الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم االي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب العربي و الفنون

القسم : فنون العرض

التخصص: نقد العرض المسرحي

مذكـــرة تخرج لنيل شهادة الماستر

الفكاهة في المسرح الجزائري

مسرحية " بابا قدور الطماع" أنموذجا

إعداد الطالبات :

1- عليوي كنزة

2- بغدادي أمينة

إشراف الدكتورة :

منصور كريمة

السنة الجامعية : 2018/2017

شكر و تقدير

نرى لزاما علينا تسجيل الشكر و إعلامه و نسبة الفضل لأصحابه، استجابة لقول النبي صلى الله عليه و سلم :

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

و كما قيل:

علامة شكر المرء إعلان حمـده

فالشكر أولا لله عز و جل على أن هدانا لسلوك طريق البحث و التشبه بأهل العلم و إن كان بيننا و بينهم مفاوز.

كما نخص بالشكر الدكتورة الفاضلة المشرفة على هذا البحث " منصور كريمة ".

فقد كان حريصة على قراءة كل ما نكتب و وجهتنا إلى ما يرى بأرق عبارة و ألطف إشارة، فلها منا وافر الثناء و خالص الدعاء.

كما نشكر السادة الأساتذة و كل الزملاء و كل من قدم لنا فائدة أو أعاننا بمرجع، نسأل الله أن يجزيهم عنا خيرا و أن يجعل عملهم في ميزان حسناتهم.

المقدمة

يعتبر المسرح من بين الفنون الأدبية الراقية وهو من أكثر المظاهر الثقافية و الأدبية قدرة على وصف المشهد المجتمعي بكل تحولاته، فالصّلة بين الكتابة المسرحية و التحوّلات الحضارية قائمة وقويّة جدّا منذ الأزل، ودراسة المسرحية تمكّننا من استيعاب ما يحدث في المحيط ذلك أن النص المسرحي يعبر إلى حد بعيد عن السّمات البارزة في مجتمع ما، ويجسده بسلبياته و ايجابياته فهو يستجيب للطبيعة وتحوّلات العصر، كما يبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية و المجتمعات الإنسانية.

و المتمعّن في المسرح الجزائري يجد أنه عالج مختلف القضايا السياسية و الاجتماعية و الثقافية، فقد لعب دورا هاما في نشر الوعي السياسي و الثقافي والاجتماعي و محاربة الكثير من الآفات الاجتماعية المنتشرة في أوساط المجتمعات الجزائرية أثناء فترة الاحتلال الفرنسي، كما عمل أيضا على التعريف بالقضية الج ا زئرية داخل و خارج الوطن.

ولقد ظهر في هذه الفترة كتاب ومسرحيون كثر" كعلّا لو" و"بشطارزي" وّ"رشيد قسنطيني" وكان هذا الأخير من أكثر المسرحيين المعروفين بالسخرية و الفكاهة في أعمالهم المسرحية و جل مسرحياته جاءت في طابع اجتماعي. و من بين المسرحيات التي اشتهر بها "القسنطيني"، اخترنا مسرحية" بابا قدور الطماع "نموذجا لدراستنا.

و سبب اختيارنا لهذا الموضوع، هو رغبتنا الملحّة في التعرّف على المسرح الجزائري بصفة عامة، و الفكاهة بصفة خاصة باعتبارها فنا مزدوجا (النص \ العرض) وكونه أيضا ساهم في توعية الشعب الجزائري و قد كان بمثابة السلاح في مقاومة الاستعمار، وباعتباره أهم الفنون الراقية التي حققت العديد من النجاحات واخترنا مسرحية "بابا قدور الطماع" نموذجا لدراستنا لأن" رشيد قسنطيني" يعتبر من أهم رواد المسرح الجزائري، والمعروفين بطابع الفكاهة ، ومسرحية " بابا قدور الطماع" صورت لنا واقع الشعب الجزائري أثناء فترة الاستعمار.

و يرمي البحث الى مجموعة من الأهداف حيث استدعت دراسة هذا الموضوع الى تقسيمه الى فصلين . فصل نظري ، فصل تطبيقي و خاتمة .

تم تخصيص الفصل النظري للحديث عن ماهية الفكاهة ، تعريف المسرح الجزائري ، أصول الفن المسرحي الجزائري ، تجليات الفكاهة في المسرح الجزائري و سمات المسرح الجزائري و ارتباطه بمسرح الفكاهة .

أما في الفصل الثاني فقد تطرقنا الى الحديث عن التجربة المسرحية" لرشيد قسنطيني" و التعريف بهذا الأخير حيث أنه يعد من أهم رواد المسرح الجزائري و ذلك لمعالجته القضايا الاجتماعية و السياسية السائدة في تلك الحقبة . و من ثم أعقبنا بالدراسة النقدية التحليلية للمسرحية .

1 الإشكالية

تتحدد إشكالية بحثنا حول : "الفكاهة في المسرح الجزائري" من خلال مسرحية "بابا قدور الطماع "لرشيد قسنطيني أنموذجا وأهم التقنيات والآليات المنتهجة من طرف الكاتب الكوميدي لإنتاج الفكاهة، وبالتالي تحديد تجلياتها، ومصادرها، ووظائفها، واستقصاء أهم محطاتها انطلاقا من بداياتها الأولى، مما يستوقفنا أمام جملة من التساؤلات تتلخص فيما يلي :

1 - هل الفكاهة المنتهجة في المسرح الجزائري تصبو إلى التسلية والترفيه من خلال إثارة الضحك لدى المتلقي، أو من أجل تعرية المجتمع، وكشف المستور من عيوب ونقائص من خلال التهكم و النقد.

2 - ما دورالفكاهة و انعكاساتها على المجتمع، وكيف سايرت عاملي الحرية والرقابة ؟

وقد انبثقت هذه الأسئلة لدينا من خلال استقصاء البدايات الأولى للحركة المسرحية في الجزائر، والقراءات المتأنية للنصوص المسرحية المنتجة أنذاك، والتي تعج بالنقد الاجتماعي اللاذع من خلال كشف عورات وعيوب المجتمع في أسلوب هزلي فكاهي يتماشى وتفكير الفرد الجزائري الذي تهافت على هذا اللون من المسرح للترويح والتنفيس والتسلية.

الفرضيات

تتمحور حول :

1 - كون الفكاهة في المسرح الجزائري تدخل في خضم الحركة التأسيسية للمسرح الكوميدي في الجزائر من خلال ارساء القواعد الفنية والجمالية لهذا اللون، وذلك ما عكف عليه"رشيد قسنطيني"

2 - التجربة المسرحية " رشيد قسنطيني " تدخل في مسار الحركة الثقافية والتوعوية التي بدأت خلال العشرينيات.

3 أراد " رشيد قسنطيني " من خلال أسلوبه المتميز التأسيس لمسرح يكون أداة تثقيفية وتعليمية، ومنه كانت الفكاهة احدى مقوماته التعبيرية والتراثية الشعبية.

3- المنهج :

لقد اتبعنا في مذكرتنا المطروحة منهجين أساسين هما ، المنهج التاريخي و المنهج التحليلي النقدي للمسرحية " الأنموذج " .

و قد تطرقنا بالجانب التاريخي الى حركة تطور المسرح الجزائري والمراحل التي مر بها عبر الحقبات التاريخية المختلفة مستهلين البدايات التي بدأ فيها المسرح الجزائري يضع أول حجر أساس له بأرضية التواصل مع المجتمع و ايصال هذا الفن الى كافة فئاته ، مرورا بتأثير الفكاهة عليه و مدى لمسها للواقع المعاش ، من خلال النقد و التهكم .

و من ثم المنهج التحليلي النقدي للعمل حيث تطرقنا الى تحليل الشخصيات و تفاعلها مع بعضها البعض في المسرحية ، الزمان والمكان ،اللغة ، الحوار ، الصراع بالاضافة الى الاسلوب المستعمل الذي يؤثر في المتلقي و ي حاكي فكره و نمط معيشته خصوصا من خلال الألفاظ المستعملة و الحكم و الأمثال بطريقة هزلية تهكمية تجمع بين الفكاهة و النقد .

وبذلك تصبح الفكاهة في المسرح الجزائري تجربة مجسدة تستدعي المادة التاريخية والواقع الاجتماعي والقضايا السياسية والأفكار والمواقف وأساليب التعبير وأنماط التلقي.

ولأجل تفكيك هذه العناصر المحورية الخاصة بموضوع بحثنا هذا اعتمدنا مقاربة منهجية جمعت بين آليات التصنيف والتحليل والوصف والمقارنة، وذلك نظرا لطبيعة الموضوع التي تستدعي تصنيف المادة الاصطلاحية والمفهوماتية والمعرفية، كما اعتمدنا المقاربة التحليلية النقدية التي تنسجم وطبيعة الموضوع الخاص بآليات الكتابة الفكاهية في المسرح الجزائري، وبالتحديد نصوص " رشيد قسنطيني".

4- صعوبات البحث :

ان الفن المسرحي من بين الفنون التي تجمع بين مركبات معرفية وجمالية متعددة، وكذا الشأن بالنسبة للفكاهة، اذ يصعب تناوها بمقاربات تحليلية دون ضبط احالاتها النظرية المشتركة والخاصة بالمستوى الاصطلاحي والمفاهيمي، وفي مستوى المضامين والأشكال والوظائف، وهذا ما يجعل من الاشكالية المنهجية أكثر صعوبة خصوصا لما يتعلق الأمر بالفكاهة في المسرح الجزائري الذي لا يزال في مرحلة البحث عن الذات والتأسيس والمرتبط شكلا ومضمونا بالثقافة الشعبية الشفوية.

ان نقص الدراسات المتناولة لموضوع الفكاهة وأساليبها التعبيرية، وعدم توفر المكتبات الوطنية والجامعية على القدر الكافي لمراجع وبحوث خاصة هذا الموضوع، وخاصة لما يتعلق الأمر بالمسرح الجزائري والتجارب المسرحية الغير مدونة زاد من ارهاقنا في عملية البحث، لكنه لم يثبط عزمتنا في خوض غمار متعة البحث.

الفصل الأول

الفصل الأول:

الفكاهة في المسرح الجزائري

المبحث الأول : الفكاهة

مفهوم الفكاهة و نشأتها

يربط "باتريس بافيس " مفهوم الفكاهة بالهزلي و السخرية ، حيث يقول : " الفكاهة هي احدى الآليات المفضلة لدى المسرحيين ، بتوظيف الهزل و السخرية ، مع احتفاظ الفكاهة بنكهتها ووقعها الخاص ، فبينما السخرية و الأهجية تأخذ بعدا باردا ببصمة فكرية ، فان الفكاهة نجدها أكثر حميمية و دفئ و لا تتوانى في الضحك على ذاتها ، و تسخر من الساخر ذاته ، فهي تبحث عن المظاهر الفلسفية الخفية وراء الوجود ، و هي بذلك تبرز الغنى الداخلي للفكاهة " .1

و الفكاهة تنشأ من مزيج من الدفئ و الأمن من ناحية ، ومن العداوة أو الخوف من ناحية أخرى . و بمصطلحات تطورية ، فان الفكاهة تمزج بين الميل الى الاسترضاء (الابتسام) و بين السيطرة (الضحك) ، و قد كشفت الدراسات أن الأطفال يضحكون عندما تظهر الهاديات أو العلامات الدالة على القلق على نحو شديد القرب من الهاديات الدالة على الأمن ، و هكذا فان الفكاهة تتطلب كلا من استشارة التوترات ، و خفضها أو التحرر منها أيضا في الوقت نفسه . 2

1غريبي عبد الكريم ، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع و الاقتباس ،دراسة لأربع نماذج،رسالة ماجستير ، جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان ،كلية العلوم الانسانية و العلوم الاجتماعية ،قسم الثقافة الشعبية 2011-2012، ص : 87

2 جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: د : شاكرعبد الحميد، مراجعة : د : محمد عناني ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت،عالم المعرفة طبعة 285، ص : 235

شكل يوضح جذور الفكاهة

و هذا جدول يوضح العلامات الدالة المتضمنة على نحو متكرر في الفكاهة

الأمن التخفيف من التوتر الابتذال العادي أو المألوف الانتصار الانسانية (ماهو مرتبط بالقيم الانسانية الشاملة)	الخطر الاستشارة المحرم القلق ما هو مرتبط بالسلطة

و تكشف المقارنات مع الأنواع الحية الأخرى ، خاصة القرود ، ان الابتسام و الضحك ليسا درجتين مختلفتين من الشيء نفسه لكنهما ظاهرتان مشتقتان من مسارات تطورية مختلفة و متعارضة تقريبا ، فالابتسام يبدو أنه قد ارتقى من ظاهرة المط العصبي الخضوعي للشفتان فوق الأسنان ، و هو تعبير من تعبيرات الوجه يدل لدى قردة الشامبانزي على محاولة استرضاء لقرد آخر مسيطر اجتماعيا ، و هنا تطبق الأسنان على بعضها البعض و من ثمة لا تكون جاهزة للعض .

تعتبر الابتسامة لدى الانسان طريقة للتعبير عن مشاعر الاذعان و الافتقار للقدرة على الحاق الأذى. [1]

أما الضحك فقد نشأ عن الكشف العدواني المهدد للأسنان ، و الذي يشاهد لدى الشامبانزي و غيرها من أنواع القردة ، و الذي يوازي اظهار القوة تمهيدا و استعدادا للعض أو التمزيق .

فهذه الايماءة بمصاحبة صوت الزفير الحلقي الشبيه بالدقات أو القرعات التي يصاحبها غالبا (آه أه أه) تحدث أساسا في مواقف جماعية. [2]

---

1 جلين ويلسون ، ترجمة : د : شاكر عبد الحميد ، مراجعة : د : محمد عناني ، سيكولوجية فنون الأداء ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوكطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عالم المعرفة طبعة 285 ، ص : 242 .

2 م ن ، ص 243.

و قد وردت مادة " الفكاهة " في بعض آيات الذكر الحكيم ، حيث يقول تعالى في سورة "ياسين" محدثا عن أصحاب الجنة " ان أصحاب الجنة اليوم في شغل فاكهون "[1] ،و يقول أيضا في سورة "المطففين ":

" ان الذين أجرموا كانوا من الذين آمنوا يضحكون و اذا مروا بهم يتغامزون ، و اذا انقلبوا الى أهلهم انقلبوا فكهين ".[2]

و اللفظة في سياق الآيات الكريمة كما يتضح للمتأمل تفيد الغبطة و السرور ، و البهجة و الحبور ، و الفرح و الانشراح و هذه العوامل جميعها من لوازم الفكاهة. [3]

و في "المخصص" لابن سيدة : "الفكاهة" تعني الموزاح ، و الرجل الفكه أي الطيب المزاح ، و فيما يمت بالصلة الى هذا المعنى يذكر "المخصص" في موضع آخر الفكاهة ، حيث يقول : هزل يهزل هزلا ، و رجل هزيل ، كثير الهزل ، و الهزالة الفكاهة. [4]

انحدرت الفكاهة من كلمة مزاج أو المزاج و الطبع و الحس و المرح و الظرف ، تعبير عفوي و دعوة للمرح و الفرح أو الضحك مع الآخر ، قد يكون قصدي أو غير قصدي و تتغير أشكال الفكاهة من ثقافة الى أخرى ، بل من ناحية الى أخرى ، و من موقف الى آخر ، و من رؤية الى أخرى و من شخص لآخر ، كما تتأرجح بين المتناقضات ، و قد تجمع بينها، فهي مرح و فكر ، و حماقة ، و هجاء ، و نقد ، و مأساة ، و ملهاة ، و هي تحمل التشاؤم كما قد تحمل التفاؤل ...

و الفكاهة بالمعنى الخالص تعد الظل الهزلي الذي يهدف الى جذب النتباه مع الانفصال عن الجوانب الممتعة ، و مع ذلك يتسع معنى المصطلح للاشارة الى فكاهي ، كل ما يهدف الى انتزاع الضحك أو الابتسام. [5]

---

1 الآية 55 من سورة ياسين

2 الآية 29 - 30 - 31 من سورة المطففين

3 فتحي محمد معوض أبو عيسى ، الفكاهة في الأدب العربي ، الشركة الوطنية للنشر و للتوزيع ، الجزائر ، ط 1970 ، ص : 13- 14

4 م ن ، ص : 14

5 paul aron , denis saint , jacques , alain viola , dictionnaire du littéraire, article « humour » paris , puf , paris , 2002 , p : 227 - 228

اذا أصبحت الفكاهة مرافة للضحك في معناها العام للكلمة ، فانها تعبير يكون خارج التمظهرات الأدبية و الفنية للفكاهة ، و هي مقاربة تعود الى الأحكام الخارجة عن الأبعاد الدلالاتية و التطور الذي عرفه هذا النوع من الكتابة الذي يشبه الى حد كبير المفهوم العام الذي لحق بالتراجيديا و ارتبط بكل ما هو حزين ، كذلك حدث للفكاهة في امتزاجها مع المفاهيم التقريبية التي أقحمت بكل خطاب مضحك مختلف عن السائد الشاذ أو المجنون.

و في مستوى النقد الأدبي تطرح صعوبات حول الفكاهة بسبب التناقضات و الاحراج في اللبس بين " الحس الفكاهي " و " الفكاهة " ، ف الحس الفكاهي مفهوم يرتبط بعلم النفس ، بل بالأخلاق و السؤال الفلسفي ، لذلك يصعب تعريفه اجمالا ، لأنه يرتبط بالألوان الكلامية و العلاقات الانسانية ، أما الفكاهة فهي شكل خاص بخصوصيات يمكن تعيينها في التجليات الهزلية: " اللعب بالكلام ، اللجوء الى اللامعنى ، تشويش توقع المتلقي " و هي علامات عن الحس الفكاهي للكاتب .

ان القارئ لأب الكوميديا الاغريقية ارستوفانيس يكتشف أنه لا يضحك من الفن ، و لا من أخلاق زمانه و لكن الأشياء الخاطئة التي أنتجتها الديموقراطية الاغريقية و السلطة بكل مسمياتها ، كذلك كانت الفكاهة و الكوميديا الساخرة عند الجاحظ ، و بن جنسون ، و شكسبير ، و موليير ، و علالو ، و قسنطيني و غيرهم . فالفكاهة فن ذاتي ينتج من صلبه تناقضات أفعاله ، من أجل تعديلها مع المحافظة على كامل الوقار و ثقة النفس ، لذلك فكل مضحك ليس بالضرورة هو فكاهي ، حتى و ان كانت مادة الفكاهي مضحكة ، هذه المفارقة هي مطابقة لماهية الحس الفني الذي هو تعبير تعويضي ، فهو في نفس الوقت عنصر و حاجز ، و من أجل تجاوزه يجب أن يرفع الى مستوى شفافية العالمي ، لذلك فالاحساس بالألم أو الفرح ، الذي يجلب الضحك أو البكاء يكون في الفن شكل من أشكال الابتسام من خلال الدموع. [1]

و يرى الفيلسوف "هيجل" "أن الابتسام يعني النتصار و حرية الجمال رغم كل أصناف الآلام لذلك فالفكاهة لا يجب أن تصل حد فقد المحتوى ، لأن في ذلك يختنق المثال". [2]

---

1 غريبي عبد الكريم ، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع و الاقتباس ، دراسة لأربعة نماذج ، رسالة ماجستير ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، كلية العلوم الانسانية و العلوم الاجتماعية ، قسم الثقافة الشعبية 2011-2012 ، ص : 39

2 فريدريتش هيجل ، فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابشي ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة 1981 ، ص : 38

الفكاهة في ظل تعددية المفاهيم

أما من حيث المقاربات المعرفية يعتبر " جورج وليام فريدريك هيجل " أول من أخرج موضوع الفكاهة الى المقاربات الفلسفية الذي نجده يصنفه ضمن مواضيع علم الجمال ، حيث يرى أن الفكاهة شكل رومانسي يتحقق في مستوى الذات و في نفس الوقت نجده يميز بين فكاهة الذات حيث يرجع الفكاهي فيه الى دواخله ، و " الفكاهة الموضوع " الذي اعتبره هذا المفكر شكلا أسمى و أهم ، حيث يرجع الفكاهي من ذاته للقاء الموضوع من أجل تحقيق وحدة القطبين (الذات الموضوع) من خلال المشاركة الوجدانية التامة ، و بذلك تحقق الفكاهة جدارتها .1

الفكاهة في المعاجم الغربية

أخذت الفكاهة في اللاتينية من اللغة الشعبية في بريطانيا و تعني " المزاح " ، ثم استعارها النقد الأدبي فيما بعد ، و ظهرت في فرنسا لأول مرة كاصطلاح سنة 1725 ، حيث حاول " فولتير " تفنيد أسبقية الفرنسيين لهذا المفهوم . 2

و يعرف قاموس " روبير الصغير " الفكاهة على أنها شكل من الدعابة أو الطرفة التي تعرض الواقع بأسلوب يجلب الفرحة و الغرابة .3

و يعرفها قاموس" وبستر" على أنها تلك الخاصية المتعلقة بحدث أو نشاط أو موقف ، أو بتعبير خاص عن فكرة ، و التي تستحضر الحس الهزلي ، أو الحس الخاص المتعلق بادراك التناقض في المعنى ، و هي كذلك تلك الخاصية المتعلقة بالأفعال و الكتابة و الكلام التي تستثير المتعة و المزاح و الفرح ، وهي كذلك خاصية واقعية مسلية و مضحكة ، أنها تتعلق بالملكة العقلية الخاصة بالاكتشاف و التعبير و التذوق للأمور المضحكة أو العناصر المتناقضة اللامعقولة في الأفكار و المواقف و الأحداث و الأفعال .4

---

1 فريدريتش هيجل ، فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابشي ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة 1981 ، ص : 152

2 voltaire , mélanges litteraires , lettre al'abbé d'olivet , 21 avril 1962 in philippe bierdermanne , l'humour dans l'exercice médical, Thése en médecine, université henri poincaré , nancyl 2000, p :111

3 Paul robert et oll , le nouveau petit robert de la langue francaise , collectionnaire le robert, seuil paris 2010 p :325

4 Noah webster , webster, s, dictionary of the english language faucimil , edition : london , 1993 , p : 135

و يعتبر المعجم الفرنسي " لاروس " أن الفكاهة شكل طريف يبرز الهزلي ، و السخيف ، و العبثي ، أو الغرائبي للواقع ، و يتم اخراجه في خطاب ، في نص ، أو رسم ، كما تعرض الفكاهة مواقف و أحداث قد تكون جادة و لكنها تكون مدعاة للضحك ... و قد تكون فكاهة سوداء ، فكاهة قاسية جارحة ، تحمل مواقف تراجيدية معروضة في قالب مضحك . 1

الفكاهة في المعاجم العربية

يقول الخليل بن أحمد الفراهدي (100. 173) في كتابه العين : " فاكهت القوم مفاكهت بملح الكلام و المزاح ، و الاسم الفكاهة " ، و يقول : " المزاح ، و الفاكه المازح ، و الفكه : الطيب النفس " . و في الموضع نفسه يقول الفراهدي ، و بهذا تكون الكلمة قد أخذت معنى آخر مختلف عن الأول ، لأن المزاح شيء و التعجب شيء آخر .2

و في معجم الصحاح نجد " الجوهري " يأتي بالفكاهة بمعنى المزاح ، اذ يقول : " فكه الرجل ، فهو فكه ، اذا كان طيب النفس مزاحا " ، و يضيف " الجوهري" معنى آخر : " و الفكه أيضا : الأشر و البطر " ، ثم يأتي الجوهي بمفاجأة أخرى في معنى الكلمة فيقول : " و تفكه ، تعجب ، و يقال تندم ...وتفكهت بالشيء : تمنعت به 3."

و بهذا يكون الجوهر قد أضاف معنيين جديدين لكلمة الفكاهة ، فأصبحت تعني الندم أو التمتع ، و ربما قد يؤدي المزاح في بعض الأحيان الى التمتع في حالة حدود و امكانية الفكاهة . اما " ابن منظور" في معجمه لسان العرب فقد ربط بدوره الفكاهة بالمزاح ، غير أنة أضاف بدوره معاني جديدة للكلمة نفسها ، حيث قال : " الفكه : الذي يتناول أعراض الناس ... و يقال : تركت القوم يتفكهون بفلان ، أي يغتابونه و ينالون منه ".4

---

1 grand usuel larousse , dictionnaire encyclopédique,bordas, paris, France, mars 1996 , p : 708

2 الخليل بن أحمد الفراهدي ، كتاب العين ، تحقيق : د عبد الحميد هنداوي ، الجزء الثالث ، دارالكتب العلمية ، بيروت ، طبعة 1 2003 ، ص : 335

3 اسماعيل بن حماد الجوهري ، الصحاح ، تاج اللغو و صحاح العربية ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار ، الجزء السادس ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 3 1984 ، ص : 1143

4 ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد الخامس ، دار المعرفة ، ص : 153-154

المبحث الثاني : المسرح الجزائري

تولد الفنون الأدبية من رحم ثقافات الأمم، فبداية ظهور الإنسان كانت محصورة في فهمه ما يحصل من ظواهر حوله، وبعدها حاول إيجاد حلول لكل التساؤلات التي حيرت فكره، ثم حاول هذا الإنسان وبعقله أن يضع قوانين لهذه الطبيعة وفي نفس الوقت التحاور معها ومحاكاتها، ولم يقف التفكير الإنساني إلى هذا إلى فحسب، بل تطور شيئا فشيئا إلى إن وصل إلى غاية التحضر والتمدن، فظهرت الفلسفات والعلوم والمناهج وأصناف الآداب.

وبعد إعطاء لمحة وجيزة عن التفكير البشري ومسيرته، نحط الرحال عند الفنون الأدبية، فقد تميز كل شعب أو كل مجتمع بأدب معين، وذلك لأنه قد وجد الظروف ملائمة لنموه وتطوره، فمثلا قد برع العرب في البلاغة والبيان وكان ديوانهم الأول ودستورهم هو الشعر ذلك قبل مجيئ الإسلام ونزول القرآن ، أما الغرب فكانوا أول من قام بالتمثيل على خشبة المسرح، ومن هنا نضيق الدائرة أكثر لنركز عن هذا الفن فنقوم بتعريفه وتبيان نشأته وكيف وصل إلينا والإحاطة به من كل جانب.

ويعدُّ المسرح أشدَّ الفنون إلتصاقا بحياة الشعب ، وأقدرها على التعبير عمَّا يشغل باله وأوفرها إتّصالا بهمومه ، ولعلَّه بما يجسّد من تعبير وتفكير ينهض بهما أشخاص من لحم ودم ، فإنَّه يعايش الواقع أكثر ممَّا تعايشه سائر الفنون ، ويحمل الناس على أن يحبُّوه من غير وهم أو تهويل ، وذلك لأنَّ المسرحية هي : فنُّ التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثّلين. [1]

1 ابراهيم حنداري جمعة، النص المسرحي العربي ، منشوا رت وزارة الثقافة ، دمشق2004، ص10

بلغ المسرح الإغريقي مع عمالقته الثلاثة ، ايسخلوس وسوفوكليسر و ايريبدس[1]

قد أعلى درجات الدِّقة والرَّوعة والكفاءة في البناء والتأثير ، والقدرة على تحقيق البنية المسرحية الأصلية والقوية ، وتعدُّ مسرحية أوديب ملكا أكمل مسرحية كتبت حتَّى الآن ، وقد عدَّها أرسطو المسرح منذ كتابة النَّقدي فنُّ الشعر ، حيث امتدحها ، خاصة حكمتها المشتبكة ، وأحداثها ، ووضوح الدوافع.

وتدور مواضيع المسرح اليوناني حول الت ا رجيديا التي هي المأساة ، والكوميديا التي هي الملهاة أو الفكاهة ، كلاهما نتيجة للإحتفالات التي كانت تقام الأله " ديونسيوس"حيث أنَّ التراجيديا و تتشق الكوميديا في البناء الصارم الذي يتمثَّل في الصِّياغة الشعرية وفي تقسيم المتن إلى فصول ، وتناوب الحوار بين الشخصيات ووجود الجوقة التي تردِّد الأناشيد الشعرية والقصص المأخوذة من الأساطير المور وثة والوثائق التاريخية القديمة التي يستوحي منها الشعرا ء الدَّ راميون بكلِّ حرية أسئلتهم السيَّاسية والفلسفية ، وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا الآلهة حفلين ، حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور ،فتكثر الأفراح وتعقد حفلات الرَّقص ، وتنشد الأغاني ، وهذا ما أدَّى إلى ظهور الكوميديا التي هي محاكاة لفعل مشوه ، ومثير للضحك وله طول معيَّن وتام في ذاته ، في لغة مزينة ،ويمكن أن ترد تلك الأنواع على إنفراد في أجزاء مختلفة من المسرحية ، وتتمُّ هذه المحاكاة عن طريق أناس يفعلون ، لا في شكل سردي ومن خلال المتعة والضَّحك يحدث التطهير. [1]

---

1 أرسطو ، فن الشعر تر :ابراهيم حمادة ، ص 105

ومن نماذج الكوميديا الإفريقية نجد الشاعر أرستفانيس " Aristovanis" الذي ساهم في تطوير الكوميديا الإغريقية ، حيث ت ا روحت مسرحياته بين الهزل والإلتزام بمفاهيم إنسانية تدعو إلى السَّلام ونبذ الحرب ، وبين أفكار فلسفية وأدبية و نقدية وشعرية ، لكنَّه إعتمد على الاكثار من الضّحك لأنَّه الشيء الوحيد الذي يخرج الإنسان من الحزن والألم الذي يعيشه. [1]

وتعتبر مسرحية الأرخينات 425 ق . م لأرستيفانيسأهم مسرحياته التي فازت بالجوائز الأولى.

وللكوميديا مميّزات تميّزها عن غيرها من مواضيع المسرح الإغريقي ، يجب أن تتصف بها الكوميديا ، وهذا ما يوصي به أرسطو.

- يجب أن تحاكي فعل أو ظاهرة وقعت فعلا بأسلوب مضحك دون الضرَّر بالطرف الآخر.
- كما أنَّه يعتبر البطل في الكوميديا هو أرذل الناس ، أي أنَّه يجب أن يمتلك قدرة قائمة على السخرية و التنكر.

- على الجمهور الإلتزام بالهدوء من أجل خلق جوَّ من التناسق بين الممثل والجمهور إلاَّ في الحالات التي تستدعي الضحك.

- كما أنَّه لابدّ أن يكون الموضوع هادفا ذو أخلاق.

---

1 أرسطو : فن الشعر تر عبد الرَّحمان بدوي ، دار الثقافة، بيروت ، ص 17

أمَّا فيما يخصُّ التراجيديا ، فقد ظهرت نتيجة الإحتفال الذي يقام في أواخر فصل الرَّبيع ، حيث تكون الكروم قد جفت ، حيث من شأنها أن تصوَّر مواضيع كثيرة مثل صراع الإنسان مع الطَّبيعة والآلهة ، كما أنَّها تصوَّر مواضيع كثيرة تواكب ظروف حياته الجديدة ، كما نجد أيضا أنَّ التراجيديا تهتمُّ أكثر بالمواضيع التاريخية خاصَّة ما يتعلَّق بالشخصيات العظيمة

التي كان لها أثر على النفوس . فالمأساة إذا هي تصوير للحياة ، ومحاكاة لأفعالهم وسلوكاتهم وهذا من أجل سعادتهم ،

ولأنَّ هذين الآخرين من عمل الإنسان وإ ا ردته ، وهذا لأنَّ الفعل صفة إنسانية يجب محاكاته لأنَّ غاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود.

كما أنَّ للجوقة دور كبير في التراجيديا اليونانية ، وهي تنفرد بالكثير من أجود الشعر ، حيث تتقدَّم لتغنِّي نشيدها الرَّسمي رفقة قائدها ، فهي ركن أساسي في بناء أيَّ عمل مسرحي عند اليونانيين ، ومن خلالها أصبحت التراجيديا فنًّا مستقلاً بذاته له عناصره الفنية. 1

ومن أشهر نماذج التراجيديا نجد الشاعر سوفكلس sofoqlis الذي اشتهر بمسرحية العظيمة أوديب ملكا " المسرحية التي تحكي معاناة فتى مع قدره بين الحقيقة والواقع ، وتعتبر هذه المسرحية من أعظم المسرحيات التي قدَّمها سوفكلس في زمانه ، ولحدِّ الآن ما زالت محلَّ اهتمام النقَّاد والباحثين في مجال الأدب والنّقد .ولقد ساهم سوفكلس في تطوير المسرح الإغريقي ، حيث أسَّس لمعالم المسرح العالمي ، ولهذا احتلَّ مكانة كبيرة لدى روَّاد المسرح و عبر كلَّ العصور.

1 أرسطو : فن الشعر تر عبد الرَّحمان بدوي ، دار الثقافة، بيروت ، ص18

أولا /أصول الفن المسرحي الجزائري:

يجد المتصفح للدراسات والبحوث الأكاديمية التي أرّخت للأدب المسرحي في الجزائر بخاصة، وللحركةالمسرحية بعامة تضاربا أو قل عدم استقرار على رأي واحد يخص بداية الحركة المسرحية في الجزائر، سيما ما تعلق منها بما يسمى بتاريخ الأدب في الجزائر الحديثة، إذ يجد بعض الآراء تُرجع بداية المسرح الجزائري1830م2 (، ويرى - إلى بدايات القرن العشرين1 ، وعلى أكثر تقدير إلى الفترة العثمانية بالجزائر1518) صالح لمباركية أن ملامح المسرح في الجزائر الحقبة بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية، وقد أظهر المسرح وقتها فعالية متميزة في نشر الوعي السياسي والاجتماعي3 ، فيما ربط نور الدين عمرون ظهور المسرح في الجزائر ببدايات الاحتلال الفرنسي للجزائر.4

الحق إن كل هذه الآراء وغيرها التي تناولت قضية التأريخ للأدب المسرحي بالجزائر لكفيلة بأن ترسخ الانطباع بشساعة مجال البحث في تاريخ الأدب المسرحي في الجزائر، إذ أن المجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا -والذي نرى بينهما لحمة كبرى -هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف مستويات الرقي فيها، وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربية في كل مناحي الحياة5 .

ويعد الفعل المسرحي أقرب النشاطات الفنية للإنسان بعامة، إذ يعود إلى البدايات الأولى لتواجد الجنس البشري على الأرض، إنه أيضا يرتبط بطفولة الإنسان بل بأقدم حركة إبداعية، ولعل أبرزها ما تعلق بتفسير الوجود والموجود فيه، حتى إن الفعل التمثيلي يمارس في مناحي الحياة لدى الأفراد والجماعات من أجل إبراز شخصيتهم إنهم يمثلون، يؤلفون نصا ارتجاليا، ويختارون المكان والزمان المناسبين لتمثيله، ثم يؤدون الأدوار على أكمل وجه يرتضونه.

1عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 197 وما بعدها .وينظر :انيسة بركات، أدب النضال في الجزائر من 1945 .حتى الاستقلال، ص191

2أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 ، ص 215 وما بعدها.

3صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ،دار الهدى، الجزائر، ص 9 وما بعدها.

4 نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ط1 ، 2006الجزائر، ص 66 وما بعدها

5عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1 ، ص 200019 وما بعدها.

إن ما سبق ذكره من لا استقرار في تحديد بدايات الأدب المسرحي في الجزائر هو ما يدفع بالباحث إلى عدم الاطمئنان إلى ما جاء في تلك المؤلفات الخاصة بالتأريخ لهذا الفن سواء أتعلق الأمر بالجزائر أم بمعرفة هذا الفن الراقي لدى باقي الشعوب العربية، وإلى البحث في مظان تاريخية مختلفة.

أ/ الأصول غير العربية للمسرح الجزائري:

عرفت أرض الجزائر الثقافة العربية في صورا الأولى على يد الفاتحين في القرن الأول الهجري، ثم مع ما حملته الحملات التي تلتها فيما بعد حتى القرن الخامس الهجري مع الحملة الهلالية من الجنوب الجزائري، إلا أن كتب التاريخ تحفظ لنا وجود الإنسان هذه الأرض قبل ذلك التاريخ، وتثبت مظاهر الحضارة والتمدن، ومن وجوه التأثر بين أبنائها وأبناء الشعوب المختلفة، إذ يرجع العديد من المهتمين بقضايا المسرح ظهوره في المغرب العربي ومن بينها الجزائر إلى الفترة الرومانية.[1]

1-المسرح الجزائري قبل التاريخ:

عرفت شمال إفريقيا – الجزائر بخاصة -وجود الإنسان منذ عصر ما قبل التاريخ، بمختلف أقسامه، وكان للموقع الجغرافي المتوسط بين المناطق الحية من الكرة الأرضية من جهة، وما تشمله من تضاريس خاصة، دور كبير في بناء هذا الإنسان، ودفعه إلى التواصل الحضاري، والاضطراب الدائم، وإلى الإصرار، وبذل الجهد للسيطرة على كل شيء، وهو السلوك الطبيعي الذي تطلبته موجودات ومؤهلات المكان. كما يمكن ملاحظة أن هذا التاريخ قد جمع بين الصفة المحلية من جهة، والصفة الدولية الإنسانية من جهة أخرى، ورغم أن هذه الظاهرة نكاد نلحظها بارزة لدى كل شعوب الأرض، فلدى المغاربة
القدماء أوضح وأظهر[2] ، وهذا ما لا يختلف مع طبيعة شعوب المنطقة وتفاعلها الطبيعي مع أساليب الحضارة ومن بينها المسرح، إذ أورد محمد عبازة ما يشير إلى تلك البدايات في قوله ":نشأ المسرح التونسي لأول مرة على عهد الرومانيين أي منذ عشرين قرنا[3]

وقد اتجه اعتقاد إنسان تلك الحقبة في محاولة زيادة التقرب من القوى الخفية المتحكمة في حياته والحياة المحيطة به، فبدأ يصور بعض مشاعره في أشكال إنسانية وحيوانية تعبر عن بعض مفاهيمه الأولى

---

1 للإطلاع أكثر يرجع إلى :صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 10 وما بعدها، وينظر أيضا :عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 24 وما بعدها.

2 رشيد الناضوري، المغرب الكبير،ج1 ، العصور القديمة أسسها التاريخية، الحضارية، والسياسية، ص21

3 محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، دار سحر للنشر، ط1 ، تونس 1997 ،ص14

كمحاولة منه للوصول إلى الأمان والاطمئنان، ورضى هذه القوى الخفية للتحكم في حياته وحياة البيئة .المحيطة به، وقام بصنع أقنعة ليمارس بها طقوسه التي يحمي بها نفسه من المخلوقات الشريرة.[1]

وهذه الأمثلة من الاعتقاد سرعان ما تتطور وتتجسم بصورة أكثر وضوحا في المراحل الحضارية التالية، وبصفة خاصة في العصر الحجري الحديث، ولم يقتصر هذا الجانب الفكري على هذه النواحي فقط بل لقد بدأ إنسان هذه المرحلة في التعبير بالرسم عن أفكاره، واستخدم بيض النعام كزجاجات ماء، فزينها برسوم هندسية، وكل ذلك يبين تقدم الإنسان في هذه المرحلة الحضارية في الحالات المادية والفكرية تقدما ملموسا، ويبين مظاهر الصراع بين الإنسان بوجودها من جهة أخرى، والقيام بطقوس مسرحية تعد البذور الأولى للمسرح عند إنسان هذه الأرض.

و قد أورد صالح لمباركية الدور الفاعل للملك البربري" يوبا الثاني "في رعاية الآداب والفنون، وشدة حرصه واهتمامه بالمسرح [2] ، كما أثبت محمد عبازة نبوغ يوبا الثاني وولعه بالفنون اليونانية والرومانية، حتى انه استعان بممثلين متمرسين جلبهم إلى قصره[3] ، وقد أدى يوبا الثاني أداء متميزا في كل مجالات الحياة لدى شعوب شمال إفريقيا.[4]

2-المسرح الجزائري مع بداية التاريخ:

يمكن القول بكثير أن تبادلا ثقافيا ودينيا كان بين شعوب البحر الأبيض المتوسط، ومن هذا التبادل كانت قرطاجة سنة 814 ق.م(، واستمر العصر الفينيقي إلى القرن) 6 ق.م (السادس قبل الميلاد،

حيث كان هذا العصر عصر استكشاف اقتصادي وتأسيس للمدن والموانئ،ومن ذلك إلى أن قامت قرطاج دولة مستقلة، فبدأ العصر القرطاجي رغم المنافسة اليونانية الحادة التي انتهت بالفشل، حيث استقل القائد " ماجو "بقرطاج بعد أن تمكن من تكوين جيش من الجنود المرتزقة وكذا العناصر البربرية النوميدية الذين تميزوا في مجال الفروسية، ولم يتردد اليونان في الانخراط في صفوف الجنود المرتزقة في الجيش القرطاجي.

1المرجع السابق، ص66

2ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر،ص10

3ينظر : محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص14

4للإطلاع أكثر في تاريخ يوبا الثاني وحياته، ينظر :عبد الرحمان محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام،ج1

إن أول ظاهرة يلمسها الدّارس لتاريخ مجتمع هذه الأرض في هذا العصر القرطاجي هو الامتزاج الواضح بين عدد من العناصر الحضارية في ذلك ، فهناك العنصر القرطاجي الفنيقي الأصل، والعنصر البربري المحلي، والعنصر اليوناني، بالإضافة إلى العناصر الحضارية المصرية والقبرصية، والإفريقية الزنجية، والكريتية، وكان لكل عنصر من هذه العناصر مقوماته الحضارية المادية والفكرية في المجالات الدينية، والثقافية، والأدبية، والفنية، والطقوس الدينية والمسرحية.1

وقد مارس القرطاجيون طقوس ديانتهم في عدد من المعابد التي بنيت على طرز معمارية مختلفة، تأثرت كثيرا بالطابع اليوناني الأصل، كما كانت هناك طبقة الكهنة المتفرغين الذين يتوارثون وظيفة الكهانة في عائلاتهم، رغم أن علي الراعي ينفي العلاقة بين الطقوس الدينية والفن المسرحي لدى العرب، فيقول":و إذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب... و التي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض.2

إلا إن وجود شيء يمثل المعابد، والكهنة، والطقوس الدينية، والأقنعة ليدل بكثير من القصدية على وجود شكل من أشكال التمثيل، خاصة وأن الدراسات قد أثبتت أن المسرح اليوناني الذي يمثل أصل الفن المسرحي العالمي قد ولد من رحم المعابد والطقوس الدينية التي تقوم فيها، وأن" المسرحية القديمة قد نشأت في أحضان الدين، فقد كانت طقوسا تؤدى للآلهة3 ، رغم أن الاختلاف بين الطقوس الدينية والأعمال الفنية قائم ولو على مستوى القصدية والخلفية الفنية لأي نشاط.

لقد قامت في قرطاج حضارة دامت سبع مئة سنة، مدت ظلالها على كل شمال إفريقيا، امتزجت فيها كل الثقافات، وتلاحمت، ثم انتهت لتترك مكانا لقوة أخرى هي القوة الرومانية.

3-المسرح الجزائري في فترة الاحتلال الروماني:

اختار الرومان مع أول تواجدهم على أراضي شمال إفريقيا مواقع هامة لإنشاء عدد كبير من المدن الداخلية والساحلية، وقد وقع الاختيار على المواقع نفسها التي اختارها الفينيقيون والقرطاجيون لأهميتها الإستراتيجية، اقتصاديا، وعسكريا، وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية، كالمباني الحكومية، والمكاتب، والمعابد، وأقواس النصر، والحمامات، ولعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت

1ينظر : عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص23

2علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2 ، الكويت، 1999 ، ص33

3عبد اللطيف محمد سيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق، ص13

قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة، تمقاد، تبسة، شرشال، فمدينة تيمقاد بناها الجيش الروماني عام 168م وأقاموا مسرحا يتسع لخمسة ألاف متفرج.[1]
وقد عمل الرومان جاهدين للتأثير على البربر لاجتذابهم إلى الثقافة الرومانية عبر ما كان يقدم من نشاطات دينية، وثقافية، وخاصة عبر المعابد، والمسارح، وفعلا لقد أعطوا للسكان الأصليين صفة المدنية، كما عمل الرومان على نشر لغتهم اللاتينية وسط السكان الأصليين، بل ف رضوها فرضا بكل الوسائل، حتى القهرية منها.

وقد شغل الوندال محل الرومان ابتداء من عام 428) م(، ثم جاء بعدهم البيزنطيون، إلى أن أخرجهم العرب الفاتحون عام 682)م(، ولا نكاد نرى شيئا خلال هذين القرنين أو يزيد، لسببين اثنين :الأول أن التواجد الوندالي والبيزنطي هو امتداد لتواجد الرومان، فكلاهما ينهل من معين واحد، وبالتالي فليس للتواجد الثاني أن يأتي بالشيء الجديد، والسبب الثاني، ولعله الأهم هو عدم استقرار الأمور في هذه الفترة، إذ اشتد الصراع بين البربر أبناء هذا الوطن، والغزاة الوافدين من أوروبا، مما جعل العناية بأمور الفن والفكر ضئيلة جدا، إن لم تكن مستحيلة.

وكما يو رد نورالدين عمرون أنه من السكان النوميديين من تقبّل الحضارة الرومانية قبولا جميلا وأندمج فيها فظهر منهم من أبدع في مجالات عدة من الحياة، ومنهم من عارض وواجه الرومان مواجهة عنيفة، وآخرون منهم زحفوا نحو الجنوب وأبقوا على مقاومتهم حتى نهاية الحكم الروماني[2]

ومع دخول الفينيقيين إلى هذا الوطن عرف البربر العصر التاريخي، ومن خلاله عرفوا الحضارة والتمدن، وعرفوا أيضا كثيرا من الطقوس التعبدية الجديدة، واستعملوا أنواعا أخرى من الأقنعة، مما دل على أنهم كانوا يمارسون نوعا من التمثيل، إضافة إلى امتزاجهم في هذه الفترة بكثير من أجناس العالم، وشعوبه، خاصة اليونانيين، الذين حملوا دون شك ثقافتهم، وخاصة المسرح إلى هذه البلاد.

و قد عرف المسرح في العصر الروماني نشاطا كبيرا أثناء تواجدهم في الفترة الممتدة من 42 ق م إلى 429ق مدل على ذلك كثرة تواجد المسارح الدائرية التي كان يبنيها الرومان في كل المدن التي أقاموها، ومازالت شواهد منها لحد اليوم، ورغم التناحر الحاصل بين البربر والمحتلين، إلا أن التأثر المسرحي، كالتأثر

1ينظر : صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص11
2نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص20

الثقافي ككل قد وقع بشكل أو بآخر، قليلا أو كثيرا، وإذا كان هذا الإنسان قد عرف هذه الأشكال من المسرح الذي هو تمثيلي، فإنه كان دون شك يسبق ذلك بنصوص مسرحية تكتب فردية أو جماعية.

ب/ الجذور العربية الإسلامية للمسرح الجزائري:

بدأ الفتح الإسلامي لأرض شمال إفريقيا مع بداية القرن8 م الثامن الميلادي، وقد حمل العرب معهم دينا، ولغة، وحضارة، وفكرا، ومنذ إستوطانهم وهم يعملون بجد على نشر ثقافتهم، وعقيدتهم، وتعميق جذورهما، كما تفاعل أبناء هذه الأرض إيجابا – آنذاك -مع هذا المدّ الفكري الجديد، مرتبطين عن طواعية وتلقائية هذه الجذور، فاشتد التلاحم وقويت الوشائج، وتشكّلت أمة بفكر واحد هو الفكر الشرقي، ولسان واحد هو اللسان العربي، وعقيدة واحدة هي عقيدة الإسلام.

استغنى تراث العرب منذ جاهليتهم بألوان عديدة من الفنون ولعلّ من بينها فن التمثيل أو ما يمكن أن نسميه تجاوزا بمحاكاة الأفعال فضلا عن الأقوال، ولن أعرض هنا لأراء المدافعين عن هذا التوجه، وآراء المنكرين له، الرافضين لوجوده، فمن أقرّ به استند إلى ترجمة العرب لكل ما جاء في الفكر اليوناني وقبول طبائعهم لكل ما هو فنّي[1] ،أما من أنكر فإنما أنكر وجود المسرح في شكله الأوروبي المعروف عند الغربيين، والذي سعى لإثباته هو شكل من أشكال المسرح أيا كان هذا الشكل[2] .

1-الأصول العربية الإسلامية للمسرح:

أنكر بعض الدارسين وجود علاقة بين الثقافة العربية الإسلامية وفن المسرح، إذ يرى علي الراعي أن، الشعوب العربية لم تطور طقوسها الدينية والاجتماعية إلى فن مسرحي كما حدث لدى باقي الشعوب[3]

كما أن هناك مجموعة من الأسباب التي حالت دون نقل العرب لفنون المسرح من الثقافة اليونانية، لعل أهمها الجانب الديني المهيمن على المسرحية اليونانية.[4]

1ينظر :عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص27 ، 26، نذكر هنا أن عزالدين جلاوجي يطلق مصطلح المسرح على الأداء الأول لفن التمثيل عند العرب، وأرى أنه الأصحّ استعمال مصطلح التمثيل الأقرب إلى محاكاة الفعل دون قصدية الفرجة وإثارة المتلقي مع الحركة، فمنتهى الفن العربي كان متعلقا بفن الكلم أكثر.

2ينظر :صالح سعد، مسرح نو الياباني أو ظل المحارب، ص 8 وما بعدها.

3ينظر : علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص33

4نقل هذه الفكرة باطمئنان كبير صالح لمباركية في كتابه المسرح في الجزائر، لكن التساؤل قائم على مستوى قبول العرب المسلمون لترجمة الفلسفة القائمة أساسا على اعتقاد العقل لا النقل، وهذا سبب صريح لأن نقول بأن الرفض كان يجب أن يكون للفلسفة من باب أولى.

وعلى عكس ما سبق يثبت البعض الآخر أن العرب قد عرفوا منذ جاهليتهم فنونا عديدة منها فن المسرح، من خلال المراسيم الأدبية التي كانت تعاصر موسم الحج، حيث يأتي الناس "ويلقون فيها قصائدهم، وملاحمهم، وقصصهم، التي تضمنت أفكارا درامية، توشك أحيانا أن تكون حوارا تمثيليا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة.1

ويؤكد جورجي زيدان معرفة العرب لبعض فنون التمثيل، فيذكر أ?م نظموا على شبه إلياذة هوميروس، وشاهنامة الفردوسي مما تضمن الكثير من أخبار حرو?م المشهورة، ونظرا لعدم تدوينها ضاعت من محفوظهم إلا قطعا بقيت إلى زمن تدوين الشعر في الإسلام.2

يذكر عز الدين جلاوجي مطمئنا – كما يقول -أن ا?تمع الإسلامي قد عرف المسرح مع نزول القرآن الكريم3 ، إذ لا خلاف في أن القصة فيه ذات نصيب وافر "فالقصص القرآني لا يقل الحيز الذي يشغله من كتاب الله تعالى عن الربع، إن لم يزد قليلا، فإذا كان القرآن ثلاثين جزء، فإن القصص يبلغ .قرابة الثمانية أجزاء من هذا الكتاب المخلد4

و قد قسم أحمد شوقي قاسم قصة يوسف عليه السلام إلى خمسة وعشرون مشهدا، إلا أن" هذا لا يعبر بالضرورة عن حقيقة وجود مسرح في القرآن الكريم 5 "كما يثبت صالح لمباركية، ويبقى الرأيان متجاذبان لحقيقة حضور المسرح في النص القرآني، رغم أن مشهد" الهيت لك "في سورة يوسف الآية 23-29، في ملامح المشهد المسرحي التام حوارا وممثلين وخلفية مكانية وزمانية.

يرى جلاوجي أنه إذا تأملنا القصة القرآنية لاحظنا ببساطة أن الجانب الفني الظاهر فيها هو جانب الحوار إلى درجة أنها تكاد تتحول إلى حوار بحت6 ، وهو يعتمد في ذلك على خاصية الحوار المهيمنة على على القصص القرآني، إذ تعدّ " الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية أشد مما تميزها خصيصة أخرى، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار7 .

1محمد كمال الدين،العرب والمسرح، ص16

2المرجع نفسه، ص13

3ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص27

4فضل حسن عباس، القصص القرآني إيحاؤه ونفحاته، ص100

5صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص18

6ينظر : عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري،ص28

7روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص117

و قد أيّد هذا الطرح محمد كمال الدين، فبعد اتساع رقعة الدولة العربية الإسلامية اتسعت المظاهر المسرحية في ا.تمع، حيث طغى الفن المسرحي على احتفالات الحكام والأغنياء ممن يقوم بتقليد الحاكم، أو الأمير، ومن يرد عليه، وكانت هذه المشاهد الدرامية على قصرها .دف إلى تمثيل موقف. معين يتم في الغالب بالفكاهة، والسخرية، ويحتوي على العظة، أو الدرس الأخلاقي" 1

كما ظهرت" صورة تمثل احتفالات دينية للشيعة من أنصار علي بن أبي طالب-رضي الله عنه- في يوم عاشوراء من مطلع كل عام لذكرى موقعة كربلاء، ووصف خروج الحسين من المدينة، حتى وصوله كربلاء، ثم مقتله فيها، وأطلق على هذا اليوم يوم القتل" 2، وهذه من الممارسات المحسوبة على الشعوب الإسلامية ويراها الدارسون قريبة من الفعل المسرحي 3، ويجدها صالح لمباركية محاولة يائسة من بعض الباحثين للبرهنة على وجود المسرح عند العرب.

ويذكر المستشرق الفرنسي جوستاف لبون أن التمثيل كان من وسائل التسلية عند الشرقيين 4، ويروي ويروي التاريخ العربي القديم أن رجلا صوفيا زمن خلافه المهدي(منتصف القرن الثاني للهجرة) كان يخرج يومين في الأسبوع إلى تل عال، فيخرج وراءه الرجال، والنساء، والصبيان، فإذا اجتمع إليه الناس نادى بعض أتباعه، فمثلوا شخصيات الخلفاء، والملوك، ويقف هو يحاكمهم، أو يقول فيهم رأيه، فالأتباع هنا ممثلون، وهو مرشدهم، ومخرجهم، والموضوعات واقعية تستمد من حياة العرب القدماء،والجمهور هم الحضور المشاهدون. 5

ويسجل التاريخ الأدبي أن قصاصا يدعى المغازلي كان زمن المعتضد أواخر (القرن الثالث للهجرة) يقوم بتقليد شخصيات من أجناس، وطبقات مختلفة، كالأعرابي والزنجي، ويقدم عن حياتهم مشاهد صادقة يعجب .ا الحاضرون، فهذا ممثل فرد يق وم بالتمثيل أمام الجمهور يتجاوب معه، وقد يقوم منه. الناقد أو الايب، أو المصحح لإحدى الوقائع 6

1 محمد كمال الدين،العرب والمسرح، ص 12

2 هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، ص 56

3ينظر: محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1990 ،ص 40

4محمد كمال الدين،العرب والمسرح، ص 12

5المرجع نفسه، ص 14

6 المرجع نفسه، ص 14

كما لا ننسى" الحكواتي الذي كان يقدم قصصه أمام حشود من الناس... يستعين بزميل له، أو زميلين يساعدانه في تصوير الشخصيات، أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع، أو بتقليد حركات. معينة، وبلغ عددهم بعد ذلك خمسا[1]

يورد عادل نويهض في كتابه " معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر" المسرحية المتوفي عام (575 هـ- ¨ العربية القديمة" يوم القيامة" للكاتب العربي الساخر محمد بن محرز الوهراني1179 م)،أو "المنامات التي اشتهر منها منامه الكبير الذي قال عنها ابن خلكان: لو لم يكن له إلا المنام الكبير لكفاه، ويقول الصفدي إنه سلك فيها مسلك أبي العلاء في رسالة الغفران، ولكنه ألطف مقصدا وأعذب عبارة" [2]، وهي تحتوي على ثلاثة عشر مشهدا تدور على هيئة حلم كبير يرى فيه المؤلف نفسه وكأ.ا أهوال القيامة فيصورهم في أسلوب ساخر.

إضافة إلى القصص الدرامية الكثيرة المبثوثة هنا وهناك في كتب الأدب كالبخلاء للجاحظ، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ومقامات بديع الزمان الهمداني، ومقامات الحريري، والفرج بعد الشدةللتنوخي. [3]

و تعدّ كل تلك الآراء سابقة الذكر دليل ثابت عن الاضطراب الحاصل في تاريخ المسرح في الأدب العربي قديما، إذ يبقى يجادل كل رأي بما لديه من تأويل وقراءة ذاتية للفعل الإبداعي بعيدة في كثير من الأحوال عن التوثيق الموضوعي للمسرحي، فالرأي المعتمد على التأويل القرائي للنص القرآني يفتقد للدليل الفني الصريح، فيما ينكر الرأي الثاني هذا التأويل متوسلا السبب المذكور .

إلا أن البحث لم يفقد الوسيلة في إثبات قدم المسرح العربي،إذ يثبت ظه ور هذا المسرح منذ القرن711 هـ، وقدم كثيرا من المسرحيات الظلية التي صورت - الثاني الهجري وبرز فيه محمد بن دانيال 636 العادات، والتقاليد المسرحية منذ القرن (السابع للهجرة) وما بعده" وهو مسرح متكامل فيه كل عناصر

---

1 المرجع نفسه، ص 14

¨محمد بن محرز الوهراني: أديب جزائري كان بارعا في الهزل والسخرية، نشأ بوهران (الجزائر)، رحل إلى صقلية، فدمشق، وبغداد، والقاهرة، أيام السلطان صلاح الدين الأيوبي، ولقي .ا القاضي الفاضل، وعماد الدين الأصبهاني، وغ يرهما، توفي بدمشق، له رسائل وفصول هزلية،عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، ص 350

2 عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، ص 350

3-محمد كمال الدين، العرب والمسرح، ص 13

المسرح الحديث، من قصة، وحوار، وديكور، وإضاءة، وجمهور، وتمثيل واقعي يجري على نسق المسرحالمعاصر. [1]

و لا ينأى المسرح الجزائري عن هذا المدّ والجزر التأريخي لفن عُدّ أبو الفنون بامتياز، والثابت في الأمر كلّه أن الجمهور الجزائري قد عرف كل هذا التراث الضخم لأنه تراثه، فإن مسلك الفن المسرحي مسلك دقيق في تكوينه الفني، لا يمكن أن يقوم على مجرد خاصية الحوار، وإذا ما غاب عنه الحوار لم يعد مسرحا .

2- أصول الفن المسرحي أثناء الحكم العثماني:

عرف الجزائريون أشكالا من مظاهر الفرجة الفنية في فترة الحكم العثماني مع .اية القرن السادس1830 م، فكانت تلقى في الأسواق، والساحات العامة، والمقاهي، - عشر والتي امتدت ما بين1518 والخيام الخاصة، والجدير بالذكر أن هناك أنواع جديدة من الفرجة وفدت على المجتمع الجزائري منها ساندي وير وهو نمط تستعمل فيه الموسيقى، ونوع آخر يسمى "لورطائيني" يعتمد على الممثل الهزلي بلا أكسسوار. [2]

يتميز الأداء الفني لهذه الأنماط المسرحية الجديدة بالمزج بين الأشكال الفنية، حيث كان " يجمع بين المسرحية، أو التمثيلية، والحكاية، أما هدفها فكان أساسا للترفيه الاجتماعي [3]، إضافة إلى أهداف أخرى تخرج عن ا.ال الفني كالوعظ، والإرشاد، والنقد الاجتماعي والسياسي.

---

1 . - المرجع نفسه، ص 20

2 . - ينظر: نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 60

3 . - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائري الثقافي، ج 2، ص 215

ثانيا /بدايات المسرح في الجزائر:

تجلّت الإرهاصات الأولى لنشأة المسرح الجزائري في القرن التاسع عشر، حيث تمحورت رسالته في الدفاع عن الوطن والشخصية الوطنية وكذا اللغة العربية، وتعدّ هذه الأهداف التي ركّز عليها المسرح هي القاسم المشترك بين كل أنواع الإبداع الجزائري، وفي هذا الصدد يقول غاب ريال أوديزيو بن فيكتور الذي أدار قاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة في بداية القرن التاسع عشر، في كتابه: "الأوبرا الأسطورية": "إن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة 1920 م، هو أن الجزائريين بدأوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم، وعن شخصيتهم بلغتهم الأم، ويؤكدوا بواسطة مسرح يجب أن يعي خصوصية مصيره وقواه، ولن يتأتى له ذلك دفعة واحدة، فلا فرقة أو مجموعة مسرحيات أو قاعة أو جمهور يستطيع بمفرده القيام هذه المهمة، بل الكل في الميدان. [1]

يتضح لنا جليا مما سبق ذكره أن نشأة المسرح الجزائري كانت ثمرة الوعي الذي بلغه الشعب الجزائري في الدفاع عن كينونته، وعن شخصيته ولغته العربية إذ يقول علي سلالي المعروف ب: علالو (1902-1992 م): "مهما تكن المواضيع والأشكال والطرق المتبناة آنذاك، فإن طابع التلميح السياسي كان يطبعالإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب وتنمية وعيه الوطني . [2]

لقد كان هدفنا، كما يضيف قائلا: هو خلق مسرح لنا نحن، نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا، ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، ونسلط من خلاله الضوء على شخصياتنا التاريخية البارزة، كما نكشف من خلاله أيضا عن إخفاقاتنا التي يجب معالجتها لتداركها [3]، وهذه ردّة فعل طبيعية من الشعب الجزائري اتجاه السياسة الاستعمارية، ف" لو نجح الفرنسيون في فرنسة العقول الجزائرية نجاحا كاملا، لما راودت أي جزائري منا فكرة العربية والعروبة. [4]

---

1 Le quotidien " El Moudjahid": N° 6464 du 12/04/1986، p12

2 مجلة "حقائق مدينة الجزائر" عدد شهر جانفي (يناير) 1986 ، ص 57

3 El Moudjahid: Numéro précédent، p12.

4 1954 ، ط 3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983 - - عبد الملك مرتاض، .ضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925. ص 25

إن التصور نفسه قد تشبع به الكثير من أقطاب الثقافة المسرحية في الجزائر إذ يرى محي الدين(1897 - 1986م): "إن المسرح الجزائري كان مسرحا لنا نحن، ينطق بلساننا. لقد كان قفزة - باشطارزي في المغامرة، وأنا مقتنع بأن المسرح الجزائري في بحثه الدائم عن طريقه وتأكيده لنفسه، انتزع حق البقاء في نقطتين:

1- كان يريد أن يكون مسرحا جزائريا محضا إلا في جانبه التقني، حيث اتبع النمط الغربي الذي لم يكن في الإمكان تجنبه، لأنه لم يكن يوجد غيره، لكن هذا يبقى "اكسيسوارا"؛ لأنه عبّر دائما عن الحياة الجزائرية وتمسكه بمزج العرض الدرامي بعرض موسيقي دليل على ذلك. إنه ذوق عربي خاص، غريب تماما عن الأنواع التي تسود في المسرح الأوروبي.

2 - اختار طريقة خاصة بالظرف، حيث ساند على الأقل –بصفة لا واعية، لكنها واقعية- المطلب العظيم للشخصية الوطنية الجزائرية. ونستطيع القول أنه جسده، نحن الذين –كما يقول باشطارزي- كنا مسخرين له، كنا كلنا واعين بذلك". [1]

و قد تميزت هذه الفترة بشدة المقاومة من قبل الشعب الجزائري ورفضه كل سبل الإدماج، كما عمل الاستعمار الفرنسي على طمس الثقافة العربية الاسلامية في الجزائر من خلال بنائه مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية كالعاصمة ووهران وقسنطينة وسطيف وباتنة وسكيكدة .[2]

(Mahieddine Bachetarzi: Mémoires T(II 1

ENAL 1984،p 19

2 24 ، - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 23

1 -إرهاصات المسرح الجزائري خلال القرن التاسع عشر:

تعود بدايات تطور المسرح الجزائري إلى .اية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حيث ظهر مسرح الظل والقراق وز، تقول الكاتبة"أرليت روث" في كتابهاالمسرح الجزائري
dialectale Le théâtre algérien de langue "الناطق بالعامية": أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835 م"، كما ذكر "بوكلير موسكو" أن هذا النوع من التمثيل قد مُنع بقرار من الإدارة الفرنسية، بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك عام 1842 م، لكون أن هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود

الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم" [1]
ويذكر الرحالة الألماني "مالستان" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862 م، وأن "دوشين" هو.
الآخر قد شاهد، قبل هذا التاريخ، مسرح القراقوز، وذلك عام 1847 م" [2]
كما كان هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المداح في الأسواق والساحات العامة، بينما يذكر الدكتور البريطاني "فيليب
سادجروف" المحاضر بقسم الدراسات العربية في جامعة "أندنبر" ب"اسكوتلندا" والمتخصص في الأدب العربي، أنه عثر على مخطوط لمسرحية –يقول إنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي- وهذا بمدرسة اللغات الشرقية.

والمسرحية هذه بعنوان: "نزهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة ت رياق بالعراق" لصاحبها الجزائري"إبراهيم دانينوس" التي من المرجّح –حسب قوله- أن تكون قد طُبعت عام 1848 م.

ويعتقد سادجروف أن هذه المسرحية تتميز بالأهمية نفسها من حيث الريادة، إن لم تكن الأولى في العالم العربي، بالنظر إلى مسرحية "البخيل" التي اقتبسها "مارون النقاش" والتي عرضت عام 1848 م ببيروت. [3]

---

1 ينظر : أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر 2011 ، ص 23 وما بعدها.
2 عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 214
3 27ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر،ص 26

و تبدو مسرحية "داينوس" أكثر أصالة من "البخيل"، ومن العديد من المسرحيات العربية المبكرة التي كانت تقليدا باهتا للأعمال الغربية ك: "البخيل" المقتبسة عن "موليير"، لقد وظف داينوس" في مسرحيته الأساطير الشعبية، وكتبها بأسلوب شاعري على غرار الموشحات الأندلسية، واستخدم فيها لغة وسيطة بين العربية الفصحى والعامية ،كما استعمل فيها الموسيقى لإعطائها بعدها الدرامي حيث تغنّي الشخصيات على الركح.

تتوزع مسرحية داينوس على قسمين بفصول صغيرة 1متعددة تضمن اثنين و عشرين دورا منها ثمانية أدوار نسائية تؤَدّي من قبل رجال، وتحكي قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية بالعراق، وفي عصر غير محدد بين "نعمة" وابن عمها "نعمان" رب.ان سفينة وهاوي أسفار، يرحل إلى الهند في خدمة الباشا، وأثناء افتراق الزوجين، تحاول الأم إقناع ابنتها "نعمة" بالطلاق من ابن عمها والزواج بابن خالتها "رامح"، وبعد صراع نفسي طويل تقرر "نعمة" البقاء مخلصة لزوجها.

1 للإطلاع أكثر ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص 125

تضم المسرحية إلى جانب الفعل المسرحي مجموعة من القصص منها: قصة حب بين "دمنهور" رفيق نعمان وزوجته "آمنة" التي تنتا.ا هواجس لاعتقادها أن زوجها غرق في البحر، وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة باجتماع الزوجين المحب.ين مرة أخرى، وإلى جانب القصص، هناك وصف رائع للبلاد التي يقصدها الرحّالة حيث يضيف سادجروف بخصوص علاقة المسرحية بالوطنية: "... فالمسرحية، وإن كانت تتجنب الإشارة إلى الاحتلال الفرنسي في فترة كانت تعرف فيها البلاد ثورات شعبية عديدة، إلا أن لها. بعدها الوطني، وفيها تأكيد على الشخصية الوطنية والهوية الجزائرية" [1]

والجدير بالذكر أن سادجروف لم يذكر ما إذا كانت المسرحية قد عرضت أم لا؟ وهو أمر من الأهمية بمكان، لمعرفة الممثلين والمكان الذي عرضت فيه، ثم الجمهور وردود فعله –إذا ما غابت- من نجاح العمل المسرحي، الأمر الذي يص.ع ب من الحكم على تحديد تاريخ انطلاقة المسرح الجزائري في منتصف
القرن التاسع عشر، وعليه، فإن غياب المصادر في هذه الحقيقة يجعلنا نركز على ما هو موجود، وفي هذا السياق نذكر أن السلطات الفرنسية بنت عام 1882 م قاعتي الأوبرا في كل من الجزائر العاصمة ووهران للمستوطنين الأوروبيين.

---

1 Ariette Roth: Le théatre Algérien de langue dialectale (1926 - 1954) Editions Maspero Paris . 1967 p14et 15

قدمت فرقة سليمان القرداحي إلى الجزائر،في بداية القرن العشرين، عام 1908 م حيث يقول الكاتب إنه بفضل نفس ظاهرة "Le théâtre et l'islam " "محمد عزيزة" في كتابه " الإسلام والمسرح التثاقف، عرف المغرب العربي بعد 60 عاما (أي بعد عرض مسرحية مارون النقاش عام 1848 م) الظاهرة المسرحية بلغته الأم، إذ قررت فرقة مسرحية مصرية بقيادة القرداحي، في هذا التاريخ 1908 م، القيام بأول جولة مسرحية حيث وصلت إلى تونس أين قدمت عروضها بنجاح كبير، وواصلت طريقهابعد ذلك، في اتجاه الجزائر. [1]

أما عن المبادرات التي قام .ا الجزائريون بعد هذا التاريخ، فكانت في أغلبها أعمالا كتبها أوربيون أو مشارقة وأداها جزائريون إلى جانب بعض الأعمال التي كان ينقصها الجمهور، حيث كانت عادة ما تجري في الزوايا والدور الخاصة، وهو أمر يحدّ من نجاح العمل المسرحي، ونستعرض ما كتبه أحد الذين عايشوا المسرح الجزائري عن كثب، واحتكوا بفعل الممارسة مع رجالاته الأوائل ألا وهو "محبوب2000 م) الذي يقول في دراسة قيمة له تحت عنوان "أضواء على تاريخ المسرح - اسطنبولي (1912 الجزائري": "أما المسرح على الخشبة، فالحق الذي لا غبار عليه، هو أن الأمير خالد حفيد الأمير عبد
القادر الجزائري، حضر مأدبة أقامها "جورج أبيض" بباريس سنة 1910 م، بمناسبة حصوله على شهادة الكونسرفتوار؛ وبعد انتهاء الحفل، طلب منه الأمير خالد أن يبعث له ببعض المسرحيات عند وصوله إلى

القاهرة. وفعلا، بعث له سنة 1911 م، برواية "ماكبث" للمسرحي الانجليزي شكسبير، عر.ا محمد عفت المصري، سنة 1889 م، ورواية "المروءة والوفاء" ل خليل اليازجي إضافة إلى رواية "الشهيد" للشاعر المصري حافظ إبراهيم". [2]

---

1 جريدة الشروق الثقافي: عدد 12 ، للأسبوع الواقع بين 14 و 21 أكتوبر 1993 ،ص 15

2 Mohamed Aziza: Le : - ينظر: محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، الهيئة المصرية للكتاب،مصر 1990 ،ص 40 ، وينظر كذلك
théatre et l'Islam،SNED ،Algérie ،p45

أسس الأمير خالد في هذه الفترة جمعية بالمدية، وأخرى بالبليدة وثالثة بالجزائر العاصمة، فأسند جمعية المدية إلى الوكيل اسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن، وقامت بتمثيل رواية (أي مسرحية) "المروءة والوفاء" بمنزل القاضي عبد المؤمن عام 1912 م.

أما جمعية العاصمة، فأسندت رئاستها إلى قدور بن محي الدين الحلوي، ومثلت رواية "ماكبث" بقصر محي الدين بالعيون الزرقاء، قرب الحامة بالجزائر العاصمة، وقام بتمثيلها نخبة من الأدباء منهم:
بهلول سيد علي، الشيخ عبد الحليم بن سماية، مراد التركي إلى جانب ابن ونيش والشيخ دحيمن كما حضرها عميد المعهد الفرنسي وعدو اللغة العربية آنذاك "روني باسي"، وأما جمعية البليدة، فأسندت رئاستها إلى القاضي محي الدين بن خدة، ومثلت الرواية نفسها بحضور نخبة من الوجهاء والأدباء منهم: الشاعر المولود الزريبي، وجرى الحفل بزاوية سيدي محمد الكبير ويستطرد المرحوم"اسطنب ولي" قائلا: "وفي سنة 1913 م، مثلت جمعية المدية رواية "مقتل الحسين" من تأليف الجماعة، وحضرها الشيخ "محمد بن شنب" والمفتي "حميد فخّار" و"الأمير خالد "وذلك بزاوية "محمد أبركان". وقد أثرت تأثيرا كبيرا على الوسط الديني الذي كان سائدا". [1]

تأسست – في العام نفسه- جمعية البركانية بتلمسان، ومثلت رواية "برّار السم" أما في سنة1914 م، مثلت جمعية المدية رواية "يعقو باليهودي" ثم اندلعت الحرب العالمية الأولى فشلت كل الأنشطة الثقافية، وفي عام 1919 م، كانت محاولات محي الدين باشطارزي تج رى بالجزائر العاصمة مع نخبة من الفنانين الهواة منهم: سلالي علي، عبد العزيز لكحل، علال العرفاوي، إبراهيم دحمون وغيرهم.

وفي ما بين 1919 م و 1921 م برزت عدة جمعيات منها واحدة بالمدية وهي: جمعية فنية ورياضية، مثلت –كما يقول اسطنبولي- رواية "أمير الأندلس"، وفي سنة 1920 م، وبمناسبة تأسيس الأمير خالد لجمعية "الوحدة الجزائرية" مثلت رواية "في سبيل التاج" ثم رواية "غفران الأمير". [2]

---

1 محمد اسطنبولي، تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، عدد 35 لشهري سبتمبر وأكتوبر 1976 ، ص 67
2 للإطلاع أكثر ينظر:المرجع السابق، ص 68 وما يليها.

زارت فرقة "فاطمة رشدي" الجزائر عام 1920 وعرضت عدة مسرحيات، وبعد عام زارتها فرقة"جورج أبيض"، التي قدمت بعض العروض المسرحية باللغة العربية الفصحى، وفي هذه السنة أيضا، مثلت جمعية المدية رواية "عاقبة البغي" ثم رواية "الثري النبيل" بالبليدة ضمن فرقة برئاسة "موسى خداوي"، والتي مثلتها أيضا فرقة "محبي الفن" بقسنطينة. 1

يفند "محي الدين باشطارزي" النجاحات التي حققتها عروض المسرحي المصري "جورج الأبيض" بالجزائر، يقول: "وقد جاء جو رج أبيض ليقدم سنة 1921 م عروضا مسرحية من مثل: "شهامة العرب" و"صلاح الدين"، ولم تنجح في اجتذاب العدد المأمول فيه من الجمهور. 2

والملفت للنظر أن نشاط هذه الجمعيات قد غلب عليه العمل السياسي بالدرجة الأولى، هذا ما شجع الشباب الجزائري المتأثر بواقعه البائس، والطامح لتكوين جبهة مقاومة ثقافية تطمح لبعث أمل جديد في الحرية. 3

2- النوادي والجمعيات الثقافية :

إن الحياة الثقافية هي الوسط الذي تنتعش فيه الفنون أو تموت بحسب مستواه، ودون شك، فإن فترة العشرينات من القرن العشرين، كانت فترة انتعاش ثقافي حيث انتشرت النوادي والمدارس وكذا الجمعيات الثقافية والفرق الموسيقية، إذ يرى أحمد توفيق المدني (1889 م- 1983 م) في هذا الصدد أنه من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسية، موسيقى أخرى شعبية تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية،مع التركيز على المونولوجات العصرية التي أخذت تظهر في هذه الآونة الأخيرة مقتبسة أنغامها من الموسيقى المشرقية أو الأوروبية.

وقد أنشأ منها محي الدين باشطارزي عدة قطع وطنية، تشحذ الهمم، وتنشر الشعور الوطني، وأشتغل رشيد القسنطيني على انتقاد العادات المحلية الفاسدة، ومحاربة البدع والضلالات، حيث لقي هذا النوع، إقبالا كبيرا من المتلقي الجزائري 4 فالانتعاش الثقافي واضح " فقد عرفت الجزائر على غرار الشعوب التي كانت واقعة تحت السيطرة الأجنبية نوعا من الانعتاق لا سيما بين فئات الشباب الذين

---

1 المرجع نفسه، ص 68

2 المرجع نفسه، ص 68

3 صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 38

4 Mahieddine Bachetarzi: Mémoires، Tome (1)، SNED، Algérie 1967، p40 et 41.

كان وا يتمركزون في العاصمة [1]، ففي العشرينيات من القرن العشرين ظهرت مجموعة من الجمعيات الفنية والثقافية التي أفرزت ميلاد المسرح الجزائري.

أ- جمعية المطربية:

تأسست هذه الجمعية عام 1911 م على يد اليهودي "ناطون إيدمون يافيل" (1877 م- 1928 م)، وضمت في بادئ الأمر اليهود فقط، ثم توسعت لتضم المسلمين أيضا، وقد انتقل إليها محي الدين باشطارزي الذي أعجب يافيل بصوته فضمه إلى الجمعية عام 1919 م، وقد انضم إليها علالو، الطاهر علي الشريف، إبراهيم دحمون، بن شعبان المعروف "بن شوبان"، رشيد القسنطيني، محمد منصالي، ادريسكار المعروف ب"محمد العين الزرقاء"، جلول باش جراح، محمد الكامل ، وغيرهم.
وقد كان ليافيل دورا بار زا في تلقين بشطارزي مبادئ الفن الأندلسي، أما علالو فقد التحق بالفرقة كمغن فكاهي ساخر، يتخذ من المونولوج وسيلة لا ضحاك الجمهور، وقد ساعدته هذه الجمعية في تنمية مواهبه الفنية خاصة منها المسرحية، وابتداء من عام 1928 م، أصبح باشطارزي رئيسا للمطربية خلفا ل: "يافيل" الذي وافته المنية في هذه السنة والذي كان يرى فيه الموهبة والكفاءة لمواصلة جهوده فيCercle " تطويرها؛ حيث صرح باشطارزي بشأ.ا – في جمعية عامة - انعقدت ب "حلقة المسلم للتقدم إثر مشاركة الجمعية في إحياء تظاهرات فنية قائلا: "إن حفلات المطربية " musulman du progrès أصبح لها وجود في كل التظاهرات الرسمية. [2]

وسّعت هذه الجمعية، بعد أن نجحت في المحافظة على الفن الأندلسي، من دائرة نشاطها وفنونها من الغناء إلى الرقص، ومن الفولكلور إلى المسرح الذي تم خلق فرع خاص به في الجمعية، ابتداء من شهر مارس 1933 م، كما سعت إلى إحياء حفلات في الخارج وخاصة في فرنسا، إسبانيا وإيطاليا. [3]

---

1 . - علالو، مذكرات علالو/ شروق المسرح الجزائري،ترجمة أحمد منور، منشورات التبيين، الجزائر 2000 ، ص 20

2 . - أحمد توفيق المدني،كتاب الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، ط 2،1984 ص 366،367

3- Nadya Bouzar Kasbadji: L'emergence artistique algérienne au XXième siecle OPU Algérie 1988 p41-58

ب- ودادية الطلبة المسلمين:

تأسست ودادية الطلبة المسلمين عام 1919 م، حيث قام باشطارزي بالتعاون مع لخذري، بن جلول، البشير عبد الوهاب، بومالي، بن احبيلس،فرحات عباس، الشريف سعدان وبن سماية. [1]
بتأسيس "ودادية الطلبة المسلمين"، وهذا بدار عمر بن سماية في شارع الباب الجديد بالجزائر. العاصمة والتي أصبحت فيما بعد "ودادية الطلبة المسلمين في شمال إفريقيا. [2]

وكانت مهمة هذه الجمعية مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، ومن تلامذ.ا الذين نبغوا، محي الدين باشطارزي الذي قام بجولة إلى تلمسان عام 1919 م في إطار رحلات الودادية، التقى خلالها بالطاهر علي الشريف الذي اقترح عليه أغان وطنية أداها بألحان ع ربية، وقد قامت هذه الودادية في إطار أنشطتها الثقافية، بإصدار مجلة "التلميذ" التي كانت تطبع باللغتين العربية والفرنسية. [3]

ج- جمعية المهذبية:

أنشأها الطاهر على الشريف عام 1921 م، وشكل تلامذ.ا الإرهاصات الأولى للتمثيل العربي في الجزائر حيث كتب منشطها عدة مسرحيات تتراوح بين فصل وأربعة فصول منها: "الشقاء بعد العناء" عام 1921 م، وهي ذات فصل واحد، وفي عام 1922 م كتب مسرحية "قاضي الغرام" في أربعة فصول، ثم مسرحية "بديع" عام 1924 م ذات ثلاثة فصول. [4]

---

1 Nadya Bouzar Kasbadji: L'emergence artistique algérienne–p41-58

2 ينظر : صالح لمباركية، المسرح في الجزائر،ص 41

3 Mahieddine Bachetarzi: Mémoire Tome (I) p26.

4 ينظر: جريدة الشعب، عدد 22 جويلية 1985 ، ص 11

د- فرقة محمد منصالي:

أسسها المسرحي محمد منصالي ضمت إلى جانبه، عبد العزيز لكحل، إبراهيم دحمون، محي الدين باشطارزي وآخرين، قدمت مسرحيتين – واحدة بعنوان "في سبيل الوطن" مقتبسة عن مسرحية تركية، وقد جسد أدوار المسرحية كل من محمد منصالي، باشطارزي، إبراهيم دحمون، وعبد العزيزلكحل .1

أما المسرحية الثانية، فهي "فتح الأندلس" وهي من اقتباس محمد منصالي، وتروي أحداث فتح الأندلس من طرف المسلمين، وقد مثلت هذه المسرحية أيضا فرقة "السعادة" بتلمسان، لكن هذه الفرق والجمعيات فشلت في استقطاب جمهور كبير لسببين كما يقول سلالي علي المعروف ب: "علالو" وهما:

1- استعمال تلامذها للغة عربية كلاسيكية قريبة من لغة المؤدبين القدامى.
2 -استعمالهم لأشكال مسرحية ثقيلة في معالجة مواضيع جامدة ومملة. 2

وهي حجة على أن المسرح الجزائري لم يشهد بعد ميلاده الحقيقي وانطلاقته الفعلية، لكون الفرق الهاوية هذه، استعملت اللغة العربية الفصحى التي لم تكن متداولة ولا مستعملة في الأوساط الشعبية العريضة، بسبب تفشي الأمية، وهو ما يؤكده باشطارزي بقوله: "إن بداياتنا كانت عام 1919 م، وكان لنا مسرح صغير، حيث كنا نمثل مسرحياتنا باللغة العربية الفصحى، مواضيعها جادة لكننا لم ننجح في جمع مائة شخص حولنا، لا يفهموننا في أغلب الأحيان". 3

و لعل هذا ما دفع مصطفى كاتب إلى أن يرجع أسباب تأخر المسرح الجزائري في تلك الفترة إلى. الأسلوب الشعبي الجزائري الخالص الموطوء بالحياة الشعبية البسيطة كما أشار إلى ذلك صالح لمباركية. 4

---

1 voir : Le quotidien d'elmoujahid: N°7018 du 06 Janvier 1988

2 voir : Mahieddine bachetarzi: Mémoires Tome (I)p 47

3-voir : le quotidien d'el moudjahid:N° du 12 avril 1986.

4 ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر،ص 45

3 ـمسرح المنوعات:

سادت في فترة العشرينات من القرن العشرين الحفلات الفنية الغنائية التي كانت تقام في المناسبات الدينية والأفراح الشعبية حيث كانت تعرض خلالها بعض السكاتشات الفكاهية القصيرة ذات الفصل الواحد.

أ- السكاتش والملمح الجديد للمسرح الجزائري:

ظهر السكاتش الفكاهي الهادف في جو الحفلات والسهرات الفنية الغنائية، حيث يقول باشطارزي في هذا الشأن: "لم يكن هناك جو فني بأتم معنى الكلمة، بل انتشرت الحفلات الشعبية المقامة في المناسبات، والتي كانت تقدم خلال فواصلها بعض السكتشات الفكاهية القصيرة ...وكان علالو من الذين غنوا في حفلات أوروبية باللغة العربية. 1

وهو الرأي الذي يؤكده علالو نفسه إذ يقول: "في سنة 1917 م، كنت أقوم بإحياء سهرات فنية منوعة بنادي العسكري، اين أقيم فيما بعد فندق السفير الحالي بالعاصمة، وهذا لفائدة مرضى وجرحىالحرب العالمية الأولى. 2

من هنا بدأت المرحلة الجنينية للمسرح الجزائري حيث شكل فن السكاتش، مرحلة انتقالية نحو ميلاد فعلي لأبي الفنون في الجزائر، حيث اعتمد كثيرا على الغناء والطرب والفكاهة، وقد أشار إلى ذلك مصطفى كاتب وأناط نشأة المسرح الجزائري بعوامل أربعة تتعلق في مجملها بالذوق الشعبي واللغة الخفيفة والترفيه بعيدا شيئا ما عن البعد الثقافي. 3

---

1 Mahieddine bachetarzi: Mémoires Tome (III) Algérie 1986 p127 ENAL

2 جريدة الشعب، عدد 22 جويلية ، 1985 ، ص 11

3 46 ، - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 45

تجليات الفكاهة في المسرح الجزائري :

ارتبطت الفكاهة في المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الأولى بالأسلوب الشعبيالجزائري الخالص و المتمثل في الحياة الشعبية البسيطة بطبقاتها الفقيرة و المعدمة التي ترتكز على الغناء و الطرب و الفكاهة .1

في 16 ماي 1926 قدمت فرقة " الزاهية" مسرحية خيالية مستوحاة من ألف ليلة وليلة بعنوان " الصياد و العفريت " و هي كوميديا غنائية بأربعة فصول و خمسة لوحات . و هذه المسرحية تعتبر كوميديا غنائية كانت جديرة بما حققته من نجاح ... لقد كان الأداء في غاية التقان و يروق لنا أننوه بالمقدرة الكاملة للمؤلف و الممثل دحمون الذي مثل باتقان دور الساحرة ، ثم دور الشيطان متألق ، كما أن السيد علالو ، و هو ممثل و مؤلف آخر ، يستحق هوأيضا التهاني على تمثيله للأدوار المضحكة بطريقة طبيعية جد موفقة ، و هنا تجدر الاشارة الى مشهد الشيطان المضحك الذي لا يمكن معه مقاومة الضحك .2

يقول علالو : و في احدى السهرات التي كانت تقدمها المطربية قدمنا " عنتر لحشايشي" ، و هي كوميديا بطولية في ثلاثة فصول ، و قد علق على المسرحية " أندري ساوري " في مجلة " افريقيا الشمالية " قائلا : " ان عنتر لحشايشي التي قدمها لنا المؤلف العاصمي علالو ، تحمل مغزى لا بأس به ، فالأوديسة الكوميدية البطولية التي انساق فيها الحلاق المسكين بسبب تشابه في الاسم ، و تحت تأثير الحشيش ، في مغامرات عجيبة ، و هي على بساطتها مؤثرة حقا ، و قد قام علالو نفسه بتمثيلها بحيوية و واقعية و روح فكاهية ...3

---

1 صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ، قسنطينة الجزائر ، الطبعة الثانية 2007 ، ص 45

2 مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري ، تر : د أحمد منور ، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الدراسات ، الجزائر 2000 ، ص 46

3 مرجع نفسه ، ص 47

و لما برز محي الدين بشتارزي و استحوذ عليه حب المسرح ، أصبح ممثلا و مؤلفا ، يدير فرقة و يمثل أدوار من تأليفه ، و قد اختار الكوميديا كنوع ، و الواقعية كمذهب ، و كذلك نراه يستعمل لغة الشارع في الحوار ، بما في ذلك العربية و القبائلية و الفرنسية ،و أبدع شخصية سي قاسي التي اكتسبت شعبية كبيرة .

هاجم محي الدين في البداية التدجيل ، و التقاليد البالية ،و ادمان الخمر ، ثم اشتغل جهارا بالسياسة مما تسبب له في عراقيل من طرف الادارة للحد من نشاطه .1

علاوة على خيال الظل و القراقوز اللذان يعتمدان على الهزل و السخرية و الاضحاك ، ظهرت أشكال أدائية أخرى كانت تؤدي في الأسواق و الساحات العامة و المقاهي و الخيام ....، اذ يصعد الحاكي على المنصة و يطرح بنتقاد من خلال المحاكاة التهكمية أحداثا عن الحياة اليومية للمدينة و من الاوضاع السياسية المتسمة بالانقلابات أنذاك و السير الاجتماعية المحلية المعروفة للجميع .2

بدايات الفكاهة و أشكالها في المسرح الجزائري

لم تلق فرقة " جورج أبيض " خلال زيارتها للجزائر عام 1921 النجاح الذي لاقته في بعض الدول العربية ، لكون المسرح الذي كانت تقدمه يتعارض مع ذوق و ثقافة المجتمع الجزائري انذاك ، فلم تجد جمهرت الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحة كثيرا من المتعة فاعتبروها من المسرح الأدبي الذي لا يحتوي على عناصر الفرجة ، اذ يقول الأستاذ " مصطفى كاتب " في هذا الشأن : انه بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق ... نجد الوضع في الجزائر مختلفا ، اذ أن ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين ، و لم يكن هواية فقط، اذ أنه ارتبط في بداياته بشركة الاسطوانات المسماة جوموفون ، حيث ظهرت أولى الاسكتشات المسرحية مسجلة على اسطوانات ، و كانت غنائية هزلية اجتماعية ...3

---

1 مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري ، ترجمة : د أحمد منور ، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الدراسات ، الجزائر 2000 ، ص : 55

2 ريبيرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الابداع ، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية ، العدد : 6-7 ، 2005 ، ص : 32

3 د علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عالم المعرفة 141 ، ص

و كان محمد التوري ، في مرحلة شبابه ، ميالا الى النكتة و الفكاهة و الدعابة و الضحك و السخرية ، و قد ظهر بين أقرانه كمنشط و محاور ، و جعل من كل جملة لفظها رسالة الى المستمع و المتفرج و المتلقي ، لتوقظ فيهم الحس الوطني و المشاعر الانسانية العميقة ، حاول ايصال أفكاره من خلال الفرقتين المسرحيتين اللتين أسسهما عام 1928 و 1936 ، و جعل من الفكاهة و النكتة و الضحك و الاستهزاء طريقة وصل بها الى شهرة كبيرة ، حتى انتسب الى فرقة محي الدين بشتارزي العريقة ، و شارك في بعض الأعمال ، كالبرامج و الروايات الاذاعية و التلفزيونية و المسرحيات و الأغاني الفكاهية و السكاتشات ، مما جعله يفرض نفسه كفنان وطني ، كامل الحقوق ، و وافر الواجبات و متعدد المواهب و الأغراض كالرسم و الغناء و الفكاهة و الكوميديا و التمثيل و القصة و المسلسل التلفزيوني و الكتابة بكل أنواعها ، و من أعماله التي بقيت خالدة نذكر : مسرحية " البارح و اليوم " و " زعيط و معيط" ، و" دبكة و دباك " ، واوبرات " البخار " ، و الأغاني الفكاهية التي نذكر منها ما يلي : " أنا مليت " ، "فلوس فلوس " ، "يا مول الدار " ، "سامبا تيرو" 1...

منذ 1926 الى غاية 1962 مر المسرح الجزائري بخمس مراحل متباينة ، و من سنة 1962 الى سنة 1973 مر بمرحلة واحدة .

تعتبر سنة 1926 بمثابة بداية الرسمية للمسرح الجزائري ، قد امتازت العروض المسرحية في هذه المرحلة بشيء من الواقعية و الاهتمام بقضايا و مشاكل الشعب اليومية ، بحيث اقتصرت عروضهم على أنواع معينة من المسرحيات ذات الطابع الهزلي أو ما يعرف بالسكاتش ، و كذلك المسرحية الارتجالية ، الا أن رواد المسرح الأوائل في الجزائر حوروا أو غيروا في الشخصيات المتعارف عليها في هذا النوع من المسرح الارجالي ، و جعلوا المحور الأساسي فيها هو رجل الدين المتزمت أو ابن القرية الذي يكتشف المدينة لأول مرة ، و ما يحدث له من الغرائب و المواقف المضحكة

---

1 عبد القادر بن دعماش ، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري ، الجزء الأول ، نقله الى العربية توزوت محمد ، منشورات انتر سيتي 2007 ، ص : 123-124

هذا الى جانب شخصية المحتال و هي الشخصية الماهرة التي تعرف كل شيء و لا تعرف شيئا و يمكن أن نقارن هذه الشخصية بشخصية " ارلكان" في كوميديا ديلارتي ، و من أشهر رجال المسرح الجزائري في تلك المرحلة " علالو " و " دحمون " اللذان كرسا جهودهما لاقامة الركائز الأولى للمسرح الجزائري .1

برز نخبة من المسرحيين الجزائريين في مجال الفكاهة الشعبية بداية من ألف و تسعمئة و ثلاثة و ستون حاذين الرواد الأوائل من بينهم "رويشد " الذي تطرق الى ظاهرة تفشي البيروقراطية على مستوى الدولة في نصوصه المسرحية كأنه يحاكي رشيد قسنطيني باستخدام الكوديا الانتقادية و أسلوب السخرية ، ففي جل مشاهد و لوحات مسرحياته صور فكاهية لاذعة .2

كما حافظ كاتب ياسين بدوره على حقيقتين أساسيتين في المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى و هما الفكاهة الشعبية و فكرة الارتجال ، و من أسس تجربته المسرحية فان الرتجال للجميع للمثل و المخرج و الكاتب نفسه .3

الى جانب القراقوز كانت هناك مظاهر فرجة أخرى قريبة من الفن الدرامي من حيث توفرها على العناصر الأساسية التي يتطلبها هذا الفن و هي العرض و الممثلون و المتفرجون .كان ذلك من خلال ما ينشطه القصاصون و المهرجون و الهواة الذين استطاعوا جلب الجمهور اليهم بما كانوا يعرضونه عليه من ألعاب و حركات و حكايات يختلف أثرها في نفوسهم .4

---

1 جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب ، الطبعة 2004 الجزائر ، ص : 40-41

2 د ادريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دراسة في السياق و الآفاق ، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ، ص : 87

3 م ن ، ص : 91

4 جروة علاوة وهبي ، ملامح المسرح الجزائري ، منشورة اتحاد الكتاب ، طبعة 2004 الجزائر ، ص : 8-9

منابع الفكاهة في المسرح الجزائري

يمكن أن نميز انبثاق المسرح الجزائري في أشكاله البدائية في مستويين من القتباس ذو صلة بالفكاهة : مستوى المسرح الفرنسي في شكله الكوميدي الشعبي ، حيث جعل الرواد من " جان باتيست موليير " الأرضية الخصبة للمحاكاة المسرحية دون أن يكون للاقتباس بعدا معرفيا و جماليا بل أرضية موضوعاتية فرجوية نظرا للمستوى الثقافي و المعرفي لهؤلاء الروادمن جهة و طبيعة الجمهور في تلك الحقبة .

مستوى توظيف التراث العربي الذي مثل مخيال جمعي و رمزي بشخصياته أمثال عنترة و جحا بحيويته و وسائله الاتصالية الكلامية و التمثيلية .

كما أن توظيف الفكاهة الكوميدية المشفرة جعلت من السخرية مادة للضحك ، و موضوعا مقتبسا لتتنبيه الغافلين المنحرفين عن القيم الأصلية من خلال استلهام عناصر الهوية الوطنية و القومية التي كانت تمثل أساس رهانات الحركة الوطنية .1

عوامل ظهور المسرح الفكاهي في الجزائر

ظهور نخبة من الممثلين المسرحيين الذين شدوا انتباه الجمهور منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري بمسرحيات جيدة و أدوار جادة و أسلوب هزلي مليئ بالتهكم و السخرية اتبعه الكثير أمثال " رشيد قسنطيني " و " سلالي علي " المدعو " شابلان " الجزائري و " محي الدين بشتارزي " .2

عكف معظم الفنانين المسرحيين الجزائريين على الكتابة و التمثيل بالعاميو ، و كان على رأسهم كل من "قسنطيني" ، "بشتارزي" و "علالو" الذين انظووا تحت لواء "المسرح الشعبي " ، و كان الكثير يسميه

---

1 عبد الكريم غريبي ، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع و الاقتباس ، رسالة ماجستير ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ،كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية ، قسم الثقافة الشعبية ، 2011-2012 ، ص : 115

2 د ادريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دراسة في السياق و لآفاق ، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ، ص ك 40

"بالمسرح الضاحك " و الذي يتخذ من المواقف الشعبية كرسائل الزواج و الطلاق و الاختلاط و أماكن العمل المختلقفة و غيرها مواضيعا للسخرية ، فمسرحية " أبو الحسن المغفل " أو " النائم المستيقظ " التي قدمت عرضها الأولي في 23 مارس 1927 ، عالجت موضوع الزواج بالأجنبيات ، و قد غلب عليها طابع الشسخرية بشكل ملحوظ .

أما في سنة 1934 ، فقد ظهرت مسرحية "فاقوا " و هي من نوع الكوميديا الموسيقية ، و يعود احتضان الجمهور لهذا النوع من المسرح الاجتماعي أو المسرح الشعبي الى محاكاة هذا اللون الفني للواقع الجزائري و طابع الاضحاك الذي اتخذه مطية لتحقيق عملية انتشاه و حضوره الدائم ، و في هذا يقول مصطفى كاتب : " المسرح الشعبي بقي بعيدا عن رجال الأدب حتى أن بعض هؤلاء عندما جربوا الكتابة لم تكن نصوصهم صاحة للتقديم لذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب و المجلات " .1

مصادر المسرح الكوميدي الجزائري

يمكن للاضحاك أن يتولد من الالتباس في مواقف و في هوية الشخصيات و تحاول أن تتخطاه ، و يمكن للاضحاك أن يتولد من الالتباس في المواقف و في هوية الشخصيات ، أما في الأشكال الشعبية فيتم الاضحاك عادة من خلال الحركة ...أو الكلام (اللعب بالألفاظ و استعمال كلمات غريبة).2

عكف معظم المسرحيين الجزائريين على الاتجاه نحو الكتابة و التمثيل بالعامية ، و كنا على رأس هذا الاتجاه كل من " رشيد قسنطيني " ، "بشتارزي" و" علالو" و اشتهر هذا الاتجاه بالمسرح الشعبي ، و كان الكثير يسميه المسرح الضاحك ، و الذي يتخذ من المواقف الشعبية مواضيعا للسخرية ، و يرجع احتضان الجمهور لهذا النوع من المسرح الى محاكاة هذا اللون الفني للواقع الجزائري و طابع الاضحاك الذي اتخذه مطية لتحقيق عملية انتشاره و حضوره الدائم .3

---

1 د ادريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دراسة في السياق و الآفاق ، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ، ص : 48-49

2 د ادريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دراسة في السياق و الآفاق ، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران، ص : 47

3 م ن ، ص : 71

يقول سعد الدين بن شنب : " في يوم الأربعاء 12 أفريل 1926 ، قدم على خشبة المسرح الجديد (قاعة الكورسال) أول عمل مسرحي بالعربية العامية ، و هو كوميديا " جحا" ، التي تتكون من فصلين في ثلاثة لوحات ، من تأليف السيدين علالو و دحمون . و بسبب النجاح الذي حققته المسرحية لدى الجمهور ، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى، فقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيران بها اهتمام الجمهور وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها، في موضوعات مؤلوفة لديه، وهكذا ظهرت المدرسة الجديدة " للفن الدرامي، وبعث المسرح الجزائري الى الوجود وراحت شهرته تتسع دون توقف".

ويصف بشتارزي هذه المسرحية قائلا : "اننا لا نستطيع أن نجد في مسرحية علالو أي تطور درامي للاحداث، أو أية عقدة متصلة، أو أي تأليف، فالمشاهد تتوالى دون أي رابط بينها، ما عدا حضور جحا، غير أن كل مشهد منها كان يصور مغامرة معروفة لجحا. لقدكانت مؤلفة بشكل عقد من الجواهر، ولأن كل مغامرة كانت بالفعل جوهرة، فان ضحك الجمهور لم ينقطع في أية لحظة". [1]

الفكاهة وسيلة نقد ومعالجة

سعت الادارة الفرنسية بكل ما أوتيت من وسائل الى طمس الحركة المسرحية في الجزائر نظرا لما لها من دور في ايقاظ الجماهير الشعبية وتوعيتها سياسيا، لذلك حاربت فرق المسرح وعناصرها، كما أن مفهوم المسرح لم يكن وقت ذاك كما هو اليوم، بحيث كانت الأغلبية من أبناء الشعب تعتبر المسرح مجرد وسيلة تسلية وترفيه، الا أن أغلب الفرق كانت مؤمنة برسالتها وبأنه سيأتي اليوم الذي يفهم فيه الناس أن المسرح يأي على رأس قائمة الفنون الطليعية والتقدمية الثورية في حياة الأمم و بأنه من أهم الأسلحة التي تستخدم في محاربة والأمية والرجعية والاقطاع والامبريالية والاستعمار، وأنه الفن القادر على الأخذ بيد الطبقات الكادحة والسير بها نحو أفاق النور والازدهار والرفاهية. ولأن المسرح من أرفع وأروع الفنون الانسانية ولأنه سلاح قوي ومن أهم وسائل التوعية والتثقيف ولأن جماعة من الفنانين عندنا أدركت هذا المفهوم وادركت ماذا بامكان المسرح أن يقدمه.[2]

---

1 مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، ترجمة : د أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000 ص : 59

2 جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب، الطبعة 2004 الجزائر ص : 61

لابد على المسرح أن يتمرد على الأوضاع السائدة ويقوم بتعرية السلوكات الدنيئة المتفشية في المجتمع، ويقدم البديل، وعلى الدولة أن تترك متنفسا للمسرحيين يكتبون وينتقدون، والفنانون على خشبة المسا رح يعبرون عن آمال وآلام المجتمع، لأن المسرح عصبي النهضة والتطور، بل مدخل حقيقي لأي تطور في أي مجتمع فهو قبل كل شيئ حرك وعي المتلقي ويصنع من ذاته ذاتا ايجابية تتفاعل مع معطيات الواقع لصالح المجتمع ككل.1

واصل المسرح رسالته في الجزائر حتى بعد الفتح الاسلامي، وان كان ذلك في أشكال أخرى لم تكن معروفة من قبل مثل خيال الظل والعرائس...و قد كان لها تأثير كبير على الحالة السياسية والاجتماعية نظرا لما كان أصحابها يعالجونه من مواضيع تتناول بالنقد الحياة الاجتماعية بأسلوب هزلي ساخر، بل لم تقتصر على ذلك فقط، اذ امتدت الى السياسة، فسخر أصحابها من الملوك والحكام و حاشيتهم .2

وقد قدمت لنا المسرحية نماذج اجتماعية فاسدة طالت الاطارات والمسؤولين، فالمسؤول في المسرحية اما انتهازي أو مختلس أو علم الوطنية، اذ يرى مؤسسته تنهار وتسقط وهو يقضي اجازته في الخارج .

كما صورت المسرحية انعدام الوازع الأخلاقي والضمير المهني، وغياب الشعور بالمسؤولية في أسلوب ناقد وساخر و تهكمي .3

---

1 د ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية فى الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ، ص : 123

2 جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتا، الطبعة 2004 الجزائر ص : 28

3 د حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الطبعة الأولى 2002 ، ص: 112

الفكاهة بين الشفوي و المكتوب

ان الفكاهة تضم أوجه متعددة منها : اللعب الكلامي، السخرية، الأهجية، فكاهة الموقف، ومهما تعددت مظاهر الفكاهة تبقى ظاهرة اجتماعية مركبة بامتياز، وترتكز الفكاهة على آليات انتاج الغموض السميائي العميق بين "الدال" في مظاهر التماثل الصوتي أو التجانس الهندسي للكتابة، حيث تعدد معاني اللفظ أو "المدلول" من ناحية، ومن ناحية أخرى تتمثل في ابداع الصيغ والسياقات التي تنتج الغموض واللبس المزدوج داخل اللغة ذاتها .1

لذلك فان الفكاهة تنقسم الى نوعين متصلين ومنفصلين في نفس الوقت، فالأول يتعلق الفكاهة الشفوية، أما الثاني فيرتبط بفكاهة المكتوب، كما يرتبط كل نوع بالنمط الفكاهي مثل اللعب بالكلام، واللعب بالصوت، حيث يصبح لكل نوع قواعده وميكانزماته، حتى أن الآليات الفكاهية ، حيث نجدها أحيانا تختلف داخل الملفوظ الواحد. واذا كان كل ملفوظ يستجيب لشروط كل نوع من هذه الانواع فانه يحقق انجاز المشروع الفكاهي، حيث أن ارادة كل كاتب يحترف الكلام لا يقصد منه الا اثارة الاحساس بالمتعة، لذلك تبقى الفكاهة ظاهرة مفتوحة على التنوع في المبنى والشكل والمعني، اذ يرى برغسون أنه لا نستطيع تحديد دلالات ومعاني ووظائف الضحك خارج محيطه الطبيعي. 2

لذلك يقترح برغسون التصنيف الاجرائي التالي :

الفكاهة الشفوية : هي صنف يرتكز على انتاج المضحك وأصنافه من خلال الوسيط اللساني الكلامي غير أنه ينبه الى الفرق ما بين المضحك بصفته تعبير كلامي والمضحك الذي يبدعه الكلام. لذا فهو يعتبر أن الصنف الأول "التعبير الفكاهي" يمكن ترجمته من لغة الى أخرى ولو يفقد بعض من خصوصيته السوسيواجتماعية والأدبية.

---

1 Ballard , Michel * effets d'humour , ambiguité et didactique de la traduction * meta , xxxiv,1, paris 1989 , p : 213

2 هنري برغسون ، الضحك، ترجمة : سامي ألدوبي، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1998 ، ص : 79

أما الصنف الثاني "الابداع الفكاهي" فهو ما لا يمكن ترجمته، لأنه يتعلق ببنية الجمل، واختيار الكلام، فهو ليس مثبت في فكاهة الأشخاص والأفعال والأحداث، بل هو مثبت في الكلام نفسه، ان الكلام ذاته هو الذي يصبح مضحكا. 1

ويرى "عبد الفادر جغلول" في مسرحية "جحا" ل "علالو" بأن الثقافة لا تصبح فيها فعلا معياريا بل تصبح فرجة، فاللغة تخترق صرامة نظام الالقاء في ثوبه الغربي أو المشرقي من أجل اثارة الضحك، من خلال لعب الممثلين وكذلك اللعب الكلامي، حيث أن اشتغال اللغة يتم بقول الواقع المعاش ونقله بمستويات كلامية متعددة بلغة شعبية لكنها ليست لغة سوقية فمن خلالها وبها يتحدث الخدم وكذلك الملوك.2

غير أن "محي الدين بشتارزي" أقر بشكل ومفهوم آخر عن الصياغة اللغوية، اذ يقول : " اننا نمزج في المسرحية الواحدة بين العربية الأدبية والعربية الدارجة، ففي المشاهد الكوميدية البسيطة نفسح المجال للغة سوقية، أما بالنسبة وللحوارات الأكثر ارتقا مثل حوارات الحب وخطابات ومحاورات الشخصيات ذات الابعاد الخاصة فاننا نستعمل اللغة العربية الادبية ".3

---

1 هنري برغسون ، الضحك، ترجمة : سامي ألدوبي، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1998 ، ص 79

2 Abdelkader djeghloul , elément déhistoire culturelle algérienne ENAL 1984. P : 124

3 عبد الكريم غريبي، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقتباس، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية،ص: 135

الضحك و دوره ابان الثورة

الضحك في زمن الحرب لا يشبه الضحك في أي زمن آخر.. كالكوميديا في زمن الاستعمار.. هي ليست كما عليه في لحظة الاستقلال.. اذ أن وقع القهقهات حينما كان كوقع الرصاص على على الأجساد ووقع الكلمات كان كوقع القنابل على الأعداء.

كان يكتب "بوعلام رايس" ويخرج على الخشبة "مصطفى كاتب" يوم كان الوطن يبحث عن وقت له تنساب فيه الكلمات، ... فكان ممثلي الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني تراقص الركح وكأنها تعيش أحلام اليقظة ولحظات النشوة والرغبة في الانعتاق..لحظة صوفية لا يدركها عاص.. حينها ضحك العالم من فرنسا على ما تنقشه من تشويهات على أرض الجزائر وأبنائها... وحينها أيضا بدت للمسرح الجزائري هويته ومهمته، تحت زمجرة الدروع، وصوت الفونتوم، ولهيب النبالم، وأزير الرصاص... وعلى ضفاف جنون الحياة ورعبها، من رحم

هذا جاءت الكوميديا الى الجزائر، وتولد الضحك بين أبنائها من ذخيرة الخوف والغضب لمن سلبت أرضه وديست عوده الطاهرة بأحذية الجنود... من هذا الفصل ولد المسرح النضالي لأول مرة ليوازن بين الحرب والضحك، وبين نشوة الاستقلال ورغبة الحرية.[1]

1 فكاهة، نشرية المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي ، مدية، دورة الفنان الراحل حسن الحسني، العدد 32

الفكاهة والتلميح السياسي والرقابة الاستعمارية

وعندما احتل الأتراك الجزائر بقي الجزائريون يمارسون فن خيال الظل والعرائس و يستخدمون نصوص هذا النوع من المسرح للسخرية من الحكام الأتراك وانتقادهم، ومن ثمة نجد الحاكم العثمان التركي داي الجزائر يصدر قانونا يمنع هذه العروض ومعاقبة كل من يمارسها، بينما شجع انواع الدروشة والجذب لأنها لا تخرج عن الصبغة الدينية، وهكذا بلي المسرح في الجزائر في فترتين متعاقبتين بالمقاطعة التامة والتحريم ومعاقبة ممارسيه، لذلك وخيم الصمت عليه وتراكم الغبار على ركحه ولم ينفض الا مع فترة الاستعمار الفرنسي الذي بليت به الجزائر في أواخر القرن التاسع عشر 1830 . لكن هذه المحاولات باءت بالفشل لأن أعضاء الفرقة لجأوا بدورهم الى استخدام الحيلة، فكانوا يعرضون عليها نصا، وفي ليلة العرض يقدمون نصا آخر غير الذي تمت مراقبته.1

ومن بين الاحداث التي يذكرها الكثير في ذلك العهد ما حدث لاحدى الفرق في مدينة قسنطينة وكيف أن أعضاء الفرقة قدموا الى مصلحة الرقابة الاستعمارية نصا مسرحيا غير النص الذي تم التمرن عليه وأعد ليقدم على ركح المسرح، اذ قدموا لها نصا هزليا مترجما عن مسرحية فرنسية بدل مسرحية "بطل الشعب"، وبعد ان أجيز النص من طرف الرقابة، وفي ليلة العرض فاجح أعضاء الفرقة المتفرجون والرقابة بنص لم يعلن عنه من قبل. 2

بعد أن استقطب المسرح الجزائري الكثير من الجمهور، وأضحت مواضيعه تتعدى الترفيه والوعظ الأخلاقي الى التلميح السياسي في طرح القضايا التي تهم مصير الشعب الجزائري كمسرحية : "العهد الوافي" و "اش قالوا" لرشيد قسنطيني، ومسرحيات أخرى مثل : "بني وي وي" و "فاقوا" محي الدين بشتارزي والتي كانت لا تخلو من تلميحات سياسية مباشرة، عندئذ راحت الحكومة الاستعمارية تضيق الخناق على المسرح الجزائري.3

---

1 جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب، الطبعة 2004 الجزائر ص : 43 - 44

2 من ، ص : 80

3 ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الابداع، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد 6/7/2005 ، ص: 32

يمكن للمسرح الجزائري في مواجهته لاشكالية النصوص أن يستأنس بتجربة "عبد القادر علولة" و"ولد عبد الرحمان كاكي" في الاقتباس من المسرح العالمي وتطعيمها حكايات من التراث الجزائري، كما فعل كاكي في مسرحيات "القراب والصالحين" و "ديوان القراقوز" و "كل واحد وحكمو"..، وغيرها من المسرحيات التي امتزج فيها الضحك والقراقوز والمهرجون والنقد والمزاح. [1]

تميزت معظم المسرحيات الجزائرية بطرحها للقضايا الشعبية التي كانت من اهتمامات الجماهير، مما أكسبها نجاحا كبيرا، ولكن في المقابل أكسبتها المتابعة والملاحقة من قبل الادارة الفرنسية التي لفت انتباهها هذا الاقبال الشديد، فضلت على يقظة واهتمام بالجزئيات البسيطة وتراقبها، حيث أدرك الاستعمار الفرنسي أن الموضوعات المسرحية التي تتناول القضايا الاجتماعية والسياسية هي بالضرورة صرخة قوية لايقاظ الشعب ودفعه الى الثورة. [2]

جاء في كتاب "ارلت. روث" أن بعض الباحثين شاهد عرضا للقراقوز بمدينة الجزائر سنة 1835 وكانت تلك الفرجة الفنية مسايرة لذلك العصر في جوانبه المختلفة الثقافية والاجتماعية والسياسية، وظهرت فعاليتها في مخاطبة الوعي الجمعي وحثه على الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، الذي أصدر أوامر ومراسيم لمنع اقامة أي نشاط يتناف مع مآربه، حيث أصدرا أمرا بمنع عروض القراقوز في1843 لأن أغلب العروض من هذا النوع في ذلك الزمان كانت في مواضيعها تهاجم الاستعمار وتنعت عساكره بالوحشية والهمجية وتفضح جرائمها ضد الأهالي العزل.

غير أن أمر المنع هذا لم ينه تماما فرجة القراقوز، فقد بقي يقدم في بعض منازل بعض الأثرياء المقيمين بمدينة الجزائر العاصمة، وفي بعض المدن الجزائرية الأخرى بعيدا عن الرقابة الاستعمارية الفرنسية، حيث يذكر الرحالة الألماني "مالتسان" أنه شاهد هذا النوع من الفرجة الشعبية في قسنطينة سنة 1862، كما أن "دوشان" شاهد هو الآخر مسرح القراقوز في مدينة مستغانم سنة 1847 .

---

1 ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الابداع، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد 6/7/2005 ، ص: 55

2 2 صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع قسنطينة الجزائر، الطبعة الثانية 2007 ، ص : 67

خاصية المسرحيات الكوميدية فى الجزائر

ولاستخراج الخاصية الرئيسية للمسرحيات الكوميدية يكفى القول بأنها غالبا ما كانت نقدا لاذعا للعادات الجزائرية، ولا تخلو في العادة من موعظة، وهي الغاية التي يؤكد أنصار المسرح على مراعاتها في الفن الدرامي.

وقد أظهر مؤلفو المدرسة الجديدة والقديمة على السواء، اهتمامهم بجعل الجمهور يلمس لمس اليد الآثار المدمرة التي يتسبب فيها ادمان الخمر والحشيش في العديد من المسرحيات الكوميدية مثل . "بوبرمه"، "عنتر لحشايشي"،"زريبان"، ولا تخلو هذه المسرحيات من سهام النقد الموجهة الى أمية المرأة الجزائرية المسلمة وقلة تعلمها، وفضح المرائين في الدين وجعلهم أضحوكة...أما القضايا الدينية ، فانها لا تطرح على خشبة المسرح، ولكنها تكون عادة موضوعا للأغاني الساخرة، بيد أن بعض الشخصيات التي لها سلطة مدنية ودينية في آن واحد مثل المفتي والقاضي، فانها تظهر أحيانا على الخشبة وتعرض بشكل ساخر، وينصب النقد في غالب الأحيان على مساوئها، من جهل وغرور وقصر النظر. 1

ففي مسرحية زواج بوبرمة تتجلى خصوصيات الفن الدرامي لدى كتاب مسرح العاصمة والتي تبدو أقرب من حيث الانتماء الى المذهب الطبيعي، غير أن هذه الطبيعية لا تظهر الا بشكل متقطع، والتي تتجلى في النوع الكوميدي، باستعمال المبالغة، بل أكثر من ذلك بالمسخ التهريجي لرواية عنترة مثلا، أو لحكايات "ألف ليلة وليلة "كالصياد والعفريت،...وهو المبدأ التهريجي الذي مسرحته من "ابنة عمي القاطنة بفرصوفيا" للويس فيرنوي الى "ابن عمي الساكن اسطنبول"، وحول فيلم "ثقب في الحائط" الى مسرحية تهريجية مسلية هي ثقبة في الأرض... 2

1 مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، ترجمة : د أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000 ص : 68

2 من ، ص : 69

سمات المسرح الجزائري وارتباطه بالفكاهة

عرف المسرح الجزائري منذ سنة 1926 شكلا مختلفا عن سابقه، من حيث اللغة المستخدمة والمضمون، وكان أبرز ذلك التحول هو استعمال اللغة العربية الدارجة في الحوار بدل اللغة الفصحى، والتحول من الدراما الجادة الى الكوميديا، وأيضا الجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء والرقص أحيانا.[1]

كتب سعد الدين بن شنب حول المسرح الجزائري قائلا : ان التاريخ الذي يستقي منه المؤلفون الجزائريون يتكون من حكايات عجيبة، ومن أساطير تناقلت عبر القرون شفويا، وفي شكل نصوص، وهذه الخاصية هي التي تفسر بلا أدن شك الطابع الشعبي الخالص لمسرح مدينة الجزائر (وهو مسرح كوميدي)، الذي لم يكن مؤلفوه من العلماء. [2]

يمضي الأستاذ م"مصطفى كاتب" في تعداده لسمات المسرح الجزائري، مما يوحي الى ارتباطه الوثيق بعناصر الفرجة الفكاهة، ومن بين ذلك ما يلي :

. انه ظهر من خلال العرض الشعي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية الغير مثقفة، حيث كانت الاسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان...

. انه مسرح ارتبط بالغناء، وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة، والتعبير الفني، وارضاء ذوق المتفرج.

وبما أن الغناء قد ارتبط أيضا بالفكاهة، فقد غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجدية.

. انه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب، حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقدم، بل بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب والمجلات.

---

1 ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الابداع، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد 6/7/2005 ، ص: 12

2 مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، ترجمة : د أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000 ص :66

. ان الممثلين أنفسهم هم الذين يضطلعون بمهمة كتابة واعداد النص المسرحي كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري "رشيد قسنطيني"، هذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض. [1]

الحوار وقلب الأدوار

ان المشاهد حينما يفهم الحوار يجد في ذلك متعة وتسلية، وهو ما لا يجده في بعض المسرحيات العويصة التي لا يفهمها الا بصعوبة. وهناك عناصر أخرى ساعدت على جلب جمهور غفير، مثل الأجواء التي كان يعيشها ذلك الجمهور وجيا في كنفها، ومقدرة الممثلين الذين كانوا يتمتعون بمواهب فنية فطرية، كابراهيم دحمون

الذي أبدع ليس فقط في تمثيل أدوار الرجال، وانما أدوار النساء أيضا، ففي الوقت الذي لم تكن هناك ممثلات كان هو يقوم بالأدوار النسائية الهامة. [2]

اللغة الفكاهية

اعتقد البعض أن العامية عند كثير من المسرحيين الجزائريين هي التي توصل الفكرة الى الجمهور في قالبها الكوميدي الساخر والدافع الى الاضحاك والتسلية والترفيه، وهو ما سعى اليه العديد من المسرحيين الجزائريين الذين حاولوا مخاطبة جمهور عريض بمسرحياتهم التي كانت تعرض خاصة في شهر رمضان المعظم،...حيث جرت العادة أن يقضي الناس معظم الليل خارج بيوتهم وأن يتوجهوا الى الأماكن التي يجدون فيها تسلية لنفوسهم، وبهذا وجد المؤلفون المسرحيون الوسيلة الناجعة التي يجلبون بها الجمهور الى عروضهم المسرحية، وهي اللغة العامية التي يتكلمها الجمهور مع انتقاء واختيار موضوعات مألوفة لديه.

---

1 د علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة 141 ، ص :174 - 175

2 مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، ترجمة : د أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000 ص : 73

و تضم الأعمال المسرحية المكتوبة بالعامية الملاهي بشكل عام الملهاة القصيرة و الملهاة الغنائية الهزلية و الملهاة المضحكة ، كل ذلك في قالب درامي نقدي اجتماعي ، يعمل على دفع المجتمع و ايقاضه من سباته بأسلوب هزلي مضحك .

و قد سلك هذا الاتجاه عدد من المؤلفين و الممثلين المسرحيين في الجزائر ، و الذين تخلوا فيها عن اللغة العربية الفصحى الرصينة و النزول ب المستوى الفني و الأدبي الى طبقات المجتمع ، حبا في التهريج و الهزل والاضحاك ، مع الارتجال في كل الأعمال التي تعرض على الجمهور .1

1 صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ، قسنطينة الجزائر ، الطبعة الثانية 2007 ، ص 79

الفصل الثاني

الفصل الثاني :

رشيد قسنطيني مسرحية " بابا قدور الطماع" أنموذجا

المبحث الأول : حياة رشيد قسنطيني

انه رشيد قسنطيني ، المولود ببوزريعة يوم 11 نوفمبر 1887 ، تحت اسم " رشيد بن لخضر " ، و المتوفي يوم 03 جويلية 1944 ببوزريعة بالعاصمة ، و الحاضر بأعماله في عقول و أفكار كل الذين سمعوه و شاهدوه و أعجبوا به و أحبوه ... و الذي ترك بصماته خلال النصف الأول من القرن العشرين ، كممثل و مؤلف و ملحن و مضحك و منشط للحياة الاجتماعية و الثقافية لبلادنا . [1]

خلال طفولته درس القرآن و تعلمه على يد الشيخ " محمد البليدي " بزنقة بوعكاشة ، في حي القصبة عمل رشيد قسنطيني نجارا ، و عرف الغربة و لكن مغامراته كانت مأساوية و مؤثرة أكثر مما هي مسلية هزلية . عندما اندلعت الحرب العالمية في 2 أوت 1914 ، و أعلنت التعبئة العامة ، أغلقت أغلب المؤسسات الجزائرية أبوابها ، كما أغلق اكثير من التجار و الحرفيين دكاكينهم ، و بين عشية و ضحاها وجد قسنطيني نفسه بطالا .

و لأنه كان يعول زوجة و رضيعا ، ولا يملك أي مورد رزق ، فقد نزل ذات يوم الى الميناء ليعمل حمالا و يحصل على بعض الدريهمات ، غير أنه لم يجد على رصيف الميناء سوى عرض بالعمل كفحام على ظهر احدى البواخر فقبل العرض .

وبعد أن ودع أهله ركب البحر ، غير أن الباخرة التي كان على متنها تعرضت لهجوم بالطوربيد من غواصة ألمانية ، فقامت باخرة انجليزية مضادة للغواصات بانتشال الناجين ، و انزلتهم بجزيرة

---

1 عبد القادر بن دعماش ، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري (الجزء الأول) نقله الى العربية توزوت محمد ، منشورات أنتر سيتي 2007 ، ص 29

مالطة، ثم نقلوا بعد وقت قصير الى مرسيليا، وهناك أدخل رشيد، مع جزائريين أخرين، كعامل في

احدى المصانع، لأنه لم يكن صالحا للتجنيد. وفي نهاية الحرب، حط رشيد رحاله بمدينة الجزائر، وهو في غاية السرور لرؤية أهله، الا أن مفاجأة غير سارة كانت تنتظره، اذ أن أهله بعد أن علموا بغرق الباخرة التي كان على متنها، ولم يصلهم أي خبر طيلة ثلاث سنوات، ظنوا أنه قد مات، لذلك بعد أن بكته زوجته لبعض الوقت تزوجت من جديد. وبعد أيام قضاها في الجزائر ركب الباخرة من جديد، عائدا الى فرنسا، وهناك دخل كعامل نحارة، مختص في طلاء الخشب، واستقر في باريس، وتعرف على فتاة تدعى "مارغو" فعاش معها فترة من الوقت قبل أن يتزوجها. 1

في بداية شهر جويلية 1944 يضيف علالو بلغني أن رشيد مريض مرضا شديدا، وأنه مصم أخيه الذي كان يسكن بفيلا تقع في طريق سيدي بنور، على بعد مائتي متر على مقر سكني، فذهبت لزيارته بعد الظهيرة، وما ان رآني حتى اغرورقت عيناه بالدموع وقال لي . آه يا علال كم أنا مسرور بمجيئك حتى أتمكن من توديعك. فجلست قبالته حاولت أن أهون عليه وأشجعه. فقال لي : أنا أيضا يا علال في طريقي الى العا لم الآخر، ان دحمون ومنصالي يناديان علي من هناك، ولما داهمني الغم أضاف من يدري؟ لعلنا سنكون هناك فرقة للترفيه عن الاموات.

وبالفعل، التحق في اليوم التالي، يوم 3 جويلية 1944، بالرفيقين ابراهيم دحمون و محمد المنصالي الذين توفي قبله بمدة قليلة. وكان رشيد حتى آخر لحظات حياته، مرحا وخفيف الروح.

1 مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، ترجمة : د أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000 ص : 50- 51

و هكذا كانت نهاية هذا الصديق الظريف الذي انطفأت روحه في جو من الحنان الأسري، مأسوفا عليه ومشيعا بالدموع ممن عرفوه حقا. [1]

وقد أهدته الأمة الجزائرية، المعترفة بأعماله والمقدرة لها، وسام الاستحقاق الوطني يوم 21 ماي 1992 في حفل بهيج أقيم بالمسرح الوطني الجزائري، ودفن بالقرب من باب مقبرة القطار، وكتب على قبره "رشيد قسنطيني فنان كبير أهج الجماهير ودفع بالرجال الى التفكير، شاعر وممثل وملحن ومقلد ومضحك، اعتبر أبا للمسرح الجزائري، اكتشف بشاعة العالم وفضل الضحك بحكمة على البكاء الاضطراري المر. [2]

قسنطيني الشخصية المسرحية

يقول عنه "علالو" : بأنه كان مضحكا بالفطرة ومسليا. ان "رشيد كوميدي كبير وأستاذ في فن الارتجال، يحتل مكانة خاصة في مسرحنا. ويقول عنه بشتارزي : "ان قمة الابداع لدى قسنطيني لا تكمن في الحوارات التي تنام بين الورق والتي تشكل بالنسبة اليه خطوط أو محاور توجهه، ولكن في الحياة النشيطة وخياله كمؤلف بارع يعطيه القدرة على تكوين العبارات الناطقة لشخصيات المسرحية ووصف سلوكياها الخارجية في حركاتها" .

كما يقول عنه "محمد الطاهر فضلاء في دراسة له عن المسرح الجزائري تحت عنوان "المسرح تاريخا ونضالا" : "ان أسلوب القسنطيني الحيوي العصبي الذي تجرفه الروح الهزلية كل ذلك من خصوصياته، فهو مبتكر لحوار خاص، فقد عرف جيدا لغة العاصمة المسلمة التي هي مزج لذيذ بكل لغات البحر الأبيض المتوسط."

---

1 مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، ترجمة : د أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000 ص :54

2 عبد القادر بن دعماش، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري (الجزء الأول) نقله الى العربية توزوت محمد منشورات أنتر سيتي 2007 ، ص 33

ان قوة الحياة النابضة على الدوام من خلال مسرحياته الهزلية تولد لدى المشاهد انطباعا بأنها غير " على وفاق المنطق ولكنها متخيلة وبحذل وانشراح، وهي الى ذلك مرتجلة ارتجالا بمحض الصدفة المواتية، ويقول عنه "علالو" : انه شخصية ثرية لا تضاهى ساخرا بالولادة وهزليا بالفطرة، ويقول "رشيد بن شنب": المالك للحس الكوميدية الذي بفضله لا تكف كلمة مبتذلة ركيكة ورتيبة وصمت مخيم، عن تفجير موجة من الضحك، وبث نفخة من الانشراح والسرور. [1]

سمات قسنطيني المبدع

أجمع الكثير من الدارسين الجزائريين على نعت الرجل بالممثل الهزلي النادر وبالمغنى الفكاهي الفردي وبالمؤلف المبدع الكبير، يقول علالو عنه : "أنه استاذ في فن الارتحال ويحتل مكانة خاصة في مسرحنا"، ويصفه محمد الطاهر فضلاء : "انه فنان أصيل في موهبته وله قدرة عجيبة على خلق الجو المسرحي في العرض، يرتحل الجملة الاسمية، فتأتي كأحسن ما تعد"، ويقول عنه بشتارزي : "ان قسنطيني قد شغل اهتمام الجمهور حتى بعد وفاته في سنه 1944" . [2]

وكان رشيد قسنطيني كاتبا مسرحيا ومخرجا لأعماله ومطربا مقتدرا، أكسبه أسلوبه الهزلي في التأليف والأداء شهرة كبيرة لدى الجمهور، لأنه كان يدرك طباع الناس ويصغي الى لهجاتهم وأغانيهم ويعيش بينهم .[3]

---

1 ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الابداع، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد 6/7/2005 ، ص : 107 - 108

2 من ، ص : 13

3 د ادرس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، الجزء الأول، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأرلى 2009، ص : 71

التجربة المسرحية لرشيد قسنطينى

ظهر رشيد بلخضر المعروف برشيد قسنطيني أول مرة كممثل في فرقة" زاهية" على خشبة قاعة الكورسال في مسرحية "زواج بوعقلين" لعلالو، حيث تقمص دور "مقيدش"، ثم ظهر مرة أخرى كممثل

في نفس الفرقة في مسرحية "ابو الحسن" لعلالو. وعقب ذلك بفترة قصيرة توفيت زوجة علالو مما أدى به الى توقيف فرقته "الزاهية" عن النشاط المسرحي، لتتكون بعدها فرقة "الهلال الجزائري" تحت قيادة رشيد قسنطيني،... وفي 22 مارس 1928 قدمت جمعية المطربية مسرحية "زواج بوبرمة" لرشيد قسنطيني، وقد لقيت هذه المسرحية التي لعب فيها رشيد قسنطيني دور الكاتب والممثل الرئيسي نجاحا كبيرا، ورسمت بداية شهرته وشعبيته.

وقد نالت هذه المسرحية استحسان الكثير نتيجة تعمقها في معالجة آفة الطمع التي كانت سائدة أنذاك في المجتمع الجزائري ولروح خفتها ومرحها وهزليتها، حيث كتبت عنها صحيفة الجزائر الجمهورية يوم 31 نوفمبر 1947 بعد وفاة القسنطيني بثلاث سنوات : "تعتبر هذه المسرحية من الأعمال الممتازة، اذ أن حوارها يتسم بالوضوح والطرافة المضحكة".

وقد تألق رشيد القسنطيني بعد ذلك في الكثير من الأعمال المسرحية التي قدمها على خشبات المسرح الجزائري، والتي عالج فيها قضايا وأمراض اجتماعية كالزواج والادمان على الخمر والمخدرات..الخ. [1]

1 ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الابداع، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد 6/7/2005 ، ص : 13

خصائص مسرح قسنطيني

يستقي غالبية المؤلفين المسرحيين أعمالهم دائما من التراث المشترك الذي كونه الشعب عن الحضارة والتاريخ العربيين. ففي مسرحية" لونجة الأندلسية" التي تتكون شخصياتها من الاسبان أو المغاربة، والتي تدور أحداثها في اسبانيا، يعمد مؤلفها رشيد قسنطيني الى وضع شخصيات خيالية، ويرسم لوحة لغرناطة لا تنطبق الا على الذكريات التي حفظتها التقاليد الشعبية في بعض القصص، وفي عدد وافر من الأغاني، بحيث أنه بسبب عدم دقة المعطيات في حد ذاتها، فان لا شيئ فيها يتعارض مع التاريخ، وان كان هناك أشياء كثيرة قد أضيفت اليه. فبفضل خياله النادر اكتفى المؤلف بانتقاء بعض النتف من التاريخ التي أبقى عليها النسيان، وعرف كيف يستخدم شخصيات لا تتعارض بتاتا مع التاريخ.

صحيح أن البحث الدقيق يمكن أن يكشف فيها عن بعض المفارقات التاريخية، غير أن هذه الأخطاء تشكل جزءا من التراث الشعبي، وطرحها لن يفيد شيئا، اذ أن الفن الدرمي هو نقل مستمر للواقع الموضوعي الى المثال اللاواقعي الشعوري، وهذه الحرية التي اتخذها المؤلف ازاء التاريخ سمحت بتأليف مسرحية لا تفتأ تذكر في كل لحظة بالبهلوانية الأرسطوفانية، "فعنتر لحشايشي" ليست هي ملحمة بطل "بني عبس"، ولكنها قصة حلاق بائس يدخن الحشيش ويستسلم لخيال حالم يمضي به، كدونكيشوت، باحثا عن المغامرات السارة وغير السارة.

---

1 مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، ترجمة : د أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات الجزائر 2000، ص : 67

انجازات رشيد قسنطيني

كتب رشيد قسنطيني أكثر من 20 مسرحية، وحوالي 100 أغنية، لتصبح في نهاية مشواره الفني 23 مسرحية وأكثر من 600 عمل، بين فكاهات وأغان اجتماعية معبرة و مضحكة نذكر منها مايلي : العهد الوافي سنة 1927، زواج بوبرمة سنة 1928 ، لحشايشي والأمير سنة 1929، لونجا الأندلسية سنة 1930، شد روحك سنة 1931 ،...ومن أغانيه الشهيرة نجد : دينقو دينقو، من تحت العجار، قالوا، وليد البلاد...

ومن اسكاتشاته الفكاهية نذكر : الفحصي عند باية، الخطبة، الحاج باريس، الهجال والهجالة، حمار الليل، اللي غلبوه الرجال، شايب وصغير، البوزريعي فالشرع..

وتمثل هذه الاسكاتشات جل أعماله التي كان يقوم فيها بعدة أدوار في السكاتش الواحد، مع بسيط في طريقة النطق والكلام، والتي اقتبس منها ومن شخصياتها أغلب الفنانين المضحكين . [1]

1 مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، ترجمة : د أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات الجزائر 2000، ص :68

المبحث الثاني : مسرحية بابا قدور الطماع

ملخص المسرحية

جاءت مسرحية بابا قدور الطماع بقالب فكاهي ساخر ، عرضت في 23 ديسمبر 1929 ، و تعالج في طياتها انتشار الرذيلة و الأخلاق الفاسدة في المجتمع كالخداع و الجشع و الطمع ، و قد انقسمت المسرحية الى ثلاثة فصول : الفصل الأول يتكون من خمسة مواقف ، و هي تدور في مقهى صغير في قرية البويرة حوالي سنة 1920 ، و في هذا الفصل حاول الكاتب أن يبين لنا شخصيتان لهما تأثير خاص في مجريات الأحداث ، و هما شخصية " مراد " و " خليل " حيث هما الشخصيتان الأساسيتان البارزتان في النص ، و هما شخصيتان استغلاليتان طماعتان ، حيث جرى بينهما حوار حول وضع خطة للحصول على المال من "قدور".

و تطرق في الفصل الثاني الذي يتكون من ثمانية عشر موقف ، الى نقل تلك الشخصيات من القرية الى مدينة الجزائر ، اين يتواجد "قدور" الطماع الذي أراد أن يزوج ابنته "زينب" من ابن أخيه التركي أفندي طمعا في المال ، كما نجد أيضا في هذا الفصل ظهور شخصية " زينب " الغيورة من ابن عمها محاولة التقرب اليه و الزواج منه و شخصية "حورية" البكماء ، ابنة خالة "زينب" التي أعجب بها "مراد".

أما الفصل الثالث ، يتكون من عشرة مواقف ، و قد جاء تكملة للأحداث الماضية حيث فيه تم الكشف عن حقيقة " مراد " و " خليل" و مكرهما و خداعهما تجاه " قدور " الطماع ، و ظهور التركي الأفندي ابن أخ " قدور " الحقيقي ، وليس "مراد".

و تدور أحداث مسرحية "بابا قدور الطماع " حول "قدور" الطماع الذي أراد أن يزوج ابنته زينب من ابن أخيه طمعا في المال و الثروة التي تركها أخوه بعد وفاته .لكن بما أن الطمع يفسد طباع الفرد ، تم خداع قدور و احتياله من طرف خادمه خليل و مراد طمعا منهماأيضا في الحصول على مال قدور و لقد فشلت كل خططهما ، و اكتشفهما على حقيقتهما .1

---

1 رشيد قسنطيني ، تحقيق : نذير حسين ، بابا قدور الطماع ، المكتبة الوطنية ، الحامة الجزائر ، ط 1 السداسي الأول ، سنة 2005 ، ص : 9

الشخصيات

يكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الابداعي القصصي والمسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب الى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الابداعي، هو على حد تعبير الدكتور "غالي شكري" : كائن حي في حالة فعل.

واختلف النقاد والدارسون في قيمة الشخصية ومكانتها، فكان منهم من قدم عليها عنصر الحبكة فهي الأساس وما الشخصية الا عامل مساعد لابراز هذه الحبكة ومنهم - وهم الأغلبية - ، من قدم الشخصية في القصة الدرامية، وما الحبكة عنده الا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، يقول " مارون الوود " : " هناك ما هو أهم من الحبكة، هناك ذلك الشيءالذي يعطي الحبكة معنى ومغزى، وحياة... هذا الشيء هو الشخصية".

والشخصية الفنية الدرامية في النص الأدي لها القدرة على تطوير الحدث وتطوير النص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل. لذلك فان العمل الأدي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير، يقول " روجيلر يغلرد"...الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها "

كما يجب على المبدع أن يعرف شخصياته جيدا يتخيلها تخيلا كاملا، ويتبع نموها وتطورها قبل أن يكتب مسرحيته ويخطها، اذ كلما غاص المبدع في شخصياته وعرفها سهلت مهمته، فالتعاطف المتبادل بين الكاتب والشخصية التي خلقها يكون عظيما الى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية...

وتقول " ليليان هلمان " : "اذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فانها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريبا عندما تجلس تكتب بلسانها شيئا آن الأوان لكتابته". [1]

---

1 عزالدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، ص : 130 -131

ان عملية خلق الشخصيات تعد الجانب الأساسي في العملية المسرحية، اذ لا يمكن للعملية أن تتم من دون شخصيات، كما أن محاولة اظهار مفهوم الشخصية صعب جدا في المسرح، وان كان عامل الادراك يسيطر على القوانين نفسها وعلاقتها تؤثر على عامل الشخصية. فالشخصية تتأثر بالواقع الاجتماعي وتحولاته، وتؤثر في الجو السائد الذي يخلقه المبدع، وهذا لا يعني أبدا أن هناك اتفاقا كبيرا بين الشخصية في الواقع والشخصية في النص المسرحي، من حيث كون الابداع حقيقة تؤدي الى قراءة جمالية للواقع، فشخصيات المسرح المعاصر شخصيات عادية يمكن مصادفتها في الحياة، وهي الى جانب ذلك لا تتمتع بصفات بطولية ونبل السلالة تلك القوانين التي حددها " أرسطو " عند دراسته للمسرح الاغريقي، غير أن ما يمكن ملاحظته على شخصيات المسرح الاغريقي أنها تنتمي في أغلبها الى الطبقة الأرستقراطية، اذ كان معظمها من الملوك والأمراء والقادة العسكريين، وتتصف غالبيتها بالعظمة والجلال.

وكانت الشخصيات في المسرح الاغريقي تقوم بنشاط انساني في نطاق ما يسمح به القانون الذي تسيطر عليه الآلهة، حيث تسير الأحداث وتتصرف الشخصيات وفقا لعاملي القضاء والقدر، من خلال عملية الخضوع والتبعية الصادرة عن قوانين أبدية تتعدى مسؤولية الفرد عن أعماله.

غير أن مفهوم الشخصية في المسرح تتغير بتغير ظروف المجتمع الانساني، وتتطور بتطور العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومن ثم أصبحت الشخصيات في الدراما المعاصرة من عامة الشعب يمثلون شرائح المجتمع المختلفة، يناضلون بهدف الوصول الى النبل الانساني الكامن بنموسهم بخلاف الدراما اليونانية والكلاسيكية التي كانت تصور لنا شخصيات تتصف بالبطولة الخارقة، فالشخصية كائن يتطور باستمرار لأن الشخصية الواقعية تتغير بما يعرض في حياتها من أحداث ومواقف، على حين تظل الشخصية الفنية ثابتة على طبيعتها التي سواها الفنان عليها، اذ تصبح ذات وجود مستقل عن مبدعها منذ خروجها الى الوجود في صورته الفنية. 1

---

1 بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم القد والأدب التمثيلي 1993 - 1994 ، ص : 293- 294

من أهم سمات التجديد في شخصيات المسرحية المعاصرة هو التعمق في وصف وتصوير الحالات النفسية المعقدة والمندمجة في الواقع الاجتماعي، ومن هنا ندرك أن الشخصية حقيقية، و هي مستقلة بنفسها من خلال سلوكها وانفعالها وحوارها... ولا شك أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف لخير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمتها وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الانسانية، والشخصية لا تكشف عن هويتها كليا ودفعة واحدة، بل تسير في خط تصاعدي معبرة عن نفسها تدريجيا، كما أن التعرف على أنماط كلامها يساعد كثيرا على معرفة أحوالها النفسية والاجتماعية المختلفة. [1]

اندماج الشخصيات

من الملاحظ أن شخصيات " قسنطيني " تتفاعل داخليا وخارجيا، وهي شخصيات تخلق عالمها الخاص الذي تعيش فيه وتتفاعل معه، فعالم المسرحية صورة للعالم الكبير ، لا عزلة فيه، ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل مع الشخصيات ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني محكم يبدو من دقة احكامه أنه تلقائي طبيعي. [2]

ومن هنا تبرز مقدرة " قسنطيني " على اجاد شخصيات مسرحية تتميز بوجود فني وموضوعي في آن واحد وتتميز بالحيوية والمرونة والصدق في التعامل مع الواقع، فهي لا تفقد صلتها بالواقع الاجتماعي الذي تنتمي اليه وان كان الكاتب في بعض الأحيان يفرض نفسه على شخصياته بشكل تعسفي .

يعمل " قسنطيني " على تصوير التناقض بين الباطن والظاهر، ليكشف عن حقيقة الوضع على لسان شخصياته ، وذلك من خلال خلق مواقف درامية تدفع بالشخصية الى الافصاح عن نواياها وسلوكها وعن وجودها في مواجهة المشاكل والأزمات التي تحيط بها .

---

1 بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم القد والأدب التمثيلي 1993 - 1994 ، ص : 295

2 ن م، ص : 296

والحقيقة أن شخصيات " قسنطيني " المسرحية لا تتطلب أكثر من الوقت لمعرفة نوازعها وادراك حقيقتها، وقد يبرز المؤلف بعض ملامح الشخصية من خلال حديث أو صراع الشخصيات فيما بينها .

و قد جاءت شخصيات قسنطيني " بسيطة منتقاة من واقع شعبي، تتميز بمحدودية العلم والثقافة .

ان " قسنطيني " لا يختار شخصياته بطريقة فوضوية ودون دراية بل يختارها بقصد، فهو يعلم من أين جاءت والى أين تصبو، وعلى الرغم من استقلالية بعض شخصياته نسبيا في اتخاذ القرارات والمواقف الا أنها تعكس جانبا ولو بسيطا من شخصية الكاتب ومواقفه المختلفة من شتى القضايا الاجتماعية، فهي مستوحات من صميم الواقع ومن الظروف الحياتية التي يعيشها المؤلف نفسه هذا فان شخصياته على جانب كبير من الحيوية والتدفق والقدرة على استيعاب الحياة الصاخبة بكل تناقضاها وافرازاتها، فهي شخصيات انسانية متباينة المواقف، فالمؤلف يحاول ابراز بعض ملامح الشخصية ويبين بعض ما فيها من تناقض من خلال حديث الشخصيات وأفعالها.

1 البعد الاجتماعي : وهو المتضمن علاقة الذات مع الآخر في اطار ما أفرزته القوى الاجتماعية التي تحدد هويتها وتعكس صراعها من أجل تبرير مواقفها.

2 البعد النفسي : وهو تلك الاستعدادات والسلوكات والرغبات والانفعالات المختلفة التي تحدد طبيعة الشخصية وتعمقها وتبلورها.[1] لهذا تبدو شخصياته عميقة في الواقع لأن الكاتب عرف كيف يتعمق في عرض أبعاد الحياة النفسية من واقعها.

يعتمد " قسنطيني " في مسرحيته على شخصيات واقعية واعية تعتمد على النقد من أجل التغيير، فهي تناضل من أجل تحسين ظروفها الاجتماعية، كما تحارب في الوقت نفسه جل الآفات الاجتماعية الناشئة عن الفئة الطفيلية من الانتهازيين وذوي الأمراض النفسية كالجشع والطمع والشذوذ...

---

1 بوشبية عد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم القد والأدب التمثيلي 1993 - 1994 ، ص : 299

لذا نجد شخصياته على درجة كبيرة من التحدي والاصرار، وهي تتميز كذلك بالقلق والغضب نظرا لما فيها من مواقف حرجة متعددة...

ان معظم شخصيات " قسنطيني " واقعية نصادفها يوميا في الواقع لكن الكاتب يضمي عليها جوانب جمالية تتماشى والنص المسرحي، كما يحملها من الذكاء والحكمة ما يكفي لمعالجة شتى أنواع

الأمراض المتفشية من حقد وضغينة وجهل... مركزا على الوصف الخارجي حتى يخلق نوعا من الانسجام والتوحد بين الجانب النفسي والمظهر الخارجي.

تعبر شخصيات " قسنطيني " عن واقع اجتماعي محض، وهذا الواقع يتمثل أساسا في الصراع بين قوى متضاربة منشأها المصالح الشخصية، فعندما يستولي الطمع على قلوب الأفراد تتشعب الاتجاهات وتتأزم الأوضاع، لهذا بجد " قسنطيني " يفجر الصراع بين شخصياته المختلفة والمتناقضة منذ الوهلة الأولى..

تعتبر الشخصية المحورية عند" قسنطيني " المفجر الأساسي للواقع الاجتماعي المر، وما صراع الشخصيات فيما بينها الا دلالة واضحة وتأكيد واضح على الصراع الأخلاقي داخل واقع تتحكم فيه معايير اجتماعية أقل ما يقال عنه أنه افرازات العادات والتقاليد الفاسدة والأمراض النفسية والعقليات المتعجرفة.

تطور وتحول الشخصية

نلاحظ التطور الطارئ على الشخصيات، فهذه شخصية مراد التي تغيرت وطورت من الخطة التي رسمها لها خليل، فصارت شخصية متمردة ومغرورة الى أبعد الحدود، حتى أنه انقلب على خليل نفسه وصار يرى فيه الخادم وهو السيد، فهاهي تفتخر بنفسها من خلال الحوار التالي :

مراد : أشنه ؟ ياه بايتين سواسوة...

لا مساء الخير ولا صباح الخير

ولا نعم سيدي ؟

خليل : كثرت .. والا بعدة دخلت

بالراس واتسعت بالرجلين ؟

مراد : أنت قلت لي اتمولك

على من تمولك ؟ على اللي

أكثر مني ؟ نتمولك عليك

اللي راك خلتم عندي

وقد اعتمد " قسنطيني " في بنائه لشخصياته على أسلوب السرد والحركية المتدفقة في الحوار المتمثل في الأخذ والرد بطريقة هزلية تهكمية ملؤها الحيل والذكاء، مما أهله لأن يخلق تلازما قويا بين الرسم الخارجي للشخصيات وبين تصرفاها وسلوكاتها.

كما تتميز شخصياته بشحنة من العواطف وحيوية كبيرة ونشاط متدفق كلها مستقاة من الواقع الاجتماعي الشعبي، وكل شخصية من شخصياته مستقلة بحد ذاتها وتتميز بصفات تخصها عن غيرها، فالكاتب يجعل الشخصيات جميعها تكشف عن نفسها وعن جوانب الغموض فيها.

لقد لجأ الكاتب في مسرحيته الى توظيف شخصيات بسيطة منتقاة من عدة طبقات اجتماعية مختلفة، والسبب في ذلك يعود الى وعي الكاتب العميق بواقعها وفهمه لحقيقة الصراع الدائر ضد الفساد الاجتماعي، وأغلب شخصيات " قسنطيني " تنبع من الوجدان الشعبي.

الأبعاد النفسية للشخصيات

شخصية حسن

حسن سريع النرفزة لا يحب اللعب والمزاح، وهو دائما في حالة شكاية حتى من الطير الذي يعمل على تربيته، وذلك ما يتجلى في الحوار التالي :

حسن : بايمان البيعة ياخاوتي غير حصلت

بهذا الزاوش...كلمة شبعت

الحمد لله، مايعرفهاش ...غير يبلع. [1]

حسن :.. أحكم فمك علي خير لك.

حسن : قداس من مرة قلت لك

ماتستهزاش بي. أنا راجل كبير عليك.

حسن : ألعب مع داقمك، أنا كبير عليك

كما يبدو أنه يعاني انتقادات ومضايقات عديدة، وقد ذاق درعا وصار لا يطيق التعليقات التي تأتيه من حسن، فالانسان عادة يشغل نفسه بمتابعة الآخرين ويجعل كل لحظة من لحظاهم شغله الشاغل، وهي ظاهرة منتشرة جدا في المجتمع الجزائري، وذلك ما أراد الكاتب أن يبينه على لسان حسن حيث يقول:

حسن :... هذا ربينا بابا غايو

ألتهيتو بينا :

هاو شر حاجة وحبسها

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :13

في قفص . طيبها لنا خير ...

غرسنا نويرات قالك البطاطا بدات تنور .1

شخصية مراد

تبدو شخصية مراد بأنها ميالة الى المزاح ويحب اللعب على الأعصاب، وذلك مقصود من طرف الكاتب لخلق جو فكاهي خميف من خلال المواقف والمقالب التي وضعها في شخصية مراد الذي يسعى الى اثارة حسن بطريقة تهكمية والهدف من ذلك اثارة الضحك في نفسية المتلقي وادخاله في قلب العملية المسرحية وهذا مانلمسه في الحوار التالي :

مراد : أيما اشحال تطير له. مينجمش

بن أدم يتكلم

مراد : ذاك خونا اشحال تطير له

أنا نلعب معه ..

مراد : نسيت؟... النهار اللي ضربت

الراجل بالفنجال. 2

شخصية دحمان

تبدو شخصية مسالمة تحتكم الى رجاحة العقل والحكمة، حيث تعمل من حين لآخر على تهدئة الأمور وكأن الكاتب وضعها لتكون المصلحة بين حسن ومراد، أو أنها جاءت لتلعب دور الحكم كلما احتدم الصراع.

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص : 15

دحمان : نقصو الكلام لترجعو في الكبيرة.

واذا أعطى أسمك راك

في بويرة. ماراكش في الجزاير...

وبقوالك ربعه شهور

على النغيان ديالك...أتسامحوا

ماتكبروهاش. [1]

شخصية خليل

تتسم شخصية خليل بالحيلة والزندقة، فهو يكاد يكون مبهم الشخصية وغامض الأفكار وغريب الأطوار فلا يلبث يكشف عن حقيقته في البداية، فحين يسأله حسن يرد عليه قائلا

خليل : ماعرفتش روحي ياسيدي

مسافر ولا قاعد... شوف

رب العالمين أش كتب .

فهذا الحوار ينبأ بأن الشخصية تخبى من ورائها أمرا ما، وهي تحاول أن تستميل قلوب الحاضرين بمكر وخداع ، لذا بجد خليل يتظاهر بضياعه وعدم معرفة الوضع الذي هو عليه.

كما تمتاز شخصية خليل بالتخطيط والتحايل من أجل الايقاع بالآخرين والهم من وراء ذلك كله المصلحة الشخصية حتى وان كانت على حساب الأخرين.

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :16

وهذا ما يتجلى في الحوار التالي :

مراد : آه ياوليد لحرام، ومن بعد ؟

خليل : من بعد اللعبة اللي نلعبها باش نسلك راسي.

اللغة

اذا كان الانسان هو أعظم الكائنات وسيدها على الاطلاق على وجه هذه الأرض، فان أعظم شيع صنعه هذا الانسان فدل بصدق على عظمته، وتفوقه، وتميزه هو اللغة. وما المسرحية الا نص أدي أجمل ما فيه اللغة، صانعته ومخرجته الى الوجود، ولهذا كان الاهتمام باللغة وبكل مناحي الايقاع والجمال فيها، وهذا الايقاع في اللغة يرجع بالأساس الى الحساسية المرهفة المولودة مع الشخص، والى أذن هذا الشخص الموسيقية، أو هي بتعبير أدق السليقة اللغوية والسليقة المسرحية، وكل من يحاول دونها صنع اللغة انما يكون عمله عبث. [1]

كانت اللغة المسرحية لدى " قسنطيني " مستقاة من البيئة الشعبية التي ترعرع فيها الفلاح والاسكافي والمعلم... لذا نجده يعبر في معظم مسرحياته باللغة التي يتحدث بها الناس يوميا .

وتمتاز لغة "فسنطيني" بقربها من الفصحى، كما جاءت لغته سهلة الفهم على عامة الناس، حيث تمتاز بالصدق والصراحة والاخلاص والحيوية خاصة عندما يشحنها بالعدد الكبير من الأمثال الشعبية حتى تأخذ لغته أبعادا جديدة تتلائم وتطور المجتمع، وهذا دون أن يعزل تلك الأمثال الشعبية عن مدلوها التراثي العام، ولعل أهم ميزة تميز لغة "قسنطيني" المسرحية أنه ينتقي الكلمات من عادات الناس، بل ينتقي منها ما يوافق مضمون المسرحية ويعطيها بعدا جماليا أكثر...

---

1 عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، ص : 119

كما يستعمل الكاتب لغة منتقاة من واقع المجتمع الجزائري، في لغة متداولة يوميا وبين مختلف الشرائح والطبقات.

خليل : في كل مضرب كاين المليح وكاين الدوني . [1]

كما يميل الكاتب الى توظيف الأمثال الشعبية لتوضيح المعنى واعطائه أكثر دقة وتركيز، وبالتالي ليصبح أكثر تأثيرا على نفسية المتلقي .

حسن : في غرضك ...أهل العقول في راحة،

خليل ، واللي يخلصو مرتاحة. [2]

أما ألفاظ وعبارات النص نحدها مستقاة من واقع المجتمع الجزائري، فهي جد متداولة بين الطبقات الشعبية في كل ربوع الوطن فيها من المعاني والدلالات ما جعل المتلقي يندمج في العرض المسرحي ويحس كأنه جزن منه مثل :

مراد : كيفاش هذا اللي تدي واحد

مزلوط بحالي وتقل هم

عندي عشرين مليون. [3]

وقد استعملت بعض العبارات المتداولة في الشارع الجزائري بطريقة فنية لم تؤثر على جماليات النص كون الكاتب عرف متى وكيف يوظفها وعلى لسان أي شخصية مما زاد النص جمالا ورونقا وأصبغه لغة محلية يرضع منها المواطن يوميا مثل لفظة : الدوزان التي لها من القوة والتأثير ما لايمكن أن تأتي به لفظة الأدوات، وكذلك الشأن بالنسبة للفظة "صحيت" بدلا من "شكرا"، علاة على لفظة حشايشى المتداولة وسط الشباب الجزائري.

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :22

2 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :23

3 من ، ص : 39

الحوار

ان الحوار هو العملية الأدبية في البناء المسرحي، وهو وسيلة أداء وتواصل بين الشخصيات المسرحية، وعن طريقه يقوم الكاتب بالكشف عن مواقف الشخصيات والكشف عن نوازعها، فالحوار هو حديث بين شخصيتين أو عدة شخصيات والحوار الدرامي هو عامة هو تبادل الكلام الشفوي بين الشخصيات، وبواسطته تتم العملية المسرحية وتتطور الشخصيات وتتصارع فيما بينها

وتتضح المواقف والأفكار، فالحوار هو صلب المسرحية، لا بل هو المعيار الذي يميز المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى.

ان الكاتب المسرحي الحقيقي هو الذي يميل الى الاحاطة بالمعنى بعبارة واحدة فقط، فعندما نلتقي ببراعة الحوار الذي يعتمد كثيرا على العبارات المكثفة والكلمات المشحونة التي تستولي أكثر على ذهن المتفرج ندرك جيدا براعة الكاتب في ادراته للحوار بين شخصياته المسرحية، لذلك ينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية وأن يكون ذا قدرة على الايحاء لما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، وان يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية، فلا يظل على وتيرة أو ايقاع واحد، فقد يمضي الحوار ويتطور بشكل عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار، ويزيد ايقاعه، فمهمة الحوار ليس أن يروي ما حدث للشخصيات، ولكن مهمته الحقيقية هو أن يجعلهم يعيشون واقعهم دون وسائط، وأن يكشف لنا عن مواقفهم ونزاعاتهم الانسانية والكشف عن مكونات الشخصية، اذ لابد للمتلقي القارئ أو المتفرج أن يعرف طبائع الشخصيات ودخائل نفوسها، فالحوار باعتباره أداة مسرحية تقع عليه أعباء كثيرة، فمنه نعرف قصة المسرحية وما تحتويه من مواقف وحوادث.

ان مهمة الحوار لا تكمن في سرده للأحداث المختلفة الماضية بل في اعادة صياغتها من جديد وبطرائق مختلفة تجعلها أكثر مواكبة لروح العصر وللتطور الاجتماعي، والحوار في يد المؤلف يوجهه كيف يشاء، فان كانت

المسرحية مأساة فعلية فعليه أن يتخير الألفاظ التي تثير جوا من الكآبة والحزن والخشوع في نفوسنا، وان كانت المسرحية ملهاة فعلية أن يختار الكلمات التي تبعث في نفوسنا المسرة والفرح والمرح والفكاهة والسخرية، وهذا ما يتطلب مقدرة فنية كبيرة، فالكاتب يضع في فم كل شخصية من شخصياته الكلام الذي يناسب موقفه وسولكه ووضعه الاجتماعي.[1]

ومن خلال الحوارت المتبادلة بين شخصيات المسرحية يتجلى لنا أن الشخصية تعبر عن نفسها وعن عواطفها وأفكارها بلا تردد أو خوف أو خجل كما يحدث عادة في الحياة اليومية للمواطن، اذ يسعى الكاتب

الى ابراز بعض ملامح الشخصيات في حوارات قصيرة معبرة تنطوي على نكهة شعبية ضريفة كما هو في الحوار التالي :

دحمان : حقة عمي حسن....

البارح ماكان من جاء حوس علي ؟

حسن : جاء هذاك لمبقل تاع عمر

قال لي أعطي لي فرنك ونت

ترد لي، أعطيته فرنك

دحمان : يه الله يهديك يا بابا حسن

أعلاش تعطي له فرنك؟

حسن : أستحينا منه...

---

1 بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم القد والأدب التمثيلي 1993 - 1994 ، ص : 315-316

وباش ثاني نحكم مشتري .

دحمان : والناس يحكمو المشتري بالسلف؟

حسن : وهذي ماتعرفهاش ؟

بالسلف والسعف، بسيدي وحبيبي

التشابشاق ماء على زوج دقايق

هذي هي خدمة قهواجي .

وينبغي للحوار أن يتسم بالمرونة والحيوية والتدفق، وأن يكون ذا قدرة على الايحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من تركيزه على الحديث العادي وأن يتجاوب مع طبيعة الشخصية ويتلائم مع الموقف العام لها، وأن لا يسير على وتيرة وايقاع واحد، فارتفاع حدة الحوار وهبوطه يساعد كثيرا على بلورة المستوى العاطفي الفكري والاجتماعي للشخصيات، كما يعطي في الوقت نفسه للحوار أبعادا جمالية جديدة تبعد عن المتلقي روح الملل، فالحوار المسرحي يساعد على تطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها ووصف المناظر، ويدفع بأجواء المسرحية الى التطور .

اذن فالحوار عمل دقيق في بناء المسرحية لأنه يبوح لنا بأسرار العمل المسرحي، وكذا تحريك السواكن واستنطاق الأشياء المغيبة سواء كانت عن قصد أو بدونه حتى يحس المتلقي بأن تلك الأشياء التي يسوقها الحوار هي جزء من عالمه الذاتي لأنه لا يجرؤ أو لا يعرف كيف يعبر عنها بتلك الكيفية التي أوردها الحوار. [1]

1بوشبية عد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم القد والأدب التمثيلي 1993 - 1994 ،ص : 318

ان الحوار الذي جري بين شخصيات المسرحية هو حوار جري على نمط الحديث الواقعي بين الناس في الحياة اليومية حسب ما تمليه المعاني النفسية، فقسنطيني كاتب واقعي عايش الطبقة الشعبية وفقه آلامها

وآمالها، فهو عارف بأمورها وأسرارها، وافراحها وأحزانها، وخيرها وشرها، وهذا ما بجده يعبر عنه في أغلب حواراته النابعة من صميم الواقع الاجتماعي.

يعبر الحوار في مسرحيات "قسنطيني" عن الشخصية فيكشف عن حقيقتها وتطورها من خلال تطور الحدث، غير أن وظيفة الحوار لا تتوقف عند هذا الحد، بل تتجاوزه كثيرا لأن "قسنطيني" يهدف من خلال الحوار الى خلق جو فكاهي يساعد على استيعاب وفهم الواقع بطريقة واعية لهذا جاء أسلوبه مليئ بالسخرية والأمثال الشعبية ...

وبهذا يكون الكاتب قد وفق في جعل حواره ملائما، حيث حاول أن يجعله ذا غاية وليس بمجرد حديث عادي بين الشخصيات، ليكشف بذلك عن خبايا الشخصيات في الحاضر، ويلمح عن بعض تصرفاتها في الماضي....

وبالتالي فهو حوار يكتسب المرونة والدقة في اختيار الألفاظ التي تليق بالمقام فقسنطيني عودنا عن استخدام ألفاظ فيها من الخفة والتلميح ما يثير مشاعر المتلقي وتبعث لديه التسلية والمتعة ويؤدي الى الضحك، ومنها نقتطف الحوار التالي :

مراد : هذه قمحة مقطعة والخيط خلاص.

مافيها حتى ترقع

خليل : ايه ياخوي كما خمت

صبتها قارصة... عندي غير واد الباب يسلكني

...أشنو يستحق معايا راجل .

مراد : راني هنا ياشيخ...وخيث

صدر لهموم...وين حطيتني تسيبني .

الفلوس برك...

بالصح ضرب الدبزة خاطيني...

على خاطر مازلت عندي ضلعة مكسرة.

خليل : ما فيها لا ضرب ولا قراش...

العقل والثباتة هذا ما كان.

مراد : العقل تنجم تسقسي علي .

واذا الثباتة سقسى القهواي .

الكارطة منحسبهاش

ثباتة الكارطة الاخرانية

في يدك نقتلك عليها

نعملوا ها روندة؟[1]

ويواصل الكاتب في عرضه لمواقف وأفكار هزلية خاصة على لسان مراد حين يقول :

مراد : اذا بيك الوجه الصحيح

سقسي القهواجي يقول لك

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :33

...ذاك النهار كليت واحد الطرحة على وجهي

لوكان واحد أخر راهو وجهه رجع تشكتشية

وانا والله شي كاش مارة في وجهي ؟[1]

ومن خلال هذا الحوار يتبين أن الكاتب اعتمد توظيف تقنية قلب المواقف وافتعال سو التفاهم بين الشخصيتين، فكلاهما تسير في اتجاه معاكس للأخرى، وهذا ما يضفي نوعا من الاستراحة والتسلية على المتلقي.

الحدث

يمكن القول بأن الحدث المسرحي يتكون من مجموعة أحداث جزئية مختلفة تحلب اهتمام المتلقي، والحدث المسرحي عبارة عن سلسلة حوادث في قصة مسرحية كانت أو ملحمية أو روائية يرتبط بعضها ببعض بروابط السببية في سبيل تكوين حبكة لها بداية وتطور ونهاية، وعلى الرغم من أوجه الخلاف بين المسرحية وغيرها من الفنون القصصية الا أنها تعتمد كغيرها من الفنون على الحدث، وهذا ما يدفعنا الى القول بأن الحدث عنصر أساسي في العملية المسرحية.

والدلالة اللغوية للحدث هو ما جد وجدث، وبالتالي فهو فعل يسهم في تحريك الشخصيات تحريكا ديناميكيا، لهذا فان الحدث هو بمجال المواجهة، مواجهة الشخصية للواقع وللتاريخ ولذاتها، كما يعد الحدث المسرحي مظهرا من مظاهر النشاط الانساني ونتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي وعلاقته بيئته، لذلك فهو يقوم في أساسه على العزل والاختيار، ونعني بالاختيار أن يختار المؤلف جوانب الحدث في الحياة ما يراه صالحا ليكون مادة لعمله المسرحي وما قد يثير اهتمام المشاهد وينقل اليه المعان والأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الاطار الفني .

1حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص : 34

ان الكتابة الناضجة هي تلك التي تجيد انتقاء الأحداث، والذي يفرق بين الحدث المسرحي والحادثة العادية، أن الحدث المسرحي يتحقق دائما في صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل داخلي في داخل العالم الصغير الذي يتألف من شخصيات المسرحية، وفي الحادثة المألوفة يبقى كل شخص معزولا في طبقته أو مهنته التي

ينتمي اليها، وهناك عدد هائل من الأحداث تقع في الحياة اليومية لكنها لا تتحول الى عنصر فاعل في التغيير والتأثير. [1]

يحول "قسنطيني" الحدث اليومي الى حدث مسرحي، ليصبح وسيلة للكشف عن دخائل النفس الانسانية وعرض أحوال المجتمع في صورة فنية قادرة على الامتاع والتسلية والاضحاك، والاثارة الوجدانية والفكرية، فالكاتب لايستخدم الحدث المادي لذاته لكن ليصبح أداة يكشف من خلالها الصراع السائد بين فئات المجتمع، فهو بذلك يجعل من الحدث اليومي العادي حدثا فنيا يقبل عليه المتلقى دون تردد ويتابعه بشغف، لأن الكاتب أضفى عليه قيمة انسانية وجوانب كانت خافية على المتلقي.

وبعد قراءة متأنية يتجلى لنا أن النص يشتمل على حدث رئيسي تنبثق منه مواقف درامية تحركها شخصيات تتميز بالحيوية، مما ساعد على عرض أفكار الكاتب ورؤيته للواقع والمجتمع على المتلقي، فقسنطيني لا يقف عند الحدث الرئيسي بل يضيف اليه أحداثا ثانوية أخرى حتى يقرب المسرحية من الحياة الواقعية، ويضفي على مشاهدها الحيوية والرحابة، وهذا يعود الى صراع الشخصيات فيما بينها، مما يخلق جوا مشحونا بالأحداث المتراكمة.

تكشف لنا بعض أحداث المسرحية مدى استعانة الكاتب بالشكل المسرحي الكلاسيكى الذي يروي أحداث الماض على لسان الشخضيات لازالة بعض اللبس عن ما هو حاصل من أحداث فرعية، فهذا خليل يروي ما حدث له في تونس

---

1 بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم القد والأدب التمثيلي 1993 - 1994 ، ص : 324- 325

خليل : خرجت نحوس في الليل

صرعوني وعروني....

خمستاش يوم وانا في السبيطار... [1]

لا يدع الكاتب مجالا للملل والسكون، فهو يسعى من حين لآخر بث روح أخرى في عمله هذا من خلال تعدد الأحداث والمواقف، فكل فكرة مربوطة بأخرى في قالب تسلسلي، فكلما اصطدم الانسان بحادثة ما انجرت عنها أفكار جديدة تثري مضمون العمل المسرحي، فهذا مراد الذي كان يطمع في المال بجده يلج عالما آخر ويطرح قضايا أخرى، فعلاوة على الخطة المتفق عليها رفقة خليل نجده ينسلخ نحو الغبطة والترف، وتأخذ الأحداث بمجرى آخر، حيث يعجب بفتاة أخرى بدل التي كانت مقصودة في الخطة، وهذه المفارقة تضاد الأفكار ينتج نوعا من الترفيه ويؤدي الى سبل الاضحاك، وهذا مان كان يصبو اليه الكاتب، وهو ما يتجلى في الحوار التالي:

مراد : بالصح بايمان البيعة غير خير

من الأخرى... شوييبة وسميمنة ...

وعينيها مني ميتنحوش

خليل : بركا بركا طم خيرلك...

جبتك باش تاخذ بنت عمك وباش نترفهو

ونهربو... والا العقونة اللي مافيها صالحة؟

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :25

مراد : اذا كتب لي ربي ناخذ

العقونة أجي انت طلقهالي. [1]

الصراع

بما أن الكتابة المسرحية انتاج معرفي همها ادراك الواقع وكشف مكوناته المتناقضة والمتضاربة، والصراع الدرامي شكل جمالي خاص للتعبير عن التناقضات الطارئة في حياة الناس ويحمل بداخله الصدام الحاد للآراء والأفعال والآمال والعواطف المتصارعة، وللصراع الدرامي مصدره، فهو يعرض التناقضات الاجتماعية في الشكل الخاص المتعلق بالتصادم بين الشخصيات النمطية، مضمون الصراع في المسرحية هو صراع بين الجميل والقبيح...

ومن خلال تفاعل شخصيات المسرحية مع الحدث ينشأ الصراع الدرامي بسبب تناقض مصالح الشخصيات فيما بينها، واختلاف نظرها للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي، فهذا التصادم بين النزاعات والرغبات والأفكار يؤدي الى نوعين من الصراع :

أ . الصراع الدرامي الداخلي : وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس احدى الشخصيات، فينعكس ذلك على سلوكها وتصرفاها ومواقفها، فالصراع الدرامي في أساسه صراع داخلي في باطن النفس الواحدة، حيث يختلط الخير والشر اختلاطا ينتهي بالتأزم ثم السقوط....

ويتجلى الصراع الداخلي في المسرحية من خلال الحوار النفسي الذي يصدر عن خليل والذي هو عبارة عن تأنيب الضمير وعدم رضاه على الخطة التي رسمها، فهي لم تجري بالشكل الذي يريده،

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :48

وذلك من خلال قوله :

خليل : ياكبتي وحدي ...عندبالي جبت بن أدم وانا جبت بغل...

من نرقعها يطبزها. 1

ب . الصراع الدرامي الخارجي : وهو صراع ينشأ بين قوتين متناقضتين ومتعاكستين في الرؤية والاتحاد، تحاول كل واحدة منهما أن تفرض ارادتها على الأخرى، فالصراع الدرامي خرج من داخل النفس البشرية الى خارجها في ظل الواقعية الاجتماعية التي يجري فيها الصراع بين الفرد والمجتمع أو على الأصح بين الفرد وفساد المجتمع.

يعتبر الصراع الدرامي الخارجي الأساس في المسرحية لأن الكاتب يحاول ابراز مظاهر الفساد المنتشرة في المجتمع الجزائري كظاهرة الطمع التي تؤدي الى تفاقم الصراع بين الشخصيات . ومن ثمة يجري تصوير الصراع بين الأضداد وتتصادم الأفكار والمشاعر ويحتدم بذلك الصراع الدرامي ليكتسي عمقا واهمية من حيث المضمون، وبالتالي يزداد حدة وكثافة وكمالا من حيث الشكل الفني،

فالكاتب يجعل من صدام الشخصيات وعلاقاتها المتنافرة ونظرها للواقع المعيش جوهر الصراع الإجتماعي.

يتوالى الصراع ويشتد ويتجدد في كل مرة بين مع تطور الأحداث، فكلما برزت أحدات جديدة وطفت على الساحة كلما اشتد النزاع، غير أن النزاع في أخر المطاف ماهو الا تقنية مفبركة من طرف الكاتب ظاهرها صراع وباطنها دعابة، حتى أننا لا نحس بجدية الصراع بين الشخصيات التي تتراشق فيما بينها بألفاظ وعبارات تحاول من خلالها الانتقاص من قيمة الشخصية المضادة، وهذا ما يتجلى في الحوار التالي :

مراد : ماكان شي واحد الكحس بحالك

يانكار الخير ...أما أنا سيدك

تركي وليد الافاندية برزقي ونخلط في الملاين

تخلط في الكارطة والدومينو...

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :44

لوكان القمل يشربوه الناس لوكان لوكان تبيعو بالقناطر...

مراد: أنا نقتل روحي لوكان عندي خويا قهواجي ..

(لخليل) هيا ناخذوا كروصة

حسن : كروصة الحبس انشالله.1

الزمان والمكان

ان العمل المسرحي المكتوب لا يكتمل الا بأدائه على الخشبة، لذلك فهو مقيد بزمان ومكان، فعنصري الزمان والمكان كيان متكامل لا يمكن عزل الواحد عن الآخر.

أ. الزمن : الزمان بالفهم البسيط هو بمجموعة لحظات تتحرك في خط مستقيم وتصاعدي في الوقت نفسه، والزمن في الكتابة المسرحية ليس هو الزمن العادي بل هو الزمن المعقلن الذي يستوعب أحداثا في فترة زمنية محدودة، ووحدة الزمان قانون كلاسيكى مأخوذ عن أرسطو " فن الشعر" ، حيث أن التراجيديا لا تتجاوز الدورة الشمسية أو أقل من ذلك.

يبدا الصراع منذ الوهلة الأولى في المشهد الأول بين شخصية حسن ومراد، فالكاتب يريد أن يخلق جو مشحونا بالتناقضات منذ البداية حتى يجلب التلقي ويثير انتباهه، وذلك ما يتجلى في الحوار التالي :

حسن : طير الليل والا النهار. أحكم فمك علي خير لك.

مراد : أيما اشحال تطير له. ماينجمش بن أدم يتكلم معاه.

حسن : قداش من مرة قلت لك ما تستهزاش بي. أنا راجل كبير عليك.

اللخساره وضرب الناب

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :43

ماتحبوهاش...البارح الناس

قاعدين برانية، وانت،

وانت ذاك الزاوش حرامي ،

ذاك بوفسيو...طلع لك

ربي هذا الزاوش بين عينيك ؟

(يرمي القمص) ينعل جد

يمات هذا الزاوش اللي

كل يوم وأنا عليه في الدواس. [1]

لا يقف الكاتب عند هذا الحد، بل يتمادى في بث الصراع بين الشخصيات ولكن بطريقة تهكمية أساسها العبث والاستهزاء وكأن تلك اللحظات من الصراع مفتعلة أو كان مخطط لها مسبقا لاثارة غضب الشخصية المضادة، أي أن ذلك النوع من الصراع لايحمل بداخله الحقد والضغينة، فهو شبيه بلعبة الأطفال التي سرعان ما تنتهي وتعود الأمور الى بمجراها، وذلك ما يتجلى في الحوار الأتي:

مراد : ذاك خونا أشحال تطير له

أنا نلعب معه... لوكان

كيف بابا منتكلمش معه

أنا من نهار البوليس

حسن : ألعب مع داقمك، أنا كبير عليك.

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :14

مراد : ايه بركا ياسيدي. سامحنا

مانزيدوش نلعبوا معاك

كي رجعت تخيلف

حسن : تعمل معروف كي متلعبش معي. [1]

ويعمل الكاتب من حين الى آخر على تهدأة الأوضاع كلما احتدم الصراع بين شخصيتين من خلال شخصية ثالثة، والمتمثلة مثلا في شخصية "دحمان" التي تتدخل في كل مرة لتسوية الأوضاع، وكأن الكاتب جعل الحل لتأزم الأوضاع يأي من طرف احدى الشخصيات وهي سمة منتشرة في المجتمع الجزائري، أين تبرز شخصية اصلاحية تعمل على تسوية النزاع بين الطرفين.

دحمان : ...(لمراد) بركا أنت ثاني

قداش وهو يتبرى فيك

وانت ما تستحيش على عرضك

لم يتقيد الكاتب بالقواعد الأرسطية خصوصا في وحدي الزمان والمكان، حيث بجده ينتقل من مكان لأخر لعرض الأحداث المسرحية، والتي كانت بدايتها في مقهى حسن التي كانت بمثابة المكان الذي انطلقت منه الأحداث، لتتدرج بعد ذلك مع مرور الزمن الى بيت قدور الذي كان في انتظار ابن أخيه القادم من اصطنبول، غير أن عنصر المكان لم يكن مغلقا منذ بداية المسرحية الى نهايتها، وانما كان مفتوحا، اذ خرجت الأحداث من مكانها المغلق وذلك ما يتجلى في حديث خليل : راح مع لبنات يشربوا القهوة في الجنينة.

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :15-16

الأسلوب المسرحي

لعل ما يمتاز به "قسنطني" أسلوبه الهادف واللطيف والبسيط، وسيطرته المحكمة على المشاهد وقدرته على ابداع شخصيات واقعية تمتاز برهافة الحس والدراية التامة بالواقع.

يستخدم الكاتب أسلوب فكاهي نبع من بيئة المجتمع الجزائري، فهو يعرض بعض المواقف الخيالية على لسان شخصياته، فهذا رد يواصل تهكمه وسخريته ممن حوله، ويتواصل جداله مع حسن حول قضية الوقت المستغرق من الجزائر الى تونس فيقول :

مراد : حاشا معاذ الله مكذبتوس

لكن بابا الله يرحمه كان

يحكي لنا كيف راح لتونس

أشنه راح في البابور... قالك

عمل ربعينيوم من الجزاير لتونس.

وخرج عليهم عفريت البحر الله يسترنا ...

حشاكم قالك واحد القرنيط

غير صوابعه يجيو كي منا لبوفاريك

وراسو قد جبل بوزريعة.1

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :20

يقحم الكاتب على نصه هذا بعض الألفاظ والعبارات التي تعكس مزاج وعقلية الفرد الجزائري والهدف من وراء ذلك كله اضفاء جو حيوي تغمره الدعابة والسخرية، وذلك من خلال حوار مراد الذي يستمر في تهكمه .

خليل : ماتاخذش عليه ياسي محمد ...

رايح حشايشي على روحو

.. أنا قريب رايح نعطيه بدماغ في خاطرك. 1

استعمل الكاتب لهجة محلية تهكمية تنبأ عن حقيقة المجتمع الجزائري، المليئ بالقضايا الاجتماعية التي تنجر عن طمع وجشع الانسان، فيعمد الى استخدام اللسان اللادغ وانتقاد كل ما هو سلبي للانسان محاولا الاستهزاء بالشخصية وتبين مواطن الضعف تروق فيها بطريقة خفيفة مسلية تروق المتلقي، وذلك ما يظهر في الحوار .

مراد : بعداك ذاك عمي لجديد هذاك الشطاحة تاع لافوار...

أنا نبدا تكلم معاه وهو يبدا على رزقي ومالا كي.. .

عينيه خرجوا خرجوا على فلوسي

الحقيقة الله يسترني من العين

بسم الله الرحمان الرحيم

حتى من ذيك العقونة دخلت غير ترش لي.

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :21

أهم التقنيات الفكاهية الموظفة في النص

ومن أهم التقنيات الفكاهية التي وظفها الكاتب في عمله المسرحي هذا ما صبغه من ألفاظ ومعان على اللغة، حيث تم توظيف بعض الألفاظ باللغة الفرنسية والمتداولة كثيرا في المجتمع الجزائري تلك الألفاظ فصار.

خصوصا في تلك المرحلة أين كان المجتمع يرزخ تحت نير الاستعمار، فانتشرت تلك الالفاظ فصارت تستعمل بطريقة عشوائية تبعث على الضحك مثل : صطوبا

ويستعمل الكاتب الشجع والكلام الموزون، مما يضفي على النص جماليات فنية مثل ما هو في الحوار التالي وهو يغازل "حورية ":

مراد :. .. يابدر البدور عليك نطلع الجبل سيدي بالنور...

عليك نقطع القلتة، ونخلي

بلادي عليك تضرب بالبوسعادي

يلعن جد فمك اللي مايشتكيش بهمك. 1

استعمال الامثال الشعبية

عمد الكاتب الى توظيف الأمثال الشعبية لاظفاء نوع من الحيوية في الحوار المسرحي، وذلك ما أكسب النص ايقاعا ولحنا موسيقيا، وزاد من ايضاح وتكملة المعان المراد ارسالها الى المتلقي، وذلك ما يتجلى فيما يلي: كيغيب القط اعرسو الفيران. 2

كل خفيف في الميزان ناقص يالشيخ

كل اللي يعجبك والبس ما يعجب الناس. 3

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :75

2 من ، ص : 66

3 من ، ص : 69

التلاعب بالألفاظ

خليل : ماشي غير وقع لي

دخلت لتم مرفه خرجت مزلوط.

مراد : وقيلا بوشكشوك ؟

خليل : ايه ياخوي، وخذون في عشرين ألف فرنك. [1]

تعدد المعاني

يستعمل الكاتب تقنية تعدد المعاني التي تحمل مغزى ودلالة أخرى، فحين يقول على لسان" مراد": عينيه خرحوا على فلوسي[2]. فهي ليست فقط جحوظ وخروج العين، وانما دلالة على الطمع وسوم النية .

التشبيه

يستعمل الكاتب المجاز بغرض بث الضحك والفكاهة فهاهو يشبه أحد ممثليه باحدى الخضروات ، مثالا على فوات الأون لموعد الزواج. حيث يقول على لسان مراد: أنا شبت ويبست ورجعت قرنونة

المواقف المقلوبة

يستعمل الكاتب بعض المواقف المقلوبة، التي توضح المفارقة بين شخصية مراد وخليل، فهاهو خليل يجعل من شخصية مراد الطعم الذي يصطاد به فريسته، وهذا ما يتفطن اليه مراد الذي انسلخ هو نفسه وانجر

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص : 25

2 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :48

وراء غرائزه جريا وراء المال الذي وعده به خليل، وبهذا يكون الطمع قد استولى على الكل تقريبا لتأخذ الأحداث بمجرى آخر و وهذا ما يتجلى في الحوار التالي:

مراد: ظلمت روحك بي ؟...

ايه عندك الحق... بالصح أنا مشي رجل اللي كنت في هنية

حتى رجعوا الناس ينصبوا بيا

أنا باش نترفهو ونديك

خليل : واين تديني ؟ الوخي كاش نصبة أخرى...

الدعابة والحوار الفكاهي

يستعمل الكاتب الذكاء والحيلة والدعابة التهكم على لسان شخصياته من أجل بث روح الفكاهة في النص، حيث تكاد تكون بعض الحوارات خيالية أسطورية بعيدة كل البعد عن الحقيقة، وهي بذلك تكون قد وظفت من أجل تحقيق غاية الضحك، والأمثلة كثيرة جدا في مثل :

مراد : آش من خير يا عمي القاضي ..

ما جينا نوصلوا حتى حاشاك

قريب كلانا كلب البحر. [1]

ثم يتمادى في حماقاته واستهزائه وأكاذيبه الشبيهة بالنكات المضحكة فيقول :

بالحارة حطينا رجلينا في البابور

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :64

والشتاء قالت لنا شدوا رواحكم

واحد ساعتين وهي نصب...

وحنا وصلنا البير التوتة والبابور صطوبا

أتمشى انت بين السماء والماء

القاضي : بير التوتة ؟

خليل : لالا نسى الاسم جبل الياقوتة

القاضي : وين جا هذا جبل الياقوتة ؟

مراد : جاء حشاك بين مدينة النحاس ومدفع القرمان. [1]

لا تخلو المسرحية من عنصر الدعابة، فهذا مراد يستمر في دعابته الباعثة على الضحك، حين يرد على خليل في قضية ارشاد القاضي له وانه لابد أن يتعامل معه حيطو وحذر لان القضاة يفهمون الانسان من نظرة عيونهم

ونشوفو من أين يفهمني

خليل : ماتواسي لا نواضر ولا قزادر ... [2]

استعمال المواقف الهزلية

مراد : كهذا الحمد لله على العميرة

يالشيخ ...أما الدراهم يروحو جو

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :64

2 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :56

خليل : لوكان دراهمي البحر عليهم..

ولكن دراهم الناس

مراد : الحمد لله اللي جات في الناس ولا فيك. [1]

المسرحية لا تخلو من المواقف الهزلية التي تعبر عن شخصيات النص والملائمة لهذا النوع من المواضيع، وذلك ما يتجلى في الحوار الدائر بين حليل ومراد فيما يلي :

خليل : ... اش راهو يستنى فينا .

اليوم يجي القاضي يرشدك

مراد : أشنه هذا يرشدني أنا اللى يدن لي

ننحله يماه أعرف آ ش راك تواسي. [2]

ويستعمل الكاتب الهزل ويخلطه بالجد من خلال بعض الألفاظ الشعبية التي توحي الى الفكاهة والضحك مثل ما هو جار في الحوار التالي :

مراد : يخدموا لحلاوات برد ياعطشان

قلب اللوز واللاقلاص، واللاكريم...

هذاك متاع الثلج والتبروري والشتاء والرعد والبرق

خليل : دايم يدخل اللعب والضحك في الصح

مراد ما فيها لا لعب ولا ضحك...

وذا الوقت ياك الشيخ مات.

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :26

2 م ن ، ص : 55

هذا التبريش لاش

القاضي : يلزم لنا التبريبش...

وكاش بجيبولك رزقك؟ [1]

الاقتباس من القرآن

قول مراد : والله ينصرك على القوم الظالمين .. . [2]

التهكم

مراد : هذه العقونة قالت لي بابابا ...

قلت ها بوبوبوبو.

اللغة والأسلوب

يسوق لنا الكاتب صورة رائعة من الهزل والتهكم في قالب جمالي فني يشبه قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية، وذلك في قالب فكاهي مليي بالدلالات والمعاني كما جاء على لسان مراد وهو يتغزل بزينب.

مراد : ما تغشيش روحك. نتكلم

معاك بالحلاوة والعسل والسكر يالالة مقروطة

ياشعر القطايف ياعينين قلب اللوز

يادوينات القاضي، ياوجه خبز الفطير

يارجيلات التشراك، ياقطايب زلابية

يامناخر بطاطا حلوة

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :67

2 م ن ، ص :75

شبعي من الحلاوات ذا الوقت. [1]

استعمال المزاح

يستعمل الكاتب في نصه هذا تقنية المزاح لاضفاء نكهة الفكاهة في نصه المسرحي، حيث جعل المزاح صفة مبثوثة في شخصية مراد حيث يقول على لسان هذا الأخير :

مراد : قصرنا أمس دقايق مع السميمنة جازوا كالمنام

جات الأخرى خرجتهم منا طول وعرض

بالصح ماتخافش بايمان البيعة غير نزوج والا حفف لي هذو.

استعمال اللمز

استعمل الكاتب في الكثير من المزاقف تقنية اللمز، والتي تتميز بها خصوصا النساء الجزائريات، حيث وظفها الكاتب بشكل جيد تجعل المتلقي يشعر بنوع من الرضا والاشباع من خلال المشاعر النفسية التي يشترك فيها والشخصية المسرحية، وذلك ما يظهر من خلال الحوار التالي :

مراد : حتى حنا رانا راحين ...

تعيا وتشتاق وجهي

حسن : بوه على ذاك الوجه نشتاقه

قل يروح عليا الكحس .2

---

1 حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص :79

2 م ن ، ص : 80

مسرح داخل مسرح

يبدو أن الكاتب متأثر بتقنية المسرح داخل مسرح التي اشتهر بها الكاتب المسرحي الايطالي "براندیلو" ووظفها معظم المسرحيين الكبار على غرار وليام شكسبير، فها هو ذا الكاتب يعمد الى توظيفها من خلال افتعال وفبركة بعض المواقف خصوصا عند انتحال مراد شخصية التركي القاطن في اسطنبول.

.

الخاتمة

مما هو ملحوظ على النتاجات والأعمال المسرحية الكوميدية العالمية والمحلية من البدايات الأولى الى يومنا هذا، أن الفكاهة افتكت مكانتها، وصار تحضى بأهمية بالغة في خضم النصوص المسرحية الكوميدية، بل حتى في المسرحيات التراجيديا، وذلك حسب مقتضيات النتاج الابداعي المتضمن الطابع الفكاهي لأغراض عدة، كالنقد، والتسلية، والترفيه، والتنفيس، فالفكاهة القائمة على التنفيس مثلا تحظى بنصيب الأسد، سواء اتخذ هذا التنفيس شكل كسر التابوهات الأخلاقية (في صورة الثورة على التقاليد، أو التعري الجزئي، أو الاشارات الجنسية، أو الاباحية اللفظية)، أو اتخذ شكل الفكاهة العدوانية (في صورة التعدي بالأيدي، أو اللسان على الآخر، أي الضرب ، السب، ...الخ)

ومن خلال استقصاء أهم الأعمال المسرحية، و القراءة المتأنية لتاريخ المسرح تتجلى لنا أسباب هيمنة النمط الكوميدي على النصوص المسرحية، حتى الجادة منها ، حيث استخدم "شكسبير" المشاهد الهزلية لعدة أغراض منها الترفيه أحيانا عن المشاهدين عندما تعنف المأساة ويشتد ضغطها على الأعصاب على نحو قد يسبب لهم آلاما فعلية كما يستخدمها أحيانا أخرى لاظهار ما في الحياة من تناقض، اذ تجمع في صعيد واحد بين الباكي والضاحك مما يحملنا على الاحساس بتفاهة الحياة كلها و انفعالنا بها وحزننا عليها عندما نشاهد مثلا في مأساة قوية عنيفة كمأساة "هاملت" بطلها وسط مقبرة مهموما آخذا في التفلسف والبحث عن أسرار الحياة والموت، بينما يظهر الى جواره في نفس المشهد حفار مستهتر لا تعنيه الحياة وأسرارها وأحزانها وهو مستغرق في شرب النبيذ الذي يسكبه في جمجمة من الجماجم العديدة التي يتعثر بها قدمه وسط المقابر، هذا علاوة على الأسباب والدوافع التي أشرنا اليها سابقا، مما جعل جل الكتاب المسرحيين يعكفون على مزاولة هذا النمط، من خلال تقنيات وأساليب تعبيرية كوميدية، كالسخرية، والتهكم، والدعابة، والتلاعب بالألفاظ، وقلب المواقف، وغيرها من التقنيات، التي منبعها أساسا البيئة الاجتماعية، فهي منبع العيوب والنقائص والأفعال الدنيئة، وكل مايبعث على الضحك والفكاهة، ليأتي الكاتب الكوميدي ويضع يده على تلك العيوب والنقائص بغرض تشريحها واخراجها في شكل فني فكاهي، من خلال اظفاء آليات و تقنيات فكاهية على الأسلوب واللغة، الهدف من وراء ذلك كله الاصلاح والمعالجة من جهة، وكذا الترفيه والتسلية والتنفيس من جهة أخرى، ففي العصور الوسطى، في أوروبا، مثلا اعتمدت الفكاهة عامة، بصورة شبه كاملة، على كسر التابوهات الأخلاقية .

بهدف التنفيس عن الغرائز والطاقات العدوانية المكبوتة، وهذا ما أكد عيله علماء النفس من خلال بحوثهم عن الفكاهة ودورها العلاجي من الناحية النفسية.

ولما كانت المجتمعات العربية، قد عانت في تاريخها الحديث، ليس فقط من تسلط الحاكم أو المستعمر، بل أيضا من هيمنة الأنسقة العقائدية الجامدة، التي تضع قيمة الطاعة فوق قيمة الحوار، فكان من الطبيعي أن تسعى الكوميديا الى التنفيس، وهذا ماهو ملحوظ في بمجتمعاتنا العربية، التي اتخذت من الفكاهة سبيلا للادلاء بأرائها، والافراج عن مكبوتاتها، من خلال أشكال مسرحية فكاهية نابعة من صميم تراثها، كالأمثال والحكم، واللغة العامية الميالة الى التهكم، القادرة على توصيل الفكرة الى المتلقي في قالب كوميدي ساخر، بغرض الاضحاك والتسلية الترفيه، وذلك ما سعى اليه العديد من المسرحيين الجزائريين أمثال محي الدين بشتارزي، ومحمد التوري، علالو، ورشيد قسنطيني، الذين أثروا علم العالم المسرحي الجزائري بأبداعاتهم المتمثلة في الملاهي الغنائية الهزلية في قالب درامي نقدي اجتماعي، يعمل على دفع المجتمع وايقاضه من سباته بأسلوب هزلي مضحك.

ومن هنا يتجلى لنا أن رواد الفكاهة في المسرح، لم يكن همهم الأوحد التنفيس والتسلية ووالترفيه، بل اضطلعوا بمهمة التعبير عن قضايا المجتمع بأسلوب تهكمي ساخر مع مراعاة عنصر التسلية والترفيه باستعمال المواقف المضحكة من خلال التقنيات المشار اليها سالفا.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

1. القرآن الكرم

2.ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف القاهرة.

3 .اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، الجن السادس، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1984

4. الفيروز أبادي، (بمجد الدين محمد بن يعقوب) القاموس المحيط، مادة سخر، ط 1، بيروت،لبنان، دار ايحا التراث العري، 1991.

5. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق : د عبد الحميد هنداوي، الجن الثالث، الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2003

6. احمد إبراهيم الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط 1، الإسكندرية جمهورية مصر العربية، 2006

7. ابراهيم حنداري جمعة، النص المسرحي العربي ، منشوارت وزارة الثقافة ، دمشق2004

8 .عبد الكريم جدري نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ، إتحاد الكتاب الجزائريين ط 1 ، الجزائر ، 2001

9. عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 197 وما بعدها. وينظر: انيسة بركات، أدب النضال في الجزائر من1945 حتى الاستقلال.

10. الموسوعة العربية العالمية، بيروت، دار الكتب العلمية، 1999.

11. سلمة بن مسلم العوتتي الصحاري،كتاب الإبانة في اللغة العربية، الجزء الثالث، تحقيق: عبد الكريم خليفة وآخرون، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط سلطنة عمان، ط1، 1999

12. فتحي محمد معوض أبو عيسى، الفكاهة في الأدب العربي، ط 1970، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

13.صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ،دار الهدى، الجزائر

14. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ط 1،2006 الجزائر

15. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي

المعاجم الأجنبية

1- Grand usuel Larousse, dictionnaire ,bordas , paris,France , mars 1996

2 - Noah , Webster, Webster ,S , dictionary of the English language fousimil edition: London 1993

3 - Paul Robert et all , le nouveau petit robert de la langue francaise, collection dictionnaire le robert/ seuil paris 2010.

4- Poul Aron , Denis saint ,jacques Alain viola , dictionnaire du littéraire, article"humour" paris , p u f , paris , 2002

المصادر المترجمة

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وحقيق : عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان.

2 رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، ترجمة: محمد سليم النعيمي، المجلد الثامن، وزارة الإعلام، بغداد 1997

المراجع المترجمة

1.فرنان روبير ، الأدب اليوناني ، تر: هنري زغيب ، ط1 ، منشورات عويدات بيروت ، باريس1983

المراجع العربية :

1. أحمد، دراسات في المسرح العري الكوميدي المعاصر، مركز إسكندرية للكتاfl.

2. ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع وشران.

3. ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، الجزء الأول، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر الطبعة الأولى 2009 .

4. الحاج مخلف ، في الأدب والفن، دراسات، آراء، أفكار، منشورات دار علاء الدين، دمشق، الطبعة الأولى 2000 .

5. جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب، الطبعة 2004 الجزائر.

6. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة الطبعة الأولى 2002 .

7. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار هاء الدين للنشر والتوزيع قسنطينة الجزائر الطبعة الثانية 2007 .

8. طاهر البهي، ثلاثي أضواء المسرح . أربعون عاما من الضحك.

9 .عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الطبعة الأولى: 2002 .

10. عبد الكرم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية الجزائر 2002

11. عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

12. عصام الدين حسن أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي القاهرة 1993

13. محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة القاهرة ، الطبعة الأولى 1994.

14. محمد عزام، مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحدائي، منشورات علاء الدين سوريا، الطبعة الأولى 2003 .

15. محمد منظور، المسرح ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة القاهرة.

16. مصطفى السيوفي، الأدب الضاحك، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م القاهرة مصر، الطبعة الأولى 2008 .

17. كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس،الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، الطبعة الأولى 1984.

18. من ذاكرة المسرح الجزائري، جمع وتحقيق : حسين نذير، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية.

19 .نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مهرجان القراءة للجميع 2000 مكتبة الأسرة

المراجع الأجنبية

1 - Abd elkader djeghloul, lémenté d'histoire culturelle algérienne, E N A L 1984.

2- Ballard , Michel “effets d'humour éambiguit et didactique de la traduction” méta, xxxiv, l paris1989

3- berton . A,in H.belting , l'histoire de l'art est elle finie, chaman, 1989. Paris

4- Sigmund Freud «l'humour» in l'inquiétante étrangeté , traduit de l'allemand par Bertnard éron,paris , Gallimard, 1985

5- Henri bergson, le rire: essal sur la signification du comique, presse universitaires de France paris 1981

6- Voltaire: mélanges littéraires, lettre a l'abbé d'olivet, 21 avril 1962 in Philippe

burdermanne, l'humour dans l'exercice médical, thèse, en médecine, université Henri Poincaré 2000.

الرسائل الأكاديمية :

1. بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته، جامعة وهران، دائرة النقد والأدب التمثيلي، 1993

1994

2. عبد الكرم غربي، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، دراسة لأربعة نماذج، رسالة ماجستير، جامعة أي بكر بلقايد تلمسان، كلية العلوم الانسانية الاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، 2011.

الدوريات :

1. أحمد عثمان، الأدب اللاتني ودوره الحضاري، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة 141.

2 .جيلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة : د شاكر عبد الحميد، مراجعة : محمد عناني، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة 258

3. ريبرتوار المسرح الجزائري وعلى مشارف نصف قرن من الإبداع، بمجلة وزارة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائري، العدد : 6/7 / 2005 .

4. شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، كتاب الهلال، عدد 83، فبراير 1985.

5. على الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة الطبعة الثانية.

6. فكاهة، تشرية المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، مدية، دورة الفنان الراحل حسن الحسني.

7. مولوين ميرشنت، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د على أحمد محمود، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 77 .

الفهرس

مقدمة

الفصل الاول

المبحث الأول

ماهية الفكاهة مفهومها و نشأتها 8

المبحث الثاني

تعريف المسرح الجزائري..... 14

أصول الفن المسرحي الجزائري..... 18

بدايات المسرح الجزائري 40

بدايات الفكاهة و أشكالها في المسرح الجزائري 41

منابع الفكاهة في المسرح الجزائري 44

عوامل ظهور المسرح الفكاهي في الجزائر..... 44

مصادر المسرح الكوميدي الجزائري 45

الفكاهة وسيلة نقد و معالجة 46

الفكاهة بين الشفوي و المكتوب 48

الضحك و دوره ابان الثروة 50

الفكاهة و التلميح السياسي و الرقابة الاستعمارية 52

خاصية المسرحيات الكوميدية في الجزائر..... 53

سمات المسرح الجزائري و ارتباطه بالفكاهة 54

الفصل الثاني

المبحث الأول

حياة قسنطيني 58

قسنطيني الشخصية المسرحية 60

سمات قسنطيني المبدع 61

التجربة المسرحية لرشيد قسنطيني 62

خصائص مسرح قسنطيني 63

انجازاته 64

المبحث الثاني

ملخص المسرحية 65

الشخصيات 66

اندماج الشخصيات 68

تطور و تحول الشخصية 70

الأبعاد النفسية للشخصيات 72

اللغة 75

الحوار..... 77

الحدث 82

الصراع 83

الزمان و المكان 87

الأسلوب المسرحي 90

أهم التقنيات الفكاهية الموظفة في النص 92

الخاتمة 100

المصادرو المراجع 102