وزارة التـــــــعليـــم العـــــالي والبـــــــــحث العـــلـمـــي
جـــــــــــــامعة أبو بكـــر بـلـقـايد تـلمســـــــــــان

كلية الآداب اللغات

قسم الفنون

مذكرة تخرج مقدمة للحصول على شهادة ماستر

تخصص مسرح مغاربي

توظيف الفكاهة في المسرح المغاربي
دراسة تطبيقية لمسرحية بابا قدور الطماع

•من إعداد:
- شعنبي محمد جهاد

•تحت إشراف:
- أ. صالح بوشعورمحمدالأمين

أعضاء اللجنة المناقشة:

السنة الجامعية: 2021/2020م

إهداءات

أهدي ثمرة هذا الإنجاز والعمل إلى من حملتني وهنا على وهن،وأرضعتني عطفا وحنانا، أمي الغالية، أطال الله في عمرها، و أبي العزيز .

إلى كل من شاركني رحم امي إخوتي الأعزاء.

لي كل زملائي الذين ساعدوني في هذا الإنجاز.

إلى كل الأصدقاء في الجامعة .....

إلى كل من شجعني قدما

تشكرات

يشرفني أن أتقدم بجملة من التشكرات إلى كل من ساهم معي

في إنجاز هذه المذكرة التي اتمنى أن تكون في المستوى

المطلوب انشاء الله .

إلى جميع الأساتذة الذين ساعدوني في إنجاز هذه المذكرة

خاصة الاستاذة صالح "بوشعور محمد الأمين" .

مقدمة:

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

الفكاهة ميزة الإنسان، ينفرد بها عن غيره من الحيوانات، وهو حيوان ضاحك مضحك، وهي ضرورة إجتماعية ووسيلة للتواصل الاجتماعي، يتقاسم بواسطتها مجموعة من الناس أفكارهم ووجهات نظرهم، ولا تحدث الفكاهة ولا يقع الضحك إلا بوجود المجموعة. فالإنسان يمكن أن يحزن بمفرده بل يحبذ الإعتزال حال الحزن، ولكنه لا يستطيع أن يضحك بمفرده، فنجده يبحث عن من يقاسمه متعة الفكاهة، وربما حتى قسوتها ومرارتها إذا كانت سخرية أو تهكما، فالضحك ينتقل بواسطة العدوى. ومن هنا جاءت الاحتفاليات والكرنفالات والمهرجانات وجاء معها المسرح، وولدت الكوميديا.

وسبب إختيارنا لهذا الموضوع، هو رغبتنا الملحة في التعرف على المسرح الجزائري بصفة عامة، والفكاهة بصفة خاصة باعتبارها فنا مزدوجا (النص/ العرض) وكونه أيضا ساهم في توعية الشعب الجزائري وقد كان بمثابة السلاح في مقاومة الإستعمار، 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، ومسرحيية "بابا قدور الطماع" صورت لنا واقع الشعب الجزائري أثناء فترة الإستعمار.

ومن هذا المنطلق نطرح الإشكال التالي:

- **كيف وظفت الفكاهة في المسرح المغاربي؟**

وقد اعتمدت على المنهج التاريخي والتحليل من أجل دراسة مسرحية بابا قدور الطماع، وقد قسمت الدراسة إلى فصلين وتطرقت فيهما إلى ماهية الفكاهة أما الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية تحليلية للمسرحية للكاتب رشيد القسنطيني.

صعوبات الدراسة:

ان الفن المسرحي من بين الفنون التي تجمع بين مركبات معرفية وجمالية متعددة، وكذلك 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.

الفصل الأول: الجانب النظري

المبحث الأول: ماهية الفكاهة ونشأتها

المطلب الأول: مفهوم الفكاهة

1-الفكاهة في المعاجم العربية

يقول الخليل بن أحمد الفراهدي (100. 173) في كتابه العين: "فاكهت القوم مفاكهت بملح الكلام والمزاح، والإسم الفكاهة"، ويقول: "المزاح، والفاكه المازح، والفكه: الطيب النفس". وفي الموضع نفسه يقول الفراهدي ، وبهذا تكون الكلمة قد أخذت معنى آخر مختلف عن الأول، لأن المزاح شيء والتعجب شيء آخر[1].

وفي معجم الصحاح نجد "الجوهري" يأتي بالفكاهة بمعنى المزاح، إذ يقول: "فكه الرجل، فهو فكه، إذا كان طيب النفس مزاحا"، ويضيف "الجوهري" معنى آخر: "والفكه أيضا: الأشر والبطر"، ثم يأتي الجوهي بمفاجأة أخرى في معنى الكلمة فيقول: "وتفكه، تعجب، ويقال تندم... وتفكهت بالشيء: تمنعت به"[2].

وبهذا يكون الجوهر قد اضاف معنيين جديدين لكلمة الفكاهة، فأصبحت تعني الندم أو التمتع، وربما قد يؤدي المزاح في بعض الأحيان إلى التمتع في حالة حدود وإمكانية الفكاهة،

1 الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، تحقيق: د عبد الحميد هنداي، الجزء الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة 1، 2003، ص335.

2 إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغو وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الجزء السادس، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص1143.

أما "إبن منظور" في معجمه لسان العرب فقد ربط بدوره الفكاهة بالمزاح، غير أنه أضاف بدوره معاني جديدة للكلمة نفسها، حيث قال: "الفكه: الذي يتناول أعراض الناس ... ويقال: تركت القوم يتفكهوم بفلان، أي يغابونه وينالون منه"[1].

2-الفكاهة في المعاجم الغربية

أخذت الفكاهة في اللاتينية من اللغة الشعبية في بريطانيا وتعني "المزاح"، ثم إستعارها النقد الأدبي فيما بعد وظهرت في فرنسا لأول مرة كإصطلاح سنة 1725، حيث حاول "فوليتر" تفنيد أسبقية الفرنسيين لهذا المفهوم[2].

ويعرف قاموس "روبير الصغير" الفكاهة على أنها شكل من الدعابة أو الطرفة التي تعرض الواقع بأسلوب يجلب الفرحة والغرابة[3].

ويعرفها قاموس "وبستر" على أنها تلك الخاصية المتعلقة بحدث أو نشاط أو موقف، أو بتعبير خاص عن فكرة، والتي تستحضر الحس الهزلي، أو الحس الخاص المتعلق بإدراك التناقض في المعنى، وهي كذلك تلك الخاصية المتعلقة بالأفعال والكتابة والكلام التي تستثير المتعة والمزاح والفرح، وهي كذلك خاصية واقعية مسلية ومضحكة، أنها تتعلق بالملكة العقلية

1 إبن منظور، لسان العرب، مجلد الخامس، دار المعرفة، ص153-154.

2 Valtaire, mélanges litteraires, lettre al »abbé d »oliver, 21 avril 1962 in philippe bierdermanne, l »humour dans l »exercice médical, 2thése en médecine, université henri poincaré, nancyl 2000, p111.

3 Paul robert et oll, le nouveau petit robert de la langue francaise, collectionnaire le robert, seuil paris 2010, p325.

الخاصة بالإكتشاف والتعبير والتذوق للأمور المضحكة أو العناصر المتناقضة اللامعقولة في الأفكار والمواقف والأحداث والأفعال[1].

ويعتبر المعجم الفرنسي "لاروس" أن الفكاهة شكل طريف يبرز الهزلي، والسخيف، والعبثي، أو الغرائبي للواقع، ويتم إخراجه في خطاب، في نص، أو رسم، كما تعرض الفكاهة مواقف وأحداث قد تكون جادة ولكنها تكون مدعاة للضحك... وقد تكون فكاهة سوداء، فكاهة قاسية جارحة، تحمل مواقف تراجيدية معروضة في قالب مضحك.

المطلب الثاني: تاريخ ونشأة الفكاهة

1-الفكاهة ما قبل الإغريق

ما من أمة من الأمم إلا وعرفت الفكاهة والضحك من خلال طقس الإحتفال ورغم الإختلافات في تحديد نقطة البداية وشكلها، إلا أنه حصل إجماع بين الباحثين على قدم الظاهرة قدم الإنسان، وجدت معه وهي مستمرة بوجوده.

1 Noawebster, webster,s, dictionary of the english language faucimil, edition; london, 1993, p135.

لقد عثر خلال الثلاثينيات من القرن العشرين على مجموعة من الألواح الصلصالية[1] نسبت إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وتحديدا إلى حضارة "أوغاريت الأولى"[2] شمال سوريا قدمت شواهد جديدة على ذلك الإمتزاج بين الضحك والبكاء لدى الشعوب القديمة، وكشف العلماء أن هذه الألواح تحتوي على أسطورة إنبعاث الإله "بعل" (إله المطر والخصوبة) وموته من خلال دموع البكاء الممزوجة بالضحك، ويقال إن هذه العبادة إنتشرت في بلاد النيل والرافدين وآسيا الصغرى، ثم في الغرب بعد ذلك، ففي كل تلك المناطق، كان الناس يبكون وينوحون بسبب موت الآلهة عندما يدفنونها ويوارونها التراب، ثم يضحكون ويمرحون في الوقت نفسه وذلك توقعا منهم إنبعاث الآلهة وزواجها بعد ذلك[3]. في هذا الصدد يشير محمد صبري إلى أن الأدب السومري عرف الفكاهة وكانت تسمى "أدب المنافسات" أو "الرجل ضد الرجل" وهي مناظرة بين إثنين يتبادلان الخطب والشتائم بشكل ساخر، لغرض الترفيه واللهو، ويدعى الأول "أنكيتالو" والثاني "أنكيسهجال" كما عرف السومريون لاعبي السيرك "كوركارو" والمهرج "موبابيلو' والمنكت "إيشثوموتي"[4].

1 تنفرد الوثائق المكتشفة في رأس شمرة بتنوعها، فهي تتناول ميادين مختلفة، وفرت للباحثين معلومات كثيرة في مجالات شتى، ومن ضمنها أربع ملاحم هي: ملحمة بعل وتتألف من بضعة فصول، وملحمة مولد الآلهة، وملحمة عرس القمر، وملحمة الرفائيم، ومنها أسطورتان هما: أسطورة دانيال وأقهات، وأسطورة كرت، ومنها كذلك النصوص الكهنوتية الشعائرية، والنصوص السحرية، وقوائم بأسماء الآلهة، ينظر: أوغاريت /www.marefa.org//; http تاريخ الإطلاع 10 أوت 2017.

2 أوكاريت ugqrit هي مملكة قديمة أطلالها في موقع رأس شمرا، محافظة اللاذقية في سوريا، على مسافة 12كم إلى الشمال من مدينة اللاذقية على ساحل البحر المتوسط، ينظر المرجع نفسه.

3 عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص63.

4 ينظر: عبد الكريم عبود كريم المالكي، تقنيات الممثل الهزلي في المسرح، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف: سامي عبد الحميد، بغداد 1998، صص 33-34.

وفي مراحل لاحقة من تاريخ العراق وتحديدا في العصر البابلي يذكر جورج رو Georgges Roux: كان للبابليين إحتفال سنوي يدعى "أكيتو"[1] وأبرز ما يستميز به هذا الطقس الإحتفالي تبادل الأدوار والعلاقات، إذ يصبح العبد المعربد ملكا خلال مدة الحفل بعد الإطاحة بالملك الأصلي الذي يخفيه الكهنة، وتعم الفوضى والعربدة الشهوانية حد تجاوز القوانين العليا والدنيا وهتك الأعراض[2] في جو من التهكم والسخرية، وهي نفس الطقوس التي نجدها في الحضارات اللاتينية والصينية وحتى الفرعونية واليونانية.

وفي السياق ذاته يشير الباحث فوزي رشيد إلى أن "الأسطورة الشهيرة المكتشفة في العراق" نزول إينانا إلى العالم السفلي" هي أول نص مسرحي مكتشف حتى الآن في العالم وأضاف بأنه إكتشف نصا مسماريا في مدينة آشور، يعود إلى 800 سنة قبل الميلاد، وهي تمثيلية أخرى بطلها الإله مردوخ"[3].

الفراعنة بدورهم صنعوا إله الضحك "بس" ذلك القزم القصير القميء، الذي كان إلها للضحك والمواقف الساخرة وأيضا لتخفيف الآلام، لكن يبدوا أن التهريج لم يكن مهنة محترمة رغم وجود وثائق ومدونات وبرديات عن مهرجي البلاط الفرعوني، وربما أشهر الأعمال الأدبية التي وصلتنا وتذكر الضحك والترويح والمسماة تعاليم "بتاح حتب"، وهي من أقدم أعمال أدب الوصايا والنصائح، وفيها ستجد وصية خاصة بالترويح عن النفس وضرورة الضحك، وهناك

1 للتوسع ينظر: جورج رو، العراق القديم، ترجمة وتعليق حسن علوان حسين، 1986، ص530 وما بعدها.

2 ينظر: عبد الكريم عبود المالكيي، مرجع سابق، ص19.

3 أحمد شرجي، المسرح العبي من الإستعارة لى التقليد، دار ومكتبة عدنان، بغداد، 2013، ص48.

بردية محفوظة في متحف برلين عن شجار بين إنسان سئم حياته وبين روحه، وهي تتخذ شكل محاورة نصية فلسفتها هي: كل وإشرب وإمرح فالحياة قصيرة[1]، إلا أنه لم يعثر على نصوص كوميدية مسرحية فرعونية مثلما عثر على فن الكاريكاتور المستخدم في النقوش وبعض النماذج الفكاهية، فقد كشفت الدراسات والأبحاث الأثرية عن وجود رسومات كاريكاتورية خلفها الإنسان القديم على جدران الأهرامات المصرية، وفي أرجاء المعابد القديمة، نذكر من ذلك بردية مصرية قديمة أنجزت بيد رسام ساخر لم يتم التعرف عليه، تصور طائرا يصعد إلى الشجرة ليس بواسطة جناحيه،وإنما بواسطة سلم خشبي، وهو مخالف لما هو متعارف عليه في الواقع، ما جعله موضعا للسخرية والضحك[2].

وأشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث "إزيس" على "أوزريس"، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى جاء الكشف الحديث الذي قام به "كونتر" سنة 1922 و "كورت" عام 1928 وسليم حسن سنة 1927، فتبين أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا وتدور أحداثها حول الإله "إزيس" في رحلة بحثها عن زوجها وأخيها و "أوزريس" بمساعدة

1 أسامة القفاش، فن كتابة الكوميديا، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2012، ص10.

2 شمس وقف زاده، الأدب الساحر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، فصيلة دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، العدد 12، ص104، تحميل من موقع /lisaanularab.blogspot.com/2015/02//; http بتاريخ 2016/9/21.

إبنهما "حورس"، وفي مواجهة عدوهم "ست" إله الظلام، وتدوم ماهد التمثيل ثلاثة أيام، وينتقل الموكب من مكان إلى مكان، وقد ذكر "هيرودوت" أن الإريق أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة[1].

لكن الباحث العراقي "أحمد شرجي" يتساءل هنا حول المقولتين السابقتين اللتين تؤكدان أسبقية المسرح العراقي والمصري للمسرح اليوناني يقول: "لأنه لو صحت طروحات الإثنين فلماذا إذن لم تكن هناك تراجيديات حقيقية كما هو الحال عند الإغريق؟[2].

وهو سؤال جدير بالطرح، الغرض منه التشكيك، وإستفزاز الباحثين لبذل المزيد من الحفر والتنقيب، لأن البحث الأثري مازال إلى يومنا هذا يفاجئنا بالجديد في كل مرة.

يشير "جون ديفنيو Jean Duvignaud" إلى فكرة مدهشة رافقت البشرية منذ فجر عصورها، وهي فكرة محاكاة الإنسان للحيوان، أي تشويه صورة الإنسان حتى يصيح حيوانا، ونجد هذا في اللوحات الجسمية لدى شعب البابوPapous ، وفي الطقوس الحيوانية لدى الأستراليين والهنود الحمر في أمريكا الشمالية، وفي الوحوش الهندية والصينية والشخصيات التي عرفتها جزيرة كريت، وبصفة عامة في الشخصيات التي نجدها لدى الشعوب التي تؤمن بتعدد الآلهة في حوض البحر المتوسط، وفي قصص الحيوانات التي كتبها إيزوبEsope وقصص الحيوانات الهندية وحكايات العصور الوسطى وصولا إلى رواية رونار.

1 عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، د ت، ص11.

2 أحمد الشرجي مرجع سابق، ص ص 47، 48، ويقصد هنا بقوله : "طروحات الإثنين" الباحث العراقي فوزي رشيد الذي أوردنا رأيه، وعلى عقله عرسان الذي يقول إن المصريين هم أول من عرف المسرح في كتابه سياسة في المسرح ص34.

هي طريقة إبتكرتها تلك المجموعات البشرية كي تقول على لسان الحيوانات ما ليس بوسعها أن تؤكده في الحياة العامة، وهنا يتسائل ديفينيوا Jean Duvignaud هل يتعلق الأمر بكتمان الإحتجاج على وجود الطبقية الإجتماعية، عن طريق تصور عالم معكوس تعبر فيه الطبيعة عن ما لا يجرؤ الإنسان على التفوه به؟

هل في الأمر كتمان لتلك التخيلات الطفولية التي يمكن أن نذكرها في جملة المفاهيم الأساسية التي جاء بها فرويد Sigmund Freud سائرين في ذلك على خطى بيتلهايم وروهايم؟[1].

هذا النوع من المسرحية الفكاهيةThéatrealisation Comique للإنسان– الحيوان تتخذ في كل مرة معنى مختلفا وقصدية خاصة، فإذا كان يعني في مكان ما تناسخ الأرواح بين الكائنات الحية، يصبح في مكان آخر أكثر قوة، أين يتحول إلى أداة للسخرية من الطبقية السائدة، فقد يستطيع الإنسان في إطار الحياة الجماعية أن يتغلب على الحيوان الذي كان يهدده أو أن يحصل منه على ما يلزمه من غذاء، لكن صورته الشخصية تختفي في الوقت نفسه وراء تقسيم طبقي ثابت جدا أو خلف بعض القوى الغامضة والمثيرة للقلق، فالحيوان المتكلم في مجتمعات العصور الوسطى ليست له نفس دلالة ذلك الحيوان الذي ينطق بالحكمة في قصص إيزوب Esope أو عند الهنود، إذ عندما نضفي على الطبيعة طابعا مقززا في

1 Jean Duvignaud, Le propre de l’homme, histoire du rire et de le dérision, hachette, France,1985², p27.

وقت يعلم الكل أن الأمر من وحي الخيال فقط، فإن ذلك يوحي بوجود تمثيل عدواني يهدف إلى الطعن في مصداقية نظام معين[1].

من خلال معايشته الأنثربولوجية يؤكد" ديفينيو" حقيقة مهمة، وهي أن الضحك ملازم للعب، وهو الضحك غالبا ما يكون قريبا من ذلك الضحك الذي يرافق النشاطات الوظيفية – خارج حدود أوروبا بطبيعة الحال– غير أنه يوحي من الإنقطاع خلال الممارسة المنتظمة للنشاطات المؤسسة، فهو عبارة عن إستراحة وسط النسيج المتلاحم الذي تصنعه الحياة الإجتماعية...

لقد تكلم "ميد" Mead عن الضحك الذي يرافق لعب البنات في جزر "ساموا"samoa، تلك البنات اللائي يعشن في ظل الرقابة والخوف من الرؤساء والآباء والأطفال يجتمعن مع بعضهن البعض عندما يتوسط القمر السماء ويطرد الأشباح، في جو حتفالي يخففن من وطأة العمل المتواصل تحت ظل المراقبة، فهل في هذا الأمر محاولة للتعويض عن التعب الذي يسببه القيام بواجب مرهق؟

في مكان آخر يقوم الشاب "تالاييسفا Talayesva بتحضير أعلاب إنتقامية وتهريجية مباشرة بعد مشاركته في حصص تدريبية قاسية، أو خارج ساعات الواجبات التي تفرضها عليهم مدرسة البيض، هذا أيضا نوع من الترويح والتعويض.

1 Jean Duvignaud, op-cit,p27.

ليست كل الألعاب مضحكة يقول "ديفينيو" فعندما تتغلب العادة على التسلية يختفي ذلك الجو المفرح، ومثال ذلك لعبة الشطرنج خلال فترة الإسلام الكلاسيكي، وألعاب العصور الوسطى (ربما يقصد هنا داخل الكنائس)، ولعبة الذهاب عند الصينين، لكن هل هذه ألعاب حقا؟ فهي تحتوي على مراسيم جادة/ ليس فيها أي مكان لما هو غير متوقع الحدوث، لأن قواعد اللعبة صارمة، فهي إذن نشاطات مسلية تهدف إلى حماية العرف الإجتماعي والمحافظة عليه، بل على الشعيرة الدينية، ولهذا فالملل يصاحب أحيانا مثل هذه النشاطات الترفيهية التي كانت حكرا على نخبة المجتمع[1].

منطقة الشمال الإفريقي ومنذ آلاف السنين عرفت هي الأخرى طقوسا إحتفالية مشابهة، نجد مثالا لها في الجزائر "طقوس الأيراد" (والإيراد هو الأسد)، حسب الباحث الأنثبولوجي "محمد صهريج"[2] الذي يشير إلى أن هذا الإحتفال يعود إلى تاريخ إنتصار الملك "شاشناق"[3] سنة 950 قبل الميلاد على جيوش فرعون حسب الروايات التاريخية، وهو مرتبط بالإحتفالات برأس السنة الأمازيغية بمنطقة بني سنوس بالجبال الجنوبية الغربية لولاية تلمسان ويتضمن

1 Jean Duvignaud, op-cit,p28

2 أصدر كتابا بعنوان: "منافحة تاريخية وإثنية ووسيولوجية لأيراد بناحية بني سنوس "يقع في 300 صفحة أصدرته وزارة الثقافة طبعه في غطار تظاهرة" تلمسان عاصمة الثقافة الغسلامية لسنة 2011.

3 يرجع نسبة إلى قبائل المشواش الليبية، مؤسس الأسرة الثانية والعشرين وهو إبن نمروت من تنتس بح، إستطاع أن يتولى الحكم في بعض مناطق مصر حيث جمع بين يديه السلطتين المدنية والدينية، إستطاع شيشنق أن يستولي على الحكم في مصر بمجرد وفاة آخر ملوك الأسرة الواحدة والعشرين والتالي أسس الأسرة مصرية ثانية وعشرون (الليبية) في عام 950 ق.م التي حكمت مصر قرابة قرنين من الزمان، أما الإغريق فسموه سوساكوس وإسم ليبيا لم يستقر عند حدود جغرافية نهائية، فقد أطلق هوميروس ذا الإسم على قارة إفريقيا بأسرها، للتوسع اكثر ينظر: https//vb.elmstba.com/t209821.html تاريخ الإطلاع 1 سبتمبر 2017.

هذا الكرنفال الذي يشكل حفلا شعبيا، عدة طقوس وتقاليد مميزة، غير أن تسميتها تتغير من جهة إلى أخرى على مستوى هذه المنطقة الجبلية، حيث تعرف عند سكان دوار "تافسرة" ب "الشيخ بوقرنان"، ولدى سكان قرى: بني عشير وسيدي العربي وأولاد موسى بإسم "كراع فريعة"، حسب صهريج الذي أكد أن هذا الإختلاف في الأسماء لا يغير شيئا في طبيعة الإحتفال وتقاليده المتميزة[1].

وتقام طقوس أيراد في الليالي الثلاث التي تأتي بعد العاشر أو الحادي عشر أو الثاني عشر من شهر جانفي الموافق لأول يناير، إحتفالا برأس السنة الأمازيغية.

يبدأ الأطفال أياما قبل العاشر بتذكير الأهالي أن العاشر على الأبواب، وهم يجرون في الطرقات والساحات، وهم يغنون مقاطع معروفة مأخوذة من الإحتفالية ويشرعون في صناعة الأقنعة.

ولأن التظاهرة تقام في الليل (مابين صلاة العشاء ومطلع الفجر) يتم تنظيم مجموعات من الشباب المقنعين، يقودها مقدم الجماعة ويرافقه في مهمته "القلمون" هذا الأخير مهمته جمع ما يتكرم به أهالي الديار التي يزورها الإيراد ويلعب لعبة الأسد واللبؤة وقصة الولادة، أو موضوعات أخرى، ويرافق الكرنفال جوق موسيقى وشباب يشارك "أهازيج الكوفي" (المسمع)، وأمام كل منزل يقصدونه لطلب المعونة تلعب اللعبة، وتتلى الفاتحة، ويقدم المعلاوف (الصدقة)، ويكرم المقدم وجماعته، وتسير الأمور على هذا النحو إلى أن تنتهي الفرجة مع

1 http ;//www.oran-aps.dz/spip.php ? article 23564.

بزوغ الفجر، ويرحل الأيراد (لعابين الدارة، الجوق الموسيقي، المقدم ومساعدوه) وبعض الشباب المشاركين في الكرنفال إلى مكان معزول لا يعرفه سكان القرية، يتقاسمون جزءا من الذخيرة التي جمعوها، والباقي يوزعونه على الفقراء والمساكين، ثم تتفرق المجموعة على موعد اللقاء في الأمسية الموالية، وهكذا تدول الأحوال لمدة ثلاث ليال[1].

لاشك أن هذه الفرجة الكرنفالية قد بدأت وثنية، ثم عرفت تغييرات عديدة بسبب التغيرات الثقافية والدينية التي شهدتها المنطقة عبر تاريخها الطويل، وأصبحت طقوسا إحتفالية ذات ابعاد إجتماعية تضامنية.

2-الفكاهة عند الإغريق من الكرنفال إلى الكوميديا

أول ما يواجه الباحث عند التطرق إلى هذه المسألة هو الغموض الذي مازل يكتنفها حتى اليوم، وذلك بسبب عدم توفر مادة كافية لمعرفة نشأة الكوميديا الإغريقية من حيث الزمان والمكان والتطور، ولقد عبر "أرسطو" عن ذلك بقوله: "بينما نعرف التغيرات المتتالية التي طرأت على مراحل تطور التراجيديا، وكذلك نعرف أسماء من تمت على أيديهم تلك التغيرات، فإننا لا نعرف ذلك بالنسبة للكوميديا[2]، ولكنه يؤكد في الوقت نفسه أنه رغم هذا الغموض، يمكن أن نستمد بعض المعلومات من مسرحيات "أرسطوفانيس" Aristphane (446-386

1 علي عبدون، ظاهرة أيراد من الطقوس إلى المسرح، توظيف التراث في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص148 ومابعدها.
2 أرسطو، مرجع سابق، ص103.

ق.م) التي وصلتنا، ومنها نعرف أن الملهاة تطورت حتى أصبحت تصور لنا المجتمع الأثيني تصويرا دقيقا، وتعالج شتى الموضوعات التي كانت تشغل بال الإغريق في القرن الخامس[1].

فهو يرى في كتابه "فن الشعر" أن "هوميروسHomére" هو أول من أوجز لنا الخصائص الأساسية للكوميديا عن طريق معالجة المادة المضحكة علاجا دراميا، بدلا من كتابة الهجاء الشخصي، وعلى هذا فإن علاقة منظومة "المارجيتسMargites"[2] بالكوميديا كعلاقة الإلياذة بالتراجيديا[3].

ولايكتفي أرسطو بعرض هذا الإعتقاد حول نشأة الكوميديا، بل يبحث عن بداية البداية، فهو يرى أن نشأة التراجيديا في الأصل-شأنها شأن الكوميديا- هي نشأة إرتجالية[4]، وهذا طبيعي لأن الأصل هو النشأة والتطور، ثم تأتي القوانين الضابطة، مثلها مثل معظم الألعاب والطقوس وحتى العادات والتقاليد.

تعود نشأة افلكوميديا إلى قادة الأناشيد الإحليلية الالمرحة التي كان يرددها أهل الريف في أعيادهم، يتركون بيوتهم ويملؤون الطرقات ويقيمون المهرجانات، ويسرفون في الأكل والشرب حتى يفقدون وعيهم ويخرجون عن وقارهم، فيقومون بإستعراضات ماجنة، ويرقصون،

1 محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، المكتبة الانجلو مصرية، د.ت، ص29.

2 ملحمة كوميدية قديمة، ينسبها أرسطوا إلى هوميروس، وهذا موضوع مناقشة بين الباحثين، ينظر: عصام الدين حسن أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي، 1993، ص68.

3 ينظر: المرجع المرجع نفسه، ص ص 15-16.

4 عصام الدين حسن أبو العلا، المرجع السابق، ص16.

وقد لبسوا ثيابا تثير الضحك، وكانوا يتبادلون الشتائم اللاذعة والنكت البذيئة، ويحملون صورا مكبرة لعضو الإخصاب وكان يقف بينهم منشد يمجد إله الخمر ويتغذى بالنبيذ[1].

وهو ماذهبت إليه الباحثتان ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، حين أكدتا أن "أرسطو" ربط نشأة الكوميديا بطقوس جوقة أناشيد القضيبية (نسبة إلى العضو المذكر رمز الخصوبة)، وقد أرجع أصل الكلمة إلى ، وهي المأدبة الماجنة التي كانت تقام في نهاية إحتفالات ديونيزوس كمحاكاة تهكمية لها، كما ذكر في نفس المصدر أن هناك من يعيد الكلمة إلى وهو إسم القرية عرفت الطقوس الأولى التي أفرزت الكوميديا.

ومما أكدته الباحثتان أن تعريف الكوميديا إشكالية بحد ذاتها، فعبر تاريخ المسرح إستخدمت للدلالة على أي نوع مسرحي يختلف عن التراجيديا، وخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر دلت على المسرحية على وجه الإطلاق، وأطلقت فيما بعد على كل نوع مسرحي يحمل طابع الإضحاك[2].

وفي محاولته لترسيم المؤسس الأول للكوميديا، يتتبع أرسطو بعض الآثار التي تشير إلى ذلك الخلاف الذي وقع بين الميجاريين والدوريين حول من إبتدع التراجيديا والكوميديا ويدحض

1 محمد صقر خفاجة، مرجع سابق، ص28.

2 ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مرجع سابق، 376.

رأي الميجاريين الذين ينتمي إليهم الشاعر إبيخارموس epicharmos[1]، ويؤكد على أسبقية الشاعرين خيونيديس Chionides[2] وماجنس Magnes[3] في كتابة الكوميديا[4].

وأزرد أرسطو في موضع آخر إسمين لشاعرين آخرين ربما عاصرا إبيخارموس وهما فورميس Phormis[5] وكراتيس Kratés[6]، وخص الأخير بأنه الأول من بين شعراء أثينا من هجر الشكل الهجائي إلى معالجة الحبكات الأكثر عمومية في طبيعتها[7].

يؤكد هذا القول الأخير الباحث أحمد عثمان، بأن الشاعر كراتيس –سالف الذكر– هو مؤسس الكوميديا القائمة على موضوعات شخصية خاصة أو قصص خيالية بحتة ونهج نهجه الشاعر فيراكرايس (حصل على جائزة ما بين عامي 440 و430 ق.ب)، وبأن معظم أقطاب الكوميديا القديمة كانوا شعراء سياسيين، ونعني بصفة خاصة الثالوث الكوميدي الخالد كراتينوس،ويوبوليس(411–446)وأريستوفانيس،والمقصود بالشاعر الكوميدي/السياسي حسب أحمد عثمان دائما–هو التجاوب مع الأحداث المعاصرة المستمدة من الحياة الإجتماعية

1 إبيخارموس شاعر كوميدي صقلي عاش في القرن 5 ق.م، ألف مابين 35 و52 مسرحية كوميدية، لم يبق من أماله إلا 35 عنوانا، ينظر: أرسطو، مرجع سابق، ص90.

2 خيونيديس: شاعر يوناني قديم، من المحتمل أنه نال جائزة في أول مسابقة رسمية عقدت لشعراء الكوميديا عام 486 ق م، ينظر: نفسه، ص90.

3 ماجنس: شاعر كوميدي ولد في أثينا حوالي 500 ق م، قيل أنه حاز على جائزة الكوميديا 11 مرة، ينظر: المرجع نفسه، ص90.

4 عصام الدين حسن أبو العلا، مرجع سابق، ص19.

5 فورميس: أحد كتاب الكوميديا الدوريين والمعاصريين لأبخارموس.

6 كراتيس: فاز بأول جائزة في المباريات المسرحية عام 450، ينظر: إبراهيم ثمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، سلسلة عالم المعرفة، العدد 77، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت 1984، ص301.

7 المرجع نفسه، ص20.

والسياسية[1]، وللتأكيد على صحة القول بأن الكوميديا كانت مرآة عصرها نورد ما يحكى بأن الطاغية سيراكيوز (صرقوسة) (167-430 ق.م) أراد ذات مرة أن يعرف كل شيء عن الأوضاع في أثينا، فطلب من أفلاطون أن يمده بالمعلومات الضرورية، فما كان من أفلاطون إلا أن أرسل له مسرحيات أرستوفانيس[2].

وبما أن أرسطو أسس نظريته الجمالية على مبدأ المحاكاة، فقد وصف المحاكاة في الكوميديا بأنها لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، وهو الشيء المثير للضحك والذي يعد نوعا من أنواع القبح[3].

ونستنتج من مقولة أرسطو السابقة، أنه يعزو المحاكاة في الكوميديا إلى الشخصية وليس غلى الفعلن وهذا يختلف عن المحاكاة في التراجيديا التي هي "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته له طول معين..."[4] وهذا جوهر الخلاف بين الكوميديا والتراجيديا نستخلص من ذلك أن المحاكاة في الشعر الكوميدي هي محاكاة لأشخاص أردياء، أي لصفاتهم، ومع ضرورة أن

1 إبراهيم عثمان، مرجع سابق، ص305.

2 المرجع نفسه، ص302.

تشير أغلب الدراسات المتخصصة أن المسرحيات الكوميدية كانت تقدم في أعياد ديونيسوس في بداية شهر مارس من كل عام، وقد كانت تقدم ثلاث مسرحيات بعد ظهر ثلاثة أيام من أيام المهرجان الخمسة، وحينما زاد عدد المتنافسين من الشعراء الكوميدين، كانت تقدم خمس مسرحيات بعد ظهر الأيام الخمسة للمهرجان، ينظر عصام الدين حسن أبو العلا، مرجع سابق، ص71.

3 المرجع نفسه، ص28.

4 أرطو، مرجع سابق، ص111.

يكون هؤلاء الأشخاص في حالة فعل، لأن طبيعة المسرح تقتضي الأفعال وليس الأقوال منطلق التراجيديا هو الفعل، والفعل الجاد تحديدا، وهو ما يقتضي بالضرورة وجود أشخاص عظماء، ومن هنا جاء تعظيم الإغريق لهذا النوع، أما الكوميديا، وبحكم أنها محاكاة النقائص أي الصفات ولسلوكات السلبية التي يراد إنتقادها عن طريق السخرية والضحك، ومن ثم التطهر من الإنفعالات الخطيرة.

هذا ما يبرر رأي "أفلاطون" القائل أن: "المحاكاة في الملهاة خطيرة الأثر"، ويود ألا يشهد الملاهي المسرحية إلا العبيد والمأجورين والغرباء، وهو مذهب "أرسطو" أيضا في كتابه فن السياسة، وأنه لا ينبغي للمشرع أن يسمح للشباب بشهود الملهاة، قبل أن يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائد العامة.

ولكنه في موضع آخر يعترف أن الملهاة تقوم بنوع من التطهير يجعلنا أدعي إلى الهدوء والإستسلام، ويذكر "أرسطو" في موضع من الخطابة أننا نكون هادئين في الحالات المضادة للغضب، مثلا في حالة اللعب والضحك، وفي هذا نوع من التطهير بمداواة الشيء بضده Allopathie.[1]

فكيف يمكن الجمع بين منع الشباب والأطفال من مشاهدة الكوميديا من جهة والحديث عن دور الكوميديا في التطهير من الإنفعالات السلبية ومداواة الشيء بضده من جهة أخرى؟ يبدو أن النزعة التربوية والبيداغوجية لدى "أرسطو" طاغية هنا، وتعطى الأولوية للأخلاقي

1 عبد العزيز شريف، مرجع سابق، ص127.

على حساب الجمالي، فيرى أن محاكاة النقائص من السلوكيات والتصرفات السلبية المتفشية في المجتمع الإريقي وقتها، والتي كانت محل نقد وسخرية من طرف كتاب الكوميديا، فعند عرضها ومناقشتها على المسرح، قد تغري الأطفال بتقليدها ومحاكاتها، وكثرة مشاهدة النقائص والسلبيات تجعلها مألوفة، ويصعب التفريق بينها وبين السلوكيات المقبولة إجتماعيا خاصة لدى الناشئة، ولذلك دعا إلى إبعاد الأطفال عنها.

المبحث الثاني:

المطلب الأول: الفكاهة في المسرح المغاربي

المسرح الجزائري:

لا يختلف المسرح الجزائري في الخصائص الكبرى عن باقي المسارح المغاربية من ناحية ظروف النشاة الاجتماعية والسياسية والثقافية والشفوية. فقد نشا المسرح الجزائري ،في ظل حالة استعمارية بامتياز ،وهذه الحالة فرضت عليه قيود وعراقيل ،فالعقلية الاستعمارية عملت على توظيف الآلة الثقافية التي تمتلكها لكي تغرس مسرحها المستمد من ثقافتها البرجوزاية وامتدادها التاريخي للثقافة المسرحية والتي تخدم وجودها الاستمعاري والاستيطاني ، بتالي فإن ارهاصات المسرح الجزائري حوصرت فى زواية محددة (الهامش المسموح) ،فكانت الأشكال الاولى لهذا المسرح تنحصر فقط (في اسكاتشات اجتماعية) تقال وتمثل بشكل عفوي في المقهى ،الفضاء الوحيد والمتنفس الاجتماعي ،في تعبير عن الحالات الاجتماعية والنفسبة والجزائرية ،وفي هذا الصدد نجد (سكاتشات رشيد القسنطيني) من النماذج الشفويات الاولى والتي تقترب نوع ما من عالم الدراما الاجتماعية ،بحيث تعرفنا نصوصه عن الطابع العلاقات الاجتماعية والثقافية التي كان عليها الشعب الجزائري وحدود ثقافته الشفوية والخرافية والشعبية[1].

والارهاصات الاولى المسرح لا تتوقف عند (رشيد القسنطيني) فهناك تجارب اجتماعية تقترب الي جماليات المسرح ،خاصة المسرح الذي يقترب من عالم المقاومة السياسية. وفي العموم ،عرفت الثقافة الجزائرية المسرحية اشكالا احتفالية ،تتعلق بكل ماله بفن المسرح (كالتويزة ،والحلقة ،والمداح) فكل هاته الأشكال الاجتماعية والمتجذرة في بنية الثقافة الشفوية الجزائرية ،يمكن الاعتماد عليها واخراج عناصر فنية مسرحية ،بحيث تعطي المسرح الجزائري هويته الجمالية.

وفي العموم اذا اردنا ان نحدد ،لو نسبيا الارهاصات الاولى ،فكانت البداية التاريخية في حدودها الدنيا ،اي بفعل الارهاصات الاولى ،مع زيارة " فرقة جورج ابيض "الي الجزائر سنة 1861م،وقد عرض مسرحيتين (صلاح الدين الايوبي ،وثورات العرب ،) ،الا ان هذه الزيارة المسرحية لم تلق النجاح المطلوب لا عتبارات ثقافية ،منها جهل المجتمع الجزائري لتقاليد فن المسرح الحديث ،بالاضافة على ذلك ،صعوبة الاداء التعبير ي للمسرحيات المقدمة باعتمادها عنصر اللغة العربية الفصحى[2].

[1] - الموقع الإلكتروني : https://elearning.univ-bejaia.dz

[2]- عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الكتاب الحديث للطّبع والنّشر والتوزيع، دط، الكويت، ص – 12

وعلى رغم من ذلك ،فهذه الزيارة فتحت افاقا جديدة لهواة المسرح ،على ضوئها تم تشكيل (جمعية الاداب والتمثيل) ممثلة برئيسها الطاهر على شريف. حيث عرضت هذه الفرقة اول عمل لها بعنوان (الشفاء بعد العناء 1921،ومسرحية (خديمة الغرام) 1922. والملاحظ فنيا وماديا ،ان هذه التجربة باءت بالفشل ،لا سباب عدة ،منها : الاشكاليات التلقي المسرحي عند الجمهور ومعطيات اخرى ،سنفصل فيها في محاضرة المسرح الجزائري قبل الاستقلال وبعد الاستقلال.

2المسرح المغربي:[1]

يرتبط ظهور المسرح المغربي بالثقافة الشفوية المغربية واشكالها المختلفة منها التراث الفلكوري والذي بشكل زخما قويا في نشاة هذا المسرح ،لما يحتويه من مضامين مسرحية شعبية ،فهذه المضامين تعكس طبيعة وسسيولوجية المكون الاجتماعي التعددي والسكاني عند المغاربة (عرب ،بربر ،اندلسيين .. الخ. (وقد تكون المسرح المغربي من رافدين مهمين اساسين

الرافد : الثراثى الفلكوري والشقوي ،حيث استمد الشكل المسرحي المغربي من الروافد والاشكال المسرحية المهيكلة في بنية ثقافة المغاربة وكيفية تعاطيهم في شؤونهم الحياتية والوجودية ،فكان لثقافة الشعبية الهاما للكتاب المسرح المغربي ان ينهلوا من هاته الثقافة الشعبية لما تقترحه من ارهاصات ومضامين مسرحية ,فهناك اشكال متوراثة مازالت تعاش عند المغاربة بحيث يعبرون من خلالها عن وجهة نظرهم الحياة ،ومن بين هذه الأشكال وهي متنوعة في الثقافة المغربية (الحلقة ،البساط ،وسيدي الكتفي ،سلطان الطلبة. (

وقد عرف عن المغاربة ممارسة ثقافة اقرب الي التمثيل الشعبي في الساحات العامة والاسواق العامة .وفي هذا الشان اشتهرت عند المغاربة اسواق مختلفة تعاش فيها انواع مختلفة من التمثيل الهزلي والدراما والغناء والشعر والرقص ،اي ان الثقافة. المغربية من زواية مسرحية اقرب الي خلق أفعال مسرحية ودرامية.

وقد تجلى هذا عندما يرتاد المغاربة الاسواق الشعبية الكبرى مثل : (سوق باب عجيسة بفاس ،وباب منصور العليج بمراكش ،ساحة الفنا بمراكش.(

[1] مرجع سابق ذكره.

والرافد الثاني والذي كان له الأهمية الكبرى في تشكيل الجمالية المسرحية المسرح المغربي ،تبلور الهوية الوطنية المغربية وخصوصيتها السياسية اتجاه المغاربة أنفسهم واتجاه الاخر او صورة الاخر المغاير (الغربي) الوافد على الثقافة المغربية

3 .المسرح في تونس:

نشا المسرح التونسي ،انطلاقا من فكرة النصوص والعروض التي كتبها كثيرا من المؤلفين التوانسة ،فالمسرح في تونس لا يختلف في الجوهر عن اسباب النشاة في باقي الاقطار المغاربية.

والبدايات الاولى لظهور مسرح تونسي كان عبارة عن اجتهادات خاصة من طرف كتاب احبو هذا الفن ،وعلى رغم من افتقارهم لاصول كتابة النص والتمثيل المسرحي ،الا ان هذا النقص لم يمنع لظهور نصوص اولى تعتبر الارهاصات الأولية في نشاة هذا المسرح ،ومن بين الكتاب الذين كان لهم الاسبقية في المساهمة المسرحية.نجد اول نص تم تمثيله حسب مؤرخي المسرحي التونسي ،(سلطان بين جدران يلدز) من تاليف ' محمد الجعايبي..1878..1938(.

ونجد.كذلك نصوص اخرى مؤسسة للمسرح التونسي منها ،مسرحية (عبد المؤمن بن على) للهادي العبيدي) ونشير هنا ان هاته النصوص المسرحية وحسب النقاد لها انها كانت تفتقر للبناء المسرحي الكلاسكي واصوله الفنية

ولكن في ظل فضاء تونسي. ثقافي مازال يعيش تحت الثقافة الكلاسكية التقليديةيمكن اعتبار هاته النصوص في كل الاحوال ومهما نقصها ،الا انها كانت فاعلا محفزا لبروز نصوص مسرحية اخرى

وانتعش المسرح التونسي بنصوص اخرى ،وعلى رغم كما ذكرنا سابقا ان كتاب تلك المرحلة ،تنقصهم كفاءة الكتابة المسرحية ،ولم يتلقوا تكوينا مسرحيا متخصصا .فهؤلاء الكتاب كان تجريب الكتابة المسرحية واكتشافها والتعلم منها.

ومن بين هؤلاء الكتاب الذين ساهموا في الكتابة المسرحية ،تعددت اسماءهم وخلفياتهم الثقافية الشعرية والقصصية[1] . فذكرهم له اهمية تاريخية ونقدية بالنسبة المسرح التونسي ومن هؤلاء. .

نورالدين بن محمود المتمردة

محمد الحبيب

[1] مرجع سابق ذكره.

أحمد خير الدين

زين العابدين السنوسي

خليفة سطمبولي

ان الاشارة الي هؤلاء لا يعني ان هناك اخرين لما يساهموا في بلورة ونشاة المسرح التونسي والمسرح التونسي عموما كانت انشغالاته لا تختلف عن باقي المسارح المغاربية. الأخرى في طرح القضايا السياسية و الاجتماعية والثقافية والتعبير عنها في اشكال شعبية وبلغة شفوية تراعي الذوق وحدود تلقي الجمهور التونسي وعييه السياسي والثقافي عموما.

المطلب الثاني: الفكاهة في المسرح الجزائري

الفرع الأول: المسرح الفكاهي في الجزائر، نقطة البداية

حضرت الفكاهة في كل محطة من محطات المسرح الجزائري، وكانت السخرية، وكان النقد و التهكم حاضرا في مختلف المفاصل التاريخية للمسرح الجزائري، سواء ضد العثمانيين أو معهم، أو ضد الفرنسيين أو ضد بعض الممارسات السياسية و العادات و السلوكيات الاجتماعية.

وتبقى سنة 1926 بمثابة الانطلاقة الفعلية للمسرح الفكاهي في الجزائر، وهذا نظرا لكمية المعطيات التي توفرت للباحث الجزائري حول هذه البداية و التي أوردها علالو في مذكراته، حيث يؤكد سعد الدين بن شنب: "أنه في يوم 12 أبريل 1926 قدم على خشبة المسرح الجديد قاعة الكورسال KURSAL أول عمل مسرحي بالعربية العامية، وهو كوميديا جحا، والتي تتكون من فصلين في ثلاث لوحات، من تأليف السيدين علالو و دحمون، وبسبب 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 مألوفة لديه وهكذا ظهرت مدرسة جديدة في الفن الدرامي وبعث المسرح الجزائري إلى الوجود وراحت شهرته تتسع دون توقف[1].

[1] عبد القادر جغلول، الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليم قسطون، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1984، ص 117.

و يضيف أحمد منور: لقد حققت المسرحية نجاحا كبيرا شهدت به تعاليق الصحف المحلية في ذلك الوقت، حيث امتلأت القاعة التي كانت تتسع لحوالي 1500 مفرج، مما جعل الفرقة تعيد عرضها ثلاث مرات متتالية دون أن يضعف إقبال الجمهور عليها، وهو ما شجع الكاتب على تأليف مسرحية أخرى بعنوان "زواج بوعقلين"، ولقيت نجاحا لا يقل عن نجاح مسرحية جحا. و إلى غاية سنة 1931 كان علالو قد كتب سبع مسرحيات[1]، ثم اعتزل المسرح بعد هذا التاريخ[2].

يقول علالو في هذا الصدد: "كان المسرح الكوميدي هو النوع الذي يلائمنا، وكنا نحبه، كما أن جمهورنا كان يفضله و يهوى أيضا الموسيقى و الغناء و الرقص، فكنا نتبل مسرحياتنا بها لكسب رضاه. ولأنه لم تتح لنا فرصة دراسة الفن الدرامي في المعهد، فقد درسناه في الكتب، كما كنا نذهب أيضا لمشاهدة مسرحيات تمثل من طرف ممثلين مقتدرين. ثم إن شغفنا بالمسرح ساعدنا على إتقانه أثناء ممارسته"[3].

مسرحية جحا البداية المسرح الفكاهي:

في الحقيقة لم نعثر على النص الأصلي لمسرحية جحا، ولا حتى على شذرات من النص و ربما يعود هذا إلى تلك الحادثة المشهورة التي قام فيها علالو بحرق كل نصوصه المسرحية، ومع ذلك جاء ذكرها في عديد المصادر و الشهادات، أهمها تلك التي أوردها علالو في كتابه "شروق المسرح" على لسان سعد الدين بن سنب: "في يوم الأربعاء 12 أبريل 1926، قدم على خشبة قاعة "الكورسال" أول عمل مسرحي بالعربية العامية، وهو كوميديا جحا التي تتكون من فصلين و ثلاث لوحات، من تأليف السيدين علالو و دحمون، وبسبب النجاح الذي حققته المسرحية لدى الجمهور، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى، في يوم السبت 10، و الأربعاء 14 والسبت 17 من شهر مايو، لقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيران بها الجمهور، وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها، في

[1] هذه المسرحيات هي: جحا 1926، زواج بوعقلين 1926، أبو الحسن أو النائم اليقظان 1927، الصياد و العفريت 1928، عنتر الحشاشين 1930، الخليفة الصياد 1931، حلاق غرناطة 1931، والمسرحية الثامنة هي "عاشور و أخوه" التي كان من المفترض أن تمثل في 06 سبتمبر 1945 في الماجستيك فتنتظر حتى 1976 كي تمر تحت عنوان المهر. ينظر: عبد القادر جغلول، الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر، مرجع سابق، ص 109.

[2] ينظر أحمد منور، مرجع سابق، ص 19.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 74.

موضوعات مألوفة لديه، وهكذا ظهرت مدرسة جديدة للفن الدرامي، وبعث المسرح الجزائري إلى الوجود وراحت شهرته تتسع دون توقف"[1].

وفي هذا الصدد يقول إدريس قرقوة: "تعتبر هذه المسرحية من الناحية التاريخية النواة الأولى للنشاط التمثيلي في الجزائر. بالنسبة للجزائريين LES MUSULMANS الذي قدر له أن يستمر على النهج ذاته، من خلال العشرينات و بداية الثلاثينات.. لقد كانت محاولة أولى لتأسيس نشاط تمثيلي في الجزائر، أكثر ما تكون تأسيسا لحركة مسرحية جزائرية[2].

وأود أن أرجع إلى العبارة التي وردت في كلام سعد الدين بن شنب السالف ذكره: "كوميديا جحا التي تتكون من فصلين و ثلاث لوحات، من تأليف السيدين علالو و دحمون". لأن مسرحية جحا من تأليف علالو، وهو نفسه يصرح في موضع آخر من نفس الكتاب بما يلي: "وقد اقترحت عليه (يقصد دحمون) أن يكون مساعدي في العمل على تكوين فرقة (المقصود هنا الزاهية)، وأن يشاركني حتى في حقوق التأليف، ولكن لابد من التضحية بشاربيه. تردد، ولكن حبه للمسرح كان أقوى، فرضخ للأمر الواقع وضحى بشاربه الجميلين"[3]. طبعا ضحى بشاربيه الأشقرين من أجل أن يؤدي دور حيلة في مسرحية جحا، لأن الفرقة لم يكن عندها في ذلك الوقت ممثلات، وأدى باقتدار كبير[4] .

تجدر الإشارة في هذا المقام –خاصة وأن هذه الدراسة تؤسس للمسرح الفكاهي في الجزائر انطلاقا من مسرحية جحا إلى جملة من ملاحظات:

أ– سبق ظهور مسرحية جحا، جهود كثيرة في مجال الفكاهة، ولعل من أهمها تلك التي حكا عنها علالو في معرض حديثه عن نشاط جمعية المطربين، التي كانت تقدم حفلات موسيقية بمشاركة أحسن المحترفين من مغنيين و مغنيات و راقصات بمناسبة شهر رمضان، حفلتين في الأسبوع، على خشبة "سينما تريانون" TRIANON بحي باب الواد، أين خطرت له فكرة، وهي بث ومضات فكاهية في تلك الحفلات الموسيقية، وتطورت إلى مونولوجات و مسرحيات من فصل واحد، كان يؤديها رفقة صديقيه عزيز لكحل و دحمون، وهي مسرحيات يقول

[1] علالو، مرجع سابق، ص 59.

[2] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران 2005، ص 31.

[3] علالو، المرجع السابق، ص 28.

[4] المرجع نفسه، ص 28.

أنها كتبت بالعامية تعالج موضوعات هزلية ذات طابع اجتماعي، وهو نفسه يعتبر أن هذه البداية هي التي دفعت به إلى كتابة مسرحية جحا لاحقا[1].

ب- لم يحصل اتفاق على عدد فصول مسرحية جحا، ففي سياق تحليلنا للنص الوارد أعلاه من كلام سعد الدين بن شنب، يورد لنا أن مسرحية جحا من فصلين و ثلاث لوحات يعضده ما جاء في مذكرات بشطارزي حيث يقول أن علالو: استحضر شخصية شعبية وهي شخصية جحا، وعلى مدار فصلين جمع سلسلة من النوادر و المغامرات"[2]. والشاهد عندنا أن بشطارزي تحدث عن فصلين فقط، في حين يقول علالو: "... وهي مسرحية جحا التي تتألف من ثلاث فصول، في أربع لوحات"[3]. ومرد هذا الخلاف إلى غياب النص وعدم توفره بين أيدي الباحثين، وهي مشكلة كبيرة تواجه الباحثين و الدارسين، ففي غياب النصوص الأصلية (مطبوعة أو مخطوطة) تحدث تضاربات كثيرة في الآراء، وما يؤسف له أن العروض الحديثة التي تعرض في مختلف المسارح الجهوية، تعاني من نفس المشكل، غياب النص المطبوع.

ج- الملاحظة الثالثة و هي الأهم، ما يتعلق بأصل مسرحية جحا، هناك تضارب في الآراء، فسعد الدين بن شنب يقول: "لقد وجدت في مسرحية جحا تقليدا لملهاة كلاسيكية ولكنه تقليد بعيد، إذ إنها، برغم ما يبدو من غرابة و تفرد فكرتها، مستوحاة في آن واحد من مسرحية "مريض الوهم"، ومسرحية "الطبيب رغما عنه" لـ "موليير""[4]، لكن علالو يرد على رأي سعد الدين بقوله: "حقا هناك خيط رفيع بين جحا و الطبيب رغم عنه للمسرحي الخالد "موليير" ولكنني في الواقع كنت قد استلهمت مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية، وهي حكاية القن Le vilain mire، وأيضا قصة الزمان من ألف ليلة و ليلة"[5]. وهذا ما دفع بالكثير من الباحثين و الأكاديميين إلى الإعتقاد بأن مسرحية جحا لـ علالو مستلهمة من التراث، أمثال نور الدين عمرون في كتابه مسار المسرح الجزائري[6]، وإدريس قرقوة في كتابه التراث في المسرح الجزائري[7]. وبن حنيش نواري في كتابه فن

---

[1] علالو، المرجع السابق، ص 28.

[2] Mahieddine Bacheterzi, op-cit, p 61.

[3] Ibid, p28.

[4] علالو، مرجع سابق، ص ص 59 – 60.

[5] المرجع نفسه، ص 60. Voir Allalou, l'aurore du theatre algérien 1926 – 1932, edition APIC, Algérie, 2011, p 83

[6] نور الدين عمرون، مرجع سابق، ص 93.

[7] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر، بلعباس – الجزائر، ط1، 2009، ص 155.

الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني[1] وغيرهم. أما أحمد بيوض فقد عرض الرأيين معا دون أن يرجح أحدهما عن الآخر[2].

في حين الملخص الذي قدمه علالو لمسرحية جحا، يظهر تطابقا في تسلسل الأحداث من البداية حتى النهاية، بين مسرحيتي "الطبيب رغم أنفه" لـ "موليير" و جحا لـ علالو، يظهر الاختلاف فقط في حل العقدة، فعند "موليير" عن طريق استعمال الوسيط وهو التعاون مع العاشق "لوسيان"، أما عند علالو فاستعمال الموسيقى و الطرب هي التي تصنع الألفة بين الأمير العاشق و جحا الطبيب، و يتكون فرصة لتبادل الاعترفات، و يتعرف كل منهما على الآخر.

يقول علالو ملخصا هذا المشهد: ينفرد جحا بالأمير ميمون، فلا يظفر منه بكلمة واحدة ما عدا التنهيدات، و تسرب اليأس إلى نفس جحا بعدما عجز عن إيجاد مخرج من هذا المأزق الذي وقع فيه، و تنبه إلى وجود عود في أحد أركان القاعة، ففكر في أن يسلي المريض على الأقل، فتناول العود و أخذ يعزف و يغني، تأثر ميمون بالغناء، فغنى معه، و استلطف كل منهما الآخر، و اعترف كلاهما لصاحبه بحقيقته، فأقسم جحا بأنه ليس طبيبا، واعترف الأمير بأنه تمارض بسبب والده الذي فرض عليه الزواج من امرأة من اختياره، و حرمه من الزواج من التي أحبها.

أقنع جحا السلطان بأن علاجه الوحيد لابنه هو أن يزوجه بالمرأة التي يحبها قبل أن يفقد ولده الوحيد إلى الأبد، وتحت تأثير الخوف و الفرح، قبل السلطان أن ينفذ ما أملاه عليه الطبيب لينقذ حياة ابنه، وأمر أن تقام الأفراح احتفاء بهذه المناسبة السعيدة، و تنتهي المسرحية وسط أجواء الغناء و الرقص[3].

و أكثر من هذا تشير بعض المراجع[4] إلى أن "موليير" اقتبس هذا النص من قصة قصيرة كتبها "رابليه FRANÇOIS RABELAIS" في كتابه الرائع الذي جمع فيه كل قصص القرون الوسطى عن قصة (Mire Le Vilain Mire ،Signifiant Medice Au Moyen Age)، المقصود هنا الطبيب، وليس كما ترجمها أحمد منور القن بمعنى الخادم. وهي القصة التي أشار علالو في مذكراته أنه اقتبس منها مسرحية جحا[5].

---

[1] بن حنيش نواري، مرجع سابق، ص 31.

[2] أحمد بيوض، مرجع سابق، ص 46.

[3] علالو، مرجع سابق، ص 57 و ما بعدها. Voir : ALLALOU, Op-cit, p83 - 85

[4] MOLIERE,Théâtre complet, T 3, Imprimeur Relieur, Paris, 1964, p 495.

[5] Voir : ALLALOU, Op-cit, p 83.

ومن خلال جدول المقارنة بين الشخصيات، وجدول المقارنة بين الأحداث، في كل من مسرحية جحا لـ علالو و مسرحية "الطبيب رغما عنه" لـ "موليير"، سيتضح مدى التشابه بين المسرحيتين حد التطابق.

الجدول رقم 1: مقارنة الشخصيات بين مسرحيتي الطبيب و جحا

شخصيات مسرحية جحا لـ علالو	شخصيات مسرحية الطبيب لموليير
جحا	اسكاناريل
حيلة: زوجة جحا	مرتين: زوجة اسكاناريل
مامان: جار جحا	السيد روبار: جار اسكاناريل
المبعوثان	لوكاس / فالير
قارون: والد ميمون	جيرونت: والد لوسيان
ميمون: العاشق المريض	لوسان العاشقة المريضة
/	جاكلين زوجة لوكاس
/	ليياندر عاشق لوسان
/	ثيبو والد بيران الفلاح
/	بيران ابن ثيبو فلاح

الجدول رقم 2: مقارنة الأحداث بين مسرحيتي الطبيب و جحا

أحداث مسرحية جحا لعلالو	أحداث مسرحية الطبيب لموليير
شجار بين جحا و زوجته حيلة بسبب وشاية الجار، تعاتبه حيلة فيهرب.	شجار بين الزوجين سكاناريل و مرتين و تدخل الجار لفض الخلاف فتطرده مرتين بسبب تدخله فيما لا يعنيه.
حيلة تتوعد زوجها	مرتين تتوعد زوجها.
المبعوثان في حوار مع مرأتين وهما يبحثان عن طبيب	المبعوثان "لوكاس" و "فالير" في حوار مع مرتين وهما يبحثان عن طبيب.

حيلة تنتهز الفرصة، وتدفع بجحا في مغامرة على أساس أنه طبيب ماهر، و تدعي أنه يخفي أمره، ولا يتعرف إلى تحت طائلة الضرب و الرقص على طريقة الدراويش.	مرتين تنتهز الفرصة و تدفع بـ "سكاناريل" في مغامرة على أساس أنه طبيب ماهر، و تدعي أنه يخفي أمره، ولا يتعرف إلى تحت طائلة الضرب.
يعترف جحا تحت طائلة الضرب بأنه طبيب.	يعترف "سكاناريل" تحت طائلة الضرب بأنه طبيب.
ينكر أمام السلطان قارون بأنه طبيب، ولكن تحت طائلة الضرب مرة أخرى يعترف.	ينكر أمام "جيرونت" قارون بأنه طبيب، ولكن تحت طائلة الضرب مرة أخرى يعترف.
يجد صعوبة في البداية في التواصل مع ميمون	موليير في مسرحية الطبيب في المشهد الثاني و الثالث من الفصل الثاني يخلق علاقة غرامية بين الطبيب "سكاناريل" و الخادمة "جاكلين" و يقع في مغازلتها.
و تنبه إلى وجود عود في الغرفة، فيستعمله يعزف ويغني، فيتأثر ميمون بالغناء و يغني معه، و يكشف له ما في نفسه.	لقاء "سكاناريل" مع "لينادر" عاشق "لوسان" فيعترف بحبه، ويطلب من "سكاناريل" المساعدة، لكن هذا الأخير يوافق مقابل المال.
اعترف كلاهما لصاحبه بحقيقته، جحا يعترف بأنه ليس طبيبا و الأمير يعترف بأنه لم يكن مريضا، بل تمارض بسبب والده الذي حرمه من الزواج من التي أحبها.	في المشهد الخامس من الفصل الثالث: اعتراف "لوسان" بحبها لـ "ليأندر" و رفض الوالد هذا الزواج، هرب العاشقين، و توعد "سكاناريل" بالشنق
أقنع جحا السلطان بأن ولده مريض بمرض خطير، و أن علاجه الوحيد هو أن يزوجه بالمرأة التي أحبها قبل أن يفقد ولده الوحيد إلى الأبد.	في المشهد الثاني من الفصل الثالث، "موليير" يصور يضع لنا حوار بين "بيران" و ابنه "ثيبو" الفلاحين يطلبان وصفة لزوجته "باريت" فيقدم له "سكاناريل" وصفة عشوائية مقابل مبلغ من المال.
قبل السلطان أن ينفذ ما أملاه عليه الطبيب لينقذ حياة ابنه،و بعد أن هنأ الطبيب و كافأه، أمر أن	حل العقدة عودة العاشقين بعدما حصل "ليأندر"على ثورة عمه، و موافقة "جيرونت"على

تقام الأفراح احتفاء، فاصل موسيقي و غناء و رقص و النهاية السعيدة.	زواج ابنته، و عودة "مرتين" التي كانت تبحث كل هذه المدة على زوجها "سكاناريل"، والنهاية السعيدة للجميع.

إذن أصبح من الواضح أن مسرحية جحا هي نسخة مقتبسة عن مسرحية الطبيب رغم أنفه لـ "موليير"، ولقد حاول علالو تجنب الفصول التي رأى أن فيها شخصيات و أحداث قد تثقل كاهل العرض، الذي أراده فكاهيا، و خفيفا و غنائيا، فتجنب تلك المشاهد الغزلية بين "سكاناريل" و "جاكلين" زوجة "لوكاس"، وربما لأن هذا النوع من العلاقات غريب على المجتمع الجزائري وقتها، ولذلك اغتنم قدراته الموسيقية و أقحم العزف على آلة العود و الغناء، و يأتي هذا تقريبا في منتصف العرض، حتى يضفي على العرض جوا طربيا ممتعا، وهي طريقة يتقنها علالو جيدا بحكم أنه تعود على المزج بين الفكاهة و الغناء في عروضه.

بعد الإطلاع على قصة قمر الزمان الواردة في كتاب ألف ليلة، و التي تبدأ من الليلة الثالثة و السبعون بعد المائة إلى غاية الليلة الثالثة بعد المائة الثانية[1]، في مرحلتها الأولى أي إلى أن تزوج قمر الزمان بدر البدور، (وملخص الحكاية يمكن الإطلاع عليه في الملاحق)، يتبين لنا أن وجه الشبه الوحيد بين مسرحيتي جحا لعلالو و الطبيب رغم أنفه لـ "موليير" مع قصة قمر الزمان في ألف ليلة و ليلة، هو أن العاشق و بسبب عدم تلبية طلبه في تزويجه من معشوقته، يدعى المرض، أو يصبح مريضا بالفعل، وبمجرد الحصول على المراد يزول المرض، ولقد لخصته بدر البدور في هذين البيتين:

قالوا جننتَ بمن تهوى فقلت لهم ما لذة العيش إلا للمجانين

نعم جننتُ فهاتوا من جننتُ به إن كان يشفي جنوني لا تلوموني[2]

وفي الأعمال الثلاثة (القصة و المسرحيتين) طريقة الوصول إلى الحل تختلف من واحدة إلى أخرى.

ونؤكد في الأخير، أن تصريح علالو على أن "هناك خيط رفيع بين جحا و الطبيب رغم عنه للمسرحي الخالد موليير"، مرده إلى حالة الاستعمار التي كانت مفروضة آنذاك، مضافا إليها عقلية المفاصلة التي تبناها علالو في كل مواقفه، وبالتالي القول بأن هذا العمل الخالد الذي أسس للانطلاقة الفعلية للمسرح في الجزائر، مقتبس عن نص

[1] د. م، ألف ليلة و ليلة، ج 2، دار العزة و الكرامة، الطبعة 1، وهران، 2013، ص 177 إلى 215.

[2] د. م، ألف ليلة و ليلة، المرجع السابق، ص 205 - 206.

فرنسي أمر صعب، حتى ولو أنه فيما بعد تم التعامل صراحة مع نصوص "موليير" من طرف بشطارزي مثل مسرحية المشحاح (البخيل) سنة 1940، "سليمان اللوك"، عن مسرحية "مرض الوهم" سنة 1940 وغيرها.

وهذا لا يعني نفي مسألة الاقتباس من التراث سواء بالنسبة لعلالو أو غيره من المؤلفين المسرحيين في ذلك الوقت، فالبحوث تشير إلى أن المسرح الجزائري اتكأ على مستويين من الاقتباس، المستوى الأول من المسرح الفرنسي في شكله الكوميدي الشعبي، حيث جعل الرواد من أعمال "موليير" الأرضية الخصبة للمحاكاة المسرحية دون أن يكون للاقتباس بعد معرفي و جمالي بل أرضية موضوعاتية فرجوية نظرا للمستوى الثقافي و المعرفي لهؤلاء الرواد من جهة و طبيعة الجمهور في تلك الحقبة.

و المستوى الثاني هو توظيف التراث العربي الذي مثل مخيال جمعي و رمزي بشخصياته أمثال: عنترة، جحا، هارون الرشيد،... و حيوية فضائه الزماني و المكاني، ولقد تركزت عملية الاقتباس على المزج بين المسرح الأوربي و التراث العربي، من أجل صناعة الفرجة و رسم الفكاهة و لكن بأبعاد تربوية و اجتماعية و سياسية، وجعل المسرح شكل من أشكال الانفصال و تميز عن الكيان المستعمر و ثقافته و لغته و تاريخه و جعله وسيلة مقاومة.

إن اعتماد الفكاهة بكل تنوعاتها من سخرية، و تهكم لاذع و هزل و استهزاء، نكتة جعلت من الضحك وسيلة نقد و تنبيه و وخز للغافلين و المنحرفين عن القيم الأصلية من خلال استلهام العناصر الثقافية و الأخلاقية و الاجتماعية و التاريخية التي تصب كلها في الهوية الوطنية القومية التي كانت تمثل رهان الحركة الوطنية[1].

2-1 المرجعية التراثية:

لقد كان و لا يزال التراث المعين الذي لا ينضب، يعود إليه الكاتب المسرحي في كل مرة يستلهم منه الفكرة و الحكاية و الأداة و الشكل و الموضوع، فالمسرح الإغريقي نشأ من رحم الاحتفالات "الديونيزوسية"، ونهل من الأسطورة "الهوميروسية"، واستلهم المسرح الفرنسي من التراث الإغريقي و الروماني، وولدت "كوميديا دي لارتي" من رحم التراث الشعبي الإيطالي المكتنز بالثقافة العربية التي سادت المنطقة لقرون عديدة، وعاد "بوشكين" و "غوغل" إلى أعماق التراث الروسين و بذلك حقق الأدب الروسي عالميته، وعاد "بريشت" و "غروتوفسكي" و "بيتر بروك" إلى التراث الشرقي و غيرها من التجارب المسرحية العالمية التي لا تفتأ تستنجد بالتراث في كل مرة.

أما بخصوص تجربة المسرح العربي في تعامله مع التراث، يقدم لنا عبد الكريم برشيد رؤية نقدية مفادها: "هذا التراث في المسرح خضع دائما لقراءات تجزيئية و انتقالية كثيرة، ولم تتم قرائته مسرحيا قراءة شاملة متكاملة، و بذلك

[1] عبد الكريم غريبي، مرجع سابق، ص ص 114، 115.

فقد تحولت كثير من المسرحيات إلى إعجاب بالماضي و تحولت أخرى إلى مجرد لوحات تشكيلية استشرافية، لوحات تحضر فيها الأزياء، واللحى و العمائم و الأسماء و الرماح و السيوف و الملوك و لكنها خالية من فلسفة هذا التراث، وخالية من روحه و جوهره أيضا و خالية من أبعاده الرمزية جدا، والتي تتجاوز المنظور الشكلاني و تتجاوز ما تطلبه عين السائح الأجنبي من غرائبية و عجائبية شرقية..."[1]

وإن كنا غير بعيدين اليوم عن هذه الممارسات التي تحدث عنها برشيد، إلا أن تعميمها يحتاج إلى دراسة مسحية شاملة، فالتجربة الجزائرية يبدو أنها مختلفة بحكم ظروف النشأة، فالمسرح الجزائري كما سبق الإشارة إليه، نشأ في رحم المعاناة، نشأ مقاوما لوجود استعماري سعى بكل ما أوتي من قوة و أفكار و إمكانيات لطمس هويته و مسخ وجوده، لذلك اختار هذا المسرح الناشئ لغته من اللغة اليومية البسيطة، لكي يفهمه الجميع دون استثناء، لأن الغرض هو تمرير الخطاب، و إحداث الألفة، إنجاح العملية التواصلية، و اختار مرجعيته من اليومي المعاش الاجتماعي، و السياسي، أو من التراث و التاريخ، طبعا لإحداث المفاصلة مع المستعمر و لإحداث التوازن داخل المجتمع و تعميق الاعتزاز بالأنا الاجتماعي.

يقول علالو في كتابه شروق المسرح الجزائري: "إن سعد الدين بن شنب على حق في قوله: لا ننسى أن لمسرح الفرنسي كان له تأثير في العالم آنذاك، و نحن مدينون للفن الدرامي الفرنسي الذي أخذنا عنه تقنيته لخلق مسرح وطني جزائري بأتم معنى الكلمة، إلا أن موضوعات مسرحياتنا كانت مستفاة من مصادرنا الأدبية و الشعبية الخالصة، بالخصوص من ألف ليلة و ليلة. إننا لم نترجم و لم نقتبس مسرحيات فرنسية أو غير فرنسية لسبب وجيه هو أن تلك المسرحيات لم تكن لتستأثر باهتمام جمهورنا، وحتى أولئك المثقفون بالفرنسية منه، يفضلون مشاهدتها في لغتها الأصلية، ممثلة من طرف ممثلين أكفاء[2].

[1] عبد الكريم برشيد، التراث إبداعا و فلسفة، قراءة احتفالية مغاربية، توظيف التراث في المسرح المغاربي، رقائع الملتقى العلمي، ماي 2010، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر 2010، ص 31.

[2] علالو، مرجع سابق، ص 70 .Voir : Allalou, Op-cit, p 95

2-2 المرجعية التاريخية:

يقول "روبيرت اسكاربيت": "إن الفكاهة الحديثة اجتماعية، و التاريخ أحد مجالاتها المفضلة، وبالفعل في عام 1931 قام "سيلار" Seller و "ياتمان" Teatman بنزع صفة القداسة عن تاريخ انجلترا في 1066 وكل هذا (1066 and all thet) وبعد مرور جيل قدم "جون دوشيه" Jean Duche نفس الخدمة لتاريخ فرنسا[1]"

عندنا يختلف الأمر تماما، لأن الواقع السوسيو ثقافي كان مختلفا أيضا، ظهر بعد الاستقلال صنف آخر من التعامل مع التاريخ اقتباسا و استلهاما، حيث لم يبق التاريخ صورا رمزية جامدة، بل أصبحت عناصره محل مسائلة، للكشف على الحاضر و إبراز تناقضاته، وكان المنهج التعليمي البرختي، أسلوبا لتوظيف الأحداث التاريخية، وخلفية للقراءة السياسية للتاريخ إسقاطا على الواقع الجزائري. ولعل أهم هذه التجارب تمثلت في أعمال ولد عبد الرحمان كاكي، وسليمان بن عيسى و طيب الدهيمي و عبد القادر علولة... خاصة مسرحيات: "العلق"، "الأجواد"، "الخبزة"، كاتب ياسين أيضا جعل من التاريخ مادة مسرحية ربط فيها بينالماضي و الحاضر، بين الأسطوري و الواقعي، فمن الكاهنة ينتقل إلى الثورة الزراعية ثم ينتقل إلى الفيتنام و الثورة الروسية، ثم أحداث الثامن من ماي 1945.[2]

و من جهة أخرى، النخبة المعربة كانت ترى من واجبها الإشادة بالقيم الأصيلة التي حققت مجد العرب و الأمازيغ قديما، ولذلك اتكأ الكتاب على المرجعية التاريخية، ووظفوا الأحداث التاريخية لتعريف الجمهور بماضي الأمة العريق، لإحداث المفاصلة مع المستعمر و تحديد العلاقة بين نحن وهم، لقطع الطريق أمام الطموحات الاستعمارية التي كانت تتغنى بالجزائر الفرنسية.

يقول ميراث العيد أن: "أول تجربة في مجال كتابة المسرحية التاريخية كانت قبل الحرب العالمية الثانية، على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة، بعنوان: بلال بن رباح، ثم توالت المسرحيات تباعا، نذكر منها: "حنبعل" لتوفيق المدني، كتبت سنة 1948، "عنبسة" لأحمد رضا حوحو، سنة 1950، "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي، سنة 1953، "الكاهنة" لعبد الله نافلي 1953، "صلاح الدين الأيوبي" لمحمد طاهر فضلاء في الخمسينات، وغيرها[3].

[1] روبيرت اسكاربيت، مرجع سابق، ص 76.

[2] عبد الكريم غربي، مرجع سابق، ص 116، عن أحمد شنيقي، مرجع سابق، ص 70.

[3] ميراث العيد مرجع سابق، ص 76.

تلك المسرحيات بخلفياتها التاريخية تسهم في تجسيد جوانب الصراع التي يقوم عليها العمل المسرحي، من خلال تصدي الشخصية المحورية الملحمية للقوى المناوئة لها، والتي تدفع بها لمصيرها المفجع، تعرض هذه المسرحيات صراع هؤلاء الأبطال و كفاحهم ضد القوى الغازية الذي يؤدي بهم في الأخير إلى الموت فداء للوطن[1].

من هذه الحقائق تتأكد لنا صعوبة إيجاد مسرحية فكاهية تتكئ على المرجعية التاريخية، ترى لماذا؟

لأننا عرفنا من خلال التحليل الذي قدمه ميراث العيد، بأن المسرحية التاريخية في طبيعتها و انطلاقا من مبررات وجودها خاصة في الفترة الاستعمارية، كانت تنزع نحو الترجيديا، و تميل إلى النهاية المأساوية للبطل، لكن ليس بغرض التطهير الأرسطي، و إحداث شعور الخوف مشفوعا بشعور الشفقة على البطل و على مصيره، جراء لعنة القدر التي تلاحقه بسبب خطأ ارتكبه، بل الغرض هنا إعلاء شأن البطل، و الدعوة للسير على نهجه، والاقتداء به، مقصدية المسرحية التاريخية في هذه الحالة هو التحريض و شحذ الهمم من أجل طرد المستعمر، ورفع الظلم و الحيف، ولهذا غابت الفكاهة، و غاب الضحك و حضرت المأساة.

لكن النموذج الذي سنتعرض له في إطار المرجعية التاريخية للمسرح الفكاهي، يعتبر استثناء هو عرض مرجعيته تاريخية هي الثورة التحريرية، بعد سنتين من الاستقلال فقط أي سنة 1964 كتب مصطفى عياد "رويشد" مسرحية فكاهية، أضحكت الأجيال المتعاقبة منذ ذلك الحين إلى يوما هذا، وكان موضوعها الثورة التي ذهبت ضحيتها مليون و نصف مليون شهيد، و خلفت آلاف معطوبين و مشردين ووو، ومع ذلك استطاع رويشد بعبقريته أن يحول هذا الموضوع التراجيدي إلى عرض فكاهي ساخر.

2-3 المرجعية الاجتماعية:

تندرج المرجعية الاجتماعية للمسرح، ضمن واحدة من اهتمامات سوسيولوجيا المسرح و المتعلقة بسوسيولوجيا المضمون الدرامي، أو كما يميها "جورج غورفيتش George Gurvitch" "سوسيولوجيا المعرفة المطبقة على الإنتاج المسرحي"، و هو المجال الأوسع حتى اليوم و يشمل كل الدراسات التي تقوم على الربط و المقارنة بين البنى الاجتماعية، و أنواع المجتمعات و مضمون المسرحيات في زمن محدد، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن العمل الأدبي أو الفني يعبر عن رؤية جماعية للعالم، نذكر في هذا المجال دراسة الفرنسيين "جان بيير فرنان J.P Vernant" و

[1] المرجع نفسه، ص 146.

"فيدال ناكيه Videl Naquet" حول الأسطورة و التراجيديا اليونانية القديمة، ودراسة الفرنسي "لوسيان غولدمان L. Goldman" حول "راسين" في كتابه "الإله المخفي" 1956[1].

وتتشعب الدراسات السوسيولوجية في المسرح لتشمل عديد الجوانب منها الوظائف الاجتماعية للمسرح، و الأشكال المسرحية و علاقتها بالبنى الاجتماعية، وظاهرة الاستقبال و الجمهور و غيرها.

لكننا في هذه الدراسة نحاول تسليط الضوء على الظواهر الاجتماعية التي التفت إليها المسرح، وتناولها بطريقة فكاهية ساخرة و تهكمية، وجعلها مثيرة للضحك، بغرض النقد و التعرية و من ثم التصحيح و التقويم للسلوك الاجتماعي.

يرى صالح لمباركية أن المسرح الاجتماعي في الجزائر كان الأكثر حضورا منذ البدايات الأولى لهذا الفن، وكانت الموضوعات الاجتماعية ذات سمة شعبية بسيطة، ويمكن العودة إلى ما أنتجه كل من علالو، قسنطيني، بشتارزي، ولعل المسرحيات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، كانت أكثر نضجا سواء من ناحية الأسلوب أو اللغة أو حتى الشكل، وقد بلغ الأمر إلى حد كتابة مسرحيات اجتماعية شعرا، كما فعل البشير الإبراهيمي في مسرحية رواية الثلاثة عالج فيها ظاهرة البخل و الشح[2].

تفشي بعض الظواهر الاجتماعية الخطيرة في المجتمع الجزائري بعد مرور ما يقارب القرن من الزمان من الوجود الاستعماري، خاصة ما بين الحربين العالميتين، مثل: البخل و الزواج من الأجنبيات و شرب الخمر و المخدرات و السرقة و النفاق و الطمع و الشعوذة و غيرها من الآفات هو ما دفع برواد الحركة المسرحية وقتها، إلى إنتاج عشرات المسرحيات التي تطرح مثل هذه الموضوعات بأسلوب فكاهي ساخر، فيه مسحة نقدية لاذعة و يمكن لأي مطلع على عناوين تلك المسرحيات الوصول إلى هذه الحقيقة بكل سهولة و يسر. مثل: "زواج بوبرمة"، "عنتر الحشايشي"، "زواج بوعقلين"، "بابا قدور الطماع"، "على النيف"، "دولة النساء"، "المشحاح"، "واش رايك تلف"، "الكيلو"، "الشباب السكير"، "الأغنياء الجدد"، "سارق نصف الليل"... و غيرها كثير.

ولقد قسمها صالح لمباركية في مرحلة ما قبل الاستقلال إلى ثلاث موضوعات رئيسية: مشاكل الأسرة، الفقر و الشعوذة، واقع المثقفين و الأدباء، و تعرض إلى نماذج مسرحية بالدراسة و التحليل، أمام الإقرار بعدم وجود جل هذه المسرحيات لأنها ضاعت ولم يبق منها إلا القليل[3].

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 257.

[2] صالح لمباركية، مرجع سابق، ص 129.

[3] صالح لمباركية، المرجع نفسه، ص ص 129 – 130.

استمر المسرح بعد الاستقلال في مهمتيه الجمالية و الوظيفية، وهي مواكبة الحراك الاجتماعي و مرافقة تطوراته الاقتصادية و السياسية و متابعتها عن طريق الفكاهة و السخرية و النقد على اعتبار أن المجتمع الجزائري الذي عانى من ويلات استعمار جثم على صدره قرنا و اثنان و ثلاثين سنة، انعتق منع بعد دفع فاتورة غالية من الشهداء و المعطوبين و المنهكين نفسيا و اجتماعيا و الفقراء و المنكوبين، في هذا التوقيت ظهرت فئة انتهازية استغلت المناصب و المسؤوليات، وسطت على أملاك الدولة باسم القانون، فكانت الإجابة حاضرة وواضحة و مباشرة على سبيل المثال: في مسرحية "الغولة 1965"، "آه يا حسان 1978"، "البوابون 1970" لـ رويشد، أو "بوحدبة 1973"، زعيط ومعيط و نقاز الحيط 1977" لـ محمد التوري، أو مسرحيات "الخبزة 1970" و "الأقوال 1980"، "حمق سليم 1982"، "الأجواد 1985"، "اللثام 1989" لـ علولة، "قف"، "موقف إجباري"، "العيطة"، "فاطمة" لـ أمحمد بن قطاف وغيرها.

جيل جديد من المسرحيين الشباب ظهر مع مطلع الألفية الثالثة، التفت بدوره إلى القضايا الاجتماعية و جعل منها قضيته الأولى في المسرح، طرح قضايا اجتماعية بطريقة فكاهية لاذعة، كوميديا سوداء، تحاكي الواقع فتجعلك تضحك و تقهقه، ولكن بعد نهاية العرض تنهال عليك الصور و تشعل رأسك بوابل من الأسئلة، من هذا الجيل أحمد رزاق مؤلف و سينوغراف تولى إخراج أعماله المسرحية الأخيرة بنفسه، من أعماله المسرحية "السوسة" مسرحية اجتماعية ساخرة من نوع "الفودفيل" إخراج كمال كربوز سنة 1998 تطرح صراع الحياة الفاسدة و الدفاع عن الذات من أجل البقاء على حساب كل القيم الإنسانية، "الصاعدون نحو أسفل" 2014، "طرشاقة" 2016، "كشرودة" 2017، الذي سوف نتعرض لواحدة من أعماله فيما يأتي من هذه الدراسة.

و سوف يقتصر هذا البحث على دراسة مسرحية "العيطة" لـ: أمحمد بن قطاف، التي أنتجتها فرقة مسرح القلعة سنة 1989، المسرحية الفكاهية و الساخرة، نضحك فيها على مشاكلنا بل نضحك على ذواتنا، لأننا في حقيقة الأمر جزء من هذه المشاكل و هذه السلبيات، ومعالجتها تقتضي منا جميعا الانخراط و الدخول في عملية التصويب الذاتي، التي ينشأ عنها التصويب الاجتماعي، و تحويل حالة الذهول و السخط إلى فعل اجتماعي إيجابي.

الفصل الثاني: مسرحية بابا قدور الطماع

المبحث الأول: السيرة الذاتية للكاتب

إنه رشيد قسنطيني، المولود بـ: بوزريعة يوم 11 نوفمبر 1887، تحت اسم "رشيد بن لخضر"، والمتوفي يوم 03 جويلية 1944 ببوزريعة بالعاصمة، والحاضر بأعماله في عقول و أفكار كل الذين سمعوه و شاهدوه و أعجبوا به و أحبوه... والذي 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 وعرف الغربة و لكن مغامراته كانت مأساوية و مؤثرة أكثر مما هي مسلية هزلية. عندما اندلعت الحرب العالمية في 02 أوت 1914، وأعلنت التعبئة العامة، أغلقت أغلب المؤسسات الجزائرية أبوابها، كما أغلق كثير من التجار و الحرفيين دكاكينهم، وبين عشية و ضحاها وجد قسنطيني نفسه بطالا.

ولأنه كان يعول زوجة و رضيعا، ولا يملك أو مورد رزق، فقد نزل ذات يوم إلى الميناء ليعمل حمالا و يحصل على بعض الدريهمات، غير أنه لم يجد على رصيف الميناء سوى عرض بالعمل كفحام على ظهر إحدى 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 أنزلتهم بجزيرة مالطا، ثم نقلوا بعد وقت قصير إلى مرسيليا، وهنالك أدخل رشيد مع جزائريين آخرين، كعامل في إحدى المصانع، لأنه لم يكن صالحا للتجنيد. وفي نهاية الحرب، حط رشيد رحاله بمدينة الجزائر، وهو في غاية السرور لرؤية أهله، إلا أن مفاجأة غير سارة كانت تنتظره، إذ أن أهله بعد أن علموا بغرق الباخرة التي كان على متنها و ل 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

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

جديد، عائدا إلى فرنسا، وهناك دخل كعامل نجارة، 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 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 أن رآني حتى اغرورقت عيناه بالدموع وقال لي: آه يا علال كم أنا مسرور بمجيئك حتى أتمكن من توديعك. فجلست قبالته حاولت أن أهون عليه و أشجعه، فقال لي: أنا أيضا يا علال في طريقي إلى العالم الآخر، إن دحمون و منصالي يناديان علي من هناك، ولما داهمني الغم أضاف من يدري؟ لعلنا سنكون هنالك فرقة للترفيه عن الأموات.

وبالفعل، التحق في اليوم التالي، يوم 03 جويلية 1944 بالرفيقين إبراهيم دحمون و محمد المنصالي الذين توفيا قبله بمدة قليلة. وكان رشيد حتى آخر لحظات حياته مرحا و خفيف الروح.

وهكذا كانت نهاية هذا الصديق الظريف الذي انطفأت روحه في جو من الحنان الأسري، مأسوفا عليه ومشيعا بالدموع ممن عرفوه حقا[2].

وقد أهدته الأمة الجزائرية المعترفة بأعماله و المقدرة 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 أبهج الجماهير و دفع بالرجال إلى التفكير، شاعر وممثل و ملحن و مقلد ومضحك، اعتبر أبا للمسرح الجزائري، اكتشف بشاعة العالم و فضل الضحك بحكمة على البكاء الاضطراري المر[3].

قسنطيني الشخصية المسرحية:

يقول عنه علالو بأنه كان مضحكا بالفطرة و مسليا. أن "رشيد كوميدي كبير و أستاذ في فن الارتجال، يحتل مكانة خاصة في مسرحنا. ويقول عنه بشتارزي: "أن قمة الإبداع لدى قسنطيني لا تكمن في الحوارات التي تنام بين

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

[2] مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، ترجمة د. أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000، ص 54.

[3] عبد القادر بن دعماش، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري (ج 1) نقله إلى العربية توزوت محمد منشورات أنتر سيتي 2007، ص 33.

الورق و التي تشكل بالنسبة إليه خطوط أو محاور توجهه، ولكن في الحياة النشيطة و خياله كمؤلف بارع يعطيه القدرة على تكوين العبارات الناطقة للشخصيات المسرحية ووصف سلوكياتها الخارجية في حركاتها".

كما يقول عنه "محمد الطاهر فضلاء في دراسة له عن المسرح الجزائري تحت عنوان "المسرح تاريخا و نضالا": "أن أسلوب قسنطيني الحيوي العصبي الذي تحرفه 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".

إن قوة الحياة النابضة على الدوام من خلال مسرحياته الهزلية تولد لدى المشاهد انطباعا بأنها غير "على وفاق المنطق ولكنها متخيلة و بحذل و انشراح، وهي إلى ذلك مرتجلة ارتجالا بمحض الصدفة المواتية، ويقول عنه "علالو": أنه شخصية ثرية لا تضاهى ساخرا بالولادة وهزليا بالفطرة، ويقول "رشيد بن شنب": المالك للحس الكوميدي الذي بفضله لا تكف كلمة مبتذلة ركيكة و رتيبة وصمت مخيم، عن تفجير موجة من الضحك، وبث نفخة من الانشراح و السرور[1].

سمات قسنطيني المبدع:

أجمع الكثير من الدارسين الجزائريين على نعت الرجل بالممثل الهزلي النادر و بالمعنى الفكاهي الفردي و بالمؤلف المبدع الكبير، يقول علالو عنه: "أنه أستاذ في فن الارتحال و يحتل مكانة خاصة في مسرحنا"، ويصفه محمد الطاهر فضلاء: "أنه فنان أصيل في موهبته وله قدرة عجيبة على خلق الجو المسرحي في العرض، يرتحل الجملة الإسمية، فتأتي كأحسن مما تعد"، ويقول عنه بشتازي: "أن قسنطيني قد شغل اهتمام الجمهور حتى بعد وفاته سنة 1944"[2].

وكان رشيد قسنطيني كاتبا مسرحيا ومخرجا لأعماله ومطربا مقتدرا، أكسبه أسلوبه الهزلي في التأليف و الأداء شهرة كبيرة لدى الجمهور، لأنه كان يدرك طباع الناس و يصغي إلى لهجاتهم و أغانيهم و يعيش بينهم[3].

---

[1] روبورتاج المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد 6/7/2005، ص 107 – 108.

[2] من، ص 13.

[3] د. إدريس قرقورة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال و المضامين، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة و التوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص 71.

التجربة المسرحية لرشيد قسنطيني:

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 "أو الحسن" لعلاو. وعقب ذلك بفترة قصيرة، توفيت زوجة علالو مما أدى به إلى 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 و الممثل الرئيسي نجاحا كبيرا، ورسمت بداية شهرته و شعبيته.

وقد نالت هذه المسرحية استحسان الكثير نتيجة تعمقها في معالجة آفة الطمع التي كانت سائدة آنذاك في المجتمع الجزائري ولروح حفتها و مرحها و هزليتها، حيث كتبت عنها صحيفة الجزائر الجمهورية يوم 31 نوفمبر 1947 بعد وفاة القسنطيني بثلاث سنوات: "تعتبر هذه المسرحية من الأعمال الممتازة، إذ أن حوارها يتسم بالوضوح و الطرافة المضحكة".

وقد تألق رشيد قسنطيني بعد ذلك في الكثير من الأعمال المسرحية التي قدمها على خشبات المسرح الجزائري، والتي عالج فيها قضايا و أمراض اجتماعية كالزواج و الإدمان على الخمر و المخدرات، إلخ....[1].

خصائص مسرح قسنطيني:

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

[1] روبورتاج المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد 6/7/2005، ص 13.

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، إذ أن الفن الدرامي هو نقل مستمر للواقع الموضوعي إلى المثال اللاواقعي الشعوري، وهذه الحرية التي اتخذها المؤلف إزاء التاريخ سمحت بتأليف مسرحية لا تفتأ تذكر في كل لحظة بالبهلوانية الأرسطو فانية، "فعنتر لحشايشي "ليست هي ملحمة بطل "بني عبس"، ولكنها قصة حلاق بائس يدخن الحشيش و يستسلم لخيال حالم يمضي به، كدونكيشوت، باحثا عن المغامرات السارة و غير السارة.

إنجازات رشيد قسنطيني:

كتب رشيد قسنطيني أكثر من 20 مسرحية، وحوالي 100 أغنية، لتصبح في نهاية مشواره الفني 23 مسرحية و أكثر من 600 عمل، بين فكاهات و أغاني اجتماعية معبرة و مضحكة نذكر منها ما يلي: العهد الوافي سنة 1927، زواج بوبرمة سنة 1928، لحشايشي و الأمير 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 و الهجالة، حمار الليل، اللي غلبوه الرجال، شايب وصغير، البوزريعي فالشرع....

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

الشخصيات المسرحية:

جاءت مسرحية بابا قدور الطماع بقالب فكاهي ساخر، عرضت في 23 ديسمبر 1929، وتعالج في طياتها انتشار الرذيلة و الأخلاق الفاسدة في المجتمع كالخداع الجشع و الطمع، وقد انقسمت المسرحية إلى ثلاثة فصول: الفصل الأول يتكون من خمسة مواقف، وهي 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، وهما شخصية "مراد"و "خليل" حيث هما الشخصيتان الأساسيتان البارزتان في النص، وهما شخصيتان استغلاليتان طماعتان، حيث جرى بينهما حوار حول وضع خطة للحصول على المال من "قدور".

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

وتطرق في الفصل الثاني الذي يتكون من ثمانية عشر موقف، إلى نقل تلك الشخصيات من القرية إلى مدينة الجزائر، أين يتواجد "قدور" الطماع الذي أراد أن يزوج ابنته "زين" الغيورة من ابن عمها محاولة التقرب إليه و الزواج منه و شخصية "حورية" البكماء، ابنة خالة "زينب" التي أعجب بها "مراد".

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

وتدور 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 منهما أيضا في الحصول على مال قدور ولقد فشلت كل خططهما و اكتشفهما على حقيقتهما[1].

الشخصيات:

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

واختلف النقاد و الدارسون في قيمة الشخصية و مكانتها، فكان من قدم عليها عنصر الحبكة فهي الأساس وما الشخصية إلا عامل مساعد لإبراز هذه الحبكة و منهم –وهم الأغلبية–، من قدم الشخصية في القصة الدرامية، وما الحبكة عنده إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، يقول "مارون الوود": "هناك ما هو أهم من الحبكة، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى و مغزى و حياة... هذا الشيء هو الشخصية.

والشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطوير الحدث و تطوير النص داخليا و خارجيا، وتمتاز بالتركيز و الدقة و المتانة والبعد الفني في التفكير و العمل و الاستجابة ورد الفعل. لذلك فإن العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير، يقول "روجيلر يغلرد"... الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها".

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

كما يجب على المبدع أن يعرف شخصياته جيدا يتخيلها تخيلا كاملا، ويتبع نموها و تطورها قبل أن يكتب مسرحيته و يخطها، إذ كلما غاص المبدع في شخصياته و عرفها سهلت مهمته، فالتعاطف المتبادل بين الكاتب و الشخصية التي خلقها يكون عظيما إلى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية...

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

إن عملية خلق الشخصيات تعد الجانب الأساسي في العملية المسرحية، إذ لا يمكن للعملية أن تتم من دون شخصيات، كما أن محاولة إظهار مفهوم الشخصية صعب جدا في المسرح، وإن كان عامل الإدراك يسيطر على القوانين نفسها وعلاقتها تؤثر على عامل الشخصية، فالشخصية تتأثر بالواقع الاجتماعي و تحولاته، وتؤثر في الجو السائد الذي يخلقه المبدع، وهذا لا يعني أبدا أن هناك اتفاقا كبيرا بين الشخصية في الواقع و الشخصية في النص المسرحي، من حيث كون الإبداع حقيقة تؤدي إلى قراءة جمالية للواقع،فشخصيات المسرح المعاصر شخصيات عادية يمكن مصادفتها في الحياة، وهي إلى جانب ذلك لا تتمتع بصفات بطولية و نبل السلالة تلك القوانين التي حددها "أرسطو" عند دراسته للمسرح الإغريقي، غير أن ما يمكن ملاحظته على شخصيات المسرح الإغريقي أنها تنتمي في أغلبها إلى الطبقة الأرستقراطية، إذ كان معظمها من الملوك و الأمراء و القادة العسكريين، وتتصف غالبيتها بالعظمة و الجلال.

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

غير أن مفهوم الشخصية في المسرح تتغير بتغير ظروف المجتمع الإنساني، وتتطور بتطور العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومن ثم أصبحت الشخصيات في الدراما المعاصرة من عامة الشعب يمثلون شرائح المجتمع المختلفة، يناضلون بهدف الوصول إلى النبل الإنساني الكامن بنموسهم بخلاف الدراما اليونانية والكلاسيكية التي كانت تصور لنا شخصيات تتصف بالبطولة الخارقة، فالشخصية كائن يتطور باستمرار لأن الشخصية الواقعية تتغير

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، ص 130 – 131.

بما يعرض في حياتها من أحداث ومواقف، على حين تظل الشخصية الفنية ثابتة على طبيعتها التي سواها الفنان عليها، إذ تصبح ذات وجود مستقل عن مبدعها منذ خروجها إلى الوجود في صورته الفنية[1].

من أهم سمات التجديد في شخصيات المسرحية المعاصرة هو التعمق في وصف و تصوير الحالات النفسية المعقدة و المندمجة في الواقع الاجتماعي، ومن هنا ندرك أن الشخصية حقيقية، وهي مستقلة بنفسها من خلال سلوكها وانفعالها وحوارها...ولا شك أن سلوك الشخصية و ما تأتيه من أفعال و ما تتصرف به في بعض المواقف لخير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية و قيمتها و تكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية، والشخصية لا تكشف عن هويتها كليا ودفعة واحدة، بل تسير في خط تصاعدي معبرة عن نفسها تدريجيا، كما أن التعرف على أنماط كلاهما يساعد كثيرا على معرفة أحوالها النفسية و الاجتماعية المختلفة[2].

اندماج الشخصيات:

من الملاحظ أن شخصيات "قسنطيني" تتفاعل داخليا و خارجيا، وهي شخصيات تخلق عالمها الخاص الذي تعيش فيه و تتفاعل معه، فعالم المسرحي 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 أحكامه أنه تلقائي طبيعي[3].

ومن هنا تبرز مقدرة "قسنطيني" على إيجاد شخصيات مسرحية تتميز بوجود فني وموضوعي في آن واحد و تتميز بالحيوية و المرونة و الصدق في التعامل مع الواقع، فهي لا تفقد صلتها بالواقع الاجتماعي الذي تنتمي إليه و إن كان الكاتب في بعض الأحيان يفرض نفسه على شخصياته بشكل تعسفي.

يعمل " قسنطيني" على تصوير التناقض بين الباطن و الظاهر ليكشف عن حقيقة الوضع على لسان شخصياته، وذلك من خلال خلق مواقف درامية تدفع بالشخصية إلى الإفصاح عن نواياها و سلوكها وعن وجودها في مواجهة المشاكل و الأزمات التي تحيط بها.

---

[1] بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره جماليته، رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم القد و الأدب التمثيلي، 1993 – 1994، ص 293 – 294.

[2] بوسيبة عبد القادر، مسرح علولة: مصادره و جماليته رسالة ماجستير، جامعة وهران، قسم القد و الأدب التمثيلي، 1993 – 1994، ص 295.

[3] ن.م، ص 296.

الزمان و المكان:

إن العمل المسرحي المكتوب لا يكتمل إلى بأدائه على الخشبة، لذلك فهو مقيد بزمان و مكان، فعنصري الزمان و المكان كيان متكامل لا يمكن عزل الواحد عن الآخر.

أ- **الزمن:** الزمان بالفهم البسيط هو بمجموعة لحظات تتحرك في خط مستقيم و تصاعدي 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 كلاسيكي مأخوذ عن أرسطو "فن الشعر"، حيث أن التراجيديا لا تتجاوز الدورة الشمسية أو أقل من ذلك.

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

حسن: طير الليل و إلا النهار. أحكم فمك علي خير لك.

مراد: أيما اشحال تطير له. ما ينجمش بن ادم يتكلم معاه.

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

اللخسارة وضرب الناب

ما تحبوهاش...البارح الناس

قاعدين برانية، وانت

وانت ذاك الزاوش حرامي،

ذات بوفسيو... طلع لك

ربي هذا الزاوش بين عينك؟

(يرمي القمص) ينعل جد

يمات هذا الزاوش اللي

كل يوم و أنا عليه في الدواس[1].

لا يقف الكاتب عند هذا الحد، بل يتمادى في بث الصراع بين الشخصيات و لكن بطريقة تهكمية أساسها العبث و الاستهزاء و كأن تلك اللحظات من الصراع مفتعلة أو كان مخطط لها مسبقا لإثارة غضب الشخصية

[1] حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 14.

المضادة، أي أن ذلك النوع من الصراع لا يحمل بداخله الحقد و الضغينة، فهو شبيه بلعبة الأطفال التي سرعان ما تنتهي وتعود الأمور إلى مجراها، وذلك ما يتجلى في الحوار الآتي:

مراد: ذاك خونا أشحال تطير له

أنا نلعب معه..لو كان

كيف بابا منتكلمش معه

أنا من نهار البوليس

حسن: ألعب مع داقمك، أنا كبير عليك.

مراد: إيه بركا يا سيدي. سامحنا

ما نزيدوش نلعبوا معاك

كي رجعت تخيلف

حسن: تعمل معروف كي متلعبش معي[1].

و يعمل الكاتب من حين لآخر على تهدئة 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 أي من طرف إحدى الشخصيات وهي سمة منتشرة في المجتمع الجزائري، أين تبرز شخصية إصلاحية تعمل على تسوية النزاع بين الطرفين.

دحمان: ...(لمراد) بركا أنت ثاني

قداش وهو يتبرى فيك

وانت تستحيش على عرضك

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

[1] حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 15 – 16.

توظيف الفكاهة في مسرحية بابا قدور:

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

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

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

مراد: ...يا بدر البدور عليك نطلع الجبل سيدي بالنور...

عليك نقطع القلتة، و نخلي

بلادي عليك تضرب بالبوسعادي

يلعن جد فمط اللي ما يشتكيش بهمك[1].

استعمال الأمثال الشعبية:

عمد الكاتب إلى توظيف الأمثال الشعبية لإظفاء نوع من الحيوية في الحوار المسرحي، وذلك ما أكسب النص إيقاعا ولحنا موسيقيا، وزاد من إيضاح و تكملة المعان المراد إرسالها إلى المتلقي، وذلك ما يتجلى فيما يلي:

كيغيب القط اعرسو الفيران[2].

كل خفيف في الميزان ناقص يالشيخ

كل اللي يعجبك و البس ما يعجب الناس[3].

التلاعب بالألفاظ:

خليل: ماشي غير وقع لي

دخلت لتم مرفه خرجت مزلوط

مراد: وقيلا بوشكشوك؟

---

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

[2] من، ص 66

[3] من،ص 69.

خليل: إيه 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 خرجوا على فلوسي[2]. فهي ليست فقط جحوظا و خروج العين، وإنما دلالة على الطمع و سو ء النية.

التشبيه:

يستعمل الكاتب المجاز بغرض بث الضحك و الفكاهة فها هو يشبه أحد ممثليه بإحدى الخضروات، مثالا على فوات الأوان لموعد الزواج، حيث يقول على لسن مراد: أنا شبت و يبست و رجعت قرنونة.

المواقف المقلوبة:

يستعمل الكاتب بعض المواقف المقلوبة، التي توضح المفارقة بين شخصية مراد خليل، فها هو يجعل من شخصية مراد الطعم الذي يصطاد به فريسته، وهذا ما يتفطن إليه مراد الذي انسلخ هو نفسه و انجر وراء غرائزه جريا وراء المال الذي وعده به خليل، وبهذا يكون الطمع قد استولى على الكل تقريبا لتأخذ الأحداث بمجرى آخر وهذا ما يتجلى في الحوار التالي:

مراد: ظلمت روحك بي؟...

إيه عند الحق... بالصح أنا مشي رجل اللي كنت في هنية.

حتى رجعوا الناس ينصبوا بيا

أنا باش نترفهو و نديك

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

الدعابة و الحوار الفكاهي:

يستعمل الكاتب الذكاء و الحيلة و الدعابة التهكم على لسان شخصياته من أجل بث روح الفكاهة في النص، حيث تكاد 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...

---

[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.

ما جينا نوصلوا حتى حاشاك

قريب كلانا كلب البحر[1].

ثم يتمادى في حماقاته و استهزائه و أكاذيبه الشبيهة بالنكات المضحكة فيقول:

بالحارة حطينا رجلينا في البابور

و الشتاء قالت لنا شدوا رواحكم

واحد ساعتين و هي نصب...

وحنا وصلنا البير التوتة و البابور صطوبا

أتمشى انت بين السماء و الماء

القاضي: بير التوتة؟

خليل: لا لا نسى الاسم جبل الياقوتة

القاضي: وين جا هذا جبل الياقوتة؟

مراد: جاء حشاك بين مدينة النحاس ومدفع القرمان[2].

لا تخلو المسرحية من عنصر الدعابة، فهذا مراد يستمر في دعابته الباعثة على الضحك، حين يرد على خليل في قضية إرشاد القاضي له و أنه لابد أن يتعامل معه حيطة و حذر لأن القضاة يفهمون الإنسان من نظرة عيونهم.

ونشوفو من أين يفهمني

خليل: ماتواسي لا نواضر و لا قزادر...[3]

استعمال المواقف الهزلية:

مراد: كهذا الحمد لله على العميرة

يالشيخ... أما الدراهم يروحو جو

خليل: لوكان دراهمي البحر عليهم...

ولكن دراهم الناس

[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 64.

[3] حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 56.

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

المسرحية لا تخلو من المواقف الهزلية التي تعبر عن شخصيات النص و الملائمة لهذا النوع من المواضيع، وذلك ما يتجلى في الحوار الدائر بين خليل و مراد فيما يلي:

خليل: ...اش راهو يستنى فينا

اليوم يجي القاضي يرشدك

مراد: أشنه هذا يرشدني أنا اللي يدن لي

ننحله يماه أعرف آ شراك تواسي[2].

ويستعمل الكاتب الهزل و يخلطه بالجد من خلال بعض الألفاظ الشعبية التي توحي إلى الفكاهة و الضحك مثل ما هو جار في الحوار التالي:

مراد: يخدموا لحلاوات برد يا عطشان

قلب اللوز و اللاقلاص، واللاكريم...

هذاك متاع الثلج و التبروري و الشتاء و الرعد و البرق.

خليل: دايم يدخل اللعب و الضحك في الصح.

مراد ما فيها لا لعب و لا ضحك...

وذا الوقت ياك الشيخ مات.

هذا التبربيش لاش.

القاضي: يلزم لنا التبربيش...

وكاش يجيبولك رزقك؟[3]

الاقتباس من القرآن

قول مراد: والله ينصرك على القوم الظالمين...[4]

التهكم:

[1] حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 26.

[2] م ن، ص 55

[3] حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 67.

[4] م ن، ص 75.

مراد: هذه العقونة قالت لي بابا...

قلتلها بوبوبوبو.

اللغة و الأسلوب:

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

مراد:

ما تغشيش روحك. نتكلم

معاك بالحلاوة و العسل و السكر يالالة مقروطة

يا شعر القطايف يا عينين قلب اللوز.

يا دوينات القاضي، يا وجه خبز الفطير

يا رجيلات التشراك، يا قطايف زلابية

يا مناخر بطاطا حلوة

شبعي من الحلاوات ذا الوقت[1].

استعمال المزاح:

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

مراد:قصرنا أمس دقايق مع السميمنة جازوا كالمنام.

جات الأخرى خرجتهم منا طول و عرض

بالصح ما تخافش بإيمان البيعة غير نزوج وال احفف لي هذو.

استعمال اللمز:

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

[1] حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 79.

مراد: حتى حنا رانا راحين...

تعيا وتشتاق وجهي

حسن : بوه على ذاك الوجه نشتاقه

قل يروح عليا الكحس[1].

مسرح داخل مسرح:

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

[1] م ن، ص 80.

خاتمة:

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 أ أو المس تعمر، 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 مجتمعاتنا العربية، التي اتخذت من الفكاهة سبيلا للإدلاء بآرائها، 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 بش تارزي، ومحمد التوري، علالو، ورشيد قسنطيني، الذين أثروا علم العالم المسرحي الجزائري بإبداعاتهم المتمثلة في الملاهي الغنائية الهزلية في قالب درامي نقدي إجتماعي، يعمل على دفع المجتمع و إيقاظه من سباته بأسلوب هزلي مضحك.

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

تنوعت مرجعيات الفكاهة في المسرح الجزائري بين الاجتماعية والسياسية والتراثية والتاريخية، لكن بعد الدراسة والتمحيص تبين أن الحظ اللأوفر كان من نصيب المرجعية الاجتماعية، وهذا امر متوقع، لأن المسرح بطبيعته هو محاكاة للواقع الاجتماعي على مر العصور والأزمنة، والجمهور يحكم على مسرح ما من خلال تقييم مدى ارتباط هذا المسرح بمجتمعه من حيث راهنه ورهاناته، والفكاهة في حد ذاتها نشاط اجتماعي، تحقق التواصل والاتصال والتفاعل، وتعزز التماسك الاجتماعي بين الافراد والجماعات. وأكثر من هذا تعمل الفكاهة على إحداث حالة من التطهير الجماعي للانفعالات السلبية المتراكمة بفعل تراكمات وسلبيات الممارسة السياسية او الاقتصادية. ولذلك كانت المرجعية الاجتماعية الركن الركين الذي يعود إليه المسرح الفكاهي في كل مرة، يستقي منه مادته وموضوعه.

المصادر والمراجع

الكتب:

1- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية جمهورية مصر العربية، 2006.

2- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر، بلعباس – الجزائر، ط1، 2009

3- حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية

4- خليفة وآخرون، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط سلطنة عمان، ط1، 1999.

5- د. إدريس قرقورة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال و المضامين، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة و التوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009

6- دريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران 2005

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

8- عبد القادر بن دعماش، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري (الجزء الأول) نقله إلى العربية توزوت محمد، منشورات أنتر سيتي 2007،

9- عبد القادر بن دعماش، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري (ج 1) نقله إلى العربية توزوت محمد منشورات أنتر سيتي 2007

10- عبد القادر جغلول، الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليم قسطون، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1984.

11- عبد الكريم برشيد، التراث إبداعا و فلسفة، قراءة احتفالية مغاربية، توظيف التراث في المسرح المغاربي، رقائع الملتقى العلمي، ماي 2010، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر 2010

12- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007

13- مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، ترجمة: د. أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000،

14- مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، ترجمة: د. أحمد منو، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000

15- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، الجزائر، 2006.

المذكرات والرسائل الجامعية :

1- بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره جماليته، رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم القد و الأدب التمثيلي، 1993 – 1994

2- بوسيبة عبد القادر، مسرح علولة: مصادره و جماليته رسالة ماجستير، جامعة وهران، قسم القد و الأدب التمثيلي، 1993 – 1994

3- بوطابع العمري، المسرح الجزائري، النشأة والتطور، مجلة الثقافة، العدد الممتاز 6-7، وزارة الثقافة، الجزائر2005.

4- فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي سعد الله أنموذجا، أطروحة دكتوراه غير منشورة، إشراف عبد المالك مرتاض، جامعة وهران، السنة الجامعية 2002-2003.

5- منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، أطروحة دكتراه، إشراف الدكتورمليابي محمد، جامعة

المواقع الإلكترونية:

1- https://elearning.univ-bejaia.dz

2- https://ar.Wikipedia.org2

3- https://revues-ourgla.dz

الفهرس

مقدمة: 4

2–الفكاهة في المعاجم الغربية 6

المطلب الثاني: تاريخ ونشأة الفكاهة 7

1–الفكاهة ما قبل الإغريق..... 7

2–الفكاهة عند الإغريق من الكرنفال إلى الكوميديا 16

المبحث الثاني:..... 23

المطلب الأول: الفكاهة في المسرح المغاربي..... 23

المسرح الجزائري: 23

المطلب الثاني: الفكاهة في المسرح الجزائري..... 27

الفرع الأول: المسرح الفكاهي في الجزائر، نقطة البداية 27

مسرحية جحا البداية المسرح الفكاهي: 28

2–1 المرجعية التراثية: 35

2–2 المرجعية التاريخية: 37

الفصل الثاني: مسرحية بابا قدور الطماع..... 41

المبحث الأول: السيرة الذاتية للكاتب 41

قسنطيني الشخصية المسرحية: 42

سمات قسنطيني المبدع: 43
التجربة المسرحية لرشيد قسنطيني: 44
خصائص مسرح قسنطيني: 44
إنجازات رشيد قسنطيني: 45
الشخصيات المسرحية: 45
الشخصيات: 46
اندماج الشخصيات: 48
الزمان و المكان: 49
توظيف الفكاهة في مسرحية بابا قدور: 51
استعمال الأمثال الشعبية: 51
التلاعب بالألفاظ: 51
المواقف المقلوبة: 52
الدعابة و الحوار الفكاهي: 52
الاقتباس من القرآن 54
اللغة و الأسلوب: 55
خاتمة: 57
المصادر والمراجع 58