جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية-

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

قسم الآداب

عنوان المذكرة

المسرح الفكاهي الجزائري
مسرحية "بابا قدور الطماع "لرشيد قسنطينى
أنموذجا-دراسة سياقية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي .

تخصص: أدب جزائري.

إعداد الطالبتين :
ماسيبا بوعيشي .
وريدة بوعبيد .

إشراف الأستاذة:
منال عابد رقيق .

السنة الجامعية :2013/2012

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

حمد يساق تعبدا و إجلالا ومن

تمام شكره عز وجل شكر ذوي

الفضل فقد ورد في الحديث

الشريف "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

ولا يفوتنا في هذا المقام المتواضع أن نتقدم بالشكر الخالص

إلى الأستاذة المشرفة "عابد رقيق منال" على تعهدها لهذا

العمل بسعة من الاهتمام وفياض من الصبر

كما لا يفوتنا هنا أيضا أن ننزل إجلالا وحبورا

إلى أساتذتنا وأصدقائنا بجامعة بجاية، خصوصا

الذين جمعتنا بهم ساعات من العطاء الإنساني في شقيه العلمي و العملي

ونخص بالذكر الأستاذ :كمال بوذيب و عاشوري آية الله، وكذلك الأستاذ بن لباد ،و قد قدم الجميع لنا العون والتوجيه، المساعدة على تذليل الصعاب، فجزاهم الله ووفقهم خيرا،

إهداء

إلى التي بعثت في نفسي الصبر والتفاؤل والأمل للمضي قدما لتحقيق أحلامي.

أمي الغالية.

إلى : من رباني وسهر على تعليمي إلى رفيق الفؤاد .

والدي العزيز.

إلى رفيقتي دربي وعمري و الزهرتان اللتان عطرتا دربي بعطريهما أختاي الغاليتين.

كهينة ومريم وزوجيهما وأولادهما.

إلى ذلك العظيم الذي طرز قلبي وبهجتي وحياتي بالمعاني النبيلة التي تنبض سحرا و برهانا في الوجود فتلقيت من نظرات عيونه دروسا علمني فيها معنى المروءة بعبارة الاثنين العلم والأخلاق . أخي العزيز:

عميروش.

إلى من اظهرا لي ما هو أجمل من الحياة اخويا حافظهما الله من كل شر وأنار لهما دربهما .

يوبا و سيفاكس .

وإلى أعمامي حفظهم الله : محند إبراهيم ، محمد وعبد الوهاب .
والى عماتي وأولادهن .

والى خلاني :يخلف ، محند أكلي و جمال. والى خلاتي وأولادهن .

إلى الذي علمني أول الحروف و الكلمات .

تحية إجلال و إكرام لك يا معلمي .

بكاكرية مراد

إلى كل صديقاتي من الابتدائي إلى الجامعي :طاوس بن رزو، نوال، عجة، عيشة، ريمة ، أنيسة، سميرة، صبيحة .

إلا الأخت و الصديقة الوفية بوعبيد وريدة .

ماسيبا

الإهداء

إلى من علله الله بالهيبة و الوقار

إلى من علمني العطاء بدون انتظار

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار والدي العزيز

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب و إلى معنى الحنان و التفاني

إلى بسمة الحياة و سر الوجود

إلى من كان دعائها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي

إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة

إلى من أرى التفاءل بعينه

أخي مزيان

إلى القلب الطاهر الرقيق و النفس البريئة

سيلينا

إلى أصحاب القلب الطيب و النوايا الصادقة

إلى خالي و زوجته و أولاده

إلى من تحلو بالإخاء و تميزوا بالوفاء العطاء إلى ينابيع الصدق الصافي

إلى صديقاتي وسام ،رزيقة

إلى من بادلتني الاحترام والحب

إلى رمز الأخوة و الصداقة ماسيبا

وريدة

ليس هناك أجمل من الانفعال الإنساني، الذي يخلقه التوافق المنتج بين الأجزاء جميعا والذي يمكن بلوغه لدى سماع الأوركسترا الموسيقية، إلا أن النص المسرحي يمكنه أن يحقق للإنسان الانفعال نفسه ، بتأثير أعظم وأجمل من الاوبيرات نفسها، فالمسرح فن وأداة للتعبير أولا وقبل كل شيء وهو من الفنون الراقية.

ومن المتعارف عليه أن الجزائر لم تعرف من قبل العصر الحديث، كغيرها من البلاد العربية الأخرى إلى أشكال بدائية للمسرح، وكان اقرب هذه الأشكال إلى فن الدراما لعبة القراقوز التي كانت منتشرة في البلاد غداة الاحتلال الفرنسي للجزائر، أما في أعوام الثلاثينات والأربعينيات من القرن العشرين فلقد ظهر الفن المسرحي بشكل قوي، وتزامن ذلك مع بروز وظهور عدد كبير لا يستهان به من الجمعيات الثقافية والفكرية والعلمية، وكذلك الفرق الشبانية تحت إشراف الكشافة والفرق الموسيقية والأدبية والرياضية المتواجدة عبر أرجاء الوطن.

ولقد لعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي والثقافي والاجتماعي، وكذا محاربة الكثير من الآفات الاجتماعية والخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة سياسة فرنسا الاستبدادية الهادفة إلى القضاء على المقوّمات الإسلامية.

ولقد برع في هذه الفترة عدة كتاب ،فأبدعوا وتألقوا ، ومن أمثالهم "رشيد القسنطيني" الذي تعلق به الجمهور فكان أبرز فناني تلك الفترة إذ عرف بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع السائدة، وهو صاحب المسرحيات الاجتماعية .

ومن بين المسرحيات التي عرف بها "رشيد قسنطيني" اخترنا مسرحية "بابا قدور الطماع" نموذجا لهذه الدراسة .

وإذا تعلق الأمر بالإشكالية التي تتمحور حول المسرح الفكاهي الجزائري-بابا قدور الطماع لرشيد قسنطيني نموذجا دراسة سياقية –فإنها تطرح جملة من التساؤلات والافتراضات الأولية التي تتجلى في فيما يلي:

-ما هي مظاهر المسرح الفكاهي الجزائري؟ وما هي بوادره؟

–ما هي الظروف التي نشا فيها المسرح الجزائري باعتبار انه مسرح شعبي فكاهى ؟ علما أن المسرح الفكاهي الجزائري ارتبط بمظاهر الفرجة الشعبية عن طريق الفكاهة والهزليات الغنائية التي تتماشى مع ذوق الجمهور آنذاك.

ثم كيف كانت طبيعة النصوص في المسرح الفكاهي الجزائري التي تراوحت بين الترجمة والاقتباس من الآداب الغربية؟ وما الغرض منها ؟هل كانت بدافع الإبداع أم كانت فقط لإضفاء التراكم؟

–وما هي الخصائص التي اتسم بها المسرح الفكاهي؟

–ومن ثم كيف ساهم المسرح الفكاهي الجزائري في توعية الشعب الجزائري ودفعه إلى التغيير والتحضر؟

–وكيف ساهم أيضا في مقاومة الاستعمار؟ الذي أراد طمس شخصية الشعب الجزائري.

وما هي الظروف التي عرضت فيها المسرحية ؟ فهل كان توظيف الفكاهة في مسرح "رشيد قسنطيني" وسيلة أو هدف في حد ذاته؟

كل هذه الأسئلة أولية وافتراضات ستتمحور حولها إشكالية هذا البحث.

وعن أسباب اختيار الموضوع، كانت هناك الذاتية منها والموضوعية، حيث تتمثل الذاتية في الإعجاب والميل لهذا الفن الراقي الذي حقق العديد من النجاحات، فهو مرآة المجتمع الذي عانى من ويلات الاستعمار. وكذلك الافتخار بمساهمات رشيد قسنطيني في إثراء هذا الفن الوافد من الغرب. أما الأسباب الموضوعية،فتعود إلى طبيعة البحث حيث تمت دراسة بدايات المسرح الفكاهي الجزائري من اعتماده على أشكال ومصادر تراثية إضافة إلى طرح عدة إشكاليات منها إشكالية اللغة و المسرح الجزائري، لكن هذه الدراسة سعت إلى رصد المسرح الفكاهي الجزائري خاصة، نظرا لكونه قد طغى على البدايات الأولى لهذا الفن في الجزائر الذي كانت بداياته عن طريق السكاتشات والفكاهة.

ناشد البحث جملة من الأهداف رمى إلى تجسيدها و تتمثل فيما يلي:

-محاولة الإحاطة بالمسرح الفكاهي الجزائري .

-العمل على توضيح طريقة توظيف الفكاهة في المسرح الجزائري.

-رصد آليات الدراسة السياقية وتعاملها مع النص المسرحي.

وتحقيقا لهذه الأهداف تبنى العمل خطة، انطلق من المسرح الفكاهي عامة، الغربي والعربي منه والجزائري خاصة. فتبنى هذا البحث فكرة المسرح الفكاهي وكيفية تواجده في الجزائر وصولا إلى تجربة رشيد القصنطيني. على أن تجسد هذه الأفكار في فصلين:

الفصل الأول، المسرح الفكاهي في الجزائر، و فيه تم التطرق إلى مفهوم المسرح الفكاهي وأهم خصائصه، وبوادره في المسرح الغربي والعربي والجزائري. كما رصد البحث الفكاهة بين الاقتباس والترجمة، والدوافع التي جعلت بعض رجال المسرح الفكاهي الجزائري يستلهمون جملة من أعمالهم المسرحية من الآخر. كما تم الوقوف عند أهم رواد المسرح الفكاهي الجزائري.

وكان الفصل الثاني تطبيقيا، بعنوان دراسة سياقية لمسرحية "بابا قدور الطماع"، قام العمل بالتعريف بالمسرحي رشيد قسنطيني ، واهم أعماله المسرحية. كما تناول البحث مختلف الظروف التي نشأت فيها المسرحية، وكذا العناصر الدرامية الموظفة فيها ومنها : الشخصيات، الحوار والصراع، وفى الأخير تمت الإشارة إلى أهم القضايا التي تناولتها مسرحية رشيد قسنطيني.

وتقتضى طبيعة هذا الموضوع الاعتماد على المنهج السياقي الذي يعنى بدراسة الجوانب أو الظروف الخارجية المحيطة بالعمل الأدبي والتي عايشها الكاتب أثناء عملية الإبداع، عكس المنهج النسقي الذي يدرس البنية الداخلية للنص. وقد تم الاعتماد فيها على العديد من المراجع أهمها: " الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري " ل: العيد ميراث." المسرح في الوطن العربي " ل: علي الراعي . " دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر " ل:"احمد صقر".

ولعل أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث وطالب العلم في مثل هذه الدراسات تتمثل في صعوبة اقتناء المادة العلمية لتفرقها وتناثرها في ثنايا الكتب والمجالات والمقالات، وكذلك نظرا لقلة الكتب التي تناولت بالدراسة هذا النوع الأدبي في الجزائر .خصوصا في جامعتنا.

وخاتمة البحث كانت حصرا لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراسة المسرح الفكاهي الجزائري.

I-المسرح الفكاهى الغربي:

1-تعريف الكوميديا:

ا- لغة:

من بين الذين تحدثوا عن الكوميديا نجد: "مولوين ميرشنت" MOLEONE MIRMECH التي قدمت تعريف لغوي للكوميديا فتقول :" **إن قاموس أكسفورد الانجليزي يشتق الاسم من لفظ COMMEDIA كوميديا ، نقلا من الكلمة اليونانية" KW MWDLA "و هي تعني إما " KWMOS" المسرح الصاخب ، اللهو ، أو تعود إلى مصدرها المحتمل KWMY أي قرية DOLDOS أي مغنى ومطرب ...وهكذا يعود أصل KWMWOS إما إلى (شاعر المرح الصاخب أو إلى شاعر القرية ونشيده، و هي تسمية لا تخلو في حد ذاتها من مغزى** "[1].

من هنا يمكن استنتاج أن الكوميديا بمعناها اللغوي مسرحية ذات طابع مسل وخفيف، بما يحمله من تسلية وغناء ورقص.

1- مولوين ميرشنت ، كليفورد لتيش ، تر : علي احمد محمود ، مراجعة شوقي السكري ، علي الراعي ، الكوميديا والتراجيديا ، عالم المعرفة ، الكويت ، دط، يونيو ، 1979، ص17.

ب-اصطلاحا:

" الكوميديا مشتقة من " كوموس" "COMOS" وهو طقس شعبي كان ينتظم فيه مجموعة من المهرجين العابثين في مواكب ويترنمون بالأغاني التي لا يعرف أسماء مؤلفيها بالضبط والتي تمجد ديونيسيوس إله الخمر، وكانت مجموعة الكوموس تلبس أقنعة أو تتنكر في ثبات حيوان كأنها طيور أو خيل أو ضفادع " [1].

يمكن الاستنتاج أن الكوميديا طقس من الطقوس الدينية تؤدى في أعياد الإله ديونيسوس والاحتفال به ، فكان المهرجون ينظمون أغاني فيرقصون ويمرحون تمجيدا لهذا الإله كما أنهم يلبسون أقنعة متنكرين في لباس الحيوانات .

وأول من تحدث عن الكوميديا *أرسطو**Aristotle** عندما وصفها "**بأنها تعالج عيبا وقبحا لا يسبب ألما ولا ضررا... وهي تصور أناسا أقل من المتوسط وهي بذلك عكس التراجيديا التي تصور أناسا أفضل من الناس العاديين** "[2].

1 - جلال الشرقاوي ، الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط،سنة 2002،ص78.

2 - ارسطو ، تر: عبد الرحمان بذوي ، فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، ص18.

* أرسطو :أعظم فيلسوف جامع لكل فروع المعرفة الإنسانية و يمتاز على أستاذه أفلاطون بدقة المنهج و استقامة البراهين و الاستناد إلى التجربة الواقعية و هو واضع علم المنطق كله تقريبا و من هنا لقب " عالم المنطق و الفلسفة".ينظر حسين بن عبد السلام ،إشكاليات فلسفية ،الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية ،2007،هامش ،ص14.و هو اكبر شعراء الكوميديا القديمة في أثينا والوحيد بينهم الدى وصلتنا الكثير من مسرحياته ، كان أثينيا من قبيلة باندیون،pandion.وقد حصل في المهرجانات المسرحية على أربع جوائز أولى، وثلاث جوائز ثانية و جائزة ثالثة واحدة .ينظر:لويس عوض ، نصوص النقد الأدبي اليوناني ،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، دط، 1919، ص ص،211-216.

يعتبر أو يصف أرسطو ARISTOlte الكوميديا أنها تعرض نقائص الإنسان سواء كانت نقصا جسديا أو أخلاقيا، فيتم عرضها والهدف من ذلك هو الضحك من هذه العيوب، كما أن الكوميديا تقدم الناس العاديين والعمل البسيط والكشف عن عيوب الإنسان ومعالجتها وهذا عكس التراجيديا التي تقدم أناسا نبلاء وتكون الشخصيات آلهة وأنصاف الآلهة .

تعرض الكوميديا مواقف مضحكة، وتتعلق بالحياة الاجتماعية للناس، ولهذا فالضحك يعتبر ظاهرة جماعية واجتماعية في نفس الوقت ، وبذلك فهي لا تتم لشخص بمفرده إنما هي بحاجة إلى مؤثر خارجي أو عوامل خارجية تقوم بإثارته، وهو ما يأتي متفقا مع رأي الإراديس نيكول ELIRADIS NICOL " **نحن لا نضحك ضحكا مفردا حينما نكون وحدنا، وإلا إذا حدث هذا فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة التي شاركنا في الضحك عليها شخص آخر أو أشخاص آخرون وبالإشارة المضحكة التي نقرؤها على انفراد في رواية من الروايات التي تستدعي انتباهنا إلا أننا لا نضحك عليها وقد تروقنا ، شخصية فكاهية إلا أنها لا تجعلنا نضحك، ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تضحكنا إذا رأيناها فوق المسرح** "[1]. من هنا يمكن القول أن الضحك لا يتم إلا في جماعة ، فالإنسان عندما يكون بمفرده لا يضحك إلا إذا تذكر نكتة، صدرت من فرد آخر أو مجموعة من الأشخاص، ويمكن للشخص أن يقرأ في رواية من الروايات أو في قصة موقفا مضحكا ، فنجد انه انتبه إلى هدا الموقف لكنه لم يضحكه، كما يستطيع أن يجد في هذه الرواية ، شخصية فكاهية تعجبه ويميل إليها ولكنه لا

1 - الإراديس نيكول ، تر: دريني خشبة ، علم المسرحية ، مكتبة الآداب، دط، سنة1958، ص293.

يضحك، لأنه يقرأها فلا يوجد تفاعل مع الآخرين، ولهذا إذا رآها فوق خشبة المسرح سيضحك لأنها تعرض وسط جمهور.

أما في ما يتعلق بوظيفة الكوميديا فيرى أرسطو أنها تتمثل في " **النقد السياسي، البطولي، الاجتماعي، الديني، الأدبي والفني وذلك، بعد أن يتم عرضها في صورة شخصية ما، فهي تهدف إلى نقد سلوكها وبذلك تحقق الكوميديا رسالتها** "[1].يظهر أرسطو أن وظيفة الكوميديا هي النقد فنجدها تنقد كل ما له علاقة بالمجتمع، موظفة الشخصية التي تصور لنا موقفا أو سلوكا اجتماعيا أو سياسيا، وتنقد ذلك الموقف أو الصورة التي يتخذها الشخص وبذلك تحقق رسالتها.

2-علاقة الضحك بالكوميديا:

تناول بعض الفلاسفة والدارسين نظرية الضحك وعلاقته بالكوميديا ومن هؤلاء الفيلسوف الفرنسي " هنري برجسون" HENRI BERGSON في كتابه (الضحك LE RIRE) ولقد عرفه بأنه " **إنسانيا أو شبيها بما هو إنساني، وأنه ينشأ بين الناس وهم مجتمعين وأنه لا يبدأ إلا حين نكف عن التأثير فإذا تعاطفنا مع أي عيب فذلك يكون من المأساة ، وأن يتسم بالتصلب ضد الحياة الاجتماعية ممن يسير في طريقه آليا من غير أن يعينه الالتفات للآخرين يكون مضحكا، وما وظيفة الضحك إلا أن يعاقب ذهوله وينشله من**

1 - احمد صقر ، دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر ، مركز الإسكندرية للكتاب،46 شارع مصطفى شرفة، دط، سنة 1999، ص17.

حلمه"[1]. الضحك هو ظاهرة اجتماعية ، يقوم به الإنسان، فلا ينشأ الضحك إلا إذا كانت هناك جماعة ، كما أنه لا يظهر إلا بعد وجود حافز لذلك والغاية منه التخلص من المشاعر الضارة وتحقيق المتعة الجمالية لدى المتلقي، والتي لا تسمح بها التراجيديا . كما تعتبر أيضا وسيلة للتخفيف والتخلص من الأهواء والعواطف، ويتم من خلاله عودة المتفرج إلى المجتمع. مما سبق يمكن الاستنتاج أن الضحك ظاهرة " **نسبية وشخصية مطلقة ولما كان جمهور المتفرجين في السينما أو في المسرح ينتمي إلى شتى الطبقات الاجتماعية، وإلى ألوان من المستويات الفكرية ، فضلا عن تباين الأعمار والأمزجة تعين على المؤلف الهزلي أن يعمل على الوصول إلى جميع الأوساط والتأثير على جميع العقليات ومن هنا جاء اهتمامه الدائم بالتفكير في الجمهور** "[2].

من هنا يمكن القول أن الضحك يختلف من شخص إلى آخر فالجمهور ينتمي إلى طبقات مختلفة سواء من ناحية الأعمار أو من الناحية المادية فهذا ما يؤدي إلى ضحك البعض دون الآخر، كما أنه يختلف وذلك حسب المستوى الثقافي، فالإنسان المثقف يرى مشاهد يمكن ألا تضحكه على عكس الإنسان أو الفرد الغير المثقف الذي يضحك لأتفه الأسباب ، كما أن ضحك الكبار يختلف عن ضحك الصغار، ولهذا فعلى المؤلف الهزلي ألا

1 - هنري برجسون ، تر: سامي الدروبي وعبد عبد الدايم ، الضحك ، دار الكاتب المصري، دط،عام 1948، ص93.
2 - لطفي فام ،المسرح الفرنسي المعاصر ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، دط،1964، ص28.

يكون هدفه إحداث الضحك، وإنما يسعى إلى تغيير وضع خاطئ استقر بين الناس، فيعمل على كشفه وتعريته واستبداله بوضع صحيح.

ذهب "برجسون" للحديث عن تطور الضحك وعلاقته بتطور المجتمع قال :" **إن ظاهرة الضحك هذه هي رد فعل يصدر عن الإنسان الذي يعيش في المجتمع ، لذا فمن المنطق أن يتطور الضحك مماشيا مع المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان أو على الأصح مع الحضارة التي يسير في ركبها** "[1].

يتضح من خلال هذه المقولة أن تطور المجتمع وانفتاحه يستدعي بالضرورة تطور ما يضحكه وما يرضي ذوقه وذلك حتى تحقق الكوميديا وظيفتها في إزالة مؤثرات الهم و القلق واليأس الذي يصيب النفس الإنسانية، وكذا تصحيح الأشياء الخاطئة الموجودة في المجتمع.

لا يوجد اختلاف قاطع بين الضحك والكوميديا أو الفكاهة بل هناك اتفاق على أن " **الكوميديا أكثر أنواع الفكاهة اعتمادا على العقل ، فإن لهذا النوع من الفكاهة منطقه الخاص الذي يخاطب منا العقل أكثر ما يخاطب العاطفة أو الوجدان** "[2]. بين الفكاهة والكوميديا علاقة وذلك يتم في الانسجام والتواصل الموجود بينهما، لاشتراكهما في الهدف المتمثل في إحداث حالة من السرور والانشراح، حتى وإن اختلفت الوسائل التي يستعملها كل واحد منهما.

---

1 - احمد صقر، دراسات في المسرح العربي المعاصر ، ص31.

2 - زكرياء إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، القاهرة ، ص83.

ومن جهة أخرى فإن الضحك والكوميديا يلتقيان في أنهما " **لا يشتركان في الانفعال والتعاطف مع ما يحدث ، بل ينبغي اتفاقهما في أنهما يجتمعان على أساس نفورهما من الانفعال وسعيهما من أجل تواجد حالة الانبساط والهدوء الذي يجعل الضحك يتطور وتكتمل هنا صورة الضحك ،إذ أننا لا نشفق ولا نتعاطف بل نضحك مما نراه يتجسد أمامنا بغية تغييره من أجل بقاء المجتمع و استمراره** "[1].لا يهدف الكاتب الكوميدي من خلال أعماله المسرحية لتحقيق عنصر الضحك فقط ،بل يسعى من خلالها أيضا إلى التغيير، وهذا ما يساهم في نجاح الكثير من الأعمال المسرحية الكوميدية ، وذلك دون أن يقاس نجاحها بعدد القهقهات و الضحكات بل يتحقق ذلك من خلال الضحك الهادئ .

3- نشأة الكوميديا:

صرّح أرسطو أن نشأة الكوميديا الإغريقية غير معروفة سواء من حيث الزمان والمكان لهذا يقول " **بما أن التراجيديا هي الصنف الثاني من المسرح الإغريقي ، فهذا النوع عرف أنه تطور ، وذلك الأسماء الذين عملوا على تغيير التراجيديا عبر الزمن ، أما بالنسبة للكوميديا ، فكانت مجهولة ، لأنها لم تؤخذ في هذا النوع المسرحي فلم تكن هناك جوقة للممثلين الكوميديين، ولهذا ظهرت الكوميديا في وقت متأخر، فكان الممثلون يقومون بأدوار أو يعرضون مسرحياتهم بدون رخصة فكانوا متطوعين، وكانت أسماء**

1 - المرجع السابق، ص217.

الشعراء مجهولة من طرف الناس، حتى أخذت الكوميديا شكلها النهائي، و مع هذا لا يعرف أسماء اللذين اخترعوا الأقنعة، وأعطوا وجها جديد للمقدمات، أو من زاد عدد الممثلين ..."[1] إن المتتبع للمسار الزمني الذي ظهرت فيه كلا من التراجيديا والكوميديا ،يلحظ أن الأسبقية كانت للتراجيديا التي عرفت تطورا ،عكس الكوميديا التي ظهرت في فترة متأخرة ودلك بسبب إهمال الارخون الذي كان يمنع مثل هده العروض، و بذلك لم تعرف أسماء الممثلين ولا أعمالهم المسرحية.

أكد الكثير من الباحثين والدارسين في مجال المسرح "**أن الكوميديا نشأت وتولدت من أعياد الإله "ديونيسيوس" dionysus إله الخمر، كما تولدت التراجيديا أيضا عن نفس الاحتفالات التي كانت تقام لهذا الإله كل عام في أيام الربيع ، إذ يجتمع القرويون يضعون على وجوههم الألوان ويغطون أجسادهم بأوراق الشجر ويرقصون ويطوفون أنحاء القرية وهم يحملون رمز المذكورة ويتبادلون مع المتفرجين من أبناء القرية النكات والضحكات، ومن هذه البدايات الأولى تولد التمثيل الكوميدي الذي ينسبه الأتيكيين إلى أنفسهم**"[2].بدأت الكوميديا من أعياد الإله "ديونيسيوس" وهو اله الخمر، وسارت على هذا المنوال التراجيديا كذلك، فكان يقام احتفال مهيب وصاخب تمجيدا لهذا الإله، كل عام من أيام الربيع ، فتذهب جماعة من ناس القرية يجتمعون ويغيرون من هيئتهم ويضعون الألوان على وجوههم، ويغطون أجسادهم بأوراق الشجر، ويحملون في أيديهم تمثال للإله

1 - ينظر: أرسطو طالس ، تر: إبراهيم حمادة ، فن الشعر ، مكتبة لأنجلو مصرية ، القاهرة ، ص75.

2 - روجر بيتر ، تر: احمد كمال يونس ، تاريخ المسرح ، دار النهضة العربية القاهرة ، دط، سنة 1973، ص18.

ديونيسيوس، وذلك في جو من الضحك والمرح واللهو، فحملت بذلك صفة البدائية . ويرجع الأتيكيين البدايات الأولى لهذا العرض إليهم.

تحتوي الكوميديا في بداياتها على الاحتفال الذي يحمل في طياته أغاني وأناشيد تذكر من طرف الممثلين ولهذا ف " **الأناشيد والأغاني التي كانت تنشدها الفرقة الغنائية بقيادة رئيسها الذي يرتجل بصوت غنائي قصة الإله ديونيسيوس ويذكر أياديه البيضاء وما يتخذ من ثمارها من خمور، ويضيف إلى أمواله من حركات الجسم ونبرات الصوت ما يتطلبه المعنى وتبعث به الانفعالات ، ويزيد به التأثير في نفس الجمهور**" [1] .تتضمن الكوميديا في بداياتها أغاني وأناشيد وذلك نظرا لاحتوائها على جو احتفالي تقوم به الفرقة أي الممثلون بقيادة زعيمهم الذي يذكر بصوت غنائي عالي فضائل الإله ديونيسيوس وكرمه على الناس، ويظهر لهم براعته وسلطته السحرية التي يملكها في استخراج الخمر من الكروم، وتكون هذه القصة مصحوبة بحركات يقوم بها رئيس الجوقة مع تغيير صوته حسب الموقف الذي يكون فيه ، وهذا ما يزيد من إعجاب الجمهور .

وممن عمل على تطوير الكوميديا نجد"**الشاعر الصقلي**" **ابيخار موس**" **epicharmos** والشاعر" **فورميس** " **phormis حيث أن الكوميديا وفدت أول الأمر من صقيلية وفي أثينا كان أول كتابها كراتيس الذي هجر الطابع الهجائي المقذع وارتقى**

1- علي عبد الواحد وافي ، الأدب اليوناني القديم، دار نهضة مصر، للطبع و النشر، القاهرة ، دط، سنة1989، ص 23.

بموضوعات الكوميديا "[1] .عمل كلا من أبيخار موس" والشاعر" فورميس" على تطوير الكوميديا وهذا لأن أول ظهور للكوميديا كان في صقيلية، وأول من كتبها في أثينا كان كراتيس الذي أعطى وجها جديدا للكوميديا مبتعدا عن النكت والألفاظ الجارحة والصخب والمجون الذي ظهرت عليه الكوميديا في بداياتها.

أما فيما يتعلق بالحبكة فقد قال أرسطو أنها ظهرت في صقيلية وكان: "كراتيس" KRATIS أول شاعر طور الحبكة فيقول "**أما فيما يتعلق بابتكار الحبكات فقد قيل بأنه ابتدأ في صقيلية مع أبيخار موس وفورميس وكان كراتيس أول شاعر من بين شعراء أثينا هجر الشكل الإيامي أو الهجائي المقنع إلى معالجة الحبكات الأكثر عمومية في طبيعتها** ..." [2].إن التطور الذي عرفته الكوميديا ظهر في صقيلية على يد الشاعران " ابيخار موس" و" فورميس" ويعتبر كراتيس أول شاعر في أثينا، تخلى عن الألفاظ الجارحة، فأعطاها صورة جديدة وذلك بألفاظ عامة ونكت مضحكة خالية من الصخب والمجون .

تعرضت الكوميديا اليونانية إلى نقد النظم والأوضاع التي استهجنت في الحكم "**فاتجهت الكوميديا وخاصة في المراحل التي نعمت فيها بحرية واسعة إلى نقد رجال الحكم والسخرية بهم ، وتضخيم زلاتهم وأخطائهم واستهجان ما يسيرون عليه من مناهج في إدارة شؤون البلاد، وبذلك كانت تتجاوب الكوميديا الإغريقية مع الروح السائدة في ذلك**

1 - محمد حمدي إبراهيم ، دراسة في نظرية الدراما ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، دط،سنة 1988،ص104.
2 - عصام الدين أبو العلا ، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا ، مكتبة مدبولي ، دط، سنة 1993 ،ص20.

العهد عند جمهور الشعب في شؤون السياسة والحقيقة أنها ما كانت تهدف إلى مثل هذه الأغراض العميقة، وأن معظم همها كان يتجه إلى السخرية والتسلية والإضحاك وأن نقدها كان ينصب على أفراد الحكام لا على أصول الحكم ونظم السياسة، وأن ذلك هو ما كان يفهمه الجمهور حينئذ من تمثيلياتها "[1]. ذهبت الكوميديا في الفترة التي كانت الأوضاع السياسية غير مشددة على الممثلين إلى محاربة رجال الساسة، وعرض سلوكاتهم وأخطائهم في صورة هزلية مضحكة، ونقد المناهج المتبعة لتسيير البلاد، وكان الشعب متفاعلا مع الكوميديا الإغريقية لأنها كانت تعرض لهم ما كان سائدا في تلك المرحلة، حتى ولو كان غرضها الحقيقي كان يتجه إلى ترفيه وإضحاك الناس من خلال عرض النقائص التي يتصف بها أفراد الحكام ، وليس الحكم والنظم السياسية .

أما اللغة السائدة في الكوميديا الإغريقية فهي :" **اللغة السهلة المتداولة التي لا تعنى بالبلاغة والزخرف والعبارات الطنانة، ولكنها تتخير الجمل المؤثرة، وأساليب التورية وعبارات النقد اللاذع، وأشد الألفاظ إنارة للضحك والتسلية** "[2] . من هنا نقول أن لغة الممثلين كانت لغة بسيطة خالية من العبارات الصعبة ، فكانوا يستعملون التراكيب التي تؤثر على السامع، ويدرج عبارات للنقد، ويحكي بلغة هزلية ساخرة من أجل الضحك والترفيه.

1 - سميرة أوشايت ، مأخوذ من كتاب تاريخ الأدب اليوناني ، محاضرة في الآداب الأجنبية ، السنة الثالثة كلاسيكي ، سنة 2010، ص138

2 - المرجع السابق، ص139.

4-مراحل الكوميديا:

ا-الكوميديا الاغريقية:

مرت الكوميديا الإغريقية بمرحلتين:

1- الكوميديا القديمة:

بما أن أرسطو يعتبر رائد الكوميديا في هذه الفترة فإننا سنتطرق إليه ف"**ارستوفانيس** "**ARISTOPHOANES**" **وإن لم يكن الكاتب الكوميدي الوحيد في هذا العصر إلا أنه أعظمهم جميعا ...ثم هو أيضا المؤلف الوحيد الذي بقيت لنا من أعماله عدة مسرحيات في نصها الكامل** "[1].

بزغ صيته بالرغم من وجود كتاب آخرون ،فقد كان الشاعر الوحيد الذي وصلت أعماله وأثاره التاريخية المسرحية كاملة. فهو بهذا عميد الكوميديا القديمة.

وإذا حاولنا رصد خصائص الكوميديا القديمة نجد أنها تتجسد في الأعمال المسرحية لأرسطو وتتمثل في:

1 - جلال الشرقاوي ، الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي ، ص67.

" **الكوميديا اليونانية كانت أسلوبا من الطقوس والاحتفالات الديونيسية التي كانت تتضمن غناء وارتداء للأقنعة ، وتشترك فيها جميع الطبقات والفئات** "[1].

ارتبطت الكوميديا الإغريقية "**بطقوس الخصوبة والتغني بالإله "ديونيسيوس" في جو احتفالي يحتوي على الغناء وارتداء الممثلين لأقنعة متنكرة، وتشارك فيها كل الطبقات فهي ليست محصورة على طبقة واحدة. بقي هذا الاحتفال بدائيا إلى أن جاء " ارستوفانيس" فجعل منها سوطا قويا لمهاجمة الحماقات الاجتماعية والسياسية** "[2] تخلى عما كان سائدا فذهب إلى محاربة هذه الطقوس البدائية التي كانت مستعملة في البيئة الإغريقية .

أخذت معظم عناوين مسرحياته مما تمثله الجوقات منها :" الضفادع"

2-الكوميديا الحديثة:

يلي ارستوفانيس من حيث الزمن "**ميناندروس" عاش في أثينا عندما كانت متدهورة، وكان يتحدث عن الواقع ويستخدم شخصيات نمطية موجودة في الواقع ويكررها في أعماله .كما أنه كتب عددا هائلا من المسرحيات التي نالت إعجاب كتاب الكوميديا الرومان ، كما أثرت مؤلفاته على كتاب الكوميديا في العصور الوسطى والحديثة، وقد وصلت مسرحياته قطع متناثرة إلى أن اكتشفت في مصر عثرت على هذه الأعمال في**

1 - فايز ترحيني، الدراما و مذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1،سنة 1408 ه-1988م، ص82.

-2جلال الشرقاوي ،الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي ، ص67.

العصور الحديثة [1] . وممن مثل الكوميديا الحديثة الإغريقية نجد *ميناندروس menandros الذي جاء بعد أرسطو فانيس فتحدث في مسرحياته عن الواقع ، خاصة أنه عاش الظروف المؤلمة في أثينا عندما تدهورت فلجا إلى توظيف شخصيات واقعية، وألف الكثير من المسرحيات التي نالت إعجاب الكتاب عبر العصور المختلفة .

وإذا حاولنا رصد الاختلافات الموجودة في الكوميديا القديمة المتمثلة في رائدها أرسطو والكوميديا الحديثة المتمثلة في رائدها ميناندروس نجد أنها تتمثل في:

" **مسرحية ميناندروس ملهاة خفيفة فيها رقة وعاطفة وشيء من المبالغة اللطيفة ويمكن أن تمثل في عصرنا الحديث في أية كنيسة أو مدرسة فهي العكس من كوميديا ارستو فانيس المليئة بالجنس والألفاظ الفاضحة** "[2]. فتمتاز مسرحياته بألفاظ محتشمة وتغمرها عاطفة كبيرة ، وكان الغرض منها الإصلاح وعرضها في الأماكن المقدسة عكس كوميديا أرسطو التي امتازت بالبدائية

تدور معظم الحبكة فيها حول قصة حب وتكون العقبة الكؤود أمام لم شمل الحبيبين...و بالتالي اختفى في الكوميديا الجديدة التهكم السياسي أو الشخصي ، كما اختفت الجوقة

---

1 - ينظر: محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - مصر دط، سنة1994 ، ص18.

2 - المرجع نفسه ، ص329.

*تعزى إلى مناندروس (342-293 ق م) من بين 105-109 كوميديا عرضت أولها حوالي عام 324 و فاز بثمان جوائز كانت الأولى حوالي عام 316 ق م و أشهرها المحكمون ،و الحليفة ،وفتاة ساموس ، و فيها جميعا يقوم بدور البطولة أنماط كالأب الصارم في مواجهة العم اللين مثلا انظر: احمد عثمان ، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا ، عالم المعرفة ، دط، مايو1984، ص329.

تماما من الكوميديا الجديدة، كما تميل إلى استخدام الشخصيات النمطية بكثير من الإنسانية العميقة[1].

تروي القصة في الكوميديا الحديثة ، أحداث فيها عثرات للوصول إلى الهدف المرجو، مثلا كجمع الشمل بن الحبيبين أو أحد من أفراد العائلة. ولهذا تراجع فيها أو أضمرت السخرية من رجال السياسة أو حتى من الأفراد. كما ألغيت الجوقة التي كانت في الكوميديا القديمة، واستعملوا أشخاص عادية من الواقع فابتعدوا عن الآلهة وأنصاف الآلهة الذي كان متداولا سابقا.

نستنتج مما سبق أن " **الكوميديا الأثينية القديمة تعطي لنا صورتين لحياة المجتمع الأثيني إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق جو كوميدي، وتصور الأمور في حال أسوأ مما هي في الواقع والأخرى هي الصورة البسيطة التلقائية التي لم يعمد المؤلف إلى رسم خطوطها. ولهذا فهي أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية لأنها ليست إلا انعكاسا للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة** "[2]. صورت الكوميديا القديمة البيئة الإغريقية وأعطت لها وجهين الأول من صنع الخيال غرضه زرع روح الفكاهة والسخرية ، وإعطاء صورة سيئة للواقع أكثر مما هي عليه ويتم تضخيم الأمور السيئة ،أما الوجه الثاني فهو مرآة تعكس المجتمع في صورة بسيطة.

---

1 - ينظر:جلال الشرقاوي ، الأسس في فن التمثيل و الإخراج المسرحي ، ص69.

2 - احمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا و عالميا، ص،ص303-304.

ب–الكوميديا عند الرومان :

"وصلت الكوميديا إلى روما في القرن 10 ق م ، وكانت عبارة عن نماذج مأخوذة من الكوميديا الإغريقية ، فعاشت تاريخا مستظلا بالمنجزات الإغريقية، ولو أن مؤلفوها أرادوا العزوف عن الاقتباس من هذه المسرحيات السابقة ،فجنحوا نحو اتخاذ قصص مسرحياتهم وشخصياتهم من البيئة الرومانية إلا أن ديكور المسرح كان لا يعكس هذه البيئة ، فأدخلوا عليه عناصر جديدة مثلا التنكر والحيل والغناء والرقص، مما أعطى للكوميديا الرومانية طابع الفرجة، وغيروا طريقة اللباس فأضاف الفنانون ملابس رومانية مثل التوجا الرومانية والمايم فكان أزياء خاصة بهم وتميزت بالخفة والشفافية "[1].

نظرا للأهمية البالغة التي وصلت إليها الكوميديا القديمة في روما احتذى بها الكثير من الرواد ، ومن أبرز كتابها نجد*"بلاوتوس" PLAVTUS و" تيرنس"TERANTUS وفي هذا الصدد قيل:" **الكوميديا القديمة التي كتبها لنا أربعة كتاب مسرحيين هم اليونانيان ارستوفانيس وميناندروس والرومانيان بلاوتوس وتيرنس، هي مرآة تعكس على صفحاتهما الشعبين اليوناني والروماني في فترات ذات أهمية كبيرة لنا فالعصر العظيم لليونان ما زال تأثيره في تفكيرنا وفننا، مع العصر الذي تلاه ، وعصر روما في مئة السنة الأخيرة "**[2] .

---

1 - ينظر : وليد البكري ،موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية دار أسامة للنشر والتوزيع ، الأردن –عمان، دط، سنة 2003، ص12.

2 - اديت هاملتون ، تر،: حنا عبود ، الأسلوب الروماني في الادب والفن والحياة، المعهد العالي للفنون المسرحية، في الجمهورية العربية السورية-دمشق، دط، سنة 1997، ص ص 19،20.

تفنن كلا من رواد المسرح الكوميدي القديم اليوناني والروماني في كتابة موضوعاتهم المسرحية .حيث تعرض هؤلاء إلى مختلف جوانب الحياة. وهذا ما بقى راسخا عبر العصور.

ج-الكوميديا في القرون الوسطى :

تعرضت روما إلى حروب فسقطت وهذا ما أعطى صورة أخرى للمسرح " **إن سقوط الإمبراطورية الرومانية خلق للغرب كسرا سياسيا ، لغويا ، وثقافيا ، فبعد الفوضى التي أصابت هذا العصر ، بانت أهمية المسرح الفنية قليلة ، أما العروض المسرحية التي ظلت موجودة منذ ذلك الحين فتدهورت شيئا فشيئا، ويعود السبب في ذلك إلى الكنيسة عندما استولت على السلطة ، كان من أول أعمالها تحريم أية صورة من صور النشاط المسرحي، واعتبار الممثلين في فئة واحدة مع اللصوص**"[1] .

أدى تعرض روما إلى حروب كثيرة إلى تدهور المسرح فابتعد عنه الناس مما أدى إلى ندرة العروض المسرحية ، وهذا راجع لمعارضة الكنيسة لهذا الفن، حتى اعتبر من المحرمات.

---

* كان " بلاوتوس" أكبر من " تيرنس" بجيل، وكانت حياته في فترة قلق عندما كانت روما تحارب أكثر من المعتاد، و ربما شارك في الحرب البونية الثانية و حروب الشرق التي تلتها ، كل ما هو معروف عنه أنه كان مزارع فعمل مرة في إحدى الطواحين و كتب ثلاثا من مسرحياته هناك و أنه كان عجوزا عندما توفي عام 184 قبل المسيح ، إنه فيلسوف لاتيني .
ينظر : اديت هاملتون ،تر: حنا عبود ، الأسلوب الروماني ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية الجمهورية العربية السورية، دمشق ،1997دط، ص51-52.

" تيرنس "TERANTIUSكان رجلا من نظام مختلف تماما ، لقد ولد لعبد في المستعمرات الافريقية لروما ،و نشأ في بيت روماني عظيم حيث لمسوا مواهبه فثقفوه و اعتقوه ، هذه المواهب أيضا جعلت له مكانا في دائرة صغيرة من الرجال الفتيان و الشبان المجتمعين في روما.

1 سلوى افغانى .الكوميديا و التراجيديا فى المسرح العربى .تاريخ النشر .22مارس 2010.تاريخ الاطلاع 26افريل2013 .نقلا عن موقع SALWA MONTADA MOSLIM .COM.

د-الكوميديا في القرن 17:

شهد المسرح الكوميدي في القرن 17 تطورا، مثله موليير MOLIARE في أحسن صورة، **حيث: تعلم" اللغة اللاتينية التي مكنته من دراسة وقراءة كوميديا " بلاوتوس" PLAUTUS و"تيرنس"TERENCE، وقد لقي عثرات في بداية عمله المسرحي، ولكنها لم تدم طويلا فقد عرفت مسرحيته الأولى " المتحذلقات السخيفات LES PRECIEUSE RIDICULESنجاحا باهرا، وقد تأثر به الملك "لويس الرابع عشر LOUISXIV فبني لموليير MOLIERE مسرحا خاصا به، ولكن "السيدات المتحذلقات "اللواتي سخر منهن حقدن عليه ودمرن مسرحه، ويضاف إلى ذلك اهتمام الملك به وتكريمه بالعطايا والهدايا والهبات، ما جعل الممثلين الآخرين يغارون منه**[1] .

كان مسرح "موليير" MOLIERE ثالث أكبر مسارح عاصمة باريس في القرن السابع عشر بعد مسرحي "هوتي لدي بورجوني HOTEL DE BOURGOGNE ومسرح "دي ماري"DE MARIE[2] هذا إن دل على شيء فإنما يدل على مكانته وعظمته. والتأثير البالغ الذي تركته أعماله المسرحية في المجتمع

---

1 - ينظر جون غاسنر ، ادوارد كون ، قاموس المسرح ، دار الهدى ، للنشر و التوزيع ، ط1،1986سنة، ص82.

2 - كمال الدين عيد، نظرية الحركة في الدراما و الباليه، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الإسكندرية ، جمهورية مصر العربية ،ط1، سنة 2007 ، ص47.

*ولد "جان باديست" jean baptisteالملقب ب" موليير "عام 1622بالقرب من ممكان يدعى " بون نيف"bonn neffكان ملتقى المهرجين ، المشعوذين و المطربين في باريس ،و كان في حياته الخاصة كما في مغزى مسرحياته ، شريفا صادقا الحكم ، إنسانا صريحا ...،كان يتميز بجميع الصفات التي تجعل منه رجلا بأتم معنى الكلمة ،و لعل أهم صفاته ، صداقته النادرة بين تيار معاصريه مثل "كورناي"corneilleو "لافونتين" la fontaine.ينظر : علي درويش، البخيل لموليير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط،سنة 1994، ص9.

من أولى المسرحيات الهزلية " **المتحذلقات السخيفات**" **LES PRECIEUSES RIDICULES** **مثل فيها "موليير" MOLIERE لأول مرة عام 1659**"[1].**كتب أيضا البخيل L'AVARE**[2] في سنة 1668 وهي مسرحية تحكي شخصية تتميز بالبخل الشديد على الرغم من كونها ثرية .

انتقد رجال الكنيسة بعض أعمال "موليير MOLIERE"المسرحية من بينها مسرحية "طرطوف TARTUFFE"عام 1665، وهؤلاء شككوا في أخلاق "موليير MOLIERE" وخافوا من تأثيرها السيئ على المجتمع، وخاصة على الملك، وهي مسرحية تتحدث عن المتدينين المنافقين، وتتضمن هجاء للنفاق الديني ".لقي موليير رفضا حادا من قبل رجال الدين لان نقده كان لاذعا إلا انه ترقب ردة الفعل هذه فأورد في مقدمته التفاتة لكون رجال الكنيسة لن يتقبلوا انتقاده وهجاءه.

هـ-الكوميديا في القرن 18:

عكس هذا القرن حياة المجتمع بما حمله من مأساة وملهاة وهذا ما يظهر :" **أن الفن المسرحي الذي يعتبر مرآة تنعكس فيها الحياة ينقسم إلى نوعين ، مأساة فاجعة داكنة وهي التراجيديا وملهاة ضاحكة ساخرة ، والحياة في نسيجها العام ليست مأساة ولا ملهاة ، بل الغالب عليها اللون الوسط ، وليست المآسي والمهازل إلا لقطات عارضة في شريط الحياة ، وأما نسيجها العام فأوضاع تثير التأمل**

1 - جون غاسنر:ادوارد كون ، قاموس المسرح ، ص175.
2 - موليير البخيل، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ،دط، سنة2010،ص

والابتسام والتأسي ، ولكنها لا تفجع النفس ولا تشق الأشداق بالضحك"[1]. تعالج التراجيديا والكوميديا قضايا الحياة، فالأولى بطابع حزين و مبكي، أما الثانية فبطابع مضحك وهزلي ،فلا يمكن للحياة أن تكون مضحكة ولا مؤلمة دائما فهناك مزج بينهما، إذ يمر الإنسان في حياته بمواقف عديدة تارة فيكون تارة حزينا أو مرحا وفرحا تارة أخرى، فتتسم الحياة بعدم الاستقرار.

ازدهرت الكوميديا في هدا العصر على عكس التراجيديا" **ولكنها لم تعد كوميديا شخصيات كما كانت عند موليير في القرن 17، عندما خلق هذا الشاعر العملاق شخصيات روائية خالدة تعتبر نماذج بشرية مثل (دون جوان) و(هربا جون) و(البخيل) و(لسست) التزمت الأخلاقي وغيرهم بل خضعت لاتجاه العصر وأهدافه .فأصبحت وسيلة للدراسة والتحليل النفسي ،أو وسيلة للنقد الاجتماعي الثائر على الأوضاع التقليدية الظالمة** "[2].

تطورت الكوميديا في هذا القرن واختلفت عن سابقتها في القرن السابع عشر بحيث لم تهتم برسم شخصياتها كما كان يفعل موليير الذي أبدع شخصيات مسرحية عديدة، بحيث اهتم برسم ملامحها فكانت اغلبها شخصيات من الطبقة الراقية، وكان موليير متشددا ومتقيدا بالقواعد التي وضعت للمسرح .أما في هذا القرن فلقد أصبحت الشخصيات تعرض" **في ضوء الاتجاه النقدي والهجائي –و لهذا فنحن نجد في المسرحيات من هذا اللون معرضا طريفا من الشخصيات المتنوعة، يصبح تتبع تصرفاته وأقوالها وتبين وجهات نظر ما والتعرف على أهدافها أمرا ممتعا في حد ذاته . وتلي الشخصيات أهمية أحداث القصة المسرحية و هي عادة أحداث تدور في إطار مركب ومعقد وغير واقعي**"[3].

1- محمد مندور ، في المسرح العالمي،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة -القاهرة ،ص28.
2- المرجع السابق ، ص30.
3- علي الراعي ، مقدمة مسرحية "هكذا الدنيا تسير" ل وليم كونجريف،سلسلة المسرح العالمي ، الكويت ، العدد13، ص9.

اهتم الكاتب المسرحي بالشخصية المسرحية التي عبر من خلالها عن رفضه للواقع الذي يعيشه الأفراد، ومن خلالها أيضا بين الأخطاء التي يقع فيها الإنسان محاولا بذلك تصحيحها. كما اهتم أيضا بالحدث الذي يعتبر هو أيضا من الركائز الأساسية التي يقوم عليها العمل المسرحي.

و-الكوميديا في القرن 19:

اتجه معظم الكتاب في هذه الفترة إلى كتابة المسرحية الكوميدية الاجتماعية وهذا ما ظهر عند " روبرتسون" ROBERTSON في ملهاته " **التي وضعت في طريق النقد الاجتماعي واستمرت في طريقها هذا منذ ذلك الوقت حتى اليوم ،أضف إلى ذلك أن روبرتسون حاول جهده أن يكون واقعيا في الحوار، فأنطق كل شخص باللغة التي يتكلم بها في الحياة** "[1]. وبالعودة إلى الأعمال المسرحية ل "روبرتسون" نجد أن اغلبها "**يتسم بصفة الواقعية حيث عكس فيها الحياة اليومية للأفراد والجماعات. وظهر ذلك في حوار شخصياته ، وهكذا وضعت أولى مراحل تحويل مسار المسرحية بشكل عام والكوميديا بشكل خاص إلى الواقعية .ترجم المسرح الفرنسي كوميديات إغريقية وذلك "أن المسرح الكوميدي في أي عصر لا يختلف كثيرا عن المسرح الكوميدي الإغريقي والدليل على ذلك أن الرومان ترجموا الكوميديا الحديثة واقتبسوها ، كما أن المسرح الفرنسي نقل عن المسرح الروماني كثير من الأشياء ، وكذلك تأثر شكسبير بالمسرح الروماني إلى حد ما** "[2] .بالنظر إلى المكانة المرموقة التي حظي بها المسرح الاغريقي، لجا إليه اغلب الكتاب المسرحي، حيث قام هؤلاء بترجمة معظم أعمالهم المسرحية التي كانت النموذج الذي احتدوا به في كتاباتهم بالرغم من بساطته.

1 - عمر الدسوقي المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي ، ص277.
2 - محمد حمدي إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ، ص137.

5-خصائص الكوميديا:

لم يتحدث "أرسطو" ARISTONعن الكوميديا في كتبه " فن الشعر" إلا أسطر ضئيلة وغرضه في ذلك التفريق بين التراجيديا والكوميديا .

"**الكوميديا محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعنى الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعنى نوعا خاصا فقط هو الشيء المثير للضحك والذي يعد نوع من أنواع القبح ، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يتسبب للآخرين ألما وأذى والقناع الكوميدي المثير للضحك مثال يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه**"[1]. من هنا نقول أن الكوميديا عند أرسطو "هي تقليد لأناس بسطاء من خلال هذا الوضع يعطي لنا موقفا مضحكا ومرحا وهذا في نظره لا يليق فهو يعتبره قبحا لأنه يؤدي بنا إلى الضحك، فهو يعتبره غير عادي ولو أنه لا يمس الآخرين بضرر.

وهناك خصائص أخرى تميز الكوميديا عن باقي أنواع المسرح " **شخصيات الكوميديا من الوسطاء أو عامة الناس ، لها بداية صاخبة وتنتهي نهاية مفرحة ، لغتها عامية ومتكلفة، موضوعات الكوميديا في ابتكار الشاعر (الكاتب) تتناول مسائل الحب والعلاقات العاطفية، الأحداث فيها غير معروفة للناس ، يختار الشاعر فعلا محتملا وجاد ولا يحتاج**

1 - عصام الدين أبو العلا ، نظرية أرسطو طاليس عن الكوميديا ، ص9.

إلى تدخل الآلهة لكي يحل ويسري أيضا بأن الزمان أربع وعشرون ساعة ... وأنه لا يجوز عرض مشاهد العنف على الخشبة "[1] من هذا يظهر أن :

– شخصيات الكوميديا تتمثل بالبساطة والتواضع، فهم من الطبقة الشعبية وليسوا من القادة أو الأثرياء

– بداية كوميديا تكون فيها أغاني تؤدي وتكون نهايتها سعيدة.

– لغتها لغة بسيطة يفهمها جميع الناس.

– موضوعاتها مخترعة من طرف كاتبها وهنا تظهر براعة الكاتب.

–تتناول موضوعات انفعالية كالحب، ففي نظر كاتب الكوميديا لا يجب أن يكون فيها عنف بل يجب أن تحمل في طياتها طابع خفيف يبعث للهو والبهجة.

– أحداثها لا يعرفها الناس، فهي سلسلة من العقبات لا تحمل خطرا حقيقيا وتكون خاتمتها سعيدة.

أما سكاليجر SAKALIJAIRE فيرى أن للكوميديا" **شكلا شعريا حقيقيا ،... وحجته في ذلك أن مادتها كلها من ابتكار الشاعر ويعرف الكوميديا بأنها مليئة بالمكائد والخداع تنتهي**

1 - سميرة أوشايت ، محاضرة في الكوميديا ،آداب أجنبية ، السنة الرابعة كلاسيكي،سنة 2011.

ونهاية سعيدة وشخصياتها من العجائز والعبيد والطبقات الدنيا"[1].وضح سكاليجر موقفه فهو يعتبر أن الكوميديا شعر وذلك من خلال الأناشيد التي تقدمها الجوقة وأن أحداثها نابعة من وحى خيال كاتبها ، فهي استلهام لخدع الناس ونهايتها سعيدة ، وشخصيتها من الناس العاديين .

وهناك رأي آخر ذهب إليه "روشللي" Rochelle هدف الكوميديا عنده" **توليد الضحك ومصدر هذا الأخير ما هو قبيح وخسيس**"[2]. إذ أن المغزى الأساسي من الكوميديا هو التسلية والفكاهة عن طريق محاكاة المواقف التي تتسبب في إحراج الآخرين والتي هي مستمدة من العلاقات الاجتماعية.

1 - نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي قضايا نقدية ، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، سنة2000،ص288.

2 - المرجع نفسه، ص288.

II-المسرح الفكاهي العربي :

بدأ المسرح العربي بالظواهر الدرامية الشعبية ومنها : المقامات، السماجة، الكاوية وغيرها من الاحتفالات الشعبية والتي ظل قسم منها مستمرا حتى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، أما القسم الآخر فما يزال يقدم حتى يومنا هذا مثل : فنون الرقص، الغجرية،الكاوية ،القراقوز و*خيال الظل التي كانت سببا في ظهور أشكال مسرحية أخرى .

ولقد طرحت عدة تساؤلات حول علاقة العرب بالفن ، وطرح هذه التساؤلات يعود إلى عدم وجود أدلة ملموسة في التاريخ العربي ، تؤكد وجود علاقة تربط العرب بالمسرح ، " **إذ خلا التاريخ العربي والحضارة العربية التي ازدهرت في العصر العباسي ،من نص أو عرض تمثيلي يؤكد معرفة العرب بهذا الفن ،كما هو الحال عند الإغريق وقدامى الهنود والصينيين،**

*خيال الظل THEATRE DOMBREينطوي فن الخيال الظلي تحت منظومة الفرجة و الأداء المسرحي الشرقي القديم،و الخيال لغة:ما تشبه للمرء في اليقظة و الحلم من صور،و اصطلاحا هو لون من الفن التمثيلي الشعبي ،و هو فن مسرحي متكامل إلى حد ما و يقوم على إخراج قصة ذات حبكة و شخصيات فيقدمها بالتمثيل ،من خلال الشخوص و الحوار و الفعل ،بدلا من سردها سردا .و ما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده الدمى بدلا من البشر .أحمد زياد محبك ،من الأسطورة إلى القصة القصيرة،منشورات دار علاء الدين،دمشق،دط،السنة 2001،ص125.و لخيال الظل طابع درامي ،تمثل الشخصيات دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ضلالها مما يفسر التسمية ،انتشر خيال الظل في فترة الحكم العثماني في شمال إفريقيا و أخد طابعا محليا ،و لقد تطرق مسرح خيال الظل لمختلف الموضوعات و هدا ما يفسر منعه في فترة الاستعمار نظرا لجرأتها في طرح الإشكاليات و الأفكار .ينظر:ماري الياس و حنان حسن ،المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1،سنة 1997،ص189-192.

إلا أن الحضارة العربية تركت مجموعة من الحكايات والمواقف المتناثرة في الكتب المتفرقة ، وفي أقوال الرواة المتنقلة عبر الأجيال، التي تنبه إليها دارسو المسرح المحدثون عندما أعادوا دراسة التراث العربي، وهذا أدى بدوره إلى خلق إشكالية تشعبت فيها الآراء بين مؤيد وناف ،إذ انقسم الدارسون والباحثون في علاقة العرب القدماء بالمسرح إلى فريقين :

الأول يقول بعدم معرفة العرب بالفن المسرحي ، والثاني يؤكد تلك المعرفة ، حيث دافع كل فريق عن رأيه بتقديم مجموعة من الحجج "[1] .

من هذا القول نفهم أنه إذا عدنا إلى التاريخ العربي والحضارة العربية التي ازدهرت في العصر العباسي نلاحظ أنه لا وجود لأي نص أو عرض مسرحي يؤكد معرفة العرب للفن المسرحي، عكس الإغريق وقدامى الهنود والصينيين الذين تركوا وراءهم عدة أثار ومعالم تبين وتؤكد لنا معرفة هذه الشعوب للفن المسرحي ، والقول بعدم معرفة العرب للفن المسرحي يعود إلى عدم جمع وتسجيل هؤلاء لما قاموا بكتابته من فنون . ولكن فيما بعد تنبه دارسو المسرح المحدثون إلى أن الكتابات المسرحية للعرب تمثلت في تلك الحكايات والمواقف المتناثرة في الكتب المتفرقة، وكذلك أقوال الرواة المتنقلة عبر الأجيال، والقول بمعرفة العرب للفن المسرحي أدى إلى خلق إشكالية تعددت فيها الآراء واختلفت بين مؤيد

1- حورية ، محمد حمو ،تأصيل المسرح العربي ، بين التنظير و التطبيق " في سورية ومصر " ، اتحاد العرب ، دط، سنة 1999، ص10.

وناف فمنهم من يقول بمعرفة العرب للمسرح ومنهم من ينفي معرفتهم له ، ولكل فريق أدلته وحججه التي دافع بها عن رأيه .

ولقد عرف العرب والشعوب الإسلامية عامة أشكالا مختلفة من النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر الميلادي ومن هذه الأشكال المسرحية نجد الكوميديا.

" **وعلق ابن سينا (980-1037) على كتاب أرسطو (فن الشعر) واستخدم مصطلح "قوميزيا" لجهل العرب أنداك بالمسرح وأنواعه، أما ابن رشد (1126-1198) فشرح الكوميديا واعتبرها صناعة الهجاء، ومع دخول المسرح في القرن التاسع عشر استخدمت كلمة "كوميضة" للدلالة على المسرح بشكل عام ،كما استخدمت كلمة ملهاة للكوميديا لأنها تتضمن معنى الترويح عن النفس والتسلية** " [1].

إن اختلاف نظرة الكتاب والدارسين للفن المسرحي أدى إلى اختلاف وتعدد التسميات التي أطلقت على المسرح الكوميدي فنجد مصطلح " القوميزيا" الذي استخدمه أرسطو في كتابه " فن الشعر" ويقول ابن سينا أن استخدام هذا المصطلح يعود إلى جهل العرب في تلك الفترة للفن المسرحي وأنواعه، فهم لم يعرفوا هذا الفن على أصوله الحالية إلا مؤخرا ،أما ابن رشد فقد اعتبر الكوميديا صناعة للهجاء، أي أن المسرح هو تعبير عن كل ما هو مرفوض من تصرفات وأخلاق محاولا بذلك تصحيح هذه الأخطاء والقضاء عليها نهائيا ،كما

1- فرحان الخليل ، الكوميديا دراسة تاريخية ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، تشرين الثاني، سنة 2007.

استخدمت كلمة كوميضة للدلالة على المسرح الفكاهي ومن التسميات الأخرى التي استخدمت للدلالة على المسرح الفكاهى نجد كلمة "ملهاة" التي تضمنت معنى الترويح عن النفس والتسلية وذلك بهدف القضاء على الملل والتعب اليومي الذي ينتاب الإنسان .

وبالمرور على العادات الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام ، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي ،كما حدث في أجزاء أخرى من العالم ،تظهر إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا من الأشكال المسرحية المعترف بها " خيال الظل" الذي كان معروفا في ذلك العصر وكان يعتمد على الهزل والسخرية.

ولقد أشار " الشابشتي" لهذه الحقيقة في كتابه " الديارات " حين ذكر أن " **الشاعر دعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه ،فرد الابن بدروه قائلا: والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال، أي أنه أنذره بأنه سيوحي إلى أحد فناني المخايلة بإظهار أم دعبل بين الصور الأخرى التي كان يلعب بها أمام متفرجيه** "[1]. كانت البدايات الأولى للمسرح العربي بسيطة ،فأطلق عليه اسم مسرح خيال الظل، ولقد أشار الشابشتي لهذه الحقيقة في كتابه " الديارات" ومثل لذلك بالحوار الذي جرى بين الشاعر "دعبل" و ابن أحد طباخي المأمون ،حيث هدد الشاعر دعبل هذا الابن بأنه سيقوم بهجاءه ذاكرا صفاته القبيحة، فرد عليه الابن قائلا بأنه سيطلب من أحد فناني المخايلة أي الذين يقومون بتحريك

1- علي الراعي، إشراف :أحمد مشاري ، المسرح في الوطن العربي (سلسلة كتب ثقافية) ، الكويت، دط ، يناير سنة 1978، ص29.

صور الشخصيات المسرحية على الشاشة بأن يقوم بإظهار صورة أم دعبل بين هذه الصور والرسومات.

ولقد أجمع أصحاب الاتجاه القديم على أن (خيال الظل) ظاهرة مسرحية متطورة بل مسرح عربي حقيقي، قد وجد في التراث، ولمسرح خيال الظل نمطان يختلف أحدهما عن الآخر اختلافا يسيرا." **فأما أولهما فهو عبارة عن منصة توضح قبالة رحبة من الرحبات، وتكون هذه الرحبة بمثابة مكان النظارة والمنصة بمثابة المسرح ،ولكنه ليس مسرحا يؤدي إلى ما وراء من حجرات وإنما تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح، وبين المصباح والشاشة رسوم من الجلد تتحرك على قضبان ، فتظهر خلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس ، أما النمط الثاني، فهو أكثر مرونة من الأول لأنه يستغني عن المصباح ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت ،أما الرسوم فيحرك كلا منها عودان من الخشب والرسوم هي أشخاص المسرحية بأسمائها وأخلاقها وأزيائها ، ولكنها لا تقوم بذاتها وإنما يحركها أفراد الفرقة ، ويسبغون عليها الأوصاف ويتحدثون على ألسنتها ويستخلصون من العلاقات والأحداث العظة المطلوبة وقد يتدخلون في سياق المسرحية سائلين أو مجيبين أو شارحين"**[1].

لمسرح خيال الظل نمطان اختلف أحدهما عن الآخر، وتمثل النمط الأول في المنصة التي تعتبر خشبة المسرح والتي توجه باتجاه مكان المتفرجين وتحتوي هذه المنصة على

1- حورية محمد حمو ، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق"في سورية ومصر،"دط، سنة 1999، ص23.

شاشة بيضاء وراءها مصباح، حيث يعكس هذا الأخير الصور والرسومات الموجودة بينه وبين الشاشة ، أما النمط الثاني فهو لا يختلف عن الأول إلا أنه يستخدم النار بدل المصباح، وأن شخصياتها تتحرك على عودان من الخشب، وهذه الرسوم والصور تمثل شخصيات المسرحية التي لا تتحرك من تلقاء نفسها بل هناك أفراد وراءها يتحدثون على ألسنتها، فيشرحون لنا ويجيبون على تساؤلات ، كما يعبرون عن آرائهم تجاه موضوع معين .

ويقول الباحث المسرحي شريف خازنادار **إن الخليفة المتوكل كان من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص إلى البلاط ، ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكانا للتجمع والتبادل الثقافي مع البلدات الأجنبية ، ولقد كان هناك كثير من المضحكين الذين تفننوا في طرق الهزل ،حيث يخلطونه بتقليد لهجات النازلين بغداد من الأعراب والفرس والروم ، ومن أشهر هؤلاء ابن المغازلي**[1].

ومن هذا القول يظهر لنا أن الخليفة المتوكل كان معجبا بالفن المسرحي ويكن ودا خاصا للممثلين وأصحاب المساخر والملاعب المضحكة عامة ،فكان يدعوهم إلى قصره في كل مناسبة فأصبح بذلك مكانا لتجمع الممثلين العرب والأجانب من أجل التبادل الثقافي والمعرفي ومن أشهر من تفنن في تقليد لهجات الأعراب والفرس وغيرهم نجد ابن المغازلي الذي تفنن في طرق الهزل والإضحاك.

1- ينظر: علي الراعي، إشراف : أحمد مشاري ، المسرح في الوطن العربي ، ص30.

1-المسرح الفكاهى في مصر:

ويعتبر "خيال الظل" من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التي عرفتها مصر ،" **والتي تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الشخوص ،متوسلة بالحركة والإيماء للتعبير عن معنى ما بقصد إيصاله للمتلقي... وأقدم الإشارات التي وردت عن خيال الظل المصري ،ترجع إلى أواخر الحكم الفاطمي ،بعد ذلك ذكر أن صلاح الدين الأيوبي حضر عرضا لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل وذلك عام 1171م/567ه**"[1] .

بمعنى أن مسرح "خيال الظل" يعمل على تقليد تصرفات الأفراد وأقوالهم معتمدا في ذلك على الحوار والحركة والإيماء وذلك بقصد التعبير عن رأي معين، وإيصال رسالة للمتلقي، وكذلك تصحيح تصرف من التصرفات الخاطئة الموجودة في المجتمع، وأقدم إشارة وردت عن خيال الظل المصري تعود إلى أواخر الحكم الفاطمي .

وتدرجت أهداف " خيال الظل" من فرجة شعبية يسعى الشعب إليها " **طلبا للتسلية في حد ذاتها ، ثم أصبحت رغبة في تسلية وعظية أساسها القصة الدعائية، ثم تطور هذا الأساس بسرعة إلى عرض فكاهي ترفيهي تمس موضوعاته بعض مجريات الحياة الواقعية والممكنة وتقوم على الإضحاك والمفارقات، ولم يخل الأمر من أن يوظف الشعب خيال الظل ليعبر به عن أفراحه وأحزانه ويودعه خلجات نفسه وأمنيات طموحه ومداعبات**

1- إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، دط ، سنة 1963، ص40.

وجدانه، وإن استغلته الغوغاء لحشوه بالكثير من مفاتح عاداتهم وسلوكهم المنحرف من عبارات مكشوفة شهوانية وحركات فاضحة، يبهج لها العامة والدهماء "[1] .

يسعى مسرح " خيال الظل" إلى بعث الفرجة والتسلية في الجمهور المتلقي أي أن الهدف الأول لمسرح خيال الظل كان منحصرا على التسلية ،فقد وجد للترفيه عن النفس ، ثم تدرج وأصبح هدفه الوعظ والإرشاد من خلال التسلية، وكان مرجعه في ذلك القصة الدعائية، ثم بعد ذلك تطور إلى عرض فكاهي ترفيهي معالجا بذلك بعضا من مشاكل وأمراض المجتمع الاجتماعية المنتشرة فيه، كما وظف مسرح "خيال الظل" ليعبر أيضا عن أحزان وأفراح المجتمع معبرا بذلك عن طموحاته وأمنياته في التغيير والتجديد، كما عبر فيه أيضا المسرحيون عن مقابح عاداتهم المنحرفة .

ولقد شهد المسرح المصري الفكاهي في فترة الستينات نضجا ورواجا كبيرين ، حيث استطاع المسرح في هذه الفترة من خلال كتابهما، التعبير عن آمال وآلام وتطلعات الجماهير.

ويرى " لويس عوض"،" **أن التوسع الكمي المفاجئ في حركتنا المسرحية بما يتلاءم مع إمكانياتنا الفنية، قد خلق طبقة ممن لا يعرفون شيء عن الفن ، هذا الرواج المسرحي قد أغرى عديدا من كتاب القصة الذين وهبهم الله موهبة الفن القصصي لا غير بأن يغيروا**

1- حسين كمال الدين ، تقديم : مختار السويفي ، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1، سنة 1996/1413، ص112.

مجرى فنهم و يكتبون للمسرح دون أن يكون لديهم الاستعداد الطبيعي له ، فنجد أن لهذه الثورة أثار على المسرح وما أحدثته من نهضة مسرحية فبعد أن كانت هذه المسرحيات – والتي كانت معظمها مترجمة أو مقتبسة –بعيدة كل البعد عن الواقع المحلي للمجتمع المصري بأحداثه وأبطاله البعيدين عنا كل البعد ، أصبحت قريبة من الواقع المحلي وكان التحول الكبير في المضمون الدرامي في الأعمال من حيث التأثير بظروف المجتمع"[1].

ومن المواضيع التي تناولها المسرح الفكاهي المصري نجد المواضيع السياسية والتي كان الغرض منها تحويل القضايا إلى مادة للترفيه، ووسيلة فعالة لإبعاد الجمهور عن السياسة .

من هذا القول نفهم أن لويس عوض يرفض هذا الرواج والتوسع الكبيرين اللذين ظهرا في المسرح المصري، ذلك لأن هذا الرواج كان في الكمية فقط لا في المضمون حيث ظهر العديد من الكتاب الذين لا يتقنون الفن المسرحي ولا يعون أصوله ومبادئه حيث كتب له المختصون وغير المختصون، ومن هؤلاء نجد كتاب القصة الذين تخلو عن كتابة القصص ولجئوا لكتابة الفن المسرحي، كما كان للثورة المصرية أيضا أثارها الايجابية على المسرح حيث تغيرت مضامين هذه المسرحيات فنجد، أن كتاب هذه الفترة عبروا عن الواقع الحقيقي للمجتمع المصري ،حيث عكس أمال وآلام هذا الأخير ،وذلك تأثرا بظروف المجتمع.

1–لويس عوض، الثورة والأدب، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، دط، سنة1990، ص26.

ويشير الكاتب " إبراهيم فتحي"في كتابه " كوميديا الحكم الشمولي" إلى أن " **مولد المسرحية ذات الموضوع السياسي المباشر في مصر يرجع إلى مسرحية " براسكا" أو "مشكلة الحكم "للكاتب الكبير " توفيق الحكيم" ،حيث سخر من خلالها الكاتب على شكل التعددية الحزبية والدي كان سائدا قبل 1952، ولكشف زيف لعبة السياسة ومشاجرات الأحزاب من أجل الوصول إلى الحكم ومغانمه تحت ادعاء الديمقراطية، وتمثيل مصالح الأغلبية، بينما الشعب نفسه يخسر وجوده الحقيقي وأهدافه الحقيقية، حتى تصل إلى نتائج حكم المستبد العادل التي بشرت به مسرحية الحكيم** "[1] .

يرجع الكاتب " إبراهيم فتحي" في كتابه المذكور سالفا مولد المسرحية ذات الموضوع السياسي أو التي تتحدث عن المواضيع السياسية إلى مسرحية " براسكا" لصاحبها "توفيق الحكيم " حيث أشار فيها الكاتب إلى أهداف الحكام من وراء سعيهم وراء الحكم ،مختبئون وراء أقنعة الحكم العادل والدعوة إلى الديمقراطية والسعي لتحقيق مطالب الشعب الذي يخسر وجوده بسبب الحكام وسلطتهم ،حيث قال أنه لا مقصد ولا هدف للحكام من الحكم إلا اصطياد مغانمه وتحقيق رغباتهم الشخصية ،كما دعا الكاتب في مسرحيته هذه إلى تحقيق المساواة والحكم بالعدل بين الشعب .

1- هدى توفيق ، دراسة لكتاب " كوميديا الحكم الشمولي" لإبراهيم فتحي ، فكاهة شعبية في مواجهة الاستبعاد ، مجلة نزوي ، فصلية ، العدد السبعون ، مؤسسة عمان للطباعة والنشر،17 ابريل 2012،تاريخ الاطلاع 13 مارس 2013 ، نقلا عن الموقع : WWW.NAZWA.COM

ومن الأهداف المتوخاة من الفكاهة الشعبية نجد" **سعيها إلى بناء عالم ثان وحياة ثانية لمواجهة عالم التخويف والإرهاب في مقابل النبرات الجدية التي تنمو خارج إطار الاستبداد الرسمي ولا تقف الفكاهة عند الكلمة والنكتة ، بل تتعدى ذلك إلى العروض والمشاهد الكوميدية في الأسواق والتجمعات الشعبية ، والملاحظ أيضا أن الفكاهة الشعبية محاكاة هزلية لأجناس الكلام والكتابة الرسمية الرفيعة وينتج عن ذلك أن اللعب بالكلمات والنوريات المختلفة والدخول في قافية لها وظيفة فكرية ، بالإضافة إلى وظيفتها الفكاهية، فالمهرج أو البهلوان يترجم كل ما هو مرتبط بالمكانة العالية ومظاهر الفعل الرسمي والتحكم الرفيع المقام والعبارات الروحية والمشاعر الرقيقة إلى لغة الجسم والطعام والشراب والهضم ونتائجه والحياة الجنسية ،فمثلا السخرية من قواعد النحو في ألفية ابن مالك، تتم عن طريق الهبوط بالفاعل والمفعول إلى المستوى الجسدي الشبقي أو التعامل المادي بالضرب أو تحويل أخوات كان مثلا إلى بنات متأهبات للعناق أو المنادى وترخيمه إلى مغازلة سعاد من النافذة**" [1] .

تعمل الفكاهة الشعبية على تغيير العالم وبناء عالم آخر وذلك بهدف مواجهة الصعوبات والمخاوف التي يعايشها الأفراد في حياتهم اليومية، مستعينة في ذلك بالكلمة المعبرة التي تحرك همم الشعوب وتيقضها من سباتها العميق ، والنكتة التي تحمل في طياتها معاني عديدة ، وكذلك بالعروض الكوميدية التي يقدمها المسرحيون في أوساط الشعب ، كما

1–هدى توفيق ، فكاهة شعبية في مواجهة الاستبداد ، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للطباعة والنشر والإعلان.

تعتبر الفكاهة الشعبية أيضا محاكاة حيث تحاكي واقع الشعب وتصوره ،فتعكس لنا الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية التي يعيشها الشعب، فتعبر عنها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ،فنجد أن المهرج أو البهلوان يترجم كل ما هو مرتبط بالفعل الرسمي والعبارات الروحية والمشاعر إلى لغة الجسم والطعام والتراب أي أن البهلوان يعبر عن أفعال وأقوال الأفراد عن طريق حركاته البهلوانية التي يفهمها المتلقي .

مثل ابن مالك الذي قام بالسخرية من قواعد النحو في ألفيته حيث حول أخوات كان إلى بنات متأهبات أو مستعدات للتعانق فيما بينها، وكذا ترخيمه للمنادى إلى مغازلة سعاد من النافذة وغيرها من السخريات التي قام بها.

ولقد كان لانهيار كل القيم والمبادئ والأفكار بل وحتى الأحكام التي يتبناها الكتاب أثر كبير على مصداقية ما يقدم للجمهور، إضافة إلى انصراف الدولة عن رعاية المسرح وتدعيمه "**وهذا ما دفع بالمسرح التجاري إلى الظهور مرة أخرى ليضطلع بالمسؤولية الكاملة ، واعتمد في ذلك على فناني وممثلي ومخرجي المسرح الكوميدي التابع للدولة في الستينات ،إلا أنهم توجهوا بمضامين مسرحياهم وجهة جديدة تختلف كلية عن وجهته في الستينات ،إذ اتجهت إلى تقديم مضامين بعيدة عن النواحي الفطرية والثقافية واعتمدت على التسلية والترفيه ،مما جعل مفهوم المسرح عند كثير من الناس لا يختلف عن النادي الليلي**"[1] . أدى انهيار القيم والمبادئ وكذا انتشار الفساد والطمع في المجتمعات العربية إلى

1- احمد صقر، دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، ص38.

ظهور المسرح التجاري الذي سعى الكتاب من خلاله إلى جمع الأموال ، ولقد اقتصر هذا النوع المسرحي على فناني ومخرجي المسرح الكوميدي التابعين للدولة الذين غيروا مضامين مسرحياتهم، وتوجهوا بها وجهة جديدة مغايرة عن تلك الموجودة في الستينات حيث كان هدفهم من تلك المسرحيات تحقيق التسلية والترفيه لا غير، وهذا ما جعل مفهوم ومغزى المسرح يتغير، فبعد أن كان يهدف إلى إيصال رسالة وتغيير واقع المجتمع وتوعيته، أصبح يهدف إلى اللهو والترفيه ، وبذلك أيضا تغيرت نظرة الناس للمسرح فبعد أن كان فنا مقدسا له خصائصه ومميزاته أصبح كغيره من الفنون الأخرى التي تشبع غرائز الناس.

ولقد نقلت لموليير عدة مسرحيات قام على ترجمتها كبار أدباء العصر وكتابه ومسرحييه ، ولم يكن موقفهم من الملهاة كموقفهم من المأساة، بحيث أنهم لم يترجموا الملهاة مباشرة بل لجئوا إلى التعريب *والتمصير ، فوظفوا شخصيات عربية أو مصرية ،كما وظفوا اللغة القريبة من لغتهم الحالية.

ومن أشهر من مصر مسرحيات "موليير" أو كوميدياته محمد عثمان جلال ،" **إذ مصر أربع مسرحيات نشرها في كتاب بعنوان " أربع روايات من نخب التياترات" وضمت مسرحيات" طرطوف" أو الشيخ متلوف،كما سماها بعد التمصير ، و" النساء العالمات"**

* يقصد بمصطلح " التمصير" في المسرح العربي أنها هي الصيغة التي يجري من خلالها تحويل نص أجنبي إلى نص ذي طابع محلي في أحداثه و شخصياته وأجوائه و فضائه الدرامي و لغات هو هي عادة إحدى اللهجات العربية التي ينتمي إليها الكاتب أو فريق العرض " بحيث يخيل للملتقي أن هذا النص الذي يعتمده العرض المسرحي نص محلي بحت كتبه مؤلف عربي مصري ينظر: أبو وليد ، معنى التمصير في

وهو الاسم الذي اختاره لمسرحية " LES FEMME SAVANTES" ومدرسة الأزواج" L'ECOLE DES MARIS" ومدرسة النساء" L 'ECOLE DESFEMMES ثم مصر مسرحية خامسة لموليير هي " الثقلاء" أو" LES FACHEUX"[1]

من هذا القول نفهم أن أغلب الأعمال المسرحية العربية لا تعود في الأصل إلى العرب وإنما هي نقل وترجمة للأعمال المسرحية الغربية ،حيث قام العديد من الكتاب العرب بترجمة النصوص المسرحية الغربية إلى اللغة العربية ،ومن هؤلاء نجد "محمد عثمان جلال " الذي قام بتمصير مسرحيات "موليير " منها مسرحية " LES FEMMES SAVANTES" التي اختار لها عنوان " النساء العالمات " والتي تتحدث عن النساء المتعلمات والمكانة التي تتمتع بها في المجتمع ، ضف إليها أيضا مسرحية " L'ECOLES DES FEMMES"التي حملت اسم "مدرسة النساء" بعد التمصير ،وغيرها من المسرحيات التي قام بتمصيرها والتي ذكرناها سالفا.

وإبان الحرب العالمية الأولى شاعت مسرحيات " الفارس " والتي مثلتها بعض الفرق المسرحية الكوميدية في بداية نشأتها مثل فرقتي " علي الكسار"و" نجيب الريحاني"وفرقة"

المسرحية ، ملتقى المعلمين والمعلمات ، المملكة العربية السعودية .تاريخ النشر:2010/08/01، تاريخ الاطلاع :2013/04/25، نقلا عن الموقع WWW.SAUDI.TEACHE.COM

1-عبد العزيز ، شرف، إشراف :محمود علي مكي ، أدبيات الأدب الفكاهي ، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان-مصر،ط1 ، سنة 1992، ص160 .

عكاشة" التي قدمت مجموعة من مسرحيات " توفيق الحكيم" منذ سنة 1923 منها المسرحية الكوميدية "العريس " التي مصرها عن مسرحية فرنسية .

كما كتب " توفيق الحكيم "أيضا مسرحية " الأيدي الناعمة"**التي وظف فيها الكوميديا للفكر الاجتماعي حيث لجأ فيها إلى العاطلين بالوراثة و قضية العمل و شرف العمل ،وكانت قضية ملحة بعد الثورة المصرية سنة 1952...في محاولة لتجريد طبقة الإقطاع من كل صفة شريفة يتصف بها إنسان ..وحث المجتمع على العمل ،و الوقوف على هذه المسرحية يقدم صورة واضحة من مواكبة " الحكيم" للتغيير الاجتماعي الذي طرأ على المجتمع المصري بعد الثورة... وهو ما يؤكد على حقيقة هامة ..و هي الدور الذي يؤديه المسرح باعتباره جزءا من نصوص الأدب المعاصر**[1]. و بهذا نقول أن الفكاهة أصبحت عنصرا وظيفيا في الدراما الحديثة عند " توفيق الحكيم " وعند غيره من الكتاب المسرحين الذين أثروا المسرح العربي بما قدموه من مسرحيات كوميدية مؤلفة أو مترجمة أو مقتبسة، وهذا يدل على أن الفكاهة أصبحت وسيلة اجتماعية فعالة في خدمة النقد الاجتماعي والتقويم الخلقي ،وهذا ما يجعل للأدب الفكاهي في جميع الأجناس الأدبية أهميته وخطورته في حياة الإنسان .

يقول الحكيم في كتابه " سجن العمر" حول أول أعماله في مجال الكتابة المسرحية: "**كانت أول تمثيلية لي في الحجم الكامل هي تلك التي سميتها ..." الضيف الثقيل"...أظن**

1- ينظر: حلمي بدير، فن المسرح ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية، ط1، سنة 2003، ص60.

أنها كتبت في أواخر عام 1919 .ليست أذكر على وجه التحقيق ...كل ما أذكر عنها وقد فقدت منذ وقت طويل ،هو أنها كانت من وحي الاحتلال البريطاني وأنها كانت ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بدون دعوة منا... وبدون رغبة منه في الانصراف عنا..."[1].

ومن هذا القول نفهم أن "توفيق الحكيم" قد تعرض للمواضيع السياسية أيضا في أعماله المسرحية ،ومثال ذلك مسرحية " الضيف الثقيل " التي عبر فيها عن رفض الشعب المصري للمحتل والمعمر البريطاني الذي احتل الأرض المصرية بدون سابق إنذار ، فشبهه بالضيف الذي يزورنا بدون موعد مسبق، وبدون دعوة منا .

ولقد شهد المسرح الفكاهي المصري خلال فترة الثمانينات والتسعينات ازدهارا ورواجا كبيرين ،خصوصا عروض القطاع الخاص، وظاهرة الرواج هذه وجدت في ظل وجود الاحتلال ووفرة المستوطنين الأجانب، ثم في ظل تخلف فئات جديدة ، وذلك نتيجة للحراك الاجتماعي الذي حدث في مصر في السنوات الأخيرة .

ومن كل ما سبق من حديث عن المسرح المصري نتوصل إلى أن مصر العربية كانت مهيأة أكثر من غيرها من البلاد العربية لتقبل فكرة المسرح ، حيث توفرت لها كل الشروط والظروف المناسبة لظهور المسرح فيها ، فتعرض لكل المواضيع والجوانب التي

1- عبد الرحمان ياغي، في الجهود المسرحية الإغريقية ، الأوربية ، العربية(من النقاش إلى الحكيم)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، سنة 1400هـ/1980م، ص161.

تمس الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع المصري محاولا معالجتها، وتصحيح نظرة الأفراد إلى الحياة ، وبذلك ظهر عدة كتاب مسرحيون تألقوا وأبدعوا في الفن المسرحي.

2-المسرح الفكاهى في سوريا:

أما إذا ما انتقلنا إلى سوريا فنجد أن المسرح قد ظهر فيها سنة 1978 على يد الشيخ *"أبو خليل القباني" ،"**الذي ولد في دمشق، ودرس اللغة والعلوم الدينية والموسيقى والموشحات، ثم أولع بالمسرح وانصرف إليه مؤلفا ومخرجا، ويروى أنه كان يحضر عروضا لمسرحيين لبنانيين سبقوه، وخاصة لمارون النقاش وأتباعه، ولقد كان القباني ولا يزال رائدا من رواد المسرح في سوريا، فقد ناضل ليرسي دعائم هذا الفن في مجتمع لم يتهيأ بعد لمثل هذا الفن، وخلق تلاميذ له في سوريا منهم المعلم" قسطنطين الخوري"و"الأرناؤوط**" [1].

لقد كانت بداية المسرح في سوريا على يد الشيخ أحمد أبو خليل القباني سنة1978 الذي يشكل ظاهرة حضارية في طور النهضة العربية الحديثة في المشرق العربي وبلاد الشام ومصر، وامتازت هذه الشخصية بالتفاعل مع الثقافة ذاتيا ومجتمعيا، ولقد كان أبو خليل

1-خليل الموسى ،المسرحية في الأدب الحديث (تأريخ -تنظير-تحليل) ،اتحاد الكتاب العرب، دط، سنة 1997، ص18.

* أحمد أبو خليل القباني" يعد أحمد أبو خليل القباني (1866-1903) رائدا كبيرا من رواد المسرح والموسيقى العربية ،فهو المؤسس الأول لما عرف بالمدرسة الشامية التي اعتمدت على دمج التمثيل بالغناء و الرقص ...وكان هدف القباني من عروضه المسرحية دفع الجمهور إلى أخذ العبرة و العظة من قصص التراث الممثلة أمامه ،وذلك ليستعين بهما على معايشة الحاضر بصورة سليمة واستشراق المستقبل بصورة قومية ...ينظر: علي القيم ، أحمد أبو خليل القباني في مصر، مجلة الباحثون العلمية العدد52، تشرين الأول25،2011/04/2013 نقلا عن:.WWW.ALBAHETHON.COM

القباني من عشاق المسرح، حيث كان يحضر كل العروض المسرحية التي تقدم في زمانه ومنها العروض المسرحية التي يقدمها "مارون النقاش" الذي يرجع إليه الفضل في ولادة المسرح العربي ،ولقد عمل القباني جاهدا من أجل إرساء قواعد هذا الفن في وسط مجتمع لم يكن مهيأ لاستقبال فن جديد لاشتغاله بأموره الاجتماعية والوطنية. وللقباني عدة تلاميذ اخذوا منه أسس الفن المسرحي. ولقد كان لجهود الفنانين الجادين فضل كبير في قيام النهضة المسرحية التي أعقبت إنشاء المسرح القومي في سوريا، والذين ضمنوا لسوريا أن يقوم فيها مسرح جاد إلى جوار العروض المسرحية التي كانت تقدمها الفرق التجارية، كما كان في سوريا أيضا بعض الفنون الشعبية المسرحية والتي كانت تقدم *فن الكراكوز في المقاهي مع شيء من رقص السماج.

وإلى جانب" الكراكوز " **كان الفنانون المسرحيون الشعبيون من أمثال "جورج دخول" يشاركون في عروض مسرحية منوعة في المقاهي والمسارح وكانت هذه العروض تتألف من الغناء وخاصة القصائد، ومن الرقص الشرقي مع غناء الراقصة الأولى ،ثم يأتي الفاصل الفكاهي الذي يقدمه جورج الذي ابتكر لنفسه شخصية المهرج :كامل الأصلي"**[1].

1- علي الراعي ، إشراف : أحمد مشاري ، المسرح في الوطن العربي ، ص172.

* الكراكوز : THEATRE DE MARIONNETTESشكل من أشكال العروض تؤدى فيه الأدوار دمى بدلا من الممثلين وقد عرف استخدامها كنوع من الاستحضار للغائب في الحضارات القديمة و تصنع هذه العرائس من ورق أو خشب أو قماش ،وقد اعتبر هذا النوع من المسرح في الغرب أحد مصادر الإلهام لتجديد المسرح في الغرب خلال القرن التاسع عشر،وقد اعتبر منظرو المسرح أن الدمية هي النموذج المثالي للمثل لأن أداءها يكسر الأعراف الإيهامية ،و صارت عروض الدمى على درجة عالية من الكمال حيث تقدم لجمهور من الكبار بعد أن كانت حكرا على الصغار ،ينظر:ماري الياس وحنان حسن ، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1،سنة1997،ص210-212.

ومن هنا نفهم أن الفنانون المسرحيون السوريون لم يقتصروا على ممارسة فن الكراكوز فقط أو أنهم لم يكتفوا بتقديم العروض المسرحية التي تعتمد على الدمى، وإنما طوروا طرق تقديمهم لهذه العروض وذلك بإدخال الشخصيات عليها، فنجد أنه هناك من الفنانين من شارك في هذه العروض، ومن هؤلاء "جورج دخول" الذي كان يقدم عروضا مسرحية في المقاهي والمسارح، والذي اختار لنفسه شخصية المهرج كامل الأصلي، ومن هنا نقول أن السوريون قد نوعوا في طرق تقديمهم للعروض المسرحية .

وإلى جانب "جورج دخول" كان هناك فنان شعبي آخر اسمه "جميل الاورغلي "، "**الذي كان يقدم النمر الفكاهية في المسارح مثل، نمرة البوسطجي ومقالبه ونمرة المهراجا وعشيقته، وكانت هذه النمر تقدم بالدارجة السورية، وتعتمد على سوء التفاهم والتلاعب بالألفاظ، كما تعتمد على حركات التهريج والإضحاك وكان كامل الأوصاف يرقص أحيانا رقصته "البالصة" وهي رقصة استعطاء من الجمهور تقدمها راقصة ما بين صفوف المتفرجين ،وليس على المسرح ومن ورائها ممثل هزلي يقلدها في حركاتها بشكل مضحك ،إلى جانب هذا نجد الفرق التركية التي كانت تزور سوريا ومنها فرقة ارطو غرل بك التي كانت فصولها الأرطوغرلية تعتمد على الارتجال والحركة، وكانت فكاهتها تستخدم النكتة وسرعة الخاطر، ولكنها لا تنحدر إلى الإسفاف**"[1].

1- علي الراعي ، إشراف :أحمد مشاري ، المسرح في الوطن العربي ، ص173.

لقد تعددت الوجوه المسرحية الكوميدية في سوريا وبذلك تنوعت العروض المسرحية التي كانت تقدم، ومن هؤلاء نجد الفنان الشعبي "جميل الأورغلي"الذي كان يقدم النمر باللغة الدارجة السورية والتي تعتمد على حركات التهريج والإضحاك وكذلك التلاعب بالألفاظ فمثلا نجد الممثل ينطق كلمات أجنبية بلغة الدارجة أو المحلية وهذا ما يحدث خللا ولحنا فيها، ولقد كانت هذه العروض تقدم بغرض الحصول على المال، حيث تقوم راقصة بالرقص بين صفوف الجمهور الدى يقدم لها المال. إضافة إلى هده التي كان يقدمها الممثلون السوريون نجد أيضا تلك العروض التي تقدمها الفرق الوافدة من البلدان العربية المجاورة ومنها الفرق التركية التي تقدم عروضها الفكاهية التي تحوي في طياتها النكتة .

ويرى الناقد " الشمعة سامي" في أن الكوميديا تسلية وترويح عن النفس فنجده يقول في حديثه عن شخصيات مسرحية " القبلة القاتلة "**:أما مختار أفندي عثمان فصدقني أني أكتب اسمه الآن ولا أملك نفسي من الضحك، والضحك كثيرا ، لمجرد ذكر اسمه ،حركات مضحكة، نبرات مضحكة، وكل شيء مضحك في مختار عثمان حتى صخبه وثورته وتوعده، فله عظيم تهانينا على النجاح الكبير**"[1].

لقد اختلفت وتعددت الأغراض التي ترمي إليها العروض المسرحية الكوميدية التي تقدم على خشبة المسارح ، فنجد منها ما كان يقدم بغرض تحريض الجمهور وتحريك همهم، ودعوتهم إلى التغيير بالقضاء على العادات السيئة واستبدالها بعادات حسنة، ومنها أيضا ما

1-حورية محمد حمو، حركة النقد المسرحي في سورية (1967-1988)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، سنة1998، ص24.

يدعو للحفاظ على التراث وتخليد التاريخ، ومنها أيضا ما كان يقدم بغرض الترفيه عن النفس والتسلية، وهذا ما نستشفه من قول "الشمعة سامي"الذي قال أن الكوميديا تسلية وترويح عن النفس ومثل لذلك بشخصية " مختار أفندي عثمان " حيث رأى بأن بكل ما يقوم به من حركات وما يقوله لا يبعث إلا على الضحك، وهذا ما جعله يحقق النجاح والشهرة.

ولقد كان المسرح الكوميدي في سوريا شأنه شأن البلدان العربية الأخرى " **حيث ظهر بعض الكتاب الذين كتبوا الكوميديا الشعبية مثل " حكمت محسن" و"الأغواني"، ومن ثم ظهر الكوميديان "نهاد قلعي" ومن بعده"دريد لحام" الذي كتب له الشاعر الكبير "محمد الماغوط" جل مسرحياته التي تتحدث عن الهم العام للبلاد والهم الخاص للمواطن معا، وما إن توفي الفنان " نهاد قلعي" حتى تراجع هذا النوع من المسرح ، وحل محله فرق غايتها الإضحاك مثل فرقة " محمود جبر"و الآخوين قنوع تحت تسميات عديدة ذات محتوى واحد هو الضحك للضحك فقط .ولم يستطع المسرح القومي في سوريا أن يقدم الكوميديا التي من المفترض أن تجعل المتفرج خارج الحدث وتحفزه للمعرفة من خلال همه اليومي كما كان يفعل النجمان دريد ونهاد في شخصيتي "غوار الطوشة" وحسنى البورظان**" [1].

لقد كتب العديد من السوريين للكوميديا الشعبية وممن عرفت نصوصهم الرواج والشهرة نجد " نهاد قلعي" و"دريد اللحام" اللذان تعرضا في نصوصهما المسرحية إلى القضايا

1- فرحان الخليل ، الكوميديا دراسة تاريخية ، ويكبيديا الموسوعة الحرة، تشرين الثاني،2007، تاريخ الاطلاع 2013/03/23 ، نقلا عن WWW.ARAB.ENCY.COM.

التي تشغل الشعب السوري، وكذا المشاكل التي تتخبط فيها البلاد، وفيما بعد بدأ المسرح السوري في التراجع، ذلك لان أغلب المواضيع التي تناولها الكتاب وكذا الفرق المسرحية التي جاءت بعد نهاد ودريد كان الغرض منها الترفيه عن النفس والإضحاك لا غير ذلك ، عكس ما كان يقوم به نهاد قلعي الذي كان يوعي ويعالج القضايا التي تشغل المواطن السوري .

ولقد تميزت الأعمال المسرحية السورية بطابع واحد فكانت " **هذه الأعمال ملتصقة بالقضايا الطارئة التي تتسع لتشمل قضايا الوطن و المجتمع و الإنسانية ، وهناك غلبة للتجارب الموصوفة وغير الموصوفة ،وقلة من المسرحيين الذين يعملون بصبر وثقة، ففي وسط هذا الجو المحموم يعاد النظر في قضية المسرح عموما ، والاقتراب من أفضل السبل للحديث مع الجماهير عن مسرحها المفيد، فتنمو زهرات تغالب عن فن الواقع وتحيا ، وفي هذه الانطلاقة الجديدة يصبح الواقع أرض الرؤية المسرحية نحو التقليل من شأن المباشرة بوصفها هما ثقيل الوطئة على تطور الحركة المسرحية** "[1].

نشأ الفن المسرحي واكتسب خصائص ومميزات خاصة به جعلته يختلف عن باقي الفنون الأدبية الأخرى، فنجد أنه يلجأ إلى معالجة القضايا الوطنية وكذا المشاكل والعراقيل التي يصادفها الأفراد في حياتهم اليومية بأسلوب غير مباشر ،حيث لجأ كتاب المسرح إلى توظيف الرموز والإيحاءات في نصوصهم المسرحية وتوظيف الأسلوب غير مباشر ساهم في تطور الحركة المسرحية وبقاءها .

1- عبد الله ، أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر ، قضايا ورؤى وتجارب ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، سنة 2002، ص17.

3-المسرح الفكاهى في لبنان:

أما إذا انتقلنا للحديث عن المسرح في لبنان نقول أن هذا الأخير لم يعرف المسرح كفن وإنما كان عبارة عن أدب ويظهر ذلك في قول الأستاذ " عبد اللطيف شرارة:" **لم يستطع لبنان أن يوجد المسرح كفن ،وإنما استطاع أن يوجده كأدب ،كأثر يقرأ، كأسلوب في التعبير عن الحياة والنفس ، وقد ظلت المسارح التي نشأت في البلاد محصورة ضمن المعاهد العلمية في الأعم الأغلب منها ولم تؤثر في حياة الشعب تأثيرا مباشرا ، بحيث يقبل على العناية بتنشئته ممثلا وممثلين ، وبناء مسارح وتوجيه الأدباء نحو التأليف المسرحي** "[1] .

من هذا القول نفهم أن المسرح في لبنان ظهر أولا كأدب ، بحيث أنه لم يختلف كثيرا عن باقي الفنون الأدبية الآخرة كالقصة والرواية والحكاية التي وجدت لتقرأ لا لتمثل أمام الجمهور فكان وسيلة يعبر بها كاتبها عن أحاسيسه وحياته اليومية ، وبذلك لم تؤثر في حياة الشعب، الذي يقرأ هذه النصوص أو هذا الأدب، كما كان يقرأ القصة والرواية وذلك دون الاهتمام بالمغزى أو بالغرض الذي كتبت من أجله.

وفيما بعد ظهر هذا الفن في الوطن العربي عامة وفي لبنان خاصة مع : مارون النقاش" الذي حمل المسرح الغربي إلى الوطن العربي، وذلك بحكم إطلاعه المباشر على هذا المسرح .

1-علي الراعي، إشراف: احمد مشاري ، المسرح في الوطن العربي ، ص197.

" ولقد استطاع هذا الرائد العربي اللبناني الأول للمسرح أن يقدم في بيته بيروت سنة 1848 مسرحية *" البخيل". وفي سنة 1979 مسرحية " أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد"ثم أشاد أول مسرح عربي بجوار بيته في بيروت، قدم عليه سنة 1852 مسرحية " الحسود السليط" بتقنيات فنية يحاكي فيها التقنيات التي وصل إليها المسرح الأوروبي آنذاك"[1].

يعود تطور الفن المسرحي في لبنان إلى رائده الأول " مارون النقاش" الذي أبدع في كتاباته المسرحية، فنجد أنه كتب عدة نصوص مسرحية على شاكلة المسرح الغربي الذي كان مطلعا عليه، وأولى مسرحيات" النقاش"مسرحية"البخيل" التي حققت له الشهرة .

وبعد وفاة" مارون النقاش" بدأ المسرح اللبناني في التراجع ،وبذلك تبين أن دوام المسرح في لبنان أمر بعيد الاحتمال.

ولقد كان المسرحيون في لبنان ينطلقون من أرضيات سياسية محددة "**كما هو الحال مع" جلال خوري" و" عصام محفوظ" و" روجيه عساف"وفي حماسة اتصالهم بطبيعة العمل المسرحي ينجحون ،حيث الكاتب قائد في عملية العرض المسرحي، ولكن أعمالهم لا تملك فضيلة المتابعة، فلا تؤسس لتقاليد بعد ذلك، على أننا لا نستطيع أن نغفل عن أهمية**

1-حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري ، اتحاد الكتاب العرب، دط، سنة 1999، ص253.

*مسرحية " البخيل" هي باكورة المسرح العربي على نمط المسرح الغربي نصا وتمثيلا وأولى مسرحيات مارون النقاش الثلاث ، قدمها في بيته إلى أصحابه ودعى إليها كامل قناصل البلدة(بيروت)و أكابرها ..في أوائل سنة 1847.أنطوان معلوف، هارون نقاش (1817-1855) إشكالية الأوبرا في نشأة المسرحية العربية، الهيئة العربية للمسرح ، بيروت، ط1، سنة2011، ص05.

المجهود المبذول في استمرار تقاليد المسرح من الرواية ومعطيات الجماعة في اللقاء والتخاطب والتفكير وآلية الفعل أي استمداد حلول فنية من حياة الشعب وأساليب تواصله من شؤونه المختلفة وتأدية ذلك في سياق مسرحي ينشد الإقناع، وقد تجلى ذلك في عمل فرقة "روجيه عساف" " حكايات من عام 1936"[1].

من هنا نفهم أن أغلب المسرحيات التي كتبت في لبنان في هذه الفترة كانت ذات مضامين سياسية أي أنها تناولت القضايا السياسية المتعلقة بالحكم والسلطة والتسيير، وذلك بسبب انتشار العنصرية واللاعدل في المجتمع، وتناول مثل هذه الموضوعات يجعل من تلك الأعمال تلقى النجاح والشهرة، كما تناولت هذه المسرحيات أيضا حياة الشعب مستمدة منها الحلول المناسبة للتغيير ،بداية من تغيير أساليب التواصل والتعامل، موظفين في ذلك الحجج والأدلة المناسبة لإقناع المتلقي بما يراه ويسمعه.

ولقد عرفت الساحة المسرحية اللبنانية المسرح الكوميدي " **وذلك خلال فترة سبعينات القرن العشرين، حيث انتشرت الكوميديا كظاهرة مسرحية شعبية ترفه عن المتفرج ضيقه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، ولقد كان الهدف من هذه المسرحيات أيضا تصحيح الوضع والقضاء على الآفات الاجتماعية المنتشرة في المجتمع، ولقد عرفت هذه الفترة ظهور كوميدي في منتهة الرقي هو"خضر علاء الدين" صاحب الشخصية الشهيرة " شوشو" وبعض الشخصيات الأخرى مثل (أبو الفهم" ثم بعد هذه الفترة بدأ المسرح**

1-عبد الله أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر ، قضايا و رؤى وتجارب ، ص17.

الكوميدي اللبناني ينحدر ويتراجع وظهرت الفرق التي روجت إضحاكا أقرب إلى الفرس من الكوميديا مثل فرقة " الساعة العاشرة "[1].

بالإضافة إلى الموضوعات السياسية التي ظهرت في النصوص المسرحية اللبنانية، نجد أيضا تلك الموضوعات التي تعالج الواقع الاجتماعي للمجتمع اللبناني ومختلف الآفات والمشاكل التي يتخبط فيها: كظاهرة البطالة وانتشار الفقر و الأمراض، كما تناولت أيضا الجانب الاقتصادي الذي تخبط بدوره في مشاكل وعراقيل تسببت في تراجعه وتقهقره، وكان هدف الكتاب من التعرض لهذه الموضوعات تصحيح الأوضاع وتوعية المجتمع بواقعه . ولقد شهدت هده الفترة أيضا أي سبعينات القرن العشرين ظهور عدة كوميديين. وبعد هذه الفترة تراجع المسرح اللبناني، وذلك بسبب تغير هدفه من رغبة في التوعية والتغيير إلى رغبة في الترفيه عن النفس والإضحاك فكانت أغلب الموضوعات التي عولجت بعيدة تماما عن واقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس في تلك الفترة .

4-المسرح الفكاهى في فلسطين:

ولقد عرفت فلسطين أيضا الفن المسرحي مثلها مثل باقي البلدان العربية الأخرى، ولقد كانت بدايتها كبداية المسرح عند باقي شعوب المنطقة إذ كانت مقرونة بعروض

1- فرحان الخليل، الكوميديا دراسة تاريخية، وكبيديا الموسوعة الحرة، تشرين الثاني، سنة 2007، تاريخ الاطلاع :2013/03/23، نقلا عن موقع:.WWW.ARAB.ENCY.COM

الحكواتي وصندوق العجب وعروض الأرجواز والمساخر وغيرها ولقد وجدت هذه العروض طريقها في الساحات العامة والأسواق والتجمعات الثقافية والمقاهي.

ولم يكد المسرح الفلسطيني يبدأ حتى ووجه بالصدمة العنيفة وهي صدمة استلاب فلسطين من قبل الصهاينة "**حيث تشتت شمل فناني المسرح الفلسطيني، وهاجر معظمهم إلى الأردن حيث بدؤوا نشاطا مسرحيا فلسطينيا هناك، أما من أثر البقاء منهم فوق الأرض السلبية ، فقد سكتوا مدة من الزمن ثم عاودوا نشاطهم مؤيدين بكثير من العناصر اليهودية التي تهوى تمثيل المسرح العربي، والتي قدمت من بلاد عربية مثل :مصر والعراق ، وعلى هذا تكون مسرح عربي كان من أبرز سماته تعاون فنانين مسرحيين عرب وفنانين مسرحين يهود ينطقون بالعربية ومن بين هؤلاء "متاحو إسماعيل** "[1] .

لم يختلف المسرح الفلسطيني عن أي جانب آخر من الجوانب الثقافية حيث تأثر بعوامل خارجية عدة منها التغيرات التي مازالت تحدث إلى الآن منذ ما يزيد على القرن في منطقة الشرق الأوسط وخصوصا في فلسطين ، كما تأثر أيضا بالاحتلال الذي عمل على القضاء على مقومات وثقافة الشعب الفلسطيني ، ففي مرحلة الانتداب تراجع المسرح الفلسطيني وذلك بسبب علاقته المباشرة مع الجمهور، وكذلك بسبب حاجته إلى الإمكانيات المادية الجاهزة وأسباب أخرى كثيرة، وبذلك تشتت شمل الفنانين المسرحيين الذين فضلوا مغادرة أرض الوطن لمتابعة نشاطهم في البلدان العربية المجاورة، والبعض الآخر فضل

1- علي الراعي ، إشراف :أ حمد مشاري، المسرح في الوطن العربي ، ص226.

البقاء والسكوت، وبعد مدة من الزمن عاد الفنانون المسرحيون للتمثيل والكتابة المسرحية ولكن في الحدود التي تسمح بها الدولة المحتلة التي فرضت عليهم بعض القوانين . وفي هذه الفترة ظهر تواصل بين فلسطين والبلدان العربية الأخرى سواء من خلال الفرق العربية الزائرة والمقدمة عروضها على أرض فلسطين وخاصة المصرية منها مثل فرقة " نجيب الريحاني" .

ولقد أنتج المسرحيون الفلسطينيون مسرحيات عدة وذات مضامين مختلفة فنجدهم أنتجوا مسرحيات ذات مضامين تاريخية مثل مسرحية " صور من الماضي"لصاحبها" نصر الجوزي"، كما كتبوا أيضا عن التراث وذلك من أجل الالتفات إلى أمجاد الماضي ولالتماس العبرة منها مثل مسرحية " فلسطين " لمحمد بكر هلال" . " **وكذلك عرف المسرح الفلسطيني أيام الانتداب المسرحيات السياسية وإنما أخيرا، وذلك بسبب صرامة رقابة سلطات الاحتلال التي كانت توجه أقسى معاملاتها ضد المسرحيات السياسية المطبوعة ،غير أن هذا لم يحل دون أن تلعب المسرحية السياسية دورها المهم، ففجرت أحزان الناس، ونبهتهم إلى مآسيهم وخرجت في فترة ما بين الحربين مسرحيات تحارب الصهيونية وتحض على عدم بيع الأراضي لليهود، وصرف بعض الكتاب همه الأول للكتابة المسرحية الموجهة ضد النفوذ الأجنبي وتدخله في شؤون العرب الداخلية** " [1] .

1-المرجع السابق، ص226.

وبالإضافة إلى الموضوعات التي تناولت التراث والتاريخ الفلسطيني نجد أن الكتاب الفلسطيني قد تعرضوا للموضوعات السياسية التي تناولت الوضع السياسي الذي تتخبط فيه فلسطين، كما احتل موضوع النكتة أيضا معظم الكتابات المسرحية، وللمسرحية السياسية دور في توعية الشعب الفلسطيني ودفعه للحراك والدفاع عن وطنه، ولقد تعرض الكتاب لمثل هذه الموضوعات بطريقة غير مباشرة وذلك بسبب قوانين الاحتلال وأوامره الرقابية التي حدت كثيرا من انطلاق المسرحيين الفلسطينيين.

" **ومع قيام الثورة الفلسطينية تطلع الثوار إلى إعادة النشاطات الثقافية والفنية التي أهدرت طوال سنوات النكبة فقامت بمبادرة من حركة التحرير الوطني الفلسطيني " جمعية المسرح العربي الفلسطيني " عام 1966 واتخذت من دمشق مقرا لها، ولقد حددت الجمعية لنفسها أهدافا واضحة هي: التوعية بالقضية الفلسطينية وعرض تجارب الثورة الفلسطينية النضالية على المسرح وإحياء التراث الثقافي الفلسطيني ، ولبلوغ هذه الأهداف تكونت فرق للتمثيل المسرحي، زارت عواصم البلاد العربية وقدمت عروضها على مسارحها**"[1].

إن قيام الثورة الفلسطينية ساهم في عودة المسرح الفلسطيني إلى نشاطه الأول ، فأصبح بذلك أكثر صلابة ، فحدد لنفسه أهدافا سعى إلى تحقيقها من خلال المسرحيات التي تكتب وتعرض على الشعب الفلسطيني الذي كان متعطشا لمثل هذه الفنون التي تخفف عنه

1 – المرجع السابق، ص227.

بعضا من معاناته التي تسبب فيها المحتل الصهيوني. ولقد قام المسرحيون من خلال أعمالهم هذه بالتعريف بالقضية الفلسطينية التي شغلت الرأي العام العالمي والعربي، فصورت معاناة الشعب الفلسطيني وظلم المحتل الصهيوني الذي سلب منه حقوقه وحرياته كما قام كتاب هذه الفترة أيضا بإحياء التراث الثقافي الفلسطيني وذلك للحفاظ عليه من الزوال والاندثار، وبذلك ظهرت عدة فرق مسرحية قدمت أعمالها في مختلف البلدان العربية والتي تلقتها بصدر رحب وبكثير من التشجيع على المواصلة .

ومن كل ما سبق نتوصل إلى أن المسرح الفلسطيني مر بمراحل مختلفة ، المرحلة الأولى والتي كانت بسيطة والمتمثلة في عروض الحكواتي وعروض الأجواز، وغايتها الترفيه عن النفس والإضحاك، أما في المرحلة الثانية فهي التي كان فيها الفلسطينيون تحت الاحتلال الإسرائيلي وفي هذه الفترة تراجع المسرح الفلسطيني وذلك بسبب مغادرة أغلب الفلسطينيين لأراضيهم .

بالإضافة إلى كل هذه البلدان التي عرفت المسرح نجد أيضا الجزائر فلقد عرف المجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات الإنسانية الفن المسرحي، ولقد استغل التراث الأسطوري العربي والغربي لتأصيل هذا الفن والإبلاغ عن حالة شعورية معينة. ومن الأشكال المسرحية التقليدية التي كان يمارسها الجزائريون **نجد المسرح الشعبي الذي تم على أساس تعديل أشكال التعبير الثقافية التي يزخر بها التراث الجزائري من خلال توظيف القصص**

الشعبية والأساطير فيها على وجه الخصوص، وهذا النوع يحتوي على أشكال جمالية وجوهرية وفكرية تجمع بين المشاعر والأحاسيس حيث يعتمد على السرد البعيد عن التعقيد فهو مسرح الحياة، كما يعتمد على الطبيعة كديكور، كما نجد المداح أيضا كشكل تقليدي آخر وهو يسرد قصصه على شكل حلقة وقد كانت الأساطير تروي على شكل خطاب . أما القوال فهو أحد مظاهر الثقافة الشعبية الذي يعبر عن الواقع بطابع فكاهي، حيث تعتبر السخرية فيه وسيلة نقدية وذلك قصد إبداء الرأي علانية، والواقع أن هذه الأشكال لم تلعب دور المتنفس عن الإنسان الجزائري ولم تستهدف تمجيد الماضي بقدر ما كانت تحمل في طياتها معنى الرفض للأمر الواقع[2] .

إذا لقد عرف المجتمع الجزائري كغيره من البلدان العربية الفن المسرحي، والذي كان في بداياته الأولى عبارة عن مسرح شعبي، حيث وظف فيه التراث الشعبي من قصص الأولين أو أساطيرهم والذي عبر من خلاله الكتاب عن حياة الشعب الجزائري ومقوماته من عادات وتقاليد.

وسنتطرق إلى المسرح الفكاهي الجزائري بالتفصيل في الجزء الذي خصصناه للحديث عن المسرح الفكاهي في الجزائر .

2 – ينظر : فاطمة شكشاك ، إشراف: عبد السلام ضيف ، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ، سنة 1429–1430/2008–2009،ص65.

5-رواد المسرح الفكاهي العربي:

لقد عرفت الساحة المسرحية العربية عدة وجوه مسرحية فكاهية حيث أبدع هؤلاء وتألقوا وارتقوا بالفن المسرحي إلى درجات عليا ومن بين هؤلاء نجد : توفيق الحكيم ، نجيب الريحاني.

ا- توفيق الحكيم :

ولد " توفيق الحكيم " في مدينة الإسكندرية عام 1898 من والد مصري في قرية الدلنجات ولقد اختلف الباحثون حول التاريخ الحقيقي لمولده ، ويعتبر توفيق الحكيم الرائد الأكبر للمسرح الحديث، وهو يمثل مرحلة هامة من تاريخ المسرح العربي إذ كتب مجموعة من المسرحيات تنيف على الثمانين .

ولقد حاول " توفيق الحكيم " أن يرسم في إبداعاته، ملامح مسرح عربي يكون له **"نفس المدلول الذي يتبادر إلى الأذهان، عندما نقول مثلا " المسرح الإغريقي " هذا المدلول هو نفس ما يسمى اليوم بالمسرح الإنجليزي، أو المسرح الفرنسي، أو غيرهما من المسارح العظيمة، فهي دائما تشمل كل الأنواع، ولا تقتصر على نوع واحد، وتعالج المحلي، والأبدي والعصري والتاريخي والفكري والواقعي، والرمزي، وتستخدم اللغة العامية واللغة الشعرية واللغة العليا والمتوسطة، كما تمارس التجارب المسرحية المختلفة في كل**

الاتجاهات " [1]. وجمع توفيق الحكيم في بحثه عن مسرح عربي بين التنظير والتطبيق ،ضمن رحلة شاقة من البحث الضمني.

وبالإضافة إلى شغفه بالمسرح فلقد كان " توفيق الحكيم" شغوفا بالرواية ، والدليل على ذلك تأليفه لعدة مسرحيات منها :" يوميات نائب في الأرياف "سنة 1938،" زهرة العمر"سنة 1943.

ولقد وضع توفيق الحكيم عددا من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد والتي جمعها في مجلدين مسرح المجتمع (21 مسرحية) سنة 1950 والمسرح المنوع (21 مسرحية)سنة1956 ، وتتميز المجموعة الأخيرة أنها تقدم بعض من تجاربه المسرحية بين سنتي 1923 –1966 مقدمة هذه المجموعة " مؤرخة يونيه1956"بقلم توفيق الحكيم، وبها مسرحية "كل شيء في حله" سنة1966... وله مسرحيات طويلة أهمها :" أهل الكهف" سنة 1933، "الأيدي الناعمة"سنة 1954 ،"أشواك السلام"سنة1957...[2].

ولقد كان الحكيم مطلعا على المسرح الأوروبي، إضافة إلى ذلك نجد انه انصرف إلى دراسة القصة الأوروبية ومضامينها الوطنية، " **كما كتب الحكيم قصة "عودة الروح" بالفرنسية والتي ترجمها فيما بعد إلى العربية و نشرها عام 1933 في جزأين.**

1 –حورية محمد حمود ، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق " في سورية و مصر " ، ص112.

2 – ينظر: حلمي بدير، فن المسرح ، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ، ط1، سنة 2003، ص ، ص 49،50.

ولتوفيق الحكيم عدة جوائز وشهادات تقديرية منها :قلادة الجمهورية عام 1957، قلادة النيل عام 1975، الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون عام 1975"[1].

وفي يوليو عام 1987 غربت شمس من شموس الأدب العربي الحديث ورمز النهضة الفكرية العربية، شمس سيبقى بريقها حاضرا في العقلية العربية جيلا بعد جيل وذلك من خلال الإرث الأدبي والمسرحي الذي أضافه للمكتبة العربية.

ب- نجيب الريحاني:

ولد"نجيب الريحاني" في عام 1889 في حي باب الشعرية لأب من أصل موصلي عراقي، نشأ نجيب في القاهرة وعاش في حي باب الشعرية. وعندما أكمل تعليمه ظهرت عليه بعض الملامح الساخرة ولكنه كان يسخر بخجل أيضا. التحق نجيب بوظيفة كاتب حسابات بشركة السكر بنجع حمادي بالصعيد، ولكن هذه الوظيفة البسيطة لم تشبع رغبته فاستقال منها وعاد إلى القاهرة أين التقى بصديق له محمد سعيد وعرض عليه أن يكونا سويا فرقة مسرحية لتقديم الاسكتشات الخفيفة لجماهير الملاهي الليلية .

اعتزل المسرح عام 1946 ، بعد أن قدم مع بديع خيري صديق عمره وتوأمه في الفن 33 مسرحية من أهمها :" **الجنيه المصري"عام 1931،"الدنيا لما تضحك"عام 1934،"حكم قراقوش"عام 1936 ،" ليلة الزفاف "، وغيرها من الأعمال المسرحية التي**

1 -ينظر: هاميروس ، رواد المسرح العالمي والعربي، توفيق الحكيم، منتدى الشام الثقافي، سوريا 2002/12/11، تاريخ الاطلاع :2013/03/30، نقلا عن : WWW.SANA.SY.

قام بتأليفها، ضف إلى ذلك أيضا نجد أن نجيب الريحاني كان يميل إلى السينما وله عشرة أفلام ومن بينها :"حوادث كشكش بيه"عام 1934،" لعبة الست"عام 1946.[1].ومن هنا نقول أن البدايات الأولى لنجيب الريحاني في مجال المسرح كانت عبارة عن اسكتشات فكاهية خفيفة وقصيرة، قدمها مع صديقه محمد سعيد في الملاهي الليلية، ثم بعد ذلك تطورت هذه الملكة لديه وأصبح يكتب نصوص مسرحية طويلة ذات طابع فكاهي ساخر، قدمها على مسارح الوطن العربي ومنها مسرحية " الدنيا لما تضحك"عام 1934، بالإضافة إلى ذلك نجد أن لنجيب الريحاني ميول إلى السينما ، وهذا ما جعله ينتج عدة أفلام منها "لعبة الست"عام 1946.

توفي نجيب الريحاني عام 1949 تاركا وراءه إرثا مسرحيا زاخرا.

ومن كل ما قيل حول المسرح الفكاهي في الوطن العربي وبداياته الأولى وأهم رواده الذين سعوا إلى ترسيخه في حياتنا الثقافية نقول أن هذا الفن الملتبس بجذوره وطبيعته المتعالقة مع الظاهرة في صلب عمليات التنمية الثقافية قد أنجب تجارب متعددة جديرة بالتقدير، وهو ما تظهره بجلاء مواد الكتاب التي تناولت بالدراسة والتحليل مختلف جوانب الحياة اليومية ، وتعبيرهم أيضا عن السجل التاريخي للوطن العربي والفني والفكري ، كما كان أيضا لصيق بالتقاليد القومية للفنون الشفاهية والفرجة والمشهدية واللغة واستلهام التراث .

1 – ينظر: نضال مسعودي ، زعيم المسرح الفكاهي ...نجيب الريحاني ، منتديات الزمن الجميل ، سوريا ،19نوفمبر2011، تاريخ الاطلاع :20 مارس2013، نقلا عن موقع: www.alzamanalgane-arabstar.biz.

وبذلك أصبح المسرح العربي المعاصر حقيقة حية، ورافدا من روافد تراث الإنسانية على الرغم من المشكلات التي رافقت نهوضه.

III-المسرح الفكاهى الجزائري:

1-الفكاهة بين الاقتباس و الترجمة:

ظهرت ظاهرة الاقتباس والترجمة في التراث الفكاهي الجزائري، فنسخت أعمال عالمية.

"**لقد تسابق كتاب الدراما والمخرجون المسرحيون في العالم العربي إلى تحويل عملية الاقتباس مجالا لإثبات القدرات والمهارات الفنية والجمالية ولقد خلق هذا الرصيد الهائل قيما عميقة حتى أصبح يصعب على الدارس التفريق بين الترجمة الصرفة للإبداع بالإضافة إلى الأبعاد الجمالية تتدخل الأبعاد الدينية والثقافية دون إهمال العوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية** "[1]. قام الرواد بتحويل النصوص الأصلية الغربية من اللغة المصدر إلى اللغة الشعبية الجزائرية، كما نقلوا أفكار وثقافة وأسلوب الكتاب العالميين، وهذا ما أضفى على المسرحيات الفكاهية كما هائلا، وكذا استوحوا أحداث المسرحيات الهزلية وأجوائها في قصة أو مسرحية أخرى هذا ما أعطى لهم الإبداع والحس اللغوي والقدرة على تقريب الثقافات ."فكان لدى الرواد الحس السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها بحرفيتها(...) وعرفوا أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إلا بمقدار قابليتها الاندراج في بيئتهم ، والتكيف مع واقعهم ومن ثم التعبير عن مشاكل متفرجيهم، فتناولوها

1- احمد بلخير،المصطلح المسرحي عند العرب ، البوكلي للطباعة ، القنطيرة، المغرب، دط، سنة1999 ، ص186.

بجرأة تذكرنا بجرأة "بريخت" إزاء التراث الكلاسيكي"[1]فتم تغيير أحداث المسرحيات لأن الرواد كانوا يراعون قابليتها في المجتمع الجزائري وتماشيها مع الثقافة الجزائرية باستعمال :

"....**ألوان من الفرجة الشعبية، وارتجال وحميمية وموضوعات نابعة من مشاكل البيئة، أو محوره حتى تتلائم مع مشاكل البيئة** "[2] فكانت تعبير عن الواقع، بمظاهر الفرجة الجزائرية، بصفة عفوية، مواضيعها مستوحاة من التراث والتقاليد الجزائرية لكي تثير ضحك ومتعة المتفرج.

المتتبع للأعمال المقتبسة يسجل الملاحظات التالية:

ألقى "أحمد منور" نظرة خفيفة على أسماء المؤلفين المقتبس عنهم "موليي،رشكسبير، راسين،فيكتور هيغو[3] سجل انه يمكن تقديم ملاحظتين أساسيتين :

"**الأولى تتمثل في تباعد النصوص المقتبس عنها، من حيث الزمان، بحيث يرجع بعضها إلى القرن السابع عشر، وبعضها إلى القرن التاسع عشر وبعضها الآخر إلى القرن العشرين، والملاحظة الثانية تتمثل في اختلاف كتاب تلك النصوص من حيث الفكر، ومن حيث المذهب الأدبي، بل من حيث الاتجاه السياسي والإيديولوجي (...) والملاحظ أن المقتبس الجزائري، لم يكن يكترث لذلك كله، بل ما كان يهمه هو إدخال التعديلات**

1 - سعد ونوس ، بيانات المسرح العربي ، مجلة المعرفة ، العدد 104، دمشق، ص19.
2 - احمد منور ، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو ، دار هومة ، دط، سنة2005، ص92.
3 - ينظر: بوعلام رمضاني ،المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، ج1، ط1، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب ، ص87.

المختلفة كالزمان والمكان والسلوكيات والأفكار ليتلاءم مع البيئة الاجتماعية الجديدة المنقول إليها"[1] فالنسخ في المسرح الفكاهي الجزائري ظهر في فترة متأخرة مقارنة بالغرب، لذا كان المسرح الفكاهي الجزائري يقتبس عروضا قديمة جدا وهذا هو السبب الأول الذي ذكره أحمد منور، أما السبب الثاني فيخص الكاتب الجزائري الذي يختلف اختلافا شاسعا من حيث الثقافة والأسلوب والفكر مع غيره من الكتاب، ولهذا عمد الناقل الجزائري إلى تعديل المسرحيات الفكاهية بصفة تتلاءم مع قيم ومبادئ المجتمع الجزائري. " **ولقد تركزت عملية الاقتباس على عملية المزج بين المسرح الأوروبي والتراث العربي، من أجل توظيف فرجوي ترفيهي في ظاهره، غير أنه تميز في بعده الرمزي كشكل حاسم في أبعاده التعليمية الشاملة، وسيلة من وسائل المقاومة وإثبات الذات، التميز عن هذا الآخر الفرنسي المستعمر الذي يمثل رمزيا "السلطة"، إن توظيف الفكاهة الكوميدية المشفرة جعلت السخرية من الذات مادة للضحك وموضوعا مقتبسا لتنبيه الغافلين المنحرفين عن القيم الأصلية من خلال استلهام العناصر الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والتاريخية التي تصب كلها في مسائلة الذات عبر عناصر الهوية الوطنية والقومية التي كانت تمثل أساس رهانات الحركة الوطنية** "[2] فاستوحى الرواد من المسرحين الأوروبي والعربي لغرس جو من الفرجة، والتسلية وهذا ما كان يبرز ظاهريا، أما باطنيا فقد أرادوا من خلاله توعية الجمهور

1 - احمد منور ، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، ص94.

2 - مصطفى رمضاني و فارس نور الدين ، "نحو مسرح مغاربي مؤسس وأصيل"، مجلة الموقف العربي ، العدد 403، بيروت، سنة 1990، ص20.

لإبراز شخصيته أمام خصومه، المستعمر الذي كان متحكم في كل شيء، هذا ما دعى إلى ظهور الفكاهة واستعمالها كسلاح، لإعطاء درس للمنحرفين للعودة إلى الصواب، في مواضيع مأخوذة من الغير، ولكن تتماشى مع الثقافة وأخلاقيات وسلوكات المجتمع الجزائري، من أجل تركيز وهوية الشخصية القومية الجزائرية .

2-المسار المسرحي الفكاهي في الجزائر :

عرف المسرح الفكاهي الجزائري ثلاثة مراحل، قبل وأثناء الاستعمار، وبعد الاستقلال .

ا- المرحلة الأولى:قبل الاستعمار:

تراوحت لغة المسرح بين لغة فصحى و عامية فظهرت في هذه المرحلة التي يؤرخ لها من سنة 1922-1937 ، عروض مسرحية كتبت باللغة العربية الفصحى، وقد جاءت متزامنة مع زيارة (جورج الأبيض) للجزائر سنة1921، ويعود الفضل في عرض هذه المسرحيات إلى ثلاثة جمعيات ظهرت في هذه الفترة وهي:جمعية الطلبة المسلمين،*جمعية المهذبية(الآداب والتمثيل العربي) وجمعية الموسيقى المطربية، ولكن المسرحيات المعروضة باللغة العربية الفصحى لم تلق نجاحا ولم تؤثر مطلقا على الجمهور الجزائري[1].

1- ينظر:نصر الدين صبيان، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير الشرقي ، مجلة الكاتب العربي ،العدد13، سوريا، سنة1985 ، ص99.

*جمعية المهذبية ،جمعية الآداب و التمثيل العربي ، أسست في الجزائر في 5 افريل 1921 و ترأس إدارتها طاهر علي الشريف، ينظر : سعد الدين أبو شنب،تر:كاتبة خمار ، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة ،العدد 55،الجزائر، سنة1990، ص30.

حيث ظهرت في هذه الحقبة التاريخية عروض مسرحية مكتوبة باللغة العربية الفصحى، وقد تم عرضها في بعض الجمعيات، ولكن هذه المحاولات باءت بالفشل لان الجمهور الجزائري لم يتأثر بها وذلك نظرا للأسباب التالية:

السبب الأول الذي أشار إليه *محي الدين بشطارزي في قوله:" **عدم فهم الجمهور للغة العربية الفصحى، دفع الكتاب الجزائريين إلى الكتابة باللهجة الدارجة** "[1] فكان من الصعب على الجمهور الجزائري أن يفهم اللغة العربية الفصحى في ذلك الوقت لانتشار الجهل، هذا ما أدى بالكتاب إلى تأليفها بلغة الشارع المتداولة بين الناس.

السبب الثاني يعود إلى أن " **هذه المحاولات لم تكن تثير سوى عزيمة (الطاهر علي الشريف) و(محمد المنصالي) وجعلهما يتخليان عن المسرح**"[2] .فكانت هذه العروض موجهة إلى طبقة معينة ألا وهي الطبقة المثقفة التي كانت تتكلم بلغة راقية بعيدة عما كان متداولا بين الطبقة الشعبية البسيطة.

* ولد محي الدين بشطارزي سنة1887، بدأ حياته كحزب بالجامع الحنفي في العاصمة ،ثم انضم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي، ثم التحق بفرقة (رويشد القسنطيني) المسرحية و أسندت له أدوارا خاصة بوصلات غنائية ، و حقق بذلك نجاحا كبيرا كما حدث في مسرحيته (الصياد و العفريت) التي ألفها (علالو) سنة1928 ، و لم يباشر مهنة التأليف المسرحي إلا بعد 1932 ينظر: صالح لمباركية، ا لمسرح في الجزائر، د ار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، ط2، سنة2007، ص65.

1 VOIR IBID:MAHIEDINE BACHETARZI –MEMOIRE ,1919-1939 SNED, ALGER,PAGE 418.

2- علي سلالي (علالو) تر: احمد منور ، شروق المسرح الجزائري (مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي 1926-1932) ، منشورات تبيين، الجاحظية -الجزائر، ص22-23.

أما السبب الثالث فتمثل في "**عجز كتاب المسرحية عن الكتابة الجيدة باللغة الفصحى، نظرا لثقافتهم المحدودة بهذه اللغة**"[1].عدم قدرة كتاب العروض المسرحية، أن يؤلفوا باللغة الأكاديمية، نظرا لجهلهم لها، فكانت تقدم باللغة الشعبية.

انطلق المسرح الشعبي بفعالية فدفع بقوة الرواد الأوائل لاستلهام الفن الرابع وتكوين فرق مسرحية معتمدة على خبراتها الذاتية، ويقول مصطفى كاتب أنه مسرح مرتبط بذوق الجماهير الشعبية الغير مثقفة وبلغة حقيقية قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني.غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجدية.وارتبط النص بالمسرح والعرض[2] فتأثر الرواد الأوائل بالمسرح، فاعتمدوا على قدراتهم الذاتية، من أجل تكوين فرق، تؤكد أن المسرح الجزائري مسرح فكاهي شعبي، ملك للجمهور الغير مثقف بلغة تخدم التواصل، وقد غلب على هذه العروض القالب الساخر، فكان الجمهور يهتم بالعرض دون الحدث .

" **وتضم الأعمال المسرحية المكتوبة بالعامية، الملاهي بشكل عام الملهاة القصيرة الغنائية والملهاة الهزلية والملهاة المضحكة. وهناك أعمال درامية نقدية اجتماعية، تعمل على دفع المجتمع وإيقاظه من سباته بأسلوب هزلي مضحك**"[3]. فتصف معايب الناس ورذائلهم في صور مضحكة حيث تثير الضحك بما تصوره من هزل الإنسان، أو بما تنتقده من عادات

1- صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، ص76.
2- ينظر: علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص475.
3- سعد الدين بن أبي شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص39.

القوم، وتقاليدهم، وبما تعرفه من تشابك الحوادث واصطدام الأشخاص، فتعالج بأسلوب يقوم على الخفة والمزاح والسخرية، إذ تعتبر الملهاة وسيلة من وسائل الترويح عن النفس، وتترك تأثير مباشرا على النفوس.

برز في هذه الفترة عظماء الفن الرابع، **ومن أهم رجال المسرح علالو، دهمون كرسوا حياتهم في إقامة الدعائم الأولى في المسرح الجزائري، ولقد كانت هناك شخصية أخرى عملت على تغيير كبير على الحياة الثقافية في المسرح الجزائري ألا وهو رشيد القسنطيني الذي تعلق به الجمهور تعلقا شديدا** [1]، فأصبح شغله الشاغل، فحظي بالاحترام والتقدير من طرف الشعب الجزائري الذي كان يتابع مسرحياته عن كثب .

ب- المرحلة الثانية: أثناء الاستعمار .

كان المسرح الفكاهي أحد أهم وسائل المقاومة التي نلاحظها جلية في أعمال وراد المسرح الجزائري، **فالصراع مع الاستعمار الفرنسي لم يمنعهم من مواصلة نشاطهم، فالثورة المسلحة كانت في بداياتها تمثلها فرق مسرحية منها"فرقة العربية " ومديرها " محي الدين بشطارزي"التي قدمت مسرحيات لرشيد القسنطيني"و"وضاح محمد" لكن الممثلين لم يواصلوا المشوار، فالتحق هؤلاء بالجبال من أجل الدفاع عن الوطن**[2] حيث لم يستكمل

1- ينظر: عيسى خليل محسن ،ا لمسرح : نشأته وآدابه وأثار النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر ، عمان ،2005، ط1، ص102
2- ينظر:المرجع نفسه ، ص120.

المسرح الفكاهى الجزائري مسيرته، نظرا للضغوطات التي كان يتلقاها، فأغلق أبوابه من اجل السعي لتحرير الوطن من الاستعمار الغاشم.

دور المسرح الفكاهي في مقاومة الاستعمار :

يتضح دور المسرح الفكاهي الجزائري في مقاومة الاستعمار من خلال الملامح الآتية:

أولا:" استعمال شكل مسرحي يتناسب وطبيعة المقاومة، وهو شكل المسرح الارتجالي، حيث كانت العروض تقدم في الساحات والمقاهي الشعبية والأسواق، وحتى في السجون المعتقلات "[1] فنظرا لمنع الاستعمار العروض في المسارح، لجأ الرواد إلى عرضها بعيدا عن الأماكن المخصصة لها فانتقل المسرح الى الشارع بطريقة سرية نوعا ما.كما فعل * "حسان الحسني" "الذي اتخذ من شخصية "بوبقرة" قناعا لتمرير رسائله الفنية المقاومة، والتي جرت عليه ويلات السجن والتعذيب على يد زبانية الاحتلال، أنشأ فرق مسرحية حتى في المعتقلات ونشط فيها رجال المسرح السجناء، وقدم عروض مسرحية في الجبال لتسلية المجاهدين "[2]فأدرك حسان الحسني أنه للإفلات من قضية الاستعمار عليه أن يغير اسمه،

1- حسن تليلانى، دور المسرح الفكاهي الجزائري في مقاومة الاستعمار ،الخبر،عدد7060،19-10-2012، ص.24.

*ولد حسان الحسني في 24 افريل 1916 ببلدية بوغار ، شارك في بعض العروض المسرحية الفكاهية ، كمسرحية "نعينع"و"رويبع"فاكتشفت قدراته و مواهبه الفذة في التمثيل الهزلي، توفي سنة1987، ينظر طهاروي عبد الكريم "الوطني الطيب الذي أسس المسرح الفكاهي في الجزائر"تاريخ النشر 24 سبتمبر 2011، تاريخ الأطلاع 26 ماي2013، نقلا عن موقع : WWW.ELKHABAR.COM.

2-.احمد بيوض ، المسرح الجزائري (1926-1989) ، منشورات التبيين ، الجاحظية -الجزائر، دط، سنة 1998، ص178.

فتحت هذا اللقب استطاع أن يقدم عروضا توعي الشعب، وذلك في السجون، كما شارك بعض السجناء في هذه العروض، بغرض التسلية وشحذ الهمم.

ثانيا: توظيف التراث الشعبي الذي يعني تحقيق الذات، وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم ومجدهم التليد وأثمرت عدة مسرحيات كان أساسها الغوص والبحث عن جوهر الشخصية الوطنية القومية[1]. فتوظيف التراث بمختلف أشكاله، والاعتزاز بالجذور الأصلية للشعب الجزائري، هذه الجذور التي سعى الاستعمار جاهدا لاقتلاعها فاعتبر التراث منهلا خصبا لجا إليه رواد الفكاهة الأوائل من اجل تأصيل مسرح جزائري يختلف عن غيره من المسارح الأخرى.

ثالثا: "إضفاء الطابع الجزائري الأصيل على العرض المسرحي باعتماده اللغة العامية وسيلة للتعبير، بالإضافة إلى توظيفه التقاليد الشعبية والمزج بين الغناء والموسيقى "[2].

حيث كانت اللغة البسيطة الشعبية التي تحقق التواصل بين الجمهور هي الملاذ الوحيد لرواد المسرح الفكاهى،إضافة إلى توظيف الفرجة الاحتفالية التي كانت سائدة في الأسواق والمقاهي والأماكن العمومية.كما استعمل أيضا اللباس الشعبي الذي أصبح يتخذه الممثلون كشكل يقرب المسرح الفكاهي من الجمهور الجزائري، وهذا عن طريق إعطائه صورة مطابقة لما هو متداول يوميا "فتعد شخصية"بوبقرة" أحسن معبر عن شخصية الإنسان الجزائري

1- ينظر:نصر الدين صبيان،اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين (1945-1981) ، رسالة تخرج لنيل شهادة ا ماجستير في الآداب ، سوريا، سنة جلمعية1984-1985، ص 318.

2–جواد عبد الستار، مهمات المسرح العربي ، مجلة الاقلام ، دار الجاحظ ، بغداد ،1997،عدد08، ص67.

الشعبي البسيط، الذي يظهر سذاجة ولكنه يخفى ذكاءا خارقا ،...تتمثل هيئته" **بداية بالعصا البدوية الجزائرية، ثم الشوارب الكثة رمز الرجولة، والشاش الجزائري على رأس المسرحي الفكاهى القدير**. "[1] باللباس أكدوا على الهوية بالرغم من أن الاستعمار أراد طمسه.

سعى المسرح الفكاهي الجزائري إلى تأسيس مسرح شعبي ساخر ملتزم بقضايا الشعب، وكانت الفكاهة الوسيلة الأنجع لذلك. بما أن الاستعمار الفرنسي كان يقيم رقابة شديدة على المسرحيات التي كانت تحاول توعية الشعب الجزائري بطريقة غير مباشرة.

ج-المرحلة الثالثة بعد الاستقلال :

برزت أهمية الثقافة عامة والمسرح الفكاهي خاصة مع بداية الاستقلال لتوعية الجماهير، وإصلاح ما أفسده المستعمر،وكذا إعادة تشييد كل المجالات السياسية،الاقتصادية والاجتماعية.

"**تقلد مصطفى كاتب منصب مدير مسرح بعد1963 وهو معروف كممثل ومخرج مسرحي، وبدأ حياته الفنية عام 1938، وبرز في هذه المرحلة كل من رويشد وولود عبد الرحمان كاكي حيث تألق رويشد بفضل أسلوبه الخاص الذي يقوم على معرفة حقيقية نفسية الجماهير، فكانت الفكاهة عنده الجسر الذي يوصل كلمته إلى الجمهور، ولا تضحكه فحسب بل لابد أن تجعله يضحك على نفسه، بحيث يكتشف نفسه وموقعه في**

1- حسن تليلاني ، دور المسرح الفكاهي الجزائري في مقاومة الاستعمار ، ص26.

المجتمع "[1]حيث عمل المسرح الفكاهى على تسلية الجمهور بطابع ترفيهي، فكان يريد من وراء الفكاهة أن يضحك الجمهور على العرض وعلى أخطائه الشخصية التي وقع فيها.كما تناول الآفات المنتشرة بعد الاستقلال حيث "كانت موضوعات ملتصقة بالمجتمع وأفراد وجماعات كالفقر والبؤس والحقرة والظلم، والآفات والأمراض المتفشية كالانتهازية والمحسوبية والطمع والسرقة، كانت تتجسد كثيرا في مسرحيات رويشد الكوميدية " [2] فظهرت بعد الاستقلال مظاهر اجتماعية سلبية كإسناد الوظائف المرموقة لأبناء الشخصيات المعروفة أو لأصحاب انتماءات معينة. وكذا نيل الحظوة والترقية بدلا من العمل، وبالمقابل تحقيق مكاسب واغتنام الظروف لأهداف ومتطلبات شخصية، فهي نوع من النفاق الذي يتوسله الفرد أو الجماعة بالتملق للحصول على مراتب وامتيازات، كما يحدث لدى المسؤول الذي يولى ظهره للقيم والمبادئ، متجاهلا موقعه السياسي أو الحزبي، أو الرسالة النضالية المنوط بها، فهذا ما جسده المسرح الفكاهي من اجل التوعية وتنبيه الجمهور ودفعه إلى التحدي والتغيير.

فسعوا إلى **إيجاد الأشكال والمضامين المناسبة، للوصول إلى قلوب الجماهير التي مازالت تنفر من الأشكال الغريبة** [3]إضافة إلى بحث الممثلين عن مواضيع مسرحية بعيدة عن النموذج الغربي خاصة إذا عدنا إلى الماضي الاستعماري وما قام به من قهر وعنف

1- ينظر: بوعلام رمضاني ، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، ص25.
2- احمد عياد (رويشد) الغولة: مخطوط من أرشيف المسرح الوطني الجزائري، مطبوعة بالآلة الراقنة، ص01.
3- ينظر: نصر الدين صبيان ، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، ص306.

على الشعب الجزائري. وكما قال الكاتب الجزائري"مخلوف بوكروح":" **أصبح المسرح في الجزائر ملكا للشعب وسيبقى سلاحا في خدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري وسيكون خادما للحقيقة في أصدق وأعمق معانيها**"[1].

استقل المسرح الجزائري وأصبح شعبيا، فاقتصرت مواضيعه على الثورة وما جاء من أمراض اجتماعية كنتيجة لها، ويعبر عن الواقع الجديد الذي يتخبط فيه فوجدوا أن " **العودة إلى التراث تكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية، لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، وفجر طاقتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار** "[2]حاول رواد المسرح الجزائري تأسيس الهوية القومية، فوجدوا ذلك من خلال توظيف التراث الشعبي، واستعمال لغة شعبية قريبة من تقاليده فتسهل طريقة إيصاله إلى الجمهور.

3-الفكاهة من أجل الهجاء الاجتماعي:

وظفت الفكاهة في المسرح الجزائري باعتبارها وظيفة اجتماعية تحقق التواصل والتفاعل بين المسرح والأفراد والجماعات،من اجل التحكم في سلوك الآخرين بالسخرية أو إزالة الخوف، وتحديد أنماط السلوك المقبول عبر النقد والسخرية والكشف عن العيوب الاجتماعية ولهذا "**أراد محمد توري نقد المجتمع وبالضبط نقد الناس الذين يعانون الإعاقة**

1- مخلوف بوكروح ،إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقلام ،عدد06، العراق،1980 ،ص15.
2- جواد عبد الستار ، مهمات المسرح العربي، ص67.

كتب "بوحدبة" لأنه آمن بفكرة أن الضحك مضمون لأنه يكفي ظهور بوحدبة لإثارته "[1] طرح المسرح موضوعات ينفذ من خلالها المجتمع بأسلوب كوميدي ساخر وهذا ما ذهب إليه كما أن التوري استعمل شخصيات مستوحاة من الواقع مثل الأعرج والعجائز **وتناول كذلك المسرح الفكاهي الجزائري مواضيع اجتماعية أخرى كظاهرة البخل والسرقة، عرضت بأسلوب كوميدي ساخر، وكذلك موضوع السحار وغيرها من المسرحيات ذات الهجاء الاجتماعي التي كانت صورة صادقة لما كان يعيشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة**[2].

فالهدف من تناول هذه الظواهر السلبية، هو مكافحة ما كان يعيشه المجتمع الجزائري فحاول بذلك إصلاح وتغيير المعتقدات المتعلقة بالسحر والشعوذة.

4-الفكاهة من أجل مسرح سياسي:

اتخذ المسرح السياسي أشكالا وأنماطا ،ليعبر عن القضايا السياسية التي أفرزتها الثورة في قالب فكاهي من اجل التوعية والتغيير حيث تناول المسرح الفكاهي التغيرات السياسية، التي طرأت على المجتمع بعد الاستقلال، **كالبيروقراطية والانتهازية التي استقطبت اهتمام المؤلفين المسرحيين،فأرادوا تعديل القرارات الخاطئة وتحسين الظروف السيئة، ورصدوها بكل أمان وصدق، والبيروقراطية هي موضوع تناوله موليير وتجسد في المسرح الجزائري**

- احمد حومي، " الفكاهة في المسرح الجزائري ، المهرجان الوطني للمسرح المحترف ، من 25ماي إلى 2 جوان ، دورة 2006،الجزائر 1،ص36.

2- ينظر: صالح لمباركة ،المسرح في الجزائر، ص130.

من خلال علالو الذي وجد في الفكاهة قناعا لتمرير رسالته السياسية بهدف ترغيب الجمهور على الاستماع[1]. قلل المسرح الفكاهي الجزائري من شان الذين يتميزون بالسلطة، ومهاجمة أفعالهم، من اجل فضح هذه الممارسات التي أثقلت كاهل الشعب.

5-رواد المسرح الفكاهي الجزائري:

ظهرت أصوات مسرحية حملت معها لواء التفعيل المسرحي، كما ساهمت أسماء في بناء المسرح الفكاهي الجزائري من بينهم:

ا-***محي الدين بشتارزي** ويعتبر "**الأسطورة المسرحية الجزائرية، كاتب ومخرج وممثل مسرحي، وأحد أعلام الموسيقى الجزائرية، وهو من وضع الدعائم المؤسسة للمسرحية في الجزائر**"[2]**.ألف عروضا، ومثل إلى جانب نخبة من الممثلين، لمع نجمه بين مطربي زمانه، بدا الكتابة المسرحية سنة 1932 ودلك مع "لويس شابرو "luis chapru" فالف معه ثلاث مسرحيات.ولقد ساهمت عدة عوامل في نجاحه خاصة في الفترة ما بين1934-1939 من بينها:**

1- ينظر: المرجع السابق، ص38.

2- احميدة عياشي ، تحرير: علي زرالي ووليد بنيشكو ، محي الدين بشطارزي ، الجزائر نيوزI جريدة وطنية شاملة،2013، ص39.

* ولد محي الدين بشطارزي سنة 1887،بدأ حياته كحزاب في الجامع الحنفي في العاصمة ،ثم انضم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي ،فلمع نجمه بينمطربي زمانه ،فأكسبه صوته الساحر الصداع شهرة واسعة ،وقد ظل إلى سنة 1932منشغلا بالغناء وحدة و لاسيما الغناء الأندلسي منه ،كان (باشي طارزي) يغني ضمن فرقته (المطربية) ثن التحق بفرقة 'رشيد القسنطيني) المسرحية وأسندت له ادوار خاصة بوصلات غنائية ،وحقق بذلك نجاحا كبيرا كما حدث في مسرحية(الصياد و العفريت) التي ألفها (علالو) سنة1928 ،ولم يباشر مهمة التأليف المسرحي غلا بعد 1932 ينظر:صالح لمباركة ،المسرح في الجزائر،دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ،قسنطينة،ط2، سنة2007، ص65.
*لويس شابرو "LOUIS CHAPROTفرنسي الجنسية ،صديق محي الدين باشطارزي

1-قام محي الدين بشتارزي بادوار رئيسية وهي تعتمد على الغناء والفكاهة [1]

لان الجمهور الجزائري كان مولعا بالغناء آنذاك والحفلات الغنائية التي كانت منتشرة، محاولة تقريب المسرح من الشعب، ودلك بطريقة مضحكة باعتبار الفكاهة وسيلة من وسائل تصوير الناس، وتعبر عن الجوانب التي تثير سخريتهم ضحكهم.

2- قام *برحلات ثقافية وفنية داخل وخارج الوطن، لتقديم مسرحياته من بينها مسرحية *الخداعين كوميديا هزلية، تناول فيها مواقف سياسية، وبين حقيقة المستعمر وتعامله مع الشعب الجزائري بطريقة فكاهية. سجلت له أعمالا مسرحية ذات طابع اجتماعي،يقدمها للناس في إطار ممتع وفكه لمعالجة جانب من جوانب المجتمع، وكانت عناوين المسرحيات معروفة من خلال الموضوعات المطروحة.

1- ينظر:صالح لمباركية، المسرح في الجزائر ، ص66.

* رحلة افريل سنة(1934) لثماني مدن جزائرية ، ورحلة ديسمبر من السنة نفسها لسبعة مدن جزائرية أخرى ، ثم رحلة فيفري ، مارس سنة1935إلى ثمانية وعشرين مدينة أخرى ، ثم جولة افريل 1933 إلى فرنسا ، و في جولة أخرى داخل الوطن في شهر فيفري سنة 1937....وقد دامت هذه الجولة قرابة شهر ، ثم خلالها عرض مسرحية الخداعين "المرجع نفسه ،ص66.

* الخداعين كوميديا في ثلاثة فصول ألفت سنة1937 تناول فيها الكاتب عدة قضايا سياسية هامة ،وخاصة صورة الجزائريين الذين يتعاملون مع المستعمر ،وذلك في قالب هزلي هادف -IBID : MAHIEDDINE BACHTERZI-MEMOIRE 1919-1939 SNED ALGER PAGE292.

* الجهلاء المدعون بالعلم أول مسرحية كتبها (محي الدين بشطارزي) باللغة العربية الفصحى ،قدمت سنة 1924 موضوعها حول رجال الطرقية، ينظر: المرجع السابق، ص24.

ألف أول مسرحية باللغة العربية الفصحى بعنوان *الجهلاء المدعون بالعلم، جاءت بعدها مسرحية "الجزائر وتونس" كتبها بالاشتراك مع(رشيد القسنطيني)، وفي هذه المسرحية ظهرت الممثلة (ماريا سوزان)الفرنسية"[1]. تدور أحداثها حول العلاقات بين الجزائر وتونس، وروابط الأخوة التي تجمع بين الشعبين مند أمد بعيد، بطريقة تمثيلية موسيقية هزلية، واختاروا ممثلة أجنبية نظرا للتقاليد الجزائرية التي تمنع المرأة من التمثيل.

تجسد كذلك المسرح الفكاهي الجزائري من خلال :

ب-علي سلالي :

ضاء نجمه في سماء الفن الرابع الجزائري وهو احد أعمدته الكبار، ولقد كانت بداية *علالو في المسرح بسيطة، حيث كان يقدم بعض الأغنيات الهزلية في السهرات و الحفلات التي يقوم بها المعمرين، ولقربه من الفرنسيين استطاع أن يحصل على عيون المسرح الفرنسي ويقراها، وبذلك ازدادت ثقافته المسرحية واشتد إعجابه وولعه بهذا الفن.ومن أعماله المسرحية نجد مسرحية *"جحا " " **التي تعتبر الدفعة القوية لنشأة المسرح الجزائري باللغة**

1- محمد الطاهر فضلاء، باشتارزى مؤلف وممثل مسرحي 1827-1887 المسرح تاريخيا ونضالا، مطبعة دار هومة، ج2،الجزائر2000،ص26.
*ولد علي سلالي في الجزائر العاصمة في 1902/03/2 ،زاول دراسته الأولى بمدرسة ساري بالعاصمة ،و تحصل على شهادة الدروس الإبتدائية و بعد وفاة والده اشتغل مساعدا في مخبر بصيدلية .و كان لقربه من الاوروبيين يشاركهم أفراحهم في الحفلات ،و كان شغوفا بالغناء فغنى أغنيات هزلية .ينظر:صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،ص62.
*جحا مسرحية كوميدية اجتماعية ،و لقد كتبها و اخرجها علالو سنة 1926 و هي أول مسرحية كتبها ،ولقد عرضت بقاعة الكورسال ،و مثل فيها كل من" جلول باشا "و "ابراهيم دحمون "تحت اسم "فرقة الزاهية ".ينظر:نور الدين عمرون "،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،شركة باتنيت ،طريق بسكرة ،باتنة-الجزائر،ط1،سنة 2006،ص92.

العامية، وكان للعرض المسرحي تأثيراته في دفع المهتمين بالفن المسرحي للقيام بمبادرات مسرحية، حيث أن العرض الأول تم بحضور 1500متفرج، وهذا يعني أن المواطنين الجزائريين كان لهم شغف كبير بالمسرح ويريدون معرفة خباياه " [1].

لقد كتب الرواد المسرحيين الجزائريين عدة أعمال مسرحية عبرت أغلبها عن واقع الشعب الجزائري ومعاناته اليومية، وهذه الأعمال لم تأت من العدم بل كانت لتأثر هؤلاء بمظاهر الفرجة الفنية، وعروض مسرح خيال الظل والقراقوز والمسرح الفرنسي، ولقد استعمل "علالو" في هذه المسرحية اللغة العامية المبسطة وذلك بهدف إيصال فكرته وهدفه للجمهور عن طريق المسرح .

ولقد كانت مسرحية "جحا"، "**مستهلة ومقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة، وصبغت بعمل درامي ذات حوار مسرحي فعلي، وتعالج المسرحية التسلط الإنساني وقلة الحوار بين أفراد الأسرة وأفراد المجتمع فيما بينهم، ونقص الحوار يسبب الضرر والأذى لأعز الناس،فلكل المشاكل الحياتية حلول إذا سلكنا طريق الحوار والحكمة** "[2].بمعنى أن الكتاب المسرحيين لم يعتمدوا على الواقع فقط أثناء كتاباتهم المسرحية وإنما عمدوا إلى توظيف

---

1 -مرجع السابق، ص92.

2 - المرجع نفسه، ص93.

*زواج بوعقلين "و هي مسرحية ذات ثلاث فصول و خمس لوحات ،و لقد تم عرضها في 1926/10/26 .

*الصياد و العفريت ، مسرحية بأربع فصول و خمس لوحات،عرضت في 1928/05/16، ينظر:علي سلالي ، تر:احمد منور ، شروق المسرح الجزائري (مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي 1926-1932)، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الدراسات ، الجزائر ، دط،2000، ص4.

التراث الشعبي الذي كان بمثابة المنبع الذي شرب منه كل متلهف ومحب لهذا الفن. كما لجأ الكتاب أيضا إلى ترجمة النصوص المسرحية الغربية. ولقد عكس لنا الكاتب "علالو" في مسرحية "جحا" تدهور العلاقات الأسرية وكذا المجتمعية بسبب نقص الحوار الذي يعتبر بمثابة الخيط الذي تشد به العلاقات، فهو أساس قيام العلاقات الطيبة بين الناس، فبين لنا الأسباب التي أدت إلى هذا التدهور وقدم لنا الحلول المناسبة، فالمسرح أداة فعالة فبه يكشف الداء و به يوصف الدواء.

ولقد كتب وأخرج "علالو" عدة مسرحيات أهمها :*" زواج بوعقلين"،*"الصياد والعفريت" والملاحظ أن "علالو" قد جسد مختلف إبداعاته بحوار درامي قوي وبأسلوب فكاهي يتلذذ به السامع ويتمتع به المتفرج.

ومن كل ما سبق نقول أن "علالو" ساهم في نشر الوعي في أوساط الشعب الجزائري،

حيث كان أول من وضع حجر الأساس لمسرح جزائري، واستطاع أن يخلق عادات مسرحية بطابع فكاهى مرح في أوساط الجماهير الجزائرية.

ج-محمد التوري:

يعد*محمد التوري واحدا من أعلام المسرح الجزائري، كونه من بين الأوائل الذين أسسوا لشخصية المسرح الجزائري المتسم بالشعبوية في ثلاثينات القرن الماضي،ومن بين

الكتاب الجزائريين الذين أعطوا الكثير للفن المسرحي ودلك بالتعبير عن القضايا الوطنية السياسية، الاجتماعية وكذا الثقافية بطابع كوميدي هزلي،"فكان من الأعضاء البارزين في التأليف والتمثيل دلك ما أهله إلى الانضمام إلى فرقة المسرح العربي التي كان مقرها دار الأبرا بالجزائر.فكان معاديا للنظام الاستعماري الفرنسي في كتاباته المسرحية "[1].كما عبر في أعماله أيضا عن رفضه للنظام الاستعماري الفرنسي،وهدا ما أثار غضب السلطات الفرنسية التي قامت باعتقاله.

وإذا ما انتقلنا للحديث عن لغة مسرحيات"التوري" وبنائها نقول أن هذا الأخير قد "**كتب مسرحياته بلغة عامية راقية وقسمها إلى فصول ومشاهد وضمنها عقدة وكان يختمها دائما بحل يراعي المصلحة الجماعية والأخلاق الفاضلة، وان كنا نجد فيها البساطة في الحبك والاعتماد على المصادفات والاقتدار في تغيير مجرى الأحداث ونذكر منها :" زعيط**

*ولد محمد التوري بن عمر بن محمد يوم 1914/11/09بالبليدة ، مارس المسرح في سنواته الأولى ضمن فرقة الأمل للكشافة بالبليدة ثم مع جمعية الودادية بالمدينة نفسها في سنة 1936،اشتغل مع "محي الدين بشطارزي "في فرقته المسرحية ،فاعتقل سنة 1956 ،و سجن مدة من الزمن .ينظر:صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،ص70.

1 - المرجع السابق، ص70.

ومعيط ونقار الحيط"،" دبكة وبدك"،و"بوحدبة" وكثيرا ما كانت مداخل هذه المسرحيات تذهب إلى مشاريع خيرية ومدارس"[1].

إن انتشار الأمية والجهل في أوساط الشعب الجزائري فترة الاحتلال الفرنسي، جعل جل الكتاب المسرحيين يلجؤون إلى اللغة العامية التي وجدوا فيها ضالتهم، حيث تمكنوا بواسطتها من إيصال رسالتهم وتحقيق أهدافهم المنشودة من تلك الأعمال التي كانت تعكس واقع الشعب الجزائري ومعاناته، فكانت بذلك تبين العلة والمرض، ويصف له الدواء المناسب وذلك بتقديم الحلول، فكانت هذه الأعمال تحوي العقدة والحل، ومن هؤلاء الكتاب نجد "محمد التوري". الذي كتب عدة مسرحيات بطابع فكاهي هزلي، ولغة جزائرية دارجة يفهمها الجمهور. وذلك ما بين سنة 1914 إلى سنة 1959 وتتمثل في: " **مسرحية بوحدبة**"، **مسرحية "زعيط ومعيط ونقار الحيط" اللتان طبعتا بالمعهد العالي للفنون المسرحية. مسرحية "علاش رايك تالف"، مسرحية "ياسعدي"، مسرحية" زاد الزلعاط"، مسرحية" في القهوة"، مسرحية" البارح واليوم" مسرحية"الكيلو"**[2] وغيرها من المسرحيات الأخرى .

ورغم رحيله في سن مبكرة، والذي كان في 30نوفمبر 1959 إلا انه ترك لنا ثروة فنية تنم عن عطائه الكبير والمتنوع فهو المؤلف والمغني الذي أبدع وتألق .

---

1 - حسان، الفنان محمد التوري عميد الكوميديا الاجتماعية ، منتدى اللمة الجزائرية ، تاريخ النشر 2009/12/11، تاريخ الاطلاع :2013/03/10 نقلا عن موقع: WWW.TWETTER.COM/MY –ALGERIA.

2 - رشيد قسنطيني ،تحقيق :نذير حسين ،بابا قدور الطماع ،المكتبة الوطنية الجزائرية ،الحامة ،الجزائر،ط1،السداسي الأول،سنة2005، ص07.

د-***احمد عياد:** المدعو (رويشد) أراد لمسرحه أن يكون امتداد طبيعيا لرشيد القسنطيني فقد تأثر به كثيرا بحيث اكتسب رويشد تجربة معتبرة في رؤية وتحليل واقع المجتمع الجزائري الذي خرج من أزمة الاستعمار إلى الحرية والاستقلال وهذا ما جسده في مسرحياته *(حسان طيرو) قد اهتمت بالثورة والنضال والتضحية، فإن مسرحية (الغولة) عالجت مستوى شعبي آخر من التضحية والبذل والعطاء وكشفت في الوقت نفسه عن الأمراض التي برزت في المجتمع بعد الاستقلال مباشرة كالذين يدعون الوطنية ولكنهم في الواقع انتهازيون وأعداء للثورة والشعب، وبعدها كتب مسرحية *(البوابون) تعرضت المسرحية للأوضاع الاجتماعية في الجزائر، وقدمت لطبقة تمتهن هذا العمل، صورت حياة البواب الفقير الذي لا يملك شيئا يقدمه لعائلته فهو يقاتل من أجل كسب قوت يومه.

كتب رويشد مسرحيات فكاهية بأسلوب خاص في معرفة حقيقة نفسية الجماهير، " **لم يكن من المسرحيين المثقفين بالمفهوم الفكري النخبوي ولم يتجاوز مستواهم التعليمي الشهادة الابتدائية، فقد استلهم التقاليد الثقافية والحكايات التراثية والتاريخية والواقع**

*عرف احمد عياد اكثر باسم رويشد ،المولود بالقصبة بالجزائر العاصمة في 1921/04/20 ،التحق رويشد و انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الاوبيرا االتي كان يديرها بشطارزي سنة 1942،بعد الاستقلال انضم إلى فرقة المسرح الوطني الجزائري ،و قدم عدة مسرحيات ناجحة و هي "مسرحية حيان الطيرو 1964،"مسرحية الغولة ،سنة 1966،توفي 1999/01/28.ينظر:سهيلة ب تكريما لروح امبراطور الكوميديا الجزائرية رويشد،صوت الأحرار ،يومية إخبارية جزائرية ،الأربعاء 17 فيفري 2012،ص20.

*مسرحية البوابون ،هي المسرحية الثالثة لرويشد بعد(حسان طيرو و الغولة)ألفها سنة 1968،تناولت الحياة الاجتماعية في الجزائر و من يمتهن هذا العمل ،هي مسرحية تقوم على لوحات صورة حياة المتسكعين و الفقراء الذين يصارعون الحياة لكسب قوتهم و قوت عياله ينظر،نصر الين صبيان ،اتجاهات المسرح العربي في الجزائر ،ص297.

الشعبي اليومي وتقديمها بشكل هزلي وغنائي في قالب درامي أوروبي"[1].

كانت الفكاهة عنده الطريق الذي يوصله إلى قلوب الجماهير، وهو لم يتعلم المسرح في المدارس كما أن مستواه التعليمي لا يتجاوز الابتدائي على غرار المسرحيين الفكاهيين الآخرين، فكان ينهل من التراث والتاريخ، فجسد الحياة الاجتماعية للواقع الجزائري ويقدمها على الطريقة الأوروبية.

1 - بوعلام رمضاني ،المسرح بين المنجز و الممكن ،"المسرح الجزائري ،ذكريات و انطباعات "مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة ،العدد 17،الجزائر، سبتمبر 2008، ص82.

1-رشيد القسنطيني:

يعتبر رشيد قسنطيني واحد من أهم رواد المسرح الجزائري، ومؤسسيه الأوائل، وهو الفنان الذي استطاع أن يقدم تجربة مسرحية متميزة في قالب فكاهي ساخر.

"ولد رشيد بلخضر المعروف برشيد قسنطيني في 11نوفمبر 1887، بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، دخل المدرسة الابتدائية وانقطع عن الدراسة ليعمل نجارا إلى جانب والده، ثم هاجر في بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا ليعيل عائلته حيث سافر على متن باخرة غرقت في عرض البحر، ووجد قسنطيني نفسه بعد إنقاذه في جزيرة مالطا ولم يشعر عائلته بأي خبر مدة طويلة حتى ظنت انه مات، وفي نهاية الحرب عاد إلى الجزائر العاصمة ،لكنه للأسف وجد امرأته تزوجت فازداد تشاؤما وقرر العودة إلى فرنسا أين وجد هناك عملا واشتغل مدة سنوات قبل أن يعود وزوجته الثانية إلى باب الواد بالجزائر العاصمة في عام 1926"[1].

" وفي سنة 1925 تعرف علالو على رشيد إذ كان يعمل في ورشة لصنع (الموبيليا) الأثاث الخشبي، انضم رشيد قسنطيني إلى فرقة زاهية التمثيلية التي أنشأها علالو ومثل أول مرة في مسرحية (زواج بوعقلين)، وقام بتمثيل دوره ببراعة، وأصبح نجما ساطعا في زمانه ... مثل رشيد قسنطيني مع علالو في فرقة الزاهية وأدى أدوارا عديدة

1،رشيد قسنطيني، تحقيق :نذير حسين،بابا قدور الطماع، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة الجزائر، ط1 السداسي الأول، سنة2005، ص09.

قبل أن يؤلف مسرحيات لفرقته (الهلال الجزائري) التي أسسها سنة1927 مع جلول باش جراح، وبعدها أسس قسنطيني فرقته مع ماري سوزان التي قدمت أول عرض لها وهي مسرحية العهد الوفي والتي فشلت فشلا ذريعا .... وبعدها كتب رشيد قسنطيني كوميديا (زواج بوبرمة) سنة 1928 التي حققت نجاحا كبيرا، وكان هذا النجاح تشجيعا كبيرا له وبداية لشعبيته، فانطلق يؤلف المسرحيات والسكاتشات والأغاني ابتدءا من سنة 1927 إذ أنتج عددا كبيرا منها..."[1].

ولقد كان رشيد قسنطيني يملك حسا فنيا مرهفا مكنه من الغوص في أعماق المجتمع فرصد مختلف الأمراض والانحرافات التي تنخر جسده، فقدم مسرحيات عدة عرى من خلالها الكثير من النماذج البشرية، فصور لنا كبار التجار والملاك كما صور الشعب الذي يمثل الوجه الخير، فيتمتع بصفات راقية حيث اتسم بالوفاء بالوعد وحفظ العهد تقديس الأصدقاء.

وفي هذا الصدد تقول الباحثة "ارليث روث" في كتابها (المسرح الجزائري)"**إن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية واسكتش، وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير، وذلك في**

1- ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، الرواد والنصوص حتى سنة 1927 ، ص، ص63-64.

أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك"[1].

للكاتب المسرحي"رشيد قسنطيني "عدة أعمال مسرحية، حيث عبر من خلال أعماله هذه عن واقع الشعب الجزائري ومعاناته اليومية، فتحدث عن الأخلاق المزيفة والرذيلة المنتشرة في المجتمع الجزائري، كما تحدث عن الحالة الاجتماعية المزرية التي عاشها المجتمع الجزائري فترة الاستعمار الفرنسي من انتشار للفقر والأمراض والبطالة.

وما يمكننا ملاحظته عند استعراض موضوعات مسرحيات "رشيد قسنطيني" المنشورة قدرته الفائقة على رصد الظواهر الاجتماعية، وعرضها على الركح ليتمكن الناس من معاينة حياتهم وبالتالي دفعهم نحو التغيير، ولقد طبع هذا الملمح عموم المنتوج الجزائري "**ضمن بين ما يقارب 80 عنوانا مسرحيا المقدم في هذه الفترة تشكل نسبة 75% من المسرحيات موضوعاتها اجتماعية تتعلق بالأسرة والشباب والأمومة والزواج والطلاق وجمع المال كمسرحيات "الشيب والعيب "،"المشحاح"، "اه بالمال"،"السكير"،"رايك تالف"، "الصداقة"،....ولقد فرض الحال الاجتماعي في الجزائر في تلك الفترة الاستعمارية على الكتاب والمبدعين الاهتمام البالغ بالأسرة كخلية أولى للحفاظ على الهوية الوطنية وشدها من خطر الانزلاق في التيار الفرنسي الذي أراد به القضاء على الشخصية الجزائرية**

1- علي الراعي، إشراف : أحمد مشاري، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأدب، الكويت، دط، يناير 1978، ص461.

بتحويلها إلى شخصية غربية أو أوربية –على الأقل –وإلا القضاء على المجتمع والزج به في أمراض اجتماعية مزمنة كالطلاق والبطالة والكسل والتسكع والجشع إلى غير ذلك"[1]

ومن هنا نقول أن المسرح الذي ظهر في هذه الفترة هو مسرح اجتماعي بتطلعات سياسية، يندرج في جوهر المقاومة الوطنية من خلال سعيه إلى إصلاح النفوس ومحاربة الآفات وتوعية الناس بمخاطر الاستعمار، فكان مرآة عاكسة لمختلف أحوال المجتمع، وكان الهدف منه حث الناس على التفكير ودفعهم إلى التغيير.

2-اللغة في مسرحيات رشيد قسنطيني:

أما إذا ما انتقلنا للحديث عن لغة مسرحيات "رشيد قسنطيني" فنقول أن" لغتها تغرف من لسان عموم الجزائريين، فهي تتميز بالبساطة والعفوية فيأتي الحوار سلسا ومناسبا لطابع الكوميديا، وكمثال على ذلك المقتطف الآتي من مسرحية "جيت نتوب" حيث نرى رشيد يتقمص دور سكران في مجلس خطيب يحث مستمعيه على نبذ شرب الخمر باعتبارها من الموبقات .

"**الخطيب : اعلموا الخمر هو باب العدم**

عن الخمر باب الفقر

1- نذير حسين، لمحة وجيزة عن آثار تاريخ المسرح الجزائري بين سنة1932 وسنة1952، مقدمة مسرحية "بابا قدور الطماع" لرشيد قسنطيني ، تحقيق:نذير، حسين ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، ط1، سنة2005، ص ص5-6.

إن الخمر باب الفسد

الخمر باب ضر

.....

.....

رشيد :الخمر باب أجديد

الخمر باب الواد

الخمر باب دزيرة

ا لخمر باب عزوت"[1]

والموقف الذي يعرضه هذا المقتطف يبرهن على المفارقة، فيستعمل خطابا كوميديا يتجاوز طابع الوعظ في كلام الخطيب ليكشف في واقعية فنية ساخرة مقدار ما تفعله الخمر من إتلاف الوعي.

نظرا للدور الذي تلعبه اللغة وأهميتها في توضيح العمل الأدبي وتسهيل عملية التلقي، نجد أن الكاتب "رشيد قسنطيني" قد لجأ إلى استعمال اللغة

1- أحسن تليلاني، تجربة الفنان رشيد قسنطيني في الكوميديا، مجلة أصوات الشمال، من إنجاز وتصميم شركة الراشدية، كندا، الجمعة 7 ذو القعدة الموافق ل15 أكتوبر 2010، تاريخ الاطلاع 10: ربيع الثاني 1434 هـ الموافق ل30 افريل2013، نقلا عن موقع :.WWW.RACHIDIA.CA.

العامية وهي اللغة المتداولة في أوساط المجتمع الجزائري، وهي لغة بسيطة ومفهومة وبواسطتها عبر الكاتب عن مواقف مختلفة وبطريقة هزلية كوميدية، هادفا من خلالها إلى شد انتباه المتلقي.

3-أعماله المسرحية:

من مؤلفات "رشيد قسنطيني" نجد"**مسرحية**"،"**بوسيسي**"،"**عائشة أم الزبان**"،"**زيد عليه**"، "**بابا الشيخ**"، "**تأخير الزمان**"،"**زواج بوبرمة**"،..."[1] ضف إليها أيضا مسرحية "بابا قدور الطماع" ،إلا أن توفي "رحمه الله عام 1944.

ومن بين الأعمال المسرحية التي عرف بها " رشيد قسنطيني"نجد مسرحية" زواج بوبرما" "وهي مسرحية كوميدية هزلية اجتماعية في ثلاث فصول ألفها وأخرجها "رشيد قسنطيني"سنة1928.

"**وتدور أحداث مسرحية بوبرما في يوم عرس بمطعم شعبي ...حسن المشهور ببخله بين شباب الحي عقد العزم أن يتزوج لكن بخله يعتصر قلبه ...قرر شباب الحي سقيه خمرا وإجباره على القيام بالعاب بهلوانية وتصرفات معيبة ....العروس و بعد رؤيتها للمنظر تقرر الهروب، وتلجأ إلى أخ حسن أما أهل العروسة الغاضبون فيقررون**

1- رشيد قسنطيني، تحيق: نذير حسين، بابا قدور الطماع، ص10.

الاستهزاء بحسن العريس، فيحلقون شاربيه ويطلون وجهه بالمساحيق ويلبسونه ملابس امرأة ويكثرون من الازدراء بشخصيته...."[1].

إن انتشار الرذيلة في المجتمع، دفع العديد من الكتاب المسرحيين إلى الكتابة عن المواضيع الاجتماعية، حيث عكسوا من خلالها وضع الشعب الجزائري وواقعه، ومعاناته وذلك أثناء تواجد الاستعمار الفرنسي في الجزائر والذي ساهم في ظهور مثل تلك المبادئ كالخداع والطمع والأنانية والبخل. كما لجأ الكتاب إلى الفن المسرحي لأنهم وجدوا فيه الحرية لتحليل الوضع وتفكيك الإشكاليات، موظفين في ذلك الكلمة والحركة المعبرة، وذلك لبينوا للإنسان أنه هو نفسه المسؤول أولا وأخيرا على خلق أعماله وتحديد صفاته بإرادته الحرة فقد لزم عليه أن ينتزع نفسه من ماضيه وحاضره ويعيد النظر من جديد في هذا المجتمع الإنساني وفي قيم العالم الذي يعيش فيه.

ولقد اعتمد الكتاب على الدراسة الاجتماعية والتحليل" **فالدراسة الاجتماعية هي في الأساس محاولة لتحقيق المعرفة الذاتية وإذا كان الوعي الصحيح أساس السلوك العقلاني ،فإننا نرى أن أي تغيير في مجتمع ما لا يمكنه أن ينبثق إلا من صميم ذلك المجتمع** "[2].

ولقد حاول "رشيد قسنطيني" من خلال مسرحية "زواج بوبرما" أن يكشف لنا الواقع الحقيقي لحياة البخلاء بحيث يتحول الإنسان البخيل إلى مريض نفسي يخاف على أملاكه

1- نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص96.

2- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع ، ط1، سنة1981، ص27.

من الآخرين، فيحطم بذلك حياته وحياة أقاربه، فصور لنا الفشل الذي لحق ب"حسن" المعروف ببخله، بحيث أنه لم يستطع بناء حياة زوجية مثالية، ولا حتى إقامة علاقة طيبة مع أهل العروس، وذلك بسبب تصرفاته المعيبة أمام زوجته وأهلها، والتي بينت صفاته القبيحة ومنها صفة البخل التي عرف بها وبذلك فقد كرامته واحترامه، حيث أهانه أهل العروس وازدروا بشخصيته.

4-الدراسة السياقية لمسرحية "بابا قدور الطماع":

ومن أعماله المسرحية الأخرى نجد مسرحية "بابا قدور الطماع" وهي المسرحية النموذج في دراستنا، وهي مسرحية كوميدية عرضت في 23 ديسمبر 1929، وتعالج هذه المسرحية شرور وجشع الإنسان والتمييز بين البشر، والمصلحة المادية التي تدفع الفرد لتحطيم سعادة الأقربين، ونبذ الأفكار الانتقائية للبشر، وهي مسرحية في ثلاثة فصول.

في الفصل الأول ويتكون من خمسة مواقف وهي تدور في مقهى صغيرة في قرية بويرة حوالي سنة 1920، ومن خلال هذه المواقف حاول الكاتب أن يظهر لنا شخصية لها تأثيرها الخاص في مجريات الأحداث وإنشاء الصراع، فشخصية "مراد" شخصية أساسية قامت على أساسها المسرحية، كما قدم لنا الكاتب أيضا شخصية أخرى في هذا الفصل وهو "خليل" حيث أظهره كشخصية انتهازية استغلالية حيث سعى إلى استغلال "مراد" وذلك في سبيل الحصول على المال .

ولم يكن الهدف من الحوار في هذا الفصل التواصل الفعلي بين شخصيتين وإنما هو حجة لإبلاغ المتفرج أو القارئ بمكونات الشخصية، وكأننا نرى كل شخصية تحاول إبراز معالمها وصفاتها، وهذا عرف مقبول "**ضمن الأعمال المسرحية، وقد استغله الكاتب أيما استغلال، إذ نجده في المقدمة حيث يكون وسيلة درامية لتعريف المتفرج بعناصر الحدث الضرورية**"[1] .

ومن خلال الحوار الذي جرى بين "خليل" و"مراد" كشف الكاتب عن شخصية أخرى في المسرحية وهي شخصية قدور الذي كان يتصف بصفة الطمع، وعدم القناعة.

وفي الفصل الثاني من المسرحية والذي يتكون من ثمانية عشر موقف، نجد أن الكاتب قد نقل شخصياته من القرية إلى المدينة (الجزائر العاصمة) ولقد عمد من خلال أحداث هذا الفصل إلى التعريف أكثر بشخصية" قدور" و"مراد".

كما تحدث في هذا الفصل أيضا عن شخصية "زينب" تلك الفتاة الجميلة والغيورة التي كانت تسعى للتقرب من ابن عمها، والفتاة حورية البكماء التي كانت تسمع وترى ما يدور حولها دون أن تبدي رأيها فيه.

أما الفصل الثالث والذي يتكون من عشرة مواقف فقد جاء تطويرا للأحداث التي جرت في الفصل الثاني.

1- ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، سنة 1997، ص176-177.

وتدور أحداث مسرحية" بابا قدور الطماع" "**في بيت بالجزائر العاصمة....بابا قدور له أخ يسكن في القسطنطينية اسطنبول حاليا، توفي وترك ابن وثروة كبيرة ...أراد بابا قدور أن يزوج ابنته زينب الجميلة إلى ابن أخيه وذلك طمعا في المال والارتزاق ...يصل ابن أخيه من تركيا بعد سفر شاق، ويبدأ الحوار بين العم وابن أخيه في كيفية التحضير للزواج والإقامة وقيمة المهر ولكنهما يختلفان في تحديد قيمة المهر....بابا قدور الطماع يريد مهر ابنته بمال كبير مقابل، الموافقة على تزويج ابنته زينب الجميلة .... وبعد حوار ساخن يرفض ابن الأخ الزواج بزينب ويطلب الزواج بالفتاة حورية السمينة وبمهر أقل...**"[1].

*ملخصها:

تبدأ أحداث هذه المسرحية في احد مقاهي البويرة، أين تواجد فيه بطل هذه المسرحية مراد الذي يبلغ من العمر الأربعين، حيث جلس هو وأصدقائه يتبدلون أطراف الحديث، وفجأة يدخل عليهم خليل ويقرأهم السلام ويردون عليه، ويجلس بينهم ويبدأ بالحديث معهم، فيحكي لهم سبب سفره إلى اسطنبول وكيف قضى أيامه فيها، وفشله في المهمة التي بعث من أجلها وهي جلب ابن أخ قدور الطماع الذي أراد أن يستولي على أملاك أخيه بعد أن توفي وذلك بتزويج ابنته من ابن أخيه، وبعد أن سرد عليهم القصة، قرر خليل أن يشارك مع مراد الحشايشي للنصب على قدور، وذلك طمعا منه أيضا في حصوله على المال الذي

1- نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص95.

وعده به قدور، فاتفقا أن يلعب مراد دور ابن الأخ التونسي والزواج من زينب، وبعد أن أكملا الخطة غادرا المكان واتجها إلى القرية التي يسكن فيها قدور الطماع وعند وصولهما رحبت العائلة بمراد وتعرفوا عليه، ولكن قدور لم يكن يهمه ابن أخيه وكيف مات هذا الأخير بقدر ما تهمه الأملاك والأموال التي تركها أخاه، ولكن مراد ولكي لا يتعرفوا على شخصيته الحقيقية يخبرهم بأنه فقد بعض ماله وهو في طريقه إلى الجزائر، وبعد أيام يحضر قدور القاضي الذي سيساعدهم للحصول على المال الذي بقي له في تونس يتواصل حديثهم على المال والثروة التي تركها الأخ، ويتفقان حول الزفاف وقيمة المهر الباهظة التي طلبها قدور من مراد الذي رفض الزواج من زينب بسبب إعجابه بحورية الفتاة البكماء ابنة خالة زينب التي جاءت للسكن معهم بعد وفاة والدتها .

يواصل مراد لعب دوره بكل جدارة، إلا أن يأتي ذلك اليوم المشئوم الذي تلقى فيه قدور رسالة من ابن أخيه الحقيقي الذي اخبره بأنه سيعود إلى الجزائر بعد أيام، تعجب قدور مما رآه وقرأ وتساءل إذا كان الذي بعث الرسالة هو ابن أخيه فمراد الذي أحضره خادمه خليل من يكون إذا؟

يخبر قدور صديقه الشيخ إبراهيم عن الرسالة وما جاء فيها، فيجيبه بان الطمع أعمى بصيرته وبذلك لم يتمكن من التعرف على ابن أخيه الحقيقي، واخبره بأنه من البداية كان يشك بأمره، فكيف لشخص يعيش في تونس ولا يتقن لغتها، فيتفق قدور وصاحبه إبراهيم على الخطة التي سيوقعان بها مراد المحتال والمخادع ويسمعهما خليل ويقرر الهروب تاركا

وراءه مراد الذي كان يتجول في الحديقة مع زينب وحورية، يصل ابن الأخ الحقيقي لقدور التركي الأفندي، ويحكي لهم عن وفاة والده ووالدته، والسبب في عدم رده على رسائل عمه قدور، ثم يحكي قدور بدوره عن مراد الذي قام بخداعهم بلعبه دور ابن الأخ، تعود زينب من الحديقة وهي غاضبة من تصرفات مراد وحورية ويعرفها والدها على ابن عمها الحقيقي، فتصدم مما تسمعه وتراه ثم يتفهمون على الخطة التي سيوقعون بها مراد .يعود مراد و يعرفونه على الأفندي التركي فيتظاهر بمعرفته له، لكن الأفندي التركي يؤكد عدم معرفته له، وبعد حديثهم مع مراد وتخويفهم له يعترف بالحقيقة كاملة وينوي المغادرة، ولكن قدور يدعوه للبقاء معهم.

وتنتهي المسرحية بقول الجميع أن "**الهمم ترفع بالعمل الجاد والشريف وليس بالطمع في أموال الغير**"[1] .

والمغزى من هذه المسرحية أن الطمع يفسد طباع الفرد ويعمي بصيرته كما يقضي على إنسانيته، كما أن الجشع والأنانية تدفع بالإنسان للمتاجرة بأغلى ما يملك. كما تدعو المسرحية أيضا للاهتمام بجمال الروح والخلق وهذا ما رأيناه في مراد الذي أعجب بالفتاة حورية رغم بكمها.

[1] –رشيد قسنطيني، تر: نذير حسين، بابا قدور الطماع، ص117.

2-الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية التي نشأت فيها المسرحية:

إذا كان اتصال الجزائر بالحضارة الأوروبية من خلال الاستعمار الفرنسي قد جاء مبكرا، فان المسرح في هذه البلاد لم يظهر للوجود إلا بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، أي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال، على أن هذه الظاهرة كان لها ما يفسرها ويبرر وجودها من أسباب مادية ومعنوية ساهمت بصورة أو بأخرى في تأخر نشأة المسرح في هذا القطر العربي .

"**ولقد كانت عملية الاستعمار ظاهرة صراع فكري وحضاري فضلا عن كونها ظاهرة صراع اقتصادي وسياسي، استهدفت منذ البداية القضاء على الثقافة العربية في الجزائر، وطمس معالم الشخصية الوطنية، وقد ترتب على ذلك كله جمود فكري أعاق تطور الثقافة العربية بشكل عام والحركة الأدبية بشكل خاص، وكان الواقع الحضاري ينطوي على ألوان من الثقافة التقليدية فظل الشعر هو الفن الأدبي السائد إلى جانب علوم الدين وعلوم اللغة وشروح المصنفات، وكذلك ازدهر الأدب الشعبي على اختلاف أشكاله التعبيرية، حيث أصبح يمثل مصدر التسلية الأساسي لكثير من الطبقات التي قل حظها من الثروة خاصة البرجوازية الصغيرة والمتوسطة**"[1].

1- العيد ، ميراث ، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري ،دراسة في الأشكال التراثية ،مجلة إنسانيات ،تاريخ النشر :31 اكتوبر 2012، تاريخ الإطلاع :02 ماي 2013،نقلا عن موقع .HTTP://insaniyat-revues-org/7902

جاء الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر، وكان هدفه الأول القضاء على مقومات الشعب الجزائري من لغة ودين وعادات وتقاليد، مستهدفا بذلك أيضا القضاء على الثقافة العربية في الجزائر، فبدأ بتهديم المدارس وتحويل المساجد والزوايا إلى كنائس، فكان يمنع تعليم اللغة العربية والقرآن الكريم، وحاول نشر أفكاره الإيديولوجية بين الشعب، وتعليم اللغة الفرنسية، وبذلك تراجع الأدب المكتوب في تلك الفترة ، فكان الأدب المنتشر في هذه الفترة مجرد تقليد لما يأتي من الغرب والدول العربية المجاورة التي حاول الاستعمار قطع صلتها عن الجزائر، ورغم هذه السياسة التي انتهجها المستعمر إلا أن الأدب الشعبي قد ازدهر وعرف النور عبر تلك القصص والحكايات التي انتشرت بين الشعب، والتي كانت المتنفس الوحيد له والذي يرفه به الشعب عن نفسه .

"**وتردي المستوى الثقافي في الجزائر يعود إلى الحصار الثقافي المضروب على الشعب من قبل الاستعمار الذي استهدف قطع الصلات الحضارية بينه وبين أشقائه المغاربة والمشارقة وذلك بعزله عن كل الروافد التي كانت تغذيه وتنميه، وعن التفاعلات الثقافية التي شهدها العالم العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر**"[1]

لم يكتف الاستعمار الفرنسي بالقضاء على مقومات الشعب الجزائري، وطمس شخصيته الوطنية، وإنما توصل به الأمر كذلك إلى عزل الجزائر وشعبها عن الحضارة

1- المرجع السابق .

العربية المغربية والمشرقية، والتي كانت بمثابة ذلك المنبع الذي يسقي عطش شعب متلهف للتحضر والتغيير، وبذلك تراجع المستوى الثقافي في الجزائر، وانتشرت الأمية .

" **إلا أنه سرعان ما بدأت تظهر بوادر لإعادة بناء الفلك الثقافي وانطلقت المحاولات من الوضع الاستعماري ومن أشكال المقاومة، ويتجلى هذا الفلك الثقافي الجديد على مستويين الشعبي والفكري، فعلى الصعيد الشعبي تم على أساس تعديل أشكال التعبير الثقافية التي يزخر بها التراث الجزائري، ومحاولة إعطاء مضامينها معنى جديدا من خلال توظيف الأغاني والشعر والقصص الشعبية....و الواقع أن هذه الأشكال لم تلعب دور المتنفس عن الإنسان الجزائري، ولم تستهدف تمجيد الماضي بقدر ما كانت تحمل في طياتها معنى الرفض للأمر الواقع، فكانت بمثابة الأمل المنقذ للشعب ....أما على صعيد أهل الفكر فبني هذا الفلك الجديد انطلاقا من أشكال مستعارة من المستعمر كالصحافة والأنواع الأدبية ولقد لعب المثقفون دورا هاما في إعادة الاعتبار للعمل الثقافي**"[1].

بالرغم من الأضرار الفادحة التي لحقت بالبنية الاقتصادية ولاجتماعية والثقافية إلا أن الشعب الجزائري وخصوصا مثقفوها لم يستسلموا للأمر الواقع، حيث حاولوا جاهدين إعادة بناء الفلك الثقافي الذي هدمه المستعمر، وكان ذلك بداية من إحياء أشكال التعبير الثقافية التراثية كفن القراقوز والمداح والقوال والحكواتي، فجددوا في مضامينها وطرق التعبير عنها،

1- مخلوف بوكروح ، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية ،فضاء المسرح ،تاريخ الاطلاع :02ماي 2013، نقلا عن موقع : MBOUKROUH@YAHOO.FR .

فكانت وسيلة فعالة لتحريض الشعب ضد المستعمر، حيث عبر فيها هؤلاء عن رفضهم للمستعمر والوضع الذي آل إليه الشعب من جراء تواجده في الجزائر، كما استفاد المثقفون من المستعمر فأخذوا من علومهم وآدابهم.

"**ومع بداية القرن العشرين اتسعت دائرة المقاومة الثقافية بظهور مناخ اجتماعي وثقافي جديد تم على إثره إنشاء النوادي والتجمعات الثقافية التي كانت تحمل في مدلولها الرفض القاطع للسياسة الفرنسية المنتهجة في الجزائر، واتسمت بالطابع الوطني في وسائلها وفي تعبيرها عن الواقع الجزائري، وقد لعبت النخبة المثقفة الجديدة التي بدأت تتكون شيئا فشيئا دورا هاما في وضع الهياكل الجديدة للإنتاج الثقافي وصادف ذلك ظهور الصحافة والأدب وبروز رجال الثقافة والفكر الذين تركوا بصماتهم على الحياة الثقافية والفكرية في تلك الفترة** "[1].

ولم يتوقف الشعب الجزائري عند إحياء أشكال التعبير التقليدية، وإنما تجاوز ذلك إلى إقامة النوادي والتجمعات الثقافية التي كانت المكان الذي يلتقي فيه المثقفون لتبادل الخبرات، وكان ذلك مع بداية القرن العشرين الذي شهد نوعا من التطور والتغيير في الأوضاع الاجتماعية والثقافية، وكان كل ما يقدم في هذه النوادي والتجمعات تعبير عن رفض الشعب الجزائري للتواجد الفرنسي في وطنهم الجزائر، فاتسمت أعمالهم بالطابع الوطني، ويعود الفضل في ظهور هذه النوادي إلى النخبة المثقفة التي أقامت أسس الثقافة في الجزائر،

1- المرجع السابق.

وبذلك برزت أشكال أدبية جديدة عبرت عن الشعب الجزائري وواقعه ومن هذه الآداب نجد الفن المسرحي الذي لعب دورا مهما في توعية الشعب الجزائري وتحريضه ضد المستعمر.

"وإذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فإن تراثهم لم يخلو من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية والحلقة...، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية، وتجسد ذلك في الإنتاج المسرحي الشعبي الذي انطلق في سنة 1926 على يد كل من"علالو" و"رشيد القسنطيني" و"باش طارزي" فكان هؤلاء يستمدون موضوعاتهم من التراث الشعبي كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة.فضلا على أنهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن على مستوى عال من الثقافة المسرحية وعلى دراية بهذا الفن بحكم ظروف الاستعمار ورغم ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية يتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية المضيئة للفرد الكادح"[1] .

لم يكن المجتمع الجزائري يعرف المسرح بمفهومه الأوروبي بل مارس واستلهم مسرح خيال الظل والقراقوز وأنواعا أخرى من مظاهر الفرجة الفنية التي انتشرت عبر الكيانات العربية الإسلامية أبرزها المداح والقوال والتي كانت المصدر الذي استلهم منه الجزائريون أغلب موضوعاتهم المسرحية، ومن هؤلاء الذين اخذوا من التراث الشعبي الجزائري

1- العيد ميراث، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري "دراسة في الأشكال التراثية "مجلة إنسانيات (مرجع سابق).

نجد"علالو" "رشيد القسنطيني "و"باش طارزي" المؤسسين الحقيقيين للعمل المسرحي الهادف والأساسي في بلادنا، ولقد حاول رواد مسرحنا الجزائري من خلال رجعهم إلى توظيف التراث الشعبي إلى استعمال العامية لأنها لغة مسرحية شعبية نابعة من فنونا التقليدية، وهي قريبة من الوجدان الشعبي المحلي، ويرجع اختيار هذه اللغة في التعبير المسرحي لعدم فهم الجمهور المسرحي الجزائري للغة العربية الفصحى وتفشي الأمية، وبالرغم من ذلك فلقد تجاوب لهذه الأعمال التي عبرت عن واقعه الاجتماعي وحياته اليومية.

والمتمعن في تاريخ الشعوب يدرك أن الأزمات السياسية تضفي على الدراما سمات اجتماعية وسياسية، بينما تضفي أوقات الدكتاتورية الصيغة الكوميدية والنقد اللاذع، وهذا ما تعكسه أعمال الكتاب الكبار، والواقع أن مصدر كل عملية إبداع فني يعود إلى أزمة، فبلا أزمة لا يوجد إبداع، وعليه فان العمل الفني ما هو إلا رد على أزمة حيوية سواء كانت الأزمات الشخصية (العاطفية أو الفكرية)أو الأزمات الجماعية (السياسية أو الاجتماعية) إذ أن كل ظاهرة إبداعية في مجملها تبدأ كرد فعل على الأزمة الشاملة لوجودنا.

وللواقع الاجتماعي الذي عاشته الجزائر أثناء فترة الاحتلال تأثير كبير على المثقفين والأدباء، حيث انصب اهتمامهم على معالجة هذا الواقع رغم الحصار الذي فرضه المستعمر عليهم في مجال التعبير عن رأيهم ومشاغلهم، وقد اتخذت الحركة الثقافية بمختلف أشكالها التعبيرية طابع الرفض والذي تجلى بصورة خاصة في التمسك بالجذور والقيم الوطنية، ولقد

ارتبط المسرح بالنضالات التي خاضها الشعب الجزائري ضد الاستعمار من أجل إثبات هويته الوطنية، كما ارتبط أيضا بالواقع الاجتماعي للشعب الجزائري.

3-العناصر الدرامية للمسرحية (البناء الفني للمسرحية):

ا-الزمان والمكان:

يعتبر الزمان والمكان عنصران أساسيان في العمل المسرحي، حيث يبين بهما الكاتب الفترة الزمانية التي كتب فيها النص المسرحي، والمكان الذي وقعت فيه الأحداث."**إن الحركة في الزمان غير موجودة أي انه غير موجود كفعل فيزيولوجي. أو هو فراغ ثابت بل هو وجود أزلي بلا وقت، والحياة شيء يقيس الزمن وتقاس بالزمن، وهو معيار ثابت لأنه متكرر، وهذا التكرار ارتقائي نوعا ما، بمعنى أن العقلية البشرية لا تستوعب ذلك التحول الكمي والنوعي في الزمان، والحياة على المسرح مثلها لا يختلف عما في الحياة قياسا، وإنما بحالات تستوحيها الحالة الإبداعية، وبشكل خاص علاقة الزمان بالمكان وهي علاقة تجانس وترابط، لخلق معادل يصل بالموضوع إلى الجمهور بالسهل وأعمق إبداع.لهذا فالأحداث على المسرح لا تسير وفق منهاج الحياة الزماني والمكاني لان زمن العرض المسرحي محدود بوقت المتفرج، ومكان العرض نفسيهما، وهذه الجدلية لها أهمية كبيرة في البناء الدرامي الحثيث وقتا ومكانا**[1].

[1] -ينظر:فاروق اوهان، قياسات الزمان والمكان في المسرح، البيان الرابع لجماعة المسرح والتراث العربية، أبو ظبي، تاريخ النشر:2012/02/12. تاريخ الاطلاع:2013/06/05. نقلا عن موقع:WWW.ALFONONALJAMELA.COM

فالكاتب رشيد قسنطيني ذكر الزمان والمكان الذي وقعت فيه الأحداث، وذلك بهدف إظهار الأوضاع التي عاشها الشعب الجزائري في والمدن من جراء الاستعمار الفرنسي حيث انتشرت البطالة وكثرت الرذائل، وتمثل الزمان في سنة 1920. وأشار إليه الكاتب في بداية المسرحية بقوله:"**المنظر يمثل مقهى صغيرة في قرية بويرة في نواحي عام 1920**"[1]

أما المكان فقدم مكانين مختلفين، الأول تمثل في المقهى الصغيرة الموجودة في إحدى القرى بالبويرة وتجلى ذلك في قوله:

مراد:"بطيت عليه راح يخدم

اشغاله...ياك ما خلى لكش

القهوة وحدها؟"[2]

أما المكان الثاني فتمثل في الجزائر العاصمة، وهذا ما ظهر في قوله:

خليل:"**الولد هذا عربى...وتكلم**

كيما حبيت، حتى واحد فى

الجزائر ما يفهم التركيه.

مراد:مشيت...بالصح راني

خايف من واحد الحاجة...انا منفي من الجزائر.

[1] –رشيد قسنطيني، تر: نذير حسين، بابا قدور الطماع، ص13

[2] –المرجع السابق، ص41.

وبقولي ثلاثة ولا ربعة

شهور."[1]

ب- الشخصية:Le personage:

تعتبر الشخصية المسرحية مكونا من مكونات الخطاب المسرحي فهي "**أساس الخطاب المسرحي وركيزته إذ لا يمكن الحديث عن الحوار المسرحي أو الحدث الدرامي إلا في إطار الحديث عن الشخصية التي يتم نقلها من الواقع إلى المسرح بحيث تصير رمزا ومعنى، على أساس أنها تتحول تجسيدا للواقع، والشخصية المسرحية توظف كعلامة في منظومة العرض مع مراعاة فعلها التاريخي وعلاقتها الجدلية القائمة بينها وبين الحدث المسرحي** "[2].

إذا فالشخصية من العناصر الأساسية والضرورية التي يتكون منها النص المسرحي فبدونها لا وجود لأحداث ولا لصراع في المسرحية، فهي التي تساهم في حراك النص المسرحي وتطور أحداثه، ومن خلالها يعبر الكاتب عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي للمجتمع.

ففي مسرحية "بابا قدور الطماع" نجد أنفسنا أمام شخصيات نمطية تقدم عينات من النماذج الاجتماعية الانتهازية والمقهورة.

---

[1] -المرجع السابق، ص40.

2- احمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1، سنة1999، ص176.

وشخصيات المسرحية كانت كالتالي:

"***بابا قدور الطماع :هو والد زينب اليتيمة من أمها ويبلغ من العمر الستين**

***الخادم خليل :أربعين سنة، صاحب الحيل والزندقة**

* **الشيخ حسن :صاحب المقهى بالبويرة ، ستون سنة**

* **مراد حشايشي:أربعين سنة، بطل الرواية.**

* **القاضي ناصر: نحو ستين سنة، صاحب كياسة وتدبير**

* **الشيخ ابراهيم :صديق الطماع قدور، يقربه سنة في العمر.**

***دحمان الحشايشي:أحد زبائن مقهى قرية البويرة.**

* **التركي أفندي:نحو الثلاثين سنة، جميل وصاحب قد و قوة .**

* **البنت زينب :جميلة بنت قدور، نحو العشرين سنة.**

* **البنت حورية :بكماء وغليظة، لها من العمر الثلاثين**".[1]

ومن خلال كل شخصية من هذه الشخصيات أراد الكاتب "رشيد القسنطيني "أن يصور، ويعكس واقع الشعب الجزائري، ومختلف المبادئ والأخلاق المنتشرة في المجتمع. فمن خلال شخصية "قدور" صور لنا الكاتب تدني الأخلاق والمبادئ حيث انتشر الطمع والأنانية في المجتمع، ويظهر ذلك في أن "قدور"أراد أن يزوج ابنته "زينب"إلى ابن أخيه وذلك طمعا في المال والثروة التي ورثها الابن عن أبيه المتوفى.

1- رشيد قسنطيني ،تر: نذير حسين، بابا قدور الطماع ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، ط1،سنة2000 ، ص11.

وظهر ذلك في قول "خليل":"**إذا زوج لبنته مع الولد، يزيد يدور به ويبيع له رزقه اللي في صطنبول باش يستنفع به ، اليوم الدراهم يجيبو الدراهم**"[1] .

ويظهر أيضا من خلال قول"قدور":"....**ونريد نقول لك "كيف يجيه رزقه راني ما نخليكش ....كللي راهو خايف من الجزائر وإذا راح يروحوا أسناننا في الجلد...دبر راسك**"[2].

وشخصية " بابا قدور الطماع" جاءت واضحة المعالم ومكتملة البناء، وقد استطاع الكاتب تصويرها من مختلف الجوانب النفسية الاجتماعية والأخلاقية.

أما من خلال شخصية القاضي "ناصر" فلقد أراد الكاتب أن يبين لنا حكمة الشعب الجزائري وتفطنه لما يجري حوله ،وكذا عدالة القضية التي يقاتل من اجلها، فبالرغم من محاولات المستعمر تشغيله بأمور أخرى ونشر المبادئ الفاسدة في أوساطه إلا أنه ظل متمسكا بعاداته وتقاليده، ولم ينساق وراء إغراءات المستعمر، فكان يقاتل بعلانية وسرية، ويظهر ذلك من خلال قول "خليل"

"**خليل**":....**ورد بالك!...القضايا.يفهمو بني آدم غير من عينهم.**"[3].

ويظهر من خلال قول القاضي ذاته

1- المرجع السابق، ص36.

2- المرجع نفسه، ص53.

3- المرجع نفسه، ص55.

"**القاضي :"ما يوالمشي هذا سر**"[1].

ومن خلال شخصية الفتاة "زينب" رمز أيضا للشعب الجزائري الذي يغار على وطنه ويخاف من أن يضيع أو يسلبه منه الغير وظهر ذلك من خلال غيرتها على مراد وخوفها من أن يقع في حب ابنة خالتها "حورية" الفتاة البكماء التي عبر الكاتب بواسطة صمتها أيضا عن رفض المستعمر والواقع الذي آل إليه الشعب الجزائري .

أما شخصية "خليل" فكانت ترمز للاستعمار الفرنسي الذي عرف بمكره وخداعه، وكذا طمعه بثروات الجزائر ولكن ووجه بالشعب الجزائري الذي تصدى له ولسياسته فأفشل جميع مخططاته، وبذلك انسحب خائبا دون تحقيق أي هدف، وظهر ذلك من خلال طمع "خليل" في الحصول على المال من "قدور".

أما الشخصيات الأخرى فكانت ثانوية وعرضية ولم تساهم في بناء أحداث المسرحية وتطويرها.

ج – البطل Le hero:

البطل هو الشخصية الرئيسية التي يتركز حولها النسيج الدرامي، والمتتبع لمفهوم البطل عبر التاريخ يلاحظ أن مفهومه قد تغير، ويظهر ذلك في تغير مفهوم البطل التراجيدي، ومفهوم البطل المسرحي المعاصر.

1– المرجع السابق، ص48.

ولقد حدد"أرسطو" في كتابه "فن الشعر" "نوع البطل التراجيدي على أن "**يكون من الأشخاص العظام كالأمراء والملوك وأنصاف الآلهة وتحديده للبطل التراجيدي على هذا النحو بناء على الحتمية الفنية التي تتطلبها التراجيديا وهي استمرار الصراع الذي سوف يحقق بآثاره الخوف والشفقة ...وتلك هي باختصار المواصفات الرئيسية التي تخص البطل التراجيدي بوصفه شخصية مسرحية سامية...ومن شروطه أيضا أن يكون معروف بين الناس ،على أن موت التراجيديا هو في الوقت ذاته موت للبطل التراجيدي الذي ينقلب من حال شقاء مثل أديب أما مفهوم الشخصية في المسرحية المعاصرة ، فلم تعد هاته الشخصية بالضرورة إنسانا، فقد نجدها فقدت صفتها البشرية، لذا لا يمكن أن تكون تجسيد لشخصية حقيقية، فلقد اختفى من المسرح المعاصر بصورة كاملة تقريبا المفهوم المسرحي النموذجي المتمثل في البطل الذي تميزه تحديدات تتيح له اكتساب الشكل الإنساني والكيان الفردي (كالطابع والإرادة وحرية الاختيار)...**"[1].

البطل هو الشخصية الرئيسية في أي عمل مسرحي، وعليه تبنى أحداث ذلك العمل وتتطور وذلك بانتقاله من حالة إلى أخرى، ولقد ظهر في العمل المسرحي نوعين من البطل، فهناك البطل التراجيدي الذي يملك قدرات خارقة، فنجده مثلا ينتقل من مكان إلى آخر بسرعة خارقة. وبإمكانه الظهور والاختفاء متى أراد وهو بطل من الآلهة أو أنصاف الآلهة، وهذا النوع نجده في الأساطير والملاحم المنتشرة في العصور القديمة .

1- ينظر :احمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، ص، ص 110-111.

أما البطل المسرحي والذي ظهر في المسرح المعاصر فهو إنسان عادي، ويكون عادة تجسيد لشخصية من الواقع، وبواسطته يصور الكاتب أحداث واقعية وحقيقية.

ولكن في الآونة الأخيرة نلاحظ أن هذا النوع بدأ يختفي، بحيث أصبح الكتاب يوظفون شخصيات من نسج خيالهم، وبذلك أصبحت الشخصية مقيدة، لا تعبر عن ذاتها ولا عن واقعها واحتياجاتها، فهي تتحرك بأمر من الكاتب الذي يدفعها لتقول ما يريده هو .

والبطل في مسرحية "بابا قدور الطماع"تمثل في شخصية "مراد الحشايشي" الذي يبلغ من العمر الأربعين، وهو بطل مسرحي جسد من خلاله الكاتب "رشيد القسنطيني" شخصية الشاب الجزائري الذي عان من البطالة والقهر فترة الاستعمار الفرنسي، وهذا ما دفعه إلى استخدام الحيلة والتنكر، وذلك للحصول على المال ومغادرة البلاد، فنجده يغادر قريته ويتجه على الجزائر العاصمة أين سيبدأ بتنفيذ خطته مع الخادم خليل الذي كان رمزا للطمع والفساد أيضا.

د- اللغة:

اللغة من أكثر الوسائل انتشارا واستعمالا في التفاهم والتعبير، ونقل الآراء والأفكار بين الجماعة اللغوية الواحدة أو بين الجماعات اللغوية المختلفة، وللغة تأثير عميق في نفوسنا، فهي رمز إنسانيتنا، إن تأملناها جيدا وجدناها درجات متفاوتة من حيث العظمة والإتقان، فمنها ما يعبر عن حياتنا اليومية وكل أمورنا وذلك بأبسط الألفاظ وأكثرها تداولا،

ومنها ما لا يؤتي إلا للبيب الأديب، فهي لغة ساطعة، صلبة لا يفهم معناها إلا الحاذق المتمكن، وهي لغة القرآن الكريم، لغة الإعجاز إنها العربية الفصيحة.

واللغة هي أداة أساسية في العملية المسرحية تتم في صيغة شعرية أو نثرية أو فصيحة أو عامية " **وعلى لغة المسرحية أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية أكثر من لغة الحياة اليومية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع ولا تمثله حرفيا، بل هي صورة منقحة ومتميزة وأكثر مثالية وقدرة على تطوير الحدث، وتعبيرا عن الشخصية، إلى جانب ذلك ينبغي ألا تكون مركزة على درجة الإلغاز والإبهام والجفاف ولا فضفاضة إلى درجة الترهل والملل، وفوق ذلك كله يجب أن تكون درامية الواقع لا سرديته وموضوعية أي يختفي كتبها خلف كل شخصية ولا يبين، فلغة المسرحية الجيدة لا تفصح عن كاتبها وإن وجد في كل موضع منها**"[1].

بمعنى أن اللغة الموظفة في العمل المسرحي يجب أن تكون معبرة وهادفة فبواسطتها تتحرك مشاعر المتلقي، حيث تأثر في نفسيته وبواسطتها يفهم المغزى والمعنى من تلك المسرحية، واللغة المسرحية مختلفة عن اللغة اليومية و ذلك لتوظيفها لألفاظ وعبارات راقية.

ولقد اعتبر الناقد العربي "محمد غنيمي" اللغة "**جوهرا فنيا للمسرحية بها يشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوماته، وبها يخلد العمل المسرحي في سجل التاريخ ليبقى مع مرور الزمن مرجعا ذا أهمية ،يعود إليه الدارس كلما احتاج ذلك، فقد بعد بنا العهد**

1- إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، ص، ص24،25.

عن شكسبير وموليير وكذا شوقي، ولكن نتاجهم خالد وذلك عائدا إلى اللغة التي طوعتها عبقريتهم في المجال الفني"[1].

بمعنى أن اللغة هي الجوهر والأساس الذي يقوم عليه أي عمل أدبي، فبها يعبر الكاتب عن مقوماته من عادات وتقاليد ودين وكذلك لغته التي تختلف من أمة إلى أخرى، فهي التي تضمن بقاء العمل الأدبي خالدا على مر العصور، فلولا اللغة لما تعرفنا على إبداعات وأثار الأمم السابقة، حتى ولو كانت في بدايتها مجرد رموز ورسومات .

ولقد اختلف النقاد والدارسون وكتاب المسرح حول اللغة التي يجب أن يكتب بها النص المسرحي، ففريق يبجل الفصحى ويدعو إلى استعمالها دون سواها، فهي لغة القرآن الكريم.

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن "**التمثيل والتعبير والكتابة بالفصحى عمل يدعم مجهود العلماء ويثرى العربية ويدعم وجودها ويحافظ على الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية**"[2]. ومن أولئك نجد "طه حسين" الذي يدافع عنها بقوله :" **إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية، ولكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات فلم يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة** "[3].

1 – محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي، دار العودة ، بيروت، لبنان، دط، سنة1975، ص، ص9–10.

2 –ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص50.

3 – نديم معلا ، قضايا المسرحية ، مطبعة الكاتب العربي، دمشق ، دط، سنة1995، ص12.

تعتبر اللغة الفصحى لغة جميع الأقطار العربية لذلك دعى "طه حسين " الكتاب للكتابة بها، فهي تسهل عملية التواصل بين الأفراد والشعوب المتكلمة بها، وتوظيف ما سواها من اللهجات يصعب هذا لعملية، ولا يفهمها إلا الفئة القليلة والتي ظهرت فيها .

وممن يؤايد هذا الرأي نجد الدكتور"محمد غنيمي هلال" فنجده يقول :"... **ولا يتنافى في نظرنا تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة للحوار المسرحي خلافا لما يتفوه به بعض أدعياء النقد، بل نرى أن اللغة الفصحى هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الأدب المسرحي و دونها تظل المسرحيات –وإن حكم بنائها فنيا –مسلوبة من صفة أدبية جليلة هي سبيلها إلى الخلود و هذا عهدنا بالنتاج المسرحي العالمي جملة** "[1].

ومن هذا القول نتوصل إلى أن الفصحى هي الأداة الوحيدة للتعبير في المسرحية، فهي القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويرا فنيا ونفسيا وفكريا ناجحا.

أما الفريق الآخر فيدعو إلى استخدام العامية ومخاطبة الجمهور بما ألفه من لغة وبما أن المسرح تصوير للواقع فعلى لغته أن تجارى الواقع، "**فالعامية في نظرهم هي الأقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان العصري وأفكاره تعبيرا يقترب من طبيعة الحياة ، ويؤثر في نفسية المشاهد، فالعامية في متناول الجميع تفهمها كل فئات المجتمع ولا تحتاج إلى ترجمة، وقد قارن "محمود تيمور" بين المسرحية العربية ونظيرتها الغربية، وبما أن المسرح مأخوذ عن الغرب فيجب أن يعامل كما عامله الغرب –من وجهة نظره–فالمسرحية**

1 – محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي، ص10.

في الغرب كانت تكتب شعرا ثم نثرا موافقا لمستوى الناس الثقافي، كما ربط بين الوضوح والعامية لأن فهمها لا يتطلب وقتا وينأى بالفصحى بعيدا مطالبا إيداعها بطون الكتب"[1].

بمعنى أن اللغة العامية هي اللغة الأقدر على التعبير عن واقع وأفكار الإنسان، وذلك لوضوحها وقربها من واقعه، وبذلك نجد أن المتلقي يفهمها ويتجاوب مع المسرحية بسرعة، فاللغة المسرحية يجب أن تكون متوافقة مع المستوى الثقافي للجمهور الذي تقدم له.

وحتى الصمت يمثل لغة في المسرح وخاصة العرض، حيث له دوافع قد تكون "**لزيادة في الحلم، في مواجهة جاهل، أو لزيادة في العلم في مجلس عالم أو هو صمت جهل أو صمت خجل أو لستر شيء خاف أو هو صمت لضجر أو لعجز عن تخير ملائم أو لإعجاب أو لعدم رغبة في التسرع أو الاستغناء أو لعيب في مخارج اللفظ مع إدراك ذلك**"[2].

ولقد حاول رواد مسرحنا الجزائري من خلال توظيفهم للتراث الشعبي استعمال العامية باعتبارها قريبة من الوجدان الشعبي، و من هؤلاء "رشيد قسنطيني "الذي وظف اللغة العامية والتراث في جل أعماله المسرحية منها مسرحية "بابا قدور الطماع "التي وظف فيها اللغة العامية نظرا لتفشي الأمية في أوساط المجتمع الجزائري فترة تواجد الاستعمار الفرنسي فيها،و لقد اعتمد على اللغة العامية المعبرة عن الحياة العفوية للمجتمع الجزائري، و حياة الفقراء والمحتاجين.

---

1 –نديم معلا ، قضايا مسرحية ، ص13(مرجع سابق).

2 –أبو لحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ، مصر، دط، سنة 2004، ص322.

ولقد لجأ"رشيد قسنطيني" إلى هذه اللغة أيضا، وذلك نظرا لالتصاق هذه اللغة وانسجامها بوضع الشعب الجزائري، وحيث وجد فيها سهولة لتمرير خطابه وأفكاره إلى الجمهور من خلالها .

وتوظيف " رشيد قسنطيني " للغة الصمت ظهر من خلال الفتاة "حورية" التي كانت تعاني من البكم. ولقد لجا الكاتب إلى هذه اللغة وذلك ليعبر عن رفض الشعب الجزائري للاستعمار الفرنسي، ولسياسته الظالمة.

كما حاول "رشيد القسنطيني "أيضا المزاوجة بين لغتين أو أكثر ويظهر ذلك واضحا حين استخدم مفردات باللغة الفرنسية من بينها "**الكوميصار**"[1]"**الامريك**"[2]،"**بيسكليت**"[3]،" **الفاليزة**"[4]

كما تسربت إلى لغة المسرحية أيضا كلمات فصيحة مثل "**الحمد لله** "[5]،" **الطفلة**"[6]،" **هذه هي الجنة**"[7]،"**كلب بحر**"[8] وهي عبارات اعتاد قولها العامي في خطاباته اليومية، فجاءت

1 – رشيد القسنطيني ، بابا قدور الطماع، ص16(مرجع سابق).

2 – المرجع نفسه ،ص20.

3 – المرجع نفسه ،ص71.

4 – المرجع نفسه ،ص77.

5 – المرجع نفسه ،ص13.

6 – المرجع نفسه ،ص39.

7 – المرجع نفسه ،ص46.

8 – المرجع نفسه ،ص63.

فجاءت عرضية في سياق الكلام، وعلى لسان شخصيات عامية بسيطة، ليس الغرض من وراءها إبراز المستوى الثقافي للشخصية.

ومن كل ما سبق نقول أن الكاتب المسرحي "رشيد قسنطيني "قد اختار اللغة العامية البعيدة عن الابتذال، والموحية بألفاظها وعباراتها ،فقدمها بواسطة حوار فني غير مشابه للحوار اليومي، متوفر على شروط الاتفاق والملائمة .

هـ- الحوار الدرامي " Le dialogue dramatique":

وهو من الوسائل التي يتأسس عليها البناء الدرامي، **والحوار يكون بين شخصيتين أو أكثر وهو مهم، لأن من خلاله فقط يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه. وإن كانت المواقف الأحداث بمثابة الهيكل العظمي للمسرحية، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل العظمي وتمده بالحياة فلا يوجد عنصر تعبيري آخر في يد المؤلف المسرحي سوى الحوار لأن بقية العناصر من مواقف وشخصيات وأحداث هي تشكيلية أكثر منها تعبيرية وإن عبرت عن نفسها فهي تعبر بأسلوب الحركة المادية أو النفسية وحين تعجز الحركة الدرامية عن الانطلاق يبرز دور الحوار لإسعافها وإطلاقها من عقالها مما يساعد على استمرار المسرحي، لان الكاتب المسرحي لا يملك السرد الذي يستطيعه المؤلف الروائي والذي يساعده على التعليق على الأحداث وتحليل الشخصيات عكس**

الكاتب المسرحي الذي لا يملك هذه التسهيلات الروائية ،فليس لديه أداة أخرى أفضل من الحوار للكشف عن داخل شخصياته و تحليلها[1].

الحوار هو الوسيلة الفعالة التي بواسطتها يعبر الكاتب المسرحي والروائي عما يختلج صدر شخصياته فبالحوار يعبر الكاتب عن معاناة الشخصية النفسية والاجتماعية وبانعدام الحوار تتوقف الأحداث عن النمو والتطور، وبذلك ينتهي العمل المسرحي، عكس المؤلف الروائي الذي نجده يلجأ إلى تحليل الأحداث والتعليق عليها حين توقف الحوار، فالحوار إذا هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها أي عمل مسرحي، والصلة بين المؤلف والجمهور لا تكون وثيقة إلا بالحوار الجيد، فالكلمات هي محور وسائل الفن المسرحي.

ولقد لجأ الكتاب إلى توظيف الواقعية في الحوار، والمقصود بواقعية الحوار "**أن يجري على ألسنة الشخوص سلسا طبيعيا حتى يحس المشاهد أن ما تقوله الشخصية المسرحية هو بالضبط ما يقوله نظراؤها في الحياة الحقيقية، وذلك ما امتازت به المدرسة الطبيعية وبمقتضى ذلك لا ينبغي للشخصية أن تعبر عن نفسها التعبير الواضح إلا إذا كان في مقدورها أن تفعل ذلك في واقع حياتها والمسرحيون الواقعيون يرون أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها. ويعتبر "أنطوان تشيكوف" من أبدع الكتاب في ذلك، ففي مسرحياته نرى الشخوص تبين إبانة تامة عن ذوات نفوسها ولكن دون أن تعلو نغمتها على مستوى**

1 –ينظر: احمد بلخيري ،المصطلح المسرحي عند العرب ، ص119(مرجع سابق)

الكلام العادي المألوف، ويمتاز هذا الكاتب الروسي أيضا ببراعته في خلق الجو من خلال الحوار، ويظهر ذلك جليا حيثما يعرض المجموعات وهي تتحاور فيما بينها ،فنجده يخلق جوا عاما يغمر المجموعة كلها ولكنه في الوقت نفسه يحتفظ لكل فرد بجوه النفسي الخاص"[1].

وتوظيف الواقعية في الحوار المسرحي يظهر جليا من خلال تعبير الشخصيات عن واقعها اليومي ومعاناتها النفسية والاجتماعية، فلا يجب على الكاتب المسرحي أن ينسب إلى شخصياته أقوال أو حوارات لا يمكن لها أن تعبر عنها في واقعها، فهناك من الكتاب من يستنطق شخصياته بما لا يمكن للشخص أن يعبر عنه في واقعه، فالحوار يجب أن يكون واقعي ومناسب للشخصية المسرحية وممن وظف هذا النوع من الحوار نجد "أنطوان تشيكوف" الذي استطاع أن يستنطق شخصياته بما يتلاءم مع واقعها ومع نفسيتها.

وما تميز به الحوار في مسرحية "بابا قدور الطماع" انه حوار فعال في الشخصيات، فهو أشبه بسلسلة، كل جملة فيه تجذب الأخرى وتربطها ربطا وثيقا فلا وجود للحوار الميت الذي يجعل الصراع يتلاشى، ولقد تتابعت فيها الأحداث تتابعا منطقيا مقبولا.

كقوله: "**خليل: رقت روحك؟...استنى تشوف**

اش راهو يستنى فينا،

اليوم يجى القاضى يرشدك.

1 –محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب للنشر والتوزيع و الطباعة ، القاهرة ، ط1، سنة 1999/1419، ص315.

مراد:اشنه هذا يرشدنى قانة؟

انا لى يدنى ليا ننحى له يماه.

اعرف ا شراك تواسى؟

خليل:يرشدك باش تنجم تاخذ رزقك.

على خاطر يا كانت محجوز، كما

فهمتك...و رد بالك...القضيا

يفهمو ابن ادم غير من عينيهم."[1]

ولقد ارتبط الحوار بمضمون المسرحية، وما يكتنفها من صراع وهذا ما جعل المسرحية وأحداثها حيوية لا تصب في الرتابة والملل، ولقد كتب هذا الحوار بالعامية التي تتناسب مع شخوص المسرحية.

وبواسطة الحوار عبر الكاتب "رشيد القسنطيني " عن واقع الشعب الجزائري، فاختار من الكلمات والجمل التي تعبر أحسن تعبير وأصدق عن هذا الواقع، بحيث تجد هذه الكلمات سبيلها إلى نفوس المشاهدين والقراء في يسر وتأثير بالغين .

وللحوار المسرحي ثلاث وظائف رئيسية :"**أولها السير بالعقدة المسرحية أي تقدمها وتدرجها وتسلسلها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات، وثالثها مساعدة التمثيلية من**

[1] –رشيد قسنطيني، تر: نذير حسين، بابا قدور الطماع، ص55 .

الناحية الفنية في أثناء إخراجها، و كل خطبة أو حديث يجب أن يكون خطوة إلى الأمام في السير بالتمثيلية حتى العرض الذي يجلو أحداث الحاضر والمستقبل بإلقاء الضوء على الماضي ...وكل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية وتطورها يجب استبعاده"[1].

الحوار هو السمة التي تشيع في المسرحية الحياة والجاذبية، فهو لم يتواجد عبثا في العمل المسرحي إذ بواسطته تتطور الأحداث وتتسلسل، وهو وسيلة يعتمد عليها الكاتب لاستحضار الأحداث التي وقعت في الماضي والتي ستقع في المستقبل، وبواسطة الحوار أيضا نتعرف على الشخصيات المسرحية ومختلف صفاتها ومبادئها .

والحوار في مسرحية"بابا قدور الطماع"جاء متسلسلا وبواسطته كشف لنا الكاتب عن صفات وملامح شخصياته، كما صرح من خلاله أيضا عن موضوع مسرحيته.

مثلا : نجده يبين لنا طباع "الشيخ حسن" الذي كان شديد الغضب وسريع الانفعال فلا يحتمل المزاح من الآخرين، وظهر ذلك من خلال حواره مع "مراد"الذي تبين لنا من خلال هذا الحوار أيضا أنه محب للمزاح والسخرية وتمثل ذلك في قول "**مراد :أنتما راني نشوف فيكم مصاطل ....هذاك طير الليل حستوه. انتما ام الحسن عمروا سبسي خير لكم**"[2].

---

1 – روجر م، بسفيلد (الابن)، ترجمة وتقديم : دريني خشبة، فن الكاتب المسرحي (للمسرح و الإذاعة و التلفزيون السينما) دار النهضة، مصر للطبع و النشر، الفجالة ، القاهرة ، دط، ابريل،1978، ص230.

2 – رشيد قسنطيني ، بابا قدور الطماع ، ص13 (مرجع سابق).

" حسن:"طير الليل و إلا النهار ،احكم

فمك علي خير لك

مراد: آيما اشحال تطير له ما ينجمش

بن آدم يتكل معه.

حسن :قداش من مرة قلت لك

ما تستهزاش بي ،أنا رجل

كبير عليك "[1]

كما كشف لنا بواسطة الحوار أيضا عن غيرة الفتاة "زينب" ويظهر ذلك في قولها:

"زينب :آش كنت تقول لحرية قبيلة

يا واحد ألحيلي؟قل لي"[2]

"زينب :نحبك تقول لي كما قلت لها

وإذا ذا الوقت نروح نرمي

روحي في البير "[3].

1 –المرجع السابق، ص14.

2 –المرجع نفسه، ص77.

3 –المرجع نفسه، ص78.

"**زينب:"وهي تبكي "هي تتكلم معها**

بكلام حلو، وأنا غير تبخص في" [1]

وكشف عن غيرتها أيضا من خلال قول "مراد"

"**مراد:آش عملت ؟....نعده بدينا**

في المعايرة و الغيرة"[2]

ومن خلال الحوار الذي جرى بين "مراد"و"خليل" كشف لناعن صفة الطمع التي يتصف بها "قدور" "**مراد:أنا من الدخلة عرفتهم ماشي شان...**

خليل :كيفاش ماشي شان؟

مراد "....وناس طماعين وقطاعين العرض

....وهو يبداني علي رزقي وأملاكي

وعلى الدراهم ...عينيه خرجوا على فلوسي...."[3]

و- الحدث الدرامي :l'action dramatique

الحدث الدرامي "**هو سلسلة من الأحداث الدرامية الصغرى، تتضافر فيما بينها لتكوين حدث درامي واحد، وهو ينقسم على حدث بسيط ومركب، والحدث البسيط في**

1 -المرجع السابق، ص79.

2 -المرجع نفسه ، ص80

3 -ينظر: رشيد قسنطيني ، بابا قدور الطماع ، ص45(المرجع نفسه).

نظر"أرسطو" لا يختلف عن الحدث المركب إلا في استخدام الأخير للحظة الانقلاب أو التعرف أو الاثنين معا.وعلى هذا الأساس مثلا يكون الحدث في أجا ممنون حدثا بسيطا ،بينما يكون الحدث مركبا في مسرحية أوديب ملكا لأنها تستخدم الانقلاب و التعرف معا ،ولكن التجربة المسرحية أثبتت خطأ اليونان ،أو على الأقل لقد جاءت الأيام بفكرة جديدة ،ومفهوم جديد عن الحدث البسيط و الحدث المركب ،إذ أن كل دارس للمسرح الآن وكل من حاول الكتابة المسرحية يعرف أن الحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو أحدوثة رئيسية تغذيها قصة أو أحدوثة فرعية أو أكثر من ذلك "[1].

ينبع الحدث في المسرحية من موقف معين، ثم يتطور من بداية إلى وسط ثم نهاية فالبداية مرحلة من مراحل الحدث وتبدأ ببدايته والوسط والنهاية متممان له ،وفي كل مسرحية نجد انه هناك نوع من النمو والتقدم في أحداثها، فنجد أن بدايتها بسيطة ثم تتطور وتنمو هذه الأحداث وتتركب، وهى تتركز حول مسألة أو فكرة أو قضية يدور حولها نوع من الصراع ، وبهذه الأحداث نتعرف على الشخصيات وكذا حالتها النفسية.

ولقد جاءت أحداث مسرحية "بابا قدور الطماع " متسلسلة ومتدرجة، فكانت بدايتها بسيطة، ثم تطورت أين بدأ الصراع في الظهور، ثم تدرجت إلى النهاية أين كانت نهاية الصراع، بالتالي نهاية المسرحية. فاستهل الكاتب مسرحيته بأحداث بسيطة قام من خلالها

1 – احمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، ص، ص ،112،111.

بالتعريف بالشخصيات الرئيسية للمسرحية، ثم طور هذه الأحداث وبرز الصراع الذي تطور بدوره ليحل في نهاية المسرحية.

ولقد كانت أحداث هذا الفصل بسيطة، أراد من خلالها الكاتب أن يعرف بشخصياته، وصفاتها النفسية ومكانتها الاجتماعية.

وظهر ذلك في شخصية "مراد" الذي كان من الطبقة المتوسطة التي عانت من الفقر والحاجة بسبب الاستعمار وظهر ذلك في قول:

"**حسن:"تخلط فى الكارطة والدومينو...**

لو كان القمل يشريوه الناس

لو كان تبيعه بالقناطر...

هيا يا سي المرفه. اجبد

الستة فرنك إلى نسال لك."[1]

ومن خلال أحداث هذا الفصل أيضا مهد لنا الكاتب للأحداث التي ستأتي في الفصل الثاني، فذكر لنا اللعبة أو الخطة التي سيقوم بها "خليل" و"مراد" للحصول على المال.وهذا ما تجلى فى قول "خليل":

"**من بعد.اللعبة الي جيت**

[1] –رشيد قسنطيني، تر: نذير حسين، بابا قدور الطماع، ص42.

نلعبها باش نسلك راسي

كراني حاصل.فى المتل انت

تجي للجزاير. نلبسك لباس

على كيف كيفك.

نفهمك فى الاسامي متاع

العائلة كاملين. وترجع انت

حفيده مولى العشرين مليون...

تتزوج مع بنته باش ناخذو

الخمسين الف، ونروحو

اللامريك."[1]

لتنتقل بنا أحداث الفصل الثاني من المسرحية إلى مكان آخر، وهو الجزائر العاصمة حيث بدأت الأحداث في التطور، وبذلك ظهر الصراع، ولقد انتقلت بنا أحداث هذا الفصل إلى جانب آخر من المجتمع وإلى فئة أخرى، وهي الطبقة الراقية الغنية التي حصلت على نصيبها من الحياة، فأظهر بعض عاداتها من خلال تعامل الشخصيات مع بعضها البعض. ويتبين ذلك في قوله:

زينب:"**صحة نعاسك**

[1] –المرجع السابق، ص 37.

مراد: **يرحم ولديك.**

زينب: **هيا، القهوة راهى تستنى**

فيك فى الجنينة.مراد:ايه. الله يطعمنا حلال."[1]

أما أحداث الفصل الثالث فجاءت لتكمل لنا أحداث الفصل الأول والثاني لتصل بالصراع إلى الذروة ثم تنزل به إلى الحل والنهاية، فنجد فيه تكرار لبعض أحداث الفصل الثاني، وفيه تطور الصراع، وذلك بعد اكتشاف خداع ومكر "خليل" و"مراد" وعودة ابن الأخ الحقيقي ل "قدور" وبعد اعتراف مراد بالحقيقة تهدئ الأوضاع ويزول الصراع أين قرر الجميع مسامحته، وبذلك كانت نهاية الأحداث ونهاية المسرحية. واظهر الكاتب ذلك بقوله:قدور :**رانى**

غارق في امر كبير،بعثت لك

باش تدبر عليا، يا براهم يا خوى.

ابراهيم:**خير.اشنه؟احكى لى.**

قدور :**يا خى راك عارف بالشي**

الى صار البارح...جانى تلغرام من مرسيلية

من عند وليد خوي الى في

اصطنبول...يقول فيها

---

[1] –المرجع السابق، ص50.

بلى يلحق اليوم على العاشرة .....

ابراهيم:**دايخ... وليد خوي راهو هنا معي.**

وخوي ما ولدش زوج... وكيفاش

هذا الي يجي من مرسيلية...

علاش ما يجيش من اصطنبول؟[1]

ومن كل ما سبق نقول أن الكاتب قد أراد من خلال هذه الأحداث والمواقف أن يكشف لنا عن أزمات ومشاكل اجتماعية عان منها الفرد الجزائري قبل الاستقلال والتي لا يزال يعاني منها إلى اليوم، ونرى انه وقف في ذلك إلى حد بعيد فصور لنا ذلك في أسلوب شيق دون أن يمس بدرامية الأحداث بخلل، ودون أن يهز بناءه الفني للشخصيات، فكانت كلها تعمل في تطوير الأحداث .

وبهذا نقول أن الكاتب على وعي تام، ومعرفة مسبقة برسم شخصياته والعيش معها في ذهنه من ناحية البعد الاجتماعي والنفسي، بحيث تكون هذه الشخصيات متباينة ومتناقضة، ليتولد الصراع الذي لا تنهض المسرحية إلا به، على أن ينشأ من هذا الصراع وعن هذا التناقض في النهاية تناغم يحقق الهدف المنشود من هذا العمل الفني وهو القناعة.

[1] –ينظر: رشيد قسنطيني، تر: نذير حسين، بابا قدور الطماع، ص، ص89-90.

ي- الصراع:

الصراع عنصر رئيسي في البنية الدرامية. **وقد يبدأ بسيطا، ولكنه ينمو ويتطور إلى أن يبلغ الأزمة ، فيتدرج نحو الحل . وهو يكون بين شخصيتين أو إرادتين ،وربما أكثر وقد يكون هذا الصراع داخليا متعلقا بشخصية واحدة،ثم انه من حيث نوعيته قد يكون نفسيا أو سياسيا أو فكريا أو اجتماعيا..**[1].

قامت الحياة البشرية منذ الأزل على الصراع بين الناس ومع الطبيعة، وهو عنصر أساسي في العمل المسرحي ذلك لأنه مستمد من جوهر الإنسان، وهو محاكاة للحياة وفي الصراع المسرحي لابد من توفر أناس يتصارعون وأسباب الصراع ومن حكاية معينة أدت إلى الصراع.

وللصراع ثلاثة شروط أساسية وتتمثل في:" **أولها أن يكون قويا ضاريا بين كفتين متوازيتين ومتوازنتين ،وشرطه الثاني أن يكون صاعدا متواترا دون تلكؤ أو استرخاء وشرطه الثالث أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات الشخصيات ، فإذا خلى الصراع عن هذه الشروط الثلاثة في مشهد أو موقف وضع ذلك المشهد أو الموقف في وهدة الضعف والترخي، فيقعان مباشرة في الإملال أما إذا افتقد النص المسرحي كله هذا العنصر فلا شيء قادر على إحياء النص حتى إن اكتملت له بقية العناصر** "[2].

1 -ينظر :احمد بلخيري ، المصطلح المسرحي عند العرب ، ص119(مرجع سابق)

2-فرحان بلبل ،النص المسرحي ،الكلمة والفعل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، دط، سنة2003، ص57.

الصراع شحنة متضاربة تضرب المسرحية من بدايتها الى نهايتها، وتوصل المسرحية إلى هدفها النهائي، والصراع لا يكون إلا بين قوتين متكافئتين واعيتين لسبب هذا الصراع القائم بينهما والذي يكون متسلسلا وفقا لتسلسل أحداث المسرحية، وبذلك لا يجب للصراع في العمل المسرحي أن يتراخى أو يتوقف بل عليه أن يستمر إلى نهاية المسرحية فبدونه لا وجود لأي عمل مسرحي، والمتفرج أو القارئ للنص المسرحي ينحار إلى أحد طرفي الصراع، وهذا يعني تأييده وتقبله لأفكار وقيم ذلك الطرف، وهو الهدف الذي سعى إليه كاتب المسرحية.

ويتخذ الصراع شكلين لكلا منهما جمالياته ولذائذه، **الأول منهما صريح واضح يزج حكاية المسرحية في الغليان، وأكثر المسرحيات تتخذ هذا الشكل لأنه يستطيع إثارة جميع الناس مهما اختلفت ثقافتهم وبيئاتهم، وقد حفلت به الكثير من المسرحيات العربية المكتوبة في النصف الثاني من القرن العشرين ...أما الصنف الثاني فالصراع فيه ساكن يكاد لا يظهر، فهو صراع نفسي وفكري أكثر مما وصراع عملي. ومن هذا الصنف أكثر مسرحيات"تشيكوف"و المسرح الأمريكي الواقعي في منتصف القرن العشرين ...وهو صراع يحتدم في النفوس والعلاقات الخفية بين أشخاص عقدت بينهم أواصر القرابات و اختلفت بهم وجهات النظر وهو لا يكون صراعا مجسدا على الخشبة بوضوح وجلاء ،يكون احتدام في النفوس ....وهذا الصنف، رغم سكونه الظاهري، عميق مستمر قوي، ويحصد منه**

المتلقي متعة عقلية وعاطفية فائقة وان كانت هادئة ،لكنه يبدو باردا في العرض المسرحي مهما برع الممثلون في إظهار خفاياه . ..[1]

يوظف الكاتب المسرحي داخل عمله نوعين من الصراع، وذلك حسب نوعيته، فإن كان تصويرا لمشهد تاريخي كالحروب والمعارك التي نشأت بين الشعوب فإنه يظهر ذلك الصراع من بدايته إلى نهايته، وهو النوع الأكثر استعمالا لأنه يلقى استجابة من المتلقي أو المشاهد. أما النوع الثاني فهو صراع داخلي نفسي يرتبط أكثر بالشخصية المسرحية، فلا يظهر جليا للمشاهد أو القارئ إلا في بعض الأحيان، ولكلا النوعين تأثيره الخاص على الجمهور.

من قراءتنا لنص مسرحية "بابا قدور الطماع "لاحظنا أن كاتبها "رشيد قسنطيني "قد وظف النوع الثاني من الصراع والمتمثل في "الصراع الداخلي أو النفسي "للشخصيات وظهر لنا ذلك من خلال تخوف هذه الشخصيات من أن يكشف أمرها وتعرف حقيقتها وكذا تخوفها من فقدان شيء عزيز عليها.

الفصل الأول من المسرحية انعدم فيه الصراع، فلقد جاء به، الكاتب ليعرف بشخصياته، وللتمهيد للأحداث التي ستأتي فيما بعد.

أما الفصل الثاني فكان نقطة لبداية هذا الصراع الذي كان بسيطا. وظهر ذلك جليا في شخصية "خليل" الذي كان خائفا من أن تكشف خطته أو لعبته التي لعبها مع"مراد" وهذا

1 –ينظر :فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل ، ص56(مرجع سابق)

الصراع كان يظهر لنا في بعض الأحيان وذلك من خلال الحوارات التي كانت تجري بين " مراد" و" خليل" وأحيانا أخرى يخفى، ويظهر ذلك من خلال حديث الشخصية مع نفسها.

الأمثلة:

خليل: "في نفسه في قلقل"يا كبتي

وخدي....عند بالي جبت

بن آدم ،و أنا جبت بغل....

من نرقعها يطيرها....[1].

وقوله:...**تحكي ،تحكي ،حتى قريب فاقوا....**

وأنت غير تبق ،الحقيقة

ظلمت روحي اللي جبتك...[2].

وقوله :"**في قلق**" ،**آه يا ربي كاش نواسي،**

اللي ما يحبشي يفهم"[3].

وفي قوله : "**لنفسه** "**يا ربي و ما يريعهاش**

قبل المفيد"[4].

1-ينظر: رشيد القسنطيني ، باب قدور الطماع، ص44(المرجع السابق).

2 -ينظر: المرجع نفسه ، ص45.

3 -المرجع نفسه ، ص49.

4 -المرجع نفسه، ص50

وفي قوله أيضا : **هذه ماهنا شوفه...نخليه**

وحده مع القاضي ،إذا جاء

قبلي يهردها ....اسمع...[1].

كما ظهر هذا الصراع في :

"**خليل:يا رجل ما تتكلم بالزاف**

راك تبيع روحك و تبيعني معك

مراد:" يبتسم لما يراه خائفا"ما تخافش

ذاك خونا ....قال لك إذا

حبوك ارتاح ما تخدم و لا تشقى..."[2].

وظهر هذا الصراع أيضا في شخصية "قدور" الذي كان متخوفا من ذهاب ابن أخيه ومن رفضه الزواج بابنته «زينب"، وبهذا فإنه لن يحصل على المال الذي كان يطمع فيه وتبين لنا ذلك من خلال الحوار الذي جرى بينه وبين "خليل".

قدور: .....راني نشوف فيه

كللي راهو خايف من الجزائر

وإذا راح يروحوا أسناننا في

---

1 – ينظر: المرجع السابق ، ص54.

2 –ينظر:المرجع نفسه ، ص46.

الجلد...دبر راسك

خليل:ما تخافشي، كما تعبت وجبته

لهنا الزواج ساهل ،غير كن مهني[1].

وهذا الصراع ظهر في المواقف الأولى من الفصل الثاني من المسرحية، بداية من الموقف الأول إلى غاية الموقف الخامس، أما في بقية المواقف (السادس إلى غاية الثامن عشر) فنلاحظ أن هذا الصراع قد اختفى أو هدأ لبعض الوقت، ليعود ويظهر في الفصل الثالث أين تعقدت الأمور وكشفت اللعبة التي لعبها "خليل"و "مراد" وبدأ ذلك في الموقف الرابع من الفصل، وذلك عندما تلقى"قدور" رسالة من ابن أخيه الحقيقي، الذي أخبره بأنه سيعود إلى الجزائر بعد أيام، وعندما يسمع "خليل" بهذا الخبر يزداد تخوفه ويقرر الهروب تاركا وراءه كل شيء، وبذلك ينتهي الصراع النفسي لهذه الشخصية .

في حين ينشأ صراع آخر بين "مراد" و"قدور" و"الأفندي التركي" ابن أخ "قدور" وهو صراع بسيط وظهر ذلك من خلال تبادل هذه الشخصيات للكلام القاسي والحوارات الساخنة التي دارت بينهم، بداية من الموقف السابع .

"**التركي:خليني من كلام هذا أنت أنا....**

أنا يشوف هذا الكلب

زينب:راني خايفة يا بابا لكاش ما يصير

---

1 – ينظر: المرجع السابق، ص53.

إبراهيم :ما تخافيش يا بنتي ،حتى شي

ما يصير .....ودار الكوميصار

ماهيش بعيدة...."[1].

"قدور: اشنه هو؟

التركي :اشنه أنت هو؟

مراد:شفت كي ما تعرفش؟

التركي:أنا علي أفندي شاراتشانة

قلعة!

مراد:"يعايبه"آيما ذاك شاراتشانة

قلعة ،بعده هذه ماكانش

إبراهيم :كيفاش ما كانش."[2].

مراد:ما كانش في صطنبول .

التركي:أنا تكذب ؟"بانفعال وغيض "

أولان تكذب

مراد:ماتحمقش،ما تحمقش ياسي

---

1 – ينظر: رشيد القسنطيني ، بابا قدور الطماع، ص107.

2 –المرجع نفسه، ص110.

.....

إبراهيم :عنده الحق ،كيفاش تكذبه؟

مراد:ما كذبتوش ،لكن يزن كلامه....

هذا اللي يقولوا في ركني و يعاركني..[1].

قدور:"يتهدد على مراد "أنت وليد

خوي؟

مراد:إذا أنا وليد خوك أنت

عمي، وإذا ماشي عمي

مانيش وليد خوك

....

قدور:هيا هو وليد خوي يا خداع!

يا سارق!

التركي:كلب أنت وأنا!

مراد:أنا مانيش كلب ،وهذه

أنت و أنا ،ما نعرف

قدور:"بغيض لمراد"عنده الحق!

---

1 ينظر: رشيد القسنطيني، بابا قدور الطماع، ص111.

أنت كلب"[1].

وبعد هذا الحوار يهدأ الجميع ويبدأ الصراع في التلاشي وذلك بتدخل "إبراهيم"الذي كان يقوم في كل مرة بتهدئة الأوضاع، حيث دفع بمراد للاعتراف بالحقيقة،وبذلك يزول الصراع نهائيا، فيقرر الجميع مسامحته لأنهم جميعا وقعوا في نفس الخطأ وذلك بطمعهم في مال الغير. وبهذا اعتلى على العرش منطق واحد، وهو منطق أن القناعة كنز لا يفنى .

7-أهم القضايا التي عالجتها مسرحية "بابا قدور الطماع" لرشيد قسنطينى:

يعتبر المسرح من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بحركة المجتمع، لأنه الفن الذي موضوعاته من الحياة مباشرة. ولأنه الفن الوحيد الذي يتوجه توجها اجتماعيا مباشرا في محاكاته للحياة، بما تحمله من مشاكل، وفى تحليله لها وتصويره لإنسانها في كل أوضاعه، وبذلك يصبح المسرح مدارا للصراع الاجتماعي والسياسي ،ولكل مسرحية جانبا أساسيا تنطلق منه وترتبط به بقية الجوانب.

وقد قسم النقاد المسرح إلى أنواع منها:المسرح الشعري، المسرح السياسي والمسرح الاجتماعي الذي يهتم بالقضايا الاجتماعية للمجتمع، فيعكس لنا العلاقات التي تنشا بين الأفراد والجماعات، ومختلف الأزمات والمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع: كالبطالة والفقر والأمراض. كما يبين لنا أيضا تلك المبادئ والأخلاق المنتشرة في المجتمع .

1 – ينظر:المرجع السابق، ص112.

والمسرح الفكاهي الجزائري الاجتماعي اهتم بجملة قضايا تهم المواطن الجزائري منها: قضية العدالة الاجتماعية وقضية أزمة السكن والبطالة. كما أشار أيضا إلى الواقع الذي آل إليه المجتمع خلال التواجد الفرنسي في الجزائر الذي حرم الشعب من أدنى حقوقه، فسلبه ممتلكاته وقيد حرياته، كما عمل على تجهيله، فهدم المساجد والزوايا القرآنية، وبذلك انتشر الجهل والفقر في أوساط الشعب ،كما انتشرت فيه أيضا الرذيلة والأخلاق الفاسدة ،فأصبح إنسانا انتهازيا وأنانيا وطموحا في أملاك غيره .

والدارس لمسرح "رشيد قسنطيني "يرى انه قد عمل على نقل القضايا التي اهتم بها المسرح الاجتماعي، فتحدث عن الزواج، البخل، الطمع والأنانية وغيرها من الموضوعات الاجتماعية.

وفي محاولة لإظهار خصائص مسرحية "بابا قدور الطماع"، التي عالجت قضية اجتماعية. سنقوم بدراسة بعض شخصياتها لتوضيح مختلف الآفات الاجتماعية، والرذائل المنتشرة في المجتمع.

إن المدقق في شخصية "قدور" و"خليل" ستتضح له تلك الصفات القبيحة التي انتشرت في المجتمع فترة الاستعمار الفرنسي، حيث لجأت كلتا الشخصيتين إلى الحيلة والمكر في سبيل الحصول على المال، فقد أعمى الطمع بصيرتهما، وقضى على مبادئهما الإنسانية .

أما شخصية "مراد" فقد عكست معاناة الشعب عامة، والشاب الجزائري خاصة، حيث صور لنا الكاتب من خلاله حالة الشاب الذي عانى من الحاجة بسبب البطالة، ولكن رغم ذلك حافظ على مبادئه وأخلاقه .

وفى هذه المسرحية يؤكد "رشيد قسنطيني" على دور الجماعة في المساهمة من اجل التغيير الاجتماعي.

والمسرح الاجتماعي لا يهتم بالشخوص كأفراد أو أنماط فقط ، وإنما يشبعها بالقدرة على الترميز، لان المسرح يعتمد في أحيان كثيرة على الإيحاء والرمز، لا على التحديد والتعيين فقط، فلقد أكد "رشيد قسنطيني" على "قدور"باعتباره رمز للإنسان الاناني والطماع، وعلى" مراد" باعتباره رمز للفرد البسيط والقنوع، الذي لا تهمه المظاهر. كما رمز من خلال شخصية "خليل" إلى الاستعمار الفرنسي الماكر، الذي اختبئ وراء ستارة التحضير والتثقيف.أما شخصية "القاضي " فكانت للدلالة على عدالة القضية الجزائرية.

والملاحظ كثرة الشخصيات السلبية في مسرح"رشيد قسنطيني" فهي شخصيات في غالبيتها انتهازية وخائفة.

ومن خصائصه أيضا نجد توظيف الكتاب المسرحيين للتراث الشعبي، وظهر ذلك في هذه المسرحية من خلال توظيف رشيد قسنطيني للغة العامية، التي تعتبر رمزا من رموز التراث الشعبي الجزائري .

ومن هنا نستطيع القول أن:

"رشيد قسنطيني" أسس لمسرح اجتماعي في الجزائر، حيث جسد من خلاله معاناة الشعب الجزائري من جراء الاستعمار الفرنسي، ومختلف الآفات التي انتشرت في المجتمع، والتي أفقدته كرامته ومبادئه الإنسانية.

حاولنا خلال هذا البحث دراسة المسرح الفكاهي الجزائري والمراحل التي مرّ بها ودوره في توعية المواطن الجزائري، فالمسرح جزء من الحياة بل هو انعكاس لها، وحركتيه من حركية المجتمع، وقد توصلنا من خلال هذا البحث إلى مجموعة من النتائج منها:

– لم يقم المسرح الجزائري بمبادرة من الجزائريين أنفسهم ،و إنما نشأ على أيدي المحتلين الفرنسيين بالرغم من محاولات بعض المسرحيين "كجورج أبيض " وضع أسس المسرح العربي ،إلا أن الحظ لم يحالفهم،ذلك لأن الجمهور لم يكن يهتم بالمسرح للظروف مريرة كان يعيشها وقتئذ.

– تولد المسرح الجزائري وتشكلت ملامحه مع مسرح الفرجة والحلقة والقوال ومختلف الظواهر الاحتفالية التي عرفها المجتمع الجزائري.

– استطاع المسرح الجزائري منذ نشأته الأولى معالجة المشاكل اليومية للإنسان الجزائري.

– اعتماده على أسلوب السخرية و الهزل في بادئ الأمر، وذلك لتحقيق حركة انتشاره وكسب الجمهور.

– استطاع المسرح الجزائري أن يلفت انتباه الأدباء ورجال الإصلاح، وبذلك اعتمدته الجمعيات الثقافية كأسلوب للتعليم والتربية لدوره الفعال في تنوير وايقاض ضمير الأمة.

– اختلاف الكتاب الجزائريين في أساليب كتاباتهم للنصوص المسرحية، فمنهم من كتب بالعامية ومنهم من كتب بالفصحى، ومنهم من زواج بينهما.

– ابتعاد الكتاب المسرحيين عن اللغة المبتذلة والسوقية، واختيارهم للغة موحية بعبارات جميلة بأسلوبها، مهذبة بألفاظها، مواتية لجميع الأذواق والفئات. سواء أكانت عامية أو فصحى.

– تعدد القضايا الاجتماعية المدروسة ،فلقد استطاع المسرح الوصول إلى كل فئات المجتمع والتطرق إلى كل ما يعانيه الفرد الجزائري من مشاكل وعقبات.

– استطاع المسرحي رشيد قسنطينى بناء شخصياته بناءا محكما، وكذا تحكمه في صيرورة الأحداث بشكل درامي تصاعد، وهذا ما خلق نوعا من التكامل بين عناصر المسرحية .

– حاول الكتاب الجزائريون رفع المستوى الفكري والاجتماعي واللغوي للجماهير وكذا التعبير عن واقعه المعيشي، لذلك لجؤوا إلى توظيف اللغة العامية التي لها الأفضلية والأسبقية في كتابة النصوص الكوميدية ذات الطابع الاجتماعي.

– كانت مهمة المسرح الجزائري سواء قبل أو بعد الاستقلال التعريف بالشخصية الجزائرية للرأي العام العالمي وحماية الشخصية الوطنية و محاربة الآفات الاجتماعية.

– أغلب المسرحيات الجزائرية هي اقتباس و ترجمة للأعمال المسرحية الغربية .

وعلى الرغم من كل المصاعب التي مر بها المسرح في الجزائر سواء إبان الاحتلال أو بعد الاستقلال فقد استطاع القيام بدور ايجابي كبير مقارنة بتواضع أشكاله الفنية .فكانت السمة الأساسية التي طبعت المسرح قبل الاستقلال هي النضال الوطني رغم الضغوط الاستعمارية وقلة الإمكانيات، أما بعد الاستقلال فلقد ارتفع المسرح إلى مستوى التحولات التي شهدتها الجزائر في مختلف مجالاتها الاقتصادية، السياسية والثقافية ولكن نجد انه ظل وفيا للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الاستقلال.

وفي الأخير نأمل مستقبلا أن يثري البحث الأدبي الجامعي بما سيقدمه الطلبة من بحوث ودراسات تكون أكثر شمولية وتعميقا.

أ- المصادر :

- رشيد قسنطيني، تحقيق :نذير حسين، بابا قدور الطماع، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، ط1، السداسي الأول، سنة2005.

ب- المراجع :

- ابن فارس، تر: عبد السلام محمد هارون، مقاييس اللغة، دار الجبل، بيروت، مج1، ط3، سنة 555ه-395ه.

- احمد صقر، دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مركز الإسكندرية للكتاب، 46 شارع الدكتور مصطفى شرفة.

- حسين حمودي ،الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دط،سنة1999.

- حسين كمال الدين،تقديم:مختار السويفي ،التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث،الدار المصرية اللبنانية ،ط1،سنة1413ه-1993م.

- حورية محمد حمو ،حركة النقد المسرحي في سورية(1967-1988)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دط،سنة1998.

- حورية محمد حمو،تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق "في سورية ومصر" ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دط،سنة1999.

- خليل الموسى ،المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ ،تنظير،تحليل)،اتحاد الكتاب العرب ،دط،سنة1997.

- روجرم بسفليد(الابن)،ترجمة وتقديم:دريني خشبة ،فن الكاتب المسرح (للمسرح و الإذاعة و التلفزيون و السينما) ،دار النهضة ،مصر للطبع و النشر ،الفجالة ،القاهرة،دط،ابريل 1878.

- صالح لمباركية، المسرح الجزائري، النشأة، الرواد والنصوص سنة 1927، بهاء الدين، للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، سنة2007.

- عبد الرحمان ياغي ،في الجهود المسرحية الإغريقية ،الأوروبية ،العربية(من النقاش إلى الحكيم)المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت،ط1،سنة1400ه/1980م.

- عبد العزيز شرف ،إشراف :محمود علي مكي ،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،ط1992،1.

- عبد القادر ،عبد الجليل ،علم اللسانيات الحديثة ،دار صفاء للنشر و التوزيع ،عمان ،ط1،سنة 1422ه-2002م.

- عبد أبو هيف ،المسرح العربي المعاصر ،قضايا ورؤى وتجارب،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،دط،سنة2002.

- علي الراعي، إشراف:أحمد مشاري، المسرح في الوطن العربي (سلسلة كتب ثقافية)، الكويت، دط،يناير، سنة 1978.

- عيسى خليل محسن ،المسرح نشأته وآدابه وآثار النشاط المسرحي في المدارس ،دار جرير للنشر،عمان ،ط1،سنة2005م.

- فرحان بلبل،النص المسرحي،الكلمة والفعل،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،دط،سنة2003م.

- لويس عوض ،الثورة و الأدب ،مكتبة الأسرة ،القاهرة ،دط،سنة1990م..

-أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، سنة 2004.

-احمد بيوض، المسرح الجزائري(1926-1989)، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط، سنة1998.

-احمد محمد الحوفي، إشراف :داليا محمد ابراهيم، الفكاهة في الأدب –أصولها وأنواعها – نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع .

-احمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة أعمال رضا حوحو، دار هومة، دط،سنة 1998.

-ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والافاق، دار الغرب للنشر والتوزيع.

-بوعلام رمضاني،المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ،المكتبة الشعبية ،المؤسسة الوطنية للكتاب.

-علي سلالي (علالو)،ترجمة :أحمد منور،شروق المسرح الجزائري(مذكرات علالو،فترة نشاطه المسرحي 1926-1932)منشورات التبيين الجاحظية ،الجزائر.

-فرحان بلبل ،مراجعات في المسرح العربي (منذ النشأة حتى اليوم)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،دط،سنة2001م.

-محمد التوري ،تحقيق : نذير حسين ،المكتبة الوطنية الجزائرية ،الحامة،الجزائر،ط1،السداسي الأول،سنة2005.

-محمد الدالي ،الأدب المسرحي المعاصر،عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة،القاهرة ،ط1،سنة1419ه/1999م.

ت- الرسائل الجامعية :

- MAHIEDDINE BACHETARZI-MEMOIRES 1919-1939 SNED,ALGER.

- فاطمة شكشاك ،إشراف :عبد السلام ضيف ،التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ،السنة الجامعية 1429ه-1430ه/2008-2009م.

- محمد المهدي :إشراف حمامي رفاعي ،السياق في كتب التفسير ،رسالة ماجستير ،جامعة حلب.

- نصر الدين صبيان اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين سنة1945-1981،رسالة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب ،سوريا،السنة الجامعية 1984-1985.

ث- المجلات و الجرائد و المخطوطات :

- أحمد حومي،الفكاهة في المسرح الجزائري ،المهرجان الوطني لمسرح المحترف ،من 25 ماي إلى 02 جوان ،دورة 2006،الجزائر.

- احمد عياد(رويشد) ،الغولة ،مخطوط من أرشيف المسرح الوطني الجزائري (مطبوعة بآلة الراقية).

- احميدة عياشي ،تحرير:علي زرالي ووليد بنشيكر ،محي الدين بشطارزي ،الجزائر نيوزI،سنة 2013م.

- بوعلام رمضاني،المسرح بين المنجز و الممكن "المسرح الجزائري ذكريات و انطباعات "،مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة ،العدد17،الجزائر ،سبتمبر2008.

- حسن تليلالي ،دور المسرح الفكاهي في مقاومة الاستعمار ،جريدة الخبر،العدد 7060،19اكتوبر2012.

- سعد الدين أبو شنب،تر: كاتبة خمار،المسرح العربي لمدينة الجزائر،مجلة الثقافة ،العدد55،الجزائر ،سنة1980.

- سعد ونوس ،بيانات المسرح العربي ،مجلة المعرفة ،العدد104،دمشق .

- سهيلة ب،تكريم روح إمبراطور الكوميديا الجزائرية"رويشد" جريدة صوت الأحرار ،17 فيفري 2012.

- غسان غنيم ،

- مخلوف بوكروح ،إلى المسرح الجزائري ،مجلة الأقلام ،العدد 06،العراق ،سنة1980.

- مصطفى رمضاني وفارس نور الدين ،ملتقى المسرح المغاربي في وهران "نحو مسرح مغاربي مؤسس وأصيل " مجلة الموقف العربي ،العدد 403،بيروت،سنة1990.

- نصر الدين صبيان ،ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير العربي الشرقي ،مجلة الكاتب العربي ،العدد 13 سوريا،سنة1985.

-جواد عبد الستار ،مهمات المسرح العربي،مجلة الأقلام ،دار الجاحظ،بغداد العدد08،سنة1997.

ظاهرة المسرح عند العرب ،مجلة جامعة دمشق ،المجلد 27 ،العدد الثالث و الرابع،سنة2011.

ج- مواقع الأنترنيت:

- أبو وليد ،معنى التمصير في المسرحية ،ملتقةى المعلمين و المعلمات ،المملكة العربية السعودية ،تاريخ النشر ،01اوت 2010،تاريخ الإطلاع :23 افريل 2013،نقلا عن موقع WWW-SAUDI-TEACHERS.COM .

- احمد أبو خليل في مصر ،مجلة الباحثون العلمية،العدد 52،تاريخ الشر:تشرين الثاني ،4اكتوبر 2011،تاريخ الإطلاع:25 افريل 2013 ،نقلا عن

– العميد ميرات ،الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري ،دراسة في الأشكال التراثية ،مجلة إنسانيات ،تاريخ النشر:31 اكتوبر 2012 تاريخ الإطلاع :2 مارس 2013،نقلا عن

- مخلوف بوكروح ،المسرح الجزائري بين الخصوصية و العالمية ،فضاء المسرح ،تاريخ الإطلاع :02مارس 2013،نقلا عن موقع : MBOUKROUH@YAHOO.FR

فرحان الخليل ،الكوميديا دراسة تاريخية ،و يكبيديا الموسوعة الحرة ،تشرين الثاني،2007.

موقع: WWW.ALBAHITHON.COM

موقع: HTTP://INSANIYAT.REVUES.ORG/7902

- جميل حمداوي،تحرير :سيد جودة،الارتجال المسرحي ،ندوة الأصالة جوهر الحداثة ،المغرب،تاريخ الإطلاع :15 افريل 2013.

-ندى ،رواد المسرح العالمي و العربي "أبو خليل القباني...رائد المسرح العربي "منتدى الشام الثقافي ،تاريخ النشر :4 مارس 2009،تاريخ الإطلاع :15 مارس 2013،نقلا عن موقع : WWW.SANA.COM

نقلا عن موقع WWW.ARB@ARABICNADWAH.COM

- حسان ،الفنان محمد التوري ،عميد الكوميديا الاجتماعية ،منتدى الكلمة الجزائرية تاريخ النشر،11 ديسمبر 2009،تاريخ الإطلاع :2 افريل 2013،نقلا عن موقع:

WWW.TWETTER.COM/MY 4 ALGERIA

فهرس الموضوعات

كلمة شكر:

إهداء:

العناوين **الصفحة**

الفصل النظري

مقدمة:.....ا

I- المسرح الفكاهي الغربي:

1- تعريف الكوميديا

أ- لغة:.....ص2

ب- اصطلاحا:.....ص3

2-علاقة الضحك بالكوميديا:.....ص5.

3- نشأة الكوميديا:.....ص8

4- مراحل الكوميديا:

أ- الكوميديا عند الإغريق:.....ص13

1- الكوميديا القديمة:

2- الكوميديا الحديثة

ب- الكوميديا عند الرومان:.....ص17

ج- الكوميديا في القرون الوسطى:.....ص18

د- الكوميديا في القرن السابع عشر:.....ص19

هـ-الكوميديا في القرن الثامن عشر:.....ص21

و- الكوميديا في القرن التاسع عشر:.....ص22

5- خصائص الكوميديا:.....ص23

II/المسرح الفكاهي العربي :

1- المسرح الفكاهي في مصر:.....ص32

2- المسرح الفكاهي في سوريا:.....ص42

3- المسرح الفكاهي في لبنان:.....ص48

4- المسرح الفكاهي في فلسطين:.....ص51

5- رواد المسرح الفكاهي العربي :

ا- توفيق الحكيم:.....ص57

ب- نجيب الريحاني:.....ص59

III-المسرح الفكاهي الجزائري:

1- الفكاهة بين الاقتباس و الترجمة في الجزائر :.....ص62

2- المسار المسرحي الفكاهي في الجزائر :.....ص65

أ- قبل الاستعمار :.....ص65.

ب- أثناء الاستعمار:.....ص68

ج- بعد الاستقلال :.....ص71

3-الفكاهة من أجل الهجاء الاجتماعي:.....ص73

4- الفكاهة من أجل مسرح سياسي:.....ص74

5- رواد المسرح الفكاهي الجزائري:

أ- محي الدين بشطارزي:.....ص75

ب- علي سلالي(علالو):.....ص77

ج- محمد التوري:.....ص80

د- احمد عياد(المدعو رويشد):.....ص82

الفصل التطبيقي

1- تعريف المسرحي"رشيد قسنطيني":.....ص85

2-لغة مسرحيات رشيد قسنطيني:.....ص88

3- أعماله المسرحية:.....ص90

4- دراسة سياقية لمسرحية"بابا قدور الطماع":.....ص92

*ملخصها:.....ص94

5- الظروف الاجتماعية و السياسية التي نشأت فيها:.....ص97

6- العناصر الدرامية للمسرحية:.....ص103

ا-الزمان والمكان:.....ص103

ب- الشخصية:.....ص105

ج- البطل :.....ص108

د- اللغة:.....ص110

هـ- الحوار الدرامي:.....ص116

و-الحدث الدرامي:.....ص122

ي-الصراع:.....ص128

7-أهم القضايا التي عالجتها مسرحية"بابا قدور الطماع" لرشيد قسنطيني:.....ص136

خاتمة:.....ص141

قائمة المصادر و المراجع:.....ص144

فهرس الموضوعات:.....ص150

الـفـصل الـنـظري:

الـمسرح الـفـكا هي فـي الـجزائـر.

1-الـمسرح الـفـكا هي الـغربـي.

2-الـمسرح الـفـكا هي الـعربـي.

3-الـمسرح الـفـكا هي الـجزائـري.

الـفـصل الـتـطبـيـقـي:

دراسة سياقية لمسرحية "بابا قدور الطماع"

1–التعريف بالمسرحي رشيدقسنطيني

2–اللغة في مسرحيات رشيد قسنطيني.

3–أعماله المسرحية.

4–الدراسة السياقية لمسرحية "بابا قدور الطماع"

5–الظروف التاريخية والاجتماعية التي نشأت فيها المسرحية.

6–العناصر الدرامية للمسرحية.

7–أهم القضايا التي عالجتها المسرحية.

مقدمة

خاتمة

فهرس

قائمة المصادر والمراجع