وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵖⵏⵣⵀ ⵏⵓⵙⵏⵎⵓⵔ ⵙⵏⵣⵙ ⴰⵏⵎⵙⵙⵉⵡⴰⵏ ⵙⵏⵜⵔⵉⵙⵜ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵓⵜ ⵏⵎⵓⵏⵙⵓⵔ ⴰⵜ ⵛⵀⵓⵛⵓⵙ ⵏⵜⵣⵣⵣ ⵙⵜⵜⵙ
ⵜⴰⵜ ⵙⵀⵀⴰⵣⵜⵉⴰⵙⵜⵙⵏⵣⵙⵉⵡⵜⵙⵏⵎⴰⵙ

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes
.

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسل:.....

مذكّرة تَخَرُّج لِنَيْلِ شَهَادة المَاستر

الميدان: لغة وأدب عربي.
الفرع: لغة وأدب عربي.
التخصّص:الأدب والمسرح.

العنوان

المسرح بين التراث والتغير الاجتماعي

مسرحية "لونجا" –أنموذجا–

. إعداد الطالبة:
ثنينة لغوب

. إشراف الأستاذة الدكتورة
زهية طراحة

لجنة المناقشة:

نصيرة عشي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	رئيسا
زهية طراحة	جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفا ومقررًا
خالد عيقون	جامعة مولود معمري تيزي وزو	ممتحنا

الدفعة الثالثة، جوان 2016

كلمة شكر وعرفان

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله، في هذا المقام الكبير أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي الكريمة "زهية طراحة" على إشرافها لي طيلة فترة إنجاز هذه المذكرة وعلى ما قدمته لي من نصح وإعانة وتشجيع وتوجيه ومتابعة في سبيل إتمام هذا العمل.

كما أتقدم بالشكر الخالص إلى كل من ساعدني وأمدني بكتاب، بفكرة، بكلمة بابتسامة وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث.

إهداء

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار ومن أحمل اسمه بكل افتخار أبي العزيز

إلى ينبوع الصبر والتفاؤل والأمل وملاكي في الحياة ومن كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي وأغلى الناس أمي الحبيبة

إلى سندي وقوتي وملجئي في الحياة إخوتي وليد وبلال

إلى منبع الحب والحنان وشمعة متقدة تنير ظلمة حياتي جدتي الغالية

إلى من سكنت روحه قلبي إلياس رفيق دربي وكاتم أسراري

إلى الأخوات اللاتي لم تلدهنَّ أمي ومن تحلوا بالإخاء وتميزوا بالوفاء ومن كانوا معي على طريق النجاح صديقاتي ليدية، مالكة، ليندة، زكية، كاميليا

إلى كل الزملاء والأحباب طلبة وغير الطلبة الذين عشت معهم أجمل اللحظات

ثنينة

يعتبر المسرح أبا الفنون، ذلك أنه يجمع مختلف الفنون، فقد ظهر منذ أيام الإغريق، وكان الوسيلة الوحيدة التي يعبر بها الإنسان عما يجول في خاطره وداخله، ويعتبر التراث روح الأمة وهويتها، وهو ذلك المخزون الحضاري والثقافي الذي يرثه الخلف عن السلف، فيشكل القاعدة التي يبني منها هذا الخلف.

اخترنا دراسة موضوع المسرح بين التراث والتغير الاجتماعي كونه موضوعًا مثيرًا للاهتمام، وسنحاول فيه دراسة طبيعة علاقة المسرح بين التراث والتغير الاجتماعي، حيث يعتبر التراث مصدرا أوليًا ينطلق من خلاله كتاب المسرح لاختيار مواضيع مسرحياتهم خاصة التراث الشعبي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعتبر التغير الاجتماعي ظاهرة من الظواهر التي رافقت الإنسان منذ فجر التاريخ، واستمرت معه حتى عصرنا هذا فهي صفة ملازمة لأي مجتمع وأي ثقافة، ويمكن ملاحظتها بصورة مستمرة.

وبما أن المسرح مرآة المجتمع فهو الذي يعكس الواقع الذي نعيشه، والمعروف عن المجتمع أنه متغير، وظاهرة التغير الاجتماعي من بين الأسباب التي تجعل الفرد يشعر أن حياته متجددة فيصبح متفاعلا مع أنماط الحياة المختلفة.

فإذا كان المجتمع يواكب التغير الاجتماعي فمن الطبيعي أن يكون المسرح كذلك، وإذا كان المجتمع يحافظ على موروثاته وتراثه وثقافته فإن المسرح بالتأكيد سيحافظ عليها، فأي شيء يكون مؤثرا على المجتمع يكون مؤثرا على المسرح في الوقت نفسه.

انطلق بحثنا من وراء إشكالية أساسية:

- هل المسرح يخدم التراث فقط أم يسعى لمواكبة التغير الاجتماعي؟

وتتفرع من هذه الإشكالية تساؤلات عدة منها:

- إذا كان للتراث حضور في المسرح فما هي الأساليب التعبيرية والجمالية التي تبين ذلك؟

- ما هي العوامل التي تبين مدى تأثر المسرح بالتغير الاجتماعي؟

لقد اعتمدنا في الإجابة عن أسئلة الإشكالية على اختيار مدونة مفتوحة تتمثل في مخطوط لنص مسرحية "لونجا"، وقسمنا بحثنا هذا إلى مقدمة وفصلين، أما الفصل الأول ففصل نظري وسمناه ب"مفاهيم ونظريات"، حيث قدمنا وعرضنا من خلاله أهم المفاهيم والنظريات التي تناولت الكلمات المفاتيح للبحث والمتمثلة في: المسرح، التراث، التغير الاجتماعي، وبالتالي قسمنا هذا الفصل إلى ثلاث مباحث:

المبحث الأول تناولنا فيه مفاهيم المسرح ونظرياته، أما المبحث الثاني فتناولنا فيه مفاهيم التراث ونظرياته، وخصصنا المبحث الثالث كذلك لمفاهيم التغير الاجتماعي ونظرياته.

أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي وسمناه ب"مسرحية لونجا بين التراث والتغير الاجتماعي" وقمنا بتقسيمه إلى مدخل وخمسة مباحث: تقديم مسرحية "لونجا"، قصة لونجا المتداولة في القصص الشعبية، دور وسائل الإعلام والأجهزة الثقافية في دعم الفرق والجمعيات الثقافية التراث المادي والتغير الاجتماعي في مسرحية "لونجا"، التراث غير المادي والتغير الاجتماعي في مسرحية "لونجا".

وعرضنا في خاتمة البحث أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال تحليلنا لمسرحية "لونجا".

أما عن المراجع التي استقينا منها المادة العلمية المتعلقة بالموضوع فقد كان أهمها كتاب التراث تأصيل وتحليل من منظور علم الاجتماع لإدوارد شيلز وكتب أخرى.

وأرفقنا البحث بثلاثة أقراص مضغوطة، الأول تضمن عرض لمسرحية "لونجا"، والثاني مقابلة مع راويات قصة ونجا الشعبية، والثالث مقابلة مع كاتب المسرحية.

واجهتنا صعوبات من بينها نقص وندرة الدراسات التي تناولت مواضيع حول المسرح سيما أن التخصص جديد والموضوع كذلك.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بالشّكر للأستاذة المشرفة "زهية طراحة" على كل الجهود التي بذلتها من أجل إثراء هذا البحث وإنجاحه.

I. مفاهيم ونظريات المسرح

1) مفاهيم المسرح:

أ) **المسرح لغة:** كلمة مسرح مشتقة من الفعل «سرح» ومعناه في لسان العرب:

«السرح المال السائم الليث، المال يسام في المرعى من الأنعام، سرحت الماشية تسرح سرحًا وسُرُوحًا، سامت وسرحها هو أسامها يتعدَّى ولا يتعدى، قال أبو ذؤيب: وكان مثلين أن لا يسرحوا نعمًا حيث استراحت مواشيهم، وتَسْرِيحُ تقول أرحت الماشية وأنفشتها وأسممتها وأهملتها وسرحْتُها سرحًا هذه وحدها بلا ألف، ... وقيل سرَحَ والسرحان فعلان من الأسد وفي المثل سقط العشاء في قوله: «وفي المثل سقط العشاء إلخ»، قال أبو عبيد: أصله أن رجلًا خرج يلتمس العشاء فوقع على ذئب فأكله آه من الميداني، به على سرحَانِ، قال سبويه: النون زائدة وهو فعلان والجمع سراحين. قال الكسائي: الأنثى سِرْحَانَةٌ والسرحال السرحان على البدل عند يعقوب، وأنشد ترى رذايا الكرم فوق الخال عيدًا لكم شيلمِ ملال والأعور العين من السِرْحَالِ وفَرَسٌ سِرْيَاحٌ سريع، قال ابن مقبل يصف الخيل من كل أهوج سرياح ومَقْرَبَةٍ نفات يوم لكال الورد في الغُمَرِ...»[1].

ب) اصطلاحًا:

يقول إبراهيم أحمد أن أصل كلمة Theatre يعود للكلمة اليونانية Theation التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار والحركة عن خبرة إنسانية ...[2]، كما بين إبراهيم أحمد أن المسرحية لا تقوم بمجرد مبنى مخصص للمسرح، إنها كل من الممثلين والنص المسرحي والخشبة والجمهور، كل له دور في إنشاء عمل مسرحي صحيح، ويعتبر غياب أحد هذه العناصر وتفاعلها عملا ناقصًا.

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري : لسان العرب– تهذيب لسان العرب، هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، ط 1، ج2، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1993، ص 478، 482.

[2]– إبراهيم أحمد: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ص 37، 38.

يقول سلام أبو الحسن: «المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلقٍ له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدًا وذهنًا ومشاعِرًا ...»[1]، ولذلك نلاحظ أن المسرح عادة ما يوصف بكونه أبو الفنون فهو يجمع أكثر من فن واحد.

2) نظريات المسرح:

المسرح فن درامي يقوم بتحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على خشبة المسرح، وذلك باستخدام فنون تعبيرية مختلفة، ولقد اختلف النقاد والدارسون وحتى المنظرين حول نوع الفن المسرحي، فالذين يصنفون المسرح ضمن أنواع الفنون يستندون إلى أن المسرح عرض يقوم على تفاعل مجموعة من الفنون التي تتداخل في تشكيل ذلك العرض المسرحي، أما الذين يعدونه شكلا أدبيًا فإنهم يستندون إلى فكرة أن المسرح نص مادته الكلمة وموضوعاته ما يعايشه الإنسان في حياته الطبيعية.

والمسرح بوصفه إبداعًا أدبيًا يجعلنا نتجه مباشرة إلى قضية النص، «إنَّ أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي أنها تقوم على الحوار ...»[2]، نلاحظ من خلال هذا القول أن النص المسرحي نوع من الأدب المجهز للتمثيل حيث تصبح شخصيات النص أدوارا يتقمصها الممثلون ينقلون أحداث المسرحية عن طريق الحوار، الذي هو شكل من الأشكال الأدبية.

يقول ابن تميم: «إن المسرح ضرب من الأدب عند تناوله بكونه نصًا، وضرب من الفنون عند تناوله بكونه عرضًا ...»[3]، من خلال هذا نستنتج أنه من الطبيعي أن تتباين المواقف إذا اختلفت المنطلقات فالمسرح إذا انطلقنا في معالجته كونه عرضًا فسنعتبره ضربًا من الفنون.

---

[1]– سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب مصر، 1993، ص19.

[2]– القط عبد القادر: من فنون الأدب: المسرحية، د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص11.

[3]– ابن تميم علي: السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص8.

3) المسرح العالمي:

لقد ظهر المسرح لأول مرة في اليونان وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، وحسب أرسطو فإن المسرح التراجيدي من فن الديثرامب الذي يمجد آلهة "ديونيزوس" بالأناشيد والتاريخ، وكانت هذه المحاولة البداية الفعلية للآخرين لتطوير المسرح نحو فن أدبي مستقل.

ولم تعرف التراجيديا اليونانية أوجها إلا في القرن الخامس قبل الميلاد، إذ ظهر أكثر من ألف نص تراجيدي كتبها كل من أسخيلوس وسوفكلوس وبوربيدس، وتتفق في احتواءها للصياغة الشعرية وتقسيم المسرحية إلى فصول وتناوب الحوار بين الشخصيات بالإضافة إلى الجوقة والاعتماد على القصص المأخوذة من الأساطير القديمة، أما الكوميديا فقد شهدت تطورا كبيرًا منذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، ومن أهم الكوميديين أريستوفانوس، وكانت الكوميديا تنتقد الشخصيات العامة وتسخر من الآلهة بطريقة كاريكاتورية ساخرة.

والعروض المسرحية تقدم في المسرح اليوناني في الهواء الطلق، في فضاء مسرحي دائري محاط بمقاعد متدرجة من الأسفل إلى الأعلى، وكان الممثلون محترمين ولهم مكانة سامية في المجتمع اليوناني، ويمتزج مع النص المعروض الدراما الحركية والغناء والرقص والشعر.[1]

أ) المسرح الروماني:

لم يتطور المسرح الروماني إلا في القرن الثالث قبل الميلاد وقد ارتبط هذا المسرح بالحفلات الدينية التي كانت كثيرة، وكان للمسرح وظيفة وهي الترفيه والتسلية وتعد الكوميديا الشكل الشعبي المعروف في الرومان القديمة منذ القرن الثاني قبل الميلاد، لكن مع ظهور الكنيسة المسيحية وسقوط الإمبراطورية الرومانية اختفى المسرح الكلاسيكي اليوناني والروماني من الثقافة الغربية لمدة خمسة قرون.[2]

[1]– ينظر: جمبل حمداوي: مجلة ديوان العرب، 14 جويلية 2006، ع 5153، www.diwan alarab.com ، ص1.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص2.

ب) مسرح العصور الوسطى:

لقد ظهر المسرح في العصور الوسطى في أحضان الطقوس الدينية ضمن فضاء الكنيسة المسيحية الكاثوليكية في المناسبات الدينية والفلكلورية والوثنية، وفي هذه الفترة استثمرت القصص الإنجيلية وأحداثها الطقوسية والقداسية في توليد العروض المسرحية التي تجسد الصراع بين ما هو دنيوي وأخروي، وقد استعان الممثلون بفنون حركية وملابس درامية خاصة، وكان هذا بداية للإخراج المسرحي، أما الفضاء المسرحي في العصور الوسطى فقد ارتبط بفضاء درامي ديني طقوسي لا يخرج عن فضاء الكنيسة، ويلاحظ في هذه الفترة أنه يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من المسرح الوسيطي:

- المسرح المقدس (الديني).
- المسرح المدنس (مسرح دنيوي هازل).
- المسرح الأخلاقي الذي ينشر تعاليم الإنجيل وقيمه التهذيبية.

استمر الوضع حتى 1660م، وبعد عودة الاستقرار أصبح المسرح موجها إلى نخبة محدودة واعتمد الفن الدرامي على محاكاة النصوص الفرنسية والايطالية، ولأول مرة يعطى للمرأة أدوارا تشخيصية مناسبة منذ العصر الوسيط.[1]

ت) المسرح الاسباني:

عرف المسرح الاسباني في عصر النهضة نفس التطور الذي شهده المسرح الانجليزي بالخصوص في منتصف القرن 17م مع **لوبي دي في كا Lope de vega** و**بيدرو كالديرون Pedro calderon**، وكان هذا المسرح مقترنا بالتقاليد الاسبانية القائمة على الأفكار المثالية المرتبطة بالشرف والحق الإلهي المقدس، وكان الجمهور المثقف هو الذي يقبل على هذا النوع من

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 3.

المسرح، وسرعان ما انطفأت شعلة هذا المسرح بسبب هزيمة إسبانيا في معركة أرمادا ومحاكم التفتيش والتوجه الديني الصارم.[1]

ث) المسرح في القرن 18م:

في بداية القرن 18 قليل من الكتاب الدراميين في فرنسا يستوجبون الاحترام، وقد أعطى مسرح الشارع وساحات الأعياد شكلا مسرحيا جديدا هو المسرح الشعبي، وكان هذا المسرح في هذا القرن بمثابة كتب للممثلين، حيث تكتب النصوص حسب أذواقهم ورغباتهم، لكن ضمن القواعد الكلاسيكية، واشتهرت نصوص رائعة في تلك الفترة مثل: روميو وجولييت والملك لير.[2]

4) المسرح في عصر النهضة:

أثرت ثورة الإصلاح الديني البروتستانتي بقيادة **مارتن لوثر** على المسرح فأخرجه من الطابع المقدس إلى الطابع الدنيوي الهزلي، وقد انطلق المسرح في عصر النهضة من شعرية المسرح الإغريقي والروماني إلى مسرح كلاسيكي جديد، وذلك ببعثه وإحياءه من جديد قصد تطويره والسير به نحو آفاق جديدة.[3]

أ) المسرح الإيطالي:

ظهر شكل مسرحي جديد بإيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي وهو فن الأوبرا الذي خصصت له مبان فاخرة وفخمة ترتادها الطبقة الارستقراطية، صارت الأوبرا فنا شعبيًا منتشرًا في إيطاليا منذ 1600م، وظهرت الكوميديا الشعبية المرتجلة (كوميديا ديلارتي délarté) وكان لها جمهور واسع فيما بعد.[4]

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص4.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص4.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص5.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص5.

ب) المسرح الفرنسي:

لم يظهر المسرح الكلاسيكي في فرنسا إلا في 1630م مع تراجيديات **راسين Racine** وكانت المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية تعتمد على الأساطير وتمثل البنية الدرامية الموروثة واستعمال الإيقاع الكلاسيكي الجديد، وإلى جانب التراجيديين **راسين وكورناي** كان هنالك المسرحي الكبير "**موليير Moliere**" الذي أنتج هزليات مضحكة متأثرًا بالكوميديا الشعبية الإيطالية.[1]

ت) المسرح الانجليزي:

تطور المسرح الانجليزي في عهد **إليزابيث الأولى** في أواخر القرن السادس عشر حيث أبقى تقاليد المسرح الشعبي في العصور الوسطى، ومع التطور السياسي والاقتصادي وتطور اللغة ساهم الهواة الدراميين أمثال توماس كايد Thomas .Kyd وكريستوفر مارلو Christopher Marlowe في نهضة المسرح الملحمي الذي بلغ نضجه مع ويليام شكسبير.

اعتمد شكسبير في بناء مسرحياته على سنيك وبلوتس والكوميديا المرتجلة ومزج بين تراجيديا والكوميديا، الرقص والغناء.

وكانت الكوميديات الإنجليزية رعوية تستعمل عناصر سحرية وغير عقلية، وفي سنة 1642م تم إغلاق المسارح وتدميرها وتخريبها بسبب الحرب الأهلية، وقرار البرلمان الذي انساق وراء ضرورة الغلق تحت ضغط المتزامنين الصارمين، واستمر الوضع حتى 1660م، وبعد عودة الاستقرار أصبح المسرح موجها إلى نخبة محدودة، واعتمد الفن الدرامي على محاكاة النصوص الفرنسية والإيطالية، ولأول مرة يعطى للمرأة أدوارا تشخيصية مناسبة منذ العصر الوسيط.[2]

[1]– ينظر المرجع السابق، ص5.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص6.

5) مسرح التغريب:

ظهر مسرح التغريب مع المنظر الألماني **بريشت Brecht** كرد فعل على المسرح الواقعي ويرى **بريشت** أن الفن الدرامي وسيلة لتحويل المجتمع ووسيلة سياسية قادرة على تحريك الجمهور والسير به في السياق الاجتماعي، وبهذا المنطق كتب **بريشت** صاحب المسرح الملحمي السياسي نصوصا ملحمية التي تستدعي مشاركة الجمهور المتفرج لتقديم أحكامه العقلية على العروض المسرحية عن طريق عملية الترغيب، معتمدا في ذلك على المسرح الفقير الذي يخلو من الديكورات المترفة.[1]

6) مسرح أنطونين آرطو:

ساهم الكاتب الفرنسي والدرامي **أنطونين أرطو Antonin Artaud** في تجديد المسرح الغربي وذلك من خلال كتابه المسرح ومضاعفه le theatre et son double، وحسب **أرطو** المجتمع مريض ويستلزم الشفاء العاجل ولكن ليس بواسطة السيكولوجيا بل بواسطة مسرح روحاني، والمسرح الصافي عنده هو مسرح يهدم الأشكال القديمة ويبرز حياة منبعثة كما يدعو **أرطو** إلى الاستفادة من المسرح الشرقي والموروثات البدائية وتجديد اللسان المسرحي، زعزعة المتفرجين أو غزالة الخطاب وتعويضه بالأصوات والحركات، يتبين لنا أن أرو يدعو إلى مسرح عالمي متعدد الأشكال الثقافية.[2]

7) مسرح ما بعد الحرب:

بعد الحرب أحس الفنانون بضرورة إقامة مسرح ملتزم ومندمج بصورة كبيرة في أحضان الحياة والمدينة، وفي الفترة ما بين 1974- 1967 كانت فترة انتعاش المسرح الشعبي والمسرح الملتزم والمسرح اللامعقول، وفي سنة 1947 نشأ مهرجان **أفينيون Avignon** بفرنسا محاطا بمجموعة من كبار الممثلين، وفي بريطانيا نجد مثلا مسرحية "سلام الأحد" **لجون أسبورن John**

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص6.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص6.

osborn اتخذت رمزًا للشباب الغاضب لسنوات الخمسينيات، وفي الولايات المتحدة الأمريكية اشتهر المسرح الحياتي القائم على قواعد فنية درامية جديدة قصد تأسيس قطب المعارضة واللاثقافة، وفي ألمانيا كتب مجموعة من الكتاب عروض درامية وثائقية متأثرين في ذلك ببرشت Brechtمركزين على قضايا سياسية وأخلاقية واجتماعية تتعلق بالفرد.[1]

8) مسرح اللا معقول:

يعد مسرح اللامعقول من أثم الحركات المسرحية الطليعة في القرن العشرين، وقد تأثرت الحركة بالفلسفة اللاعقلانية وأدب الغرابة والسريالية، ومن رواد هذا الاتجاه المسرحي **صمويل بيكيت Beckett ويونيسكو Lomesco وأرابال Arrabal وأداموف Adamov** وينبني هذا المسرح على الغرابة والشذوذ واللا منطق وانعدام الترابط السببي حتى في اللغة واستعمال لغة الصمت واللا تواصل والحركات السيميائية الموحية. إنه مسرح يعبر عن لا معقولية الحياة ويفتقد التقليدية وتنعدم فيه الحلول مثل مسرحية بكيت (انتظار غودو) وغيرها وإلى جانب ذلك غموض أفكار هذا المسرح وانعدام الحوار في عروضه.[2]

9) المسرح الجديد:

ساهمت أفكار **أنطونين أرطود** في ظهور المسرح الجديد في سنوات العقد السادس من القرن العشرين، ويرتكز هذا المسرح الجديد على العمل الإبداعي الجماعي للممثلين بدلا من الارتكاز على النص، وتحضر المشاهد الدرامية بعد أشهر من العمل مع التركيز على الحركات والإشارات والأصوات واللغة غير المسننة وعلى فضاء غير طبيعي، ومن نماذج هذا النوع من المسرح نذكر **Marat Sade لبيترويس**.[3]

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص7.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص7.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص7.

10)المسرح المعاصر:

يعتمد هذا المسرح على إعادة بناء حقيقة الواقعية الاجتماعية، ومن النماذج الممثلة لها في الولايات المتحدة الأمريكية نذكر **أوجن أونيل، ويليام تينيس، أرتور ميلر**. وقد تطور المسرح الأمريكي من خلال أستديو تكوُّن مجموعة من الممثلين الأمريكيين المشهورين من خلاله، منهم: **إليزابيت تايلر، بول ناومان** ...الخ.

وإلى جانب هذا المسرح ظهرت مسارح جانبية في الولايات المتحدة الأمريكية كمسرح الشارع وورشات المسرح الطليعي الذي مثله فنانون مهمشون اكتفوا بالمسرح الفقير وقدموا عروضهم في المقاهي والكنائس والملاعب. وفي أوربا وأمريكا بدأ الاهتمام بالإخراج المسرحي خاصة في السبعينيات وذلك بتطوير السينوغرافيا وإعادة قراءة النصوص الكلاسيكية على ضوء قراءات درامية جديدة أدبية وسياسية واجتماعية.[1]

II. المسرح الجزائري:

لم تعرف الجزائر المسرح بمفهومه الغربي وإنما كانت تعرف نوعا من مظاهر العرض الشعبي وكان هذا في كافة أقطار الوطن العربي وليس فقط الجزائر، ويقول **زيان محمد** في هذا الخصوص: «إن ما يتفق عليه الباحثون في قضية جذور أو بدء المسرح الجزائري كان عبارة عن عروض شعبية وغناء شعبي يقام في المقاهي، ففي بداية الأمر لم يعرف العالم الجزائري المسرح بمفهومه الغربي، بل كان يمارس أنواعا وأشكالا من مظاهر العرض الشعبي ...»[2].

ومن أبرز العروض نجد ما عرف بالمداح أو القوال، وهي عبارة عن دراما شعبية استمرت لعدة أعوام، وبين الباحثون أن البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت مع زيارات الفرق المسرحية المصرية إلى الجزائر "فرقة جورج أبيض"، ونظرا لنقص الخبرة والتجربة الفنية ومع ممارسات

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص8.

[2]– زيان محمد: لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، الجزائر، ص23.

السلطات الاستعمارية لمحاصرة اللغة العربية الفصحى أدى ذلك إلى فشل طريق الإبداع المسرحي الجزائري.

رغم ذلك فلقد سعى المؤلفون إلى كشف مضمون المسرحيات في الدول التي سبقت إلى اكتشاف فن المسرح، ففي 1925 اعتمدت المسرحية على الفلكلور المحلي، ويظل المسرح لفترة طويلة بعيدا عما يتناوله المثقفون، لذلك بقي الممثل الجزائري هو المؤلف أيضا.

وفي 1926 قام الممثل **علي سلالي (علالو)** مسرحية "جحا" وقام بإخراجها حيث اجتذبت جمهورا كبيرا وصل إلى 1500 متفرج ...[1]، حيث استطاع تجسيد عادات مسرحية في أوساط الجماهير الجزائرية، حيث استعمل فيها اللغة الشعبية أي استعمل اللغة التي يفهمها الشعب والجمهور وينفعل معها، وهذا لا يعني اللغة السوقية الرديئة إنما هي لغة عربية منتقاة، فالجمهور يفضل اللغة التي يتكلم بها في حياته اليومية والمعبرة عن هويته وثقافته التي ينتسب إليها بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوربي الذي حاول جعل الجمهور الجزائري متأثرا ومقلدا لهذا المسرح.

«وفي هذه الأثناء جاءت مسرحية "بابا قدور الطماع" للكاتب **رشيد القسنطيني**، وهي مسرحية كوميدية من تأليفه وإخراجه عرضت يوم 23 ديسمبر 1929، أعقبها بمسرحية ثانية تحت عنوان "بوبرما"، وبهذا يكون المسرح الجزائري قد دخل عصره الذهبي حيث استطاع رشيد القسنطيني إدخال الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري»[2]، لقد كان رشيد القسنطيني من بين عظماء المسرح الجزائري، حيث استطاع إدخال الأداء المرتجل للمسرح الجزائري حسب ما يلائم الشعب مراعيا في ذلك لغة النصوص المسرحية التي يؤلفها.

ويقول **علي الراعي** في هذا الخصوص: «ألف رشيد أكثر من ألف مسرحية واسكاش وقرابة ألف أغنية ... تناول فيها الكثير من الشخصيات الشعبية...، ثم عرفت الجزائر مسرحيات: النساء،

[1]– المرجع السابق، ص 22.

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

الخداعين من تأليف **محي الدين بشطارزي** عرضت عام 1937، وظف كاتبها لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في التراث الشعبي الوطني، تعبر أكثر عن احتياجات الجماهير»[1]، لكن هذه الأعمال قد لفتت السلطات الاستعمارية والتي سعت إلى تشديد الخناق على المسرح لتعيق السير به إلى الأمام، استمر هذا إلى غاية اندلاع الحرب العالمية الثانية، لتكون هذه الفترة سبب انقطاع الكتابة المسرحية ولانشغال الكتاب والمؤلفين بأمور أخرى.

بعد هذه الفترة نجد المسرح الجزائري قد اعتمد على ما هو مترجم من المسرحيات الأجنبية واللجوء إلى المقتبس منها، وظهر في تلك الفترة **كاكي عبد الرحمن** مع رواية "المداح وقصص الأولياء" وذلك باستعماله للشعر الملحون المنقول عن الشعراء، وذلك لاستلهام التراث الشعبي وعصرنته حسب العصر وأذواق الجمهور، «وتعد مسرحياته الموسومة ب"بني كلبون"، "القراب والصالحين"، "كل واحد وحكمه"، "ديوان الملاح" من أهم التجارب المسرحية في الجزائر، والتي دفعت بالمسرح الجزائري مسافة بعيدة إلى الأمام»[2]، وظل المسرح الجزائري يمتاز باستخدامه للغة الشعبية المعبرة عن الواقع السياسي والاجتماعي للطبقات الشعبية، حتى ظهرت أعمال كاتب ياسين وتجاربه العامة في محاولة الكتابة باللغة العربية الفصحى.

«وتأتي فترة الاستقلال وتصدر الدولة مرسوما يقضي بتأميم المسرح على مستوى التراب الوطني الجزائري، حيث تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري ...»[3]، حيث استطاعت الجزائر أن تقدم أكثر من 41 عرض مسرحي ما بين 1963- 1973، كما قدمت 52 عرض مسرحي ما بين 1973- 2000.

لقد شهد المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة نشاطا كبيرا «حيث وصل المسرح قمة في الإنتاج، حيث وصل إلى 47 عملا مسرحيا برهن على إبداعات الشباب في مجال المسرح وتنوعت

[1]- بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الوية الغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، ص 53.

[2]- المرجع نفسه، ص 53.

[3]- احمد بيوض: المسرح الجزائري، الجاحظية، ص 23.

في نصوصه ...»[1]، ويعود الفضل في ذلك إلى الكتاب المسرحيين الذين ساهموا في إثراء الإنتاج المسرحي الجزائري ودفعه إلى الأمام، ونذكر منهم: **زهور ونيسي، رشيد ميموني** وغيرهما، «ووصلت العروض المسرحية سنة 2007 إلى أكثر من 775 عرض مسرحي موزع على 45 ولاية ...»[2]، وبهذا يكون المسرح الجزائري قد شهد نشاطا كبيرا في سنة 2007، فبالرغم من التفاوت بين العروض إلا أنها اعتبرت ناجحة وتوافد الجمهور إليها، وبذلك استطاع أن يستعيد المسرح الجزائري عافيته ويبرهن على وجوده.

«وما يلاحظ عن المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة أنه شهد ارتفاعا في الإنتاج وقمة في الإبداع واستعمال اللغتين العربية الفصحى واللغة الشعبية الجزائرية، وهذا ما يجعله يتميز عن المسرح الفرنسي المستخدم للغة الفرنسية، ومن أشهر المسرحيات المنجزة في العصر الحديث "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" وهي تتحدث عن مرحلة انتقاد للنظام الجزائري»[3].

لقد سعى الكثير من اللغويين والمبدعين الجزائريين إلى الارتقاء بلغة المسرح نصا وتمثيلا، مما جعل المسرح الجزائري مميزا عن المسرح الفرنسي، بهذا نقول أن المسرح الجزائري قد خطى خطوات هامة في تاريخه، وقد تمكن من إثبات وجوده أمام المسرح الغربي عامة والمسرح العربي خاصة.

III. مفهوم التراث:

1) لغة:

من يتأمل الدلالة المعجمية لكلمة التراث فسيجدها بطبيعة الحال مشتقة من الفعل ورث ومرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده وفي هذا الإطار يقول ابن منظور في كتابه "لسان العرب": «ورث الوارث صفة من صفات الله عز وجل وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل يرث الأرض ومن عليها

[1]– زيان محمد: لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، ص 24.

[2]– أنور محمد: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، 2006، ص 271.

[3]– المرجع نفسه، ص272.

وهو خير الوارثين أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له، ورثه ماله ومجده وورثه عنه ورثا ورثة ووراثة وإراثة، ورث فلان أباه يرثه وراثة وميراثا ومَيْرَاثًا، أورث الرجل ولده مالا إيراثًا حسنا. ويقال ورثت فلانا مالا أرثه ورث وورثًا إذا مات مورثك، فصار ميراثه لك، وقال الله تعالى إخبارًا عن زكريا ودعائه إياه: ﴿هَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًا يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوب ﴾ [مريم:5،6]، أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي، والورث والتراث والميراث: ما ورث، وقيل: الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب، وورث في ماله: أدخل فيه من ليس أهلا للوراثة وتوارثناه: ورثه بعضنا بعضا قدما، ويقال ورثت فلان من فلان أي جعلت ميراثه له، وأورث الميت وارثه ماله أي تركه له.

التراث ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء بدل الواو، والإرث أصله من الميراث، إنما هو ورث فقلبت الواو ألفا مكسورة لجر الواو. أورثه الشيء: أعقبه إياه، وبنو ورثة: ينسبون إلى أمهم وورثان موضع»[1].

2) إصطلاحا:

اهتم بعض علماء الأركيولوجيا (الأمريكيون) اهتماما خاصا بمفهوم التراث، وانتهوا إلى تعريفات استفادت منها الدراسات الأنثروبولوجيا. يقول **إدوارد تشيلز:** «إن مصطلح التراث يمكن أن يعني أشياء كثيرة، وهو يعني في أبسط معانيه مجرد النقل، فهو الشيء الذي ينقل من الجيل إلى الجيل الذي يليه، أو من الماضي إلى الحاضر...»[2]، بمعنى أن التراث مجرد شيء يُنقَل من جيل إلى آخر.

ونجد **جوجن Goggin** يعرف التراث بدوره على أنه: «أسلوب متميز من أساليب الحياة، كما ينعكس في مختلف جوانب الثقافة، وربما يمتد خلال فترة زمنية معينة، وتظهر عليه التغيرات

[1]– ابن منظور: لسان العرب، هذبه بعناية المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج2ن ط1، 1993، ص 728–729.

[2]– إدوارد شيلز: التراث تاصيل وتحليل من منظور علم الإجتماع ، تر: محمد الجوهري وآخرون، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د ط، مصر، 2004، ص 36.

الثقافية الداخلية العادية، ولكنه يتميز طوال تلك الفترة بوحدة أساسية مستمرة...»[1]. هذا يعني أن التراث يتميز بوحدة أساسية تبقى مستمرة بالرغم من التغيرات الثقافية الداخلية العادية.

يقول **قيليبس:** «إن التراث عبارة عن استمرارية ثقافية على نطاق واسع في مجالي الزمان والمكان، تتحدد على أساس التشكيلات المستمرة في الثقافة، الكلمة وهي تشمل فترة زمنية طويلة نسبيا وحيزا مكانيا متفاوتا نوعيا ولكنه متميز بيئيا...»[2]، ما يعني أن التراث سلسلة مستمرة بشكل واسع وكبير على أساس مجالي الزمان والمكان.

إن مصطلح التراث في ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة مصطلح عام وغامض، من الصعب الإحاطة به وتطويقه بشكل دقيق، نظرا لتعدد دلالاته ومعانيه ومفاهيمه، واختلافها من مفكر إلى آخر ومن مبدع إلى آخر، ولعل مصطلح التراث من بين أهم المصطلحات ذيوعا في حقل الدراسات النقدية والإنسانية المعاصرة، فالتراث هو «كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة»[3]، ومن جانبه محمد سليمان حسين يرى أن «التراث بمعناه الواسع هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيًا كان نوعها»[4] ويشرح إسماعيل سيد علي هذه الفكرة فيبين أن التراث «هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبتعريف آخر: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده»[5].

---

[1]–محمد الجوهري وحسن الشامي: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور، ص 89.

[2]– ينظر: https//m.facebook. com/egyption.school .preservation//post/1454628744795893

[3]– حنفي حسن: التراث والتجديد– موقفنا من التراث القديم، سلسلة كتابك، رقم 35، دار المعارف، مصر، 1978 ص 3–4.

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

[5]– إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاح (الكويت)، 2000، ص 40.

يشير معظم الباحثين إلى ضرورة التفريق بين مصلحي التراث والإرث، باعتبار أن الإرث هو ما يرثه الابن عن أبيه بعد موت هذا الأخير، أما التراث فهو ما يبقى في الخلف من السلف. وتكمن أهمية التراث في قدرته على التواصل والاستمرار في الحاضر بل وحتى الاستمرار في التوجه نحو المستقبل، وعلى الرغم من ارتباط التراث بالماضي في صورة من الصور إلا أن هذا الأمر ليس بمقدوره أن يجعلنا نغفل، يقول أدونيس: «ليس التراث ما يصنعك بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينقل بل يخلق»[1].

إن التراث بوصفه هوية الأمة وكيانها كان دائما يطرح نفسه على الجميع بقوة، على الرغم من حركة الاستعمار المتواصل للبلدان العربية مهما كانت نظريته، بمعنى حتى إذا اتجه الجميع إلى مناصرة الأصالة أو رفع شعار الحداثة أو النداء للمعاصرة، فحضور التراث قوي وجوهري في جميع الحالات، «لأن العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة وتشترك فيها جميع شعوب الأرض، تبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث في العودة إليه وحدود توظيفه ...، وهذه مسألة أخرى، أما الموقف الثاني الذي يجعل التراث ضرورة من ضرورات حياتنا المعاصرة، فيتعلق أساسا لمواجهة الذات نفسها، إن الارتفاع إلى مستوى الحياة المعاصرة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية كافية، يتطلب من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات نفسها، وإعادة بناء الذات لابد أن تنطلق من إعادة بناء التراث، ومن إعادة ترتيب العلاقة بينه كشيء ينتمي إلى الماضي وبين الحياة المعاصرة كشيء ينتمي إلى الحاضر والمستقبل»[2]، حيث «يعد التراث في مجمله رافدًا ضروريًا لإفادة الحاضر واستكشاف المستقبل»[3]. ويقول حسن حنفي: «إن التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية»[1]، بمعنى أن المنطلق يجب أن يكون من التراث، وهذا واجب ومسؤولية اتجاه الثقافة.

---

[1]– أدونيس علي احمد سعيد: الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، (صدمة الحداثة)، ج3، ط4، دار العودة، بيروت لبنان، 1983، ص 313.

[2]– الجابري محمد عابد: المسألة الثقافية في الوطن العربي، ص 252.

[3]– بوبعيو بوجمعة وآخران: توظيف التراث في الشعر الجزائري، ط 1، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث جامعة باجي مختار، عنابة، مطبعة المعارف، الجزائر، 2007، ص 13.

3) نظريات التراث:

1. الرؤية السلفية القائمة على إحياء التراث:

يعلم الكل أن الإنسان قد عرف تراثًا زاخرًا بالمنجزات الهائلة في شتى الميادين والمجالات، وصار يضرب به المثل في التقوى والعطاء والعلم والانجاز والاختراع والابتكار، والسبب في ذلك هو التمسك بالدين الإسلامي قرآنا وسنة، إلا أن انشغال المسلمين بهموم الدنيا وترك الآخرة جعلهم يتقهقرون ويتخلفون، ليستيقضوا بعد ذلك من سباتهم ليجدوا أنفسهم منبهرين بتقنيات الحداثة الغربية، فبدأ المفكرون والعلماء والمصلحون والمبدعون يدعون إلى إحياء الماضي والعودة إليه لتبيان الطرائق التي سيتعامل بها مع الغرب.

والإنسان من أجل بناء حاضره وتقدمه في مستقبله لابد له من العودة إلى ماضيه ليعرف نقاط العجز فيه ليتخلى عنها هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حتى وإن أحدثنا قطيعة مع الماضي ومع بعض عناصر التراث مثل اللغة والقيم والعادات والتقاليد، أي العناصر التي تستغرق نشأتها حقبا من الزمن فلن نتمكن من إلغائها بضربة واحدة، فمثلا يمكن أن ننقل بدوي من خيمته إلى عمارة خلال ساعات ولكن لن نستطيع تغيير أو مسح قيمه، وجعله يتكلم لغة حضارية في نفس تلك المدة.

فاللغة مثلا وهي من أهم عناصر التراث لا يمكن استبداله بلغة أخرى دون حدوث صعوبات خطيرة على مستوى التفكير، ودون المخاطرة بهوية الأمة وتماسكها فالحكومات العربية تصر على استخدام لغة المستعمر القديم (الانجليزية أو الفرنسية) في تدريس العلوم والتكنولوجيا في جامعاتها ومعاهدها العليا، ما يؤدي إلى تباطؤ في الفهم وصعوبة في التمثل والإبداع وعرقلة في تبادل المعلومات بين الأفراد والمؤسسات مع استحالة إيجاد المعرفة القادرة على تحقيق التنمية البشرية «فتراث أية أمة من الأمم ليس هو تراكم معرفة وخبرات وتجارب فحسب ولكنه

[1]– حنفي حسن: التراث والتجديد –موقفنا من التراث القديم–، ص 13.

تمثيل لشخصية الأمة في ماضيها»[1]، فهذه النظرية تحاول إبقاء التراث ثابتا مربوطا ومتصلا بالماضي.

إن تراث أي أمة هو تاريخها وكيانها، وأمة بلا ماض أمة بلا حاضر وبلا مستقبل، والعودة إلى التراث وإلى التاريخ هو الحفاظ على الكيان والهوية «كما أن الوطن هو المهد الأول بعد التوحيد للإنسان، يحنُّ إليه كلما بعد به المطاف في بلاد الله، ويشعر في قرارة نفسه بحبه وتفديته ويدين له أبدا بالإعزاز مهما أغرته المغريات، وباعدت بينه وبين أرضه ضرورات العيش، كذلك يعد التراث الفكري هو المهد الأول لتفكيره ولنفسه. وأي انفكاك بين المرء أو وطنه أو بين المرء وتراثه يخلق منه أمرا تتجاذبه أطراف الضياع، وفقدان للنفس»[2]، ويصف الدكتور **محمود الطناجي** جيل البعث والإحياء فيقول: «هذا الجيل الذي قام بعبء ضخم واحتمل عناءً باهضا، وسلك ضروبا مضنية، حيث تصدى رجاله لهذا التراث المخطوط فاستنفذوه من عوادي الناس والأيام، ثم أحسنوا قراءته وعاشوا في عصور تأليفه وتمثلوه، ثم تحملوا أمانة أدائه وإضاءته وفهرسته، فقدموا بذلك مادة محررة قامت عليها دراسات الدارسين، فلا دراسة صحيحة مع غياب النص الصحيح المحرر، فكم رأينا من دراسات انتهت إلى نتائج غير صحيحة لأنها اتكأت على نصوص محرّفة ومزالة عن جهتها»[3].

وهذا يبين الدور المهم الذي يقوم به جيل البعث والإحياء للحفاظ على التراث وتحمل أمانة أدائه، من أجل أن نتوصل إلى دراسة نتائجها صحيحة، لأن نصوصها اتكأت على مادة صحيحة.

---

[1]– إبراهيم الحيدري: تراث، معهد الإنماء العربي، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، بيروت، ج1، 1986 ص 245– 246.

[2]– عبد السلام هارون: التراث العربي –مناهج تحقيق التراث– د. رمضان عبد الثواب، ص 15.

[3]– محمد الطناجي: دار العلوم ومكانتها في البعث والإحياء ضمن اللغة والأدب، دراسات وبحوث، دار الغرب الإسلامي ص 825.

2. النظرية الرافضة لإحياء التراث:

يرى أصحاب هذه النظرية أن التراث ملتحم بحاضر متخلف، فاركون يعرف التراث على أنه «مجموعة متراكمة ومتلاحقة من العصور والحقب الزمنية، وعرفه أيضا بأنه بنية تراكمية تشكلت عبر أجيال متلاحقة»[1]، كما أشار إلى ضرورة إعادة النظر في علاقة التراث بالحداثة، «ولقد كان أركون يرى أنه يجب النظر إلى العلاقة القائمة بين التراث والحداثة من منظور وعي تاريخي وإحلال هذا المنظور محل التفسيرات اللاهوتية والأسطورية، من خلال نقد العقل العربي والإسلامي، ذلك حتى يكتسب الفكر العربي الإسلامي بعدًا علميًا أكثر»[2].

ويتخذ **هشام جعيط** المؤرخ التونسي حاجزًا بينه وبين الماضي، وفي اعتقاده أن الأمة العربية لم يكتب عليها أن تبقى سجينة الماضي، بل والأخطر عنده هو أن يسجن الإنسان نفسه في زمن مضى، ويعطي للأموات سلطة على حياته وواقعه ومعالم مستقبله، ففي رأيه قد مضى على هذه الأمة قرون ولم تكن فيها فاعلة بل دائما منفعلة ومتأثرة بما يفعله الفاعل، ولكي يكون لها ذلك ينبغي أن تتجاوز خطاب الماضي المحكوم بثنائيات عقائدية وقيمية.

يقول حسن حنيفي: «إن المسلمين لم يفهموا أن المظهر الخارجي للقوة والحضارة الأوربية كان قطيعة مع ركنها الديني...، ونقد مزدوج للدين والسلطة»[3]، ما يعني عنده أن التقدم الذي حققه الغرب هو في الحقيقة قطيعة مع الماضي وخاصة مع الدين، وحتى لا يقال أن هذه حداثة غربية وحداثة إسلامية وأخرى صينية، يقول جعيط: «ليست هناك حداثة غربية وحداثة إسلامية ... فهي واحدة في جميع أبعادها ...»[4]، إذن فالحداثة واحدة عنده ولتتحقق ينبغي عدم الالتفات إلى التراث وإلى الماضي، لأن الماضي هو سبب أزمتنا بل سبب الشرخ الكبير الموجود بيننا وبين الغرب.

---

[1]– نصر الدين حسين: التراث والحداثة بين الجابري وأركون، صحيفة هسبيرس، 20 فبراير 2009، ص 4.

[2]– الحداثة في فكر محمد أركون، مقاربة أولية، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2006، ص 102.

[3]– هشام جعيط: أزمة الثقافة الاسلامية، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2000، ص 138.

[4]– المرجع نفسه، ص 31.

ومن جهته كذلك **عبد الله العروي** الذي دعا إلى القطيعة، لأنها نابعة من إيمانه بتهافت الدعوات السلفية ولا تاريخيتها بل لأنها تعيش التاريخ بغير عدته تتأسس على ماضوية، ترى في الماضي مستقبلا أو ما يطلق عليه الباحث بالماضي، فالعروي لا يدعو إلى القطيعة مع الفكر السلفي فقط بل على كل فكر انتقائي، لأنه فكر مشوه ينتج عنه «تداخل وتشابك واهتزاز يعجب له كل من تعود على إعطاء التاريخ اتجاها واضحا ثابتا»[1].

ومن خلال آراء أصحاب هذه النظرية الرافضة للتراث يتبين لنا أنها تؤيد تغيير التراث وتعارض ثباته بل حتى ترفض العودة إليه.

3. النظرية التوفيقية (الجمع بين العودة إلى الماضي وإيجابيات الانفتاح على الغرب):

يذهب **عباس الجراري** ضمن منظوره التاريخي الجدلي إلى القول بجدلية الماضي والحاضر والمستقبل، وتراب هذه الأزمنة لفهم ذواتنا وفهم حقيقة الآخر، والأهم من ذلك فهم الطريقة التي نتعامل بها مع التراث، «إن الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثرا في المستقبل، وتجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ»[2]، وهذا ما ذهب إليه الدكتور سعيد بن سعيد في قوله بأن التراث «يستعمل في خطابنا المعاصر استعمالا نهضويا، ويربط النهضة بالغيرية في وعي الذات، وخاصة باعتباره نوعا من ميكانيزمات الدفاع عن الذات، فإن للتراث بالنسبة للنهضة ولفكر النهضة دور إيجابي ...»[3].

وبدوره يرى **طه عبد الرحمن** «بأن التراث ليس مجرد تركة، إنه يلازمنا تاريخيا وواقعا، أي ليس ماضينا وفقط، بل ماضي يعيش في الحاضر، ولذلك في رأيه كثرت الأعمال المشتغلة بالتراث

---

[1]– عبد الله العروي: الايديولوجيا العربية المعاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، 1999، ص 90.

[2]– عباس الجراري: الثقافة في محترك التغيير، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص 56– 57.

[3]– سعيد بن سعيد (مناقشة عابد الجابري حول التراث ومشكل المنهج): المنهجية في الأدب والعلوم الانسانية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 97.

دراسة وتقويما ...»[1]، ومن جهته يرى الجابري في قراءته للتراث أنه «مادام هو حاضر فينا أو معنا فإن الانشغال به ما هو إلا انشغال الإنسان بذاته ...»[2]، فالتراث عنده ضروري لفهم الحاضر ومواكبته، وما دام كذلك فلابد من أن يكون التعامل معه تعاملا علميا، أي يلتزم الباحث بأكبر قدر من الموضوعية وأكبر قدر من المعقولية، وهما شرطان أساسيان في كل بحث علمي حسب رأيه، «فالشرط الأول يقود إلى تحقيق الثاني، وما يعنيه الجابري بالموضوعية هو جعل التراث معاصرا لنفسه، وذلك بفصله عنا، أما ما يعنيه بالمعقولية فهو جعل التراث معاصر لنا وإعادة وصله بنا ...»[3]، من هنا فهو يرى بأن الأصالة والمعاصرة لا تنفصلان، فالأخذ بالأصالة وحدها يعد تقليدا وبالتالي جمود وتكرار لتجارب الأولين، وكذلك الأخذ بالمعاصرة وحدها يعد إتباعا، ومن ثمة انسلاخا، وفقدانا للذاتية، والشرط الوحيد عنده لتجاوز هذا هو «كسر قيود التقليد وقطع خيوط التبعية...»[4].

ولبيان كيفية الجمع بينهما يعطينا الجابري أمثلة على ذلك، منها مثلا أن النصوص القرآنية ينبغي أن تفهم في سياق نزولها مع اعتبار قصد الخارج، «وإذا نحن فعلنا ذلك يتبين لنا بأن الآيات التي تفيد الجبر هي إما أنها تتعلق بالماضي ... وإما أنها نزلت في معرض الحث على الصبر والتضحية في الصراع الذي كان يخوضه المسلمون الأوائل ضد قريش ...»[5]، هنا يؤكد الجابري بان الجبر ليس من عقيدة الإسلام، بقدر ما هو تنظيف للمقدس لأغراض سياسية أو لما هو مدنس، إن الجابري من خلال تعامله مع التراث بموضوعية وعقلانية يريد الموافقة بين التراث والحداثة.

---

[1]– طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان ص 19.

[2]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة –دراسات ومناقشات– ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1991، ص 46.

[3]– المرجع نفسه، ص 47.

[4]– المرجع نفسه، ص 50.

[5]– المرجع نفسه، ص 59.

أصحاب هذه النظرية يدعون إلى الجمع بين الثبات والتغير، حيث هناك ما يتوجب من التراث أن يبقى ثابتا وهناك ما يجب تغييره، حتى نواكب ما يجب مواكبته، وفيما يخص الثبات فهو متعلق بالهوية وأهميتها عند كل فرد.

IV. التغير الاجتماعي:

1) تعريفه

أ) لغة:

تعددت معاني كلمة "تغير" ومن بينها: «تغير، جمعه تغيرات، مصدر تغير، وفلسفيا: تحول صفة أو أكثر من صفات الشيء، أو حلول صفة محل أخرى، تغير مزاج. صفة الشيء الذي لا يثبت على قيمة واحدة، تغير عكسي (الجبر والإحصاء) علاقة بين كميتين بحيث إذا زادت إحداهما نقصت الأخرى، يكون حاصل ضرب الكميتين ثابتا، تغير حالة (الطبيعة والفيزياء) تحول المادة من إحدى صورها الثلاث إلى أخرى، كتحويل الصلب إلى سائل أو السائل إلى غاز، ويحدث ذلك نتيجة عمليات: الانصهار، التبخر أو الذوبان.

التغير الاجتماعي (علوم الاجتماع): مبدأ التعديل الاجتماعي الفوري الذي يتكيف من خلاله النظام الاجتماعي مع أي طارئ أو أي جديد، تغير شكلي (النحو والصرف): تغير صورة الكلمة بالحذف أو الزيادة أو القلب أو الإعلال أو الإبدال، التغيرات العرضية: التغيرات التي تتعرض لها قيم الظاهرة نتيجة أسباب أو عوامل طارئة أو حوادث فجائية خارقة للعادة، ولم تكن في الحسبان مثل حدوث الزلازل»[1].

والتغير لغة كما جاء في لسان العرب لابن منظور: «تغير الشيء عن حاله: تحول وغيره حوله وبدله، كأنه جعله غير ما كان، وفي التنزيل العزيز: ﴿ذَلِكَ بِأَنَّ اللَّه لَمْ يَكُ مُغَيِّرًا نِعْمَةً أَنْعَمَهَا

[1]– أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص 298.

عَلَى قَوْمٍ حَتَى يُغَيِرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ وَأَنَّ اللَهَ سَمِيعٌ عَلِيم» [الأنفال: 53]، قال ثعلب: حتى يبدلوا ما أمرهم الله ...، إلى أن قال: وغير الدهر: أحواله المتغيرة»[1].

ب) **التعريف الاصطلاحي للتغير الاجتماعي Changement Social :**

يعني اصطلاح Change «انتقال أي شيء أو ظاهرة من حالة إلى حالة أخرى، أو هو ذلك التعديل الذي يتم في طبيعة أو مضمون أو هيكل شيء أو ظاهرة، ويقصد باصطلاح الشخص وعلاقاته وتفاعله مع الآخرين، أما مصطلح التغير الاجتماعي Changement Social فإنه يشير إلى تلك العملية المستمرة والتي تمتد على فترات زمنية متعاقبة يتم خلالها حدوث اختلافات أو تعديلات معينة في العلاقات الإنسانية أو في المؤسسات أو التنظيمات أو في الأدوار الاجتماعية ...»[2]. ويعني التغير الاختلاف ما بين الحالة الجديدة والحالة القديمة أو اختلاف الشيء عما كان عليه خلال فترة محددة من الزمن، «وحينما تضاف كلمة الاجتماعي، التي تعني ما يتعلق بالمجتمع، فيصبح التغير الاجتماعي: التغير الذي يحدث داخل المجتمع أو التحول أو التبدل الذي يطرأ على البناء الاجتماعي خلال فترة من الزمن ...» [3].

ويعني التغير الاجتماعي «دراسة التحول أو التعديل الذي يتم في طبيعة ومضمون وتركيب الجماعات والنظام، وكذا في العلاقات بين الأفراد والجماعات، وكذا تلك التغيرات التي تحدث في المؤسسات أو التنظيمات أو في الأدوار الاجتماعية ...»[4].

ومفهوم التغير من المفاهيم التي احتلت مكانة محورية في بناء النظرية السوسيولوجية، كما يعتبر مصطلح التغير الاجتماعي مصطلحا حديثا نسبيا كونه دراسة علمية، ولكنه قديم من حيث ملاحظته والاهتمام به، فالدراسات الفلسفية القديمة تشكلا مرجعيا أساسيا للدراسات العلمية الراهنة.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ج2، ص 1035.

[2]– محمد عمر الطنوبي: التغير الاجتماعي، منشأة المعارف بالإسكندرية جلال حزي وشركاه، جامعة الإسكندرية ج,م,ع جامعة عمر المختار ليبيا، 1996، ص 52.

[3]– محمد الدقس: التغير الاجتماعي بين النظرية والتطبيق، دار المجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، 1987، ص 15.

[4]– محمد عمر النوجي: المرجع السابق ، ص 52.

ت) التعريف الفلسفي لمصطلح التغير الاجتماعي:

اعتبر الفلاسفة ظاهرة التغير حقيقة الوجود، أي أن كل موجود لابد أن يتغير، وأن التغير وعدم الثبات هو الدال على وجود الوجود، وقد أكد الكثير من الفلاسفة اليونانيين حقيقة ظاهرة التغير والنمو خاصة أرسطو، الذي اعتبر التغير «ظاهرة تعم على الموجودات كافة وفي الأوقات كلها ...»[1]، وقد «كانت نظرة العلماء للتغير حتى القرن الثامن عشر نظرة تشاؤمية مبنية على الخوف من المستقبل، وأن حالة المجتمعات في القديم أفضل من الحالة الراهنة والمستقبلية، في حين أخذ العلماء ينظرون بعد ذلك للتاريخ نظرة تفاؤلية Optimisme معتبرة حالة المجتمعات الراهنة أفضل من سابقتها، وأن العصر الذهبي أمامنا وليس خلفنا، على حد تعبير **سان سيمون** Saint Simon...»[2].

ومع بداية القرن الثامن عشر ازداد الاهتمام بموضوع التغير الاجتماعي، وذلك بفتح الأبواب أمام عصر التنوير الأوربي، الذي أجمع مفكريه على أن الإنسان قادر على تغيير ظروفه الروحية والمادية، فأصبح التغير اليوم من أهم المسائل التي تشغل الفكر الاجتماعي الحديث.

ث) التعريف السوسيولوجي للتغير الاجتماعي:

يعرف **صلاح العبد** التغير الاجتماعي بأنه «ظاهرة طبيعية تخضع لها نواميس الكون وشؤون الحياة من خلال التفاعلات والعلاقات والتبادلات الاجتماعية المستمرة والتي تقضي إلى تغير دائم ...»[3]، ويعرفه أحمد زكي بدوي: «أنه كل تحول يقع في التنظيم الاجتماعي سواء في بناءه أو في وظائفه خلال فترة زمنية معينة، والتغير الاجتماعي على هذا النحو ينصب على تغير يقع في التركيب السكاني للمجتمع أو في بناءه الطبقي أو نظمه الاجتماعية، أو في أنماط العلاقات الاجتماعية أو في القيم والمعايير التي تؤثر في سلوك الأفراد والتي تحدد مكاناتهم وأدوارهم في

---

[1]– Robert Anisbet ;Social chang and history ;oxford university press ;london ;1996 ; p15-20

[2]– محمد الدقس: التغير الاجتماعي بين النظرية والتطبيق، ص 23.

[3]– إبراهيم العسل: الأسس النظرية والأساليب التطبيقية في علم الاجتماع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، 1997، ص 75.

مختلف التنظيمات الاجتماعية التي ينتمون إليها ...»[1]. كما يشير عاطف غيث إلى التغير الاجتماعي بأنه «التغيرات التي تحدث في التنظيم الاجتماعي أو في بناء المجتمع ووظائف هذا البناء المتعددة والمختلفة ...»[2]، فغيث يرى أن التغيرات الاجتماعية تأتي على أشكال متعددة منها: التغير في القيم الاجتماعية والتي تؤثر بطريقة مباشرة في الأدوار الاجتماعية، أي مثلا التغير من نظام الملكية المطلقة إلى الديمقراطية، أو التغير في مراكز الأشخاص بحكم التقدم في السن.

والتغير الاجتماعي كما يعرفه روجرز هو: «العملية التي يحث من خلالها تغيير وتبديل البنيان والوظيفة الاجتماعية للنظم الاجتماعية، وقد يحدث ذلك من خلال المخترعات والمبتكرات الجديدة كما تكون عملية التغير الاجتماعي مخططة أو غير مخططة، ... يكون مصدرها إما خارجي أو داخلي...»[3].

فالتغير الاجتماعي سمة من سمات الكون، يمس جوانب الحياة المادية منها أو المعنوية كما يمس الأفراد والجماعات والمجتمعات، القيم والعادات والثقافات، ويرتبط بالتحضر والتنمية والنمو والتقدم والتكنولوجيا والإعلام وأسلوب الحكم وكذلك طريقة الحياة.

2) أسباب التغير الاجتماعي:

لقد توالت التغيرات الاجتماعية والثقافية على المجتمعات في السنوات الماضية خاصة المجتمعات العربية، ولعل السبب في ذلك ظهور ظاهرة العولمة وما رافقها من ثورة معلوماتية، حيث أحدثت تغيرات في المواقف والاتجاهات وحتى في القيم الإنسانية لدى أفراد المجتمع، وهذا ما أكده عويدات حيث يقول: «لقد ترتب على هذه الثورة المعلوماتية حدوث تغير اجتماعي متسارع في القيم والمعايير والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية، والانفتاح الإعلامي الثقافي الحضاري

[1]– احمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصالح بيروت، 1982، ص 382.

[2]– محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، تر: محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف القاهرة، 1993، ص72.

[3]– محمد عمر الطنوبي: التغير الاجتماعي، منشاة المعارف بالإسكندرية، جلال حزى وشركاه، جامعة الإسكندرية ج.م.ع، جامعة عمر المختار ليبيا 1996، ص 52.

العالمي بفضل وسائل الإعلام السريعة»[1]، حيث تعتبر العولمة السبب الرئيسي للتغير الاجتماعي في المجتمعات العربية، «فتقف الأسرة العربية حائرة بين المحافظة على الثقافة الموروثة وبين الثقافة الغربية الناجمة عن العولمة والمعلوماتية التي غزت العالم بما تملكه من تقنيات متطورة وأساليب إغواء متحدية بذلك الخصوصيات مهما كانت وأينما وجدت ...»[2]، ولا تزال ظاهرة العولمة تثير الجدل والنقاش، وبسببها نتجه من المجتمع التقليدي إلى المجتمع العصري، ومن المحلية إلى الانفتاح على العالم.

3) خصائص التغير الاجتماعي:

لقد حصر روشيه خصائص التغير الاجتماعي في أربعة أمور:

- التغير الاجتماعي هو أولا وقبل كل شيء ظاهرة اجتماعية، أي أنه يخص الجماعة.
- يجب أن يكون التغير تغيرا في البنية يشمل التنظيم الاجتماعي في كليته أو في بعض مكوناته.
- يفترض التغير في البنية ضرورة تحديده في إطار زمني ووصف مجموع التحولات وتتابعها.
- على التغير في البنية أن يتضمن استمرارية، فالتحولات يجب ألا تكون عابرة وسطحية[3].

وقد حدد ويلبرت مور خصائص التغير الاجتماعي في النقاط التالية:

- تعتبر ظاهرة التغير صفة ملازمة لاي مجتمع وأي ثقافة يمكن ملاحظتها بصفة مستمرة.
- لا يمكن عزل هذه التغيرات عن البعد الزماني والمكاني، كونها تحدث في سلسلة متصلة الحلقات، بالتالي فهي لا تعبر بالضرورة عن مظاهر تتطلب إعادة البناء.

---

[1]– ماجد الزيود: الشباب والقيم في عالم متغير، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2006، ص 75.

[2]– المرجع نفسه، ص 53.

[3]– Guy Rocher , Le Changement Social, 1986, p 15

- إن حجم التغيرات المعاصرة سواء كانت مخططة أو تمثل نتائج ترتيب على التجديدات الحديثة تأخذ طابعا شموليا من حيث درجة التأثير، تفوق بكثير تلك التغيرات التي كانت تحدث في فترات سابقة.
- يشير مصطلح التغير الاجتماعي إلى أوضاع جديدة تطرأ على البناء الاجتماعي والعادات، نتيجة صدور تشريعات جديدة لضبط السلوك أو نتاج، لتعبر إما في بناء فرعي معين أو جانب من جوانب الوجود الاجتماعي أو البيئة الطبيعية أو الاجتماعية[1].

4) النظريات المفسرة للتغير الاجتماعي:

منذ القرن الثامن عشر وعلماء النظرية الاجتماعية يفكرون في ميكانيزمات التغير الاجتماعي، وقد حاولوا تفسير أغلب أشكال التغير من خلال العامل الواحد، حيث يمكن تقسيم نظرياهم إلى مجموعتين:

- الأولى الذين يفسرون في ضوء العوامل الداخلية.
- الثانية الذين يفسرون في ضوء العوامل الخارجية.

وأفضل تفسير معروف للتغير الاجتماعي "النظرية التكنولوجية، النظرية الاقتصادية نظرية الصراع، نظرية اللا تكامل، نظرية التكيف، النظرية الفكرية ونظرية التفاعل الثقافي.

1) النظرية التكنولوجية:

«في بعض الأحيان ترتبط هذه النظرية خطا بالماركسية، كما أنها انتشرت حديثا تفسر النمو المتشابه بين المجتمعات الصناعية الاشتراكية وغير الاشتراكية، وفي مضمون آخر تستخدم للتحليل والتنبؤ بعمليات التغير الاجتماعي في المجتمعات النامية، ويمكن أن تحتوي النظرية التكنولوجية على شكلين ...»[2]، في الشكل الأول يكون كل تغير تكنولوجي قد نتج عنه بعض من

[1]– محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، تر: محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف، القاهرة، 1993، ص 307.

[2]– سعود راشد العنزي: التغير الاجتماعي ونظرياته، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، قسم الدراسات الاجتماعية، ص 22.

التغيرات الاجتماعية الأخرى كنتائج تابعة له، والشكل الثاني يرى أن التغير التكنولوجي دائما شرط ضروري لحدوث التغيرات الاجتماعية الأخرى.

من هنا أصبحت التكنولوجيا الحديثة مصدرا رئيسيا للتغير الاجتماعي، فانتشار عادة أو نم جديد في مجتمع ما ينتقل بسرعة إلى مجتمعات بعيدة، ويصل إلى فئات عديدة في المجتمع فيؤدي هذا إلى تغيرات كثيرة.

2) النظرية الاقتصادية:

لقد احتلت النظرية الاقتصادية مكانا رئيسيا في دراسات ومناقشات علماء الاجتماع، لأنها تدعو إلى تغيرات ودفاعات لا نهائية، وهذا راجع إلى الأهمية الشائعة للماركسية كمذهب إيديولوجي في نضاله مع المجتمعات أو بينها.

ومن المميزات التي يتميز بها منهج المادية التاريخية أنه يبحث عن الأسباب الرئيسية للتغير الاجتماعي، وتكون في متناول التحليل، بمعنى لها علاقة بالاقتصاد، أي أن أسباب التغير الاجتماعي تكمن في التناقضات الرئيسية، «تناقضات بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج تناقضات الأساس الاقتصادي والبناء الفوقي، والتناقضات التي توجد داخل البناء الفوقي ذاته، وهذا يتضمن أن كل ظاهرة اجتماعية تحمل داخلها جوهر تغيرها المستقبلي ...»[1]، ولابد أن تكون النتائج المتوصل إليها مؤكدة علميا.

ولقد حول ماركس أن يقدم نظرية منظمة عن البناء الاجتماعي والتغير الاجتماعي، معتمدا على النظرية التي تقول أن المجتمع هو كل تنظيم تعتمد أجزاءه على الأخرى، لكن هذه الأجزاء لا تعمل في طرق بسيطة معينة، فكل جزء مزود ببعض درجات الاستقلال الذاتي بالتالي يمكن أن يكون مصدر ممكن للتغير الاجتماعي، ومع هذا فالنظرية الماركسية قد أسهمت إسهاما واضحا في فتح آفاق عديدة أمام علم الاجتماع ...[2].

[1]– سعود راشد العنزي: المرجع السابق، ص 23.

[2]– ينظر: المرجع السابق، ص 23.

1. نظرية اللا تكامل:

وهي نظرية قريبة أو وثيقة الصلة بنظرية الصراع، حيث تفسر التغير الاجتماعي في ضوء التغيرات والتنافرات بين الأجزاء المختلفة للأنساق الاجتماعية، والمتغير الأساسي لنظرية اللا تكامل أنها تفسر التغير في ضوء الضغوط المتصارعة أو متطلبات القطاعات المختلفة أو الثقافية، فإنه إذا حدثت أفعال في واحدة من هذه القطاعات فلابد أن تتغير الأخرى.

2. نظرية التكيف:

تفسر هذه النظرية التغير الاجتماعي كالتالي: أن الأنساق الاجتماعية ككل تكيف نفسها مع الهيئات الخارجية، وبهذا المعنى يمكن أن يكون النسق عائلة والعائلة مجتمعا محليا أو نمطا من التنظيم الاجتماعي.

يرى بارسونز أنه يوجد في داخل كل نسق اجتماعي دافع إلى التوازن في مواجهة المؤثرات الخارجية، ويستعير لتفسير ذلك من العلوم الطبيعية قانون "القصور الذاتي"، الذي يقول انه إذا تم تحريك جسم ما بواسطة عامل خارجي، فإن هذا الجسم الذي تحرك سوف لا يلبث أن يعود إلى وضعه السابق "الثابت والمتوازن"، بواسطة عملية القصور الذاتي، بصورة طبيعية، وكذلك النسق الاجتماعي، فإن الأصل فيه الثبات والتوازن، فإذا ما حدث أن اختل لسبب ما هذا النسق نتيجة اضطرابات، مظاهرات، توترات ...الخ، فإنه سوف يعود إلى وضعه السابق ذاتيا، أو بواسطة التعليم والضبط الاجتماعي ...[1]، يقصد هنا أنه مهما طرأت تغيرات على جسم ما فإنه يعود إلى وضعه السابق، بالرغم من وجود اضطرابات وتوترات، ويحدث هذا ذاتيا.

3. نظرية الصراع:

اقترح علماء الاجتماع النظرية الاجتماعية حديثا، وهي أن الصراع بمضمونه الواسع يجب أن يكون سبب التغير الاجتماعي، والبرهنة وراء هذا هي انه لو كان هناك إجماع في المجتمع، ولو

[1]– محمد أحمد الزعبي: التغير الاجتماعي بين علم الاجتماع البرجوازي وعلم الاجتماع الاشتراكي، دار الطليعة، بيروت، ص 108.

أن القطاعات المختلفة للمجتمع كانت متكاملة، الحاجة للتغير تكون ضئيلة بالتالي فالتغير يحث نتيجة لذلك الصراع بين الجماعات الاجتماعية.

يرى "**ويلبرت مور**" أن نظرية الصراع محاولة بديلة للوظيفية، خاصة عند "**داهر ندروف**" ويرى أنها لا تمثل بناءا متكاملا بقدر ما يبدو كتغير في عملية التركيز، «من التكامل الاجتماعي إلى التناظر، وهو بهذا يضيف القليل إلى المتغير الخاص بإدارة التوتر في النظريات الوظيفية ...»[1]، الملاحظ أن الصراع حقا ضروري للتغير حيث لا يوجد هناك مجتمع ليس فيه صراع، وهذه النظرية تبين أن أي تكثيف للصراع يعتبر ضروريا لحدوث التغير الاجتماعي.

يقول **بيرسي:** «ومما يثير الانتباه في نظرية الصراع للتغير الاجتماعي، أن الصراع يعني ثورة، كالتغير الراديكالي والكلي في البناء الاجتماعي، فالثورات تحدث فعلا أقل مما يتوقع وكثيرا ما لا تحدث النتيجة في التغيرات التي كانوا يتوقعونها أو يتنبؤوا بها، مقدما بواسطة هؤلاء سواء كانوا مؤيدين أو خائفين من هذه الثورات ...»[2]، يقصد هنا أن الصراع غالبا ما يكون نتيجة للتغير الاجتماعي وليس سببا له، وذلك من خلال ظهور الثورات التي تكون عقبة كبيرة لأنماط محددة من التغير الاجتماعي.

4. نظرية التفاعل الاجتماعي:

إحدى النظريات التي اقترحت من اجل تفسير التغير الاجتماعي في المجتمعات البسيطة وبعض المجتمعات التاريخية، وهي تقرر أنه عندما يتفاعل أعضاء ثقافتين يكون هناك اتجاه نحو التغير الثقافي، والسبب في ذلك هو الزيادة في عدد المفردات الثقافية المتوافرة لكل منها، يؤدي ذلك إلى إمكانية تركيب تركيبات جديدة من هذه المفردات، كما أن نظرية التفاعل الثقافي تدفع الفكر أيضا اتجاه أسباب التغير في المجتمعات المركبة، ذلك أنها توحي بإمكانية وجود عمليات

[1]– سعود راشد العنزي: المرجع السابق، ص 25.

[2]– المرجع نفسه.

داخلية النمو، تدفع الأنساق المركبة بصورة مشابهة للدوافع الخارجية للنمو التي تؤثر في التغير في المجتمعات البسيطة.

لقد كان علماء الاجتماع دائما يشكون من نقص لنظرية التغير الاجتماعي، فبالرغم من تعدد النظريات المفسرة للتغير الاجتماعي إلا أن ما يحتاجه علم الاجتماع هو نظرية واحدة مفسرة تفسر قضية التغير الاجتماعي.

5. النظرية الفكرية:

يمكن أن تتخذ أي نظرية فكرية من التغير الاجتماعي شكلا من الأشكال التالية:

1. إن كل تغير اجتماعي تغير فكري: لقد هوجم هذا النوع من النظريات على أنه لغو من الكلام أو كلام بلا معنى، وكان الفيلسوف "**ماك إنتر**" هو من هاجمه قائلا: «إن هذه الأفكار يمكن القول بوجودها فق بقدر ما نمارس، فالفكرة تستنبط من الفعل، بالتالي فلها به علاقة منطقية فقط لا علاقة سببية، وأن تفسير التغير الاجتماعي بقدر ما هو سيء لا يمكن أن يكون فكريا ...»[1]، فإذا وافقنا على أن كل الظواهر الاجتماعية والثقافية هي فكرية، فإن كل التغيرات في هذه الظواهر ستكون فكرية على الأغلب.
2. إن التغيرات الفكرية هي شروط لأنماط معينة من التغير الاجتماعي: أي أن التغير في الأفكار داخل المجتمع يمكن أن ينتج التغير الاجتماعي.
3. التغيرات الفكرية هي عناصر إسهام فعالة لكثير من أنما التغير الاجتماعي أو كلها، ونظرا للانتقادات الشديدة التي تعرض لها أصحاب هذه النظرية ومن بينهم "ماكس فيبر"، فإن الأصح أن نقول أن التغيرات في القيم والأفكار الأخرى ضرورية، أو على الأقل هي عناصر مساهمة بالنسبة إلى أنماط معينة من التغير الاجتماعي وليس كلها،وهذا الرأي يلقى التأييد أيضا من علماء الاجتماع.

[1]– سعود راشد العنزي: التغير الاجتماعي ونظرياته، مرجع سابق، ص 29.

يعد التراث منبع إلهام الفرد وإبداعه كما يعتبر أنجح وسيلة لصناعة التميز وإبراز الهوية، وكلنا ندرك أن للتراث شقين: شق مادي ويتمثل في ما يخلفه الأجداد من آثار مادية، وشق غير مادي متكون من عادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون به من أفكار وأراء ومشاعر، وصحيح أن التراث بشكله ومضمونه يبقى عموما أصيلا ومتجذرًا إلَّا أن فروعه تتطور وتتغير مع مرور الزمن بفعل التأثر والتأثير مع الحضارات الأخرى، ولا شك أن ظاهرة العولمة وما رافقها من ظواهر أخرى كظاهرة التغير الاجتماعي ستجعله حتما معرضا للضياع والاندثار.

وسنحاول من خلال هذا الفصل دراسة التراث بشقيه في مسرحية "لونجا" مع الإشارة إلى ما رافقه من تغيير من خلال هذا التحليل.

I. تقديم مسرحية لونجا:

تعتبر مسرحية لونجا من بين المسرحيات الموجهة للأطفال، وهي مسرحية تنتمي إلى مسرح الهواة الذي يقوم على كوادر الشباب من طلبة الثانوية، الذي أثبتت فعالياته من خلال عطائه الدائم والمستمر على الرغم من الصعوبات التي مر بها بدءا من الإمكانيات المادية المتواضعة، كما أنه يمثل اهتمامات الجمهور من خلال المواضيع التي يتطرق إليها دون أن ننسى حفاظه على التراث ومحاولة تكييفه مع التغير الاجتماعي.

ومن بين المسرحيات الكثيرة والمتنوعة مسرحية لونجا، التي ينتمي أعضاؤها إلى الجمعية الثقافية "إبتوران"، وهذه معلومات الخاصة بها:

تاريخ التأسيس: 20 أفريل 2008م.

اسم المسرحية: لونجا.

المؤلف:حدبي ماسينيسا.

المخرج: حدبي ماسينيسا.

مساعد المخرج: بلونيس جمال.

الموسيقى: حدبي كريم.

الديكور: ميساوي فرحات.

الصوت: بودران علي.

كمبيوتر: حدبي كريم.

الإضاءة: بودران علي.

موسيقى وفيديو: حسايم محند أورابح.

أكسسوار: مرّاد سمير.

– توزيع الأدوار:

دور لونجا: شاكر سيليا.

دور مقيدش: مزرون شريف.

التّريل(الغولة): حدبي ماسينيسا.

والدة لونجا: سالي سميرة.

البراح: ديداني منير.

الملك: شابا إبراهيم.

المشعوذة (الساحرة): حاريد صفية.

الأمير: ساسي ياسين.

القطة: مسروق يانيس.

السائق: بنان أحمد.

محرك الديكور: أكريش فريد.

صورة 1: لوحة دعائية لمسرحية لونجا (ملحق3، ص 97)

عرضت هذه المسرحية في كل من بودواو، الجلفة، الأربعاء ناث إيراثن، عين الزاوية وبمسرح كاتب ياسين بتيزي وزو، وتحصلت على الجائزة الأولى في كل من عين الزاوية، وخلال المهرجان الوطني لمسرح الهواة في بودواو.

أول عرض مسرحي رسمي كان يوم 10 أكتوبر 2015 بمسرح كاتب ياسين بتيزي وزو.

1) التعريف بكاتب مسرحية "لونجا":

هو "حدبي ماسينيسا"، ولد في 11 ديسمبر 1995 بعزازقة من قرية "ثامازيرت"، عاش طفولة بسيطة ومتزنة، محب للدراسة، وقد تحصل على شهادة البكالوريا هذا العام (2016).

ماسينيسا من محبي الشعر، تأثر وهو في سن مبكرة بأصحاب الركائز الأولى للثقافة الأمازيغية أمثال: "موحيا" و"لوناس معطوب"...إلخ.

كانت له عدة محاولات مسرحية في المتوسطة، وفي أكتوبر 2011 انظم إلى الجمعية الثقافية "إبتوران" وشارك في مسرحية "قار سين إيفرذان" (بين طريقين)، وبعد هذا الإنجاز انطلق "ماسينيسا"

في عالم المسرح الهاوي وشارك في مسرحية أخرى سميت "أَخلَافْ نَمْحَنْدْ" (خليفة محند) بعد فوزه في كاستينغ (تجربة أداء) للقيام بدور مهم في مسرحية (La terre des braves) (أرض الشجعان). اكتشف هذا الأخير ميوله في الكتابة المسرحية وكذا الإخراج المسرحي، فكتب وأخرج مسرحية tighri uzzeka (نداء الغد)، وغيرها من المسرحيات التي شارك فيها في فترة دراسته في الثانوية، وإلى جانب هذا مر بتجربة في مسرح الطفل وقام بدور مهم في مسرحية "ثَاقْسِيطْ نَلْدَيوُرْ" (قصص البيوت) ومسرحية "ثاكنة" (الضرة)، وكذا مسرحية " le faux medcin" (الطبيب المزيف) بطريقة هزلية، بعد ذلك قام بدور المهرج في عرض خاص سمي ب" buhbarouche" (بَهْبَرُوشْ) وفي "محند أو شعبان" حيث برمج هذا العرض في العديد من المهرجانات، وأخيرا قام "ماسينيسا" بكتابة وإخراج مسرحية "لونجا" التي اخترناها أن تكون المدونة التي سنعتمد عليها في بحثنا هذا[1].

2) ملخص مسرحية لونجا:

لونجا فتاة فائقة الجمال، كانت تعيش مع والديها في سعادة وهناء، وكانت تراقب هذه العائلة السعيدة "الغولة"، وهي الشخصية الشريرة في المسرحية بغيرة شديدة، كون الغولة وحيدة ولا تملك إلا قطة تواسيها وتخضع لأوامرها، في حين ترى لونجا تحظى بحياة سعيدة مع والديها، كما ينظم إليها صديقها "مقيدش" الذي كانت تقضي النهار بطوله تلعب معه، والذي كان دائم البحث عن أخيه المفقود.

تقرر الغولة قتل أم لونجا والزواج من أبيها فتستعين بمشعوذة كانت تمر بين الحين والآخر على قريتهم، وبعد مدة من زواج الغولة من والد لونجا يقرر هذا الأخير السفر والرحيل بحثا عن المال ولكنه لا يعود، فتبقى لونجا كخادمة للغولة تلبي حاجياتها وطلباتها وأوامرها.

لم يرض مقيدش صديق لونجا بالوضع الذي آلت إليه صديقته فيقرر مساعدتها واهتدى إلى فكرة تقديمها للأمير وتزويجها منه، وهذا ما حدث بالفعل فبطلب من الملك الذي أراد تزويج ابنه الأمير ولونجا تم تدبير لقاء بين لونجا والأمير وأعجب كل واحد منهما بالآخر، ولكن الغولة

[1]– حدبي ماسينيسا: كاتب مسرحية "لونجا"، مقابلة، بتاريخ 8جوان2016 على الساعة12:30، جامعة مولود معمري قسم اللغة العربية تيزي وزو.

تمكنت من القبض عليهما وذلك بمساعدة قطتها الناطقة وكانت تنوي التهامهما. ولكن مقيدش بذكائه وحنكته تمكن باستخدام السحر للقضاء على الغولة الشريرة، وتخليص لونجا والأمير كما قام بتخليص القطة التي اتضح في الأخير أنَّها أخوه الذي كان يبحث عنه، وأن الغولة الشريرة هي التي حولته إلى ذلك الشكل، وفي الأخير تزوجت لونجا والأمير وأقيم لهم حفل زفاف داخل القصر وعاش الجميع في سعادة وهناء.

3) قصة لونجا المتداولة في القصص الشعبية:

« ... في فصل الشتاء وبينما ملأت الثلوج القرية اختار الأمير أن يقضي وقته في الصيد، وبينما هو كذلك قام بجرح أصبعه فسال الدم فوق الثلج وقال في نفسه يا ليتني أجد فتاة بيضاء كهذا الثلج وخدودها حمر مثل هذا الدم، فتفاجأ بعجوز مارة بجواره فأخبرته بأن هناك حقا فتاة جميلة بل رائعة الجمال تحمل هذه الصفات التي تمناها، ولكنها حذرته من البحث عنها أو الاقتراب منها لأن والدتها ليست من البشر بل هي غولة من آكلي لحوم البشر، ولكن الأمير أصر عليها أن تخبره بمكانها فأخبرته وحذرته من المصاعب التي سيواجهها، ومن ثم جهز ما يحتاجه لسفره وانطلق إلى بيت لونجا.

لونجا تقوم بأعمال البيت ووالدتها الغولة كل يوم تتجه إلى الغابة لتتناول وجبتها المتمثلة في حيوانات وزواحف وبرمائيات، وعند غروب الشمس تعود إلى البيت وتقوم بوضع الحناء على الأواني المتكلمة، وعندما تسمع الحيوانات تتكلم داخل بطن الغولة فهذا يعني أنها نائمة وغارقة في النوم.

وصل الأمير إلى بيت لونجا وطرق بابها، وفتحت له فقالت: من أنت؟، أجابها قائلا أنه الأمير، وبأنه سمع عنها وعن جمالها فطلبت منه الرحيل لأن والدتها غولة وإن وجدته فسيكون وجبتها لا محالة، وفجأة سمعت لونجا صوتا من بعيد وعرفت أنها والدتها، فطلبت من الأمير وهي ترتجف أن يختبئ تحت قصعة كبيرة وغطته بها، ونبهت عليه إن ولدتها نادتها أن لا تذهب لوضع الحناء.

وصلت الغولة ودخلت البيت فشكت في وجود آدمي في المنزل كونها شمت رائحة إنسان فسألت لونجا التي أنكرت الأمر، فصدقتها وذهبت كعادتها لتضع الحناء على الأواني الناطقة فبدأت الأواني تزحف إليها إلا القصعة لم تأت، ولكن هذا اليوم كانت فيه الغولة متعبة وأنهكها السير ولهذا لم تأبه لذلك وواصلت عملها ثم ذهبت للنوم.

بقيت لونجا تراقب نوم والدتها وبمجرد سماع الحيوانات وهي تتحدث في بطنها ذهبت مسرعة لإخراج الأمير، فطلب منها أن تذهب معه إلى قصره ويتزوجا فوافقت سريعا لأنها كانت تريد التخلص من حياة الوحوش.

همت لونجا بالخروج مع الأمير لكنها تذكرت الأواني فقامت بالبصق على الأرض ثلاث بصقات، وأوصت هذه البصقات بأن ترد على أمها بدلا عنها، ونسيت البصقة الرابعة والتي كانت يجب أن ترميها أمام الجرن النحاسي.

استيقظت الغولة ثلاث مرات وفي كل مرة كانت تنادي كانت البصقات ترد عليها بدلا من لونجا إلى أن نادت الغولة للمرة الرابعة فلم تسمع صوت لونجا، فسألت الأواني وأجابها الجرن النحاسي أن لونجا قد فرت مع رجل أدمي فتبعتهما مسرعة.

وصلت لونجا والأمير إلى نهر هائج وكانا يريدان العبور، فقالت لونجا: أيها النهر العذب، يا من يأتي بالخير اهدأ ودعنا نعبر فهدأ النهر وعبرا.

وصلت الغولة إلى النهر ولحقت بهما لكنها لم تستطع العبور لأن النهر عاد إلى طبيعته هائجا فطلبت من لونجا أن تخبرها ماذا قالت للنهر لكي يهدأ، ولكن هذه الأخيرة احتالت عليها وأخبرتها أنها لقبته بالنهر الهائج والمليء بالأوساخ، فبدأت الغولة تكرر كلام لونجا لكن النهر كان يهيج، فيئست الغولة ورق قلبها على ابنتها ودعت لها بالخير وأخبرتها أن تنتبه كثيرا في رحلتها، ونصحتها أنها إن وجدا في الطريق طائرين يتقاتلان ألا يقتربا منهما، فانطلق الأمير ولونجا وهما يمشيان في الطريق صادفا طائران يتقاتلان* فقرر الأمير فك العراك بينهما، ولونجا قامت بتنبيهه مما أوصتهما أمها الغولة، ولكنه لم يعرها اهتماما فحاول فك العراك

وحدث مالا يحمد عقباه، فقد أخذه أحد الطائرين تحت جناحيه وطار به عاليا، ولكن الأمير ترجاه بالعودة إلى الفتاة لوصيتها.

انتظر الطائر فبدأ الأمير بتوصية لونجا بعدما وصف لها الطريق الذي يجب عليها إتباعه لتصل إلى قصره، منتحلة شخصية الخادمة السوداء التي ستجدها أمام القصر تملأ الماء من البئر، بعدما تتخلص منها وتلبس جلدها الأسود وهذا لكي لا تتعرض لمشاكل في القصر، كما طلب منها أن تتعامل معهم كأنها الخادمة السوداء الذين تعودوا عليها وأن تستمر على ذلك إلى أن يعود.

نفذت لونجا وصية الأمير بحذافيرها، ولكن المشكلة أن لونجا لا تفهم في أمور قصر الأمير وعندما لاحظ ذلك أهل القصر كانت تتحجج بأنها متعبة ومريضة .

استمرت لونجا على هذا الحال تخدم القصر وتأكل من بقايا أسيادها وتنام مع البهائم، مرت الأيام واشتد قلق الملك على ابنه الأمير الذي غادر ولم يعد، فسأل وزراءه الذين نصحوه بإعداد وليمة للحيوانات التي ربما التهمت الأمير وكان كذلك، وأثناء الوليمة لاحظوا طائرا يتثاقل ولا يستطيع الطيران من شدة ثقله، فقاموا بضربه على جناحيه ووقع الأمير من تحت جناحي الطائر، وبدا حجمه صغيرا من أثر العيش طويلا هناك وكان ضعيفا ولا يقوى على الحراك فاعتنوا به جيدا وأطعموه وعالجوه حتى بدأ يستعيد صحته وعافيته، ثم أخبر أهله أنه يريد الزواج، فوافق أهله وفرحوا وقالوا له أن يختار من بنات العائلات الراقية من تعجبه ولكنه أخبرهم أنه يريد الزواج من الخادمة السوداء.

صعق الأهل من هذا الاختيار ورفضوا في بداية الأمر ولكنه أصر على اختياره إلى أن وافقوا بصعوبة، وفي يوم الزفاف تحضرت لونجا ولبست ثوب الزفاف فطلب منها الأمير أن تنزع الجلدة السوداء، فبدت الدهشة على وجوه الحاضرين من شدة جمال الفتاة فقص الأمير حكايته مع لونجا لأهله.

أما أخو الأمير ومن شدة غيرته من أخيه طلب أن يتزوج من كلبة الخادمة السوداء لظنه أنها ستتحول هي الأخرى إلى فتاة جميلة، لكن وآسفاه فبمجرد أن تصدرت الكلبة أمام أخو الأمير وطلب منها نزع الجلدة انقضت عليه ولولا الحراس لكان في عداد الموتى، وهكذا عاش الجميع في سعادة وهناء[1].

II. دور دُورِ الثقافة في دعم الفرق والجمعيات الثقافية:

إن مسرحية "لونجا" كما ذكرنا سابقا مسرحية تنتمي لمسرح الهواة الذي أثبت فعاليته من خلال عطائه الدائم، وذلك بفضل دعم المؤسسات الحكومية لهذه الفرق بدء من وزارة الثقافة والمجالس الشعبية الولائية، وكذلك دَوْرُ "دور الثقافة" خاصة بعد امتداد رقعة دور الثقافة، وأهمية المسرح في البناء المدرسي الحديث، والوقوف إلى جانب هذه الفرق، وتقديم عروضها في الأسابيع الثقافية التي تقام عبر ولايات الوطن وكذا المهرجانات والمؤتمرات الثقافية بشكل عام.

ولعل مسرحية لونجا لم تلق هذه الشهرة والنجاح إلا بدعم من هذه المؤسسات والمتمثلة في:

– الجمعية الثقافية "إبتوران":

قلنا سابقا أن أعضاء مسرحية "لونجا" ينتمون إلى الجمعية الثقافية "إبتوران"، تأسست في 20 أفريل 2008م، وتضم شبابًا أغلبهم طلاب في الثانوية، تقدم كل عام عروض مسرحية خاصة بالأطفال تزامنا مع عيد الطفولة، ومن بين هذه العروض مسرحية "لونجا" التي حققت أعلى نسبة نجاح الشيء الذي دفع أعضاء جمعية "إبتوران" بتقديم طلب إلى إدارة المسرح الجهوي "كاتب ياسين" بتيزي وزو والمتمثل في تقديم أول عرض مسرحي رسمي لهذه المسرحية، فكان لهم ذلك.

كان أول عرض رسمي لهذه المسرحية يوم 10 أكتوبر 2015م، والذي حقق نجاحا باهرا حيث عرضت هذه المسرحية في كل من : بودواو، الجلفة، الأربعاء ناث يراثن، عين الزاوية، وتحصلت

[1]– الراوية: فلاق يمينة، 82 سنة، الجزائر العاصمة، أمية، يوم: 04-04-2016.

* الطائران خرافيان عجيبان، يطلق عليهما "إيغوذار".

على الجائزة الأولى في كل من عين الزاوية خلال المهرجان الوطني لمسرح الهواة في بودواو ومازالت تعرض إلى الآن بطلب من الجمهور[1].

- **المسرح الجهوي "كاتب ياسين" بتيزي وزو:**

أسس في عام 1972 ثم تم تجديده بالكامل وأعيد تأهيله من قبل وزارة الثقافة في 13 جوان 2005، نظرا لدوره الكبير ومساهمته في إثراء وتطوير التراث، حيث وصل إلى هذه النتيجة من خلال تنظيم جدول زمني سنوي لأكبر عدد ممكن من الأعمال الخاصة بالكتاب المسرحيين الجزائريين، كما أنه يحاول تعبئة ذخيرته من خلال خلق الأعمال المسرحية للمؤلفين الأجانب الذين ينتمون إلى المسرح الكلاسيكي والعالم الحديث، إلى جانب تحفيز المواهب وتشجيع الدراما الجزائرية وضمان التوزيع الواسع للأعمال الفنية التي تم إنشاؤها[2].

- **دار الثقافة مولود معمري لولاية تيزي وزو:**

تم افتتاح دار الثقافة "مولود معمري" بتيزي وزو في 10 أكتوبر 1975، من قبل وزير الإعلام في ذلك الوقت، وفي عام 1989م إثر وفاة الكاتب والباحث مولود معمري اقترحت فكرة تسمية دار الثقافة باسم هذا الرجل اللامع، ومع حلول الذكرى السنوية الأولى لوفاته تم تنفيذ المقترح وذلك بتاريخ 29 فيفري 1990 بحضور الفنانين والشخصيات الفنية في المنطقة.

تتمثل المهمة الرئيسية لدار الثقافة مولود معمري في نشر وترويج المنتجات الثقافية التي لا تشمل فقط التخصصات الفنية مثل المسرح والسينما والموسيقى والرقص والفنون المسرحية، ولكن أيضا تشتمل على العلوم والتكنولوجيا، وعلاوة على ذلك تعمل على ترسيخ أفضل أعمال الجمعيات الثقافية التي تعتبر امتدادًا طبيعيًا مساهمًا في تنمية الثقافة وهذا الأمر لا يمكن إنكاره[3].

---

[1]– حدبي ماسينيسا: كاتب مسرحية "لونجا"، مقابلة.

[2]– ينظر : http:// www.theatretiziouzou.dz/fr/presentation.php ، بتاريخ: 10-07-2016 .

[3] – ينظر: http:// www. Mcmmto. Dz/ vistevirtuelle.php ، بتاريخ: 10-07-2016.

هذا كله يبين دور وأهمية هذه المؤسسات في نشر الثقافة من خلال نشاطاتها المختلفة ومساهمتها ودعمها لمثل هذه الفرق لتصل إلى مستوى أرقى من الذي وصلت إليه[1].

III. التراث المادي والتغير الاجتماعي في مسرحية لونجا:

يتمثل الجانب المادي للتراث في ما يخلفه الأجداد من آثار ملموسة ظلت باقية وتشمل كيفية بناء البيوت وصناعة الملابس، وإعداد الطعام وفلاحة الأرض إلى آخره من أشكال التراث التي يجب الحفاظ عليها كونها معرضة للانقراض، وباعتبار مسرحية "لونجا" مسرحية تراثية فإن أول ما يلاحظ كتراث في هذه المسرحية هو الديكور المرتبط بها والذي يعتبر من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح.

- **الديكور:**

يقول إبراهيم حمادة في تعريفه للديكور أنه «تلك القطع المصنوعة من الخشب والقماش أو نحوهما والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معا، بشرط أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة، فالديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة، وهذا لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه»[2].

فالديكور المسرحي إذن عبارة عن قطع من الخشب أو القماش أو كلاهما، تستعمل لتعطي منظر يكون واقعيا أو خياليا أو واقعيا وخياليا معا، ولعل الشرط الأساسي الذي يتوجب توفره في المسرحية أن يكون هذا الديكور دالا ومرتبطا بمضمون هذه المسرحية من جهة، ومن جهة أخرى يكون مرتبطا بفنون أخرى كالموسيقى والإضاءة وغيرها التي باجتماعهما تتشكل المسرحية.

الملاحظ في مسرحية "لونجا" أن الديكور المستخدم فيها كان عاديا، حيث اعتمد على عربة متنقلة تظهر على هيئات مختلفة فتارة تكون على شكل البيت الذي تقطن فيه "لونجا"، وتارة أخرى تصبح العربة كالعرش الذي يجلس عليه الملك وابنه الأمير، وعلى يمين العربة توجد شجرتان، أما من اليسار

---

[1]– ينظر: حدبي ماسينيسا: كاتب مسرحية "لونجا"، مقابلة، جامعة مولود معمري تيزي وزو.

[2]– ينظر: إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص130.

فقد استعان المخرج بلوحة من الخشب كأنها كرسي كانت تستخدمه شخصية الغولة، إضافة أنه ما استخدمه البراح حينما ألقى إعلانه وكذا ما استعملته المشعوذة أثناء دعوتها للناس من أجل عرض خدماتها.

صورة 2: ديكور المسرحية (الملحق3، ص 94)

يقول إدوارد تشيلز: «إن تراث الأشياء المادية المصنوعة إنما يمثل بذلك تراثا مزدوجا، فهو من ناحية تراث شريحة مادية وفرعية معينة وهو من ناحية أخرى تراث من التصورات والمعتقدات والأفكار المتعلقة بالإجراءات أو الأساليب الفنية، أو المهارات التي دخلت في إبداعها، إن شريحة الرموز المفسرة لم تكن تستطيع أن تبقى وتستمر، ولم يكن لها أن تنتقل إلى الأجيال التالية كتراث بدون تلك الشريحة الفرعية التي يصيبها التحول والتغير عند كل مرحلة من مراحل توصيلها للأجيال التالية وتلقيها من جانب تلك الأجيال»[1].

فالتراث لا يمكن أن ينتقل إلى الأجيال اللاحقة دون أن يتعرض إلى التغير والتحول عند كل مرحلة من مراحل تنقله من جيل لآخر، ولعل هذا يظهر من خلال التغير الذي حدث في عرض مسرحية "لونجا"، فمن خلال قراءتنا لنص المسرحية يتضح في مخيلتنا ديكور لقرية ما في جبال منطقة القبائل وتكون البيوت هناك بيوتا من التراث القبائلي المعروفة والمبنية من الطين، والتي تتميز

[1]– إدوارد تشيلز: التراث تحليل وتأصيل من منظور علم الاجتماع، ص127.

عن باقي البيوت العادية الأخرى في شكلها وفي غرفها، إلا أنه في العرض المسرحي أستعين كما ذكرنا سابقا ببيت عادي ولم يعبر عن البيئة الريفية القبائلية بشكل كبير، حيث لم تستعمل صور مثلا لهذه البيئة أو ما يدل عليها، وإنما اكتفى المخرج بديكور بسيط لأي بيت عادي وليس خاصا بمنطقة القبائل.

– اللباس:

تلعب الأزياء والملابس دورا كبيرا ومهما في العرض المسرحي، وهو مساعدة المشاهدين على فهم خصائص موضوع وأحداث المسرحية المميزة، كما تساعد في التعرف على الفترة الزمنية والمكان الذي حدثت فيه أحداث المسرحية، ويمكن للملابس تحديد الفصل وتقديم معلومات عن الشخصيات مثل العمر والمهنة والمكانة الاجتماعية.

يقول أحد أساتذة علماء الاجتماع بجامعة عين شمس في مصر «أن أهمية دراسة موضوع الأزياء باعتبارها تشكل أحد عناصر التراث المادي الذي تتمثل فيه مختلف عناصر التراث الشعبي بشقيه المادي واللامادي، فهي بوتقة تنصهر فيها عادات المجتمع ومعتقداته، قيمه وأخلاقياته، وفنونه وحرفه ...الخ، ومن ثم فإن تغيرها يمكن أن يعكس جانبا من تغير هذه العادات والمعتقدات والأفكار الشائعة»[1].

هذا يعني أن الأزياء واللباس هي إحدى عناصر التراث المادي التي تنبثق منها عادات المجتمع ولو حدث تغير في هذه الأزياء والألبسة، فالسبب يعود إلى تغير هذه العادات والمعتقدات، فمسرحية "لونجا" مرتبطة بالتراث الأمازيغي/القبائلي، وبما أنها كذلك فلا بد أن تكون الملابس من التراث القبائلي، ولعل الجبة القبائلية أهم ما يميز المرأة القبائلية، فهو لباس أصيل متوارث عند العائلات متكون من ثلاث قطع أساسية: فكما هو شائع في مجتمعنا القبائلي/الأمازيغي، هو الجبة المصنوعة من قماش حريري مزخرف بنقوش ورموز أمازيغية تراثية قديمة تطرز هذه الجبة بخيط حريري، وتزين بعدة ألوان مستوحاة من الطبيعة، أما القطعة الثانية فهي عبارة عن محرمة سوداء توضع على الرأس

[1]– مجموعة من الأساتذة، التراث والثقافة الشعبية والتغير الاجتماعي، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص209.

كدليل على السترة، وأهم ثالث قطعة وهي الفوطة وهي عبارة عن قطعة قماش تكون حمراء اللون ممزوجة بأشرطة ملونة عادة ما تكون نفس ألوان الجبة تربط على الخصر، أما بالنسبة للرجال فحسب ما هو معروف فإن أهم قطعة تميز الرجل القبائلي هي ما يسمى "البرنوس"، وهو غطاء يتم وضعه على الكتفين، وكان يطرز قديما بالصوف الطبيعي، إضافة إلى "سروال اللوبيا" الأبيض وقميص يشد مع السروال بحزام حريري بني يكون مطرزا بنفس الطرز الموجود على أطراف السروال، إلا أن هذه الأزياء لم تكن أزياء رئيسية في مسرحية "لونجا"، ولقد اكتفى المخرج أن لا ترتدي الجبة القبائلية إلا والدة "لونجا" وشخصية المشعوذة، أما الشخصية الرئيسية "لونجا"، فكان لباسها عاديا يتمثل في فستان أحمر اللون يرمز لما ترتديه أي فتاة عصرية في العالم، وفيما يخص اللباس الذكوري فلقد كان مختلفا من شخصية لأخرى، ف"مقيذش" كان يرتدي لباسًا خاصًا بالتراث الفرنسي القديم، والمكون من قميص أبيض وسروال أحمر مشدودين بحزام من الحرير مع قبعة دائرية الشكل.

أما شخصية الملك والأمير فلقد كان يرتدي كل منهما لباسًا خاصًا بالحضارة الرومانية، ويظهر ذلك من خلال التاج الذي كان يضعه الأمراء والسلاطين والمتمثل في أوراق أشجار على شكل تاج.

وبالنسبة إلى زيِّ شخصية "الغولة" فقد كان لباسًا عصريًا يشبه ما تعودنا رؤيته عند شخصية الساحرة الشريرة في القصص الغربية، والمتمثل في لباس أسود وقبعة في نفس اللون تعبيرا منها على أنه الشخصية الشريرة كون اللون الأسود هو لون الظلام والغموض والذي يوحي إلى الشر[1]، ولعل السبب وراء هذا الزي المتنوع في شخصيات المسرحية يعود إلى رغبة المخرج في جعل هذه الشخصيات ك"لونجا"، "مقيذش"، "الغولة" شخصيات عالمية وليس فقط خاصة بمنطقة معينة، وهذا ما بينه لنا خلال المقابلة التي أجريناها معه. (الملحق 2، ص 90)

[1]– ينظر العنصر المسرحي الخاص بمسرحية لونجا.

صورة 3: توضح أزياء ممثلي المسرحية (الملحق 3، ص 96)

IV. التراث غير المادي والتغير الاجتماعي في مسرحية "لونجا":

يشمل التراث غير المادي عادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون عنه من أراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها من جيل إلى آخر، كالحكايات الشعبية والقصص البطولية، كما يشمل الفنون الأخرى كالرقص والأغاني والأمثال والحكم والألغاز وغيرها من مظاهر التراث المعنوي (غير المادي). ومسرحية "لونجا" لم تخلو من هذا الجانب من التراث ولعل أهم عناصر فيه هو اللغة.

– اللغة:

يحصر الكثيرون مفهوم التراث في نطاق ضيق جدا على أنه مجرد أواني وفخاريات وأزياء وعادات وصور قديمة، وفي هذا إفراغ للتراث من معناه الحقيقي ونزع لروحه، فالتراث أوسع من ذلك بكثير حيث يشمل اللغة كذلك والتي تعتبر عنصرًا من عناصر التراث، والتراث اللغوي لا يقل أهمية عن غيره من عناصر التراث، فاللغة ترتبط بتاريخنا وثقافاتنا وهويتنا، واحترام اللغة وتمكينها هو احترام للذات، وهو كذلك احترام للأمة الناطقة بها وبالتالي فالحفاظ على اللغة هو حفاظ على التراث بطريقة ما .

يقول أحد العلماء في هذا الخصوص: «إن اللغة خزان فني وديوان ثقافي لكل أمة من الأمم، فيه تاريخ الأمة وحضارتها وأدبها وأخلاقها، وسماتها وخصائصها وفكرها واعتقادها، وطموحها ومستقبلها

وتعد اللغة من مكونات المجتمع الأساسية، ومن أعضائه الحيوية، أما التراث اللغوي فهو مجموع ذلك الركام المعرفي الغزير والمتناثر في تاريخ الفكر المرتبط بكل أمة»[1].

من خلال هذا نستنتج أن اللغة عنصر أساسي في التراث فهي الأداة التي نعبر بها عن ذلك المخزون الثقافي، والركام المعرفي الغزير الخاص بكل أمة والذي يميزها عن غيرها من الأمم.

تعد اللغة المنطوقة الوسيلة الأكثر انتشارا واستعمالا في التعبير والتفاهم والتواصل بين البشر ويستخدم الكاتب الكلمة كأداة 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.

وهذا يبين كذلك أهمية اللغة في المسرح حيث تقوم بنقل النص المسرحي إلى عرض حي معبر عن الحالة الجسدية للممثل، وعليه فلقد كانت اللغة المستعملة في مسرحية "لونجا" هي اللغة الأمازيغية/القبائلية، لارتباط هذه المسرحية بالتراث المسرحي، وهي مسرحية مستوحاة من قصة شعبية خاصة بنفس هذا التراث.

إن اللغة المستعملة في هذه المسرحية لغة ذات طابع تراثي ملحونة ومؤثرة كلها حكم وأمثال وأشعار من البيئة الزمانية والمكانية أي البيئة الأمازيغية/القبائلية، ولقد أكد لنا ذلك مؤلف ومخرج مسرحية "لونجا" خلال المقابلة التي أجريناها معه، وبين أن المسرحية كتبت ومثلت في جميع المناطق التي عرضت فيها باللغة الأمازيغية/القبائلية دون المساس بهذه الأخيرة، لكن استعان الممثلون ببعض الألفاظ المفتاحية باللغة العربية، مثل: أضلَّع (السلة)، ثِغِرْذْمَوِينْ (العقارب)، إِزَرْمَانْ (الثعابين) ... استعملت فقط ليفهم الجمهور (خاصة الأطفال) مجريات المسرحية لاسيما وأن هناك من لا يزال بفهم اللغة الأمازيغية/القبائلية [2].

[1] –ينظر: نعوم تشومسكي: مجلة اللسانيات عن مفهوم العلوم الإنسانية والصوتية التابع لجامعة الجزائر، مجلد6 ص1984.

[2]– ينظر: حدبي ماسينيسا: مؤلف مسرحية "لونجا"، مقابلة، ملحق 2، ص.

- **الكتابة الشعرية:**

لقد ذكرنا سابقا أن مسرحية "لونجا" مستوحاة من الحكاية الشعبية "لونجا" التي تنتمي إلى التراث الأمازيغي/القبائلي ومن الطبيعي أن تكون اللغة المستعملة في المسرحية هي اللّغة الأمازيغية/القبائلية ولعل مؤلف هذه المسرحية لم يكتف بهذا وإنما حاول أن يحافظ على شكل آخر من أشكال التراث الأمازيغي/القبائلي ألا وهو الشعر الأمازيغي/القبائلي، حيث تخلل النص المسرحي مجموعة من الأشعار من نفس اللغة التي لا تعتبر فقط لغة مميزة مليئة بالتعابير والدلالات فقط، وإنما تصل إلى أرقى مراتب الإلهام المرفوق بالإحساس الصادق بالإضافة إلى هيكلها اللغوي الموزون.

وهذه بعض من الأبيات الشرعية المأخوذة من نص مسرحية "لونجا":

Ihelalen:

Nukni d ihelalen

amdiq neɣ d tiwririn

mačči d idebalen

nettawi-d timezguninw

I wARRAC IMELHANEN

Ad isinen tidyanin

Akka ur ttwaklaxen

S leɛnaya n teqbayliyin[1]

ترجمة

نحن الحكواتيين

مكاننا هو التلال

[1]– ينظر: حدبي ماسينيسا، مسرحية لونجا، نص مخطوط، ص4.

لسنا بقارعي الطبول

نعرض المسرحيات

للشباب الوسيمين

ليتعلموا من الأحداث

حتى لا ينخدعوا

برعاية القبائليات.

lunğa lunğa

Atan amzun dtaseda

lunğa lunğa

Ɣef udem-is teɣli-d lferha

D Tageldunt yarna deṣeḥ

Ɣef udem-is tecbeḥ teḍṣa

Ageldun yiss-myefreḥ

Di tudert-ines temɣi-d lehna

Wexret attan tcebbeḥ

D tiziri deg igenni teḍwa

ɣekker uberraḥ iberreḥ

Di teɣremt d tameɣra

lunğa lunğa

Tetwakes-d seg yimi n tlafsa

lunğa lunğa

Tura ad tidir di gehna[1]

الترجمة:

لونجا لونجا

إنها مثل اللبؤة

لونجا لونجا

في وجهها تظهر الفرحة

هي بالفعل أميرة

على وجهها البسمة جميلة

الأمير بها فرح

حياتها ملأتها السعادة

ابتعدوا ها هي تتأنق

قمر في السماء يضوي

قام البراح يلقي إعلانه

لدينا حفل زفاف

لونجا لونجا

انتزعت من فم الوحش

لونجا لونجا

الآن تعيش في هناء

[1]– المرجع السابق، ص20.

إن المتأمل لطبيعة المأثورات الشعبية عامة والفنون الشعبية خاصة يجد أن عوامل عديدة تعمل بدورها في تغييرها، فالمأثورات الشعبية تتعرض ضمن جوانب الحياة التقليدية لوطأة التعديلات والتغيرات الناتجة من تبني أساليب الحياة الحديثة، ومن التوسع في استخدام وسائل الاتصال والتكنولوجيا الحديثة، ومن تغير البنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمجتمع وفقا لضرورات التحضر والتحديث[1].

فالكتابة الشعرية الأمازيغية/القبائلية فن من الفنون الشعبية التي تتعرض بدورها للتغير والتعديل، وذلك من خلال التوسع في استخدام وسائل الاتصال والتكنولوجيا الحديثة وفقا لمعايير التحضر والتحديث، وهذا يظهر من خلال انتقال الكتابة الشعرية وفن الشعر عامة من كتابات كانت تقرأ في الماضي على الملأ من خلال فرق من قرية إلى أخرى أصبحت الآن تعرض وتسمع من خلال وسائل حديثة ومتطورة كالتلفاز والراديو إلى جانب تبني المؤسسات الثقافية والإعلانية لهذه الفنون والدليل على ذلك انتقال مثل هذه الأشعار من أفواه أعضاء فرقة بسيطة متنقلة إلى عرض على خشبة المسرح وكل هذا من أجل مواكبة عجلة التطور والتحضر الذي وصلنا إليه.

- **الأقوال المأثورة:**

من تعاريف القول المأثور «بيان الرأي أو المعتقد أو حتى أراء عابرة من الناس كان لهم صيت طيب وفلسفة معينة يتناقلها الأجيال لشدة تأثيرها في الحياة العامة»[2]، فالأقوال المأثورة أحد أشكال العبير الشعب حيث تمثل مصدرا لا غنى عنه في نقل المعرفة والخبرة بين الأجيال بين العصور فهي «عبارة عن أقوال تحمل حكمة معينة كما تحمل دلالة تكون موجزة، والمهم فيها أنها تلزم صورة معينة حيث لا يمكن تغييرها في الاستعمال سواء كلاما أو كتابة، حيث تنقل كما

[1]- إبراهيم عبد الحافظ: التراث والتغير الاجتماعي، الفنون الأدبية الشعبية، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر، الطبعة 1، 2004، ص20.

[2]- www.startimes.com/?+23935357

هي وترجع أهميتها إلى حاجة الإنسان لها وإلى ترديدها في موقف أو تجربة يمر بها ، ولعل ما يميز الأقوال المأثورة كذلك هو كونها تقر واقعا معينا ولا تحتوي على معنى ضمني»[1].

من هذا نستنتج أن الأقوال المأثورة كذلك نوع من أنواع التراث كونها تنتقل من جيل إلى آخر بين العصور، ولقد احتوى النص المسرحي لمسرحية "لونجا" هذا النوع من أشكال التعبير الشعبي المتداولة والمجهولة المعنى، وهذه أمثلة عن ذلك:

Hğağğa melğağ γγaγ ad nurar a lunga

zelguma delguma lunğa teherc a mqidec[2]

الترجمة:

حجاجة ملاجة تعالي نلعب يالونجا

زلقومة دلقومة لونجا ذكية يا مقيذش

ceɛlalu beɛlalu Agelid neɣ yemgah

ceɛlalu beɛlalu Agelid neɣ d izem

ceɛlalu beɛlalu Agelid neɣ yecbaḥ

ceɛlalu beɛlalu mi ara iberen claɣem[3]

الترجمة:

شعلالو بعلالو ملكنا وسيم

شعلالو بعلالو ملكنا أسد

[1]– ينظر: معجم اللغة العربية المعاصر،/المأثور/ /www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

[2]– ينظر: حدبي ماسينيسا، مسرحية لونجا، نص مخطوط، ص05.

[3]– المرجع السابق، ص12.

شعلالو بعلالو ملكنا جميل

شعلالو بعلالو عندما يبرز شاربه

يقول الأستاذ "رشدي صالح" أحد الرواد الدارسين والمهتمين بدراسة التغير في المأثورات الشعبية:

«فحسب الباحثين في المأثورات الشعبية أن يدرسوا ما تحدثه أساليب العيش الحديثة من تغيير وتوليد واندثار وتحريف وتبديل في المأثورات الشعبية، وإن غاية جهدنا أن ننظر فيما يستعمله الناس من مأثورات وهم يباشرون هذه الحياة الحديثة، ونتبين التغيير الذي طرأ عليها، ونستنتج من اتجاهات هذا التعبير وسطوته ومداه ما قد يكون ردا على سؤال مثل: ما هو وضع المأثورات الشعبية في حياة عالمنا المعاصر الذي يأخذ بقدر متزايد من الاستخدامات لتكنولوجيا الحديثة؟»[1].

ولعل هذا التغيير قد مس الأقوال المأثورة الموجودة في نص مسرحية "لونجا" فهي أقوال أضيف إليها ألفاظ أخرى تربطها بالمسرحية، فمثلا في المثال الثاني الذي قدمناه كانت تتكرر عبارة "شعلالو بعلالو" على عكس العبارات الأخرى التي تليها والتي كانت تتغير في كل سطر، حيث وظفها الكاتب للإشارة للتراث ومزجها مع ما يخدم نصه المسرحي وأثناء حوارنا معه بين لنا أنها عبارة عن أقوال كان يحفظها منذ صغره، لأن جدته غالبا ما كانت ترددها، وأنه استخدمها في نصه المسرحي تذكيرا منه لهذا النوع من التراث.

- **الموسيقى والأغاني:**

تعتبر الموسيقى من أهم اللّغات الفنية، وإذا كانت الكلمات والجمل المنطوقة والمكتوبة تحمل دلالات نفهمها ويستوعبها عقلنا، فإن المقطوعات الموسيقية هي لغة الأحاسيس والمشاعر.

لعل للموسيقى دور مهم على خشبة المسرح حيث يتمثل «في كونها تساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض الذي سيعطي القدرة على المحاكاة الحقيقية وبعث الصدى الحقيقي خلال العرض المسرحي، فالموسيقى في المسرح لا يمكن أن تنجح إذا عزلناها عن بقية العناصر المسرحية

[1]– رشدي صالح، المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، عالم الفكر، الكويت، ط1، أفريل1972، ص55.

وإن انسجام الأداء معها أمر ضروري، حيث يجب أن تجمع هذه المعزوفات الموسيقية وحدة موضوع مع فكرة العمل المسرحي، ولا بد أن تصاحب المسرحية في أحداثها وترافق الممثل في حواراته فهي تساعد على إيصال الأفكار إلى المتفرجين»[1].

بهذا نستنتج أن أهمية الموسيقى يكمن في كونها تكمل العرض المسرحي، وعليه فيجب أن ترتبط مع كل الأدوات المستخدمة في العرض من أجل التكامل الفني في العرض المسرحي، وعلى المخرج أن يحسن اختيار الموسيقى المناسبة مع موضوع المسرحية، وأن يحسن استخدامها في وقتها ومكانها المناسبين.

لقد كان للموسيقى نصيب في مسرحية "لونجا" والتي اختار المخرج أن تكون موسيقى من التراث الأمازيغي/القبائلي، فهي المناسبة لهذه المسرحية كونها من هذا التراث، حيث امتزج العرض المسرحي في كل من «الدقيقة العشرون والثانية والأربعون بموسيقى أمازيغية/قبائلية من التراث القبائلي مرفوقة برقصات فلكلورية من نفس التراث»[2]، وهي موسيقى فلكلورية من نوع الطبول " ithabalan"*.

الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية قديمان قدم المسرح، فنشأت من أصوات حفيف الأشجار وأصوات قرع الطبول والأجراس البدائية التي كانت ترافق الإنسان في الصيد والحروب والنزالات والطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي الحديث، وغالبا ما يعد الصوت والموسيقى جزأين متممين للعمل المسرحي الناجح»[3].

وهذا ما يظهر التغير الذي مس حتى الجانب الموسيقي، حيث كانت الموسيقى ترافق العروض المسرحية منذ القدم بوسائل بسيطة وبدائية، ونتيجة للتطور والحداثة الذي وصلنا إليه وظهور وسائل تكنولوجية حديثة انتقلت الموسيقى من أصوات بسيطة وعادية إلى موسيقى وألحان من أرقى وأجدد الآلات الموسيقية الحديثة.

---

[1]– ينظر: جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل والإخراج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002، ص60–61.

[2]– ينظر: فيديو العرض المسرحي لونجا.

[3]– ينظر: محمد صديق، مقدمة في الفنون المسرحية، دار الغد، د.ط، القاهرة، مصر1992، ص15.

*ithabalan : فرقة موسيقية معروفة في منطقة القبائل، مسموح بها في مناطق دون أخرى، وذلك راجع لمعتقدات.

ونفس الشيء بالنسبة للأغاني فهي مزيج بين الأشعار والألحان الموسيقية، حيث أدمج مخرج مسرحية "لونجا" الكتابات الشعرية الموجودة في النص المسرحي والتي سبق وتكلمنا عنها في بحثنا هذا مع موسيقى تتناسب مع العرض المسرحي، لتنتج لنا أغاني رافقت هذا العرض، حيث حاول المخرج من خلالها أن يرسم دلالات موسيقية يستدل منها المتلقي لفهم الموضوع.

- **الشخصيات:**

تعد الشخصية أو الشخصيات بمثابة الوسيط الذي يحمل بالمضمون الفكري الذي يعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي يتناولها من خلال النص المسرحي الذي يكتبه، حيث يعبر هذا الأخير بشكل غير مباشر عن فكرته من خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيات على خشبة المسرح، والمكتوبة على الورق في النص، ويعرف الدكتور إبراهيم حمادة الشخصية أنها:«مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية»[1].

ولعل قارئ هذه السطور يتساءل حول نوع العلاقة التي ترتبط بين الشخصية والتراث وسنبين ذلك من خلال قولنا أن الأسماء التي حملتها الشخصيات الرئيسية في مسرحية "لونجا" هي أسماء من التراث القبائلي الأمازيغي والتي تحظى بشعبية كبيرة في القصص الشعبية مازالت تذكر إلى يومنا هذا:

- **لونجا:**

هو اسم بطلة حكاية من الحكايات الشعبية وهي الهدف الذي يسعى وراءه البطل، تمثل هذه الشخصية مفتاح الحكاية الشعبية الأمازيغية/القبائلية النثرية التي جمعت نمطين سرديين مختلفين. يتمثل النمط الأول في نظام الوحشية المعادية للمجتمع وترتبط خاصة بما له علاقة مع المرأة.

أما النمط الثاني فهو الناتج عن الطموحات الفردية في القضاء على هذه الوحشية ويرتبط هذا عادة بماله علاقة مع الرجل، وتكون هذه الطموحات نتيجة لرغبة الرجل في القضاء على تلك الوحشية

[1]– إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، ص88.

والقدرات الخارقة للعادة، والتي تكون وراءها المرأة والممثلة في القصة ب"الغولة"، ومن بين هذه الشخصيات الطموحة في مواجهة الظلم والشر مثلا شخصية "مقيذش"[1].

– مقيذش:

اسم لواحد من الأبطال المعروفين والأكثر شعبية في الحكايات الشعبية، يعني اسمه الشخص الذي يقدم خدمة للمساعدة في تدبير شؤون المنزل، وهذه المهنة جعلت دوره ما بين ما هو مؤنث ومذكر وهو شخصية مستقلة أي لديه قصص خاصة به.

مقيذش نصف رجل نتيجة لأكل والدته لنصف فاكهة عادة ما تكون الفاكهة تفاحة، تجمع هذه الشخصية بين ما هو طبيعي وخارق في نفس الوقت كما أنه يتصف بالحيلة والذكاء والخبث، ويلقب بفُو لهموم أوريغان أوريتسنودوم (ذو الهموم الذي لا ينعس ولا ينام)، لأن لديه القدرة على السهر الطويل[2].

– الغولة:

الغولة أنثى الغول، وهي تقطن في أعماق الأرض المخيفة كالجبال والمخابئ أو الكهوف والغولة غالبا ما تخرج في ظلمات الليل في نواحي الينابيع، تكون كفيفة أي لا ترى أو تكون رؤيتها ضعيفة أو ترى بعين واحدة، تعتبر هذه الشخصية مفتاح الخيال القبائلي حيث تذكر أغلب الحكايات والقصص "الغولة" وليس الغول وبهذه الطريقة تصل القصة إلى أبغض معاني الفساد عندما تكون الشخصية الشريرة أنثى.

تقول الأسطورة أن سبب ظهور الغولة يعود إلى رفض ثنائي مكون من رجل وامرأة التحضر فتحول الرجل إلى أسد أما المرأة فتحولت إلى غولة، وفي المجتمع القبائلي لا يحكى عن ثنائي الغول والغولة كما هو الحال في الثقافات الأخرى وإنما تكون هذه الكائنات في الحكايات متجاهلة تماما لجانب الأسري العادي حيث تتكون عائلة الغولة من الغولة وابنتها فقط وليس غول وغولة.

---

[1]– ينظر ترجمة ل lacoste– dujardin camille dictionair de la culture berbere en kabye édition la d écovert , paris,2005,p263–264.

[2]– المرجع نفسه، ص252–253.

إن خوف الإنسان القبائلي في مجتمعه كان من كائنات متوحشة خاصة المؤنثة وكأن النساء قريبات من التوحش ومن الطبيعة أكثر من الرجال، فالمرأة المظللة مثل الغولة تمثل أكبر خطر يهدد المجتمع، فإذا فسدت المرأة فسد المجتمع، وفي القصص الأوروبية البطل يواجه الغول أما في الأسطورة القبائلية فغالبا ما يواجه الغولة التي تعيش وحيدة أو مع ابنتها ودائما بلا زواج[1].

– ملاحظة:

لقد أدرج مؤلف مسرحية "لونجا" لشخصية "الحكواتيون" Ihalalen وهي كذلك شخصية تحمل معاني تراثية قديمة، فالحكواتيون فرقة متنقلة يكون أعضاؤها حاملين الطبول وينتقلون من قرية إلى أخرى وهم يقصون القصص ويلقون الأشعار والأمثال والحكم، فيقوم سكان القرى بدورهم بإعطائهم الطعام والأموال كل حسب ما يتوفر لديه مثل التين، والقمح، والفواكه، والزيت...إلخ[2].

«إن الشخصية المسرحية لابد أن تتغير باستمرار وأي مسرحية جيدة تتطور شخصياتها تطورا دائما فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل في داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية»[3]، ما يعني أنه في أي مسرحية ولكي تصل لمستوى أرقى وتكون ناجحة لابد أن تكون شخصياتها متغيرة باستمرار، وعلى المؤلف أن يختار شخصيات تحمل بداخلها تطورات في مستقبلها، ولعل هذا ما حدث في شخصيات مسرحية "لونجا" حيث تعتبر هذه الشخصيات مستقلة فلكل واحدة منها قصص وروايات خاصة بها وتكون هذه الشخصيات هي أبطالها، وما حدث في هذه المسرحية أن المؤلف قام بجمع هذه الشخصيات المستقلة ووضعها في قصة واحدة من نسج خياله، كما أضاف إليها شخصيات ثانوية جديدة كشخصية "القط" التي حملت معها قصة ثانوية في نفس المسرحية، فمن جهة أدرج شخصيات من التراث الأمازيغي/القبائلي المعروفة ومن جهة أخرى قام بتطويرها لتحمل المسرحية طابعا جديدا وجيدا.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 270.

[2]– ينظر: حدبي ماسينيسا مؤلف مسرحية لونجا، مقابلة.

[3]– عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993، ص42–43.

قادنا بحثنا هذا إلى دراسة مفاهيم الكلمات المفاتيح المتعلقة بهذا البحث ونظرياتها المختلفة وهذه أهم النتائج التي توصلنا إليها:

– المسرح فن درامي يحول النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة مستعينا في ذلك بمختلف الفنون التعبيرية، ولهذا لقب بأبي الفنون، كما أنه مرآة المجتمع ومنبع الجمال لديها.

– يعتبر التراث ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها العادات والتقاليد، ولعل أهمية هذا التراث قد أفرزت ثلاث مواقف متباينة: موقف مقدس للتراث، موقف رافض للتراث، وموقف يجمع بين العودة إلى الماضي وبين الانفتاح على الغرب.

– إن التغير الاجتماعي ظاهرة اجتماعية تتمثل في أوضاع جديدة تطرأ على البناء الاجتماعي وتشمل العادات والتقاليد، كما تعتبر هذه الظاهرة صفة ملازمة لأي مجتمع، وتتمثل أهم نظرياته في: النظرية التكنولوجيا، النظرية الاقتصادية، نظرية الصراع، نظرية اللا تكامل، نظرية التكيف النظرية الفكرية ونظرية التفاعل الثقافي.

ولقد حاولنا من خلال تحليل مسرحية "لونجا" دراسة العلاقة بين المسرح، والتراث والتغير الاجتماعي، وقد انتهى هذا التحليل باستخلاص هذه النتائج:

– بما أن المسرح فن الناس والساحات ومرآة عاكسة للواقع الذي نعيشه، وبما أن التراث يشكل مصدرا أساسيا لمرجعيات الأمة وهويتها، فلا بد أن يتفاعل المسرح كفن جماهيري مع التراث خاصة وأن المسرح كان من أكثر الأشكال الفنية استحضارا للتراث وتعبيرا عنه وتوظيفا له في تناول الواقع المعاش.

– إن من بين الأسباب التي تجعل الفرد متفاعلا مع أنماط الحياة المختلفة هو شعوره أن حياته متجددة أو بمعنى أصح متغيرة، فظاهرة التغير الاجتماعي من الظواهر المرافقة للفرد بصفة مستمرة، وهذا يعني أنها سترافق المجتمع لا محالة، فإذا كان المجتمع يواكب التغير، وباعتبار المسرح المرآة العاكسة للمجتمع فلا بد أن يكون المسرح كذلك متفاعلا مع التغير الاجتماعي.

– المسرح فن واسع يخدم التراث من جهة ويسعى لمواكبة التغير الاجتماعي من جهة أخرى.

– يعتبر الديكور، واللباس، والأقوال المأثورة والموسيقى ...الخ، من بين الأساليب التعبيرية والجمالية التي يعبر بها المسرح عن التراث.

– الحفاظ على التراث ونشره ونقله عبر الأجيال والحرص على ضمان استمراريته بشتى الوسائل والطرق مسؤولية الجميع.

– إن العلاقة التي تجمع بين كل من المسرح والتراث والتغير الاجتماعي هي علاقة تأثير وتأثر.

وفي الختام نسأل الله أن نكون قد حققنا ما نرجوه من خلال هذا البحث، والذي يحتاج إلى عناية الباحثين لحداثة الرؤية وكذا قلة الأبحاث فيه لاستكشاف ما خفي عنا.

Lunğa

IWADAMEN :

Ihelalen
Lunğa
Mqidec
Ttteryel
Ageldun
Tagezant
Agelid
Tamcict
Yemma-s
Aberaḥ

L unğa tella tettidir di talwit, ukked d twacul-is. Umaɛna sɛan yiwet n tğarett isem-is Tteryel tettasem ɣef twacult n Lunğa tebɣa ad tneɣ yemma-s n Lunğa akken ad ttaɣ bab-as, truḥ ɣer Tgezant is-d-yefkan amek ara texdem tuɣ-as awal texdem akken d-nna almi i tenɣa yemma-as n Lunğa, syinna temzawağ nettat d bab-as. Yiwen wass yeffeɣ ad ikes seg wass-nni ur d-yuɣal, Lunğa tegra-d d tagellilt tettidir ɣer Tteryel.

Lunğa tesɛa yiwen n umeddakkel qqaren-as Mqidec yettekes fell-as anzgun n Tteryel xas ulamma ula d netta isɛa aɣbel n weltma-s i yettnadi seg ucḍal aya. Deyen i yeğğan Mqidec ad inadi tifrat ilaq ad as-d-yaff argaz ukked ara tezweğ Lunğa.

Di tegnitt nni Agelid yefka-d timsizzelt n iseḥaren win ar ifazen d netta ara yesdhun mmi-s Ugeldun, Mqidec yezzuzel ɣer Tgezant aken ad teselmed ɣef kra n tɣawsiwin s way-s ara yettekki di temsizzelt.

S wergam-nni is-yefka i Lunğa akken ad tt-id-yesufeɣ seg ufus n Teryel issaweḍ-it ad ifaz di temsizzelt-nni yuɣal d ameddakkel n Ugeldun dɣa dina ig-fures tagnitt ad s-imeslay ɣef Luğna aken ad tilli d taxḍibt-is yekat ikat almi i t-yewwi ɣer Lunğa Ageldu mi i ttiwalà tɛeğeb-as a..as mi wwḍen ad msefhamen ɣef zwağ-nsen.

Din din tewweḍ-d Tteryel, Lunğa tettwa.ef ur tesaweḍ ara xas aken tefer Ageldun deg ukufi, yerna tera lḥeni yak i leḥwal aken ur d-ne..qen ara, seba-s d Tamcict nni i teddun d Tteryel tettu ur s teri ara l ḥeni d nettat id yesakin Tteryel seg iḍes tenna-yas. Luṇğa d Ugeldun ɛerḍen ad rewlen, meɛna ur zmiren ara imi Tteryel tzem tawwurt s sḥur. Ci. Kan aka ileḥeq-d Mqidec yeɛreḍ ad yelli tawwurt-nni, meɛna ur yezmir ara, lemziya tɛeda-d Tgezant zdat n uxxam dɣa telli-tt-id s s ḥur-ines.

Tteryel tegra-d tettunɛel, ma d tamcict-nni niqal ɛerḍen ad tewten, meɛna Tagezant tugi, imi d Tteryel is-iggan aken. Tella d taqcict d weltma-s n Mqidec tera-tt d tamcict. Tagezant tesufeɣ-it-id si tejli.-nni n temcict s sḥur-ines. Mi ɣwalan yuk anect-nni ferḥen nezeh, ma d Lunğa tezweğ d Ugeldun gan tameɣra.

Ihelalen:

Nukni d Ihellalen
Amḍiq neɣ d tiwririn
Maċċi d iḍebalen
Nettawi-d timezgunin
I warrac imelḥanen
Ad isinen tidyanin
Akka ur ttwaklaxen
S leɛnaya n teqbayliyin

Assa nussa-d ad naḥku
Ubḥal timɣarin ɣer lkanun
Mi id-zzin ɣer lḥamu
Iwarraw-is akken ad sefrun
Akken werğin ad nettu
Seg umezruy ur meḥḥun
D tagi id tutlayt-innu
S abrid nneɣ ad rzun

Nukni d Ihellalen
Amḍiq neɣ d tiwririn
Maċċi d iḍebalen
Nettawi-d timezgunin
I warrac imelḥanen
Ad isinen tidyanin
Akka ur ttwaklaxen
S leɛnaya n teqbayliyin

Lunğa id-uker Tteryel

Lunğa **5**

D tamelḥant amzun d itri
Seg uxxam tebɣa ad terwel
Ad temager tilleli
Tteryel seg urrif tehbel
Seg igenni tɣab tziri
Lunğa d Ageldun i tḥemmel
Tteryel tugi d awezɣi

Nukni d Ihellalen
Amḍiq neɣ d tiwririn
Mačči d iḍebalen
Nettawi-d timezgunin
I warrac imelḥanen
Ad isinen tidyanin
Akka ur ttwaklaxen
S leɛnaya n teqbayliyin

- Lunğa d Mqidec ad tturarren ɣer tamma n uxxam, Tteryel teeda-d tedda-d yid-s temcict.

Mqidec:
Ḥğağğa Melağa yyaɣ ad nurar a Lunğa... Ḥğağğa Melağğa yyaɣ ad nurar a Lunğa...

Lunğa:
Zelguma Delguma Lunğa teḥrec a Mqidec... Zelguma Delguma Lunğa teḥrec a Mqidec...

Ttaryel:
Ala selleɣ i teḍsa ukud urrar mebla ccek d ṣut n Mqidec, yefka-yi axeṣar i tyuẓaḍ-iw d lexrif... Meɛna anef-as kan ur yeẓri ara d acu i yeḍran yid-s... Ma d nekkini Ttaryel aqlih akefuɣ seg wass ɣer wass kniɣ-as i leḥzen, imi nek d tawḥidt ayɣer ? Nekk ur uklaleɣ ara ad sɛuɣ tawacult am nekk am wiyaḍ ? Arrac d imec.aḥ d imelḥanen Meqar ad yesettun ussan iɛetben ! Ḍset ! Ḍset... Ataya wass anda ara yilli yak wanect-agi d aylla-w... Ih ad zewğeɣ yarna ad sseuɣ arraw-iw,l umeɛna skud mazal-itt tedder ur yi-tettağğa ara ad melkeɣ anecta... Ihi ilaq ad tenɣeɣ...

- Ad ɛeddi Tgezant aqrab ɣef weɛrur-is ad tesawal tteryel ad tefreḥ.

Tagezzant:
A yessi-s n wegraw iɛemren... Tagezzant attan garawen... Tewwi-d tiḥcicin d isafaren... A yessi-s n wegraw iɛemren .. Tagezzant attan garawen... Tewwi-d tiḥcicin d isafaren...

Lunĝa 6

Ttaryel:

Ad ruḥeɣ ɣer Tgezzant ad yi-d-inni amek ara as-xedmeɣ.\. Ṛebbi yezra ur sɛiɣ ara lxetyaṛ niḍen.

Tagezzant:

A yessi-s n wegraw iɛemren... Tagezzant attan garawen... Tewwi-d tiḥcicin d isafaren... A yessi-s n wegraw iɛemren .. Tagezzant atan garawen... Tewwi-d tiḥcicin d isafaren...

Ttaryel:

Alxir fella-m yefka-kem-id Ṛebbi

Tagezzant:

D Lxir ncallah!?

Ttaryel:

Sḥur-nni iyi-d-ffkiḍ tikkelt ieedan uffiɣ ɣur-sen, taqcict-nni attan tuɣal d tamcict xedmeɣ-as aken id-tenniḍ... Segḍeɣ-d tamcict ččiɣ-tt, kseɣ-as tajli.-is, s sḥurni-inem tuɣal ɣer daxel-is tura attan sulḥuy-aɣ-tt akken id-yehwa... Tanmirt tameqrant... Ma d ass-a bɣiɣ ad am-d-inniɣ, weltma yeṭef-itt yiwen waṭan yewɛaṛ, yerna ineq... Attan yerra-tt tewɛer ttagaden-tt yak warrac... Tin yernan fella-s tettaker ikufan i twaculin, yerna ulac win izemren ad s-yemeslay axa.er tehlek...\Tuara yefka-kem-id Ṛebbi akken ad ayi-temleḍ amek ara nexdem...

Tagezzant:

Ilaq kan ad att-t-dawim...

Ttaryel:

Aṭan-is ur Iḥellu ara d wagi id ugur-iw nekkini... Cukkeɣ ala lmutt kan id tifrat.

Tagezzant:

Amek tebɣiḍ ad tenɣeḍ weltma-m!?

Ttaryel:

Ulac tifrat niḍen, almi walaɣ ɣelqent akk tewwura... Aha tura... Atan wwiɣ-am-d taqrabt-agi n lfeṭa akken ad-m-inniɣ tanmirt ɣef wayen iyi-txedmeḍ tikelt-nni ieedan

Tagezzant:

(Ad teṭef taqrabt-nni) (Teseiḍ lḥeq ma yella ulac assirem deg waṭan-is, axxen tqecwalt-agi teččur d izerman akked d tɣirdmiwin sexedem-iten mi ara d yawweḍ lawan

Ihelalen:

Tteryel tedda srid ɣursen
Deg ufus-is teṭef taqecwalt
Arrac deg umraḥ tturaren
S yeqnaẓ d yenzan d timzizelt
Tebɣa ad teẓẓu lhem ger-asen
Akken ad tefreq tawacult

Lunğa:

Tteryel... Tteryel... A Mqidec ɣiwel arwel...

Ttaryel:

Ahakan ad ak-id-ṭfen ifasen-iw ayibki! Mazal ur k-tfut araḥ.. Alxir fellawen warttagad a Lunğa a yelli Nniɣ-am-d ur ttedu ara d umetluf ihin tixer-as... Dayen tura axx taqecwalt-agi mugreɣ-d Ɛemi-m di suq yefka-yi-tt-id axxen awwi-yas-tt i yemma-m, inna-s d agezan is-tt-id-yefkan teccur d iniɣman d ttmeṛ... Lhan i dwwa.... Meɛna ḥader ad as-tekseḍ aɣumu-agi, ur ilaq ara ad at-niḥaz yiṭij neɣ mulac ad xeṣren... Ḥader.

Lunğa:

Tanmirt-inem a xalti yarbeḥ.

Ttaryel:

Yennay-id dayen ttmeṛ-agi mačči am wiyaḍ... Iniɣman-nni ilaq kan ateccem uqbel aɣelluy n yiṭij. Aha ruḥ ḥrec awwi-yas-tt i yemma-m inna-s akk ayen akka im-d-nniɣ.

- Tteryel ad teffeɣ, din din ad tefeɣ yemma-s n Lunğa.

Tayemmat:

D acu yeḍran dagi a Lunğa!? D acutt tqecwalt-nni!?

Lunğa :

Tewwi-tt-id xalti Ttaryel yefka-as-tt-id Ɛemi, yenna-as-d d ttmeṛ d iniɣman lhan d ddwa, ilaq ad meccen uqbel aɣelluy n yiṭij Terna yenna-id ur ilaq ara ad as-tekseḍ aɣumu, neɣ mulac ad xeṣren...

Tayemmat:

Awwi-d ihi ad ten-id-neereḍ (Ad terr afus-is ɣer tqecwalt-nni ad t-suɣ) Ay arraw-iw!... Ay arraw-iw!... Aya Lunğa ḥader iman-im... Ḥader baba-m...

Ihelallen:

Iɛedda acḥal d aseggas

Tteryel tettas-d ɣur-sen
Seg wass yer wass
Akka uɣalen mwalafen
Arrac ḥedren i tmeɣra-s
Nettat akked baba-tsen
Akka id yeḥka unallas
Tuɣal d taymma-tt-nsen.

Tteryel:

A Lunğa d acu ikem-yuɣen!? D acu yelan!?

Lunğa:

Ala ttxemimeɣ ɣef baba seg-mi iruḥ ad ikes lmal ur d-yuɣal ara... Mektaɣ-d dayeḥ yemma meskint...

Tteryel:

Dayen a yelli baba-m yebeed sani i yruḥ, akin ɣer wedrar... Qaren-d dinna telha teksawt n leḥcic anectilat, ur ttagad ara mi id-wweḍ cetwa ad yekcem... Ma d yemma-m d Ɛemi-m id seba n lmut-is... Annef kan yella Ṛebbi... Dayen tura aqli yid-m...

Lunğa:

Tanmirt a yemma Tteryel.

Tteryel:

Lunğa iyya-d ɣer ɣuri tura dayen, tura qrib d lawan imensi, ilaq ad truḥeḍ ad ay-id-awwiḍ d acu ara ččeɣ.

Lunğa:

Yarbeḥ a yemma Tteryel, d acu i tebɣiḍ ad am-dawwiɣ.

Tteryel:

Terriḍ iman-im ur tezriḍ ara d acu it-sett yemma-m Tteryel!? Awwi-yi-d amdan... Ḥader awwi-d win yuffan iman-is... Ḥemleɣ aksum.

Lunğa:

Nek ur zmireɣ ara! Ma d ayen nniḍen ad am-dawwiɣ... Ma d amdan ala...

Tteryel:

Ma ur tebɣiḍ ara ad ak-meččeɣ awwi-yi-d amdan... Ma ulac d kem ara ččeɣ... Ɣiwel luẓeɣ... Tura ad ruḥeɣ ad nemḍareɣ mi id-uɣaleɣ ad affeɣ lefrisa.

- Tteryel ad tefeɣ ad d-iruḥ Mqidec amdakel n Lunğa ad yesččenčču deg i jeɣllalen-is.

Mqidec:

Ḥğağğa Melağğa yyaɣ ad nurar a Lunğa... Ḥğağğa Melağğa yyaɣ ad nurar a Lunğa...

Lunğa:

Zelguma Delguma Lunğa teteweḥec a Mqidec... Zelguma Delguma Lunğa teteweḥec a Mqidec...

Mqidec:

Lunğa Lunğa
Nek yidem ass-a ad nurar
Lunğa Lunğa
Ad nelḥu ɣef yiwwen n uḍar
Lunğa Lunğa
Ass-agi yelha lḥal
Lunğa Lunğa
Ad nefeɣ ur d-nettuɣal

Lunğa:

Yewweḍ-d Mqidec bu lehmum ur neggan ara, ur nettnudum ara.

Mqidec:

Alxir a Lunğa ayɣer akka tenuɣniḍ!?

Lunğa:

Tcegeɛ-iyi ad as-d-awwiɣ amdan ad tečč.

Mqidec:

Awah dayen a Lunğa, ilaq ad d-naf tifrat iweɣbel-agi... Yemma-m temmut, baba-m segmi i yruḥ ur d-yuɣal, nek weltmaksed anda ur nudaɣ ur ttufiɣ... Awah ur tesefraḥ ara... ilaq ad kem-sruwleɣ seg uxxam-agi.

Lunğa :

Ur walaɣ ara nezmer, waqila tettuḍ amek i tga Tteryel! Ad d-nadi yak ddunit akken ad ayidaf.

Mqidec:

(Ad itturar) Ilaq ad nruḥ ɣer umekkan i ḍemnen, dada-m yeḥrec

Lunğa:

D winna id ugur anwa amekan!?

Mqidec:

Sber kan ci.uḥ aqli ad txemimeɣ... Hi Hi ufiɣ-tt-id ilaq ad am-dafeɣ argaz amehraz akked ara tcerkeḍ tabaqit, win akked ara tzewğeḍ...

Lunğa:

Yelha rray-agi, lumeɛna ilaq ad yili d amnay bu tissas, ma ulac ma d menwala ad aɣdaf ad aɣ-tečč d isin.

Mqidec:

Tura kem-inni tasekkurt timelalin, ur ttwali ara ɣer tissas, neɣ ɣer ṣifa... Ilaq kan ad trewleḍ ger ifassen n Tteryel?

Lunğa :

Seg wass-mi illiɣ d tamec.uḥt i sarameɣ ad aɣeɣ Ageldun.

Mqidec:

(Ad yeturar) Hi... Hi tefkiḍ-iyi-d tikti... Sell-d mliḥ, agelid yexdem timzizelt n iseḥaren ara yesedhuyen ageldun mmi-s... Qesdeɣ-d ad tekiɣ deg-s, ruḥeɣ ɣer Tgezant temela-yi kra n temsal aken ad ttekiɣ yesent... Sarameɣ kan ad as-ɛeğbeɣ i Ugelid ad yeṭṭef, dɣa imiren ad zguɣ d Ugeldun ad sɛuɣ tagnit ad as-meslayeɣ fella-m aken ad akem-yaɣ... Tura ad ruḥeɣ ad uɣaleɣ, xas kkes aɣbel.

- Mqidec ad iruḥ ci. kan aka Tteryel ad taki.

Tteryel:

Sliɣ-d i ṣut n Mqidec yak nniɣ-am-d ur ttɣimi ara yid-s yekfa-iyi tiyuẓaḍ-iw. Anda-t... Mqidec... Mqidec... D kečč ara ččeɣ.

Lunğa:

A yemma Tteryel.... A yemma Tteryel.... Ulac-it... Ulac-it ulac ḥedd ulac win id ieedan

Tteryel:

Iwayen im-d-nniɣ anda yella tewwiḍ-d neɣ ala..

Lunğa:

Ur dewwiɣ ara... Ur yelli win id-iɛeddan sya...

Tteryel:

Amek id tenniḍ?! Ur d wwiḍ acemek!? Teseiḍ zher ass-agi sɛiɣ sin n ucanen ad tneccɛɣ, tikelt-niḍen d kem ara ccɛɣ... Ruḥ ad tceeleḍ timest aken ad sebbeɣ imensi ɣiwel...)

Ihelelen:

Mqidec yebda tikli
Srid ɣer teɣremt n ugellid
Mqidec yebda tikli
Yuɣal d ameddaḥ lğid
Deg ul-is yekes tugdi
Mulac ad ibeddel abrid
Ilaq-as ad d-yaf tikti
I waruz ad yefsi lqid

Aberaḥ:

Agelid yefka-d ulɣu
Ɣef sekra yellan d aseḥar
Ɣer timzizelt aken ad yerzu
Ad yesken s kra yessen d urar
Ɣef mmi-s aken ad yedhu
Ad as-yekes lxiq d lemrar
Qaɛdet imanenwen... Qaɛdet iman-nwen... Aha kecc ɣiwel.

- Ad yezwir yiwen ad as-d-yexdem kra n uraren, meɛna ur s yeɛğib ara i Ugelid.

Agellid:

Ruḥ ruḥ kecc ur tenfieeḍ ara...

Aberaḥ:

Qaɛdet iman-nwen... Qaɛdet iman-nwen... Wissin... Aha kecc ɣiwel.

Mqidec:

Nek d Ameddaḥ id yussan si lebɛid, d ussan nek ttnadiɣ Teɣremt-agi... Usiɣ-d ɣer uzyin n Ugellid ad iẓer i yellan deg ul-iw, s iseɛra ad as-ffkeɣ amekkan i yuklal.

Agellid:

D timzizelt tameqrant i yellan γef tmital-inek, ma tebγiḍ ad tiliḍ d ameddaḥ n Ugellid ilaq-ak ad d-fkeḍ isefra n lɛali.

Mqidec:

Ceɛlalu Beɛlalu Agelid neγ yemlaḥ
Ceɛlalu Beɛlalu Agelid neγ d izem
Ceɛlalu Beɛlalu Agelid neγ yecbaḥ
Ceɛlalu Beɛlalu mi ara iberen claγem

- Ad yeddem Seg uqrab-ines tibaluγin ad yetturar yissent, ad yetteawad i tezlit-agi, ad s-teγli yiwet n tbalutt ad iruḥ ad t-id-yeddem ad yecqelleb.

Ceɛlalu Beɛlalu yerra fella-k uqenduṛ
Ceɛlalu Beɛlalu kečč d Agellid yesefraḥen
Ceɛlalu Beɛlalu γef uqeru-ik taziba aḥrur
Ceɛlalu Beɛlalu ḥemlen-k yak iqedacen

Ad yejbed iqedacen-nni ad yurar yid-sen.

Ceɛlalu beɛlalu zegreγ-d iγẓer d ameqran
Ceɛlalu beɛlalu akken ad k-medḥeγ a ṣel.an.

- Iqedacen-nni ad as-n-yeɛğeb d ayen kan, Agelid ad yeker ad yekkat afus.. Ad yettaḍṣa.

Agellid:

Aya Qedac ruḥ awwi-as-d cuya n dheb arnu hegit-as taxxamt di teγremt, d netta id ameddaḥ n ugeldun... Timzizelt dayen tekfa.

- Mqidec ad yefreḥ dayen kan ma d Agelid ad yefeγ.

Mqidec:

(Ad yefreḥ) Tanmirt ay Agellid... Zriγ meqqer ul-ik...

Ihelallen:

Mqidec acḥal yefreḥ
Yall cci yeffeγ akken i t-yebγa
Yenna kan Agellid yecbeḥ
Yesufeγ targit n Lunğa
Xas akken yenna yemleḥ

D mmis n Ugellid i yebɣa
Attan Lunğa ad tcebbeḥ
Ad tuɣal d tageldunt n tɣrema

Mqidec:

Ay amnay bu nif, bu tissas... Ih ziɣ tawacult nwen yak kif kif, am baba-k, Am kečč... Wali... Wali Llah ibarek... Akka d ṣifa, neɣ akka d lqed... Tura kečč tmuqreḍ d lawan ad d-waliḍ albeeḍ n telmeẓyin, mulac ad fakken-t.

Ageldun:

Nek ur d-rriɣ ara yak anecta di lbal-iw, nek bɣiɣ kan talwit i wegdud.

Mqidec:

(Ad yetturar yid-s) Agdud atan di talwit i yettidir, ilaq ad txemmeḍ ɣef tarwiḥt-inek... Sneɣ yiwet n teqcict ad as-tinniḍ d aggur, temleḥ d ayen kan... Nek akken walaɣ ala nettat ara yerren fella-k... Allen-is d tizegzawin... Ma d acebbub-is d awraɣ amzun d akbal... Lukan ad twaliḍ ad ṣemrent walen-ik ɣur-s.

Ageldun:

Yah temleḥ yak anecta!?

Mqidec:

Ala ugar n waya-gi, mazal ur k-d-meslayeɣ ara ɣef sser i tesɛa yettquduṛ.

Ageldun:

Tesɛa Sser yarna tecbaḥ! Qlilit tullas am nettat!

Mqidec:

Dimi ik-d-nniɣ ḥeweṣ-itt d ayen yelhan ik-bɣiɣ.

Ageldun

Anda ara ttnaf? Nezmer ad nruḥ ɣer ɣur-s?

Mqidec:

Iyan ma tebɣiḍ tura... Umeɛna mi ara tt-tesutreḍ ilaq lḥeni ad as-tefkeḍ d tarzeft, aka i d leadat n tadart-nsen d lfal, ur tettu ara awin yid-k akken ad tt-tqableḍ s talwit.

- Ageldun ad yefreḥ ad ruḥen.

Ihelallen:

Ageldun ikecem-it waṭṭan
Seg mi i yesla s Lunğa
Yewwi-as tarzeft yelhan
Iruḥ ad t-imagger ass-a
Mqidec d aqcic amelḥan
Dayen yufa-d lɛefsa
Yussa-d s lferḥ ameqran
Ad yesukkes Lunğa si tlafsa

Mqidec:

Qim ad k-id-affeɣ dagi, tura ad uɣaleɣ...

- Mqidec ad yesččenčču deg i jeɣllalen-is.

Mqidec:

Ḥğağğa Melağğa yyaɣ ad nemẓer a Lunğa... Ḥğağğa Melağğa uɣaleɣ-d a Lunğa...

Lunğa:

Zelguma Delguma Lunğa tcedha Mqidec... Zelguma Delguma Lunğa tcedha Mqidec...

Mqidec:

A Lunğa... Lunğa ɣawel... Ɣawel nniɣ-am dada-m yeḥrec.

Lunğa:

Mqidec acḥal ik-cedhaɣ... Sarameɣ te.feḍ deg awawal-ik, ma ulac dayen ad meččeɣ.

Mqidec:

Mqidec yezga yettaf-itt-id, cɣel-is ala tixurdas.

Lunğa :

Waqila ye..ef deg wawal-is yexdem lxir i tin i yeḥseb d weltma-s

Mqidec:

Inna-s ad ttekes anezgum dayen yuffa-d ddwa-s... Mazal kan ur d ufiɣ ara weltma ur iban anda i tedda!

Lunğa :

Dayen tura mi nekes ugur n Tteryel ad nruḥ ad tnadi.

Mqidec:

Wwiɣ-d Amnay bu nif, Winna i tessarameḍ.

Lunğa:

Ihi Andat!? Ɣawel ḥareɣ ad twaliɣ!.

Mqidec:

Inni-id uqbel anda-tt yemma-m Tteryel!?

Lunğa :

Yemma Tteryel lawan-agi tettruḥu ɣer lɣaba, mi tesliḍ i wucen ɣer teẓgi zer ulac-itt deg uxxam.

Mqidec:

Ay Ageldun... Ay Ageldun... Attan ɣer ɣur-k d tagi ɣef wacu ik-d-meslayeɣ

Ageldun:

Ahh... Ahh... D tamelḥant ugar n wayen id tenniḍ fella-s.

Mqidec:

Nek yekfa cɣel-iw ad ruḥeɣ ad kemleɣ ad nadiɣ ɣef wletma, kunwi msefhamet kan s laɛqel nwen... (Ad s-yesiwel i Lunğa)... A Lunğa ma twalaḍ tewweḍ-d Tteryel rrasen yakk i leḥwal n uxxam lḥenni, akken ur d hedren ara, axa.er yella wacu is-ntexdem, qren-as-d kulec, ruḥ... Ruḥ (Ad iruḥ).

Ageldun:

Axx Wwiɣ-am-d ci. n lḥenni d lfal qaren-d akka yelha.

Lunğa:

Tanmirt-inek.

Ageldun:

Ayɣer akka i tsetḥaḍ! Ma yella wacu ara d-tinniḍ inni-d! Ma yella wacu ara d-cerḍeḍ ruḥ inni-d.

Lunğa:

Nniɣ-as kan ilaq ad nezweg zik, mebla ma nɛeṭṭel aṭṭas.

Ageldun:

Ula d kem tḥareḍ!

Lunğa:

Lukan ad tezreḍ hareɣ mliḥ.

- Lunğa ad tesel i ṣut n Tteryel ad teddu s tcekart ɣef weɛrur-is dya ad teffer Ageldun daxel n ukufi.

Tteryel:

Hemm... Sraḥeɣ riḥa n uberrani anda yella?

Lunğa:

Iruḥ-d yiwen uɛcṯṯar yella yesnuzuy lḥenni... Dɣa uɣeɣ-d ɣures nniɣ-as ad rreɣ ci.uḥ...

Tteryel:

Ayɣer ur t-id-.ifeḍ ara!?

Lunğa:

Iɣaḍ-iyi! Yesaweḍ-iyi-d almi id axxam lḥeni yarna ad t-id-..feɣ!

Tteryel:

Nek aɛyiɣ ad ruḥeɣ srid ad .seɣ, ma d kem kemmel cɣel n uxxam...

- Ttteryel ad ter ɣer ukufi-nni aken ad tesmir ayen id tewwi. Lunğa fɣen-tt idamen tuzel ɣur-s.

Lunğa:

Ayemma Tteryel anef-as... Anef-as ur ttqeliq ara iman-im, d nek ara t-yesmiren... Ruḥ ad testaɛfuḍ...

- Tteryel ad truḥ ad te..es Lunğa ad truḥ ad ter yak i leḥwal n uxxam lḥenni akken ur hedren ara.

Lunğa:

Ḥnini ḥuni ay akufi
Ay akufi Immi-k zzem Imi teryel d izem
Ageldun di tayri-s ur ittezzem

Ḥnini ṣrit a tissirt
A tissirt Immi-m zzem Tteryel d izem
Ageldun di tayri-s ur ittezzem

Ḥneni ur ttɣuru ay aseɣru
Ay aseɣru Immi-k zzem Tteryel d izem.
Ageldun di tayri-s ur ittezzem

Ḥnini ur d-qqar ay asɣaṛ
A yasɣaṛ immi-k zzem Tteryel d izem.
Ageldun di tayri-s ur ittezzem

- Mi id ieedda yak ɣef leḥwal n ɯɔɔam, ad sukes Ageldun seg ukufi akken ad rewlen ad ten-id-wali temcict, dya ad ten.eq, tettutt Lunğa ur s-terri ara lḥenni.

Tamcict:

Ad as-inniɣ i yemma Tteryel... Ad as-inniɣ i yemma Tteryel... A yemma Tteryel Lunğa tebɣa ad tarwel *(Tteryel te..es ur d-sli ara ad s-iɛiwed)* Ayemma Tteryel Lunğa tebɣa ad terwel...

- Ad tekker Tteryel ad t-wali Lunğa d Uageldun ruḥen ad rewlen ad tewwet tawwurt s sḥur ad teɣleq ur d telli ara dya ad ten-te.ef.

Tteryel:

Gdel Mmdel a bubur
Cekel zdel amɣur
Tteryel d tageli. lmedkur

(Ad tettaḍṣa) A Tamcic-iw Lunğa tebɣa Ad terwel nettat d wergaz abaḥan, yesɛa aksum ad k-neččeɣ d isin... (Ad ten-tccid)... Azeka ad ruḥeɣ ɣer teẓgi ad awwiɣ kra n yemɣan s wacu ara k-neččeɣ... Minuca... Beḥbuca azeka ad as-d-awwiɣ lḥağa... Qqim dagi ɛas-iten nek ad uɣaleɣ ɣer tguni.

- Tteryel ad teffeɣ Tamcict-nni ad teqim mbaɛid ad t-ɛas Lunğa d Ugeldun ad teɛraḍen ad ksen icidi-nsen.

Lunğa:

Suref-iyi ur k-sɛelmeɣ ara ɣef wanecta ugadeɣ ur y-it-qebleḍ ara... Yemma temmut bab-a yuɣ Tteryel, yiwen wass yefeɣ ad ikes seg wasen-nni ur d-yuɣal ara dɣa d netta-t iy-d-ireban.

Ageldun:

Ulac dg-s! Ayagi ur yesɛi ara Lmeɛna, tura ilaq ad d-naf amek ara nenser ger ifassen-is d yemma-m kem tesneḍ-tt inni-id amek ara nexdem!?

Lunğa :

Ur nezmir ara xas nenser syagi... Ur nezmir ara ad nerwel texxdem-as sḥur i tewwurt... Ala nettat i yzemren ad t-id-telli!

Ageldun:

Ihi amek ara nexdem!? Ilaq ad d-naf tifrat!

Lunğa:

Ad narğu ad uɣal akken ad aɣ-tečč... Nek ttungift ttuɣ ur seqineɣ ara lḥenni i Temcict-agi d nettat id sebba... Tili aqlaɣ nruḥ nerwel.

Ageldun:

I Tteryel melmi id ttaki?

- Ad sslen i ṣut n sččenččen n ijeylallen n Mqidec.

Mqidec:

Ḥğağğa Melağa err-d awal a Lunğa... Ḥğağğa Melağğa err-d awal a Lunğa...

Lunğa:

Wagi d ṣut n Mqidec iruḥ-d ad aɣ-iɛiwen... Susem Semusa Lunğa tettwakrec a Mqidec... Susem semusa Lunğa ad tettwakrec a Mqidec...

Mqidec:

Lunğa... Lunğa anda telliḍ!? Ayɣer tugi ad telli tewwurt!?

Tamcict:

Ad as-inniɣ i yemma Tteryel.

Lunğa:

A Mqidec rrwel sina... Neɣ ma ulac ad k-id-taf ad k-tečč ula d kečč... Attan Tteryel t-cudaɣ yerna Txedem-as sḥur i tewwurt akken ur d-telli ara xas ruḥ...

Mqidec:

Tura ad waliɣ amek ara ken-id-selkeɣ ad sxedmeɣ sḥur ula d nek... Abra kadabra... ldi-d a tawwurt... Abra kadabra kkes lefɛayel uḥeckul... Abra kadrba... Ldi-d a tawwurt... Abra kadabra neɣ ma ulac ad aɣ-tečč Tteryel...

Lunğa :

Yehwa-yak kan ad tettruzuḍ aqaru-ik! Mačči menwala ara d-yelli tawwurt.

Mqidec:

Ula d nek mačči d menwala Asmi iyi-teselmad Tgezan temla-iyi amek, xas kkes aɣbel... Abra kadrba... Ldi-d a tawwurt... Abra kadabra neɣ ma ulac ad aɣ-tečč Tteryel...

Lunğa:

Dayen a Mqidec rrwel anef-aɣ d-agi dayen...

Mqidec:

... Abra kadrba... Ldi-d a tawwurt... Abra kadabra neɣ ma ulac ad aɣ-tečč Tteryel...

- Ci. kan aka ad ɛeddi Tgezant zdat n ɯxxam n Lunğa, Mqidec yefreḥ d ayen kan.

Tagezzant:

A yessi-s n wegraw ieemren... Tagezzant attan ger-awen... Tewwi-d tiḥcicin d isafaren... D acu ik-icuɣben a Mqidec ammi!?

Mqidec:

D Tteryel... D Teryel a yemma Tagezant... Teɣleq tawwurt s sḥur tcud Lunağa tamedakult-iw d Ugeldun tura ad aten-tečč.

Tagezzant:

Ur ttagad ara ammi Tteryel ala di txidas i txedem... Warttagad tura ad telli... Mi kfiɣ ameslay kečč inni-d ldi-d a tawurt

Lddi a tawwurt lli
Ili a tillelli i umeslelli
Tteryel ad tuɣal d akli

Mqidec:

Lddi a tawwurt...

- Tawwurt-nni ad telli dɣa ad kecmen ɣer daxel n ɯxxam, Mqidec ad yazel ad as-n-yekes icidi-nni n Lunğa d Ugeldun, ma d Tteryel ad tuɣal am teegunt ad tazal kan, dɣa nutni ad treğmen... ma d Tamcict-nni ad teker ad terwel Lunğa ad tt-id-..ef si lexnaq.

Lunğa:

Ad kem id seba n wayen i yeḍran ad ak-menɣeɣ... Ad ak-menɣeɣ...

Tagezzant:

Anef-as kan ur yelli ara d lebɣi-s, d Tteryel is-igan aka, meskint tura ad attwalim.

Minuca... Beḥbuca
Ffeɣ akin ɣer lɣaba
Eğğ taqcic a tamcict

- Ci. kan aka ad tefeɣ Teqcict si tejli.-nni n Temcict wid-ak-nni ad as-d-zzin ad wehmen, ziɣen d weltma-s n Mqidec i yettnadi a..as ayya.

Mqidec:

D weltma!... Zziɣ d weltma!... Tanmirt a Yemma Tagezant!... Tanmirt Tameqrant!.

- Mqidec yefreḥ imi i wala weltma-s i yettnadi acḥal aya, ma Lunğa d Ugeldun xedmen tameɣra ferḥen yak medden ttɣenin:

Lunğa Lunğa
Atan amzun d tasedda
Lunğa Lunğa
Ɣef udem-is teɣli-d lferḥa
D Tageldunt yarna deṣeḥ
Ɣef udem-is tecbeḥ teḍṣa
Ageldun yiss-m yefreḥ
Di tudert-ines temɣi-d lehna
Wexret attan tcebbeḥ
D tiziri deg igenni teḍwa
Yekker uberraḥ iberreḥ
Di teɣremt d tameɣra
Lunğa Lunğa
Tetwakes-d seg yimmi n tlafsa
Lunğa Lunğa
Tura ad tidir di lehna

Ihelalen:

Aka i tekfa teqṣit n Lunğa
D tageldunt tɛac di lehna
Mqidec yeqqim d ameddaḥ
Tteryel trekeb-itt tawla
Ageldun ɣef udem-is itecbeh teḍṣa
Nessarem tɛeğbawen-d teqṣi.-a

Nukni d Ihellalen
Amḍiq neɣ d tiwririn
Maččі d iḍebalen
Nettawi-d timezgunin
I warrac imelḥanen
Ad isinen tidyanin
Akka ur ttwaklaxen
S leɛnaya n teqbayliyin

Assa nussa-d ad naḥku
Ubḥal timɣarin ɣer lkanun
Mi id-zzin ɣer lḥamu
Iwarraw-is akken ad sefrun
Akken werğin ad nettu
Seg umezruy ur meḥḥun
D tagi id tutlayt-innu
S abrid nneɣ ad rzun

Nukni d Ihellalen
Amḍiq neɣ d tiwririn
Maččі d iḍebalen
Nettawi-d timezgunin
I warrac imelḥanen
Ad isinen tidyanin
Akka ur ttwaklaxen
S leɛnaya n teqbayliyin

Lunğa id-uker Tteryel
D tamelḥant amzun d itri
Seg uxxam tebɣa ad terwel
Ad temager tilleli
Tteryel seg urrif tehbel
Seg igenni tɣab tziri
Lunğa d Ageldun i tḍemmel
Tteryel tugi d awezɣi

Nukni d Ihellalen
Amḍiq neɣ d tiwririn

Lunğa 22

Mačči d iḍebalen
Nettawi-d timezgunin
I warrac imelḥanen
Ad isinen tidyanin
Akka ur ttwaklaxen
S leenaya n teqbayliyin

Tagara

(وللتذكير فإن المؤلف ماسينيسا حدبي هو كذلك مخرج هذه المسرحية، وفي نفس الوقت ممثل فيها، فهو من قام بدور الغولة).

-الطالبة: كيف جاءتك فكرة كتابة مسرحية لونجا؟

-المؤلف: أنا عضو في فرقة مسرحية تنتمي لجمعية ثقافية، هذه الجمعية تنظم كل عام ولمدة ثلاثة أيام عرض مسرحي موجه للأطفال والذي يصادف تاريخ عيد الطفولة، أما في ما يخص كتابة مسرحية لونجا فلقد اخترت هذه الشخصية كونها شخصية تراثية معروفة في القصص الشعبية، إضافة إلى الشخصية الشريرة في نفس القصة وهي شخصية الغولة، كما أحببت شخصية مقيذش المتداولة في قصص أخرى، وأردت أن أجمع هذه الشخصيات الثلاث في مسرحية واحدة.

-الطالبة: لماذا قمت بتغيير أحداث الحكاية ولم تنقلها كما هي في الحكاية الشعبية؟

-المؤلف: في الحقيقة إن قصة لونجا ليست قصة واحدة ثابتة، وإنما هناك قصص كثيرة تكون بطلتها لونجا في مختلف أنحاء الوطن، فقصة لونجا في عنابة تختلف عن قصتها في تيزي وزو وعن العاصمة، وقالمة...إلخ، فقلت لما لا تكون لي قصة أخرى مختلفة أترك من خلالها بصمتي الخاصة هذا من جهة، ومن جهة أخرى من الصعب جدا تمثيلها كما هي في القصة الشعبية لنقص الإمكانيات ولاختلاف الأماكن بالتالي يتطلب تغير الديكور.

- الطالبة: ماهي اللغة المستعملة في النص المسرحي؟

-المؤلف: اللغة القبائلية (الأمازيغية).

-الطالبة: نحن نعلم أن اللغة الأمازيغية لا يفهمها الجميع والمسرحية عرضت في مناطق مختلفة من الوطن، فهل قمت بتغيير اللغة عند تغير المكان؟

-المؤلف: لا هذه المسرحية بقيت تعرض باللغة الأمازيغية، لكن فمثلا عند عرض المسرحية في الجلفة قمنا بتعريب بعض الكلمات المفتاحية، وهذا لكي يسهل فهم أحداث المسرحية، أما باقي الأحداث فبقيت باللغة الأمازيغية.

-الطالبة: من خلال مشاهدتي للعرض المسرحي لونجا لاحظت أن هنالك ألبسة تراثية لكن ليست خاصة بالتراث القبائلي فقط ولا الجزائري فقط، وإنما خاص ببلدان أجنبية لماذا؟

-المؤلف: هذا صحيح، فلقد أردت إعطاء هذه المسرحية طابع عالمي جمعت فيه مختلف الحضارات فهناك اللباس العربي، الفرنسي، الروماني، القبائلي، أما الشخصية الرئيسية لونجا فلقد اخترت أن ترتدي فستان عادي، وليس ما هو تراثي كوني أردتها أن تكون شخصية عالمية ترتدي ما تريديه كل فتاة في العالم، أما الغولة فهي الشخصية الشريرة الشر يعبر عنه بالأسود عادة.

-الطالبة: نعود قليلا إلى النص المسرحي، من خلال قراءتنا له لاحظنا أنك أدخلت شخصيات جديدة غير موجودة في القصة الشعبية المعروفة مثل شخصية القط، فما هو هدفك من تغيير القصة وإضافة هذه الشخصيات؟

-المؤلف: في البداية أردت شد انتباه الأطفال لاسيما أن القصة موجهة لهم، ومن جهة أخرى أردت أن أدخل قصة صغيرة وهي قصة بحث "مقيذش" عن أخيه، وهذا بهدف بعث التشويق عند الأطفال، فمن جهة حافظت على الأسماء الخاصة بالقصص التراثية كلونجا، مقيذش...إلخ، ومن جهة أخرى أحببت خلق قصة جديدة بهدف التغيير والتماشي مع التغير والتطور الذي وصلنا إليه.

-الطالبة: لاحظنا في النص المسرحي أنك لم تكتف بالشخصيات التراثية فقط، وإنما هناك عبارات تراثية ذكرتها قمت بتغييرها قليلا لماذا هذا التغيير؟

-المؤلف: بطبيعة الحال يبقى النص المسرحي "لونجا" متعلقا بالتراث فلا بد من استعمال ألفاظ وعبارات تراثية، أما فيما يخص التغيير فبتغير الشخصيات والأحداث لا بد من تغيير العبارات مع ما يتماشى مع الوقائع والأحداث، ولكن بطريقة لا نتجاوز فيها التراث من جهة، فالفكرة عامة مأخوذة من التراث، وفي نفس الوقت نحاول التجديد والتماشي مع التغير الذي وصلنا إليه.

-الطالبة: لاحظنا كذلك وجود تغيير في عبارات الأقوال المأثورة، مثل: حجاجة ملاجة، زلقومة دلقومة ...الخ، ماذا تعني هذه العبارات؟

– المؤلف: هذه العبارات كنت أسمعها من جدتي منذ طفولتي، وإذا أردتي الصراحة فلا اعرف معناها الحقيقي، كل ما أعرفه أن هذه الأقوال كان يرددها الأطفال أثناء اللعب.

–الطالبة: ما هي الصعوبات التي واجهتك في كتابة نص المسرحية؟

–المؤلف: كانت الصعوبات في كيفية إدخال شخصية جديدة لإنقاذ "لونجا" من "الغولة"، ولكنني اخترت "مقيذش" أولا لأنه شخصية تراثية معروفة، وثانيا لأن قصصه المعروفة تشترك مع قصة "لونجا" في وجود "الغولة" كعدة لهما، كما أن "مقيذش" معروف بأنه ذكي ومحب للخير، بالتالي وجدت أنه الشخصية الأكثر ملائمة لتوظيفها في هذه المسرحية، كما أنني تعرضت لنوع من التجمد الفكري لم أستطيع فيه مواصلة النص، لكنني استدركت الأمر شيئا فشيئا، واستغرقت في كتابة المسرحية مدة شهرين.

الطالبة: شكرا جزيلا على منحك لي جزء من وقتك، ومزيد من التوفيق والنجاح في مسارك العملي.

ا. صور للعرض المسرحي:

صورة 1: الغولة مع القط

صورة 2: الغولة وهي تفاوض المشعوذة

صورة 3: المشعوذة مع الغولة

صورة 4: الملك رفقة البراح

صورة 5: مقيدش يعرض ألعابا سحرية

صورة 6: الأمير يواجه الغولة

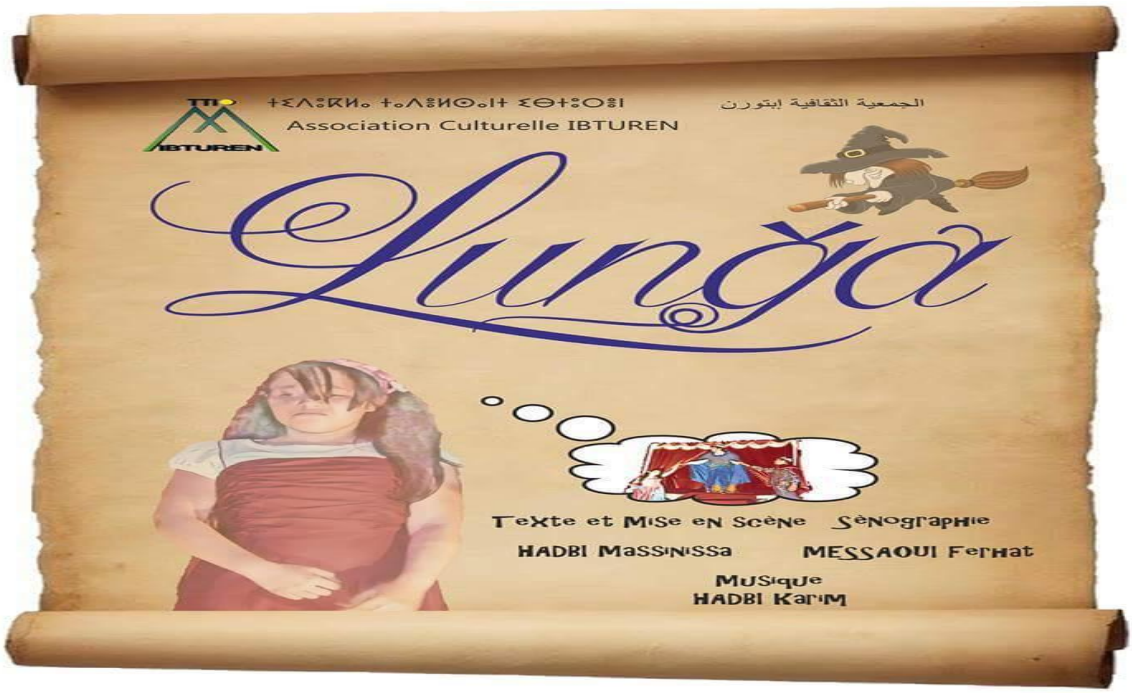
صورة 7: الغولة تلقي القبض على لونجا والأمير

صورة 8: لونجا ومقيدش يلعبان

صورة 9: تحية الممثلين للجمهور

صورة 10: مقيدش رفقة الأمير

صورة 11: الملك في جو احتفالي



صورة 12: لوحة دعائية لمسرحية لونجا

المصادر:

- حوار مع كاتب مسرحية "لونجا": "حدبي ماسينيسا"، مقابلة، جامعة مولود معمري تيزي وزو.

- فيديو العرض المسرحي لونجا.
- الراوية: فلاق يمينة، 82 سنة، الجزائر العاصمة، أمية، يوم: 04-04-2016

المراجع: المعاجم

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري : لسان العرب- تهذيب لسان العرب، هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، ط 1، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1993.

- الجوهري محمد و الشامي حسن: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور.

- حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985.
- مختار أحمد: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008.

الكتب العربية:

- ابن تميم علي: السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003.

- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر 2006.

- أدونيس علي احمد سعيد: الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) (صدمة الحداثة)، ج3، ط4، دار العودة، بيروت لبنان، 1983.
- أنور محمد: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر 2006.

- بدوي احمد زكي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان ساحة رياض الصالح بيروت، 1982.

- بوبعيو بوجمعة وآخران: توظيف التراث في الشعر الجزائري، ط 1، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار، عنابة، مطبعة المعارف، الجزائر، 2007.
- بيوض احمد: المسرح الجزائري، الجاحظية.
- الجابري محمد عابد: المسألة الثقافية في الوطن العربي.

- الجراري عباس: الثقافة في محترك التغيير، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

- جعيط هشام: أزمة الثقافة الإسلامية، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2000.
- الحداثة في فكر محمد أركون، مقاربة أولية، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2006.
- حنفي حسن: التراث والتجديد- موقفنا من التراث القديم، سلسلة كتابك، رقم 35، دار المعارف مصر، 1978.
- الحيدري إبراهيم: تراث، معهد الإنماء العربي، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي بيروت، ج1، 1986.
- الدقس محمد: التغير الاجتماعي بين النظرية والتطبيق، دار المجد لاوي للنشر والتوزيع عمان، 1987.
- رشدي صالح: المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، عالم الفكر، الكويت، ط1، أفريل1972
- زيان محمد: لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، الجزائر.

- الزيود ماجد: الشباب والقيم في عالم متغير، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن 2006.

- سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2 مركز الإسكندرية للكتاب مصر، 1993.

- سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاح (الكويت)، 2000.

- الشرقاوي جلال: الأسس في فن التمثيل والإخراج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002.

- شيلز إدوارد: التراث تأصيل وتحليل من منظور علم الاجتماع ، تر: محمد الجوهري وآخرون مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د ط، مصر 2004.
- صديق محمد: مقدمة في الفنون المسرحية، دار الغد، د.ط، القاهرة، مصر1992
- الطناجي محمد: دار العلوم ومكانتها في البعث والإحياء ضمن اللغة والأدب، دراسات وبحوث، دار الغرب الإسلامي. نصر الدين حسين: التراث والحداثة بين الجابري وأركون صحيفة هسبيرس، 20 فبراير 2009.
- الطنوبي محمد عمر: التغير الاجتماعي، منشأة المعارف بالإسكندرية جلال حزي وشركاه جامعة الإسكندرية ج,م,ع، جامعة عمر المختار ليبيا، 1996.

- عبد الحافظ إبراهيم: التراث والتغير الاجتماعي، الفنون الأدبية الشعبية، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر، الطبعة 1، 2004.
- العروي عبد الله: الايديولوجيا العربية المعاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، 1999.
- العسل إبراهيم: الأسس النظرية والأساليب التطبيقية في علم الاجتماع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، 1997.
- العنزي سعود راشد: التغير الاجتماعي ونظرياته، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، قسم الدراسات الاجتماعية.

- غيث محمد عاطف: قاموس علم الاجتماع، تر: محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف القاهرة، 1993.
- القط عبد القادر: من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1978.

- مباركي بوعلام: لغة المسرح الجزائري بين الوية الغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم الجزائر.

- مجموعة من الأساتذة، التراث والثقافة الشعبية والتغير الاجتماعي، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة، مصر، ط1، 2002.

-محمد سليمان حسين: التراث العربي الإسلامي -دراسة تاريخية ومقارنة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.

- النادي عادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

- نعومي تشومسكي: مجلة اللسانيات عن مفهوم العلوم الإنسانية والصوتية التابع لجامعة الجزائر مجلد6.

- هارون عبد السلام: التراث العربي -مناهج تحقيق التراث- د. رمضان عبد الثواب.

الكتب الأجنبية:

- Guy Rocher , Le Changement Social, 1986,

- lacoste dyardin camille dictionair de la culture berbere en kabye édition la d écovert , paris,2005
- Robert Anisbet ;Social chang and history ;oxford university press ;london ;1996 -

المواقع الالكترونية:

- حمداوي جميل: مجلة ديوان العرب، 14 جويلية 2006، alarab.comwww.diwan

- https//m.facebook. com/egyption.school .preservation//post/1454628744795893

- http:// www.theatretiziouzou.dz/fr/presentation.php

- www.startimes.com/?+23935357

- http:// www. Mcmmto. Dz/ vistevirtuelle.php
- www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/معجم اللغة العربية المعاصر،/المأثور/

مقدمة

الفصل الأول: **مفاهيم ونظريات المسرح**

I. مفاهيم المسرح 8

أ) لغة 8

ب) اصطلاحا 8

1) نظريات المسرح 9

2) المسرح العالمي 10

3) المسرح في عصر النهضة 12

4) مسرح التغريب 13

5) مسرح أنطونين آرطو 14

6) مسرح ما بعد الحرب 14

7) مسرح اللا معقول 14

8) المسرح الجديد 15

9) المسرح المعاصر 15

II. المسرح الجزائري 16

III. مفهوم التراث 19

1) **لغة 19**

2) إصطلاحا 20

3) **نظريات التراث..... 22**

IV. التغير الاجتماعي 27

1) تعريفه 27

2) أسباب التغير الاجتماعي 31

3) خصائص التغير الاجتماعي 31

4) النظريات المفسرة للتغير الاجتماعي 32

الفصل الثاني: مسرحية لونجا بين التراث والتغير الاجتماعي

I. تقديم مسرحية لونجا 39

1) التعريف بكاتب المسرحية 41

2) ملخص المسرحية 42

3) قصة لونجا المتداولة في القصص الشعبية 43

II. دور دُورِ الثقافة في دعم الفرق والجمعيات الثقافية..... 46

III. التراث المادي والتغير الاجتماعي في مسرحية لونجا 48

IV. التراث غير المادي والتغير الاجتماعي في مسرحية "لونجا" 52

خاتمة 64

ملحق 1 67

ملحق 2 88

ملحق 3 92

قائمة المصادر والمراجع 98

فهرست 103