SHIHAB JOURNAL OF HUMANITIES
Volume (2), Issue (1) (March, 2026)
ISSN: 3136-2958

مجلة الشهاب للعلوم الإنسانية
المجلد (2) العدد (1) مارس 2026
ردمد: 3136-2958

توظيف التراث في مسرح علي الفلاح

د. سمية البشير ضو
قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب - جامعة الزاوية

The Use of Heritage in Ali Al-Fallah's Theatre

Dr. Sumaya Al-Bashir Dhu
Department of Arabic Language and Literature – Faculty of Arts, University of Zawiya
s.dhu@zu.edu.ly
https://orcid.org/0009-0002-4914-4710

تاريخ الاستلام: 2026/01/28 تاريخ المراجعة 02/21/ 2026 تاريخ القبول:2026/2/29- تاريخ النشر:03/22/ 2026

ملخص البحث:

يتناول البحث ظاهرة توظيف التراث في المسرح الليبي من خلال تجربة الكاتب المسرحي (علي الفلاح)، بوصفها تجربة تستثمر الموروث الثقافي في بناء النص المسرحي، واستحضار الذاكرة الشعبية في سياقات معاصرة. ويكشف البحث عن أبرز مصادر التراث التي استثمرها (علي الفلاح) في مسرحه من خلال دراسة حضور والمرجعيات القرآنية، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والأغاني الشعبية، والقوالب والأشكال التعبيرية المتوارثة في الثقافة الليبية، ويتناول البحث توظيف التراث الديني المتمثل في الإشارات والاقتباسات المرتبطة بالقرآن الكريم، ويبحث حضور الحكاية الشعبية بما تحمله من شخصيات وأحداث ومواقف ومعتقدات متوارثة، ما وفي استثمار الأسطورة بوصفها بنية رمزية، كما يولي البحث اهتماماً بالأغاني الشعبية ، فضلاً عن القوالب الشعبية، مثل: الأمثال والحكايات والأقوال المتداولة.

الكلمات المفتاحية: التراث الثقافي؛ المسرح الليبي؛ علي الفلاح؛ الفلكلور ؛ النصوص المسرحية.

Abstract

This study examines the use of heritage in Libyan theatre through the dramatic works of playwright Ali Al-Fallah, whose theatrical experience draws upon cultural heritage in the construction of dramatic texts and the revival of collective folk memory within contemporary contexts. The study explores the major sources of heritage employed by Al-Fallah in his theatrical works, focusing on Qur'anic references, folktales, mythology, folk songs, and traditional forms of expression deeply rooted in Libyan culture.

The research investigates the incorporation of religious heritage through allusions and quotations derived from the Holy Qur'an. It also examines the presence of folktales, with their inherited characters, events, situations, and beliefs, as well as the use of mythology as a symbolic structure that enriches dramatic meaning. Furthermore, the study highlights the significance of folk songs in Al-Fallah's theatrical works, alongside traditional forms of folk expression, including proverbs, popular narratives, and widely circulated sayings.

Through this exploration, the study sheds light on the ways in which Ali Al-Fallah employs cultural heritage as an artistic and dramatic resource, connecting traditional cultural expressions with contemporary theatrical discourse.

Keywords: Cultural Heritage; Libyan Theatre; Ali Al-Fallah; Folklore; Dramatic Texts.

مقدمة:

ينشطر الموروث الأدبي إلى روافد وتفرعات شتى، تتدفق ينابيعها من القرآن الكريم، والحكاية الخرافيه، الأسطورة، والمثل الشعبي، وصولاً إلى الموال.

ويمتد هذا الثراء ويتكامل مع الأشعار الشعبية، والأحاجي وصولًا إلى القوالب الشعبية التي صاغها الوجدان الشعبي بروح أصيلة. ومن هنا يبرز الأثر الأدبى الذي يحث على العطاء والارتقاء، ما يدعونا للالتفاف إلى الحضور الطاغي للتراث في المسرح الليبي، بوصفه حضورًا بارزًا ومحوريًا أسهم في تشكيل الهوية الإبداعية.

وحين نلتفت إلى حضور التراث في التجربة المسرحية الليبية، فإننا نجد ملامح هذا الحضور بارزة ومنعكسة بوضوح في بنية هذا الفن وتطوره منذ بواكيره الأولى، ومما لا شك فيه أن نظرة المسرح الليبي إلى تراثه، وآليات استلهامه قد تباينت وتطورت عما كانت عليه في البدايات.

ويعود هذا التباين إلى اختلاف الظروف التاريخية التي مر بها المجتمع الليبي في مهاد هذا الفن، إذ تضافرت عوامل سياسية واجتماعية، فضلاً عن حداثة التجربة المسرحية ذاتها.

لم يكن القائمون على النشاط المسرحي من المتخصصين في الدراسات الفنية والأدبية، بل كانت جهوداً فردية نابغة من حب وشغف أصيل، دفع أصحابها إلى الحرص الشديد على ترسيخ دعائم هذا الفن، وهنا يلوح تساؤل جوهري هل كانت تلك العودة إلى التراث مدفوعة بالرغبة في تأصيل المسرح، أو كانت بحثًا عن هوية هذا الشعب وجذور تراثه، ليكون هذا الفن مرآة صادقة لخصوصيته؟ وهل كان اللجوء إلى التراث رد فعل لمقاومة الاستعمار الذي سعى لمحو ثقافة الأمة وطمس هويتها؟ أو هو وسيلة للتعبير عن المجتمع، والهروب من المسائلة السياسية والاجتماعية.

واعتمدت على المنهج التحليلي الذي يتناسب مع هذه الدراسة في فهم العلاقة بين الذاكرة الشعبية والإبداع المسرحي.

الكلمات المفتاحية: التراث، الاقتباس القرآني، الأسطورة، الأغاني الشعبية.

اقتبس (الفلاح) من القرآن الكريم والسنة النبوية، ومن الموروث الأدبي الحكاية الشعبية، الأسطورة، الأمثال الشعبية، والأغاني الشعبية والقوالب الشعرية.

أولاً- القرآن الكريم:

تأثر الكاتب (علي الفلاح) بالقرآن الكريم والسنة النبوية ووظفهما في نصوصه المسرحية فأسهمت هذه الآيات القرآنية في البناء الدرامي، وربطه بالمرجعية القرآنية، من خلال المعنى لا اللفظ، ويتضح ذلك في مشاهد من أعمال الكاتب.

"الثري: أنا أودع الدنيا عند غروب الشمس وأستقبلها عند الشروق استقبال البائسين، كل يوم أحياه كسب لي، أردت المدينة حيث أختم أياماً مليئة بأيام فارغة ثم الموت الموت، الذي لا يجب أن يكون هادئاً إلا في المدينة، أجد من يرثني -يفطن- عفواً يرث ثروتي، ثروتي التي لم تمنع عني نقطة ألم ولا رؤية النهاية ضد قوى الموت ولا يرعبني، ولكني أخاف الألم"[1].

يشير الكاتب إلى فكرة الفناء الإنساني من خلال الثري الذي يملك المال الذي لم يقدم الشفاء له، فماله وغناه زائل، وقدرة الله فوق كل شيء، فهو من يملك شفاءه أو تأخير أجله، قال تعالى: ﴿فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لاَ يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلاَ يَسْتَقْدِمُونَ﴾[2].

وهناك مشهد آخر يوضح اعتماد (علي الفلاح) على المصدر الديني في بناء المسرحية ويظهر جلياً في إحالته إلى سدرة المنتهى، باعتبارها المقام الأعلى، الذي ينتهي إليه الوجود الإنساني بعد رحلة شقاء "جزء آخر من الصحراء في منتصف الخشبة شجرة سدر عالية، تخترق أعلى المنظور المسرحي، الوقت قبيل الفجر كلما تقدم المشهد بزغت الشمس أكثر، تضاء الإضاءة الخافتة، يظهر شيخان يحملان بينهما نقالة عليها جسد غير واضح المعالم، علقت جوانب النقالة قرب الماء وزودات الطعام"[3].

مثلت شجرة السدر الفاصل بين الحياة والموت، بين الدنيا والآخرة مستمداً معناه من قوله تعالى: ﴿عِندَ سِدْرَةِ المُنتَهَى، عِندَهَا جَنَّةُ المَأْوَى﴾[4].

التأثير الديني واضح في صياغة المشهد الدرامي، فأمّا الصحراء فمثلت الدنيا، فكانت رمزاً للخطيئة والفناء، إذ دبرت فيها المكيدة، وأمّا السدر فهو رمز للطهر والمغفرة.

يتجلى بزوغ الفجر كرمز لانتصار النور الإلهي، وتبدد الظلمات، يطوع الكاتب تضاريس المكان ومفردات الرموز، ليجعل منها أدوات حية تذكر بسبل النجاة. ويظهر ذلك جلياً في مناجاة (الفلاح) لزهرة الصحراء، تلك الزهرة الثابتة في قلب متاهة مشتبكة، إذ يتضرع إليها بجدورها المقدسة الضاربة في أعماق الشقاء، وتنازعه مشاعر الخوف والطمع، مستجدياً إياها أن تلهمه وتدله على طريق الخلاص والوصول. "يذهب إلى السدرة ويركع عندها، أنت يا زهرة صحراء تشابكت متاهتها، أن تضرع إليك بجذورك المقدسة الضاربة في أعماق الشقاء أتضرع إليك بطمعي وخوفي"[5].

وفي السياق ذاته تبرز (شجرة السدرة) كرمز مقدس مستلهم من الذكر الحكيم (عند سدرة المنتهى وعندها جنة المأوى) لتغدو جسر الطمأنينة بين الإنسان الباحث عن الخلاص، والكون الفسيح الذي يحتويه، فالركوع عند السدرة ليس مجرد إيماءة عابرة، بل هو فعل تعبدي يفيض بالرجاء والتوبة، ويرمز إلى عودة الإنسان إلى فطرته الطاهرة الأولى بعد رحلة مضنية من المشقة والعناء في تيه الصحراء.

وفي مشهد آخر، يعلو صوت الطبيب غاضباً ومستنكراً: "إن قتل النفس ليس بالأمر الهين"[6] وهنا تتكشف لنا المبادئ والقيم الدينية المتجددة، التي تحرم المساس بالنفس البشرية. فكيف إذا كان القتل بدافع الجشع والنهب وسلب أموال ذلك الرجل الثري وثروته؟ إن هذا الفعل يمثل انتهاكاً صارخاً للنهي الإلهي ﴿وَلاَ تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلاَّ بِالْحَقِّ﴾[7].

وهو تجسيد صريح لموت الضمير الذي يفترض أن يكون منارة للبشرية، لا سيما في بيئة باتت تعج بالفوضى والفساد، الأمر الذي يضفي على هذا الموقف عمقاً أخلاقياً غائراً، ويسلط الضوء على المفارقة الحادة بين سلوكيات الشخصيات التي ماتت ضمائرها، وبين قيم الطهر والعدالة.

"سدّينة: هن غير الدروج، أماله منينه: نقولك يا حنة فجن طايحات السعد وسيبن ضناهن.

منينة: سيبين ضناهن! هذين علامات الآخرة، اللي الأم تسيب ضناها؟ سدّينة: آه، أمال شنو، يا روح ما بعدك روح"[8].

الكاتب شبه فزع النساء واضطرابهم بيوم القيامة، الذي يفر المرء من أقرب الناس إليه وأحبهم لقلبه، معتمداً على صورة من القرآن: ﴿يَوْمَ يَفِرُّ المَرْءُ مِنْ أَخِيهِ، وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ، وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ، لِكُلِّ امْرِئٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ﴾[9].

نلاحظ الرهبة والعجز الكلي أمام الفناء، فمشهد اشتعال النار في الفرح بسبب خطأ في توصيل الأسلاك الكهربائية، فتفر الأمهات تاركات أبنائهن المشهد قدم لنا صورة مصغرة عن يوم القيامة، وتظهر بصورة أدقّ في قوله: ﴿ وَلاَ يَسْأَلُ حَمِيمٌ حَمِيماً، يُبَصَّرُونَهُمْ يَوَدُّ المُجْرِمُ لَوْ يَفْتَدِي مِنْ عَذَابِ يَوْمِئِذٍ بِبَنِيهِ، وَصَاحِبَتِهِ وَأَخِيهِ، وَفَصِيلَتِهِ الَتِي تُؤْوِيهِ﴾[10].

ومن عمق تأثره بالسنة النبوية حديث الممرض خميس: كنكم؟ إن شاء الله خير، فيه حاجة مضايقتكم.

الممرض: شهادة إنك ما قصرت يا شيخ خميس والكلام للجماعة، نحن طالبين بنتكم صاحبة الحسب والنسب العفيفة الشريفة، لولدنا اللي أنت عارفه كويس ومربيه على يديك، وما ظني تستحق لحد يوريه لك، طول عمره في حاله، لا يعرف بلعطة لا لخبطة لا قطاف زايد، هو يريد البنت وحتى البنت تريده، وما دام طالبين الحلال لا أنا ولا أنت أنظني نصبوا بيناتهم"[11].

حديث الممرض عن بنتهم صاحبة الحسب والنسب، العفيفة الشريفة يعكس تأثر الكاتب بالمقاييس النبوية في اختيار الزوجة، إذ جعل الدين والعفة والحسب معياراً للزواج الصالح. والحرص الشديد على الحلال.

يجسد الكاتب القيم الأخلاقية لمجتمعنا الليبي فالرسول –صلى الله عليه وسلم– يقول: "تنكح المرأة لأربع: لمالها، ولحسبها، و لجمالها، ولدينها، فاظفر بذات الدين تربت يداك"[12].

ثانيًا– الحكاية الخرافية الشعبية:

وظف (علي الفلاح) الحكاية الخرافية من خلال شخصية الجني (الجدي) المأخوذة من التراث الشعبي، والتي تحكي عن جدي أراد أن يعمل الخير لخميس"أنا ناوي ندير الخير اطلب وتمنى، واللي تطلبه نعطي لجارك منه اثنين"[13].

عندما علم أن الخير سيعم جاره، بل وأزيد منه امتلأ حقدا، وطلب منه أن يفقأ عينه وبذلك عميت جارته بسبب أنانية خميس "إلا قولي يا حنة صحيح أن مباركة بنت حميدة انعمت، وجارها ولد سويدة انعور؟"[14].

اعتمد الكاتب على فكرة تشكل الجن على هيئة حيوانات فاختار الجدي الذي صور الطمع الإنساني الذي دفع (خميس) لملاحقة الجدي، مستغلاً وقت القايلة، وهو الوقت الذي تخلو الشوارع من المارة، وهذا الوقت حسب ما تشير إليه الأساطير الشعبية وقت تحول الجان.

"الجني: سالت رياقتك، وقلت جدي رايح، أكيد صاحبه معاطيها له الحمو، مظلل في شي تركينة خليني نلهفه في ها القايلة قبل ما تدبي الرجل، ما نبيش عارف ناوي تدبحني وإلا اتبيعني، عثرت في حيطه، طار طرف من كراعك ما عدلتش، تحسابني دهشت، جيت تجري.

الجني: تعريت وجت طيحتك على وجهك.

خميس: مسكتني وقعدت أتخطن فيا جاي وغادي، لين قبل طلعت روحي بين إيدين سيادتك يا محترم"[15].

الحوار يرسم مشهد حركي من خلال المفردات الشعبية الحركية (نلهفه, عثرت في حيطة، طار من كراعك، أتخطن فيا جاي وعادي) ولم يصور الكاتب الجني ككائن مرعب ومخيف، بل جعله يتحدث بالعامية الدارجة، ويمتلك حساً ساخراً، فهو يعاتب خميس بسخرية (سالت رياقتك، تحسابني دهشت).

ووظف الكاتب الخرافة الشعبية ليس لبث الخوف، بل لتقديم مفارقة نقدية ساخرة تسخر من طمع الإنسان، مستعيناً بلغة محلية قادرة على نقل تفاصيل الحركة.

وفي مشهد آخر وصفت سدينة الجدي "آه ورأسك، هضاك الجدي طلعن له كرعين حمار والجني يتفقد نفسه، و قرون ثور و وذانه ثمن إيخطن في الوطا ولسانه بعيد عنك لهلوبة نار ترقى وتنزل"[16].

والواضح أنّ الشخصية منحت الجدي صفات خيالية مرعبة، وكأنها تصف الغولة التي كانت سائدة في الخرافات الشعبية بأنّ لها رجلين حمار، وقرون ثور، وذلك لتحويل الجدي إلى كائن خرافي، فنكون تصور عن عقلية المجتمع، والأمراض السائدة عند البعض كالأنانية وحب الذات. فالجني قادر أن يعيد البصر إلى سدينة جارته إذا طلب خميس ذلك، ولكنه رفض بدافع حبه لذاته فقتلته.

وبمجرد قتله عاد بصرها إليها، وبذلك كان خميس المسبب للظلام، وبمجرد قتل الأنانية المتمثلة في ذاته عاد إلى جارته النور والجدي لا يؤدي وظيفته بوصفه حيواناً، وإنما يتحول إلى علامة رمزية على حضور الجني في العالم الواقعي، وبذلك يراوح الكاتب بين الموروث الشعبي والبناء الدرامي، فيغدو الحيوان وسيلة لتجسيد عالم الغيب داخل الفضاء المسرحي.

ووظفت هذه الحكاية الشعبية للكشف عن قضايا المجتمع وارتباطه بالبيئة المحلية.

في مشهد آخر:

"سدينة: حشاك أنت غزال مصور

الجني: ولساني لهلوبة نار ترقى وتنزل

سدينة: تنزل على عدوك اللي يكرهك

الجني: أنا إبليس يا سدينة.

سدينة: ملعون دنيا وآخرة.

الجني: أنا؟

سدينه: لا إبليس.

الجني: يعني عورنك ليا.

سدّينة: واوياًسي خميس، وأنت مغشش روحك بالسيف.

الجني: ما هو أنت راكبك العناد، وتبيني خميس بالسيف"[17].

لفظ إبليس يستخدم كرمز شعبي في المشادات والمكر والغواية، إذ يتجسد الصراع بين الإنسان والجن ليس في قالب مرعب، بل يحمل طابع العناد، مستنداً إلى أسماء ورموز شعبية راسخة في الذاكرة (إبليس، الجني، سيدي خميس) وعلى التعبيرات الدارجة القريبة من وجدان الجمهور، وذلك لإحياء الحكاية الشعبية.

ثالثًا: الأسطورة:

الكاتب (علي الفلاح) استدعى شخصيات أسطورية (العفريت والعفريتة)، ليكشف عن صراعات نفسية واجتماعية، وليثبت أن استدعاء الخارق وسيلة لقول ما لا يقال مما يريده الكاتب بعيداً عن المساءلة.

الكاتب وظف حكاية علاء الدين والمصباح، واستبدلها بالصندوق، وسرد على منوال ألف ليلة وليلة فاقتبس جملاً من حكايات ألف ليلة وليلة، منها شبيك لبيك، وكان يا ما كان في سالف العصر والأوان.

قصة سليمان والصندوق "يبدأ في فتح الصندوق.. ينبعث دخان كثير من داخل الصندوق مع امتزاج همهمات وأصوات أنين وتوجع وصرخات – موسيقى عنيفة – يبدأ الدخان في التجمع شيئاً فشيئاً ويتشكل في شكل عفريت على هيئة إنسان"[18].

"العفريت: مرني وسترى أمرك مجاباً في الحال يا نبي.

سليمان: (يفكر لحظة) اسمع, لي بين الناس امرأة أعشقها وتحبني والظروف تمنع بينها وبيني.

العفريت: أنا في زماني يا سيدي، ما من عفريتة تخلع عينها عيني حتى أسبيها وأجعل منها خادمة، ولكني تبت والتائب كمن لا ذنب له"[19].

يبدأ المشهد بفتح الصندوق لتخرج منه أصوات ودخان، وهي عناصر لا تؤدي وظيفة بصرية فحسب، وإنما ترمز إلى الأزمات والاضطرابات التي يعيشها المجتمع، فالصندوق يتحول إلى وعاء تختزل فيه الذاكرة الشعبية، وعند فتحه تتكشف حقيقة الواقع بكل ما يحمله من صراعات، وأبرز ما يلفت الانتباه العفريت، وهو من الشخصيات المعروفة في الموروث الشعبي الليبي والعربي، غير أن الكاتب لا يوظفه كشخصية خارقة وحسب، بل يجعله رمزاً للقوى الخفية التي تتحكم في مصير الإنسان، سواء كانت سلطة أو فساداً وبهذا ينتقل العفريت من صورته الأسطورية إلى دلالة اجتماعية وسياسية معاصرة.

يوظف (علي الفلاح) عناصر التراث الشعبي، مثل: العفريت، والصندوق واللغة الشعبية، توظيفاً فنياً يكشف من خلاله عن رؤية الكاتب النقدية، فيحقق النص توازناً بين الأصالة المستمدة من التراث الشعبي، والحداثة في توظيف الرمز داخل البناء المسرحي. والعفريت لم يعد مصدر الخوف الحقيقي؛ لأن الإنسان هو من يصنع الشر، ولذلك تأتي عبارة "أنا في زماني يا سيدي ما من عفريتة" لتقلب ما هو مألوف، وتوحي أن ما يفعله البشر يفوق ما ينسب إلى العفاريت في الحكايات الشعبية من خلال القلب الدلالي، يدعو الكاتب المتلقي إلى إعادة النظر في الأزمات.

وفي مشهد آخر "سليمان: لكبير الشرطة وعياد، ولى زمن الأدعياء والأغبياء رحل زمن المعجزات ستريان ما عميت عنه البصيرة وتاهت عنه العقول، يمسك عصا ينقر بها جهات الصندوق الأربع تصحو العفريتة"[20]، يتساءل كبير الشرطة: أين اختفت المرأة العائدة من الموت"[21].

وهنا سليمان أحيا مرجانة من الموت، وكأن الكاتب أراد أن يربط بين معجزة عصا سليمان، وبين عصا سيدنا موسى التي استخدمها كمعجزة، لإثبات نبوته "فأمسك العصا ونقر بها في جوانب الصندوق، فقامت مرجانه حية.

واختار الكاتب من الأسماء سليمان، وكأنه أراد الربط بين سيدنا سليمان وحديثه مع الجان، وبين شخصية سليمان، الذي يردد كلام العفريت مرجان والعفريته مرجانه، وكان لا يسمع حديثهما إلا هو من خلال البوقين.

وتتجلى ذروة الأحداث حين فقد كبير الشرطة بصره ذعرًا وهولًا مما رأى فطلب من سليمان أن يرده إليه, وعندما رده اقتنع بنبوءة سليمان "لبيك.. لبيك.. لا طاعة لسواك لبيك" [22]، والعفريتة مرجانة كانت مكبلة

هي وزوجها مرجان داخل الصندوق، الذي سرقه سليمان وعياد من التاجر، الذي كان يعرضه خارج المحل بمليون دولار. وسخرت مرجانة من زوجها العفريت، الذي آمن بسليمان ونبوءته وأراد التوبة على يديه "هذا الذي كاد يتبول في سرواله من شدة الهلع نبي الله؟

العفريتة: انظر إلى ثوبه ممزقاً وكأن الكلاب قد لعبت به"[23]. وأخذت تتحدث مرجانة عن زوجها أنه لن يعيش من غير الأنبياء[24] وهذه العفريته تملك قوة خارقة إذ قالت: "سأرحل لحظة للصين، وأعود منها للهند"[25] أي سأرحل إلى بلاد الواق واق، وهي بلاد العجائب، التي وُصفت في حكايات ألف ليلة وليلة.

سليمان: "هائمة بتصنع من ناداني بعد نومي وأعادني إلى صحوتي؟ لا يفعل ذلك إلا نبي بعون الله ورضوانه، (بتصنع) سلام يانبي الله"[26].

هذه القوى الخارقة أوحت للناس بأن سليمان نبي الله، وأنه يملك معجزة إحياء الموتى فسخرت الشخصية الأسطورية لخدمة الإنسان، وأشارت من خلالها إلى جشع الإنسان وضعفه.

ويستحضر الكاتب بلاد (الواق واق) بوصفها أرض العجائب والغرائب، ويتجلى ذلك في الرحلة التي خاضتها العفريتة صوب بلاد الصين والهند لزيارة أقاربها، إذ طلبت من العفريت أن يشد الرحال؛ ليزور أهلها في تلك البلاد البعيدة والغامضة. كما أن الكاتب أسبغ على العفريت سمات مادية، تخرق مألوف البشر وتجافي الطبيعة الآدمية، إذ يبدو في هيئة إنسان غليظ الحاجبين، أقرع الرأس، يتدلى شارباه بشكل ملحوظ، وينبعث على هيئة دخان يتجمع ويتجسد حتى يولد المارد، وهو ما يتقاطع تماماً مع الموروث الخرافي والبنية الأسطورية المألوفة أما البعد الزمني فيتجاوز أعمار الكائنات في هذا النص أعمار البشر، فعمر العفريت يمتد لعشرة آلاف وستمائة وسبع وتسعين سنة وعشرة شهور، في حين لا يتعدى عمر العفريتة ألف عام، ولهذا يراها العفريت غرة صغيرة السن، بالقياس مع عمره الطويل. ومن سمات هذه الكائنات استراق السمع، وإبلاغ سليمان بكل ما يدور.

رابعًا– المثل الشعبي:

المثل: هو "نوع من الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ، وحسن المعنى، ولطيف التشبيه وجودة الكناية"[27] وبذلك تكون الأمثال أسرع في الانتشار بين الناس، وأسهل في الحفظ.

وتعد الأمثال الشعبية واستجابة ثقافية للخبرات المتوارثة، وهي جزء من التراث الشعبي"[28].

والأمثال مخزون التراث الشعبي، وهي كثيرة في مسرحيات (علي الفلاح)، وقد أوردتها كما جاءت في نصوصه.

1. "كلام واجد وأفعال ما في"[29].

يضرب للأشخاص الذين يكتفون بالكلام من دون أن يقترن قولهم بالفعل.

2. "لا الدم يبقى مية"[30].

هو تحوير للمثل: "الدم ما يوليش أميه" ويضرب للإشارة إلى قوة صلة الدم، فمهما كان النزاع، عند التعرض للأذى والصعاب تتلاشى كل النزاعات.

3. "الرجال محاضر مش مناظر"[31].

ويقصد بالرجال أصحاب العقول الراجحة، وليس أصحاب الجمال.

4. "الجبال ما يتلاقن والرجال يتلاقوا"[32].

تدعو إلى حسن التعامل مع الآخرين فالجبال شامخة ثابته في مكانها، و الرجال وإن باعد بينهم الزمن والمسافات يجمعهم اللقاء.

5. "ليلة قبرك ما تبات خلاء"[33].

ورد في كتاب الأمثال الشعبية للدكتورة حواء مصباح (ليلة قبرك ما تباتش برا) وهو مثل يقال في القدر أن الإنسان لن يموت قبل يومه المكتوب، ويدعو المثل إلى الإيمان بالقدر.

6. "نجوم السماء أقرب له وأقرب لك"[34].

يضرب للتهديد والوعيد.

7. "حبال سو طاحن في بئر"[35].

يضرب لنسيان الخلافات، وفتح صفحة جديدة.

8. "اللي معنداش بطن ينضرب عليها ينضرب على ظهره"[36].

الغرض منه التهديد والوعيد.

9. "يا هارب من الغولة يا طايح في سلال القلوب"[37].

يضرب عند الهروب من شيء سيء، فيقع في أمر أسوأ منه.

10. "ما عندنا فيه ناقة ولا جمل"[38].

مأخوذ من المثل العربي (لا ناقة لي فيها ولا جمل) والغرض عدم الانحياز لأي طرف، لأنه لا نفع له ولا مصلحة.

11. "ياكلوك هبر ويرموك عظام"[39].

دلالة على الانتهازية والاستغلال، وظفه الكاتب؛ ليكشف عن واقع اجتماعي يسوده حب الذات، فيصور السلوك الانتهازي داخل المجتمع.

12. "تغدى بيهم قبل ما يتعشوا بيك"[40].

يشير إلى المبادرة والحذر، وظفه الكاتب ليشير إلى العلاقات المتوترة بين الشخصيات إذ الشك وانعدام الثقة.

13. "حطوا كلامي هضا حلقة في ذانكم"[41].

تعبير عن أهمية الكلام وضرورة العمل به، وظفه ليشير إلى مكانة الشخصية المتحدثة، بوصفها صاحبة خبرة.

14. "لا عاجبك العجب ولا الصيام في رجب"[42].

يضرب لمن لا يرضيه شيء مهما كان، وظفه ليشر إلى الشخصية الناقدة.

15. "صحيح اللي اتحشموا ماتوا"[43].

يضرب للتعبير عن انعدام الحياء، وغياب الشعور بالخجل.

16. "اللي أوله شرط آخره سلامة"[44].

لتوضيح أن الأمور تكون واضحة، ومتفق عليها منذ البداية.

17. "اسأل مجرب ولا تسأل طبيب"[45].

الغرض منه أن العبرة والعظة تؤخذ من الشخص الذي مر بظروف مشابهة.

18. "اللي يضربها توخر لوراء"[46].

يضرب لقلة الحظ والنصيب في هذه الدنيا.

19. "جبرتي بخاطري، وعليتي مراتبي"[47].

يُضرب بها لجبر الخاطر، ورفع القدر والمنزلة.

20. "ذيل الكلب حطوه في قصبة أربعين عام طلع عوج"[48].
يُضرب للشخص الذي يصعب إصلاحه.
21. "خيتي اللي ما جابتها أمي"[49].
يُضرب للتعبير عن المحبة والأخوة.

الأمثال الواردة منحت الشخصيات لغة قريبة من الجمهور فجرت على ألسنتهم بتلقائية دون فواصل، واختصرت مواقف درامية، فكشفت عن بعض السلوكيات السلبية مثل الخداع – الطمع. وأسهمت هذه الأمثال في تحويل الحكمة الشعبية إلى أداة للنقد الاجتماعي.

خامسًا– التراث العقلي:

يتضمن العادات والتقاليد، وقد أشار إليها الكاتب من خلال (المسار)، وهو اجتماع يعقد لحل القضايا الاجتماعية بحضور كبار القبيلة والشيوخ والأطراف المتنازعة.

والقصة تحكي أن هناك فرح قتل فيه ابن الممرض، إذ تطلق سدينة رصاصاً فتخترق الطفل فيموت.

"خميس: العيل قدامها، موش فاطن لها، معاطيها بظهره"[50].

استدعى الكاتب هذه الحكاية ليسلط الضوء على واقعنا الليبي من خلال الطبيب الذي لم يكن همه المصالحة، وإنما الأكل، يؤكد ذلك "هضا مسار ما عندنا فيه لا ناقة ولا جمل ما هناك شيء طيب في هالموضوع كله إلا الرز واللحم، ونحن هضا اللي متعبنا من حيشانا"[51]، فالمصالحة لم تكن لصالح فض النزاع، وإنما لها مآرب أخرى.

إضافة إلى عادة أخرى من عاداتنا، هي رغوة الشاي المتمثلة في سكب الشاي من كوب إلى كوب، للحصول على رغوة للتزيين تعلو الأكواب.

واستخدم الفلاح اللهجة الليبية الشرقاوية في الحوار المسرحي، لإضفاء الواقعية، وتعزيز التواصل مع المتلقي.

كما اعتمد على الحوار الشعبي، بوصفه أحد مكونات التراث الشعبي الشفهي الليبي، فجاءت الألفاظ والتراكيب باللهجة المحلية، ما منح النص صدقاً فنياً، وجعل الشخصيات تتحدث بلغتها الطبيعية، بعيداً عن التصنع.

"الثلاثة معاً: وتانا كلام... مفروش بأحلام... إن كان عندكم ملام... ورونا ورونا وتاكم.

العريف وتانا حديد ... لا يصدّى لا يبيد ... إن كان عندكم ما يفيد: ورونا وتاكم.

الثلاثة: وتانا عسل... مخدوم بمهل ... أن كان صبركم كمل ... ورونا وتاكم.

العريف: وتانا تحقوه... وين ما تلاقوه... نار ما تطيقوه... يلعب في وتاكم.

الثلاثة معاً: وتانا شراب... من قطر الضباب... إن كان عندكم عتاب... ورونا وتاكم.

العريف: وتانا رصاص... يغلق الرأس... إن كان عندكم إحساس... ورونا وتاكم"[52]

نلاحظ اعتماد الكاتب على التكرار في عبارة (ورونا وتاكم) الذي يؤدي وظيفة إيقاعية، ويصنع للحوار حيوية، ويبرز الانفعال النفسي للشخصيات، وتجسد البيئة الليبية بواقعية، فتكشف المفردات الشعبية عن تفاصيل الحياة اليومية فتوظيف الفلاح اللغة الشعبية الليبية يوضح لنا أن التراث ليس مجرد خلفية للأحداث.

سادسًا– الأغنية الشعبية:

"يتنوع الغناء الشعبي ما بين أغنية شعبية وموال وأغان للأطفال وللأفراح والعمل وأغان دينية"[53].

وقد وظف الكاتب الأغنية الشعبية في مسرحية ثلاثية الليل كمكون درامي، يعكس هوية المجتمع وعاداته، ويصور الصراع بين الخير والشر.

"وكان الوقت عند الفجر.

وكان الليل يبي يودع.

لولا الكأس ولولا اللاعب.

لولا الأم ولولا العيل.

ولولا قصة سي خميس.

ما مثلنا الليلة حاجة.

ولا غنينا قبل النوم"[54].

هذه الأغنية اشتملت على فحوى المسرحية التي تضمنت حكاية اللاعب رقم (10) وحكاية الأم والعيل، وحكاية خميس مع عالم الجان المتمثل في الجني الجدي.

ونلاحظ الألفاظ الشعبية الواردة في الأغنية تمنح النص مصداقية فنية، وتؤكد انتماءه إلى البيئة الشعبية الليبية، وتكشف عن الحالة النفسية للشخصية وتعبر عن آمالها وهي تضفي إيقاعاً على الحوار، وتكسر رتابة السرد، وتمنح العرض المسرحي طابعاً احتفالياً مستمداً من الثقافة الشعبية و(علي الفلاح) وظف الأغنية الشعبية، وجمع بين بعدها التراثي ووظيفتها الفنية.

وجاء أيضاً:

"مساعد2 يضحك ويغني:

إلى الجحيم إلى الجحيم لسنا نبالي بالجحيم

إلى الجحيم فقد تساوى الوغد فيه والكريم

إلى الجحيم قل لهم فلتذهبوا إلى الجحيم"[55].

الأغنية تكسر الهيبة من الخوف التقليدي من الجحيم، بدلاً من كونه مكاناً للعقاب، يصبح ملجأ يستخف به (لسنا نبالي بالجحيم). كذلك نلاحظ المساواة بين الوغد والكريم، ما يدل على انهيار المنظومة الطبيعية في عالم الشخصية التي تكافئ الأخيار، وتعاقب الأشرار. وبالتالي الضحك والغناء هو السلاح الوحيد لمواجهة المصير المأساوي.

وتكرار عبارة (إلى الجحيم) تهدف إلى نزع الخوف وتحويله إلى أداة رفض السلطة الاجتماعية والأخلاقية.

ولجأ الكاتب إلى الشعر الحر الذي جاء على لسان خميس

"كم تبقى من الليل الآن يا صاحبي

لتقطع هذا الطريق الطويل الممل؟

كم تبقى من السهر الآن بحوزتنا

لأ كسر حلم العاشقين الجميل

كم تبقى من النجوم الآن لم تنطق الأبحر عبر ثنايا الخطوب؟[56].

يشكل الليل فضاءً مكانيًا وزمانيًا مثقلاً بالهموم فهو طريق مظلم طويل وهذا الظلام ليس استسلامًا، بل هو مسرح للمقاومة والبحث عن النور, وهو ما ترمز إليه النجوم التي لم تنطفئ بعد.

كما نلاحظ التكرار (كم تبقى) لا يفيد طلب معرفة العدد, بل هو استفهام يعكس القلق والجهد العاطفي ما يبرز ثقل الزمان.

سابعًا– القوالب الشعبية:

وهي "الصيغ اللغوية التركيبية التي استمدها الكاتب من اللغة الشعبية الدارجة، وأعاد صياغتها بألفاظ فصيحة، لكن تراكيبها لا تخرج أبدًا عن المعنى الشعبي الذي نشأت فيه واستقرت به شهرة ووجودًا"[57].

"سترك ياربي"[58].

"القلب أبيض والمعدن نظيف"[59].

"فكنا من دعى الشر"[60].

"ما هناك إلا الخير"[61].

اليدين "مغير وسع بالك يا أستاذ، وحدة وحدة كل شي يصير"[62].

نجح (علي الفلاح) في توظيف القالب الشعبي في الحوار والحركة المسرحية، ما أضفى على المشهد العفوية والواقعية، التي عكست البيئة الاجتماعية للمجتمع الليبي.

نتائج البحث:

أسهم توظيف التراث في المسرح الليبي في بناء مسرح يعبر عن المجتمع الليبي، ويستند على موروثه الثقافي، للتعبير عن الهوية، ونقد الواقع، وربط الأجيال بثقافتها.

ويؤكد البحث أن توظيف التراث في المسرح الليبي لم يكن مجرد استحضار الماضي، وإنما إعادة قراءة الموروث في ضوء قضايا الحاضر، بما يعزز الهوية الليبية، ويحمل الخبرات الجماعية، وتحويلها إلى عنصر فاعل في البناء الدرامي.

كما تم تحويل الرمز الشعبي إلى أداة للنقد الاجتماعي والسياسي، فيوحي أن مصدر الخوف ليس الشخصيات الأسطورية، وإنما الشخصيات البشرية بممارستها الشريرة، فساهم التراث في تعميق دلالة النص، ويظهر هذا بوضوح في حكاية خميس والجدي، وحكاية العفريت وسليمان.

وبينت الدراسة أن التوظيف الديني يؤدي وظيفة دلالية بارزة، من خلال الإيحاء والتضمين واستدعاء بعض الصور والمعاني في سياقات جديدة، كما بينت أن الأسطورة توظف للكشف عن أزمات الحاضر، وتفسير التحولات النفسية و الاجتماعية، كما أن الأغاني الشعبية تؤدي وظائف داخل النص المسرحي، من بينها الربط بين المشاهد والتعليق على الأحداث.

وبينت أن الأمثال والأقوال والحكايات تسهم في تشكيل الحوار وإكسابه طابعاً محلياً.

هوامش البحث:

1. علي الفلاح – التحطيم – الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 41– 42.
2. سورة الأعراف، الآية 34.
3. علي الفلاح – التحطيم ص73.
4. سورة النجم، الآية 14– 15.
5. علي الفلاح، التحطيم، ص76.
6. المصدر نفسه، ص20.
7. سورة الإسراء، الآية 33.

8. علي الفلاح، ثلاثية الليل,، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ط1، 2002، ص27–28.
9. سورة عبس، الآية 34 – 35 – 36.
10. سورة المعارج، الآية 10 – 11 – 12– 13.
11. علي الفلاح، ثلاثية الليل، ص 187.
12. أبو الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، رقم 1966، باب استحباب نكاح ذات البين، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ج2، ص1086.
13. علي الفلاح، ثلاثية الليل، ص 29.
14. المصدر نفسه، ص29.
15. المصدر نفسه، ص29.
16. المصدر نفسه،ص29.
17. المصدر نفسه، ص31.
18. علي الفلاح، اللعب على حجم الصدفه، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 108.
19. المصدر نفسه، ص114.
20. المصدر نفسه، ص 161.
21. المصدر نفسه، ص163.
22. المصدر نفسه، ص166.
23. المصدر نفسه، ص17.
24. المصدر نفسه، ص121.
25. المصدر نفسه، ص121.
26. المصدر نفسه، ص162.
27. أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، ص61.
28. حواء مصباح سعد أبو خشيم، الأمثال الشعبية في ليبيا، دار الحكمة، ص7.
29. علي الفلاح، ثلاثية الليل، ص165.
30. المصدر نفسه، ص210.
31. المصدر نفسه، ص175.
32. المصدر نفسه، ص161.
33. علي الفلاح، بندير موالف زفة، مجلس الثقافة العام، القاهرة، 2006، ص43.
34. علي الفلاح، ثلاثية الليل، ص36.
35. المصدر نفسه، ص132.
36. علي الفلاح، اللعب على حجم الصدفه، ص121.
37. علي الفلاح، ثلاثية الليل، ص206.
38. المصدر نفسه، ص123.
39. المصدرنفسه، ص51.
40. المصدر نفسه، ص53.

41. المصدر نفسه، ص58.
42. المصدر نفسه، ص53.
43. المصدر نفسه، ص84.
44. المصدر نفسه، ص122.
45. المصدر نفسه، ص96.
46. المصدر نفسه، ص86.
47. المصدر نفسه، ص48.
48. المصدر نفسه، ص111.
49. المصدر نفسه، ص187.
50. المصدر نفسه، ص120.
51. المصدر نفسه، ص18.
52. علي الفلاح، بندير موالف زفة، ص54.
53. أحمد موسى، الأدب الشعبي وفنونه، مكتبة الشباب، وزارة الثقافة، 1984، ص4.
54. علي الفلاح، ثلاثية الليل، ص36.
55. علي الفلاح، التحطيم، ص71.
56. علي الفلاح، ثلاثية الليل، ص155.
57. أحمدى موسى، الأدب الشعبي وفنونه، ص4.
58. علي الفلاح، ثلاثية الليل، ص28.
59. المصدر نفسه، ص28.
60. المصدر نفسه، ص197.
61. المصدر نفسه، ص190.
62. علي الفلاح، التحطيم، ص22.