرب بجذورها في أعماق النفس البشرية الجماعية، والتي توحد الحالة العاطفية و يتعلم المرء بها معنى الروابط الجامعة بين الأفراد وبالأحرى تعلم الأسطورة القاسم المشترك للجماعة من جميع النواحي، وبالتالي تجعلهم في كل واحد حين يعيشون الحالة الشعورية ويقول ببريه: «أن كل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته، والعنصر المهم في الأساطير هو السعي نحو السعادة التي يجدها المرء فيها.. إنها باختصار تعبر عن الإحساس و بأن في الطبيعة ازدواجية، كما في الإنسان ازدواجية وضد لن يجد له حلا في حياته»¹.

في مجال آخر نجد أن الأسطورة تتخذ كوسيلة علاجية؛ كاستعمال التعاويذ والتمائم اعتقادا فيما يكمن فيها من قوى سحرية خفية تجلب الحظ والسعد، وتطرد النحس والشؤم .. واعتقادا فيما يكمن و يسكن هذه الأشياء المادية من قوى غيبية، فتتخذ - أي الأسطورة - كوسيلة علاجية فيتقبل الفكر للآلام على الرغم من أن الجسم يأبى تحملها، فالمريض يؤمن بهذا التجاوب، وهي تنتمي إلى مجتمع يؤمن بها، وهنا نلاحظ الأمر العجيب حين تشفى عند الإيمان بها، كما أنهم يكتفون من استعمال هذه الطلاسم والرقى والمعوذات أو التعاويذ لدفع الأوبئة مثل الحمى ولدغ العقارب

¹ - جبرا إبراهيم جبرا - الأسطورة والرمز - المؤسسة للدارسات والنشر - بيروت - 1980 - ط2 - ص52.

والحيات، بالإضافة إلى أغراضها الجنسية والعاطفية، ومنها ما كان الغرض منه اتقاء الحسد، النفاثات في العقد، وشرور العين والنفس الشريرة.

إن الحديث عن الأسطورة - في نظر الكثيرين - في عصر التقدم العلمي والتكنولوجي من المفارقات المدهشة و «أن المرضى العصبيين وحدهم يحتاجون إليها في القرن العشرين كما يرى فرويد»¹ فالיום لا توجد أسطورة حقيقية فاعلة على نطاق واسع في الحياة الفكرية والروحية والأدبية للثقافات الحديثة إلا أنه «عندما سادت العقلانية، وازداد الناس إطلاعا، لم يعودوا يؤمنون بالأساطير، غدا من الصعب السيطرة على القوى النفسية التي كانت الأسطورة يومها توحيها وتمسك بزمامها»² و فقدت الأسطورة من قيمتها القديمة واستبدل العقل مكان المعتقدات الأسطورية.

ويرى عالم النفس النمساوي (فرويد) أن الأسطورة عبارة عن أفكار نفسية، ولهذا كانت ذات أثر علاجي نفسي للذين آمنوا بها، خاصة حين تصبح المشاعر الإنسانية موضوعية «كما حاول أن يرى في الأسطورة - كما في الحلم - مجرد تعبير عن النوازع اللاعقلانية و اللاجتماعية التي تسكن البشر، وذلك بصرف النظر عما في الأسطورة من حكمة مخزنة من القرون الماضية وناطقة بلغة خاصة هي لغة الرمز»³ وعليه كانت الأسطورة عبارة عن مجموعة من الرموز المتداولة بين بني البشر عبر الزمان «وقد استطاعت بما اصطنعت من رمز أن تخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك،

¹ - ك.ك راثقين - الأسطورة- ترجمة صادق الخليلي-بيروت - 1981- ط1 - ص 89 .

² - المرجع نفسه - ص 38-39.

³ - اريك فروم -اللغة المنسية -ترجمة حسن القبسي - المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء - 1995- ط1 - ص 177 .

كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك¹ وهذا ما يدفعنا للقول بأن المشاعر الإنسانية تصبح موضوعية عندما تكون رمزية، وهي عبارة عن رغبات شعورية تتخللها رغبات فردية عميقة أو اجتماعية عنيفة وقد تكون لا شعورية و« الغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي»²

إن للأسطورة دور آخر فهي تقوم بدور تثقيفي للمتلقي، فتستغل قدرتها على التسلية والترفيه عن السامعين لتقوم بعملية الوعظ وتوفير الإلهاء عن التوتر والقلق والاستياء، كما تساعد على غرس الأخلاق الفاضلة كالوفاء بالوعد وطرح الكسل واحترام الكبير والعطف على الصغير والاعتزاز بالنفس وتقديس الحرية ومحبة الآخرين والتمسك بالعدل، ومن جهة أخرى فإنها تصور لنا الأشرار بالطريقة التي تدفعنا إلى كراهية الشر والمسيء، وتقوم أيضا بدور كبير في تفسير الحياة التي يعيشها الناس وما يكتنفها من مظاهر طبيعية، فتعطينا بعض المعلومات عن طبائع الحيوانات وصلة بعضها ببعض، والحكايات الطافحة بأخبار الغابة ووحوشها ووسائل عيشها وطرق تعاملها مع بعضها البعض، كما أن الأسطورة التي تتناول العلاقات الاجتماعية تنوه بمظاهر السلوك البشري وصلة الأفراد فيما بينهم وواجبات كل منهم والتزامهم إزاء الآخرين، وتبدو قواعد السلوك البشري واضحة محددة بتصرفات الأبطال التي تمدحها الأسطورة وتبرز النواحي التي ترفضها الجماهير البشرية ولا تقبل بها.

¹ - عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة بيروت - 1981 - ط3- ص 229 .

² - نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب - م سنة- ط3- ص 18.

إن الأسطورة مشبعة بأعنف الانفعالات والرؤى المزعجة، ولكن الإنسان يستطيع عن طريقها تعلم فن جديد غريب هو فن التعبير، وهذا يعني اكتسابه القدرة على تنظيم غرائزه وآماله ومخاوفه، فمثلا الخوف غريزة بيولوجية لا يمكن قهرها أو قمعها كل القمع، ولكن من المستطاع تغيير صورتها، وتظهر هذه القدرة التنظيمية في أقوى صورها عندما يواجه الإنسان أعظم مشكلاته أي مشكلة الموت، والموت حقيقة ستحير فهم الإنسان إلى الأبد وتقلق مضجعه، وعليه نجد الأسطورة تتقدم لتؤكد الحياة بعد الموت، وخلود الروح، وإمكان الاتصال بين الحي والميت.

5- الوظيفة السياسية:

الأسطورة السياسية عبارة عن مجموعة من الايديولوجيات التي تخدم الصالح العام للدول وكثيرا ما تلجأ السياسة إلى الاستفادة منها، ولقد أستغلت الأسطورة هنا واتضحت معالمها على نحو خطير خلال هذا العصر، وهو ما كان واضحا في صراع الآلهة مع بعضها البعض قديما لفرض أحدهما لنفوذ، أما اليوم فنجدها تهدف بها الدول إلى تغيير السلطة بدءا بتغيير الناس وذلك لفرض فكر معين، منبثقة من أسطورة ما لتغير مصير الشعوب.

إن الفكر الأسطوري يضع بعض التصورات للمستقبل - عما كان وما سيكون فهي مادة لا تفنى ولا تخلق من العدم، فهي خطيرة جدا؛ سلبية في غالبيتها على الدول الضعيفة، كما أنها لم تكتب شعرا وإنما كتبت بطرق متنوعة سواء كانت نثرية مسموعة أو مرئية، غير أنها تلتقي بالأسطورة القديمة في كونها مادة كلية تمثل نوازع جماعية لا فردية، وإنها لا معقولة إذا عرضنا محتواها وغاياتها على معايير ما، ينبغي أن يكون عليها الإنسان بعد هذا التقدم العلمي والتكنولوجي

والذي حول العالم إلى قرية صغيرة، ومن ذلك قراءة النصوص الأسطورية ومن ثم تحويلها إلى تاريخ معين

إن التزوع الأسطوري قد يشكل تهديدا حقيقيا على المجتمعات الحديثة، وخاصة في فترات المحن والشدائد حيث الأسطورة تطفو على سطح الوعي، وتبعث النبوءات القديمة لتفسير ما يجري، كما يتجلى التزوع الأسطوري فيما نراه من جنوح جماهير الشباب إلى خلق أنصاف الآلهة التي تسكن الأرض وتساعد الناس

المبحث الثالث

علاقة الأسطورة بالتراث

إن التراث العربي الإسلامي وكذا التراث الحضاري هو المنهل الأول المسير للمبدعين في الأدب العربي، إضافة إلى التراث الأوربي الذي أضفى على الفن العربي صيغة خاصة وأعطى له تميزا في الشكل والمضمون، و حوله إلى أدب عربي متأثر بأوجه مختلفة حددت مفهومه وأنماطه التعبيرية كالقوالب الفنية، من ذلك الرواية والقصة و المسرح بالإضافة إلى المعايير والأطر؛ كالمذاهب الفنية التعبيرية من ذلك المذاهب الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وغيرها.

إن التراث عمل تدخلت فيه الصياغة الجديدة إلى حد كبير، ولكي نصل إلى الأصول الأصلية لهذه المورثات يمكننا أن نقوم بالكثير من المقارنات وأن نعتمد على الحدس والاستنتاج والافتراضات العلمية والتي لا غنى عنها للاقتراب إلى حد ما من الروح الأصلية، وفي هذا يتحدد الفرق الجوهرى بين أن تعيش في التراث و أن نعيش بالتراث..

من هذا المنطلق نتحدث عن التراث على ضوء دراسة الأسطورة وتداعياتها، فعلاقة الأسطورة بالتراث علاقة قديمة جدا تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، وليتسنى لنا معرفة ذلك لا بد من الوقوف - أولا - أمام مصطلح التراث لمعرفة ما المقصود منه:

إن أصل كلمة تراث¹ (وارث) من الوراثة، جعلت الواو تاءا لتخفيف النطق، وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال المجازي فأصبحت تدل على كثرة معاودة الشيء وتراكمه، كما نقول « أورثته

¹ - في معاجم اللغة العربية لا توجد مادة تبتدىء بالتاء وتنتهى بالتاء باستثناء ثلاث كلمات أ- (تَفَثٌ) وان تعددت مدلولاتها نطف عندما ورد عنها في القرآن الكريم قوله تعالى " ثُمَّ لِيَقْضُوا تَفَثَهُمْ " وقضاء التفث هو ما يقبل عليه المحرم من طهارة إذا أجل.

ب- (تَلَثٌ) : ومنها (التَلَيْتُ) وهو ضرب من نخيل السباخ.

ج- مادة (تَوَثُّ) ومنها (التَوَثُّ) بمعنى التَوَثُّ .

كثرة الأكل و التخم والأدواء، وأورثته الحمى ضعفا، وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادي بين جيلين أو أكثر فنقول هو في ارث مجد، والمجد متوارث بينهم»¹ والتراث مصطلح متداول في الكتب، يأخذ دلالات وأبعاد وتصورات لم تكن تخطر ببال القدماء، ويأتي القول في العربية « توريث النار بمعنى تحريكها لتشتعل وتُبعث فيها الحياة »² وعادة ما يكون هذا التراث مرتبطا بالفكر والثقافة والفنون بشتى أنواعهما وأشكالهما المادية المكتوبة منها أو الشفوية، والتراث في حقيقته مادة غريزية تحمل تجارب الأمم والحضارات السابقة التي تصب في وعي الحاضر لفهم الواقع ورسم سبل المستقبل، ويبقى التراث بشكل عام وبالمفهوم الإنساني المطلق المعين الذي لا ينضب.

كما وردت كلمة- تراث- في القرآن الكريم للدلالة على الجانب المادي من الإرث وذلك في مثل قوله تعالى: «وَتَأْكُلُونَ التَّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا» * ولعل مناسبة الآية الكريمة هو ما كان سائدا في حياة العرب قبل مجيء الإسلام من حرمان النساء والأطفال من الوراثة، كما جاء في قوله تعالى: « وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا » ** مستثنيا من ذلك المال الذي لا قيمة له عند من اصطفاهم ربهم من الأنبياء،

¹ - الزمخشري - أساس البلاغة - دار صادر - بيروت - 1992 - م ط - ص 670 .

² - الفيروز أبادي - القاموس المحيط - مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع - القاهرة - م ط - ص 196 .

* - سورة الفجر - الآية 19

** - سورة مريم الآيتان 05-06

وقد جاء في قول رسول الله -صلى الله عليه وسلم: «أَيَا مُعَاشِرُ الْأَنْبِيَاءِ لَا تُورَثُ مَا تَرَكَنَاهُ صَدَقَةٌ»¹ من هذا الحس اللغوي ندرك أهمية تقديس الماضي وترسيخه في الضمير الجمعي إذ «أن التراث خالد، يتميز بالحياة والنمو ليعيش عبر الأزمنة والعصور»² بالإضافة إلى أنه سجل الأمة السياسي والاجتماعي الموثق لنظمها الاقتصادية والقانونية التي سنتها الحياة، ويقال «إن التراث يعج بما هو زاخر بالحياة، راسخ في الزمن لأنه يعكس مشكلات إنسانية ونفسية لها القدرة على الصعود ويتمتع بميزة الثبات ومنه ما يعكس مشكلات وقيم معينة ومواقف مرحلية»³.

ظل التراث يتناقل شفهيًا في المراحل الأولى من الثقافة وعليه فهو يمثل الحالة العقلية الأولى لبيئة معينة « وهو جزء من المورث الثقافي لأدبائنا وفنانينا، وجزء من الموروث الحضاري لأمتنا»⁴ وكلما كان النص قديما كان أقرب إلى الحقيقة أو إلى واقع تلك الفترة، فهو يصور مردود الأفعال العقلية والوجدانية التي صدرت عن الفرد أو الإنسان بصفة عامة أثناء ممارسته البدائية الأولى للحياة وكيفية تلاؤمه مع الطبيعة.

مما سبق نقول أن التراث بمفهومه البسيط هو خلاصة ما خلفته الأجيال السالفة للأجيال الحالية، وهو في اللغة كل ما يخلفه الرجل لورثته أي أبنائه وأهله من بعده، وهو متوارث وقابل للإرث بحكم التقادم و الانتقال و ينقسم هذا التراث الشعبي إلى أربعة أقسام هي:

¹ - ابن منظور - لسان العرب - دار صادر بيروت - 1992 - مج 4 - مادة وَرَثَ - ص 200.

² - د. صالح المباركية - بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج - الهيئة العامة للثقافة - مصر - ط1 - ص 60.

³ - طراد الكيسي - التراث كمصدر في نظرية المعرفة - مجلة الأدب - دار العودة - 10 أكتوبر 1977 - ص 28.

⁴ - فاروق خورشيد - الموروث الشعبي - دار الشرق - القاهرة - 1992 - ط1 - ص 35.

1- المعتقدات والمعارف الشعبية.

2- العادات والتقاليد الشعبية.

3- الأدب الشعبي وفنون المحاكاة.

4- الفنون الشعبية والثقافة المادية.

أما عن الأدب الشعبي فهو ما يخص (الشعر) أو (النثر) بكل ما يحتوي من قصص وأساطير وأمثال وأحاديث، وهنا نستطيع أن نقرب من فهم علاقة الأسطورة بالتراث (فمصطلح التراث الشعبي) مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروثات الحضارية والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وكيفية الانتقال من بيئة إلى أخرى ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، و يضم هذا المصطلح الأدب الشعبي القول المدون والشفهي، كل ما هو تراث منقول عبر المكان والزمان، فالأسطورة مادة لا تفنى كما لم توجد من العدم، فصحيح قد يتغير شكلها أو لوها أو حتى مذاقها، ولكن في النهاية لا يمكن أن تموت الأساطير ما دامت البشرية على وجه الأرض، فإذا كان لكل شيء بداية ونهاية ومادام الإنسان باقيا على وجه البسيطة فلا بد له أن يبحث في الماضي، وينشغل بوجوده وعلاقاته مع ما يحيط به من توقعاته للمستقبل، فالأساطير لا تنتهي إلا بفناء العالم وعند ذلك يتحول الفناء إلى أسطورة جديدة .

إن مصطلح التراث يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا، و الميثولوجيا لها أهمية في

تعميق الرؤية إلى إنسان العصر بربطه بطبيعة مراحل الحضارية المختلفة فالأساس في الفكر

الميوثولوجي هو الإنسان الذي يعود دائما إلى أصله البيولوجي كما يرجع إلى وحدة النفس البشرية التي تدفع إلى التماثل في التفسير، فالعالم مليء بالمعجزات ولكن ليس هناك معجزة أكبر من الإنسان فقد يسمع المرء الصمت كما يسمع اللامسموع، يرى اللامرئي في الفراغ كما يرى كل مستحيل ممكن، من هنا تأتي المغامرة لتجدد الفكر دائما.

بعد هذه الإمامة القصيرة وما حددناه بمفهوم مصطلح التراث نعود لسؤال أنفسنا عما نريده من هذا التراث في إطار الأسطورة، فهناك علاقة من نوع ما بين التراث والأسطورة تطلب تحديدا أو توضيحا فنقول:

إن الأسطورة تراث والتراث هو نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط الإنساني من علم وفكر وأدب وفن ومأثورات شعبية وتراث فلكلوري واجتماعي واقتصادي وكثير من هذا التراث سجله أجدادنا وهو التراث الفلكلوري، وعلاقة الأسطورة بالتراث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف فقد يكون التراث متمثلا مثلا في القرآن الكريم أو بصفة عامة في الدين؛ فالأديان البدائية وصلت أوج القوة حين واكبت الظروف الاجتماعية والاقتصادية، و الأسطورة نشأت استجابة لحاجات مادية وطبيعية ملحة، وكان الغرض منها ليس تسكين الأوضاع أو أن غير المرغوب سيهزم. بمجرد تلاوتها كما في الدين، بل على العكس كانت تحفيزا للعمل وللطاقات البشرية، وشحذ للهمم لتغيير واقع ما و صد أخطار الطبيعة بالإضافة إلى الدين فاستغل الكاتب الأسطوري كل مادة في التراث الإنساني سواء كان تراث شعبي أو مواقف تاريخي أو إنساني من دون أن يفرق بين أدب الأنا أو أدب الآخر إلا أن «أصالة الأديب

أوضح ما تكون في تحليل نفسية الشخصيات التاريخية واختيار البواعث التي تدرس تصرفاتها في ضوء المنطق العام للفترة التاريخية الواحدة»¹ فنجد التراث مشتملا في عصر ما على عبادة الأصنام والأوثان وعند تحطيمها يقضى على الأساطير المتعلقة بهذه العبادة، والطقوس المصاحبة لها والتي كانت تمارس، وهو ما أدى إلى اندثار بعض الأساطير واختفائها من الحياة القولية.

مما تقدم نستطيع أن نقرب من فهم امتياز الأساطير بالكلية والشمولية في مدلولاتها النفسية، وتحليل الحوافز الداخلية العميقة للإنسان التي ابتدعها، وجديتها في تناول القضايا المصيرية للإنسان عبر الخيال الجمعي الذي يتدع الحوادث، والتي تبدو غير منطقية أو غير معقولة لاشتمالها على عناصر خرافية أو بالأحرى بالنسبة إلينا في عصر التقنية: «وفي كل مصادر التجارب البشرية الأسطورية والتاريخية، وواقع الحياة والمجتمع المعاصر، لا بد أن ينهض الخيال بدوره في استكمال الصورة وإضافة الخطوة التي تنقصها ليكمل لها البناء الفني والقدرة على التعبير والتأثير، فهناك تجارب قد لا يكون لها أي أصل في الأساطير أو التاريخ أو أحداث الواقع الفعلي، بل يخلقها خيال الأديب المبدع القادر على خلق الحياة»² فهناك طابعا مشتركا لهذا التراث يتجلى بوضوح في وحدة العلاقة الواضحة بين مضامين الأساطير، خاصة في حديثها عن القضايا الكبرى كخلق الكون و الإنسان، فقد لاحظنا أنهما قد احتوت على فكرة واحدة تشير إلى الوحدة الاجتماعية و الثقافية والعلمية لشعب ما، إذ أنك ولكي تكون عصريا لا بد أن تحدد موقفك من التراث، كما أنك لا

¹ - د. محمد لخضر زبايدية - من أعلام النقد العربي الحديث - دار الفكر المعاصر - باتنة- الجزائر -2003- ط1 - ص 146.

² - المرجع نفسه- ص 151.

تستطيع أن تفسر نوعية موقفك من التراث إلا من خلال فهمك لمغزاه حيث أن هذا الأخير يحمل عدة أساطير تتماشى وظروف الحياة الراهنة.

إن قراءة التاريخ القديم دون الأسطورة أمر غير تام، باحتساب الأسطورة هي تسجيل لوعي ولاوعي الإنسان، فعندما كان الإنسان يحاول تفسير الوجود من حوله، ويحاول قراءة الواقع الاجتماعي وتغييره، نقلت لنا الأسطورة بصمات وانطباعات النفس الجماعية عليها.

يشكل التراث الأسطوري منهل لا ينضب من المواقف الخالدة التي مرت بها الإنسانية طيلة قرون من التطور، والتراث الأسطوري غني بتلك الأنماط الشعبية الخالدة أو المشاهد الغريبة، مثل ما جاء في حكايات ألف ليلة وليلة وسيرة سيف بن ذي يزن وغيرهما كثير، إذ أن هذه اللوحات تحمل في طياتها تاريخ الإنسانية ومراحل تفكيرها، وقد ساعد هذا التراث الأسطوري الزاخر الأدباء على تجسيده في الحاضر وعملوا على بحث القيم الإنسانية الحضارية القديمة، إلا أن هذا لا يمنع من كون التراث الأسطوري قادر على مزج الماضي بالحاضر في بوتقة واحدة، وأن تصهرهما لكي يعيد المبدعون خلق أساطير حديثة متطورة في ضوء إخضاع الجانب الجمالي لخدمة تجارب الإنسان، فلكل أسطورة تراثية قيمة ودلالة وجوهر بحاجة إلى الكثير من التدقيق و التمهيد و التعمق لإدراكه وفهمه، كما أنها تحتوي على تعبيرات تكمن فيها أسرار ومعاني رموز الآلهة و قوى الكون.

إن الأسطورة جزء لا يتجزأ من تراثنا، وهي الجانب الذي لم يحظ بأدنى قدر من الاهتمام، فحين نذكر التراث يتبادر إلى الأذهان كل ما يتعلق بالماضي الذي وقع وتحول إلى ذكرى، حيث وضعت نصوصه في زوايا المكتبات و تحت عنوان (للمطالعة والمراجعة) فالتراث ناتج عن تراكم

كمي وكيفي لخبرات طويلة، تعود إلى بدء استقرار الإنسان على الأرض وارتباطه بها، وأنه ناتج عن تفاعل جدي داخل هذا المجتمع، بينه وبين بنيته الطبيعية، وبينه وبين المجتمعات الأخرى والثقافات التي أتاحت لها الأحداث أن تتماشى مع ثقافته، عبر تطور زمني شكل في النهاية منظومة فكرية تدرج في إطارها المفاهيم الاجتماعية، وتشكل في ضوئها الأنماط السلوكية.

الفصل الثاني

مصادر التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر

تمهيد

المبحث الأول: التراث الأسطوري الإغريقي

المبحث الثاني: السيرة الشعبية العربية

المبحث الثالث: السيرة الشعبية الجزائرية

إن كل أمة في مرحلة نهوضها وتطورها لا بد لها من الرجوع إلى أصولها المورثة وما خلفه الأجداد خاصة في مجال الأدب، ومن بين هذه الموروثات نجد الأسطورة؛ فأى أمة تحيي الأسطورة كما تحيي أي تراث باعتبار أن الأسطورة تراث، و يجب أن نتفطن هنا إلى ضرورة تقدير هذا الأخير في إطاره الخاص، فلا نحمله ولا نحمل عليه ما لا يطيق، ويجب تمثله من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية، لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية سواء كانت روحية أو إنسانية.

إن توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث لن تكون إلا عن طريق استلهام المواقف الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري، الذي يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر «وليس الشكل وحده هو روح التراث وإن ارتبط به في يوم من الأيام، ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه إذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه، وإنما الشيء الباقي و الفعال في أي تراث هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه، أي قيمته المعنوية»¹ وما السعي إلى إحياء التراث الأسطوري ومدته بروح العصر ما هو إلا خطوة مساعدة لتأصيل الثقافة القومية بوجه خاص؛ فإذا كان التراث هو كل ما خلفه أجدادنا في الماضي من إنتاج زاخر في مجالات الأدب والدين و الفن و التاريخ و الفكر والعمارة، فإن التأصيل هو احتواء هذا التراث و التشبث بالهوية في مواجهة التغريب، ويعني التأصيل هنا هو الجمع بين الجانبين المادي والروحي من خلال صهرهما في بوتقة واحدة متوازنة، وهو مد الماضي في الحاضر ومد الحاضر في الماضي.

- عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة - بيروت - 1981 - ط3 - ص29. ¹

إن خصوصية كل مجتمع لا تعدو أن تكون كخصوصية كل فرد من أفراد الأسرة الواحدة، ومن ثم فهي جزء من الخصوصية العامة لهذه الأسرة، وما دام الأمر كذلك فإن الحرص على تأصيل هذه الخصوصيات وتطويرها ما هو إلا جزء من تأصيل وتطوير الخصوصية النوعية بالنسبة للتراث الأسطوري، الذي يتضمن مجموعة من الخصوصيات الاجتماعية والثقافية الشعبية وذلك وفقا لعوامل موضوعية وبيئية أو حتى خيالية.

إن توظيف التراث الأسطوري في العمل الإبداعي أصبح تقليدا رائجا في أغلب الأجناس الأدبية خاصة المسرح ويُعرف هذا الأخير بأنه «عمل إبداعي يفترض الصنعة و يوحى بأنه حقيقي، وهو يعرف أيضا بكونه فنا مزدوج يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى»¹ فهو أحد فنون الأداء و التمثيل الذي يترجم قصص أو نصوص أدبية أمام المشاهدين باستخدام مزيج من الكلام و الإيماءات و الموسيقى، بالإضافة إلى الأصوات و التمثيل الذي يكون على خشبة المسرح؛ هذا البناء له مواصفات خاصة في التصميم، أما الكاتب الجزائري (عبد الحليم رايس) فيرى بأن «المسرح هو تصوير للواقع وتعريفه قصد الكشف عنه لإصلاح ما هو فاسد وتقويم ما هو معوج، ومنه كان المسرح منذ الأزل مقترنا بالثورة، ثورة الإنسان على القهر و الظلم وأشكال الشر ومحاولة الاقتراب من الخير و العدل و المساواة»²

1- المعجم المسرحي - د ماري الياس و د حنان قصاب حسن-مكتبة ناشرون-لبنان-1977-ط1 - ص29.

2- عبد الحليم رايس - مسرحيتان أبناء القصة ودم الأحرار -مطبعة برج الكيفان- الجزائر- 2000 -ط2 - ص2.

يعتبر المسرح أحد الفنون الأدائية الذي يعتمد على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد للتعبير عن حالة ما، ولهذا ارتبط التراث الأسطوري ارتباطا وثيقا به؛ فحين يزرع هذا الأخير في تربة المسرح فإنه يجد فيها التربة الصالحة لينمو ويتطور بحسب عناية كل مجتمع به ليتبلور ويتماشى مع الظروف المحيطة به، فلا يخرج عن نطاقه ليغدو متمردا ولا يبقى راکحا في مكانه فيغدو لا يساير روح العصر، ويبرز دور المسرح هنا بوصفه إفرزا ثقافيا في تحويل عملية تمثيل الواقع وتقمصه، وهذا ينتج ضمن الشروط التاريخية التي تتحدد من خلال أشكال التعبير عن الوعي الاجتماعي القومي بواسطة إبداعات تراثية متطورة، وذلك بحسب علاقتها بالجدور الأصلية للمجتمع وبجياته المعاصرة.

لقد عرف المجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات الإنسانية الفن المسرحي، وقد استغل التراث الأسطوري العربي والغربي لتأصيل هذا الفن والإبلاغ عن حالة شعورية معينة، وقبل الشروع في الحديث عن خصوصية التجربة الجزائرية لابد من الإشارة إلى بعض الأشكال التقليدية التي كان يمارسها الجزائريون قبل أن يعرفوا المسرح بمفهومه المعاصر؛ فنجد المسرح الشعبي الذي تم على أساس تعديل أشكال التعبير الثقافية التي يزخر بها التراث الجزائري من خلال توظيف القصص الشعبية والأساطير فيها على وجه الخصوص، وهذا النوع يحتوي على أشكال جمالية وجوهرية وفكرية تجمع بين المشاعر والأحاسيس، حيث يعتمد على السرد البعيد عن التعقيد فهو مسرح الحياة كما يعتمد على الطبيعة كديكور، بالإضافة إلى أنهما لا تخلو من الشعر الذي نجده ممثل فيها، كما نجد المداح أيضا كشكل تقليدي آخر وهو يسرد قصصه في شكل حلقة وقد كانت الأساطير تروى على شكل

خطاب في قالب شعري ملحون من طرف هذا المداح في الحلقة الشعبية، أما القوال فهو أحد مظاهر الثقافة الشعبية الذي يعبر عن الواقع بطابع فكاهي، وتغلب على هذه الشخصية -أي القوال - الحكمة والبصيرة، حيث تعتبر السخرية فيه وسيلة نقدية وذلك قصد إبداء الرأي علانية، كذلك نجد الحلقة كنوع آخر من الأشكال التقليدية التي ترتبط بالذاكرة الشعبية وتشمل الرقص والغناء و الحركة والحكاية، بالإضافة إلى المؤشرات الصوتية وذلك لتحقيق المتعة والانفعال عن طريق التأثير الذي يعتمد على الأساطير أو الحكاية الخرافية لجلب المشاهدين، ويكون التمثيل هنا بأسلوب ارتجالي مع إشراك الجمهور في التمثيل، أما الفرحة فهي تهدف إلى تحريك الأزيمة للوصول إلى الذروة، حيث يترتب عليه تشويق المتلقي، ويستلزم هنا توفر عنصر الجمهور أو الحضور الجمعي وقيام هذا الأخير بعمل ما، والواقع أن هذه الأشكال لم تلعب دور المتنفس عن الإنسان الجزائري ولم تستهدف تمجيد الماضي بقدر ما كانت تحمل في طياتها معنى الرفض للأمر الواقع.

إن توظيف التراث في المسرح الجزائري كان من عدة مصادر من خلال التقليد والابتباس والترجمة، وقد لعب التفتح على الغرب دورا كبيرا في هذا المجال إذ أن التنوع الذي حققه المسرح الجزائري تأليفا وترجمة و اقتباسا قد زاد من حيوية الحركة المسرحية الجزائرية.

المبحث الأول

التراث الأسطوري الإفريقي

ولدت المسرحية الغربية في اليونان القديمة، و أول سجل يدل على وجود مسرح إغريقي يعود إلى حوالي سنة (534 ق.م) حيث جرت في أثينا مسابقة للمسرحيات المأساوية، التي تعرض في مسرح ديونيسوس الذي كان يتسع لأربعة عشر ألف مشاهد، وكانت أهم فترة في المسرح الإغريقي هي فترة القرن الخامس قبل الميلاد، وقد كانت المأساة الإغريقية تتصف بالجدية والشاعرية والترعة الفلسفية، حيث استلهم معظمها من الأساطير التي كان مصدرها الاعتقاد بالديانات التي احتضنتها الحضارة الإغريقية حيث آمن شعبها بوجود الآلهة المتحكمة في الطبيعة والإنسان آنذاك، والممثلون في المسرح اليوناني يرتدون أقنعة و يواجه البطل هنا خيارا أخلاقيا بمساعدة الجوقة التي تنشد الأناشيد، وغالبا ما كتبت المآسي في شكل ثلاثيات، حيث تتألف الثلاثية من مآسي تعالج مراحل مختلفة من قصة درامية واحدة، ولم يصل إلينا من هذه المآسي سوى ما كتبه ثلاثة كتاب أقدمهم الكاتب أسخيلوس Eschyles (525 - 456 ق.م) الذي اشتهر برصانة أسلوبه وبلاغته، ومن أعماله الشهيرة ثلاثية الأوريستا التي تعالج مفهوم العدالة و تطورها، والكاتب الثاني هو سوفوكل Sophocle (496-406 ق.م) الذي وجد الفيلسوف اليوناني أرسطو Aristote (384-322 ق م) في أعماله نموذجا اقتدى به في كتابته للمآسي، ويعتبر الكثيرون مسرحية (أديب ملكا) التي كتبها أعظم المآسي الإغريقية، وآخر كتاب المأساة الذي وصلنا إنتاجه هو يوريبيدس Euripides (484-406 ق.م) الذي جمع بين الهجاء السياسي والاجتماعي والهزل والبذاءة والتجريح.

إن علاقة المسرح بالجمهور بدأت مع ظهور المسرح الإغريقي؛ عندما كان المسرح طقساً احتفالياً يشارك فيه كل المواطنين اليونانيين من أجل تقديم قرابين الولاء والمحبة والطاعة للإله ديونيسوس (Dionysos) إله الخمر، وما نظرية التطهير الأرسطية التي تستهدف التأثير على نفسية المتلقي سوى دليل قاطع على جدلية الفرجة والمستقبل؛ فالمسرح كما ينظر إليه أرسطو لا بد أن يؤدي وظيفة التطهير خاصة في العمل التراجيدي عن طريق إثارة الخوف و الشفقة في المشاهد لكي يتمثل القيم الفاضلة ويتجنب الشر وما يتعلق به من قيم منحطة، وغالبا ما كان التواصل بين الممثل والمتلقي يتم بإشراك الراوي للجمهور عن طريق النصوص المسرحية المأخوذة من التراث اليوناني.

إن اقتباس النصوص من الأسطورة الإغريقية يعني الرجوع إلى الأصل الإنساني إذ « أن الحكايات القديمة التي نسميها أساطير هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان، فإن يكن عصرنا قد عني بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية للإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير فراحوا ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري»¹.

لقد عد المسرح اليوناني مصدرا للعديد من البلدان، بما في ذلك البلاد العربية ونخص بالذكر هنا الجزائر؛ فالأدب اليوناني يعد أقدم وأكثر الآداب تأثيرا في العالم حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، وقد قدم الكتاب الإغريق الكثير من الأنماط الأدبية البارزة بما في ذلك المسرحية الهزلية

¹ - عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة- بيروت - 1981 - ط3- ص 222- 223.

والمأساوية وهذا ما اعتمده هؤلاء الكتاب، فقد أصبحت الأسطورة اليونانية منبع لبعض الكتاب على أن يكون « الاغتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا، مطبوعا بطابع عقائدنا»¹ ولما كان المسرحي يتكى كثيرا على الرموز والأساطير، وينهج في بنائه المعنوي منهجا معيناً، كان طبيعياً أن يستغل المسرحي الجزائري كل مادة في التراث الإنساني لها هذه الطبيعة غير مفرق بين تراث عربي وغربي، إلا أننا عند تقصي المصادر اليونانية الأسطورية في المسرح الجزائري لم نجد إلا القليل المعداد؛ فالكتاب الجزائريين لم يتأثروا كثيراً بالمسرح الإغريقي على غرار الأدب الأجنبي الذي يتناول موضوعات بعيدة عن القدر و الآلهة، وهنا نقول أن المسرح الجزائري لم يتأثر بهذا النوع مثله مثل المسرح العربي وما ينطبق على العام ينطبق على الخاص وذلك راجع لعدة أسباب نذكر منها :

1- انشغال الجزائريين بعد الاستقلال بالتشديد والبناء وجمع ذاتهم وذلك بالعودة إلى التراث الأصيل، وقد كانت معظم النصوص حتى يومنا هذا ذات طابع اجتماعي في الغالب على غرار الإغريق الذين كانوا يتوهمون أناساً في حوار درامي يتنفسون من خلالها ويعوضون بهم مشاعرهم البطولية بحثاً عن سر الحياة و الموت.

2- ميل العقلية الجزائرية (الكاتب والمتلقي) إلى الفكر البسيط والبداءة الشعبية؛ إذ أن المسرح الجزائري لا يلتفت إلى القضايا التي تتصل بالإنسان في مستواه الوجودي -

¹ - محمد زكي لعشماوي -دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن - دار المعرفة الجامعية الإسكندرية -مصر- 2002- ط1- ص142

ماهية ووجودا واعتقادا- لأنه لا يرى ضرورة طرح قضايا لا تشكل عند الإنسان الجزائري أي ضائقة، فهي مسائل حسمها الدين ابتداء و تجاوزت معها التربية فلم تعد تؤرق الإنسان الجزائري في شيء.

3- انعدام الصراع في المسرح الجزائري على غرار المسرح اليوناني الذي كان يعرف أنماطا من الصراعات الدرامية سواء صراع البشر مع الآلهة أو الأفراد فيما بينهم أو الصراع القائم بين الآلهة أو انهزام القدر والصراع الداخلي.

4- إن اللغة العربية الكلاسيكية بجزالتها وفخامتها لا تتماشى مع الحوار الدرامي الجزائري، ولا تنسجم مع كل مستويات التواصل في الخطاب المسرحي؛ لذلك رجع الكاتب الجزائري إلى توظيف التراث الشعبي واستعمال اللغة الثالثة لأنهما لغة الشعب النابعة من الاحتفالات الجزائرية والمسرحيات التقليدية القريبة من الوجدان الشعبي المحلي.

5- اختلاف المسرح الجزائري عن المسرح اليوناني وهو الذي منع الكتاب من ابداع مسرحيات تراجمية، وحتى في الحالة التي نجد فيها نوعا من هذه الإرهاصات التمثيلية في طابعها المسرحي فهي من باب تجسيد الفعل بالحقيقة، ويمكن إدراج فكرة الغياب هذه من حيث كون المسرح الجزائري مرتبط بالمدينة ومشاكلها اليومية في العصر الحالي.

إن النصوص المسرحية المقتبسة من التراث الأسطوري اليوناني تتطلب الكثير من الدقة والتفهم لإيصال الفكرة « ذلك لأن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها وما زالت كما كانت دائما مصدر الهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارات أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت»¹ ومن بين النصوص المسرحية والعروض الجزائرية المقتبسة من الأساطير اليونانية نجد مسرحية (أديب ملكا) للكاتب الشهير سوفوكل (Sophocle) وقد قدمت هذه المسرحية بالجنوب الشرقي للجزائر وبالضبط بمنطقة تمنغاست من قبل (فرقة الهاوي)، كما قدمت هذه الفرقة نفس المسرحية بأقصى الجنوب الغربي في منطقة بشار وتندوف، وكثيرا ما يعرض هذا النوع من المسرحيات في هذه المنطقة حيث نجد فيها بقايا الطبقة اللولبية الفينيقية وثاني سبب هو الطابع الانعزالي لهذه المنطقة -أي الجنوب - وتواجد الكثير من عناصر الثقافة القديمة بها وخاصة المتعلقة باللغة الأمازيغية، وهو ما يوجد أيضا في المناطق الجبلية القبائلية.

تبدأ مسرحية (أديب ملكا) بظهور أحد الكهنة الذي تنبأ لملك (طيبا) لايوس بأنه إذا رزق بولد فسوف يقتله ويتزوج من أمه، فحرص لايوس على عدم إنجاب الأولاد، إلا أن القدر شاء إلا أن ترزق زوجته بولد فأراد (لايوس) أن يموت الطفل لكي لا تتحقق النبوءة فأعطاه لراع من الرعاة

¹ - عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة بيروت - 1981 - ط3 - ص 222 - 223

ليتخلص منه بإلقائه من أعلى الجبل لكن الراعي أشفق عليه و أعطاه لراع آخر ليقوم بتربيته و أطلق عليه اسم (أديب) وحمله إلى ملكة (بوليب) حيث لم يكن للملك أولاد فرباه في قصره تربية أبناء الملوك، وظل كذلك حتى سمع من يعرض نسبه فخرج يستشير الآلهة فقالوا له إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه ويتزوج من أمه، فعدل عن الرحيل إلى وطنه (كورنث) معتقدا منه أنها هي المقصودة، وأخذ طريقه إلى مدينة (طيبا) وقبل أن يصل إليها التقى شيخا مع بعض حراسه فنشب بينهم قتال بسبب الشخص الذي يمر أولا وتغلب عليهم (أديب) وقتل الرجل المسن الذي هو في الحقيقة والده (لايوس) إلا رجلا واحدا فر ناجيا، بعد ذلك ذهب أديب إلى طيبا فوجد وحشا غريبا يقيم على صخرة يمنع كل شخص من دخول المدينة وتلقي على كل من يمر بها لغزا وان لم يجد له جوابا قتلته، وفي ذلك الوقت كانت ملكة طيبا قد قطعت وعدا بأن تتزوج الشخص الذي يقتل هذا الوحش ويكون له عرش طيبا، فنجح (أديب) بحل اللغز دون أن يعلم بالمكافأة، و بعد ذلك استمر ملكا حتى ظهر مرض الطاعون الذي قالت عنه الآلهة بأنه لن ينتهي حتى يعاقب قاتل الملك عن جريمته، وفي النهاية تحققت النبوءة وقتلت الملكة نفسها وفقاً (أديب) عينيه ونفى نفسه من المدينة.

تتميز مسرحية (أديب ملكا) للكاتب سوفوكل بجلال اللغة والإحساس الرشيق و الهدوء والتوازن في العاطفة؛ إذ تسير مسرحياته غور العالم النفسي للأحاسيس والوجدان ، وقد استغل الكاتب الجزائري (مصطفى كاتب) هذه المسرحية ليقتبس منها نص (بطل الشعب) الذي يصور لنا كفاح الفرد المتمثل في ثورة الشعب ضد حتمية القدر، و كانت هذه الفكرة انطلاقا من كون كتاب التراجيدية قديما يهتمون بأن يكون البطل فيها سياسيا متفردا في سلوكه، من خلال تفهم الدوافع

التي تكمن وراء تصرفات البشر، حيث اعتقدوا أن حل مشاكل السلوك الإنساني لن يتحقق إلا بالتصالح ما بين الفرد والجماعة أي بين الأنا والآخر، وهو ما وفق فيه « فالكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة، أما الممثل فهو سيد مجموعة وافرة من الوسائل التي تتضمن صوته وتعبير وجهه وغيرها، ومع ذلك يستحيل على الممثل أن يقدم ما ينطوي على النص، فنحن نرى إنسانا يرمته على الخشبة وليس ما يرينا الكاتب منه»¹ فصحيح أن الكاتب هو مخرج نص جديد للحياة لكن قد يكون النص جيدا والممثل رديء فلا تلقى المسرحية الممثلة الإعجاب وقد يكون العكس بأن يكون النص رديء والممثل جيد فيلقى النص النجاح والرواج.

ولسنا وحدنا من اتخذ من التراث الأسطوري اليوناني مادة للتأليف فقد كانت لموضوع القدر المحتوم سحرها الخاص حيث حاول الجزائريون وضع اللمسات على هذا النوع من المسرحيات، حتى وان بدا ضئيلا فهي تشجيع لبداية نوع معين من المسرح في الجزائر، وما يخلصنا هنا هو الأسطورة المقتبسة من المصدر الإغريقي؛ وقد ذاع صيت الجنوب الجزائري في هذا المجال فنذكر على سبيل التمثيل لا الحصر [مسرحية (انسواهيرستراس) المقتبسة من نص (غريغوري غورين) وهو عنوان لعمل مسرحي قدم بمدينة ورقلة وتقرت ومخرج هذه المسرحية هو (حيدر بن حسين) حيث تعود الأحداث إلى سنة (560 ق.م) حيث قام التاجر (هيرواستراس) بإحراق معبد بأرتميد في مدينة (إيفيس) الإغريقية، ومن هنا أصدر حكام الدولة الإغريقية القديمة أمرا بمنع ذكر اسم الحارق، كما قدمت فرقة (الملقى) من مدينة تندوف مسرحية (عودة غودو) المأخوذة من مسرحية (في انتظار

1- ترجمة وتقديم امير كوريه- سيمياء براغ للمسرح -وزارة الثقافة- دمشق - 1998- م ط - ص 54.

غودو) للكاتب صموئيل بكيث (Samuel Becket) التي كتبها سنة (1953) حيث تعددت تفسيرات غزو الخرائيت للمدينة وتفسيرات شخصية غودو¹.

لقد كانت المسرحيات الجزائرية المقتبسة من المصدر الإغريقي قليلة بالمقارنة مع النصوص الغربية الأخرى بما في ذلك المسرحيات الإنجليزية والفرنسية وحتى الإيطالية [وقد قدمت فرقة النسور بتندوف التي أنشأت في سنة 1980 مسرحية (هاملت) للإنجليزي المشهور وليام شكسبير (William Shakespeare) وقد كان العمل على ترجمة (جبرا إبراهيم جبرا) وكان (نور الدين درعه) هو الذي تلمص شخصية هاملت ومخرجها هو (عبد الحليم زرايي)² وقد كان الجزائري (عبد الرحمان كاكي) قد اشتهر بالاقْتباس من التراث الغربي وله عدة مسرحيات في هذا المجال، حيث كانت هذه الأخيرة مجالا خصبا للكثير من هواة المسرح؛ فنجد مسرحية (الدكتور منير) المقتبسة من عند الكاتب جول رومان (Joule Roman) و مضار التدخين من عند الروسي تشكون (Shogoun) بالإضافة إلى مسرحية (عنيسة أو ملكة غرناطة) المقتبسة من مسرحية روي بلاس (Ray Blase) ليفكتور هيجو (Victor Hugo) وهي مسرحية يقوم موضوعها على عاطفتي الحب والانتقام، ونجد مسرحية بائعة الورد وهي مقتبسة عن رواية حاملة الخبز للكاتب كزافيه دي منتبيان (Xavier de Montépin) وهذه الأخيرة «هي عبارة عن دراما اجتماعية بالعربية الفصحى تدور أحداثها حول سرقة تصاميم لعالم ميكانيكي حول تطوير آلة الخياطة، ويقوم السارق بقتل صاحب مصنع الخياطة،

¹ - وسيلة ب www.culturelaldgazair2007.com

² - وسيلة ب www.culturelaldgazair2007.com

أثناء قيامه بالسرقة ثم يقوم بحرق المصنع وتدور الأحداث بين المحكمة وأسرة القتل بالإضافة إلى ذلك نجد مسرحية عاشور والتمدن مكتوبة باللهجة الجزائرية وهي مقتبسة عن مسرحية الثري النبيل لموليير (Meulier) وهي ملهارة تصور لنا حياة شخصية جزائرية سي عاشور الذي كان يعيش في الريف ويذهب إلى المدينة فتبهره مظاهر الحضارة فيندفع مقلدا معتقدا من نفسه أنه تمدن¹، وهذه المسرحيات هي للكاتب الجزائري (أحمد رضا حوحو)، بالإضافة إلى ذلك نجد مسرحية النائب المحترم عن مسرحية توباز (Topaze) لمرسال بانيول (Marcel Pangol) التي تعالج ظروف وتحولات الأشخاص السريعة استجابة لمتطلبات الحياة القاسية بالإضافة إلى العديد من المسرحيات.

إن المسرحيات التراثية المقتبسة من المصدر الإغريقي قليلة وذلك راجع لعدة أسباب ذكرناها

أنفا مقارنة بالمسرحيات التراثية المقتبسة والمترجمة من الغرب.

¹ - وسيلة ب omedia jeeran.com

المبحث الثاني

السيرة الشعبية العربية

تعتبر السيرة الشعبية العربية من المصادر المهمة التي اقتبس منها الكتاب أفكارهم لتوظيف التراث في العمل الإبداعي الذي أصبح تقليدا رائجا في أغلب الأجناس الأدبية، وبالنسبة للمسرح العربي فقد استأثر هذا الموضوع باهتمام كبير من قبل الكتاب، نظرا لما يجترنه هذا التراث أدبيات وظواهر احتفالية يتم فصل في نطاقها النشاط الروحي والاجتماعي و الفني للإنسان العربي.

لقد عرف العرب الأوائل الرواة الذين يروي التراث عنهم الكثير بوصفهم فنانيين مسرحيين تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر و عيوبهم في شخصية مركبة أو كلية لتتبلور في عمل إبداعي معين، كذلك فعل المسرحي الجزائري حين لجأ إلى الأسطورة كنوع من أنواع السير الشعبية وقد «كان للاتصال بالشرق عن طريق الحج و التزوح واللجوء إلى البلدان العربية الأثر الكبير في خلق أفاق جديدة كونت الفرد الجزائري»¹ والعودة إلى التراث العربي ليس لإحداث فجوة بين الماضي والحاضر و إنما هو إسقاط لقضايا المعاصرة والتعبير عن الواقع بكل ما يحمله من تناقضات، تحفيزا للبحث عن أشكال درامية تتمحور بين ثنايا كتب التراث الشعبي و الأدبي باعتباره يشكل منهلا لا ينضب من المواقف الخالدة التي مرت بها الإنسانية طيلة قرون من التطور.

إن الأسطورة بالمعنى الاصطلاحي تؤكد أن العرب شأنهم شأن سائر الشعوب قد مروا بالمرحلة الأسطورية، وأن لهم تراثا أسطوريا يعكس رؤيتهم وموقفهم من الكون والعالم والوجود منذ جاهليتهم الأولى على عكس ما أنكر المنكرون من المستشرقين، و هو إنكار ينطوي على اتهام العقل و المخيلة العربية بالعجز والقصور، وعلى الرغم من ذلك فإن مادتها قد رسخت بالذاكرة الجمعية

¹ - عبد الحليم رايس - مسرحيتان أبناء القصة و دم الأحرار - مطبعة برج الكيفان - الجزائر - 2000 - عدد2- ص 07

فهي لم تتبدد وإنما تحولت إلى عناصر أسطورية استطاعت أن تتسرب إلى الثقافة العربية، وأن تبتدئ تجلياتها على شكل ممارسات أو عادات سحرية أو طقوس لا معقولة ويقع هذا الميثولوجي دائما في الزمن الأسطوري القديم، زمن البدايات وفي الحيز الأسطوري حيث الأمكنة الأسطورية لا تملك واقعا جغرافيا محددًا.

إن علاقة المسرحي بالتراث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني، وليس بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، فكتاب المسرحية في الجزائر كانوا يشعرون حين كتابتهم بضرورة تلقيح هذا الفن الجديد حتى يبدو مناسبًا للذوق الجمهوري الشعبي خاصة بثقافته وتقاليدته الفنية العريقة، حيث كانوا يتوقفون عند المصادر الأسطورية محاولين استنطاقها والإفادة منها لخلق مسرح متوازن يلبي حاجة الجمهور من الثقافة والإمتاع، وذلك بخلق مسرح يسعى إلى إيجاد الأشكال و المضامين المناسبة للوصول إلى قلوب الجماهير الجزائرية التي ما زالت تنفر من الأشكال الغريبة، ولكن هذه المحاولات رغم اتصافها بالتحدي والبحث والاجتهاد ظلت عاجزة عن خلق القواعد العامة أو الفلسفة الجمالية للمسرح العربي بالجزائر بسبب إغراقها في التقاليد والمحاكاة دون الوصول إلى تقنية مستنبطة من التراث الشعبي الأصيل، مما جعلها تنحصر في القضايا الاجتماعية المرئية و في مواضيع الفساد الاجتماعي الذي كان المصدر الأساسي للتجارب الأولى، بل أن أغلب المسرحيات ظلت مرتبطة بهذا الاتجاه الذي يستدعي الشخص من الواقع اليومي.

تتسم الأسطورة التراثية بمكونات وعناصر خاصة، من ذلك أنها تشتمل على عناصر خارقة للعادة يصور فيها الكتاب أفكارا عن العالم وعن مجموعة من الشخصيات الخيالية التي تتسم بخاصية

التعالى أو الإفلات من قيود الزمان و المكان، فضلا عن أنها شخصيات تفوق الواقع المعقول؛ إذ هي مدعومة بقوى خارج الواقع تمنحها القدرة على تحقيق إرادتها فوق البشرية، و الأسطورة تشير دائما إلى أحداث يظن أنها وقعت في الماضي السحيق بكل ما تتحرك فيه الأحداث عن عوالم غريبة أو عجيبة.

إن التراث الأسطوري العربي غني بتلك الأنماط الشعبية أو المشاهد الغربية كحكاية الغول والعمارة و حكاية الصياد و جحا وغير ذلك من القصص المأخوذة خاصة من كتب (ألف ليلة وليلة) فلقد « كان المسرح في بداياته مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت، فلم تكن تلك المسرحيات المسلية التي اقتبسناها من حكايات ألف ليلة وليلة تسلي فقط جمهورنا، ولكن تذكر مواطنينا بعظمة و سمو الأمة العربية التي هي أمتهم »¹ إذ أن هذه اللوحات تحمل في طياتها مراحل تفكير الإنسانية، وقد ساعد التراث الأسطوري الزاخر الأدباء على تجسيده في الحاضر وما ساعدهم في النجاح هو التفات الجماهير حول هذه القصص و التجاوب معها.

من بين المسرحيات التراثية المأخوذة من المصدر العربي والتي أحبها الفنان الجزائري وكذا الجمهور نجد مسرحية (جحا) التي كتبها المسرحي علالو « و التي استلهمها من إحدى مسرحيات القرون الوسطى وهي حكاية ألقن و أيضا قصة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة »².

¹ - سلالي علي - شروق المسرح الجزائري-مذكرات عن فترة بشاطه المسرحي ما بين 1926-1932-ترجمة د.أحمد منور-منشورات التبيين الجاحظية - سلسلة الدراسات- الجزائر- 2000- م ط- ص 58.

2- المرجع نفسه - ص60.

وقد عرف جحا كشخصية مرحة تصنع الفرح، ويعتبر نص مسرحية جحا أول نص مسرحي جزائري خالص في تاريخ المسرح الجزائري وقد كتب باللغة الدارجة، وكما قال المسرحي علالو «كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليس باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة»¹ وبهذا أراد (علالو) أن يطور المسرح الجزائري وذلك عن طريق مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلم بها في حياته اليومية، والمعبرة عن هويته وثقافته التي ينتسب إليها بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوربي الذي حاول أن ينمط الجمهور الجزائري، ويجعله متأثرا و مقلدا لهذا المسرح بعد عدة محاولات أخرى بالعربية لم تنجح، إلا أنه ومع الأسف ذلك النص لم يعد موجودا لأن كاتبه ومجسده الفنان الراحل (علالو) قد أتلفه مع نصوص مسرحية أخرى و اعتزل العمل الفني بعد ذلك وكان بالفنان علالو الذي وظف تلك الشخصية التراثية قد أعدم جحا من خلال إتلاف النص الذي لم يبق منه سوى شذرات يتكلم عنها بعض الدارسين المختصين، ومن بين المسرحيات الجديدة التي عرضت في هذا السياق هي «محاكمة جحا للكاتب الشريف الأدرع والتي جسدها المخرج أحسن بوبريوة من مسرح (البليري) بمدينة قسنطينة، وقد أخذت حياته منحى تراجيدي لينخرط في النضال فيصبح أكثر من جحا واحد مشكلا بذلك خطرا على المؤسسات الرسمية، حيث يهتم بالشيوعية و يقدم للمحاكمة و يختار جحا في نهاية المحاكمة (الشهادة) على الاستسلام ويقول في خاتمة النص المسرحي انه اختار أن يكون شهيدا ليكون في مستوى غواية الرواية في التراث الشعبي، كما قدم المخرج حسان عسوس من المسرح الجزائري لمدينة سيدي

¹ - أحمد بيوض- المسرح الجزائري بين (1962-1989)- منشورات التبيين- الجاحظية- الجزائر- 1998- ط1- ص23.

بلعباس على خشبة المسرح الوطني الجزائري محي الدين باش ثارزي مسرحية أخرى تتخذ من جحا موضوع لها هي (غبرة لفهامة) أو (مسحوق الذكاء) المأخوذة من مسرحية الكاتب (كاتب ياسين) صاحب رواية (نجمة) التي يتجسد فيها جحا هذه المرة فيلسوفا مختلفا تماما عن صورته النمطية إلى درجة لا يكاد المتلقي التعرف عليه وكأنه أصبح شخصا آخر غير تلك الساذجة حيننا والماكرة حيننا آخر، و فكرة جحا الفيلسوف التي جاءت في مسرحية (غبرة لفهامة) تتلخص في أن جحا الذي قدم في البداية اختراعا للسلطان يتمثل في دابة ميكانيكية يصبح ذلك الاختراع جناية عليه وعلى أمته وساعتها يفكر جحا في الانتقام، هذا الشخص الذي يسميه (كاتب ياسين) سحابة الدخان يقدم حشيشا مخدرا للسلطان الذي يشمه ويستلذه على أساس انه مسحوق يجلب الذكاء لمتعاطيه، وسرعان ما يعطيه للأمة وتسقط السلطنة في الإدمان وينهار العرش في النهاية»¹ وتعتبر مسرحية (جحا) من أحسن المسرحيات التي أنتجت في نظر الكثير من الكتاب إذ عدت مرجعا لهم في إعداد المسرحيات إذ أن « قدرة الكاتب هي التي تحول الفكرة أو القصة المسرحية على مصباح ينير سبيل المشاهد ويقدم له عبر الحياة بطريقة سهلة الاستيعاب تغذي ذاتيته بكل ما هو ايجابي، وتحذره من المزالق و تبث فيه روح المبادأة و التفاؤل»².

قدمت المسرحية الجزائرية باللهجة العامية وذلك راجع لطلب الجمهور، و تقوم الأسطورة بدور تثقيفي للمتلقي أو المتفرج «وطرح الفكرة تبقى تبين مدى نجاح المبدع في اختياره هذه اللغة

¹ - فراس السواح www.asharqalwast.com

² - حسن مرعي-المسرح التعليمي-دار و مكتبة الهلال للطباعة و النشر-بيروت-لبنان-2000-ط1-ص09

أو تلك، فيمكن للكاتب أن يوفق باللغة الفصحى أو باللغة العامية والتبيان الدقيق يكون بالدراسة والفحص والقراءة»¹.

كما نجد للمؤلف (علالو) مسرحيات أخرى ما زالت تتداول بين المؤلفين الجدد من بينها مسرحية (الصيد والعفريت) وهي « كوميديا غنائية مستوحاة من كتاب (ألف ليلة و ليلة) جاءت في أربعة فصول وخمس لوحات، و موضوعها حول الأمير (خير الدين) الذي يتعرف على صديقين له وهما (سعدون) وهو قرصان سابق و(منير)، صياد ماهر، يقع الشاب (خير الدين) في حب ابنة الملك التي يختطفها الشيطان فينطلق البطل للبحث عنها مع صديقه وينجح في النهاية باللقاء بها ويتزوجها»²، بالإضافة إلى هذا نجد أن الراحل (علالو) لديه عدة مسرحيات فيها جوانب تراثية من ذلك مسرحية (أبو الحسن أو النائم الصاحي أو النائم اليقظان) التي يقول عنها الراحل علالو « وقد أخذت من كتاب ألف ليلة وليلة أيضا وعلى وجه التدقيق من الليلة الخمسين بعد الثلاثمائة»³ وهي تروي لنا حكاية غني من بغداد ارتقى يوما إلى مركز خليفة بفضل خدعة أراد أن يتسلى بها.

لقد كان الكاتب (سلالي علي) قدوة لكثير من الكتاب، وقد أوضح الممثل الجزائري عبد الحليم رابيا ذلك بقوله « حاول الكاتب علالو من خلال اقتراحه عندما دعا للمجلس الوطني

¹ -محمد التوري- مسرحيتان بوحدة، زعيط و معيط و نقاز الحيط-طبع بـ برج الكيفان-الجزائر-جويلية 2000-ط1-ص 11

² -صالح المباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية- رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي -باتنة-الجزائر- 2004-2005- ص 65

³ - سلالي علي - شروق المسرح الجزائري-مذكرات عن فترة بشاطه المسرحي ما بين 1926-1932-ترجمة د.أحمد منور-منشورات التبيين الجاحظية - سلسلة الدراسات- الجزائر- 2000- م ط- ص 62 .

للمسرح إخراج فن الركح من الظل، عندما حظر لمخطط إجباري لتكوين المسرحيين وإنشاء ثلاثة
مهرجانات ممثلة في مسرح الأطفال ومسرح الهواة و المسرح المحترف بعد فشل لجان المسرح¹.
من هذا كله نستطيع القول بأن المسرحيين العرب قد وصلوا إلى درجة من الوعي في قراءتهم
لهذا التراث وأن الجزائريين لم يقفوا عند حدود تقديس واسترجاع التراث العربي بطريقة ميكانيكية
فوعيههم كان بوجود العلاقة التي تأخذ من التراث شيئاً وتعطيه أشياء أخرى بقراءة صامتة ومنطوقة.

¹ - عبد الحليم رابيا- جريدة الخبر- الأحد 30 مارس 2008- الموافق 22 ربيع الأول 1429 - عدد 5285-ص 27

المبحث الثالث

السيرة الشعبية الجزائرية

يعتبر التراث المصدر الأصلي الذي يستقي منه الكاتب أفكاره التي تتبلور في عمل فني معين، و ما يعنينا في هذا المجال هو المسرح، فقد كان بمثابة الوسيلة المثلى للتعبير عن ظروف الشعب ومدى وعيه بمجرى الحياة، وقد لعب المسرح الجزائري منذ حداثة أطواره دور المحلل الاجتماعي والسياسي والتاريخي للأوضاع، فكل مرحلة كان يجتازها كانت صورة صادقة لحياة الأمة الجزائرية في صراعها الطويل مع المستعمر الفرنسي سابقا؛ إذ أن التاريخ يشهد على الدور الفعال الذي قام به هذا الفن في توعية الجماهير أثناء فترة الاحتلال، ولهذا السبب عملت فرنسا على طمسه بوسائل عدة، أما بعد الاستقلال عندما دخلت الجزائر في مرحلة البناء والتشييد كان على المسرح أن يقف وقفته المعهودة إلى جانب تلك التحولات الجذرية التي شهدتها المجتمع الجديد، كما وقف من قبل إلى جانب الثورة التحريرية، ونظرا لأهمية هذا القطاع أقدمت الحكومة الجزائرية آنذاك على تأميمه في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني سنة (1963) وكما قال الكاتب الجزائري مخلوف بوكروخ « أصبح المسرح في الجزائر الذي يتبنى الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا في خدمته فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري وسيكون خادما للحقيقة في أصدق وأعمق معانيها»¹ و هو ما حدث بالفعل إذ وقف المسرح مع الشعب في محاولة بنائه للجزائر الحديثة المستقلة.

إن الوصول إلى قراءة تراث أي أمة من الأمم، وكشف غبار النسيان عنها لا يمكن أن يتم في غياب أهل هذا التراث ذاتهم خاصة وأنه ينطلق منهم ويعود إليهم، وإلا بطلت دلالة المقولة المشهورة

¹ - مخلوف بوكروخ - إلى المسرح الجزائري - مجلة الأعلام - عدد 06 (خاص) - العراق 1980 - ص 15.

"ماحك جلدك مثل ظفرك" ومن هذا المنطلق كان لزاما علينا رفع راية التحدي بعد المحاولات العديدة بجعله في الحضيض خاصة في إطار الوعي الغائب، وذلك لإثبات وجود ذاتنا بين الأصالة والحداثة التي لن تكون إلا بأبناء هذا الوطن الذي يرفع أو يحط من قيمة فنه أو يحط من قيمته ويجعله يتماشى مع روح العصر.

إن القيمة الحقيقية لتراثنا لا يمكن أن نتحسس أثرها ما لم تتزود أرواحنا التواقفة إلى التغيير، بالاستعداد المشبع بالثقة إزاء هذا التراث ذاته للانطلاق منه والرجوع إليه، وإلا كانت كل محاولة منا مجرد تضييع للوقت «والعودة إلى التراث الشعبي تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية، وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخار بأثارهم ومجدهم التليد»¹ فالتراث بلا عقيدة دافعة إليه مجرد موقف حاوي أو لا حياة فيه، لأن الذي يزكي فينا صلة الحياة هو التواصل بين الذات، وهذا التراث هو حرارة الإيمان المتدفقة في قلوبنا إزاء هذا الماضي، بل أتصور أنه لا يمكننا أن نلفت انتباه ووعي الآخر ولا حتى أن نقنع به غيرنا، ما لم نؤمن به نحن؛ والمسرح كظاهرة اجتماعية يخضع بدوره لكل ما تمر به المجتمعات من تغيير وبالتالي فإنه يتأثر بعوامل التغيير الاجتماعي التي تصيب البنية التحتية، بالقدر الذي قد يساعد على تطوره ونموه من جهة أو تدهوره وهياره من جهة أخرى، أما عن الأسطورة فهي تفرض نفسها فينا فنحن حين نتحدث عنها فإننا نعطي نظرتنا للعالم

¹ - صالح المباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية - رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي - باتنة-الجزائر - 2004-2005 ص

وللوجود فهي « توصف كواقع خيالي غيبي ونحن لا نسهم في كشف جوهر الأسطورة، بل ينحصر كل ما نفعله في أننا نعكس نظرتنا إليها لا أكثر، أي أننا نصف أنفسنا وليس الأسطورة »¹.

ولهذا حاول رواد المسرح الجزائري تأسيس هوية هذا المسرح المتميز عن الآخر من خلال رجوعهم إلى توظيف هذا التراث الشعبي واستعمال اللغة العامية، خاصة لأنها لغة شعبية نابغة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية وقريبة من فهم المتلقي « إذ أن العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية، لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار»².

إن البيئة الجزائرية الشعبية تميل كثيرا إلى القصص الواقعية والغير الواقعية، و تستغل الحكاية الشعبية المعتمدة على التراث -خاصة الأسطورية منها- قدرتها على التسلية والترفيه على السامعين، لتعمل تحت هذه المظلة على الوعظ، ولتساعد على غرس الأخلاق الفاضلة كالوفاء بالوعد وطرح الكسل واحترام الكبير والعطف على الصغير والاعتزاز بالنفس وتقديس الحرية ومحبة الآخرين والتمسك بالعدل؛ إذ انه كلما اشتد الحرمان على الطبقة المسحوقة قويت فيها الأحلام بالفرج القريب وتصورت الفرحة صوراً خارقة بعيداً عن واقع الحياة.

¹ - أليكسي لوسيف - فلسفة الأسطورة - ترجمة د منذر بدر حلوم - دار الحوار للنشر و التوزيع - اللاذقية سوريا - 2000 - ط1. - ص 74 .

² - عبد الستار جواد- مهمات المسرح العربي - مجلة الاقلام -دار الجاحظ - بغداد-1997 - عدد 08- ص67

قدم المسرح الوطني عدة مسرحيات تراثية أسطورية تختلف نسبيا من حيث الموضوعات والمضامين وتتراوح بين النجاح والفشل، ومن بين الأسماء المسرحية التي برزت في هذا الجانب نذكر، عبد الرحمان كاكي . أحمد عياد المدعو رويشد. كاتب ياسين و غيرهم من المبدعين الجزائريين.

وقد تميز المسرح الجزائري باعتماده اللهجة الدارجة وسيلة للتعبير، بالإضافة إلى توظيفه التقاليد الشعبية وغلبة الطابع الكوميدي على عروضه والمزج بين الغناء والموسيقى، وطغيانها على العناصر المشهدية الأخرى و كتمثيل نموذجي لتوظيف التراث الأسطوري في المسرح الجزائري نجد «مسرحية(الحواة والقصر) المقدمة بالمسرح الجهوي لمدينة قسنطينة التي أقتبست من كتاب الروائي الجزائري (الطاهر وطار) الذي يحمل نفس العنوان، وتروي المسرحية التي قدمت في إطار التظاهرة الكبرى (الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007) رحلة الصياد الذي قرر أن يقدم للملك بمناسبة معافاته من مرضه هدية متميزة والمتمثلة في سمكة فريدة من نوعها، وأثناء رحلته عبر المملكة يكتشف الكثير من التناقضات التي ترسم غبن هذه المملكة عبر سبع مدن لكل مدينة غرائبها، وساكنيها يعيشون الغبن ذاته و أغلبهم يسخرن من رحلة هذا الحواة المسكين الذي يريد أن يزيد ماء البحر على حد تعبير الممثل الشعبي، هذه السمكة التي من المفروض أن تكون من نصيب هذا الشعب المسكين والفقير ثم يقرر (علي الحواة) أن يقدمها للملك الذي لا يزال غافلا عن آلام شعبه و الحواة كما بينه العرض ما زال به شيء من البراءة التي جعلته عاجزا عن قراءة أحجيات المدن السبعة، رغم

أن حلها بسيط وواضح، وهو اكتشاف طبيعة السلطة و علاقتها مع الرعية و هي من النقاط التي يحاول أن يصلها الصياد عبر سمكته الثمينة»¹.

كما نجد المسرحية الأسطورية المتداولة بين المسرحيين والتي لقيت رواجا كبيرا بين الجزائريين وهي مسرحية (زعيط ومعيط ونقاز الحيط) لمحمد التوري وموضوع المسرحية كوميدي يدور بين السخرية والهزل أحداثها تتكلم عن ثلاث شخصيات شعبية، وهم باعة متجولون ينتقلون بين البلدان يبيعون سلعتهم بحثا عن لقمة العيش، فيتعرض لهم قطاع الطرق ويذيقونهم ألوان العذاب وبمساعدة الجنيات يتخلصون من اللصوص ويسترجعون أموالهم.

وقد ارتبط المسرح التراثي في الجزائر باسم مسرحي حاول من خلال أبحاثه و إنتاجه أن يجسد مسرحا عربيا أصيلا متميزا عن المسرح الغربي الأوربي، وهذا الكاتب هو (عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي) حيث يرى بأن الاهتمام بالتراث الشعبي أمر أساسي لقيام لإنتاج الفن الأصيل الذي يعبر عنه من خلال القصص و الخرافات و الأحاجي والأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير، هذا التراث الممزوج بالواقع والأسطورة والخرافة، ومن بين مسرحياته الأسطورية التراثية نجد مسرحية (كل واحد وحكموا) «وتدور أحداثها حول الفتاة (الجوهر) التي حاول أهلها تزويجها لرجل يكبرها سنا، ولديه ثلاث زوجات واثنا عشر ولدا، ترفض (الجوهر) هذا الزواج بإصرار ولم تجد بدا من أن تنتحر حفاظا على حبها لشاب تمواه، ترمي بنفسها في البحر، لكن الأرواح من جنس العفاريات

¹ - موقع التلفزيون الجزائري www.entv. dz

تنقذها وتعني بها بعيدا عن أهلها إلى أن يموت الرجل الذي كان يريد الزواج منها¹ بالإضافة إلى ذلك نجد أن لهذا الكاتب عدة نصوص في هذا المجال والتي اعتمدت هذا النوع خاصة في مسرحية (بني كلبون) و (القراب والصالحين).

ومما سبق يمكن أن نخلص إلى القول بأن المسرحيين الجزائريين قد بدؤوا فعلا برد الاعتبار للمسرح الجزائري من خلال ترسيم وتدعيم المزيد من المهرجانات الجهوية و المتخصصة بعدما اثبت جدارته في الفترة الأخيرة، أما بخصوص الكتابة الدرامية التي « هي عبارة عن حلقة من حلقات الأسطورة الرتيبة، رغم الاستشارة المتواصلة للعواطف والدهشة، حيث يكثر ظهور الأشباح والرؤى والمعجزات والتنبؤات وانبعث الموتى والعقوبة والتوبة المذهلة²» فنشير إلى أنه على الرغم من التطور الذي عرفته الحركة المسرحية الجزائرية إلا أنها لا تزال لم ترق إلى المستوى الذي بلغته في الغرب حيث تطورت بفضل ارتكازها على تراث غني سمح بتطور الفن المسرحي على مر العصور.

¹ - صالح لمباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية- رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي -باتنة-الجزائر - 2004-2005 ص 105.

² - سلالى علي - شروق المسرح الجزائري-مذكرات عن فترة بشاطه المسرحي ما بين 1926-1932-ترجمة د.أحمد منور-منشورات التبيين الجاحظية - سلسلة الدراسات- الجزائر- 2000- م ط- ص 94 .

الفصل الثالث

تحليل غزفجي مسرحية

"كل واحد وحكموا" لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاجي

1. التعريف بالكاتب

2. أحداث نص المسرحية

3. تلخيص المسرحية

4. الدراسة الفنية

أ- قراءة في العنوان

ب- الشخصيات

ب-1- الشخصيات الرئيسية

ب-2- الشخصيات الثانوية

ب-3- قراءة في دلالة شخصيات المسرحية

ج. اللغة

د. الحوار

هـ. الإطار المسرحي

و. العقدة

ز. الحل

1- التعريف بالكاتب: "حياته وآثاره الفنية"

عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي من مواليد 18 فيفري 1934. بمدينة مستغانم بالـغرب الجزائري، انخرط في المرحلة الابتدائية بالفرقة المسرحية بالمدرسة التي يزاول فيها دراسته، وقد كان على رأس فرقة الكورال المدرسي، التي كانت تقدم عروضاً في ختام الموسم الدراسي بحضور أولياء التلاميذ، كما التحق بالكشافة الجزائرية الأمر الذي جعله يهتم بالنشاط الثقافي وبالمسرح، خاصة التراثي منه حيث كان يدرس المسرح على يد الأستاذ الفرنسي هنري كوردو (Henri Kordo) وضمن فرقة (هواة المسرح) التي أنشأها هذا الأستاذ سنة 1943. بمستغانم، وقد كان يدفع التلاميذ لحب التراث والتعمق فيه فيقول: « اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم »¹ وهي دعوة صريحة لدفع التلاميذ لحب التراث و هذا ما شد كاتبنا إليه و أثر فيه كما « تأثر في طفولته بالعديد من شيوخ

¹ - نور الدين صبيان- اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945-1981- رسالة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب-سوريا-السنة الدراسية 1984-1985- ص 310.

منطقته من بينهم لخضر بن خلوف¹، عبد الرحمان مجذوب²، والشيخ حمادة³ وبالشعر الشعبي كالشعر الملحون و المداحات «⁴.

انظم في سنة 1947 إلى جمعية (السعدية) التي كانت تجمع بين عدد كبير من الفنانين المهووبين في تلك الفترة من أمثال (سي عبد الرحمان الجليلي)، كما التقى مع منشط هذه الجمعية (ابن عبد الحليم مصطفى) الذي اكتشف مواهبه و عينه بمنصب مساعد مخرج، وأول عمل قام به كان في مسرحية (ممارسة الزواج) المقتبسة عن مسرحيات موليير (Muller) والتي تعالج غلاء تكاليف الزواج وما ينجر عنه من مشاكل تؤدي إلى تفكيك هذه الرابطة، كما التحق بالعديد من التربصات في فن الدراما التي نظمتها وزارة الشباب آنذاك ، حيث تلقى من خلالها مبادئ الفن المسرحي لمدة سنتين ليرقى فيما بعد إلى مستوى مؤطر وطني للفن الدرامي (éducatteur national d'art dramatique).

ألف الكاتب (عبد الرحمان كاكي) خلال تواجده في هذه الجمعية ثلاث أعمال مسرحية أولها مسرحية (الحقيية) لرجل الدين الروماني بلوتوس ومسرحية (ديوان القراقوز) لكارلوس غوزي وكذا مسرحية (الأميرة الصلعاء) ليونسكو .

¹ - اسمه بالكامل سيدي لخضر بن عبد الله بن خلوف من مواليد القرن السادس عشر، يعتبر من أهم المؤلفين في عصره للقصاصد الصوفية.

² - اسمه بالكامل محمد بن عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة بن خشان الصنهاجي، ولقب بالمجذوب قصد التشويش على أشعاره التي كانت تطفح بالنقد الاجتماعي اللاذع و الجذب هو أحد طقوس الصوفية ويعني المسكون بالأرواح.

³ - اسمه الحقيقي قواش محمد ترك بصماته في الحياة الثقافية الوطنية وهو فنان أنتج أعمالا عديدة تفوق خمس مئة تسجيل من بينها : بنات البهجة، العيد الكبير، يا بوياسي راني... الخ.

⁴ - وسيلة ب www.cultureldjazair.com

تخلّى (عبد الرحمان كاكي) عن جمعية (السعدية) عندما شددت فرنسا - في مرحلة الاستعمار - الخناق على الشعب الجزائري وما يكتبونه خاصة النصوص المسرحية الهادفة، لينشئ بعد ذلك فرقة مسرحية خاصة عرفت بـ (فرقة المسرح) وقد هيا لنفسه كل الظروف المواتية لإنشاء (مسرح الغد) الناطق باللهجة العامية، ويجدر القول هنا أن المسرحي (عبد الرحمان كاكي) كان يجمع بين التأليف والتمثيل والإخراج « ويبدو عليه ضعف واضح في النطق بالعربية الفصحى، وهو يعترف متأسفاً بجهله القراءة والكتابة بها، ويصرح بأنه يكتب مسرحيات عن طريق رسم الكلمات العامية الجزائرية بأحرف لاتينية¹، وكان يعتمد في تكوينه على منهج الروسي (ستلافسكي) (Stanislavski) في كتابه (إعداد الممثل) حيث تميز عمله بالأصالة من خلال ما أسماه بـ (ما قبل المسرح) أي العمل بالمخابر، والتي دامت عشر سنوات ابتداء من سنة 1951 ليجمع فيه عدد من المسرحيات في عرض واحد من ذلك مسرحياته (الشبكة، الكوخ، السفر، ديوان القراقوز) وتم عرض إبداعاته لأول مرة بباريس سنة 1964، حيث نال العرض إعجاب النقاد والمهتمين بشؤون المسرح، « وقد صرح (عبد الرحمان كاكي) أن مخرج ورائد المسرح الفرنسي جان ماري سيرو (John Mari sirop) إلى جانب روجي بلان (Rougi Blin) قد صرحا بعد عرض مسرحية (الشبكة) بباريس إعجاب النقاد والمهتمين بشؤون المسرح، وبأن المعمرين الفرنسيين كانوا في غاية الغباء عندما سمحوا بتقديم هذا العرض، بعد ذلك كتب مسرحيات عديدة نذكر بينها (132 سنة) وهي مسرحية ثورية نضالية، وبعدها مسرحية (شغب الظلمة) و (إفريقيا قبل واحد)، ومن هنا تحقق

¹ - صالح المباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية - رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي - باتنة-الجزائر - 2004-2005 - ص

حلمه في تجسيد مسرح الغد، وقد قدمت أعماله في قاعة الماجيستيك في الجزائر العاصمة سنة 1962
«¹.

و قد ألف (عبد الرحمان كاكي) مسرحية (القراب والصالحين) المقتبسة من مسرحية
(الإنسان الطيب في ليستشوان) لبرتولد بريخت هذا الأخير الذي تأثر به كاتبنا كثيرا في إبداعاته؛ إلا
أنه قد أبدل مواقف من المسرحية الجزائرية لكي تتماشى مع واقع المجتمع؛ إذ أن المرأة الطيبة التي
تنازلت عن شرفها خدمة للصلاح العام لا يقبله الجمهور الجزائري، فكان من كاتبنا أن استبدلها بالمرأة
الطيبة التي فقدت بصرها واستنجدت بالأولياء الصالحين، وعرضت هذه المسرحية في المهرجان
العربي بصفاقس بتونس سنة 1966 ليحصل بها على الجائزة الكبرى خلال المهرجان المغاربي الأول،
وفي سنة 1967 بدأ مرحلة التجريب؛ فأدخل الحلقة في مسرحية (الشيوخ) ووظف فيها عناصر
العرض التقليدي بما في ذلك الحلقات الشعبية، وهو نفس الشيء الذي وظفه في مسرحية (بني
كليون) و مسرحية (132 سنة).

تعرض (عبد الرحمان كاكي) لحادث سيارة في سنة 1968 أقعده عن العمل وأصبح عاجزا
عن الاستمرار فيه، واكتفى بالإشراف التقني والإداري على المسرح الجهوي بوهران.
وقد كانت مسرحية (ديوان الملاح) التي كتبها سنة 1975 آخر عمل له، بعد ذلك انقطع
نهائيا عن التأليف والإخراج المسرحي.

¹ - مليكة بوصافر - مصادر مسرح عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي - مذكرة تخرج لنيل شهادة الدراسات العليا في الفنون المسرحية - فرع النقد
المسرحي - برج الكيفان-الجزائر - السنة الدراسية 2000-2001.

تحصل على ميدالية ذهبية في المهرجان العربي الإفريقي بتونس سنة 1987، وعلى ميدالية ذهبية في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة سنة 1989 «وذلك لاعتباره أحد أقطاب المسرح العالمي جنبا إلى جنب مع المخرج الانجليزي بيتروبروك (Pietro Brook) والمخرج البولندي جيرزي غروتفسكي (Griazi Grotowski)»¹.

في سنة 1993 بمبادرة من جمعية (الإشارة للمسرح) وبدعم من السلطات المحلية توج (عبد الرحمان كاكي) بميدالية الشيخ حمادة عرفانا منها لما قدمه للفن المسرحي الجزائري، توفي سنة 1995 عن عمر يناهز واحد وستون سنة.

¹ - سمية ب . www.Cultureleldjazair2007.com

آثاره:

نوعية التأليف	سنة التأليف	عنوان المسرحية
تجربة ذاتية	1951	مسرحية دم الحب
مسرحية خرافية	1953	مسرحية تاريخ الزهرة
مقتبسة من مسرحية جول رومان	1953	مسرحية الدكتور منير
تجربة ذاتية	1957	مسرحية الشبكة
مقتبسة عن مسرحية الروسي تشيكوف	1958	مسرحية مضار التدخين
مقتبسة عن مسرحية الروماني بلوتس	1958	مسرحية السفر
مقتبسة عن مولير	1958	مسرحية سمسرة الزواج
مقتبسة عن يوجين يونسكو	1958	مسرحية الأميرة الصلحاء
مقتبسة عن مسرحية جاك	1958	مسرحية نهاية اللعبة
مقتبسة عن مسرحية (الطائر الاخضر) لكارلوس غوزي	1960	مسرحية القراقوز
تجربة ذاتية	1962	مسرحية 132 سنة
تجربة ذاتية	1962	مسرحية شعب الظلمة
تجربة ذاتية	1963	مسرحية إفريقيا قبل الواحد
تجربة ذاتية	1964	مسرحية ما قبل المسرح
تجربة ذاتية من أسطورة جزائرية	1965	مسرحية القراب والصالحين
تجربة ذاتية من أسطورة جزائرية	1966	مسرحية كل واحد وحكموا
تجربة ذاتية	1967	مسرحية الشيوخ
تجربة ذاتية عن حكاية شعبية	1968	مسرحية بني كلبون
تجربة ذاتية	1968	مسرحية ديوان الملاح

2- أحداث نص مسرحية (كل واحد وحكموا):

تبدأ المسرحية على لسان (البخار) وبأسلوب الراوي الشعبي وبلغته الهادئة البسيطة تبدأ

حكاية الجوهر:

البخار: هالبخور

الجماعة: اللي بيخر يرجع مسطور

البخار: هالبخور

الجماعة: اللي بيخر ايروح عليه الصطور

البخار: هالبخور

الجماعة: إلي بيخر يرجع معذور

البخار: هالبخور

الجماعة: يسطر ما يسطر الصور

الجماعة 1: يكفيننا من البخور

الجماعة 2: و منفعيته

الجماعة 3: أحكينا حكاية برك

....

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني أنا نحكيها وانتم تمثلوها في الغنيات انخمسوا معايا

وأنا في مدرب الراوي نحكي الحكاية.

الجماعة: أحكي، أحكي رانا معاك¹

...

البخار: هذي واحد الميات سنة ولا أكثر الحاجة اصرات اهنا، كان راجل شايب وقريب ينحني، غير لولاد عنده طزينة، كان هو التاجر لكبير في المدينة، الزعفران التالي ايجيوا بالسفينة، ماله أكثر، وجاهل لغيبه... اللي ماله أكثر واش أيدير؟

الجماعة: أيجج و الا يزوج قالوا لولين.

البخار: على هذا الشيء التينات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة والخطرات التالين اقلبها تجارة خسر إيمانه، واهنا تبدأ الحكاية².

يدخل (الحاج جبور) في لباس تاجر غني والشخصيات المرافقة للراوي تلعب دور الأبناء، فيعرض جبور رغبته في الزواج.

جبور: من الحج يا أولادي أنا مليت، وكل ما نولي يلاقوني بالبندير تقول تبليت، حاب نتزوج مع بنت ونبي لها بيت، ما عندكم فاهش تنخلعوا في الزواج أنا اشتهيت³.

إلا أن الفكرة لا تروق لأولاده وزوجاته الثلاث، في حين ذلك يهدد (جبور) بطرد كل من يرفض هذا الزواج أو يعرقله، فيتقبل المحيطين به هذه الفكرة خوفا منه، ثم يحدد الزوجة التي ينوي

¹ - عبد الرحمان كاكي - مسرحية كل واحد وحكموا (مسرحية) - المسرح الجهوي بوهران-الجزائر - 1967 - م.ط - ص 06.

² - عبد الرحمان كاكي - المصدر نفسه - ص 07

³ - المصدر نفسه - ص نفسها

الزواج بها، وهي بنت صغيرة ذات الأربعة عشر ربيعا، ويبيعت خادمه (نقوس) إلى أب الجوهر
(سليمان) لخطبتها.

نقوس: جيت نُخطبك

سليمان: راك تهدر ولا اتقجر؟

نقوس: ما شي أنا حببت نبي الدار ولكن سيدي الحاج حميدي جبور التجار.

سليمان: حب يزوج واحد من أولاده؟

نقوس: لا حب يتزوج هو.

سليمان: مع من؟!

نقوس: مع بنتك

سليمان: عندي غير بنت وحده وفي الزنقة مازالت تلعب

نقوس: راه حاب يتزوج معها وحبها تحب¹

ويستغل (الجبور) كون (سليمان) مدينا له بالمال والمترل ليجبره على أمر زواجه بابنته.

سليمان: كون الدار ما شي داره وراه مسلفلي الدراهم ماشي غير اللا نقول له ما انخليلوش².

وتكون الغلبة أخيرا للمال والقوة ويقبل (سليمان) بهذا الزواج، أما (الجوهر) فترفض هذا

الأمر كونها تحب ابن الجيران (السعدي) رغم فقر هذا الشاب الذي ليس له عمل ولا مال، بل هو

¹ - عبد الرحمان كاكي - مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) - المسرح الجهوي بوهران-الجزائر - 1967 - م.ط - ص 22.

² - المصدر نفسه - ص 26

الشاب السكير الذي ضاع بين الطرقات في التسكع و حانات الخمر، فتلتقي (الجوهر) به وتعلمه
بما عزم عليه أبوها وتطلب منه المساعدة.

الجوهر: هذا عام وأنا نخمم في أزواجي

سعدى: وحبتيه يكون شاب خدام الظريف هو يجبك وأنت تحبيه

الجوهر: صحيح هذا الشيء فكرته وأنت كيفاش احصيتوا.

سعدى: أحلام المغبونين أقرب كيف كيف، ولكن هذي هي الدنيا الإنسان يحلم وخذ النهار

يفطن.¹

...

الجوهر: كون انقول لمي حبيت نتزوج بيبك.

سعدى: يا طفلة استعقلي هذا ما كلام، ما عندي دراهم والخدمة بروحي ما رانيش خدام، خلي

الجورة كي راهي واقبل والديك رانا جيران.

الجوهر: حتى انت ما حبيتش سعدى.

سعدى: الجوهر ما شي ما حبيتش، ايجب ويشتهي اللي يطيق، ايسقسوا على سيرتي برك ايقولوا لهم

سو كارجي واحشايشي واحشايشي.²

¹ - عبد الرحمان كاكي - مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) - المسرح الجهوي بوهران-الجزائر - 1967 - م.ط - ص 46.

² - المصدر نفسه - ص 47.

وتجد (الجوهر) نفسها وحيدة وحزينة على فقدان ثقتها في (السعدي) أما هذا الأخير فقد اتهارت قواه، فهو لا يقدر على شيء ولا يمكن أن يقف في وجه (الحاج جبور)، فطلباته لا ترد ولا تقهر، وما على (الجوهر) إلا الانتحار وتصرح بذلك إلى (السعدي)، وبالأخص عندما انتشر خبر زواجها مع الشيباني.

الجماعة 5: في عمره خمسة وستين سنة.

الجماعة 6: شايب قريب ينحني

الجماعة 5: واخطب بنت ماقلتش ربعة عشر سنة

الجماعة 6: وكل الناس تقول بابانا

...

المرأة 3: هذا راى الكرش مين تكون شبعانى¹.

وفي المشهد الأخير نصل إلى تحديد يوم الزفاف، ويسرد لنا (البخار) مجرى الأحداث.

البخار: فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب ايدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي اصرات ما اسمعت ما تسمعوا، اتهار عرسها اداو البنت أيزوروها من بعد يهودوها للبحر، أيوضوها اخطات القلته وين كانوا معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات وفي وقت مالعشات عرسها حضروا لعشات موتها.

¹ - عبد الرحمان كاكي - مسرحية كل واحد وحكموا (مسرحية) - المسرح الجهوي بوهران-الجزائر - 1967 - م.ط - ص 56

الناس في ذلك الليل اتحككات كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، وكاين اللي قال
اداوها الجنون كون جينا امدادحه اهنا تكمل الحكاية، ولكن هذي رواية فيها درس وقراءة نتخيلوا
الدعوة داروها الجنون، وانشوفوا اشتي راه رايح يصري¹.

وكأن المسرحية تبدأ الآن فحكاية (البخار) عن (الجوهر) لم تنتهي هنا، بل انتقلت الأحداث
إلى العالم الآخر حيث تظهر على المسرح شخصيات من عالم الجنون، وبين يديها (الجوهر)
المخطوفة، فيرسل (جبور) خادمه (نقوس) ليبحث له عن رجل دين فقير له علاقة بعالم الجن ليجعل
منه واسطة بينه وبين عالم الجن.

جبور: أنا من هذا الشيء ما نبرا متحقق باللي الدعوة الجنون، وحتى ولد جارها من ذيك الليلة ما
بانش الجنون بها بلا شك.

...

جبور: الحاجة ما تفوتش هاك، شوف اللي طالب فقير ايكون عفريت راني حاب نشتكي.

نقوس: لمن سيدي.

جبور: للجنون، حتى هم أيكون عندهم حكم وقانون وهذي خطفه².

يتضح لنا من خلال هذا الحوار بأن شخص (جبور) منافق على الرغم من أدائه للحج عدة
مرات فهو مناقض لأفكاره، تقي في البداية وهو الآن منافق، يلجأ إلى السحر والكفر والشعوذة،

¹ - المصدر نفسه - ص 59.

² - عبد الرحمان كاكي - مسرحية كل واحد وحكموا (مسرحية) - المسرح الجهوي بوهران-الجزائر - 1967 - م.ط - ص 60.

ويبحث عن الإنصاف أو العدالة في عالم الجن؛ فيذهب الحاج (جبور) ليعيد عروسته في محاكمة عند عالمهم، لتتغير لنا الأحداث وتصبح عملية الانتحار عملية اختطاف من جن البحر الذي تصور لها في هيئة الإنسان الذي كانت تحبه (السعدي) ليساعدها في أعماق البحر، ويتحول رجل الدين إلى محامي في عالم الجن ويتخذ هنا كاتبنا مبدأ التغريب¹ لإبراز مفهوم العدل، وعندما كانت القضية عند جن البر انتقلت بنا إلى مشهد آخر عند جن البحر، ولتشويق القارئ أكثر انتقل إلى عالم جن السماء ليحكم بين جن الأرض و جن البحر.

جبور: السيد قال حس روحه كاللي اتعذر، كان رايح يتزوج وخطفوا له زوجته جنون البحر، دار اللي لازم جاب الشمع، بخر، واستغفر راه يقول بللي هذا الشيء ظلم، شر اتعداو عليه وادعى انه جن من جنون لبحر².

وفي الأخير اتضح أن الجن تصور في هيئة (السعدي) وقام بواجبه لتحقيق العدالة، والتي لا يمكن تحقيقها إلا بعدالة السماء بعدما اختارت (الجوهر) الموت الذي هو انتصار لها وهي التي أرادت ذلك، وتعود (الجوهر) جثة على شاطئ البحر، و هنا تنتهي المسرحية عل لسان (البخار) كما في البداية.

البخار: أيام من بعد صيادة صابوا افريسة الجوهر على شط سيدي الحاج، فوت شيء يمات وماتت الحكاية إلى احكيهاها ومثلناها اصرات دورك، ما باقي لنا غير انكملوا بشيء حكيمات¹.

¹ - التغريب: هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفياً أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال

² - عبد الرحمان كاكي-مسرحية كل واحد و حكموا- مصدر سابق - ص 61.

3- تلخيص المسرحية:

ألف المسرحي الجزائري عبد الرحمان كاكي مسرحية (كل واحد حكموا) سنة 1966، وهي حكاية شعبية قديمة متداولة في بعض مناطق القطر الجزائري؛ إذ أنها قصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم، وهي قصة تناولتها الروايات منذ مئة سنة.

يبدأ النص المسرحي بشخصية (البخار) وهو رجل يبيع البخور في الأماكن الشعبية، وهو معروف بسرد الحكايات والأقايص الموروثة، يقترح هذا (البخار) أن يحكي قصة (الجوهر) ذات الأربعة عشر ربيعا والتي أراد أن يتزوجها الشيخ (الجبور) المتزوج بثلاث نساء وله اثنا عشر ولدا، فتجد بطلتنا نفسها في مواجهة شيخ أراد أن يتزوجها بالقوة مستغلا ديون والدها المتراكمة لديه، حيث وافق أهلها زواجها به في حين ترفض الفتاة الصغيرة هذا الأمر.

جاء اليوم الموعود وهو يوم الزفاف، ونقلت (الجوهر) بموكبها إلى الولي الصالح (سيدي المجذوب) الذي تزوره العروس في مدينة (مستغانم) تبركا به، وتغتسل بماء البحر، مع العلم أن مقام (سيدي المجذوب) يتخذ مكانا مهما على تلة تطل على البحر، فتستغل (الجوهر) الفرصة وترمي بنفسها في البحر، إذ أنها لم تجد مفرا إلا أن تنتحر حفاظا على حبتها لشاب تهاو، ولا تنتهي حكاية (البخار) هنا عن (الجوهر) بل تنتقل الأحداث إلى عالم الجنون والأرواح الخفية، فهذه الأرواح من جنس العفاريت تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها، ويذهب شخص (الحاج جبور) إلى عالم الجن ليعيد عروسته، ولكن اختيار البنت للموت هو انتصار لها، وهي التي أرادت ذلك، وحكمت عدالة

¹ - المصدر نفسه - ص 75.

العالم العلوي بظلم (الحاج جبور) وجبروته، وفضلت (الجوهر) البقاء في عالم الصفاء والنقاء، وفي النهاية يموت الرجل الذي يريد الزواج منها وبعد ذلك بأيام وجدوا جسد الفتاة مرمي على ضفة البحر.

الحكاية تشبه القصص الحزينة التي تملأ المخيلة الشعبية والتي تنقل لنا الصراع بين الخير والشر، فالحكاية صحيح حزينة إلا أن المتسلط (الحاج جبور) وجد حقه في العقاب.

4- الدراسة الفنية:

إن توظيف التراث في العمل الإبداعي أصبح تقليدا رائجا في أغلب الأجناس الأدبية خاصة المسرح، وفي مسرحية (كل واحد وحكموا) لجأ الكاتب (عبد الرحمان كاكي) إلى التراث الأسطوري، فاستحضر عدة وجوه بداية بالراوي (البخار) ذلك القاص الشعبي الذي يعرض على جمهوره قصة (الجوهر) و (الحاج جبور).

أ - القراءة في العنوان:

وضع الكاتب (عبد الرحمان كاكي) في مسرحيته التي بين أيدينا عنوان (كل واحد وحكموا) ليخاطب فيها المتلقي بأن لكل شخص وجهة نظر معينة بالنسبة للحكاية، وأن لكل قارئ حكمه الخاص، فقد يكون (الحاج جبور) على حق في زواجه بأربعة نساء بحكم الدين الإسلامي، كما للبطلة (الجوهر) الحق المتساوي معه في رفض أي شخص لا تريد الزواج منه، و قد يكون العكس بأن (الحاج جبور) يجب أن يعدل بين زوجاته الثلاث قبل أن يكمل الزوجة الرابعة وكل ذي حق حقه، كما قد تكون وجهة نظر أخرى بالنسبة للجمهور بأنه كيف لا تقبل (الجوهر) بزواج رجل غني مهما كان عمره ينسيها عذاب الفقر و الحرمان، وهكذا تتعدد القراءات و كما قال كل واحد وحكموا، و لا يعني أن عنوان المسرحية قد أغلق أفق انتظار القارئ، بل هو حيز مفتوح ولكن الكاتب حدده وعينه بيئة معينة متعلقة (بالجوهر) و (جبور) ونستطيع أن نعطي للنص عدة عناوين من بينها (الجوهر و جبور)، (الجوهر و البحر)، (الطاغية)، (الغدر) إلى غير ذلك من العناوين الممكنة و يبقى العنوان الذي اختاره كاتبنا يتميز بطابعه العام الذي يسعى إلى تكسير الإيهام و تنبيه المتلقي

إلى أنه إزاء حكاية (مجرد حكاية) تقتضي منه اليقظة المستمرة لممارسة النقد والتقييم لمختلف عناصر هذا الكون الحكائي المسرحي.

من قراءتنا للعنوان نجد أن كل الألفاظ تشير إلى صراع داخلي، وأن تركيب العنوان يحمل في طياته الصراع و التنافر و يزيد من درامية الموقف، فهي تتحدث عن أقصى درجات الطمع الذي يطال حتى أخص خصوصيات الإنسان ونعني بذلك التعبير عن مشاعره، فمعلوم أن الضحك أو البكاء غالبا ما يكونان استجابة تلقائية لظروف أو مواقف محددة، لذلك لا نجد أي نوع أو دلالة عليها و إن دل على شيء إنما يدل على أن هناك كبت داخلي مقهور.

ب - الشخصية:

إن العمل المسرحي لا يمكن أن يقوم بدون شخصيات « لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقى»¹ وهي كيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي الذي وقعت له القصة، وفي المقابل تطلق هذه الكلمة على كل شخص يشكل حالة متميزة في المجتمع؛ انطلاقا من كون أن لكل شخص صفات متفاوتة تميزه عن غيره.

تجتمع في الشخصية بصفة عامة خاصيتان أساسيتان تظهر الأولى على شكل ثبات في الشخصية و تظهر الثانية على شكل تغير و تطور في سلوكه، فأما عن الثبات فهو يتألف من الثبات في الأعمال، والذي يتصل بطريقة تعاملنا مع الآخرين بالإضافة إلى الثبات في الأسلوب، وأقوى ما

¹ - أحمد كمال زكي - دراسات في النقد الأدبي - دار الأندلس - مصر - 1980 - ط2 - ص 42.

يظهر عليه الثبات هو في البناء الداخلي ونعني بذلك الأسس العميقة التي تقوم عليها الشخصية، أما فيما يخص تطور الشخصية و تغيرها فهو ينطلق من كون أن الثبات ليس إلا أمرا نسبيا إذ أن الشخص يمر خلال مرحلة طفولته بأشكال مختلفة من النمو في نواحي متعددة وهو يتغير ويتطور خلال هذا النمو.

ونستطيع أن نلخص كل هذا في قولنا أن الشخصية تتكون من ثلاثة جوانب:

1. الجانب الداخلي (النفسي) وهو متعلق بالكيان النفسي والفكري المتصل

بالتركيب العصبي والشعوري للشخصية.

2. الجانب الاجتماعي (السوسيولوجي) وهو متعلق بالتركيب الاجتماعي المتصل

بالأسرة من الناحية الطبقية والثقافية والسلوكية والعلاقات التي تربط بينهم

بالإضافة إلى البيئة.

3. الجانب الخارجي (الفيزيولوجي) وهو متعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب

الشخصية وسلوكها.

لذلك فإن هذه الأبعاد هي أساس البناء الفني للشخصية، إذ أن الشخصية تتأثر بالواقع

الاجتماعي وتحولاته كما أنها تؤثر في الجو السائد، وهذا ما نجده في مسرحية (كل واحد وحكموا)

التي عرضت لنا الشخصيات الرئيسية ونوعية أخرى من الشخصيات منها الجماعية التي تشبه إلى حد

كبير الجوقة¹، وكذا الشخصيات الثانوية التي تحدد وجودها كضرورة درامية بحكم وظيفتها المحددة في الحدث بالإضافة إلى الشخصيات الصامتة مثل الحراس (كومبارس)².

ب-1- الشخصيات الرئيسية:

إن الغاية من المسرحية هي تجسيد الحياة الاجتماعية على نحو أعمق وأخصب، ومن هنا كان التشخيص محور التجربة المسرحية، ولا شك أننا نبتهج كثيرا حين ندرك بعمق أبعاد الشخص؛ إذ أن هذه الأخيرة تتفوق على الحياة الحقيقية في كونها تستطيع أن تجذبنا إلى عمق ووعي الإنسان، ونحن حين نقرأ المسرحية من جانبها التشخيصي نهتم أكثر بالشخصيات المركبة المعقدة لتوقعنا أنه يمكن أن تتغير على نحو ما، أما الشخصيات السطحية البسيطة فهي لا تهتم بما يدور حولها ولا تتفاعل مع المحيط.

تعتبر الشخصية الرئيسية مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة، غالبا ما تتسم بالتعقيد بحيث يصعب رسمها، وهذا النوع من الشخصيات قد وهبت من القوة ما يجعلها تجسد المواقف والقضايا بشكل مقنع:

¹ - الجوقة: جماعة من الناس يعتمدون مبدأ الارتجال لتحقيق التلاقي بين الممثل والمتفرجين وجعلهم يتشاركون في تجربة واحدة

² - الكومبارس: تدل على الممثل الذي يظهر على خشبة المسرح دون أن ينطق بأية جملة، ويلعب دور حارس أو حاجب، ثم صارت تدل على الممثل الذي يؤدي دورا ثانويا في مسرحية ما وهي لا تخلو من معنى انتقاصي.

- شخصية البخار:

قدم لنا في المسرحية على أنه رجل حكمة وتبصر وحق وعدل، يفيد الجميع بأرائه، وبيخوره الذي يشفي كل عليل ويستر ما ستر الله، يتقن لغة الخطاب الشعرية المؤثرة والموحية التي تساعد على شد انتباه المتلقي، بالإضافة إلى أنه يمتلك معرفة عن الجمهور الموجود حوله، عن هويته ومعتقداته.

تحولت شخصية (البخار) إلى روائي يسرد أحداث الحكاية في مسرح شعبي قدم بالسوق وهو شبيه بالحلقة، ويقرب من مسرح الشارع لأنها تشبه الخشبة المرتجلة والهواء الطلق، والعرض فيه هو الأساس وليس النص، فيقوم على الارتجال والحركة والإيماء والغناء، وخصوصية مسرح الشارع تكمن في أنها تخلق علاقة فرجة لها طابع حيوي يكون المتلقي فيها مختلفا عن علاقة التلقي التقليدية، فالعرض الذي يجري في الشارع كمكان مفتوح مقتطع من الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة إلى تحقيق الإيهام، وإنما إلى مشاركة الجمهور في الفعل المسرحي، وهذا ما فعله شخصية (البخار) الذي برز لنا أحيانا كشخصية المداح وتارة أخرى كشخصية تحكم على أفعال الناس، وهو المحرك الرئيسي للأحداث.

- شخصية الحاج جبور:

تاجر غني متسلط يجب السيطرة على الأمور لتجري على هواه مثال ذلك الحوار الذي جاء على لسان (جبور):

«جبور: استنتو من ذورك ما كاين اللي يتكلم ولا يبوش، بلا الأمر انتاعي واللي هذا الشيء

ما عجبوش الباب كبيرة راه محلول، أنا راني حاب نتزوج وبمالي أنحب من ذورك نسمع غير كلمة

إيه وإلى قولي لالا يرفد احوايجه ويقابل الدلالة»¹ كما أنه إنسان مفتخر بمقامه ومعارفه منافق ذهب إلى الحج ويمارس الشعوذة:

«جبور: حبيتوه الدواس عندي راجل عمتي مفتي ولد خلتي شرطي القاضي يسمى بن عمي والقاضي خاضي بنت خالتي ووالي خطرة قالي صباح الخير وابتسم لي من ذاك النهار راني عنده من حباي، كون أنحب نحسبكم على اتمسخير انتاعكم أتقول كلمة واحدة والدعوة انقضات»².

- شخصية الجوهر:

وهي بطلة المسرحية و الأحداث تدور حولها، وهي شخصية عاطفية حنونة في سن المراهقة ذات الأربعة عشر ربيعا، ومازالت تلعب في الشارع، تعيش في عائلة فقيرة، تحب ابن الجيران على الرغم من أنها لا تعرف معنى الزواج ولا تفكر فيه، لكن بعد تزويج أهلها لها بدأ تفكيرها يتغير حيث أصبحت قاسية على نفسها و أقدمت على الانتحار.

وبالرجوع إلى بسيكو الدراما نجد أن الحالة النفسية للجوهر قد تكونت من قسوة الحياة عليها فدخلت في معاناة نفسية، وهذا ما يطلق عليه اسم البطل الدرامي (dramatique héros) وشخصيتها تتميز بمواجهتها لنوعين من العوائق:

¹ - عبد الرحمان كاكي - مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) - المسرح الجهوي بوهرا-الجزائر - 1967 - م.ط - ص 16. 17

² - المصدر نفسه - ص 78.

- **ظروف خارجية:** وهي ظروف قاهرة كالفقر، والتي جعلت الأب ضعيف الشخصية

فباع ابنته مقابل المال والمزل وحتى أمها الملجأ الأخير لها لم تعارض زواجها خوفاً

من زوجها و (جبور).

- **ظروف داخلية:** كالأهواء والرغبة في بن الجيران.

- **شخصية السعدي:**

على الرغم من أن ظهوره على مسرح الأحداث كان قليلاً إلا أنه وبطريقة غير مباشرة كان

دافعاً قوياً لرفض البطلة للزواج، وهو إنسان واقعي يتصور الواقع كما هو ويعيشه كذلك، شخصية

خيرة تحب الفلاح للناس على الرغم من فقره يعيش داخل آلهة جهنمية اسمها المجتمع، فهو

سوكارجي يعشق النوم لأنه من دون عمل، سلمي ومسالماً رغم تعلمه لصناعة تركها له والده المتوفى،

لديه أحلام وطموحات، ولكن يصطدم كل صباح بالواقع المعاش، وعليه نقول بأنها شخصية غريبة

الأطوار تجمع بين التفاهة والعظمة، يلفها الغموض عميقة وإن بدت واضحة في الظاهر وعلى

الرغم من ذلك فهو شخصية قوية في مجاهدة القوي ولا يأبه به.

ب-2- الشخصيات الثانوية:

هي التي تملأ عالم المسرحية وعن طريقها تُكتشف ملامح الأفراد والمجتمعات، وهذه

الشخصيات العادية قد تكون منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية، وقد يكون منها ما يعلق على

الأحداث، فتأتي هذه التعليقات مجسدة للمعيار الأخلاقي السائد، وهذا النوع يعتبر مساعد

للشخصيات الرئيسية بطريقة أو بأخرى:

- شخصية نقوس: وهو خدام جبور، طفيلي، انتهازي، محتقر من طرف شخص (جبور) حيث يسيطر عليه، إذ يطيعه في كل أمر فهو تابع له يتحكم فيه.

- شخصية سليمان: أب الجوهر؛ رجل فقير محتاج ليس لديه كلام ثابت ولا شخصية قوية، متردد، يعيش في منزل (الحاج جبور) ومن ماله، وعلى الرغم من حبه لابنته إلا أنه لا يستطيع أن يصنع لها الخير بل يتمناه لها، ولم يضحى من أجلها بل فضل مصلحته على مصلحتها.

- شخصية أم الجوهر: شخصية تقليدية لا تعارض زوجها حتى إن كان على خطأ، تعيش حالة فقر معه تحت سيطرة (جبور)، تحب لابنتها الخير والسعادة إلا أنها ضعيفة، فهي تتقن إلا كلمة نعم.

- شخصية أولاد جبور: شخصيات ثانوية ظهرت مرات قليلة، يحبون المال وهم أنانيون يستغلون أباهم، انتهازيون لا يرفضون أمرا لو الدهم مقابل العطاء.

- شخصية رجل الدين: فقير يدعي الدين رغم استهتاره به، يمارس الشعوذة تحت ستار الإسلام.

- شخصية الجن في العالم الآخر: نوع من الشخصيات النمطية، وهي شخصية غير واقعية يكتنفها شيء من المبالغة في بعض جوانبها، إلا أن القارئ يدرك مقاصد الكاتب فيتغافلون عن المبالغات.

- شخصية الحارس: شخصية شبه صامتة لها دلالات في انتقال الأمر من حالة إلى أخرى.

ب-3- قراءة في دلالة شخصيات المسرحية:

مفهوم القراءة مفهوم حديث نسبيا ظهر مع الدراسات السوسولوجية، وقد أدى ذلك إلى تغير المفهوم التقليدي للنقد المسرحي، فأصبح يبحث في مكون العمل وتفسيره وتأويله، فهي بذلك تفكيك للكتابة من خلال دراسة علاقة الدال بالمدلول، ثم ربط العلامات بمنظومة دلالية لتشكيل

المحاور الأساسية للمعنى وقراءتنا للشخصيات هي عملية تحليلية تأخذ بعين الاعتبار البنية العميقة والبنية السطحية للنص وترتبط بينهما.

إن شخصيات التراث الأسطوري غنية بدلالاتها، فهي رمزية من الطراز الأول، يجتمع فيها أكثر من دلالة، بل على هذا الأساس ينبغي أن ننظر إلى سائر الشخصيات الأسطورية أو الذين دخلوا إلى العالم الأسطوري، فكل شخصية من هذه الشخصيات لها خبرتها الخاصة الواقعية أو الممكنة، ولكنها في الوقت نفسه تلخص وجهها من وجوه التجربة الإنسانية الشاملة، فتصبح شخصيات محدودة العدد، فحين ظهرت على سطح التاريخ الإنساني لم تكن سوى أدوات عبر بها الإنسان على مر الزمن عن تجربته منذ بدايتها والتي امتدت إلى العرق والتقاليد، وعمما تضمنته هذه العلاقات من معاني الحب، الموت، الخلود و الشجاعة.

إن الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة، يحسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعية، وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة يمثل علاقة واضحة ومنطقية بينها وهي في الغالب علاقات جدلية، ومن ثم تعود رموز أسطورية لكي تخضع لمنطق النظر المسرحي القصصي، وهنا يستعمل (عبد الرحمان كاكي) نماذج بشرية موحية بالأفكار فنجد:

1- **البطل المثالي:** يتمثل في شخصية البخار، إذ يأتي سلوكه نموذجا للحياة فينبهنا إلى

أخطائنا، متبعا طريقة التطهير في إعطاء وصف الحالة الاجتماعية والعاطفية وبيان

الشر والمسيء وحتى المظلوم ونهاية كل واحد، فالفرد المتلقي تصله رسالة كل فرد قد

يعمل بها.

2- **البطل المتعالي:** يتمثل في شخص (الجبور)، الذي يعيش وسط إطراء المجتمع له أو المدح بقدراته وماله أو لأي شيء يتعلق به، واختار الكاتب كلمة (جبور) مقابل كلمة (حميدي)، فهذه الأخيرة مأخوذة من كلمة الثناء حيث صار محمودا، فقد استحمد الناس بإحسانه من كلمة الثناء حيث صار محمودا، فقد استحمد إلى الناس بإحسانه إليهم فاستوجب عليهم حمدهم، فهو كثير الخصال الحميدة وهنا علا عليهم ليتعبر ويتكبر فأصبح (حميدي المتعبر).

3- **البطل التمزق:** إن مفهوم الشخصية الرئيسية عند (عبد الرحمان كاكي) يساير مفهومها في المسرح الحديث، حيث تحولت في أحيان كثيرة لحالة معاكسة لمفهوم البطل، وهذا هو اللابطل الذي نجده في المسرح التعبيري في ألمانيا ولا سيما مسرح (برتولد بريخت) الذي تأثر به كاتبنا.

وبطل التمزق هو بطل ضائع في متاهات الحياة يصارع الحية، تتبلور في شخصية (الجوهر) التي تختار الانتحار كنهاية لحياتها، وهو ليس هروب من الواقع بقدر ما هو شجاعة منها، وقد اختار الكاتب اسم (الجوهر) بالذات وتوظيفه في النص ليعين لنا البراءة الصافية وهي ذات الأربعة عشر عاما.

والجوهر هو كل ما يستخرج منه شيء ينتفع به، لا يقبل الانقسام وإذا انقسم ييهت بريقه ويصبح أشثاتا فكان رد (الجوهر) لما حطمت أحلامها وانقسمت حياتها إلا أن تنهي كل شيء فإما أن تكون أو لا تكون فهي لا ترضى بالحل الوسط.

4- **بطل المواجهة:** إنه يمثل بطل القطيعة يعمل المستحيل من أجل إبطال هذا الزواج، فأفكارهم متناقضة، متمثلة في أولاد جبور وزوجاته إلا أنهم لم ينجحوا في تحقيق ما أرادوه.

5- **بطل التبعية:** وهو شخص مضاف، لاحق أو تابع يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة أو حتى بأقل الاحتمالات روح التحدي، وهو مطالب بالطاعة كما يؤشر ذلك اسمه، فهو شخصية ضعيفة فنجد شخصية (الناقوس) وهو خادم (جبور) عازب رغم كبر سنه، شبهه الكاتب بالناقوس المصنوع من الخشب أو الحديد التي يضربون بها للإعلان عن وقت الصلاة، فهو شبيه بالجرس الذي يرن وقت الحاجة، كما نجد بعد ذلك شخص آخر تابع يتمثل في الأم والأب، فهل هذا صحيح ما يسمى بحب الوالدين؟ السؤال طرح نفسه، وأين دورهما في كل هذا؟ لقد باعا ابنتهما، وذكر الكاتب اسم الأب ولم يذكر اسم الوالدة، لأن (سليمان) هو ذلك السم الذي قوامه الزئبق الذي يتغير بسرعة ويتحرك أسرع لكي لا يمسك فهو قاتل لغيره حتى أقرب الناس إليه، فلو قالت زوجته (لا) عن الزواج لكانت تجرعت مرارة السم.

6- **البطل الهامشي المتحرك:** صحيح أنه بطل غير رئيسي في مسرى الأحداث لكن لولاه لما اعتبرت المسرحية أسطورة، إنه (الجن) وقد قسمه الكاتب إلى ثلاثة أنواع هم (جن الأرض، وجن البحر وجن السماء)، ويتضح من خلال مسرى الأحداث

أن جن الأرض هم الطبقة الشعبية العادية والغير مثقفة، فهم على الأرض أو على أصلهم أو على ما جبلوا عليه، تحب الخير للناس والمسألة وجن البحر للدلالة على الطبقة المتعلمة وليست مثقفة في أمور الحياة، يدرسون الخير والشر إلا على الورق أما جن السماء فهم الطبقة الحاكمة تتمثل في شخص القاضي الذي يحكم على الناس وهو (سكران) دلالة على الرشوة في أغلب حالاتها والمظلومين في السجن، فلفظة الجن بصفة عامة كانت للدلالة على أن الناس الداخل فيهم يستتر بهم فيقال عنهم (جنون) أو (شياطين) فهم نقيض للملائكة.

لقد استطاع الكاتب (ولد عبد الرحمان كاكي) أن يلتقط الحدث ويصوغه في قالب درامي مسرحي، ويشحنه بدلالات وأبعاد رمزية وفكرية تثير فينا النقمة والكراهية لكل نظام مستبد يحاول قهر الإنسان وسلبه إرادته وحرية.

ج - اللغة:

تعد اللغة المنطوقة الوسيلة الأكثر انتشارا و استعمالا في التعبير و التفاهم و التواصل بين البشر، و يستخدم الكاتب الكلمة أداة للتعبير عن الأفكار، فاللغة هي صانعة ومخرجة النص إلى الوجود، وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في الموقف، وقد استخدم الكاتب ذلك المخزون في ذاكرته لإثارة خيالنا كما استخدم عنصر التغريب ليخدم رؤية أو موقفا.

إن تجربة (ولد عبد الرحمان كاكي) في عمله المخبري الذي يسمى (ما قبل المسرح) تعد التجربة الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر، نابع من أصالة هذا الشعب و تقاليده؛ إذ خلص الكاتب إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزات من التراث الثقافي الشعبي الذي يوحي به، وبهذا أصبحت السمة الغالبة على مسرحياته هي إيجاد الوسيط الفني الذي يحول لغة المآثر المفتوحة على عدة دلالات، و إلى صورة مجسدة بالحركة و الصوت على خشبة المسرح اقتناعا منه بأن المسرح هدفه العرض بالدرجة الأولى، لذا ينبغي تلخيص الكلام المطول و اختزاله بحركات الممثل و إيماءاته وهو ما طبقه في نص المسرحية.

لقد وظف الكاتب لغة محكية وهي لغة عامية جزائرية عربية مأخوذة من لغة الشعر الملحون، تحمل شحنات كلها حكم و أمثال من البيئة الزمنية والمكانية، وقد اختارها الكاتب لأنها لغة مشتركة في الأوساط الشعبية نظرا لتفشي الأمية في ذلك الوقت، ولأن اللغة العربية الفصحى لم تكن لغة حديث ولا لغة حياة يومية، ولا أحد ينكر ما تعرضت له اللغة العربية الفصحى من ضربات استعمارية عنيفة بصفتها لغة ضاربة في أعماق التراث العربي وحاملة لأعظم الرسائل السماوية.

إن اللغة التي استعملها الكاتب في مسرحية (كل واحد وحكموا) ذات طابع تراثي أقرب إلى لغة المداح التي استعملها في الأسواق و الحلقات الشعبية، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفوس الجمهور تمتع المتلقي و تجعله يفكر في معانيها و إيجاءاتها وهي لغة مشبعة بالرمز الأسطوري؛ إذ أن حفظه لذخيرة من الحكايات والأساطير الشعبية والقصائد في أعماله المسرحية وارتباط مسرحياته بالتراث الشعبي جعل من مسرحياته عبارة عن لوحات تاريخية أو أسطورية.

لقد كانت هذه المسرحية هادفة حيث اهتم (ولد عبد الرحمان كاكي) بتقديم مشاكل الإنسان وخلق منها نماذج درامية عبر عنها بلغة عامية شعبية بسيطة، إيجائية ورمزية تكشف الغموض و تدعو المشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي والسياسي، و أهم ما يميز هذه اللغة الشعبية التي استعملها في صياغة أعماله هي أنها تجعل المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع وخلق الأفضل منه، فوجد في لغة المداح الجواب الأمثل عن رغبته في خلق التغريب المسرحي البريختي، وعلى الرغم من وصول الفكرة للمتلقي عن الخير والشر والاستغلال إلا أن الرمز في هدف الكاتب يرينا أن الأغنياء هم الذين يغلبون في النهاية بغض النظر عن العرف و التقاليد أو حتى العقيدة أو الدين.

وقد استعمل الكاتب اللغة الشعبية وهي اللغة المحلية المكثفة بالرمز الأسطوري، على الرغم من بساطة الكلمات إلا أنها ذات دلالات عميقة تجمع في ذات الوقت بين الحقيقي وغير الحقيقي كما أنها الوسيلة الناجعة في توصيل الأفكار إلى الأوساط الجماهيرية، فهي لغة سهلة معبرة وبسيطة من دون تكلف لأنها لغة محلية لا تتطلب مجهودا لفهم المسرحية والاستمتاع بموضوعها.

استخدم (كاكي) اللغة العامية الجزائرية وهي لغة قريبة من الشعر الملحون، تحمل شحنتات كلها حكم وأمثال قريبة من البيئة الزمانية والمكانية، حيث جاءت المسرحية ذات أسلوب سلس، ولغة مفهومة تمتاز بالصدق والصراحة والحيوية فهو ينتقي الكلمات من واقع عادات الناس الكلامية لأنها مستمدة من أغنية شعبية فلكلورية والتي تعالج قضايا اجتماعية تمس كل الفئات والشرائح.

استعمل (عبد الرحمان كاكي) في لغته العديد من الرموز، فعلى الرغم من بساطة الكلمات إلا أنها ذات دلالات عميقة، غاية في المرونة وربما ذلك راجع إلى طبيعة الرمز التي تجمع في وقت

واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي وإلى مرونة المادة المسرحية المقدمة، فعلى الرغم من وصول الفكر إلى الملتقى عن الخير والشر إلا أن الرمز يكمن في هدف (الكاتب) الذي يرينا أن الأغنياء في النهاية هم الذين يغلبون بعض النظر عن العرف والتقاليد أو متى العقيدة أو الدين وهذا الرمز هو التعبير اللفظي أو (إيماءة الصدمة)، فهي تظهر نفس الضدين في المغزى وترك وقعا من انكسار الخيال بحيث توافق أسطورة البحث بأطوارها الثلاثة المتمثلة في الخروج والعبور والعودة؛ فالخروج يتمثل في الرغبة التي كانت مكتوبة والعبور هو سير الأحداث ونهايتها، وكيف عادت إلى نقطة الانطلاق لنصل إلى ذروة الأحداث حين قرر (جبور) الزواج لتنتهي بنا إل اندماج البطل في الجماعة (موكب العرس) ويضاعفها الكاتب بصورة تمكينية، بحيث تكون هناك دورتان؛ دورة ثبات تتبعها دورة نفي، وفي وقت ما بعد الزفاف يحول (جبور) نداءه التهكمي الثاني إلى المغامرة و هذه المرة نداء إلى الارتياح والغيرة والاستياء بدلا من أن يكون نداء إلى الحب والأمل.

قدمت لنا اللغة صورا جزئية ليست تشكيلا عقليا واعيا وليست كذلك تشكيلا احتياطيا، إنما هي صور ترسبت في لاشعور الكاتب، ولم يثرها هنا ولم يجمع بينهما إلا شعور بالخوف من مستقبل (الجوهر) ومن الفكرة الهرمة التي دخلت في ميراثه الروحي من الطاحونة الذي يدور هدرًا عن الأحباء، من الموت انه حلم مليء بالرعب، والرعب هو الذي ولد الأشباح، ومن هنا جاء الرمز في دلالة (البحر، الطاحونة، الأشباح، جن السماء، جن الأرض، جن البحر) ودلالات الأسماء (جبور، جوهر، سعدي...)، فالبحر هو فقدان الأمل في العودة، والطاحونة هي العوائق التي تطحن الجوهر، والأشباح خفايا الناس.

إن اللغة تلعب دورا كبيرا في سير الأحداث والتعريف بالشخصيات إن لم نقل أنها أساس

العمل الفني وبدونها لن تكون هناك مسرحية.

د- الحوار:

الحوار أداة فنية في المسرحية وهو نمط من أنماط التعبير تتحدث به الشخصية، وينبغي أن يتسم بالإفصاح والإيجاز، و الحوار الجيد هو الذي يكون معبرا ويتمثل هذا النوع فيما حسن تركيبه وسهل قوله واتضح معناه وعبر تعبيرا ملائما، وفي الحوار يجب التوضيح بزخرف الكلام وأناقته في سبيل المعنى بالإضافة إلى مراعاة طبيعة القارئ أو المستمع للحوار، فإذا كان هذا الأخير بين طرفين أو أكثر ظاهريا، فإنه يوجد طرف آخر هو القارئ أو المستمع.

من خصائص الفن التمثيلي أنه يقوم على الحوار الذي يدور بين الشخصيات، فهو أداة التخاطب في النص المسرحي، وهو السمة التي يتميز بها عن الفنون الأخرى، فالحوار في المسرح يكشف به الكاتب عن الأحداث الجارية والمقبلة والماضية ويرسم بها ملامح الشخصيات، ليترك الممثلين ويقرن الفعل بالقول، مما يحتم على هذا القول أن يكون ملائما كل الملائمة للموقف الذي يمثله الممثل من هنا كانت الصعوبة في إنشاء المسرحيات إذ يتحتم على المؤلف أن يتقمص أشخاص المسرحية، أن يحيا ذهنيا حياتهم جميعا، فيكون تارة كريما وتارة بخيلا، وطورا غنيا وآخر فقيرا، ملكا وصعلوكا، عظيما وحقيرا، فاضلا ورذيلا حسب ما يقتضيه سياق المسرحية، غير أن الحوار ليس مجرد حديث بسيط يدور بين شخصيتين أو عدة أشخاص، بل هو أداة المسرحية، به تعرض الحوادث ويخلق الأشخاص وتقام المسرحية من أولها إلى آخرها.

يمتاز الحوار في نص (عبد الرحمن كاكي) بالاقتصاد والوضوح فهو يميل إلى الإحاطة بالمعنى بعبارة واحدة فقط، فكلماته مشحونة تستولي على ذهن المتلقي - إذ أن لكل كلمة دور أساسي في البناء المسرحي، فهي تصور الشخصية وتدفع الأحداث إلى التطور وليس الاقتصاد في الحوار هو الإيجاز، فلا بد أن يكون حوارا واضحا لأن المتلقي في المسرح يهتم كثير به وخاصة في تحريك مشاعره ويجب أن يكون الحوار قصيرا قدر ما يستطيع الكاتب لأنه طوله يؤثر على قارئه وهو حوار له قدرة الإيحاء لما يدور في نفس الشخصية، فهو حوار لم يظل على وتيرة أو إيقاع واحد، فقد يمضي الحوار نحو العادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر مثلما حدث كموقف الجوهري التي وقعت في الخيار بين القبول والرفض خاصة عندما وجدت النفور من قبل (السعدي).

عند قراءة مسرحية (كل واحد وحكمه) لا يجد المتلقي مفارقة كبيرة بين الفترة التي كتبت فيها وفترة القراءة، وكأن تلك الفترة قد بعثت من جديد فهو- عبد الرحمان كاكي - قد اختار ألفاظ تثير جوا من الكآبة والحزن والخشوع في نفوسنا لتلك النهاية الحزينة والمشؤومة، فهي تنتمي إلى المسرح المأساوي، وبما أن المسرحية الحوارية جاءت على شكل شعر جاءت ألفاظها لها نغم موسيقى ذات أسلوب متناغم.

لقد استطاع المسرحي (ولد عبد الرحمان كاكي) أن يتصور شخصياته تصورا كاملا، وفي وضوح تام استطاع أن يدع شخصياته تحرك حوارها بنفسها، ويكون بذلك ملائما للشخصية فلا يسمح لها بأن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها هو وأن تعبر عن مشاعر ليست مشاعرها ولا آراءها هي بالذات.

هـ- الإطار المسرحي:

إن السرد يتمتع بإمكانية زمنية ومكانية كبيرة ومتنوعة، إذ لا توجد قيود أو صعوبات تحد من مساحة المكان وامتداده و الزمان الذي يدور فيهما الخطاب، فهناك قدرة على التوغل داخلهما أي في الماضي أو المستقبل أو الانتقال من مكان إلى آخر.

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان أو الحيز، والزمن الأدبي لا ييسط ظلاله وسلطانه على المكان فحسب، بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني، بجبل من مسد، فإذا الكل تحت سطوته وجبروته -الحدث والشخصيات والحبكة والحوار- إذ أن الزمن الأدبي زمن متسلط ومتحكم بأبعد الأمور وإذا كان الزمن قديما مجرد توقيت للأحداث فإن النظرة إليه اليوم تغيرت.

1- زمن الخلق (نقطة الانطلاق):

وهو الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور وهو في سنة 1967 وهي فترة التشييد والبناء في الجزائر، بعد الآثار التي خلفها الاستعمار آنذاك ذات طابع اشتراكي يؤمن بالكثير من الخرافات، فكان من كاتبنا أن يبدأ الحكاية بقول البخار في النهار ومع الصباح وهذا هو زمن الخلق الذي يسرد الحكاية، وبدأت مع (جبور) الذي يخاطب أولاده، وبما أن الحكوي يسبق دائما المحكي فغالبا ما يكون السرد في إطار الزمن الماضي برغم استخدامه لصيغ المضارعة و زمن الحاضر و بالتالي يشير زمن المسرحية إلى الزمن الماضي وهو لا يحدده بوقائع معينة لها ارتباط بمكان و عصر محدد.

2- الزمن الخارجي:

وهو الزمن الواقع عند طرفي المسرحية، أي البداية والنهاية، وبالتالي فهو زمن موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما فيه من موضوعات اجتماعية واعتقادية، تروي عادة بصياغة الحاضر، استعمل فيها مرات قليلة الاستباق الذاتي يمهد لما سيأتي ويزيدنا تشويقا وليسد الثغرات، ويتمثل ذلك في تمنيات (جبور) و(الجوهر) و(السعدي) في حين لم يستعمل الاسترجاع، أما مكان الصيغة المسرحية فهو حاضر دائما بالرغم من تغير المكان في المسرحية لأن الخطاب المسرحي يرتبط وينجز مع المتلقي، وهنا يكون وقوع الحدث باتصال المتلقي بالحدث.

3- الزمن الداخلي:

وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة، وهو أيضا زمن المستقبل المتمثل في الأحلام بنوعيتها، حلم النوم وحلم اليقظة، فلم يخلو العمل المسرحي المقدم من الزمن الماضي المستحضر ومن زمن مستقبلي بمقابل الزمن الحاضر، وإذا كانت هذه الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل تأتي منفصلة أحيانا فإنها كثيرا ما تأتي متداخلة يصعب الفصل بينهما، والمتتبع للزمن داخل النص يلاحظ أنها تتنوع وتتعدد حتى في الزمن الواحد، فالماضي مثلا لم يحدث داخل النص وإنما بواسطة الذاكرة، وهناك ماضي كان في مرحلة من مراحل النص حاضرا أو حتى مستقبلا وبتطور الأحداث يغدو ماضيا، كما أن

هناك مستقبلا لا يستحضر إلا عند الحلم أو النوم في حين أن المستقبل يتطور بتطور الأحداث يغدو حاضرا وربما ماضيا أيضا.

أما عن المكان الذي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وبالتالي فالمكان أو الحيز معنى واحد، فالمكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري.

ليس هناك مكان بلا زمان فهما متلاحمان، فالمكان بحكم طبيعته زماني والزمان مكاني، فالمكان ليس مجرد إطار للأحداث وإنما هو عنصر حي فاعل في أحداث الشخصيات ويتمثل في المكان المفتوح وهي الأماكن المذكورة في مجرى الأحداث فنجد السوق أو الشارع وبيت (جبور) وبيت (الجوهر) بالإضافة إلى أحداث جرت تحت البحر وفي السماء.

إن الصور الجزئية وأحداث طبيعية تجتمع أو تتلاقى في منطلق الزمان والمكان كما التقت هنا، إذ بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وقد تتداخل في زمان ومكان الكاتب وليس لهذا التكليف سبب إلا أنه ذات بنية شعورية، إلى جانب كثافتها لا نجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلي لأنه سيرفضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراكها، وهنا يستغل الكاتب روايب الصور الشعبية المتداولة خرافات وأساطير والتي ينسجها خياله ليعيد بناء مسرحيته.

بمذا تتجاوز المسرحية حدود الزمن و المكان المتعارف عليهما لتشكل إطارها الخاص

الذي تعبر من خلاله عن قضية لا تخص زمان ومكان بعينه، إنما هي قضية كل عصر يسود

فيه الاستبداد و القهر و التسلط للقارئ أو المتلقي الذي له الحق في قراءتها و تأويلها.

و - العقدة:

هي سلسلة الأحداث التي تجري في المسرحية وهي مرتبطة برابط السببية، و هي نقطة التأزم

في الحدث، فلكل حدث في العمل الإبداعي عقدة، و عند دراسة مستوى العقدة في بنا المسرحية فإنه

يمكن طرح التساؤلات التالية لدى تحليل العقدة: هل العقدة مقنعة، كيف وردت الأحداث، مرتبة

ترتيباً زمنياً أم ترتيباً لا واعياً.

هي حادث يوشك أن يقع، أو ظرف يمكن أن يطرأ ويترتب على ذلك نتائج خطيرة،

نستشفها حيث تشتد الحالة فتصل إلى الأزمة أو الذروة، و يتمثل ذلك في مشكلة الزواج عند

(الجوهر) ورفضها له و تشتد الأزمة حين تصل إلى القضاء بعد صراع بين الأشخاص.

هذه العقدة التي لا تتطور إلا بالصراع الخارجي أو بين صراع الإنسان مع الإنسان ففرض

النفوذ يقوم على صراع بين الشخصيات و صراع داخلي أي مع النفس والأنا والواجب بالإضافة إلى

الصراع الوجداني النفسي العميق المتمثل في حبها (أي الجوهر) لابن الجيران وفقدان الثقة في والديها.

ي - الحل:

الانحدار نحو النهاية هو ما يسمى بالحل، ففي المأساة يكون موتا في الغالب وهذا ما حدث بالفعل موت (الجوهر) وبعدها (جبور) ونهاية سعيدة للزوجات والأولاد الذين انتهوا من جبروت (حميدي) والتمتع بماله.

إن هذه المسرحية و إن كانت ممتعة في بعض جوانبها فهي لا تبعث على السرور والفرح، فهي تثير الهم وتدعو ضمنا ودون تقريرية مباشرة إلى اتخاذ موقف إزاء الظلم و الاستبداد، وعليه فقد استطاع المسرحي (عبد الرحمان كاكي) بفضل تجربته أن يطعم النص بحدث تغريبي يدعو فيه المتلقي لكي يتعامل مع هذه المواقف بيقظة عقلية لا تستسلم للعواطف، وإدراك حقائق السلطة.

مما سبق نستطيع أن نقول بأن الكاتب قد وفق في مسرحية (كل واحد و حكموا) حيث نجد أن المصدر الرئيسي الذي اقتبس منه يتمثل في الأسطورة نظرا لمرونتها و قد تمكن الكاتب من تطويعها حسب رغباته الفنية، و هذه المرونة هو ما يؤهلها للتطور و التعديل في العبارات و المضامين.

خجسته

كانت هذه بعض الخطوط العريضة للتراث المسرحي الجزائري التي تؤكد ارتباطها بالسياق التاريخي للمجتمع، وبمضورها الايجابي كتعبير قوي إلى جانب العناصر الأخرى، وقد أثار هذا الموضوع مجموعة من الأسئلة تتعلق بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها من مصدر عربي وغربي، وذلك على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية، وقد حاول المسرح الجزائري أن يرصد الواقع الاجتماعي وأن يفرض نفسه على الساحة الثقافية في الآونة الأخيرة خاصة في إطار (تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية لسنة 2007) حيث أصبح الفنان المسرحي ينظر إلى الظواهر الاجتماعية بمنظار جديد استجابة لمتطلبات المرحلة ومعطياتها السياسية والاجتماعية.

من هنا جاءت هذه المحاولة لتؤكد أن النهضة ما هي إلا بداية طور من الاقتباس والأخذ عن المصادر الفنية الأخرى، والتي صاغها المسرحي الجزائري صياغة درامية نابعة من واقعه المعيش وذلك بمقدار وعيه لهموم وطنه ومجتمعه بالإضافة إلى الوعي الثقافي الذي يعتبر محصلة لأفكار ونظريات ووجهات نظر الحس الاجتماعي.

إن النصوص المسرحية الجزائرية اعتمدت اللهجة العامية، وذلك راجع إلى ما خلفه الاستعمار من محاولة طمس للغة العربية، لاعتبار هذه الأخيرة إحدى مقومات الأمة من جهة ومن جهة أخرى محاولة مؤلفي هذه المسرحيات التقرب من أوسع الشرائح الاجتماعية، لكونها لغة الاتصال المباشر. وكمحاولة منا لتوثيق هذا البحث والاستفادة من الموروث الشعبي سواء كانت أساطير أو حكايات شعبية لخلق مسرح درامي يستفاد منه لإسقاطه على الواقع بكل تناقضاته ولخلق تزاوج درامي بين التراث (الأصالة) والمعاصرة، وقد تطرقنا في هذا الإطار إلى الكاتب (عبد الرحمان كاكي)

في مسرحية (كل واحد وحكموا) بحيث زواج بين الأغنية الشعبية في نسيج مأخوذ من الواقع بكل تقاليد ومعتقداته، كمحاولة منه للبحث عن الشكل الجديد للعرض المسرحي قوامه المسرح الشعبي المحلي.

وقد كانت هذه الموضوعات التي بحث عنها (بريخت) نفسها التي حاول فيها (عبد الرحمان كاكي) إيجاد حلول لها، من خلال اهتمامه بالوعي العربي وبمشكلات عصره، عن الوطن والحريّة والمرأة انطلاقاً من انتماء الكاتب الطبقي الذي حدد اتجاهاته في انتقاء الموضوعات ، فالطبقة الشعبية التي ينتمي إليها تهدف إلى الإصلاح والتغيير في شتى مجالات الحياة مع الحفاظ على الأصالة، كما أن احتكاكه بالمسرح الغربي هو ما جعله يتطلع إلى معالم مسرحية جديدة قصد خلق مسرح شعبي يواكب المسرح الغربي وذلك باستلهام الموروث الشعبي الذي أصبح يبحث عن تأصيل متميز في ذاته وهذا ما جعله يعود إلى التراث الشعبي وخاصة الشعر الملحون لما يحمله من دلالات جمالية ومعالم شعرية.

إن استلهام التراث والعودة إليه دعوة إلى تأصيل المسرح وقد وفق الكاتب بالعودة إلى التراث العربي واستلهام شخصيات مسرحيته وتوظيفها توظيفا يتناسب ومشاكل العصر وهمومه، ويتمثل ذلك في شخصية (الجوهر) و (الحاج جبور) فشخصيات مسرحية (عبد الرحمان كاكي) تتميز بالأصالة فهي تعيش معنا وبيننا وتحدث بلسان حال كل إنسان عربي وتصور معاناته في الحياة اليومية.

إن البحث في التراث الجزائري وفي خصوصية المسرح يؤكد أن التراث في داخلنا شئنا أم
أبينا، ومهما قيل أن المرء ابن بيئته أو عصره فهو ابن ماضيه، واستلهام التراث - مهما كان نوعه -
والعودة إليه دعوة إلى تأصيل المسرح، والمسرح الجزائري مطالب بأن يبحث عن صيغ وأشكال
تعبيرية وجمالية خاصة به، قائمة على المزج بين العناصر المحلية والبعد الإنساني والاستفادة من
التجارب العالمية.

وأخيرا نأمل أن يكون هذا البحث المتواضع محاولة منا لدراسة التراث المسرحي وبيان أهميته

في بناء الفكر والحضارة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً: قائمة المصادر

1. ابن منظور - لسان العرب - دار صادر - بيروت - 1992 - مج 4 .
2. الزمخشري - أساس البلاغة - دار صادر - بيروت - 1992 - ط 1
3. الطبري - جامع البيان - ضبط وتعليق محمود شاكر الخرساني - دار إحياء التراث - بيروت - 2001 - ط 1 - مج 24.
4. عبد الحليم رايس - مسرحيتان أبناء القصة ودم الأحرار - مطبعة برج الكيفان - الجزائر - 2000 - عدد 2.
5. عبد الرحمان كاكي - كل واحد وحكموا (مسرحية) - المسرح الجهوي بوهران - 1967 - م ط.
6. عبد النور جبور - المنجد في اللغة العربية - دار المشرق - بيروت لبنان - 2000 - ط 2.
7. الفيروز أبادي - القاموس المحيط - مؤسسة الحلبي للنشر و التوزيع - القاهرة - م س - ط 3
8. ماري الياس ، حنان قصاب حسن - المعجم المسرحي - مكتبة لبنان - ناشرون - 1997 - ط 1.

9. محمد التوري - مسرحيتان بوحدة، زعيط ومعيظ ونقاز الحيط - طبع ببرج الكيفان - الجزائر - جويلية 2000 - عدد 01.

ثانيا: قائمة المراجع

1. أحمد إسماعيل النعيمي - الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام - دار سينا للنشر - مصر - 1995 - ط1.
2. أحمد بيوض - المسرح الجزائري بين (1962 - 1989) - منشورات التبيين - الجاحظية - الجزائر - 1998 - ط1.
3. أحمد كمال زكي - دراسات في النقد الأدبي - دار الأندلس - مصر - 1980 - ط2.
4. أدمير كورية - سيمياء براغ للمسرح - دراسة سيميائية - مكتبة الأسد - دمشق وزارة الثقافة - 1997 - م ط.
5. اريك فروم - اللغة المنسية - ترجمة حسن القبسي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - 1995 - ط1.
6. إلهامي حسن - تاريخ المسرح - دار المعارف - القاهرة - 1977 - م ط .
7. أليكسي لوسيف - فلسفة الأسطورة - ترجمة منذر بدر حلوم - دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية سوريا - 2000 - ط1.
8. بول .ب.ديكسون - الأسطورة و الحداثة - ترجمة خليل كلفت - المجلس الأعلى للثقافة - بيروت - 1998 - م ط.

9. جبرا إبراهيم جبرا- الأسطورة و الرمز- دراسة نقدية لخمسة عشر ناقدا- المؤسسة العربية

للدراسات و النشر- بيروت - 1980 - ط 2.

10. حسن مرعي - المسرح التعليمي - دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر - بيروت لبنان -

2000 - ط 1.

11. خليل أحمد خليل - مضمون الأسطورة في الفكر العربي - دار الطليعة - بيروت -

1986 - ط 3.

12. رابع العوي - أنواع النثر الشعبي - منشورات جامعة باجي مختار - عنابة - م ط -

م سنة .

13. صموئيل هنري هووك - منعطف المخيلة الشعبية - ترجمة صبحي حديدي - دار الحوار

والنشر و التوزيع اللاذقية - سوريا - 1995 - ط 2.

14. د. صالح مباركية - بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج - الهيئة العامة للثقافة - مصر -

ط 1.

15. عبد الحكيم شوقي - موسوعة الفولكلور و الأساطير العربية - دار العودة بيروت -

1982 - ط 1.

16. عبد الرحمان علولة - شروق المسرح الجزائري - مذكرات عن فترة نشاطه المسرحي ما بين

1926-1932 - ترجمة أحمد منور - منشورات التبيين الجاحظية - سلسلة الدراسات

الجزائر - 2000 - م ط .

17. عبد المالك مرتاض - الميثولوجيا عند العرب - الدار التونسية للنشر MTE - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر - 1989 - م.ط.
18. عبد المعيد خان - الأساطير و الخرافات عند العرب - دار الحداثة - بيروت لبنان - 1981 - ط3.
19. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - دار العودة و دار الثقافة بيروت - 1981 - ط3.
20. فاروق خورشيد - السيرة الشعبية - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - 1994 - ط1.
21. فاروق خورشيد - الموروث الشعبي - دار الشرق - القاهرة - 1992 - ط1.
22. فراس السواح - الأسطورة و المعنى - دار علاء الدين دمشق - سوريا - 1997 - ط1.
23. فراس السواح - مغامرة العقل الأولى - دار علاء الدين دمشق - سوريا - م سنة - ط1.
24. فليب فان تنعيم - تقنية المسرح - ترجمة بهيب شعبان - منشورات عويدات بيروت - باريس - 1985 - ط3.
25. ك.ك. راثقين - الأسطورة - ترجمة صادق الخليلي - بيروت - 1981 - ط1.
26. كمال الدين حسين - التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث - تقديم مختار السويفي - الدار المصرية اللبنانية -- بيروت - 1993 - ط1.
27. محمد زكي لعشماوي - دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية 2002 - ط1.

28. محمد شاهين - الأدب و الأسطورة - المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت -

1996- ط1.

29. محمد عجينة - موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها - دار الفارابي بيروت - لبنان

1994 - ط1.

30. محمد لخضر زبايدية - من أعلام النقد العربي الحديث - دراسة في المنهج - دار الفكر

المعاصر - باتنة - الجزائر - 2003 - ط1.

31. محمد مندور - النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة - نهضة مصر

للطباعة و النشر و التوزيع - 2003 - م ط .

32. مرسيا الياد - مظاهر الأسطورة - ترجمة نهاد خياطة - دار كنعان للدراسات والنشر -

دمشق - 1991- ط1.

33. نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب - م سنة- ط3

34. نبيلة ابراهيم - الحكاية الخرافية - مكتبة غريب - القاهرة - م سنة - ط1

35. نور ثروب فراي - نظرية الأساطير في النقد الأدبي - ترجمة حنا عبود - دار المعارف -

حمص - 1987- ط1.

ثالثاً: قائمة الدوريات

1. طراد الكبيسي - التراث كمصدر في نظرية المعرفة - مجلة الآداب - دار العودة بيروت -
أكتوبر 1977 - عدد 10.
2. عبد الحلم رايبا - جريدة الخبر اليومية - الأحد 30 مارس 2008 - عدد 5282 .
3. عبد الستار جواد - مهمات المسرح العربي - مجلة الأقلام - عدد 08 - دار الجاحظ -
بغداد - 1979 .
4. عبد المالك هارون - التراث العربي - مجلة سلسلة كتابك - العدد 25 - دار المعارف -
مصر 1978 -
5. مخلوف بوكرواح - إلى المسرح الجزائري - مجلة الأقلام - عدد 06 (خاص) - العراق -
1980 .

رابعاً: الرسائل الجامعية

6. جموعي سعدي -توظيف الأسطورة في روايات عبد الحلیم بركات - رواية أنانة و النهر
نموذجاً - مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي - خنشلة-2005-2006.
7. صالح مباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية- رسالة دكتوراه في الأدب
المسرحي - باتنة-الجزائر - 2004-2005

8. مليكة بوصافر - مصادر مسرح عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي - مذكرة تخرج لنيل
شهادة الدراسات العليا في الفنون المسرحية لفرع النقد المسرحي - برج الكيفان 2000-
2001 .

9. نور الدين صبيان - اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945-1981 - رسالة لنيل
شهادة الماجستير في الأدب - جامعة سوريا - السنة الدراسية 1984-1985.

خامسا: مواقع الانترنت

www.asharqalwast.com

www.cultureldjazair2007.com

www.dhahirshawkat@yahoo.com

www.islamport.com

[www.entv. Dz](http://www.entv.dz)

[omedia.jeeran. com](http://omedia.jeeran.com)

سادسا: المراجع الأجنبية

1. Paul Rebert – le petit rebert – avenue Parmentier- 1986 paris – G06 -
2. Roland berthes – mythologie – édition du seuil –paris -1957

فهرس الموضوعات

الإهداء

شكر و عرفان

مقدمة..... [أ-و]

الفصل الأول: التراث الأسطوري ومضامينه

- [35 - 14] المبحث الأول: ماهية الأسطورة و أنواعها.
- [23 - 14] 1- مفهوم الأسطورة.
- [30 - 15] 1-1- الأسطورة لغة.
- [19 - 15] 1-2- الأسطورة اصطلاحاً.
- [30 - 19] 2- أنواع الأسطورة.
- [35 - 31] 1-2- الأسطورة الطقسية.
- [31 - 31] 2-2- الأسطورة الكونية.
- [31 - 31] 2-3- الأسطورة التعليلية.
- [32 - 32] 2-4- أسطورة البطل المؤله.
- [33 - 33] 2-5- الأسطورة الحضارية (الرمزية).
- [34 - 33] 2-6- أسطورة الأخيار.
- [35 - 34] 2-7- أسطورة الأشرار.
- [51 - 36] المبحث الثاني: وظائف الأسطورة.
- [42 - 37] 1- الوظيفة المعرفية.
- [45 - 42] 2- الوظيفة العقائدية.
- [46 - 45] 3- الوظيفة التكفيلية.
- [50 - 47] 4- الوظائف النفسية.
- [51 - 50] 5- الوظيفة السياسية.

- [60 -52]المبحث الثالث: علاقة الأسطورة بالتراث.....
- الفصل الثاني: مصادر التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر
- [75 -66]المبحث الأول: التراث الأسطوري الإغريقي.....
- [83 -76]المبحث الثاني: السيرة الشعبية العربية.....
- [90 -84]المبحث الثالث: السيرة الشعبية الجزائرية.....

الفصل الثالث: تحليل نموذجي لمسرحية (كل واحد وحكموا) لعبد القادر ولد

عبد الرحمان كاكي

- [96-92]1- التعريف بالكاتب " حياته وآثاره الفنية "
- [103-97]2- أحداث نص مسرحية (كل واحد وحكموا).....
- [105-104]3 - تلخيص المسرحية.....
- [127-106]4 - الدراسة الفنية.....
- [107-106]أ - مؤشرات البعد التغريبي (قراءة في العنوان).....
- [109-107]ب - الشخصية.....
- [112-109]ب - 1- الشخصيات الرئيسية.....
- [113-112]ب - 2 - الشخصيات الثانوية.....
- [117-113]ب - 3 - قراءة في دلالة شخصيات المسرحية.....
- [121-117]ج - اللغة.....
- [123-121]د - الحوار.....
- [126-123]هـ - الإطار المسرحي.....
- [126-126]و- العقدة.....
- [127-127]ي- الحل.....
- [131-129]خاتمة.....

