جامعة بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التجربة الكوميدية في مسرح " رشيد القسنطيني"

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:
بسعو كاهنة

إشراف الأستاذ:
بن علي لونيس

السنة الجامعية: 2013م-2014م

إهداء

أهدي هذا البحث المتواضع إلى كل من أحب في الحياة:

"عائلتي"

و إلى كلّ من عرفني و بادلني الحبّ و الاحترام.

بسعو كاهنة

2014/05/31

شكر و عرفان

أشكر الله سبحانه و تعالى على عونه لي في إتمام هذا البحث،

ثم أقدّم حصيلة مجهودي المتواضع إلى كلّ من أنار دربي و غرس في نبتة العلم و ساعدوني في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد، و أخص بالذكر أستاذي المشرف المحترم : "بن علي لونيس"، على نصائحه و توجيهاته طوال رحلة البحث.كما أشكر له صبره علي.

ثمّ أتقدّم بالشكر الجزيل إلى الأستاذين المحترمين: "الهادي بوذيب" و"إيدريس سامية" على ما قدّماه لي من مراجع و إرشادات.

مقدمة

مقدمة

يعدالبحثفي المسرح ضربا من المغامرة نظرا لما يطرحه الكتاب من موضوعات و إشكالات جديرة بالدراسة و البحث، و محاولة التعريف بهذا الفن الذي يعد غاية في ذاته و وسيلة لتحقيق أيّ غاية حياتية.

لقد مرّ المسرح الجزائري عبر مسيرته، بمراحل عديدة عاش خلالها فترات ازدهار و فترات ركود شأنه شأن الحركة الثقافية و الاجتماعية في بلادنا و إذ كان المسرح نشاطا اجتماعيا و حضاريا يرتبط عضويا بالمجتمع فإنّه يأتي ضمن التطوّر الطبيعي للمجتمع الجزائري.

فالرسالة المسرحية هي موجّهةإلى الشعب، حيث تسعى إلى تحقيق الأهداف المنشودة، فوق كل الصّعاب و الخلافات، فالجمهور هو مصدر أيّ نجاح؛ فأيّ نجاح؟ إنّما هو الذي تمارس مهارات لتكسب بها محبّتهم. لابد للممثّل أن يعرف كيف ينزل إلى مستوى المجتمع، حتى يُصعِده إلى مستواه، و يدرك مجريات الحياة عن طريق تلك المرآة العاكسة لخبايا المجتمع.

و لعل البحث في التجربة المسرحية في الجزائر يفسر لنا قلّة الدراسات، و خصوصا إذا علمنا أن الكتابات المسرحية لم تكن تدون إلاّ بعد فترة، زيادة إلا أنّ مقياس تدريس المسرح لم يعتمد إلاّ في منتصف القرن الماضي على وجه التقريب.

إنّ أهمية الموضوع تكمن في حدّين: أولهما يكمن في قلة الدراسات و البحوث حول المسرح الكوميدي وموضوع اللغة العامية المتداولة في الأوساط الشعبية الجزائرية، أمّا الحد الثاني الذي لا يقل أهميةفيكمن في نقص البحوث حول أهم رواد المسرح الجزائري خلال فترة الثلاثينيات التي تكاد تنعدم، فهي تتعلق بروح فن المسرح الجزائري و تراثنا الشعبي الذي تزخر به بلادنا.

و لعل من أبرز الدوافع التي أدّت بي إلى اختيار هذا الموضوع هي رغبتي في عدم الخروج من إطار الفن الدرامي، زيادة على هذا فإنّ موضوع بحثي في نيل شهادة الليسانس كان[تحليل الخطاب المسرحي عند" رشيد القسنطيني"]، و أيضا تناولنا لمقياس المسرح الجزائري في البرنامج، خاصة بعد اطلاعنا على مسرحيات عالمية و جزائرية بالخصوص

و العديد من السكاتشات الهزلية، فقرّرت أن يكون البحث هذه المرّة في نفس الموضوع و بخصوصيات جزائرية محضة، و دافع آخر هو إبراز للقراء بذور المسرح الجزائري الذي كان على يد أهم نجوم الفن الرابع.

و من ثمّ كانت محاولتيهذه تقف عند أهم عتبات الموضوع الذي طرحته في إبراز التجربة الكوميدية في مسرح" رشيد القسنطيني" وخصوصيات اللغة المسرحية العامية المدرجة في كوميديات تلك الحقبة.

ارتأيت أن أقسّم البحث إلى مدخل يلِم كل من الجانب النظري و التطبيقي؛ حيث تناولت فيه نظرة سطحية حول المسرح في الجزائر، بدايةً من العهد الروماني ثم خلال العهد العثماني، ثم خلال القرن التاسع عشر، بعدها وسعت في الإرهاصاتالأولى للمسرح الجزائري، ثم وقفت عند أهم نقاط في مرحلة الثلاثينيات،و أخيرا حدّدت مفهوما للمسرحية، و الخطاب المسرحي و أهم مستوياته.

تطرّقت في الفصل الأول إلى التحدّث عن التجربة المسرحية عند " رشيد القسنطيني"، حيث يتكون من لمحة تاريخية عن حياة الفنان " رشيد القسنطيني"، دون أن أنسى أهم نوع في الفن الدرامي و هو المسرح الكوميدي،حاولت تقديم تعريفا للكوميديا، ثم ذكرت نشأتها و أهم مراحل تطورها و عصورها بعدها ذكرت أجزاءها و أهم كتابها، و مواضيعها.و في الأخير حاولت جمع قدر ممكن من مسرحيات و السكاتشات " رشيد القسنطيني" و درست أهم القضايا التي عالجها هذا الفنان خلال مسرحياته.

يأتي بعد ذلك الفصل الثاني مدعّما للفصل الأوّل، لما يتضمّنه من دراسة لمواضيع سكاتشات من ناحية الشكل و له شقين و هما: توظيف التراث الشعبي و توظيف الثورة الجزائرية، ثم تحدّثت عن إشكالية اللغة المسرحية و دراستهافي الحوار و توضيح طبيعتها في مسرح " القسنطيني" .ثم أشرت إلى أهم الآليات الدرامية في المسرح الذي هو الارتجال بعدها قمتبوضع مفهوم له، ثمّ وضعت أهم مقوّماته و أنواعه.

ثمّ اخترت في الأخير أربع سكاتشات و قمت بتحليلها و دراستها فنّيا و عرض مختلف أبعادها و كان الفصل التطبيقي للبحث.

و قد ذيّلت هذا البحث بخاتمة رصدت فيها أهم النتائج التي وصلت إليها في بحثي.

اعتمدت في البحث على منهج تحليلي.

و لعل أكبر صعوبة واجهتني في انجاز هذا البحث هي صعوبة حصولي على نصوص مسرحيات " رشيد القسنطيني" و على سنوات تأليفها و عرضها، بالإضافة إلى ندرة المراجع التي تخص المسرح خلال الثلاثينيات، و خاصة ندرة مراجع و وثائق خاصةبالفنان "القسنطيني"،لأن أغلب المراجع تناولت موضوع المسرح الجزائري أثناء الثورة و بعد الاستقلال.زيادة إلى ضيق الوقت في مدّة البحث فكانت قصيرة و لكن بعوناالله، تجاوزت هذه العقبات و من خلال مساعدة الأستاذ بوضع خطة تسمح لي بالاستفادة من عدّة مراجع .

و في الختام لا أدّعي أنّني قد ألممتكل ما يشمل الموضوع فهو واسع يطرح إشكالات عديدة و دقيقة في المسرح، ليس فقط الخطاب و إنّما التمثيل و الإخراج المسرحي يعدّان فنان و علمان، و ليسا مهنة ما لا مهنة له، كما يقول " جلال الشرقاوي".

آمل أن ينال هذا الجهد البسيط القبول، و يتشوّق القارئ بتصفّحه، كما أنّني فتحت نافذة البحث عن الفن المسرحي، و البحث عن أهم رواد المسرح الجزائري.

المدخل

المدخل

المدخل:

يعد المسرح أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسًا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للتّرفيه و المتعة فحسب بل يعد مؤسّسة تربوية تهم جميع الطبقات الاجتماعية، و يسعى المسرح إلى إحياء التّراث و الماضي، بصورة تتناسب مع طموحات الجمهور من جهة ، كما يعمل على بثّ الوعي و النّهضة الاجتماعية و السّياسية و الفكرية من جهة أخرى.فحتى أنّه يساهم في التّنمية العقلية و التّطور و تحقيق السّلوك الطيّب، فهدف المسرح بالدّرجة الأولى هو إنساني.

و يعرف **"وليد البكري"** المسرح بأنّه" **شكل من أشكال الفنون يؤدّى أمام المشاهدين يشمل كلَّ أنواع التسلية من السيرك إلى المسرحيات، و هناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنّه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصًا مكتوبًا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، يقوم الممثلون عادةً بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات و مواقف النّص التي ابتدعهاالمؤلّف"** [1].

انطلاقًا من هذا الموجز، عرفت الثّقافة الجزائرية أشكالاًاحتفالية تراثية مختلفة، تتعلق أساسًا بما له علاقة بفن المسرح ، كالتويزة و الحلقة و المدّاح و الزردة و بوغنجة...الخ، و غيرها متعلّقة بالعادات و التقاليد و تاريخ الفن يؤكّدعلى الفعالية الجمالية لإنتاجية المتخيّل الجماعي بصفة الرافد الأوّل في صيرورة إشكالية الوعي و الفن.

1)المسرح في الجزائر خلال العهد الروماني:

و منه فإن المسرح الجزائري عرف حركية تاريخية موزّعة من حيث المفهوم و الوظيفة، و تشير الدراسات و البحوث في دراسة تاريخ سكّان الجزائر و المسرح من حيث النّشأة و التّطور، أن هذا

---

[1]- وليد البكري،موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2003، ص 33.

المدخل

الفن وجد منذ العهد الروماني؛ و ذلك حين دخل الرومان الأراضي الجزائرية و سيطروا على الموانئ و السّواحل و أقاموا فيها، و الدليل على ذلك، تلك الآثار التي خلّفها الرومان و الّتي تؤكد وجود مسارح اشتهرت بها مدن رومانية في شمال إفريقيا، ففي هذا الصدد، ذكر الدُّكتور "صالح لمباركية" في كتابهِ "المسرح في الجزائر"، الظروف التّاريخية التي ولّدت عاملي التّأْثير و التّأثُر بين أقطار المغرب الكبير بما أنّها قد مرَّت بنفس الظّروف التاريخية .

و لعل آثار مدينة" تيمقاد"الرومانية شاهدة على صدق ما نذهب إليهِ، « فإن مدينة "تيمقاد" بناها الفيلق الثالث من القوّات العسكرية الرومانية سنة 168 م لقدماء المحاربين و أبنائهم الذين استولوا على المنطقة و اسْتوْطنوا بعد طرد السّكان الأصليين، و أقاموا في المدينة مسرحًا يتّسع لخمسة آلاف متفرج، هذا بالنسبة للهياكل،أمّا بالنّسبة للنّصوص المسرحية ،فإنّناَ نسجل مع الأسف عدم حصولنا على نص درامي واحد يمكن أن يعطينا صورة واضحة عن النّصوص المسرحية المقدَّمة في تلك الحقبةِ"[2].

فحب الرومان للمسرح و كل أشكال التّرفيه و اللّهو و التّسلية، جعلهم يبادرون في بناءِ هياكل و مساحات ترفيهية و الملاحظ من خلال هذه المساحات أنها عبارة عنساحات يجتمع فيها النّاس للتّسلية، فتُقدَّم فيها عروض مختلفة،" فكانت تقوم على ثلاثة أنواعٍ و هي:

1) مسارح لتقديم العروض المسرحية من المآسي و الكوميديات.
2) ملاعب رياضية؛ و هي ميادين للمصارعة و الملاكمة بين المتصارعين و الحيوانات الضارية.
3) ميادين الفروسية: و هي فسيحة لألعاب الفروسية و سباق الخيل و العربات.

[2]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، ط2،قسنطينة-الجزائر،2007،ص11.

المدخل

و من بين المدن الجزائرية التي أنشأ بها الرومان مسارحَهم: عنابة، جميلة ، قالمة، تيبازة، خميسة، تيمقاد، مداوروش، شرشال، سكيكدة، تبسة، دلس...."[3].

إنّ للآثار الجزائرية قيمة تاريخية و ثقافية و سياحية كبيرة، فهذه المدن التاريخية شهدت العديد من الأمم الأجنبية و العربية، فالجزائر تضم مجموعة نادرة من بقايا المدن الرومانية الكاملة فكانت مدنًا مزدهرة بالحياة، حيث تؤكد أنها محطة مهمة في الإمبراطورية الرومانية.

يرى " عز الدِّين جْلاَوْجِي ":"أنّ السُّكان الأصليين(البربر) رفضوا ثقافةَ المستعمِر الروماني و لم يندمجوا فيها ، فقد ظلّ البربر يقاومون الرومان بثوراتهم في المجال السياسي و الحربي محافظين على تركتهم الحضارية البربرية"[4].

من خلال هذا الرأي نفهم أنّ السّكان الأصليين(البربر) لم يتأثروا بالثقافة الرومانية و لم تبهرهم الهندسة المعمارية للمباني فذهب انشغالهم نحو ثقافتهم و ظلوا منغلقين على أنفسهم، فكما يقول" صالح لمباركية":" و مما دفع البربر إلى عدم التّواصل مع هؤلاء الغزاة و التأثُّر بهم تلك الشِّيم التي كانوا يتحلون بها من أنفة و سمو الروح و الثقة بالنفس و التعال عن كل ما هو غريب و أجنبي حتى و إن كان مظهره يوحي بالبهرجة و العظمة"[5]. و ظلّ البربر على هذا السّلوك إلى غاية نهاية الحكم الروماني سنة 428 م،" من خلال الآثار و الدراسات التي تؤكد أن جامعة " مدورش " كانت الثانية في عهد الحضارة الرومانية و خريجها " أوغست " و" أبوليوس"؛ و" تيمقاد" الثانية في الاتّساع و العمران، فإنّنا نستنتج أنّ عروضًا مسرحية عُرِضت على ركوحها"[6].

---

[3]- المرجع نفسه، ص 11-12.

[4]- المرجع السابق، ص 13.

[5]- المرجع السابق، ص 14.

[6]- نور الدين عمرون، المسار المسرحيالجزائري إلى سنة 2000، دار الثقافة ،الشهيد قنفود الحملاوي لولاية المسيلة، ط1، 2007 ،ص 21.

أمّا بالنّسبة للنّصوص فحسب رأي الباحثين ما زالت مفقودة، إن هي كتبت أصلا، فلا يوجد دليل واضح و مؤّكد على تأليف مسرحي تمَّ بالجزائر في العهد الروماني.

2) المسرح في الجزائر خلال الحكم العثماني:

حين دخلت الإمبراطورية العثمانية و انتقال الأتراك من الشّرق إلى الغرب،و زحفهم نحو شمال إفريقيا، فشأْنها شأن الرومان، فقد حملوا معهم ثقافتهم و آدابهم و فنونهم، و يذكر " صالح لمباكية " أنّ:"العرب اطّلعوا على ثقافات الأمم التي سبقتهم و ترجموها إلى لغتهم، و من المتفق عليه كذلك، أن الفن المسرحي لم ينتقل إلى العرب على شكله اليوناني و لم يتم ترجمة أعمال اليونان المسرحية لأسباب خمسة هي:

1) امتلاك العرب بجدارة و تفوق فن الكلم.
2) النّصوص المسرحية اليونانية كانت تدور أحداثها حول الآلهة اليونانية و هي في أغلبها أسطورية.
3) أنّ العرب ترجموا علوم اليونان كالطّب و الفلك و الحساب، و فلسفاتهم و لم يكن للشّعر الإغريقي صدى للوجدان العربي.
4) و من استقرائنا لآداب القرون الوسطى نجد أنّ المسيحية قضت على المسرح اليوناني و اللاّتيني و المتّسمين بالوثنية، و لم تترك لهما أثرًا.
5) اتّسم الفكر العربي بالفطرة الريفية التي لم ترقَ إلى الفكر الجمعي المتمدِّن الذي يعتمد على الحياة الجماعية، فالعربيّ ذاتيّ و فرديّ و أحاسيسه خاصة و لم تكن موضوعية و عامة"[7].

[7] - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق ص 14.

المدخل

لم يعرف العرب المسرحوهذابالنّظر إلى جملة من العوامل أهمّها: المكانة التي يحتلُّها الشّعر العربي البليغ و الكلام الرّاقي.

حين انتقل الأتراك من الشّرق إلى الغرب فحملوا من بين ما حملوا فن " خيال الظّل"، و فن "القراقوز "* إضافةً إلى الأشكال الفنية الشعبية المنتشرة فيربوع بلاد الشرق، كالمدّاحين و المهرِّجين و الرُّواة و المقلّدين و القوّالين و غيرهم أصحاب الألعاب السحرية الذين ينتقلون من قرية إلى أخرى، و" تمثيليات "خيال الظّل" أو مسرح "القراقوز" كانت تؤدَّى بالجزائر في شهر رمضان داخل قصور الدّايات و البشوات، و قد شهد بعض الرحَّالة الفرنسيين سنة 1835م ألعاب "القراقوز" و "خيال الظّل" في الجزائر، و بقيت هذه الألعاب تمارس من قبل الطبقات الشعبية و تلقّى رواجًا كبيرًا و تمثَّل في الغالب أمام الجمهور، من الأطفال يستمتعون بحكايات عن الغول و قصص خرافية و ظلّ "خيال الظّل"و " القراقوز" قائمًا في الجزائر حتى منتصف القرن التّاسع عشر، إذ قضى عليه الاستعمار الفرنسي قضاءً مبرَمًا، و بنى على أنقاضه المسرح الفرنسي"[8].

خلال هذه الفترة ظهر شكل جديد من الفنون المسرحية، و هو"خيال الظّل"؛ الذي يعدّ فن مسرحي_معروف في مصر_ شكلاً و مضمونًا، و كما يسمى أيضا" ظل الخيال"؛ حيث يكون فيه التّمثيل عن طريق أشخاص ممثلين وراءَ ستارٍ أبيضٍ شفافٍ مع استعمال ضوء الشّمع أمّا فن القراقوز يتكوّن من عروسة أسطوانية الحجم مصنوعة من الخشب و الورق و تُكْسَى بثيابٍ مميزةٍ؛ في الغالب تكون شخصية "القراقوز" مثيرة للتهكّم و الهزل.

"أمّا التّمثيل باستعمال الجسم بمعنى تجسيد الشّخصية المسرحية أو الإكسسوار التي يحرّكها الممثل و تظهر للجمهور كخيال؛ يشبه في الشّكل ما يعرف اليوم بمسرح "القراقوز" لكن الاختلاف

---

[8]- المرجع نفسه، ص 14.

*- أنظر الملحق.

أنّ"القراقوز" استعمل الدّمية فقط و "خيال الظّل" استخدم تجسيد (التّشخيص) الشخصية المسرحية و متطلّبات الإكسسوار ما وراء السّتار"[9].

3)المسرح في الجزائر خلال القرن التاسع عشر:

ساهمتالحملة الفرنسية على الجزائر في نقل موروثات ثقافية أوروبيةفي العديد من المجالات خاصةً المسرح، فكانت تحضرإلى الثّكنات فرق مسرحية للتّرفيه على الجنود، ثم شيئًا فشيئًا ألّفوا مسرحياتٍ تحمل أسماء من الواقع الاجتماعي الجزائري، مثل: العربي و البدوي و اليهودي و المزابي...،و أسماء نسائية أمثال: الكاهنة ، اليهودية ، عائشة، بالإضافة إلى أسماء: محمّد ، قدور، عيسى...الخ، " و قد أوحت الجزائر للكتّاب المسرحيين الفرنسيين بما لا يقل عن ثلاثةٍ و أربعين مسرحية بين سنوات(1830م_ 1925م)، مما أدّى بالقوات الاستعمارية الفرنسية إلى التّفكير في بناء مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية المحتلّة، كالعاصمة و وهران و قسنطينة و عنابة و سطيف و و باتنة و سكيكدة..الخ"[10].

"...و قد تم بناء مسرح (دار الأوبرا) سنة 1850م وقدّم فيها أوّل عرض مسرحي يوم 29 سبتمبر1853م من تأليف الكابتين دي كورا *(DE CORA) و حوادثها تدور حول الاحتلال الفرنسي للجزائر، و هناك مسرح آخر في العاصمة(المسرح الكبير أو الإمبريالي) بني سنة 1860م و عرضت فيه حفلات الباليه."[11]

من خلال هذه الجولة التاريخية الموجزة، يتبيّن لنا السّيرة التّاريخية الوجيزةللمسرح الجزائري بدايةً من النّشأةِ وصولاً إلى نضجه كفن قائم بذاته ذي خصوصياتٍ جزائرية، له أبعاده الفنّية و

---

[9]- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، مرجع سابق، ص42.

[10]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص 23.

[11]- المرجع نفسه، ص 23.

*انظر الملحق

الإنسانية، كما له أعلامه و تراثِه الشعبيِّ الذي تفتخر به الثّقافة الجزائرية، لأنه إن لم تكن الثّقافة و التّقاليد، لا باءت الدولة بلا روح، دون أن ننسى دوره الاجتماعي في التّنمية و التّوعية،لأنَّ على المسرحيِّ أن يناضل مع الطبقةِ المحرومةِ في سبيل تطوير المجتمع الجزائري.

4)المسرح الجزائري و الإرهاصات الأولى (مرحلة الثلاثينيات):

لعب المسرح الجزائري إبّان الثّورة التحريرية دورًا مهمًّا ما أكسبَه رؤية سياسيةوجمالية شكّلت صيرورة التّاريخ الثّقافي الجزائري، و صقل مكوّنات الشخصية الجزائرية؛ و يمكن أن نشير إلى النّقاط التي منها خلق المسرح في الجزائر، و نبدأ في ذلك من الإرهاصات الأولى و ذلك خلال مرحلة الثّلاثينيات التي شكلّت حقبة مزدهرة و غنية بغنى المسرحيات المؤلفة و المعروضة فوق الرّكح الذّهبي في المسرح الوطني.

و يتّفق جلّ مؤرّخي المسرح في الجزائر أن نشأة المسرح الجزائري كان نتيجة الاحتكاك و عاملي التّأثيرِ و التّأثُّر من طرف الدول المجاورة؛ فإنّ ملامح المسرح بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية، أين ازدهرت و تطوّرت على يد زعماء المسرح الجزائري أمثال:القسنطيني،*باشطارزي، *علالو... و غيرهم من بعدهم الذين تركوا بصمتهم الخاصة، ليشهد بهم التّاريخ الثّقافي في الجزائر.

و حسب ما تذكره الدراسات فإنّ البداية التاريخية في حدودها الدنيا، بدأت قبل زيارة "جورج أبيض" للجزائر و حسب ما يذكره الباحثين أنّ "باشطارزي" لمح إلى ذلك بأنّ حركة المسرح العربي بدأت بزيارة بعض الفرق من مصر و كان من أوّلها فرقة" سليمان القرواحي" الذي ذهب إلى تونس و استقر هناك ثمّ جاءت فرق أخرى كفرقة"جورج أبيض" عام 1918م.و لم يقدم الجزائريون في تلك الفترة سوى بعض السكاتشات الهزلية القصيرة ....

و يشهد الدارسون أيضا أن " عبد الكريم جدري" و هو من المهتمين بدراسة تاريخ المسرح في الجزائر، و يرى أن أصل و جذور المسرح الجزائري تعود إلىالنشاطات"التي قام الأمير خالد" في فرنسا، و ذلك خلال حضوره سنة 1910م لمأدبة أقامها"جورج أبيض" في باريس بمناسبة حصوله

المدخل

على دبلوم"الكونسرفاتور"، و يقال أنّ "الأمير" حينها طلب من الممثل المسرحي المصري تزويده ببعض النصوص المسرحية على إثر عودته إلى وطنه، و في سنة 1911م بعث "جورج أبيض" للأمير بثلاث مسرحيات هي: "ماكبث*"لوليام شكسبير"، "المروءة و الوفاء"* للكاتب "خليل اليازجي" و"شهيد بيروت *"لحافظ ابراهيم".

انطلاقا من هذا البيان التاريخي، فإن البداية لتأسيس المسرح الجزائري كانت قبل زيارة فرقة "جورج أبيض" للجزائر و إن لم تكنإلاَّ بداية لفكرة تشكيل المسرح الجزائري، زيادة إلى أنه استمد جذوره من الآداب الغربية، و بالخصوص الأدب الفرنسي و الإنجليزي، فرواد المسرح العربي قد اعتكفوا في بداية الأمر بترجمة و اقتباس روائع المسرحيات و عرضها للعالم فوق خشبة المسرح، و مع احتكاك الجزائريين بالأشقاء العرب، شجعهمعلىتأسيس فرق مسرحية جزائرية.

و مع حلول سنة 1921م، قام "جورج أبيض" بجولة في الشمال الإفريقي، حيث بدأ بليبيا و انتهى إلى المغرب، فحسب ما يذكره الباحثون فإن الرحلة التي قامت بها الفرقة المصرية قد حقّقت نجاحًا في طرابلس و تونس و أخفقت إخفاقاً كبيراً في الجزائر، أين قدّمت مسرحيتين باللغة العربية الفصحى و هي مأخوذة من التاريخ العربي و حسب المعلومات فهي تعد من المسرحيات المقتبسة و هما:

1) مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" و هي اقتباس حر عن رواية "الطلسم" The Talisman للأديب الاسكتلندي*"والتر سكوت".WalterScott

2) و مسرحية "ثارات العرب"،و هي مسرحية مستوحاة من كتاب"آخر بني سراج" Le dernier des Abencérages للأديب الفرنسي"فرانسوا روني دو شطوبريو"* *."François- René de châteaubriand

---

* - أنظر الملحق.

و ترجع الأسباب في هذا الإخفاق إلى ما ذكره "صالح لمباركية" :"ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى عند الجزائريين و صعوبة فهمهم لها مع عدم تداولها بينهم"[12]، و هذا ما يؤكد مقولة الفرنسيين؛"اللغة الفصحى ليست لغة الجزائريين فهي كلاسيكية كاللاتينية لا تسهل إلاّ للعبادات و خطب الجمعة و ليس للمسرح و الحياة العامة"[13].

كما أنّ أغلبية المثقفين الجزائرييننكانوا يتوجهون بفكرهم نحو فرنسا؛ أي منشغلين بسياسة البلاد.

"_ إنَّ النخبة قد تمَّ إدماجها في الحضارة الغربية، ولم تتذوّق المسرح العربي الشرقي.

_ قاعة المسرح التي تمَّ عرض المسرحيتين فيها كانت بعيدة عن وسط المدينة الأوربية، و أكثر بعدا عن الأماكن التي يقطنها المدنيون الجزائريون...

_ إنّ عنواني المسرحيتين لا يوحيان بجاذبية خاصة لدى الجمهور الجزائري(صلاح الدين)و(ثارات العرب).و حتى اسم "جورج "الخاص بالفرنسيين، لا يعبر عن الإسلام و العروبة، في نظر الكثير من الجزائريين."[14]

يقول:"مصطفى كاتب" في تفسيره لظاهرة اللغة الفصحى في المسرح:" أنَّه في بلاد المشرق ارتبط بالترجمة؛ ترجمة المسرحيات العالمية أو تعريبها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة و ارتكز بهذا على جهود المثقفين العرب و عكس اختياراتهم و أذواقهم، نجد الوضع في الجزائر مختلفاً إذْ إنَّ ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة و لا بنخبة المثقفين و لم يكن هواية فقط، إذ إنه ارتبط في بداياته بشركة الأسطوانات المسماة "جوموفون" حيث ظهرت أولى السكاتشات المسرحيةمسجّلة على اسطوانات، و كانت غنائية هزلية ذات أبعاد اجتماعية، و يمضي"مصطفى كاتب"إلى تعداد سمات المسرح الجزائري فيما يلي:

---

[12]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق،ص44.

[13]-أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء 8، ص442، نقلاً من كتاب، صالح لمباركية، مرجع نفسه،ص44.

[14]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع نفسه،ص 44_45.

1) أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة،حيث كانت السكاتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان، الأمر الذي أعطاه بعدًا تجاريا، أي أنه مسرح ينتمي إلى المحترفين، سواء أكانوا فنانين أم منظمي عروض مسرحية، و لهذا فقد لبّى ذلك المسرح منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية و تقاليدها الفنية الأصلية.

2) فهذا المسرح مرتبط بالغناء، و بلغة قادرة على توصيل الفكرة والتّعبير الفني و إرضاء ذوق المتفرج. فالغناء في هذا القول قد ارتبط بالفكاهة و لذا غلبت عليه سمة الفكاهة في طريقة الأداء، حتى في المسرحيات الجدّية.

3) هو مسرح شعبي يهتم بفئة الطبقة الاجتماعية البسيطة، و بقي بعيدا عن رجال الأدب حتى أنّ بعض هؤلاء حين جرّبوا الكتابة المسرحية، لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم، و لذا بقيت أعمالاً أدبية نشرت في الكتب و المجلاّت.

4) كان الممثّلين أنفسهم قاموا بمهمة كتابة و إعداد النّص المسرحي فكانت تلك النصوص تلقى شفهيا بواسطة أحد الممثّلين ثمَّ تجرى كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه» .[15]

كما كان يحدث في حالةالمسرحي الجزائري "رشيد القسنطيني" بالرغم من تلك الصعوبات، إلاّ أنّ هذه الزيارة فتحت أفاقًا جديدة لهواة المسرح و على ضوئها تمَّ تشكيل"جمعية الآداب و التمثيل" ممثلة برئيسها"الطاهر علي شريف"حيث عرضت هذه الفرقة أوّل عمل لها بعنوان"الشقاء بعد العناء"سنة 1921م و مسرحية "خديمة الغرام"سنة 1922م، و الملاحظ فنّيا و ماديا،أنّ هذه التجربة باءت بالفشل لأسباب منها: الإشكالية الميلادية و غياب التموين و عدم وجود أرضية للتقاليد المسرحية.

---

[15]-أنظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب-الكويت، ط2، 1999، ص459-460.

و يقول الباحث "مصطفى كاتب" في قضية اللّغة العامية أنّه: « في أوائل العشرينيات، و عقب فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات بالفصحى، شرع الممثلان"علالو"و"داحمون" في إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الاتجاه مكتوبة بالعامية، و قدمت لأوّل مرّة على مسرح "الكورسال" في 1926م و أحرزت نجاحًا طيّبًا »[16]كما يصفهذه المسرحيات بأنّها لم تكن تأليفا بالمعنى الحقيقي بل كانت إعدادا مسرحيًّا يعتمد في جوهره على حكايات "جحا"الشعبية، و على قصص "ألف ليلة و ليلة".

وفي خلال مرحلة الثلاثينيات، شهد المسرح الجزائري فترة مزدهرة حافلة بانجازات مسرحية على يد أهم رواد المسرح، و لعل أبرزهم صاحب الأداء المرتجل، و الملقب بشارلو*العربي، إنَّه "رشيد القسنطيني"الذي كان أوّل من أدخل الأداء المرتجل في المسرح الجزائري، فكان يرتجل التمثيل حسب ما يلهمه خياله و يطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدّم الكثير من المسرحيات ممثّلة من طرف شخصيات تعد طابوهات المجتمع الجزائري و ذلك من خلال أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطالية *La commedia dell'arte من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك.

راح بعض المسرحيين يقتبسون نصوصا غربية و يترجمونها، و لكن هذه الترجمة لم تكن حرفية إنّما هي نوع من الاقتباس و إخضاعها للروح الجزائرية.

كما يذكر الباحثين أنّ الاقتباس أخذ أشكالاً متعدّدة، فشكْلَها يكون غربي أمّا مضمونها يحوي قصة شعبية معروفة، أو كما يقول "علي الراعي"أنّ هذا النوع من الاقتباس يظهر بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي المعروف *"ولد عبد الرحمن كاكي " الذي كان يأخذ هيكل المسرحيات

---

[16]-المرجع نفسه، ص460-461.

*- أنظر الملحق.

المدخل

من النموذج الغربي ثم يضمّن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية خفيفة، و بهذه الطريقة أصبح "كاكي" من الفنّانين البارزين في المسرح الجزائري.

عرف المسرح الجزائري عصرًا ذهبيًّا على يد شخصية مسرحية قد ذكرناها سابقا وهي "رشيد القسنطيني" في حديثنا عن الملقب"بشارلو" العربي شدّنا الانتباه إلى أعماله المسرحية التي حققت نجاحًا في المسرح الجزائري و كان بفضل ارتجاليته في التّمثيل و أدائه المميّز الذي حقق عنصر الفكاهة (الكوميديا) حيث أصبح فنا قائما بذاته يختلف عن التراجيديا في المعالجة و الهدف.

بعد النّجاح الذي حققته مسرحية "جحا" "لعلالو"، راح معظم المسرحيين يؤلفون مسرحيات و ذلك بعد سنة 1926م، تهدف إلى التأثير في الجمهور الذي يعد نقطة الانطلاق و نجاح العمل المسرحيمستندة إلى تقنيات الغوص في أعماق المجتمع حتى يبين مختلف المواضيع الاجتماعية«في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي الذي يلمس عن طريق الطقوس عاطفة جماعية أو رمزا عاما يرقد في اللاوعي الجماعي، و كانت الطقوس هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط الناس بعضهم ببعض و يحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية و الشعورية[17].

إذن مسرحية "جحا" فتحت أبوابا لهوّاة المسرح الكوميدي، ففرضت المسرحية استخدام اللغة العربية العامية كما أدخلت البعد الكوميدي، إلى الأداء المسرحي، انطلاقا من هنا بدأ الاهتمام بفن الكوميديا، حيث أثّرت"المدرسة الايطالية" و مسرح *"موليير"في مؤسسي المسرح الجزائري، فذهب معظم الباحثين إلى دراسة المسرح الكوميدي و كشف مدى نجاح الخيال الكوميدي في تجسيد العناصر الثقافية الشعبية و طرح مختلف المسائل الاجتماعية باستخدام لغة الشعب، فهو مسرح يصغي إلى المجتمع و حاجاته.

---

[17]- سمير سرحان،كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د ت، ص 162.

*- أنظر الملحق.

المدخل

لقد تحدث الباحث "جاكوب"(أو يعقوب) م.لاندو*" Jacob M. landau":"عن مكانة الكوميديا في البلدان العربية المشرقية و بلدان شمال إفريقيا، فحسب قوله:" فإنّ الكوميديا تعتبر عنصر أساسي عند جميع الفرق المسرحية العربية في تلك المناطق، فقد سادت في الكثير من الأماكن الشعبية، حيث أصبح متعامل بها، و كانت جلّ المسرحيات الكوميدية ممثلة باللهجة العامية، هذا ما جعل رواد المسرح الجزائري خلال مرحلة الثلاثينيات يتخذون الكوميديا(الملهاة) كقاعدة أساسية يبنى عليها ذلك الموضوع الاجتماعي بالدرجة الأولى و يعرض قصد التسلية و غرضه إبراز أهم سمات المجتمع من زوايا مختلفة و فوق كل هذا يسعى إلى تطوير المجتمع الجزائري "[18].

[18]- Ahmed Cheniki, Le Théâtre en Algérie, Histoire et enjeux, Edisud, Aix-en-Provence, France, 2002,P115

المدخل

5)-تحديد مفهوم المسرحية :

إنّ المسرح يقوم على ترجمة نصوص مكتوبة إلى عروض تمثيلية و تعرف بالمسرحيات، و المسرحية ليست كالمسرح، بالرغم من أنّ الكلمتين تستخدمان عادة و كأنّهما تحملان المعنى نفسه،فإنّ« المسرحية شكل أدبي فهي في طريقة تقديمها عن غيرها من أشكال الأدب، فعلى سبيل المثال، الرواية و أيضا القصة، و تتضمن شخصيات،و لكنّها تروي بمزيد من الرّد و الحوار و تصبح عملا مكتملا حيث تظهر على الصفحات المطبوعة، أما المسرحية ففي أغلب الأحيان لا تصل إلى تأثيرها الكامل إلاّ حين تمثل[19]

و يرى "عدنان بن ذريل" أنّ المسرحية(لغة)المسرحية :يحكي اشتقاقها عن نسبتها إلى المسرح، و هو المنصة التي يقدم عليها هذا النوع السردي من التأليف الأدبي،أما (اصطلاحا) هي نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من الناس، لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارها، استنادا إلى حركتهم على المسرح،و أيضا إلى حواراتهم فيما بينهم فيها؛ و الحادثة الإنسانية و هي متحققة كلّها، أو بعضها متحقق، و يجوز أن يكون جزء منها متخيّلاً، أو ممكن الوقوع، و غاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد أو العظة أو التثقيف"[20]

إنّ المسرحية تعبّر عن الجانب الأدبي لأنّها تبنى على نص يعتبر كجزء لا يتجزأ من المسرح، فيعتبره بعض النقاد أنّه لا تظهر قيمته حتى حين يعرض فوق خشبة المسرح و أمام الجمهور، و راح آخرون إلى القول أن النص العمود الفقري للعرض المسرحي فلا يمكن إقامة

---

[19]-وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، 2003، ص 49.

[20]- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، دراسة،منشورات إتّحاد الكتّاب العرب،دمشق، ط1، 1996، ص 55.

المدخل

عرض مسرحي ناجح ما لم يحسن اختيار النّص الذي يحوي مقوّمات النّجاح، فالمؤلّف المسرحي يخرج النّص المسرحي من صمته المكتوب إلى التمثيل بالمنطوق اللغوي.

أمّا عند "أرسطو"فإنّ:« المسرحية تروق الجمهور فيطالب بتمثيلها مرارًا و يجب ألاّ تزيد أو تقل عن خمسة فصول...و يظيف أيضا :« الحوادث المسرحية إمّا أن تجرى فوق المسرح و إمّا أن تروى رواية، لكن ما يروى لنسمعه لا يفعل في نفوسنا فعل الذي تراه عيوننا"[21]فإنّ« أوّل من وضع لنا أسس المسرحية و حدد أنواعها الأولى"أرسطو" في كتابه"فن الشعر"بعد أن مرّت المسرحية في أطوار تاريخية طويلة ببلاد اليونان منذ الحفلات التي كانت تقام للإله"ديونسيس"أو"باخوس" و قد قسم "أرسطو"المسرحية إلى "مأساة" و "ملهاة"[22].

ويؤكّد أرسطو في موضع آخر أنّ وحدة العمل " و أن المسرحية يجب أن تدور حول فعل واحد تام كله، له بداية و وسط و نهاية، لأنّه إذا كان واحدًا تامًا كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به[23]

و يكمن سرّ المسرحية في قدرتها على التّصوير المنظّم و الواضح للتجربة البشرية...، وتتكوّن في أغلب الأحيان على ستّة عناصر، تمثّل البنية الإجمالية للمسرحية، و تتكون من مجموعة من الأحداث المتسلسلة و تتطور في المسرحيات التقليدية و ذلك حسب نهج ما. «والحبكة أهم عناصر هذه المسرحية،و المادة الأساسية التي تعتمد عليها الحبكة هي الشخصيات التي تتطوّر الأحداث من خلال حوارها و سلوكها ، و هي العنصر الثاني من

---

[21]-دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، و نماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية،ط1، 1999، ص22.

[22]- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، 2003، ص 60.

[23]- المرجع نفسه، ص 76، نقلا عن كتاب" فن الشعر" "لأرسطو"، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ص 56.

المدخل

عناصر المسرحية،وكل مسرحية مهما كانت فكاهية تنطوي على فكرة،توحي بها الكلمات التي تتفوه بها الشخصيات وتشتمل الفكرة على المعنى الإجمالي للمسرحية،الذي يسمّى أحيانًا الفكرة الرئيسية،وهي العنصر الثالث من عناصر المسرحية، و يتم التعبير عن الأحداث و الشخصيات و الفكر من خلال الحوار، و هو العنصر الرابع من عناصر المسرحية، و العنصر الخامس هو الموسيقى،التي إما أن تكون على شكل موسيقى تصاحب العرض، أو تنتج من إيقاع أصوات الشخصيات و هي تتحدث، أما العنصر الأخير فهو المشهد و يعني الجوانب المرئية من المسرحية كحركات الشخصيات و ملابسها و الإضاءة و غيرها [24]

من خلال هذا العرض فإن المسرحية تبنى على عناصر تمثل حبكة البنية الإجمالية، و تحدد الترابط بين تلك العناصر كخيط انفعالي من أوّل المسرحية إلى أخرها، و لكن يمكن أن تغيب إحدى العناصر و ذلك كما تلزمه المسرحية.« و كذلك يلجأ المؤلف أو الممثل إلى اللغة المبسطة، و ذلك أنّ اللغة في المسرح هي وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة لتعبي، و لهذا فقد وجب أن تكون لغة مباشرة لا يجِدُ الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله له.[25]

تعتبر اللغة في المسرح العمود الفقري للنّص المسرحي، كما أنّها تلعب دورا أساسيا في تجسيد الأفكار و طرحها أمام الجمهور المتعطّش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد، فقد كثر الجدال و النّقاش منذ القديم إلى يومنا هذا حول اللغة المستعملة في المسرح.

---

[24] - وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية، مرجع سابق، ص 49-50.

[25] - ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط2، 1999، ص، 464.

المدخل

6)-الخطاب المسرحي:

إن أيّمقاربة نقدية تفترض قاعدة جمالية تكون منطلقًا أو فعلًا للكشف عن الهوية و الممارسة سواء كانت منظومة لغوية أو غير لغوية، و بما أن الخطاب المسرحي يجمع في داخله نسقين مختلفين، فهو من جهة خطاب لغوي حاملاً الأنظمةالاستعارية و المجازية، و من جهة أخرى يمثل طابعًا متحركًا في آفاقه مفتوحا جدليا في دلالة الصراع و التأكيد الدرامي الذي يعكس نهجه الاصطلاحي و الجمالي.

يقال من زمن بعيد أنّ الحياة هي عبارة عن مسرحية يُسند فيها لكل شخصدورخاص به و بالتالي فلابد أن يكون الفن المسرحي صورة حقيقية عن الواقع، فالمسرحية كما يقول بعضهم نسخة من الحياة و مرآة للعادة و صورة تعكس الحقيقة.

كما نجد« المسرحية فن التعبير، فن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة الممثلين... بأن يثير الاهتمام في قلوب الجمهور الحاشد ليسمع ما يقال و يشاهد ما يجري .[26]

فالجمهور يتفاعل بالمسرحية، إذ يجعل الخطاب بينه و بين المؤلّف ممكنا و انطلاقا من ذلك تنشأ:

- ❖علاقة مباشرة بين الشخصيات و الجمهور، و يكون الخطاب بينهما مباشر.
- ❖علاقة غير مباشرة بين المؤلف و الجمهور، و يكون الخطاب في هذه الوضعية غير مباشر أي مصاغ بطريقة غير تلميحية.

[26]- ألارديس نيكول، علم المسرحية، تر:"دريني خشبة"، دار سعاد صباح، الكويت، ط2، 1992، ص 27.

7)-تحليل الخطاب المسرحي:

إنّ الخطاب المسرحي في مجمله، و إنحاء على لسان الشخصيات، فإنّه موجّه للجمهور أو القارئ، أضف إلى ذلك أن المؤلف يصوغ غالبا بطرق مختلفة الخطابات التي يرغب في إيصالها إلى الجمهور، على أفواه الممثلين، و الجمهور يعمل على تأويل أقوال الممثلين، و هو يعلم مسبقا أنّه هو المقصود بتلك الخطابات، و هو يهتدي في هذه العملية التأويلية عن طريق مؤشرات، أو لنقل بصمات، يعتمد الكاتب إدراجها في خطاب الشخصيات، و هي بمثابة مفاتيح يستعين بها الجمهور لتأويل مقصود المؤلف(غالبا ما يظهر في المونولوج...،هذا حين يرغب المتكلم في إيصال خبر إلى المستمع).

" إنّ التواصل اللغوي يتوقف فقط على ما للّغة من قواعد صوتية، صرفية، تركيبية...إذ تظل غامضة إذ لم تدرج ضمن هذه القواعد معطيات تتعلق بالسياق بكلّ ما تحتويه هذه اللفظة من معان، إن مفهوم العمليات التأويلية الجارية في أذهان المتخاطبين أثناء التخاطب "[27]

إنّ التواصل يحدد نتيجة معطيات التداولية أي الخطاب، فالدراسات اللغوية فيما يتعلق بقواعد اللغة إن جاءت منفصلة، بمعنى ليس هناك فعل كلامي حتى يخرج تلك الألفاظ و يدرجه المخاطب في سياق كلامه، إذن التواصل يقترن بتلك الخطابات و التبادل الكلامي بين الأشخاص عن طريق وسيلة اللغة فمنذ "دي سوسير" و إلى زمن قريب، كان ينظر إلى الظاهرة اللغوية على أساس أنها تتشكل من عنصرين يشكلان قطبي التواصل و المتلقي، و هي تعد من شروط الخطاب.

[27]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص39

المدخل

ففي المسرح، فإن عناصر التواصل هي:المرسل الذي هو المؤلف المسرحي أو الممثل، و المتلقي و هو القارئ أو الجمهور و الوضع هو اللغة التي كتبت فيها المسرحية للمتفرجين في المسرح له دور كبير في العملية التواصلية، إذ لا ينجح إي عمل مسرحي بدون جمهور و الهدف فيه تلك المواقف التي تصدر عن الجمهور الموجود في القاعة، فالنتيجة إحداث رد فعل ايجابي بين القطبين(ممثل و جمهور).

إنّ حديثنا عن ماهية الخطاب المسرحي يدعونا إلى دراسة متضمنات القول على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح و غايته، حيث يسعى المؤلف في خطابه ذلك إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية، ثقافية، سياسية، أخلاقية، نفسية، و إيديولوجية... الخ.

إن المؤلف بأسلوبه التلميحي يسعى لغرضين:

- جعل الخطاب أكثر تبليغ.
- تجنب ما من شأنه الإساءة إليه.

و صرحت"أوبر سفيلد" انطلاقا من ذلك بأن دراسة« الحوار يقف على عمليات ثلاث:

- ❖ تحديد الوضعية الخطابية لمختلف المتكلمين، بمعنى التأكيد على وضعيتهم الكلامية التي ضلت غير مرئية مضمرة بفعل معاني الأقوال و هذه الأخيرة في غالب الأحيان تحول في طياتها معاني غير مصرح بها، فيتعين البحث عن العلامات التي تمكن من حصر الوضعية الحقيقية و العلامات الحقيقية بين الشخصيات...
- ❖ البحث عن مختلف الافتراضات المسبقة التي تتحكم في الحوار ذاته و نقصد بذلك تلك الفكرة ذات أبعاد سياسية، أخلاقية، خيالية التي صيغ من اجلها حوار الشخصيات أي هناك مقصديه وراء ذلك الحوار.

❖الكشف عن مختلف الأقوال مع التركيز في ذلك على خلفياتها التاريخية، التي من شانها مساعدة على فهم كيفية توظيف الأقوال و دراسة وظائفها و تسلسلها في الحوار(مع مراعاة الحدث التاريخي من تسلسله في الزمان) و دراستها أيضا في علاقاتها مع أي بناء خطابي آخر. ربط تلك الأقوال بتوجه فلسفي أو تاريخي أو فني يسعى المؤلف إلى تثبيته، و كذا في علاقاته بالافتراضات المسبقة التي تشمل عليها المسرحية. »[28]

8)-مستوياتالخطاب المسرحي:

تقوم دراسة المسرحية على أساس مستويات خطابها يعني:

❖دراسة تقنيات و استراتيجيات الخطاب و المحادثة (منها طرق الحجاج و الشرح) و ما لأثر قوانين الخطاب فيها.

❖السعي إلى سبر أغوار الدلالات التي تحمل في ثناياها إشارات إلى محتويات ثقافية، سياسية، نفسية، فلسفية، و فنية... يرغب المؤلف في إيصالها إلى المتلقي(القارئ و الجمهور).

من خلال هذه المستويات فان هذه المستويات فان الخطاب يفرض أن يكون هناك متكلم(ممثل) و مستمع(متلقي، جمهور) و المقصد من خلال الخطاب الموجه من طرف

[28]- انظر، عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، مرجع سابق، ص 130-131.

المتكلم، و عليها فان المؤلف يصوغها غالبا بطرق مختلفة الخطابات التي يرغب في إيصالها إلى الجمهور، على أفواه الممثلين و يعمل الأول بتأويل أقوال هذا الأخير.

فكما ذكر اللساني الفرنسي"إميل بنفست" في كتابه"قضية اللفظ و الملفوظ"؛ فهو يعرف الخطاب على أنّه كلّ لفظ يفرض أن يكون هناك متكلّماً و مستمعاً و يكون لدى المتكلّم مقصداً للتأثير في الآخر"فبنفست" وضع شروطاً للخطاب؛فيشترط أن يكون هناك:

- متكلّم و مستمع
- المقصدية في التأثير
- الزمن الحاضر، من خلال هذا نلاحظ أنّ "إميل بنفست" وضع شروط تطابق أشكال بناء المسرح:من متكلّم(ممثّل) و مستمع(متلقي أو الجمهور)،ثمّ المقصدية(و هو المغزى من المسرحية)،ثمّ زمن إلقاء تلك المسرحية أي عرضها الآني فوق الركح.إضافة إلى هذا فإنّ المؤلّف يصوغ غالباً بطرق مختلفة الخطابات التي يرغب في إيصالها إلى الجمهور، على أفواه الممثّلين، و الجمهور يعمل على تأويل أقوال الممثّلين.

كما نشير إلى نطاق لا تقل أهمية في المسرح و هي البنية التي يبنى عليها الخطاب المسرحي إذ يكمن في اللغة، فنحن نسعى من خلال حديثنا إلى التأثير في أفكار المستمع و جعله يتفاعل مع المسرحية، و خصوصا أن فن الكوميديا أصعب من التراجيديا فإنّه يسهل إثارة مشاعر الحزن و الجدية و كثافة الانشغال و التردد و الترقب في التراجيديا، أمّا الكوميديا تقترن بعبارات: مثل:"الضحك"، "الخفة"، "الفرح"، "البهجة"، "السخرية"، "التهكم" الذي ليس له ضرر و حتى الجمهور حين يغادر قاعة المسرح يحس بالبهجة و الخفة، ربما في اغلب الأحيان تطرح مواضيع حساسة و بالتقنية الذكية في الكوميديا تجعلها بسيطة و ذات قيمة لإعادة النظر في الواقع المعاش، لعله يساهم في علاج النفوس، و فوق كل هذا تزداد شهرة

الممثل الكوميدي و ذلك من خلال أسلوبه المتقن و أدائه المرح و منه يقترب أكثر إلى الجمهور.

9)- الخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام:

"تعد نظرية الأفعال الكلامية من بين النظريات التداولية التي كان لها صدى كبيرا في مجال الدراسات اللسانية بالخصوص، و قد أسسها الفيلسوف الانجليزي أوستين" " Austin" الذي يرى أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات و التعبير عن الأفكار، و إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية."[29]

"هناك من يذهب إلى القول أن أفعال الكلام في المسرح ما هي إلا مجرد تمثيليات لفعل الكلام في الواقع و بالتالي فان الحوار المسرحي هو حوار خيالي لا يمت بصلة إلى الحوار في واقع الخطاب، بمعنى انه يفتقد إلى وضعية خطابية حقيقية و واقعية تتكفل بتحقيق أفعال الكلام و لكن ذلك لا يمكن أن يكون صائبا، إذ أن الفعل الكلامي قابل للتحقيق بمجرد التلفظ به و لو كانت الوضعية الخطابية غير حقيقية.[30]

لا يمكن أن ندرس الخطاب المسرحي دون الإشارة إلى ذلك الخطاب المجسد فوق خشبة المسرح أو ضمن النص ذاته، فنلاحظ مما قيل و ما قاله الباحثين أن الأفعال الكلامية قد تتحقق و لو لم تتوفر كل شروط النجاح التي تسمح لها بالتأثير على المخاطبين.

---

[29]-فطومة حمادي، تداولية الخطاب المسرحي، مسرحية عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، أنموذجا، جامعة-تبسة، ص 591.

[30]-عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،مرجع سابق، ص 178.

المدخل

إن الكلام الملقى فوق خشبة المسرح، فقط الممثل البارع من يمكن له صياغته بعفوية و يجعل الجمهور لا يحس انه يصطنع المشهد، و هو السر في المسرح، التمثيل و الأداء بحقيقة فعلية أي يعيش الممثل دوره و مشهده بلا تصلب فوق الخشبة.

الفصل الأول

1)لمحة تاريخية عن حياة رشيد القسنطيني:

فنان استطاع أن يقدم تجربة مسرحية متميّزة في قالب فكاهي ساخر،تاركا تراثا فنيا رفيعا، هو الملقب " بموليير" فهو الكوميدي الجزائري " رشيد بلخضر" المعروف ب " رشيد القسنطيني ".

واحد من ثلاثة صنعوا المشهد الفني للجزائر في عزّ الإستدمار الفرنسي، فهو الكاتب المسرحي و الممثل الفكاهي و المخرج و المطرب المحبوب، و أحد من الثلاثة الذين أنجبتهم قصبة الجزائر العاصمة، يكبر "باشطارزي بعشر سنوات و "علالو" بخمسة عشر سنة، " **ولد يوم 11 نوفمبر 1887م في مدينة الجزائر، كان أبوه اسكافيا، درس القسنطيني في الكتاتيب القرآنية في "زنقة بوعكاشة" و في السنة السابعة و العشرين من عمره عمل نجارًا،ثمّتزوّجوكوّن أسرة"**[31]

[31]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ص 62.

و يقول عنه "علالو": "إن " رشيد " قد عمل نجارا و عرف الغربة، و لكن مغامراته كانت مأساوية و مؤثرة أكثر مما هي مسلية هزلية،عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى في 2 أوت 1914م....، أغلقت جميع المؤسسات أبوابها، كما أغلق الكثير من الحرفيين و التجار دكاكينهم. و بين عشية و ضحاها وجد "رشيد " نفسه بطالا، و لأنه كان يعوّل زوجة و رضيعا، فقد نزل إلى الميناء ليعمل حمالا و يحصل على بعض الدريهمات، و اشتغل كفحام على ظهر أحد البواخر، و بعد أن ودع أهله ركب البحر، غير أن الباخرة...تعرضت أثناء رحلتها لهجوم بالطوربيد من غواصة ألمانية، فقامت بارجية انجليزية... بانتشال الناجين و أنزلتهم بجزيرة مالطة و منهم كاتبنا، حيث نقلوه إلى مرسيليا، وفي نهاية الحرب حط "رشيد" رحاله بمدينة الجزائر... و هو في غاية السرور لرؤية أهله، إلا أن مفاجأة غير سارة تنتظره، إذ إن أهله بعد أن علموا بغرق الباخرة، لم تصلهم عنه أي خبر طيلة ثلاث سنوات، ظنوا أنه قد مات، لذلك تزوجت زوجته من جديد، عندها ركب "رشيد" الباخرة عائدا إلى فرنسا "[32]

من خلال شهادة "علالو " على حياة "القسنطيني" فإنّه ترعرع في وسط شعبي بين بسطاء من الناس، من عائلة فقيرة عاش "رشيد" مأساة حقيقية و أسوءها خلال رحلته البحرية، حيث هاجر في بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا ليعيل عائلته حيث سافر على متن باخرة غرقت في عرض البحر، و وجد "القسنطيني" نفسه بعد إنفاذه في جزيرة "مالطا"، و لم يشعِر عائلته بأيّ خبر مدّة طويلة حتى ظنّت أنّه مات و في نهاية الحرب عاد إلى الجزائر لكنّه للأسف وجد زوجته تزوّجت فتشاءم و قرر العودة إلى فرنسا.

من خلال رحلته إلى فرنسا انخرط "رشيد" في البحرية التجارية زار خلالها عدّة جهات مثل:أمريكا و الشرق الأقصى، كما عمل في مصنع الطيران في" النورماندي " و هناك

-[32]صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص 63. أنظر: علالو، شروق المسرح الجزائري، ص60.

تعرف على الفنّانة الفرنسية"ماري سوزان"، المنحدرة من أصول يهودية و في سنة 1924م عاد من فرنسا بصحبة زوجته الثانية"مارغو""MARGO" فراقت لها الجزائر فقررا تصفية أمورهم بباريس، ثم استقرا بمدينة الجزائر.

"وفي سنة 1925م تعرف علالو على "رشيد" إذ كان يعمل في ورشة لصنع(الموبيليا) الأثاث الخشبي، انضم"رشيد القسنطيني" إلى فرقة "الزاهية" التمثيلية التي أنشأها "علالو" و مثَّل أوّل مرة في مسرحية"زواج بوعقلين" و قام بتمثيل دوره ببراعة، و أصبح نجما ساطعا في زمانه"[33]

و يوضح "علالو" لقائه مع "رشيد القسنطيني" في قوله:"و في سنة 1926م بعد عرض مسرحية"جحا" التقينا مرة أخرى... و حيث أعلنتُ بأنني أعد مسرحية... قال لي أحد المتحدثين...استمع إليّ يا "علال"...لابد أن تدخل "رشيد" في فرقتك...فهو مضحك بطبيعته،و بالفعل فإنّ"رشيد القسنطيني" كان مضحكا بالفطرة و مسليا و رائع الصحبة، كان يعجبني، وقد توسمت فيه من خلال حركاته ممثلا كوميديا و تراجيديا..."[34]

أدى "رشيد" عدة أدوار في فرقة الزاهية، حيث أبدع فيه مرتجلا عبارات من عنده فأغرق الجمهور في بالضحك، و من الغد صار الناس يتحدثون بإعجاب شديد عن هذا النجم المسرحي الجديد الذي يمتلك موهبة كوميدية فطرية. و من بين مشاركاته كانت في تمثيل مسرحية" أبو الحسن أو(النائم اليقظان).

بعد البداية الناجحة له، قام "رشيد القسنطيني" بتأسيس فرقته باسم(الهلال الجزائري) سنة 1927م برفقة الفنان(جلول باش جراح)و بعدها أسس فرقته مع زوجته"ماري سوزان" و قدم خلالها أوّل عرض بعنوان"العهد الوفي" لكن هذا الأخير فشل فشلا ذريعا.

---

[33] - المرجع نفسه، ص 63.

[34] - المرجعالسابق، ص 63.أنظر علالو، شروق المسرح الجزائري، ص 29.

و يروي " علالو" في مذكراته سبب فشل هذه المسرحية بقوله:"صرح "رشيد" و قال: ألا لعنة الله على المسرح و هذا آخر عهد بيني و بينه، فقلت له: يا رشيد كن عاقلا، فكل الناس يخطئون لقد قمتَ بتجربة و سوف تكون لك بمثابة درس، أجل(أجابني)، و إنه لدرس مفيد بالنسبة إلي، فقد انتهى كل شيء و لن أعود إلى ما مضى، لقد انتهى المسرح بالنسبة إليّ قلت: استمع إلي، وافهم جيّدا ما أريد أن أقول لك، لا ينبغي أن تضعف عزيمتك، و لا أن تتخلى عن الفرقة التي كوّنتها مع "جلول" و لكن عليك أن تقدم أشيائا تعجب الناس و تضحكهم إنّك تحسن إضحاك الجمهور و تسليته فلا تجهد نفسك في البحث عمّا يبكيه، و بعد لحظة تفكير قال كلاّ لا ينبغي أن تكون في العاصمة فرقتان،لان ذلك سوف يفتح باب المنافسة، أبدا(أجبته) إنّ المسرح ليس تجارة، و نحن لا نتخذه وسيلة للعيش بل للمتعة، سوف نتداول على تقديم العروض فيزداد عددها و تصبح أكثر تنوعا،و أخيرا اتفقنا أن يعمل كل واحد من جهته، و كان ذلك في صالح المسرح الجزائري، عمل بنصيحتي و كتب "رشيد" كوميديا بعنوان "زواج بوبرمة" سنة 1928.[35]

بعد هذا الحديث المطوّل بين "علالو" و "القسنطيني" حول فشل مسرحية" العهد الوفي"، و خيبة أمل و يأس "رشيد" إلاّ أنّه سمع لكلام صاحبه "علالو" مما رفع له من معنوياته، فعمل بنصيحته و بعدها مباشرةً ألّف مسرحية كوميدية تحت عنوان" زواج بوبرمة "، و عندما قدّمها للجمهور أحرزت نجاحا باهرا و حقق شعبية كبيرة، و كان النجاح تشجيعا كبيرا له، و انطلق يؤلف المسرحيات و السكاتشات و يعرضها بنجاح، كما شرع يكتب الأغاني و يسجلها للإذاعة في اسطوانات و كانت زوجته"مارغو" كما كانت تكنّى، تقاسمه التمثيل و الغناء.

[35]- صالح لمباركية، مرجع سابق، ص 64.أنظر علالو، شروق المسرح الجزائري، ص 31.

"ابتداء من سنة 1928م إذ أنتج عددا كبيراً منها، و حوالي ستمائة أغنية، و لم يكن " القسنطيني" ممثلا فقط بل مخرجا كذلك، و مؤلف مسرحيات أو بالأصح، تصميمات ينطلق منها خياله المبدع الذي لا ينضب ليبدع في كل عرض تعديلات جديدة.[36]

و يرى" عبد القادر جغلول" أنّ"القسنطيني رجل مسرح بالمعنى الأكمل للكلمة، جمع بين التّأليف و التّمثيل و الإخراج كما كان قوالاً يؤلّف الكلمات و يغنّيها، غطّت شهرته الجزائر و تخطّت المتوسط لأن مسرحه ذو طابع وطني و شعبي يتوجه بالخطاب إلى الأكثرية الساحقة من السكان في مختلف المدن الجزائرية من الجزائر العاصمة إلى بجاية إلىعنابة و عين البيضاء، مستخدما شكلا جديدا من التّعبير الثّقافي باستخدام لهجة الكوميديا السّاخرة و لغة التّهريج الفظّة و وفيًّا للتّقاليد الثّقافية الشعبية".[37]

أمّا"فضلاء،محمد الطاهر" فإنّه يؤكد،أنّ:"رشيد القسنطيني" فنان أصيل في موهبته، و له قدرة عجيبة على خلق الجوّ المسرحي في العرض، يرتجل الجملة المسرحية و الغنائية، فتأتي كأحسن ما تعد هذه الجملة، و قد ساهم هذا الفنان الموهوب في إرساء قواعد المسرح الجزائري."[38]

إذن كان "رشيد القسنطيني" فنانا ذو موهبة كبيرة و قدرة فائقة في الأداء، لقد ساهم في إرساء قواعد المسرح الجزائري،فيما يقول عنه "علالو" أنّه كوميدي كبير و أستاذ في فن الارتجال

---

[36]- المرجع نفسه، ص64.

[37]-عبد القادر جغلول، الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر،تر: سليم قسطون،دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع،ط1، بيروت_لبنان، 1984، ص 119_122،نقلا عن أحسن التليلاني،"تجربة الفنان رشيد القسنطيني في الكوميديا"،www.rachidia.netنشر في الموقع بتاريخ: 2010/10/15م.

[38]- محمد الطاهر فضلاء، «المسرح تاريخا و نضالا" مجلة الثقافة، ع 90، نوفمبر_ديسمبر، 1985، ص275_276.أنظر: أحسن التليلاني، مرجع سابق،www.rachidia.net.

ينعت أيضا بلقب" موليير" و كما سماه الكاتب " كاتب ياسين" بشارلي شابلن الجزائري و عرف كثيرا بارتجاليته، هذا الفنان الذي استطاع أن يقدم تجربة مسرحية متميّزة في قالب فكاهي ساخر، إلى أن وافته المنية سنة 1944م،تاركا وراءه تراثا فنّيا رفيعا.

2)المسرحالكوميدي:

- **مفهوم الفن الدرامي:**

إنّ الدراما (Drama) "كلمة إغريقية يعود اشتقاها اللّغوي إلى الفعل (Drame) الذي كان يعني عند الإغريق "الفعل" أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه[39]، و تعتبر الدراما أكثر الفنون التصاقا بحياة الإنسان و المجتمع، و بالجماهير ككل، لأنها تبحث في فلسفة السلوك الإنساني، فالدراما إذًا، في حقيقتها هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكرة لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لتقرأ فقط دون التمثيل، لكن الدراما هي دائما للتمثيل، و لقد كان "أرسطو" أول من نظر للدراما في كتابه "فن الشعر". "**فالحركة الدراميةذات فترة محددة و لها بداية و وسط و نهاية، إنها تضم سلسلة من المواقف تستولي على انتباهنا**"[40].

---

[39]- س. و. داوسن، الدراما و الدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2،1989، ص 29.

[40]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975، ص 17.

و هكذا يصبح مفهوم : "**الدراما (Drama)" محاكاة لحدث واحد كامل ترتبط أجزاءه بعضها ببعض، بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه، تغير الحدث كله أو انعدم**"[41]. إن موضوع الدراما غالبا ما يتناول الفعل للإرادة الإنسانية، و هي تتعامل مع وجهة النظر، و ليس مع تتابع الأحداث.

أي أنّه تتعامل مع العلاقة الأساسية كأسباب و نتائج. و للدراما (Drama) قسمين رئيسيين هما: الكوميديا (Comedies) و التراجيديا (Tragédie). و نحن في بحثنا هذا نخص حديثنا في الكوميديا.

أ) مفهوم الكوميديا:

لقد كانت كلمة الكوميديا تعني عند الإغريق أغنية القرية. و يعرفها أرسطو في كتابه فن الشعر كما يلي: "الكوميديا (Comedies) هي محاكاة الأشخاص أدنى مرتبة، لا في كل أنواع الرذيلة، بل في جزء مشين منها يحقق عنصر الفكاهة، ذلك أن ما يبعث على الضحك هو خطأ، أو نقيصة لا تبعث على الألم، و لا تجلب التهلكة، مثل القناع الكوميدي"[42].

و في موضع آخر فإنّ الكوميديا :" تشكل درامي هي أكثر نضجا من التراجيديا، والواقع أنه لدينا كل الأسباب التي تدعونا إلى....أن نجد في الكوميديا مخرجا ....و أن نعتبرها نوعا

---

[41]- المرجع نفسه، ص 17.

[42]- س. و. داوسن، الدراما و الدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، مرجع سابق، ص 89.

أدبيا يستبعد المعاناة القصوى، و إن استبعد أيضا أكبر منجزات الانسان"[43]

ب) نشأة الكوميديا:

نشأت الكوميديا في صقلية حيث منحها "إبيخارموس" أول أشكالها الفنية، ثم انتقلت إلى أثينا حيث ازدهرت و تطورت على أيدي شعراء كثيرون إلى أن وصلت أوج كمالها على يد "أرستو فانيس". و كانت الكوميديا تعرض في أعياد الديونيسيا الكبرى، حيث تتجلى مظاهر الفخامة و كان يحظر لرؤيتها المشاهدون من كل مكان في بلاد الإغريق، و كانت تتضمن موكبا فاخرًا يحمل فيه تمثال الإله "ديونيسوس" على عربة، ثم احتفالا مسرحيا يستمر فيه عرض التراجيديا و الكوميديا لمدة ثلاثة أيام"[44] .

ج) مراحل تطور الكوميديا و عصورها:

"يرىأرسطو أن الكوميديا مرت بمراحل غامضة و مجهولة إلى حد ما و أن "الأرخون" هو الذي ألّف الجوقة الكوميدية في أثينا، و لكنها في وقت متأخر، و منذ ذلك الحين اتخذت الكوميديا الشكل الفني الذي وضعه لهذا الكتّاب المسرحيون، هؤلاء الكتاب هم الذين ابتكروا للكوميديا أقنعتها و مقدماتها، و أول من صاغ موضوعات الكوميديا في البناء الدرامي كان الشاعر الصقلي "إيخارموس" و "فورميس" و قد وفدت الكوميديا من صقلية، أما في أثينا فكان أول كتابها "كراتيس" الذي هو الطابع الهجائي في موضوعات الكوميديا."[45]"

---

[43]- مولوينميرشنت و كليفوردليتش، الكوميديا و التراجيديا، تر: علي أحمد محمود، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت،1978، ص 193.

[44]-محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 86.

[45]- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية ، ص 84-85.

و من أهم كتّاب هذه الأخيرة الذين ظهروا قبل "**أريستو فانيس**".

كراتينوس 423- 520 ق.م: الذي كتب إحدى و عشرين مسرحية هاجم في معظمها السياسي الشهير "بريكليس" و نال الجائزة تسع مرات انتزع إحداها من أريستو فانيس" عام 423 ق.م كذلك يعزي له فضل تنظيم عدد الممثلين الذين يشتركون في الحوار المسرحي. و لقد أشار "أريستو فانيس" في إحدى مسرحياته و هي مسرحية "الفرسان" على أن "كراتينوس" كان سكيرا فقام بتأليف مسرحية **قارورة الخمر**، حيث دافع بها عن ضعفه أمام الخمر و قام بنفسه بالتمثيل بها، و نالت هذه المسرحية الجائزة في حين لم يفز بها "أريستو فانيس" عن مسرحية "**السحب**" التي عرضت في نفس العام.

براثيناس 496 ق.م: و يرجع له الفضل في ابتكار المسرحيةالساتيرية، و اهتم باقتباس موضوعاته من الأساطير كي تتلاءم مع المغزى الكوميدي.

فيريكراتيس: الذي كان مقلدا "لكراتيس"، و نال الجائزة مرتين أحدهما عام 437ق.م.

يوبوليس 411-466 ق.م: الذي كان معاصرا و صديقا "لأريستو فانيس" بعض الوقت، ثم أصبح خصما له فيما بعد و يعد " يوبوليس" من أفضل كتاب الكوميديا في ذلك الوقت، و كانت تتميز معظم أعماله بنقده اللاذع، و خياله الواسع في اختيار الموضوعات و مهارته في تركيب الأحداث ... الخ.

د) أنواع الكوميديا:

بدأت عروض الكوميديا القديمة رسميا في أثينا حوالي عام 486 ق.م،و كانأوائل كتابها قد اهتموا في المقام الأول بالسياسة كموضوع لمسرحياتهم التيقلما خلت من الهجاءو النقد و القذف و الهجوم...

كلها صفات كانت تتم بها الكوميديا في عصرها الأول، باستثناء الكاتب المعتدل "كراتيس" الذي خلت مسرحياته من النقد العنيف، فهي من ناحية ساعدته طبيعة الحياة الديمقراطية على تشديد الهجوم على تجار السياسة، و من ناحية أخرى أن مجتمعهم الأثيني كان يسير نحو التدهور بخطى سريعة في حين لا تفعل قيادته السياسية شيئا سوى التعجيل به نحو هذا التدهور"[46].

و تنقسم الكوميديا الإغريقية من حيث عصورها إلى ثلاث مراحل:

1) الكوميديا القديمة:

اعتمدت موضوعات الكوميديا القديمة على البعد السياسي الاجتماعي في المقام الأول، و قد بدأ عصر ازدهارها منذ عام 486 ق.م تقريبا حتى حوالي 400 ق.م واتخذت المسابقات بين الكتاب بأعياد "**اللّينايا**" و "**الديونيسيا الكبرى**" مكانة كبيرة واعتادوا التنافس بها، و تقوم المنافسة على تقدم خمسة شعراء، كل منهم بمسرحية كوميدية واحدة و كانت الكوميديا القديمة تتميز بوجه عام على أنها تكون ذات نهاية سعيدة، و أن بناؤها يقوم على الموضوع السياسي العام.

و من أهم كتاب الكوميديا القديمة "أريستو فانيس" (445- 385 ق.م) و كان من طبقة ملاك الأراضي في أثينا، و يمتلك مزرعة، و مع ذلك أحس مع طبقته بالتدهور السريع الذي أصاب أثينا بعد الحروب البيلوبونيسية (التي دارت بين أثينا من جانب و اسبرطة من جانب آخر)، بالضربات القاسية التي حلت بها من جراء تخبط الزعماء الجدد الذين تولوا وقتئذ حكمها، و عرفوا بالدهماويين، فلقد رغب "أريستو فانيس" مع طبقته في إبعاد الظروف التي أدت إلى التدهور، ما دفعبمهاجمة الأفكار الفلسفية السوفسطانية الجديدة التي حثت في رأيه إلى زوال

[46]- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 92.

النظام الديمقراطي، كما رغب في عودة العصر السابق الذي حققت فيه أثينا النصر على الفرس بفضل نظامها السياسي المتين، و بنيتها الاجتماعية المتماسكة، و هذا ما يفسر السبب الذي من أجله اعتبر الباحثون أن "أريستو فانيس" من المحدثين، محافظا و ذلك لانتمائه إلى طبقة الملاك و لنفوره من الفكر الجديد سواء في مجال السياسة أو مجال الأدب، و ظنوا أن كرهه للحرب يرجع للخسارة المادية التي تلحق بطبقة ملاك الأراضي. كان "أريستو فانيس" محبا للسلام و معديا للحرب بسبب ما تجره من شرور و وبال، و لذلك صب غضبه على الذين يخدعون الجماهير بمعسول الكلام، و من بينهم العسكريين الذين يستفيدون من الحروب و يحرضون على خوضها، و يعدون الناس بأن قيامها خلاص و إنقاذ، و إنما في الحقيقة دمار و خسارة، و كان هجاؤه منصبا بوجه خاص على "كليون" و هو أحد أخطر الساسة في نظره و أكثرهم انحرافا، كما وصف أيضا السوفسطائيين بأنهم مفسدي الفكر اليوناني و مزيفين للحقائق و مروجين للأباطيل".

- تأثير أريستو فانيس في الكوميديا:

ابتكر أريستو فانيس لغة كوميدية خاصة به من الكلمات ذات المعاني المزدوجة و الإيحاءات الخاصة و الألفاظ المركبة تركيبا عجميا، كما تميزت أشعاره أيضا بالإبداع و الخيال، و كان حواره طبيعيا يتميز بالحيوية، و لهذا يعد " أريستو فانيس" من أبرع الكتاب في الاقتباس الساخر خاصة ما اقتبسه من أشعار "يوربيديس"، فأحيانا كان ينقل عنه بيت و يغير به كلمة واحدة، و أحيانا يغير ترتيب بيت بحيث يغير معناه بالكامل، و أحيانا أخرى يقتبس مشهدا تراجيديا و بغيره ليصبح كوميديا.

2) الكوميديا الوسطى:

بدأت هذه الكوميديا في الانتشار عام 400 ق.م، إذ اتجهت إلى السخرية من الأساطير و التهكم على الأعمال الفلسفية و الأدبية، إلى جانب تهكمها على السلوك الإنساني الهابط، و

كانت الفكاهة هنا معتمدة على السلوك الاجتماعي و انحرافاته، لذلك فهي فكاهة هادئة تدعو للبسمة و للقهقهة"[47].

و يمكن اعتبار مسرحية "بلوتوس" لأريستو فانيس" من الكوميديا الوسطى حيث أنه من الناحية الفنية، امتازت الكوميديا الوسطى بقلة نسبة أناشيد الجوقة، و لأن فواصلها الغنائية لا ترتبط كثيرا بموضوع المسرحية و لأن موضوعها ابتعد عن السياسة و اقترب من الأساطير.

و من كتاب هذه المرحلة: أنتيفانيس، أليكسيس، و إبيكراتيس.

3) الكوميديا الحديثة:

بدأت بالانتشار من عام 336 ق.م تقريبا، استمدت موضوعاتها من الحياة الاجتماعية المعاصرة، اتّسمت شخصياتها بالنّمطية، و أنها لا تمت للواقع المعاش بصلة إلاّ إلماما، و قد أضحى الحب الرومانسي موضوعا سائدا في مسرحيات كتاب هذا النوع، كذلك لم يعد للجوقة مجال أو وجود إلاّ إذا اعتبرت جماعة الراقصين و الموسيقيين من الجوقة"[48].

لقد كان النمط الأخلاقي الذي تصوره الكوميدية الحديثة هابطا خاصة و أنها غضت الطرف عن الخطف و الاغتصاب و قبلتهما كأمر واقع، و يرجع ذلك إلى أن القيم الاجتماعية السامية انحطت في عصرها و وقفت أثينا بعد تدهور الحضارة الإغريقية فرنسية للسيطرة المقدونية تختلف الكوميديا الحديثة، خصوصا لدى مناندروس" –عن الكوميدية القديمة في الاتجاه و الموضوع، كذلك في الإطار و الأسلوب، ففي اللّغة كانت تميل إلى البساطة حتى لتكاد تشبه النشر أو لغة الحديث اليومي كما قل بها العنصر الغنائي إلى أدنى حد، واضمحل دور الجوقة حتى كادت لا تشترك بالحوار، اختفت أجزاء من المكونات مثل: المشهد الجدلي"

---

[47]- المرجع السابق، ص 95.

[48]- المرجع نفسه، ص 98.

و "خطاب الجوقة" تدريجيا، و أصبحت مقسمة إلى ما يشبه الفصول التي تحدد بدايتها و نهايتها بفواصل غنائية راقصة، و لم تعد الكوميديا أو ما تبقى منها في الكوميدية الحديثة تتخذ لنفسها هيئة الطور أو الحيوانات مثل الكوميديا القديمة، كما اختلفت أقنعتها و تنوعت من أجل الشخصية النمطية التي كانت سمة مميزة للكوميديا الحديثة.

ه) كُتَّاب الكوميديا

كُتَّاب الكوميديا الحديثة:

من أهم كتاب الكوميديا الحديثة نجد "فيليمون" و "ديفيلوس" و من أهمهم في هذه المرحلة نجد "مناندروس" الذي ولد بأثينا من أب ثري و كان عمه من كتاب الكوميديا الوسطى المشهورين، تتلمذ مناندروس على يد "تيوفراستوس" تلميذ أرسطو، كما كان صديقا للفيلسوف أبيقور تميز " مناندروس" بالواقعية في رسم الشخصيات، و ينفرد بالموضوع المستمد من الواقع المحلي للأشياء في القرن الرابع قبل الميلاد، و يتفوق في الحوار و الحكمة المسرحية، و لقد شغف " مناندروس" على الدوام بموضوع واحد فقط و هو مجتمعه المتدهور، و كان أبطاله من اللقطاء و مسرحياته تدور حول الاغتصاب و تنتهي بالزواج بعد التعرف على حقيقة العلاقة التي تربط بين الشخصيات، كما أدرك أن اللقطاء كشخصيات تتيح له فرصة تتويج بنائه الدرامي بالاكتشاف و التحول، و قد عبر أيضا بصدق عن فكر إغريق ذلك العصر و رسم بمسرحياته صورة واقعية لمجتمعه المتدهور الغارق في اللّذات الحسية بعد أن فقد ثقته بالصفة القديمة.

و) أجزاء الكوميديا:

1) المقدمة

و بها يتم التمهيد لأحداث المسرحية، و كذلك لما يدور فيها من مواقف؛ ففي مسرحية "السحب" " لأريستو فانيس" على سبيل المثال تبدأ المسرحية بالأب "شربسياديس" و هو يحدث إبنه المستهتر عن الحالة السيئة التي صار عليها و عن الديون التي أغرق نفسه بها، كذلك في مسرحية "الضفادع" نرى الإلَه "ديونيسوس" يزود البطل كي يدله على أقصر الطرق المؤدية غلى العالم السفلي و يلي هذا ذهابهم معا (الإله ديونيسوس و البطل) إلى هذا المكان، و يعقب هذا حوار عن السبب على لسان الشخصيات بحيث يتمكن المشاهد من إدراك بقية أحداث المسرحية المرتقبة دون عناء.[49]

2) أغنية الجوقة:

و في هذا الجزء يتم دخول الجوقة إلى خشبة المسرح لأول مرة، ففي مسرحيته "السحب" يتم دخول الجوقة على هيئة سحب عقب المقدمة "البرولوج" أمّا في مسرحية "الضفادع" تدخل الجوقة المكونة من الضفادع كي تستقبل "ديونيسوس و هيراكليس" ثم تبدأ في السخرية منهما أثناء تجديفهما. و كذلك تغني أناشيدها حتى يصلا إلى العالم السفلي، و تتميز أغنية الجوقة بالمعاني الجميلة و الشعر الرقيق،بالإضافة إلى رقصها و ملابسها الجميلة يجعل من هذا الجزء لوحة فنية بالغة الروعة.[50]

3) المشهد الجدلي:

تحدث مناقشة كلامية بين شخصين من شخصيات المسرحية تظهر كل منهما للأخرى عداء أو خصومه، و كمثال على المشهد الجدلي نجد مسرحية "الضفادع" حيث يتبارى كل من

---

[49]–المرجع السابق، ص 102.

[50]- المرجع نفسه، ص 103.

الشاعرين "أسخيلوس" و "يوريبيديس" للفوز بعرش التراجيديا، و بالتالي الفوز بالحياة مرة أخرى و كان الإله "ديونيسوس" يقوم بدور الحكم بين الشاعرين أما في مسرحية "السحب" نجد المشهد الجدلي قائم بين منطق الحق و مناطق الباطل اللّذات تجسدا داخل مسرحية سقراط من أجل استمالة الشاب "قيديبيديس" الذي جاء للالتحاق بالمدرسة.[43]

4) خطاب الجوقة:

بهذا الجزء تتوجه بالخطاب إلى الجمهور من النظارة، يبدأ المقطوعة في التفعيل السريع، و هو في الأصل يعود للخطوة العسكرية "المارش" تتبعها جملة طويلة كان من المحتم أن تلقى في نفس واحد، ثم أنشودة "Ode" تتصل فيها الجوقة إلى الألهة، تتلوها مقطوعة هجائية عن الأحوال السائدة وقت عرض المسرحية، و تأتي بعد المقطوعة أنشودة مضادة للأنشودة الأولى ثم مقطوعة هجائية مضادة للمقطوعة الأولى، و كان خطاب الجوقة بعيدا عن موضوع المسرحية و سياق الأحداث الجارية فيها، كما أن مضمونه لا يمت بصلة إلى الفكرة الأساسية، و لا يربط بين أحداث المسرحية بقدر ما يفصل بينهما. يرى الباحثون و جود هذا الخطاب في المسرحية الكوميدية يعود أساسا إلى أن نشأتها ارتبطت بالنشيد الماجن "Komos" أو على الأصح بنوع خاص منه بعد تعديله، و أنه تبعا لترتيب أجزاء ذلك النشيد أصبحت أجزاء الكوميديا تتابع بحيث تبدأ بالمدخل ثم المشهد الجدلي ثم خطاب الجوقة.

5) المشهد التمثيلي:

بالمسرحية الكوميدية عدة مشاهد تمثيلية، تفصل بينهم أغاني الجوقة و هناك ثلاث شخصيات تقوم بالأدوار الرئيسية، أما القائمون بالأدوار الفرعية فكانوا كثيرين، و لم تكن ثمة نسبة محددة يتبعها الكاتب أو يحدد من خلالها العدد.

---

[43]- المرجع نفسه، ص 104-105.

6) الخاتمة:

و هو المشهد الختامي بالمسرحية و التي عادة كانت تنتهي بوليمة أو حفل زواج بهيج أو حفل شراب أو سمر، و لكن لم تكن تلك القاعدة دائما فمسرحية "السحب" تنتهي بإحراق الأب "ستربسياديس لمدرسة سقراط، و مسرحية "الفرسان" تنتهي بفوز بائع السجق، على تاجر الجلود "الدباغ" كليون، و هي نهاية ساخرة بها رمزية إيحاء، أما في مسرحية "النساء" في أعياد "التيسموفوريا" تنتهي الأحداث بهرب الشاعر" يوربيديس" و زميله من سجن النساء، بينما تنتهي مسرحية "الضفادع" بتعليق الجوقة على اختيار "ديونيسوس" للكاتب المسرحي أسخيلوس و تفضيلي إياه على " يوربيديس" أما مسرحية "الزنابير" فتنتهي برقصة صاخبة تسمى رقصة السكارى حيث تؤديها جوقة المسرحية المكونة من الشيوخ العابثين.[44]

ز}موضوعات الكوميديا:

لقد انقسمت الكوميديا إلى مراحل، حيث انقسمت كل مرحلة بموضوعاتها.

1) موضوعات الكوميديا القديمة:

فالكوميديا القديمة اعتمدت في موضوعاتها على أسطورة خيالية، أو فكرة بسيطة، أو قصة مسلية، و مع اختلاف الموضوع تخلف بالعادة بالهجاء اللاذع و النقد الساخر لأحداث المجتمع و نقائصه، و لم يكن الكتاب يكفون عن استهجان تلك التقائص مهما سبق له نقدها في مسرحياته السابقة.

---

[44]-محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق، ص 106.

و يمكن اطلاق اسم "الكوميديا الأريستوفانية" على الكوميديا القديمة نسبة إلى "أريستوفانيس"، و تناولت موضوعات لها أنماط من العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في أثينا في ذلك العصر. فمنها ما يتعرض لقضية التربية كمسرحية "السحب" التي تناول بالنقد المذاهب العقلية الجديدة لخطورتها على التراث الاجتماعي، و على الأخلاق و التربية الأسرية و كذلك مسرحية "الزنابير" التي تدور حول علاقة الأب بابنه، و حول استخلاص فكر الشبان عن فكر الشيوخ، فالأب العجوز قاس و صعب المعاشرة، محب للتردد على المحاكم، و غبي يثق بالدهماويين، و هم تجار السياسة، في حين أن الإبن متعقل ذو بصيرة، يرى في أبيه شيخا لا هم له إلاّ الاحتجاج و المعارضة دون وجه حق، فيحاول من جانبه ترويضه و كبح جماحه تدريجيا.

و هناك مسرحيات أخرى تدور حول النقد الأدبي مثل: "مسرحية الضفادع".

2) موضوعات الكوميديا الحديثة:

اتسمت موضوعات الكوميديا الحديثة أو كما تسمى "الكوميديا المناندرية" نسبة إلى رائدها و ممثلها "مناندروس" حيث قام بلعب جميع الأدوار "النساء و الرجال" فبهذا الوقت أصبح المجتمع متشددا أكثر من عصر "أريستو فانيس" فلم يعد مسموحا للفتيات الظهور، و لا بالزواج إلاّ من الشخص الذي يرتض به الأب، و لم يكن من المسموح رؤية هذا الشخص قبل الزواج، و أصبح المجتمع منغلق أكثر و أصبح هناك سياج فولاذي يحيط بالأبناء في حين يقدم الآباء على الملذات في الخفاء مع المخطيات و العاهرات، مما دفع الآباء بعد ذلك لسلك نفس طريق الآباء مع أبنائهم وانتشرت تجارة النخاسة و الرقيق. في ظل هذا المجتمع و ظروفه المتدهورة كان على "الكوميديا المناندرية" أن تمسك بعصا سحرية علها تصل لطريق تحول به علاقات لا يقرها المجتمع، و يعتبرها غير شرعية إلى علاقات شرعية لا غبار عليها، و كانت وسيلة الكوميديا المناندرية في هذا هي "الكشف" عن حقيقة مولد اللقطاء أو

ذوي النسب المجهولة، بحيث يتم هذا عن طريق العبيد الذين أشرفوا على تربيتهم و هم أطفال قبل إلقائهم في العراء أو بيعهم في أسواق النخاسة، و عن طريق الأمهات اللائي تخلصن من فلذات أكبادهن خوفا من العار، و لكنهن يتعرفن عليهم بعد فترة من الزمن بعلامات مميزة في أجسامهم أو بحلي كانوا يرتدونها، و هذا التعريف في رأي الكوميديا الحديثة تصبح الزيجات بين الشبان الأثرياء و اللقيط سيرها بأنها تشير إلى عودة العلاقات الطبيعية السوية إلى الأفراد و إلى صفوف المجتمع.

ح}البناء الدرامي في الكوميديا:

لابد أن يسمح البناء الدرامي للكاتب من تكوين اطار عام رابط بين المشاهد و بعضها، كذلك بإظهار العلاقات المتشابكة بين الشخصيات، و من ثم الوصول إلى الذروة التي تختلط فيها الأمور، و يحدث عدم الفهم، فيأتي الحل في النهاية عكسي، و لكنه يكون محتملا في الغالب.

و لابد أن تتسم المسرحية الكوميدية ببساطة الحبكة و البناء، بمعنى أن تقلل قدر الإمكان من عدد الشخصيات، و تتقن رسمها، و أن تتحاشى الأحداث غير المحتملة و المقحمة على السياق الرئيسي.

اتسمت الكوميدية القديمة بغلبة القصة على البناء الدرامي، فلا وجود للكوميديا في البناء الدرامي بشكل كامل بل كان عبارة عن تخطيط يضم عدة مواقف مرتبطة بطريقة ماهرة و بسيطة، و لا وجود لخط درامي متصاعد بل هو منتوج ما بين الصعود و الهبوط حسب الموقف الدرامي، و كان هناك عدة ذروات درامية و كذلك عدة حلول، و لم تكون الكوميديا تحوي على عقدة تتبلور عندها الأحداث و يتحتم بعدها كشف الأمور بل كانت المواقف فيها تصل إلى مرحلة التأزم بحيث يأتي حلها فكاهيا بعيدا عما يتوقعه المشاهد. اشتمل بناء الكوميديا الدرامي على فكرة رئيسية تمهد لها الأبحاث من أجل خلق مواقف فكاهية، و كانت

هذه الفكرة من البساطة بحيث يمكن تلخيصها في عدة سطور، و كان شائعا بالنسبة للكوميديا القديمة حيث أن معظم مسرحيات "أريستو فانيس" يمكن سرد فكرتها الرئيسية في سطور قليلة و ألحق أن الفكرة الرئيسية هي لي المشكلة، و هي أصعب ما في التأليف الكوميدي.

- البناء الدرامي في الكوميديا القديمة:

اتسم البناء الدرامي في الكوميديا القديمة بالبساطة، و يقوم على أساس موضوع مأخوذ من الحياة العامة و الواقع الاجتماعي، و يعتمد على المشاهد الجدلية التي تحقق عنصر الفكاهة.

- البناء الدرامي في الكوميديا الحديثة:

أمّا في الكوميديا الحديثة "المناندرية" فكان البناء الدرامي لا يعتمد على الموضوع ذي الفكرة الرئيسية، بل على الشخصية ذاتها، و على ما تخلقه من تناقض بتصرفاتها يؤدي إلى الضحك على مواقف اجتماعية متضاربة، و لم تكن الكوميديا المناندرية (الحديثة) تعتمد فقط في بنائها الدرامي على التناقض في تصرفات الشخصية بل كانت تعتمد كذلك على المشاهد التمثيلية التي يضع الكاتب تصميمها للتنويع و التفريغ في موضوع مسرحيته، بحيث تنتج له أن يظهر المشاهد شخصيات نمطية فكاهية مثل شخصية الطفيلي أو المتفاخر أو العبد الماكر و غيرها.

- برع مناندروس في رسم شخصياته بسرعة و مهارة، و نجح في الوقت ذاته في خلق الارتباط بين كي شخصية و الشخصيات الأخرى بطريقة محكمة و متقنة، بحيث تبدو العلاقة القائمة بين الشخصيات علاقة طبيعية، و كان موقفا أيضا في إظهار التناقض بين فعل كل شخصية و الشخصية المقابلة لها الصفاقة مثلا في مقابل الأدب الخاص بالسذاجة في مقابل المكر. و الأساس إذا في بناء الكوميديا الحديثة دراميا هو الشخصية إلى جانب حبكة المكيدة في حين تقوم الكوميديا القديمة على الموضوع.

ط} الشخصيات في الكوميديا:

- الشخصيات في الكوميديا القديمة:

كانت شخصيات الكوميديا القديمة مجرد تفسير رمزي للفكرة الكوميدية و لم تكن لها أبعاد أو أعماق فمثلا بمسرحية "الفرسان" نجد شخصية "ديمرس" ترمز للشعب لهذا صورها "أريستو فانيس" على أنها رجل عجوز ساذج يتلاعب به العبيد الأشرار الذين يرمزون لرجال السياسة، و أن شخصية "بلوتوس" بالمسرحية التي تحمل نفس الإسم، كانت ترمز للثورة و صورها "أريستو فانيس" على أنه شيخ أعمى لا يعرف كيف يهب المال لمن يستحقه. كذلك هناك شخصيات عامة مستمدة من الحياة، و لكنها تجسد خلقا اجتماعيا، مثل شخصية "ستربسياديس" بمسرحية "السحب" التي تجسد العناء الرنيني المختلط بالمكر في بعض الأحيان.[45]

- الشخصيات في الكوميديا الحديثة:

شخصياتها عادة نمطية و هي تجسيد لأنماط من العلاقات الاجتماعية، و هي تقدم نموذج مبالغ به في رسمها لأفراد المجتمع مثل: العجوز المشاكس، العبد الماكر، الأكول الشره، البخيل و المتفاخر... إلخ، و تتكرر هذه الشخصيات بنفس الصورة و نفس المواصفات في كل مسرحية. كذلك لم يكن جميع المشاهدين على علم أو معرفة بهذه الشخصيات في حياتهم العامة أو من خلال تجارتهم الحياتية السابقة، بل كانوا يتعرفون عليهم من خلال العرض المسرحي نفسه، لهذا فإذا أتقن المؤلف رسم الشخصيات بمهارة و إتقان مبينا صفاتهم السيئة و مظهرا تخبطها في التصرفات التي تنحدر إليها فإن المشاهدين سيسخرون من تلك النقائص و يحاولون تجنبها مستقبلا بعد أن يضحكوا على من قاموا بها، و لكن إذا لجأ المؤلف للتهويل

[45]- فن الشعر، أرسطو، تر: إبراهيم حمادة، فقرة 1453.

و المبالغة في رسم الشخصية يمكن أن يحدث ذلك أثرا عكسيا لدى المشاهدين و بدلا من إدانتهم لسلوكهم الهابط يولد لديهم إعجاب خفي بالشخصية.[46]

ي } مغزى الكوميديا:

لقد اتخذت الكوميديا هدفا لها و هو تصوير النقائص الاجتماعية بطريقة فكاهية غير مؤلمة، من أجل أن نشاهد مدى التناقض القائم بين السلوك السليم و السلوك المعيب، و كي نسخر بأنفسنا من إسفاف هذا السلوك و من ثم لا نقدم على فعله[47]

من خلال هذا الملخص، "**فان الكوميديا تندرج ضمن العرف في المسرح الكلاسيكي منذ عهد "ارسطوفانيس" على جعل الكوميديا تتعرض لمعالجة المشاكل العامة و كذا قضايا السياسة و الفلسفة و الأخلاق و الدين**"[48]

و بهذا فالكوميديا عبارة عن مجهر يجسم العيوب و النقائص الاجتماعية، و هي ناقد موضوعي يهاجم الخطأ دون اعتباره لأي عوامل شخصية، و لا تأخذه رأفة عمن يهاجمه أيا كان، ذلك أن الهدف من هجومه هو دفع جميع أفراد المجتمع إلى السخرية من عيوبهم، و إلى الضحك على نقائصهم، و بذلك يبرهنون على منتهى الشجاعة و النقد الذاتي، إن الكوميديا لا تبحث عن الظواهر الفردية و لا تتحيز للطائفية، بل في ذات نظرة بانورامية عمومية، لا تعمق الفرود الاجتماعية بل تحاول إثباتها و تفتيتها من أجل انصهار المجتمع كله في وقت واحد. لهذا تحاول استشارة القوى الإيجابية المضمحلة لدينا، و تسمى لزيادة

---

[46]- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق، ص 120.

[47]- كوميديا إغريقية/ar.wikipedia.org/wiki

[48] – محمد حمدي ابراهيم، رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل الميلاد حتى القرن العشرين، محفوضة الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2007، ص113.

حصيلة قوة الإرادة عند من لا غريمة عنده، لأن الإرادة إذا نقصت جعلته يقع في أخطاء مزرية و نقائص مخجلة.

بعد استعراضنا لماهية الكوميديا، فإنّنا نستخلص أنّها نوع من أنواع التمثيل، ذات طابع خفيف تكتب بقصد التّسلية، بحيث نشأت من الأغاني و من الحوار الذي يدور بين الشخصيات التي تقوم بأداء شعائر الخصوبة في أعياد الإله"ديونيسيوس" ببلاد اليونان، و تعد المسرحيات؛"أرستوفانس"من أروع الأمثلة على فن الكوميديا القديمة، أمّا في الكوميديا الحديثة فيمثّله" مينا ندر"، الذي نسج على منواله كل من "بلاوتس"و" ترنس".بعدها قمنا بتقديم زواياها المختلفة، المبنية على مقوّمات و خصائص تعني فقط هذا الفن الدرامي، بحيث تفردت بمسرحيات تدور حول سلوك النّاس و أخلاقهم، فلقد برزت شخصيات مسرحية في كتابة الكوميديا الاجتماعية في العصر الحديث، أمثالهم نجد الايرلندي: "جورج برنارد شو", GEORGE BERNARD SHAW و الإنجليزي:" نويل كووارد" NOEL COWARD"، و آخرون عرفوا قبلهم أمثال؛"ويليام شيكسبير" و"موليير"حيثاعتبروا من المشاهير الذين كتبوا عروضا كوميدية في المسرح.

نعرّج المسار نحو الشمال الإفريقي، تحديدا إلى الجزائر، ونعني بالخصوص المسرح الجزائري، إذبداياته كانت بلا شكّ بتأليف مسرحيات هزلية ساخرة على يد رواد المسرح الجزائري، و على رأسهم الفنان الكوميدي" رشيد القسنطيني"، الذي قدّم كوميديات ساخرة تعالج قضايا ذات أبعاد مختلفة.

3)<u>الأعمال المسرحية للفنان "رشيد القسنطيني":</u>

لعلالصعوبة التي واجهتنا و نحن نتناول نتاج"رشيد القسنطيني" أن هناك بعض النّصوص لم نعثر عليها إلاّ العناوين فقط و لا على إطارها الزماني، رغم ذلك استطعنا أن نجمع بعضها فمنها نذكر أشهر ما سجّل من طرف الباحثين في المسرح الجزائري،نذكر :

"العهد الوفي":1927م: وهي دراما في أربعة فصول،

"بابا قدور الطماع ": لم تدوّن،

"زواج بوبرمة": قدمت المسرحية سنة 28 مارس 1928م، في أوبرا الجزائر و هي ملهاة تهريجية في ثلاثة فصول و محتواها أنّ(بوبرمة) دخل على عروسه و هو في حالة سكر، فبقيت العروس بلا حركة كأنها صنم، و بعد عدّة محاولات يئس منها و نام، و تطوّرت الأحداث بأن قص أخو العروس شاربيه(بوبرمة)، و تصل الأمور إلى القاضي الذي لم يكن سوى (بوبرمة) نفسه، و بذلك يحكم على نفسه بنفسه بغرامة مالية، و كان آنذاك في حالة سكر، فلما آب إليه رشده و أدرك فداحة الأمر التمس العفو من القاضي الحقيقي فعفا عنه و رد عليه زوجته،

"ابن عمي الذي هو من اسطنبول" قدمت سنة 1928م،"[48]

"شرونيطو و زريبان": مسرحية كوميدية قدمت يوم 5 فيفري 1929م،بدار الأوبرا بالجزائر، وهي قصة أمير مرض بعد أن منعه أبوه من الزواج بحبيبته فيحاول(شرونيطو و زريبان) شفاء الأمير، و ينتهي بهما الأمر إلى اختطاف الأمير بالرغم من كل المخاطر، و يحتفظان به في الغابة إلى أن يحضرا الفتاة التي يحبها الأمير و يزوجاهما، و الملاحظ أنّ الأماكن التي جرت فيها الأحداث المسرحية كلّها متخيّلة و بعيدة عن الواقع،[49]

"خذ اكتابي": قدمت يوم 13 نوفمبر 1929م،

" لونجا الأندلسية":كوميديا قدمت سنة 1930م، شخصياتها خرافية صرفة، وقعت أحداثها في غرناطة،ببلاد الأندلس،

---

[48] - صالح لمباركية، مرجع سابق، ص 83_84.

[49] - المرجعالسابق،ص 84.أنظر محي الدين باشطارزي،"المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير"،مجلة الأصالة، بدون عدد، ص 299.

" شد روحك":كوميديا قدمت يوم:26 جانفي 1931م،بدار الأوبرا الجزائر،

"ثقب في الأرض": قدمت سنة: 1931م،

10)" تشاريتش": كوميديا قدمت سنة 11 جانفي 1932م،في دار الأوبرا في الجزائر،

11)"بوسبسي": كوميديا قدمت يوم 18 جانفي 1932م في دار الأوبرا في الجزائر،

12)"عائشة أباندو": كوميديا قدمت يوم 22 جانفي 1932م،

13) "المبس تان": كوميديا قدمت يوم 25 جانفي 1932م،

14) "فاقوا" كوميديا قدمت يوم 5 فيفري 1932م،

15)"يا راسي يا راسها" كوميديا قدمت يوم 7 فيفري 1932م،

16)" زيد اعليه" ميلودراما، عرضت يوم 2 جانفي 1933م،بدار الأوبرا بالجزائر،

17)"الله يسترنا": كوميديا قدمت يوم 23 فيفري 1933م،

18)" بابا الشيخ ": كوميديا قدمت سنة 1933م،

19) "تأخير الزمان" : كوميديا قدمت سنة 1933م،

20)" خوذني بالسيف": كوميديا قدمت سنة 1934م،

21) "سبابي جاري" :كوميديا قدمت سنة 1934م،

22) "شدّ مليح" :كوميديا قدمت سنة 1935م،

23)"يا حسراه عليك": كوميديا قدمت سنة 1936م،

24)"آش قالوا": كوميديا قدمت سنة 1938."[50]

و هناك سكاتشات أخرى و هي فكاهية فمنها:

25)" الحاج في باريس"،

26)"قالوا قلنا"،

27)" التليفون"،

28)" الحمار المسروق"،

29)" ما نزيدش نعيّط": نثر في قالب شعر من طرف "رشيد" لا يخضع إلى الوزن،حيث نسمع من خلاله سرد ظاهرة اجتماعية بطريقة هزلية،

30)"حبيت نلعب معاك"،

31)" حبيت نخطب":هو سكاتش فكاهي،

32) "حبيت نتوب"،

33)" الفحص عند باية"،

34)" الابن المدلل"،[51]

35)* "نثر يُبَثْ": هذا النثر المؤلف بقلم"رشيد القسنطيني"هو عبارة عن حكاية يسردها لنا مقرء لهذا النص نثري يحمل في محتواه حكاية تروي لنا معاناة شخص أصيب بالفقر المدقع

---

[50]- المرجع السابق، ص 84-85.أنظر:.MAHIEDDINE BACHTARZI.MEMOIRES1919-1939.page 448

[51]- ينظر: رشيد القسنطيني،25 مسرحية ونصوصا أخرى، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، تحقيق: نذير حسين، ط1، 2005،ص 9 إلى 134.

بسبب البطالة القاتلة و هذا الأخير يشرع في البحث عن عمل يزيل عنه هذه المعاناة، هذا النثر مربوط بقافية في آخر كل جملة لا تخضع للوزن و البحور المعروفة و المعمول بها في الشعر، من خلالها نستخلص كيف كانت الحياة صعبة آنذاك، هذا مقتطف من هذا النثر:

الراوي:آه، يا عمار لوكان تشوف واش صْرا فيا هذا نهار،رحت حواس في مستطفى

باشا، نصيب روحي قدام واحد الشيخ من ذوك الكبار كابتين ديكورتي على

الدّخلة لّي على يد ليمين ....

و قال لي: و كاش رجل كي بحالك يخاف من مالسبع و ضرب قفلة جا فوق القفف و بدا في يمات ذوك السبوعة .....

36) و سكاتش آخر بعنوان: السكران يدور بين زوج و زوجته و زائر عندهما،حيث يدخل الزوج في حالة سكر و يحاور زوجته وهو عبارة عن سكاتش موعظي،

37)"على النيف": في قالب حوار شعري تربطه قافية، بدون سنة،[52]

38) "جاري سيد احمد":بدون سنة،

39)"التقدّم" : في شكل قصيدة غنائية فكاهية، و "رشيد القسنطيني" من يغني إذ يقول فيها:أزمان اعجز و تدل و العباد قوات

كثرت الشوفات أسبع فالغابة اتدل

حقروه القنينات

الوقت اطلب يا هل العقلية وين سْتَرْ ورّاهي النية....

---

[52]- المصدر السابق، ص 35-69-77.

إلى آخر الأغنية أين يعيد هذه المقاطع.

40)"عند الفَرْمَسْيَانْ"،

41)"القزانة" أو (العرافة)، و رشيد القسنطيني في دور المتوهّم امتلكته وساويس التي منحته شكوك لا أساس لها من الصّحة، و يريد أن يكتشفها عن طريق الشّعوذة، مع "رشيد" و"العرافة"،

42)" وليد البلاد" : هو السكاتش على شكل أغنية هزلية، تحمل(الأغنية)في دفتيها موضوع الإضطهاد[53]

43) "عند المحامي"،

44)" عند باية":في هذا السكاتش الفكاهي، تشارك "ماري سوزان"و هي حرم "رشيد" في دور"باية"،

45)"الخصام مع زهرة"،

46)"المغنّي":عبارة عن أغنية بصوت "رشيد "برفقة صاحب له رافقه في السكاتش،

47)"دادة بريكة الشوافة"،

48)"ما كانش و ما يكونش": أغنية بمرافقة مجموعة صوتية،

49) « Quand j'étais dans mon GOURBI"[54]

زيادة إلى سكاتشات وجدت في أرشيف المسرح الوطني وهي: "عميل البوليس"، "بشير"،"العجوز و العجوزة"،"رياضي رغم أنفه"،"ملاكم من بوزريعة"،"ثلاثة رجال مفلسين".

---

[53]- المصدر نفسه، ص 87-81-91-95-101.

[54]- رشيد القسنطيني، 25 مسرحية و نصوصا أخرى،مصدر سابق، ص 105-109-113-117.

من خلال النصوص التي تطلّعنا عليها، لو ألقينا نظرة نجد أنّ جل مضامين مسرحيات "رشيد القسنطيني" تعالج قضايا اجتماعية في قالب هزلي نقدي.

و نلاحظ أنّ أغلب مسرحياته لم ترد في هذا البحث إلاّ على شكل عناوين، و يرجع الباحثين إلى ضياع هذه النصوص على قدر أهميتها في التأريخ للمسرح الجزائري.

و كما يقول:"كمال الدين حسين" عن الشكل الفني الذي يقدم فيه العرض أو الأسلوب المسرحي أنه:"وهو الشكل المسرحي الذي عرف بمسرح العلبة،(عرف به"رشيد القسنطيني)،...و الذي تأثر بمنهج الواقعية في الفن... لذلك تشترط أن يأتي الإبداع مشابها للحياة، يدور حول قضايا الإنسان في الواقع و بمفردات بسيطة و مباشرة."[55]

إنّ أسلوب"رشيد القسنطيني" المسرحي أسلوب تفرّد به بين أقرانه المؤلفين و الممثّلين فهو كما يقول "رشيد بن شنب" أنّه:"مبتكر لحوار خاص، و نثر منعش و جدّ حيوي، و إيقاع للصور و حركات و طاقة مرحة، ثم بالإضافة إلى صوته المتميّز؛ صوت مرتجف و لكنّه صوت متهكم جهوري."[56]

إن اهتمام "رشيد" باللغة و طرقه في التعبير قد تكون أحد العوامل الكبرى لنجاحه، فقد استطاع أن ينال رضا كل المثقفين و الطبقات الشعبية ذات المستويات المختلفة و اجتمع على امتداح موهبته كل الناس لما قدّمه من مسرحيات و السكاتشات و الأغاني.

لقد راهن المسرح الجزائري في طرحه للموضوعات الاجتماعية على تحقيق الأهداف التربوية و الإصلاحية و ذلك في سبيل استرجاع الشخصية السليمة للمجتمع الجزائري، هذه الشخصية التي أفسدها الاستعمار بما جلبه من سلوكيات مقيتة و ما غرسه من رذائل، أضف إلى ذلك سياسة التجهيل التي انتهجها في حق الجزائريين من الخرافات و الموبقات.

---

[55]- كمال الدين حسين، المسرح التعليمي، المصطلح و التطبيق، الدار المصرية اللبنانية،ط1،2005،ص 59.

[56]- لمباركية، مرجع سابق،ص 85.أنظر: رشيد بن شنب،المسرح العربي، الرشيد القسنطيني أبو المسرح العربي،ص 82.

4)مواضيع مسرحيات و سكاتشات "رشيد القسنطيني:

إنّنا يمكن مقاربة تجربة الفنان "رشيد القسنطيني" في الكوميديات من خلال ملامح و لعل أهمّها هي الموضوعات:

كان المسرح الجزائري في بداياته ينمو و يتطور متضمنا فيما كان يطرحه من موضوعات و يقدمه من مضامين الكثير من القضايا الاجتماعية هدفها ذات بعد إصلاحي كما تسعى غلى تربية المجتمع و القضاء على الآفات الاجتماعية.

ففي هذا الصدد، يرى "ابن أبي شنب سعد الدين" أنّ سمات المسرحيات " أنّها كانت في أغلب الأحيان نقدا لعادات السّكان المسلمين كما كانت تحتوي على مغزى أخلاقي... فالنقد الاجتماعي يحتل مكانة هامة في المسرح حيث إنّ التّعصب و الضلال و العيوب و الشرور كانت كثيرة لدرجة أن مجرد ملاحظتها تكفي لبناء مسرحية"[51]

و يتجلى ذلك الاهتمام باطلاع الجمهور على الخراب النّاتج عن "الخمر"و "الحشيش" و ذلك في عدّة مسرحيات مثل:"بوبرمة"،" عنتر الحشايشي" و" زريبان"، "السكران" ، "حبّيت نتوب".

و يقول "عبد القادر جغلول": في تحليله لمسرح " القسنطيني" أنّ:"قسنطيني" وطني و شعبي بمحتواه، فهو لا يستقي مواضيع مسرحياته و أغانيه من الحلم بل من الحياة

---

[51]- سعد الدين ابن أبي شنب،"المسرح العربي لمدينة الجزائر"،مجلة الثقافة، ع 55،فيفري 1980،ص 37-38.نقلا عن أحسن التليلاني،"تجربة رشيد القسنطيني في الكوميديا"،www.rachidia.net.

اليومية:"المستشار البلدي"،"هاوي الرياضة"، "العالم المزيّف"،" القاضي الجاهل"،"ثري الحرب"،" المسقط"،" السكير الفيلسوف"،"سيدة المجتمع المحتالة و المغرية".[52]

كما رصد "القسنطيني" أيضًا مختلف الأمراض و الانحرافات، فقدم على الركح عشرات من المسرحيات شكل خلالها الكثير من النماذج البشرية،*"**و أبطال "قسنطيني" كانوا دائما إمّا كبار التّجار أو كبار الملاك أو القضاة و المزوّرين و العلماء المزيّفين...، أمّا الشعب في مسرح "القسنطيني" فكان دائمًا يمثّل الوجه الخيّر و يمثّله دائما شخص ساذج ذكيّ واسع الحيلة و لكنه طيّب، و يتمتع كذلك بصفات محترمة فهو يَفِي بالوعد و يحفظ العهد و يذوذ عن حمى الأصدقاء.**"[53]

فكانت جلّ المسرحيات حسب الباحثين و حسب قراءتنا للمسرحيات و السكاتشات؛ فإنّ موضوعاتها اجتماعية تتعلق بالأسرة و الشباب و الأمومة و الكذب و النفاق في المجتمع و مثال على تلك المسرحيات نجد: "الابن المدّلل"،"الحاج في باريس"،"على النّيف"،"الشيب و العيب"، "المشحاح"، " آه بالمال"...الخ.

و هذا يدل على الحال الاجتماعي في الجزائر في الفترة الاستعمارية ما جعل المبدعين يهتمون بالأسرة كخلية أولى للحفاظ على قاعدة المجتمع و النظام الاجتماعي و منها حفاظا على الهوية الوطنية و شدِّها من خطر الانزلاق في التيار الفرنسي الذي أراد به القضاء نهائيا من الشخصية الجزائرية_فكان الهدف الأساسي للاستعمار الفرنسي_ و تحويلها إلى شخصية غربية أو (أوربية).

---

[52]- عبد القادر جغلول،الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر،مرجع سابق،ص 121.

[53]- سعاد محمد خضر،الأدب الجزائري المعاصر،منشورات المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،ص 55-56.نقلا عن، مرجع سابق،www.rachidia.net

كان مسرح "القسنطيني" مسرحا اجتماعيا بتطلعات سياسية يسعى لتوعية الناس بالمخاطر و المهالك التي جلبها الاستعمار و يحثّهم على التّفكير و يدفعهم إلى التّغيير.

و ينبغي للمسرح أن يكون مرشدا مضيئا للذكاء عليه أن يسبغ فيضا من النور على ذهن الإنسان الرهيب، المفعم بالظلال و العفاريت و المتّسم بالضيق الشديد".[54]

فعليه لابد من المسرح أن يكون ممتعا إذ يجب قبل كل شيء أن يقدّم المسرّة و اللذّة، فهذا ما نجده في المسرح الكوميديا المفعم بالحيوية.

على الرغم من جدّية الموضوعات التي يطرحها مسرح "رشيد القسنطيني" إلاّ أنّ الفنان يصوغها في مواقف هزلية، و يخضعها لحبكة الكوميدية بما تقتضيه من السخرية و التهكم فيصور الواقع داعيا إلى التغيير.

تنوّعت موضوعات مسرح "القسنطيني" و قد جاءت شخصيات دينية في المسرحيات مثل: القاضي و المفتي و الإمام و لكنّها لا تتعرض للوظيفة الدينية الحقيقية، و الملاحظ أنّ استخدام السخرية يجعل رجل الدين يظهر ساذجا و قصير النظر و يظهر ذلك في مسرحيات: "حبيت نتوب"،"بابا الشيخ"،" بوبرمة"أو "زواج بوبرمة"...الخ.

كما عالج أيضا"الرشيد القسنطيني" موضوع النّهضة الإصلاحية، و قضى على الشعوذة برواية "فاقوا" التي نسبت إلى غيره، فأبو النّهضة الإصلاحية الشّيخ "عبد الحميد بن باديس"، و معه ما يزيد عن السّبعين زعيماً من زعماء الإصلاح، أرادوا محو الشّعوذة عن طريق

---

[54]- اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة العامة، العراق، بغداد، ط2، 1986، ص 442.

الدّروس و نشر المقالات و تأليف الكتب، و إلقاء القصائد،و لكنّهم_ رغم إخلاصهم_ لم يبلغوا التّأثير الذي أحدثته رواية "فاقوا" في الأغلبية السّاحقة من الشعب.[55]

[55]- محمد محمود اسطنبولي،"أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر"،مجلة آمال، ع:35، ص65-66.نقلا عن:أحسنالتليلاني،"تجربة رشيد القسنطيني في الكوميديا"www.rachidia.net.

:

الفصل الثانـي

1) مواضيع سكاتشات" رشيد القسنطيني" من ناحية الشكل:

أ) توظيف التراث الشعبي:

يعتبر المسرح أب الفنون، ولقد كان يعتمد في نشأته على التراث سواء الشعبي أو التاريخي أو الأسطوري، مما جعله مصدرا أوليا ارتبط به كتاب المسرح واستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم. ولقد كان التراث مصدرًا قديما قدم المسرح فقد اعتمد عليه الكتاب في المسرح الإغريقي، حيث وظفوا في الكثير من مسرحيّاتهم التراث الشعبي الموافق للواقع المعاش.

استمر هذا الاتجاه بعد ذلك في جميع مراحل تطور المسرح مع اختلاف أسلوب التعامل مع التراث و كيفية الاستفادة منه.

و "**نظرا لاهتمام الباحث لمجال التراث لما له من قدرة على العودة بنا إلى الماضي للتعرف على أحوال من سبقونا، ثم الانتقال بنا إلى الحاضر لكي نقارن بين الأمس و اليوم، و نظرا لأهمية العودة إلى التراث و إظهار مدى الاستفادة منه عند عدد الكتاب، هذا إلى جانب التعرف على بعض الظواهر المسرحية عند العرب المرتبطة ارتباطا جوهريا بالتراث، من هنا اكتملت عند الباحث فكرة هذا الموضوع و هو توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**" [62]و خاصة منه المسرح الجزائري، الذي يمثله الفنان القدير "رشيد القسنطيني" رحمه

[62]-أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، في النقد المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، (د. ط)

الله، و غيرهم من الفنانين الذين استفادوا من هذا المنبع و إلى أيّ مدى التزموا في مسرحياتهم بأصول التراث الشعبي.

و يتفق جل الباحثين على أن المسرح بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيا، و فنا له أصوله و قواعده المتعارف عليها، ظهر في الأدب العربي حديثا، "**و ذلك بعد اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية و بغض النظر عن الحديث عن نشأة المسرحية و البحث في أسباب تأخرها عند العرب فإن تراثهم لم يخل قصصية و تمثيله تكاد تكون صورًا مسرحية، نابعة من تصورات فكرية ارتبطت بمراحل تاريخية و بظروف اجتماعية و سياسية معينة. و يبدو ذلكمن خلال الإنتاج المسرحي عند الرواد الأوائل الذين تأثروا إلى حد بعيد بالتراث الشعبي**[63].

و إذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلاّ في مطلع القرن العشرين، فإن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية و التمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية و الحلقة، و المداح... الخ

و هذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية و الفكرية و تجسد 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 و حكايات ألف ليلة و ليلة... الخ فضلا على أنهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن على مستوى عالي من الثقافة المسرحية، و رغم ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية و يتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي و صور الحياة اليومية للفرد الكادح.

---

[63] - أنظر: يعد دغمان، الدين– الأصول التاريخية لنشأة الدراما - الجامعة العربية، بيروت، لبنان، 1973، ص 73، نقلا عن http ://insaniyat.revues.org/7902 ?lang=ar

و **"لقد عرفت الجزائر في القرن التاسع عشر فنونا شعبية مختلفة، لقيت رواجا كبيرا، و لكن لم يصلنا منها شيئا بالإضافة إلى أننا لا نجد لنصوصنا أثرا في الكتب التي أرخت للمسرح الجزائري إلاّ بعض الإشارات و الأوصاف التي تأكد على وجودها. و تأتي أهمية التراث الشعبي من حيث أنه كان البديل الخيالي للواقع كما كان تعبيرا رومانسيا عن آمال الشعب الذي يصبوا إليه**[64].

و يبدو أن الأدب الشعبي بصورة عامة قد أدى وظيفتين أساسيتين هما التعليم و الإرشاد ثم الترفيه و الاستمتاع بتلك الحكايات الخرافية التي كانت تجد فيها فئات الشعب المغلوبة على أمرها مبتغاها الوحيد. و لذلك حاول الأدب الشعبي في مجمله لا سيما "ألف ليلة و ليلة" أن يخلق عالم وهميا جماليا تعويضيا يستذيع أن حلولا مثالية، و لكنها غير واقعية أو عملية للمشكلتين[65].

و لقد حظي الأدب الشعبي في الجزائر باهتمام كبير من قبل فئة الشعب فكان الأدب الفكاهي، الذي اختص فيه الفنان الراحل "رشيد القسنطيني" الذي استطاع أن يقدم تجربة مسرحية متميزة في قالب فكاهي ، و لقد استعان لما يعرف بالمسرح الشعبي و ربطه بالكوميديا، كما جعله يتساهل في التقيد بقواعد الشكل المسرحي، إذ الغاية من المسرح أن يقدم عروضا للنّاس حتى و لو تم ذلك خارج البنايات المسرحية كالقاعات العادية مثلا و حر الساحات العمومية، و بتعبير آخر يمكن لنا أن نقول بأن المسرح لم يكن حرفيا يراهن على قداسة الشكل، و إتقان صنعته بقدر ما كان مسرحا شعبيا غايته إتقان الموقف الذي يقدمه و

---

[64]- يعد دغمان، الدين – الأصول التاريخية لنشأة الدراما- ص 87.

[65]- إبراهيم نبيلة، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة، 1974، ص 7.
نقلا عن: http ://insaniyat.revues.org/7902 ?lang=ar

الموضوع الذي يعرضه و الرسالة التي ينشدها، و لقد اختلف الدارسون حول التراث المسرحي و الغنائي للفنان "رشيد القسنطيني" نظرا لكونه لم تدون أعماله، فظلت شفوية في العموم أو مسجلة على أسطوانات، فكانت مسيرته حافلة بالعطاءات الإبداعية جعلته نجما لاينسى حتى بعد وفاته سنة 1944[66].

ومن أمثلة مسرحياته التي وظف فيها التراث الشعبي، مسرحية "لونجا الأندلسية"

ب) توظيف الثورة الجزائرية:

يعتبر "رشيد القسنطيني" أحد أبرز الوجوه المسرحية التي عانت لعقود طويلة التهميش و النكران، رغم دوره الجوهري في تدعيم مسار المسرح الجزائري بنخبة أهم المسرحيات التي تكتسي طابعا نقديا لاذعا للاستعمار الفرنسي، و قد توفي و هو في قمة الفقر حيث اضطر جماعة من الفنانين لجمع النقود لإتمام مراسيم دفنه.

فالمسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية كان اجتماعيا بالدرجة الأولى، فهو يعبر عن آلام و جروح المجتمع الجزائري، أما أثناء الثورة فقد أدى دورًا "فعالاّ"، إذ سار الفنان المسرحي إلى جانب المعركة التي يخوضها الجندي مبرهنا في كل أعماله على وجود الكيان الوطني و المقومات العربية و الإسلامية للشعب الجزائري الثائر من أجل قضيته العادلة.[67]

و **"لقد كانت عملة الاستعمار ظاهرة صراع فكري و حضاري فضلا عن كونها ظاهرة صراع اقتصادي و سياسي، استهدفت منذ البداية القضاء على الثقافة العربية في الجزائر، و طمس معالم الشخصية الوطنية و قد ترتب على ذلك كله جمود فكري عاق تطور الثقافة العربية بشكل عام و الحركة الأدبية بشكل خاص، و ما يميز هذه الثقافة بشكل عام و**

---

[66] - الدكتور: حسن تليلانيhttp ://www.rachidia.net

[67] - إسماعيل جبارة، البنية السوسيولوجية للمسرح الجزائري بعد الاستقلال، (1963 – 1966) مسرحة الغولة أ نموذجا، جامعة حاج لحضر/ جامعة الحاج لخضر، 2007-2008.

بغض النظر عن قلتها من حيث المؤلفات المبتكرة، أنها كانت ثقافة وطنية، أصيلة تستمد قوتها من التراث القومي و تستخدم اللغة القومية للتعبير عن ذاتها"[68].

و لعل ما ينبغي الإشارة إليه هنا، أن الواقع الثقافي المتردي على الشعب من قبل الاستعمار الذي استهدف قطع الصلات الحضارية بينه و بين أشقائه المغاربة و المشارقة، و ذلك بعزله عن كل الروافد التي كانت تغذيه و تنميه، و لقد ازدادت الأوضاع الاجتماعية و السياسية في الجزائر تدهورا أثناء الاحتلال الفرنسي نتيجة السياسة الاستيطانية التي كان يمارسها إزاء الأهالي، أرادت من خلاله تحويل الجزائر إلى مقاطعة فرنسية تقع وراء البحر الأبيض المتوسط و لذلك تم اللّجوء إلى غزو الجزائر إيديولوجيا و ثقافيا، و تجسدت نوايا فرنسا في الإستراتيجية التي اتبعتها في تثبيت وجودها في المنطقة.

و لقد كان المسرح الفكاهي أحد أهم وسائل المقاومة التي نلاحظها كلية في أعمال رواد المسرح الجزائري من بينهم "رشيد القسنطيني" و غيرهم من الذين أخذوا يواجهون مصيبة الاستعمار. و ما جرّه من ويلات على الشعب الجزائري، و أخذ هؤلاء الكتاب من أعمالهم المسرحية التي لم تخرج عن إطار الحياة التي كان يعيشها الشعب الجزائري واتخذوا من هذه الأعمال أقنعة لتمرير رسائلهم الفنية المقاومة و التي جرت عليهم ويلات السجن و التعذيب على أيادي الاحتلال الفرنسي. و لقد حاول هذا الأخير اجتناب الذات الجزائرية من جذورها، كما حاول مسخها و إلحاقها بكيانه، معتمدا في ذلك من بين الوسائل التي اعتمدها وسيلة الحرج حيث شيد المسارح البلدية في عدة مدن جزائرية، واتخذها منابر للدعاية السياسية و الدينية، معظما وجوده و محقرا الذات الجزائرية، و من بين العروض التي قدمها المسرح الفرنسي نجد "قصة حرب مدينة الجزائر". و التي عرضت احتفالا بمرور قرن على احتلال

---

[68] - طالب الإبراهيمي، أحمد – من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي بن عيسى، الجزائر،نقلا عن: http ://insaniyat.revues.org/7902 ?lang=ar

الجزائر. و بالمقابل فإن مقاومة هذا الاحتلال، بالنسبة للجزائريين، كانت انطلاقا من سعي الرواد إلى تأسيس مسرح جزائري شعبي ملتزم بقضايا الشعب و هو تحت سيطرة الاحتلال الفرنسي، و إن نظرة استقصائية لظروف ميلاد و تطور هذا المسرح الجزائري.

2) **إشكالية اللغة**المسرحية:

أ- لغة الحوار بالعامية:

إنّ اللغة المسرحية في الجزائر تدخل ضمن اهتمامات كثير من الدارسين و المتخصّصين في ميدان الفن المسرحي، فإذا عدنا إلى بداية المسرح الجزائري فإنّنا نلتمس اتجاهان في استخدام اللغة؛ فالاتجاه الأول سلكه رجال الدين و الإصلاح و المربون و الدارسون، فكان التأليف باللغة العربية الفصحى و اتخذوا المسرح كوسيلة للترفيه فهدفه الإصلاح الاجتماعي، أمّا الاتجاه الثاني فهم الداعين إلى التأليف بالعامية؛ فقد اهتموا بالواقع الاجتماعي الجزائري، و كانت لغة شعبية محضة؛ فهي تكشف عن الأمراض الاجتماعية .

لقد كثر الجدال و النقاش منذ القديم إلى يومنا هذا حول اللّغة المستعملة في المسرح، بما أنّ اللغة تلعب دوراً أساسيا في تجسيد الأفكار فقد لاحظنا أنّ الكثير من الكتاب يلجأون إلى الترجمة و الاقتباس من المسرح الغربي فأولئك اختلفوا في استعمال اللغة لترجمة هذه النصوص المسرحية الأوروبية، فمعظم الترجمات كانت باللغة العربي الفصحى فالمترجمون يحاولون إظهار قدراتهم فبعضهم يسعون إلى توضيح أعمالهم المسرحية و تبسيطها لغويا و فكريا يتلاءم مع مستوى الجمهور.

انطلاقا من هذه الفكرة نستطيع أن نحدّد نوعيتها مع مراعاة المستوى الثقافي لغالبية الشعب.فإن تحديد هوية لغة المسرح في الجزائر تختلف عن سابقتها عند العرب(اللغة الفصحى) و هذا ما نلتمسه عند رواد المسرح خلال مرحلة الثلاثينيات، في استخدام لغة

مسرحية نابعة من ثقافة الشعب و معبّرة عن هويته و تراثه، و هذا ما يميّز هذا المسرح(الجزائري) عن الشكل المسرحي الأوروبي.

فإن"**مسألة الهوية في لغة المسرح الجزائري تؤول إلى مسألة أكبر و هي الهوية الجزائرية ذاتها كما يقدّمها المسرح الجزائري من خلال استعمال اللغة العامية الثالثة المستلهمة من التّراث الشعبي و الأشكال المسرحية المقابلية كلغة(القوال، المداح، الحلقة...)، هذا المصطلح شائع عند عدد لا يستهان بهمن الباحثين العرب المغاربة و المشارقة على السواء**[69].

تعتبر اللغة أداة الحوار المسرحي، فكما سلفنا الذكر فإنّها تفرض نفسها على الكاتب المسرحي و على القارئ أو الجمهور(المشاهد)، و هذا ما يجعلنا نطرح سؤال عن نوع تشكيل الحوار في المسرحية، فهل يكتب بالفصحى أم بالعامية؟

" **و تعد اللغة من أهم القضايا التي أثارت نقاشا واسعا و حادا... هي مشكلة اللغة التي يجب استعمالها في المسرح، فقد رأى البعض أن استعمال الفصحى هو الطريق الوحيد للتخاطب في ميدان المسرح .... و قد رأى فريق آخر أن استعمال اللغة الفصحى لا يمكن سيما في هذه الظروف التي تمر بها مجتمعاتنا، و يعللون رأيهم هذا بأن اللغة العربية غير مفهومة في الأوساط الشعبية الواسعة نظرا لتفشّي الأمية،في حين حاول فريق أخر حل هذا المشكل و التوفيق بين الرأيين فالتجأ إلى ما يمكن أن يسمى اللغة الثالثة**[70].

إنّ موضوع اللغة المستعملة في المسرح الجزائري أثار نقاشا بين الباحثين و الدارسين للمسرح الناطق باللغة الفصحى و العامية، و لابد أن نشير إلى أنّ المجتمع الجزائري صعب عليه فهم اللغة الفصحى، فلم يهتم كثيرا بها، فهناك تناقض بين رأيين؛ من مدافع عن الفصحى

---

[69]- بوعلام مباركي،"لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية"، مجلة حوليات التراث، العدد6، 2006، مستغانم-الجزائر، ص50.

[70]- مخلوف بوكروح،"ملامح عن المسرح الجزائري"،مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، طبع الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، مركب للطباعة رغاية،العدد5، 1982، ص 58-59.

التي يرى فيها الشمولية و الإبداع و آخر منادٍ بالعامية التي يرى فيها محاكاة الواقع بصدق و عفوية.

أ-1: مفهوم اللغة العامية:

"هي لغة الحديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية، و يجري بها حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة، و هي لا تخضع لقوانين تضبطها و تحكم عباراتها، لأنها تلقائية متغيّرة تتغير تبعا لتغيّر الأجيال و تغيّر الظروف المحيطة بهم."[71].

إنّ اللغة العامية في الجزائر تختلف من منطقة إلى أخرى، بل من شخص إلى آخر، فالعامية تفرض وجودها بين العامة من الناس، فهي ليست صعبة أو خاضعة للقوانين كاللغة الفصحى، فإنّها لغة خفيفة لكلّ لفظة معناها، هي تلقائية بسيطة و هي من تبرز حقيقة الجزائري، كما تبيّن البعد الفكري و الاجتماعي و النفسي لهذا الأخير.

و يحدثنا" **كمال يوسف الحاج**" عن العامية فيقول:" **العامية هي لغة الحس و العجلة، لغة فجائية تلقائية انفعالية و الانفعال بيولوجي الطابع، لا يتيسر له وقت و لا فراغ كي يعمل بالرّوية، و لهذا لا تتركّب من جمل بمعنى النحو، و في العامية ألفاظ ذات معنى، و في الفصحى جمل ذات معنى...و نظامها نظام الانضغاط و هي تترك لذهن السامع أن يدرك بالحدس نوع الصلة بين الكلمات."**[72]

---

[71]- خولة طالب الابراهيمي، الجزائريون و المسألة اللغوية، ترجمة:محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2007، ص 196.أنظر: عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013.ص 67.

[72]- كمال يوسف الحاج، فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت،(دط)، 1978،ص 237-238.أنظر: عبد الرحمان بن عمر، رسالة الماجستير، مرجع نفسه، ص68.

فالعامية لغة قائمة بذاتها، لابد أن تحظى بقدر من الدراسة، و هذا ما نلاحظه في الدراسات الحديثة و هو دليل على أهميتها، إنّها لغة مرتبطة بشخصية الإنسان و تعتبر كجزء لا يتجزأ من تراثنا الشعبي الجزائري، فهي تعد لغة الأم حيث يتلقاها المرء في مراحله الأولى بعد ولادته، و تختلف في الوطن ذاته، كما هو الحال في الجزائر، فهناك عامية الغرب تختلف عن الشرق و الشمال و الجنوب.أما خلال دراستنا هذه، فهي تتعلّق بالعامية في الشمال(أي العاصمية) و ذلك في المسرح.

بعد أن عرضنا بعض المفاهيم حول اللغة العامية، نعود إلى حديثنا عن علاقة هذه الأخيرة بالمسرح الجزائري، فمن خلال تتبعنا للحركة المسرحية في الجزائر خلال مرحلة الثلاثينيات، لاحظنا أنّ بداية المشوار الفنّي المسرحي كان باللغة العامية، حيث نلتمس ذلك في مسرح" القسنطيني" و" باشطارزي " و "علالو"ن إذ لقت نجاحا ملحوظا زيادة على ذلك، فإنّ العروض المسرحية المقدّمة في تلك الفترة عبارة عن كوميديات هزلية. فالنجاح سببه، عرض مسرحيات بلغة قريبة للمجتمع الجزائري، بسيطة، سهلة الفهم و تظل الأكثر استعمالا و تفاعلا و تواصلا بين أفراد الشعب الجزائري، زيادة إلى الطابع الهزلي الساخر المعروف في تلك الحقبة خصوصا مع أبي الكوميديا الجزائرية"رشيد القسنطيني".

و لهذا نجد رواد المسرح الجزائري و المهتمين بشؤونه قد استعملوا اللغة التي يفهما الجمهور و ينفعل معها، فيشهد علالو في قوله:" **كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع و لكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة و منتقاة...**"[73].

و بهذا أراد "علالو" أن يطور المسرح الجزائري و ذلك عن طريق مخاطبة الجمهور، فهذا ما حدث مع "رشيد القسنطيني" استطاع أن يقترب من الجمهور و يتأثر هذا الأخير ويندمج فكريا مع العرض، فيكون ذلك الخطاب" **أداة تأثير من حيث مخاطبة الفكر و المشاعر،**

---

[73]- بوعلام مباركي، " لغة المسرح بين الهوية و الغيرية"، مجلّة حوليات التراث، ع6، 2006، مستغانم- الجزائر، ص50.أنظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري1928-1989، الجاحظية، ص 23.

[13]- عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية-وحدة الرغاية، الجزائر، 2002، ص 65.

بشكل يجعل المتلقي يستخلص الغايات الترفيهية و البيداغوجية للعرض المسرحي،... و ذلك لما له من سيكولوجية على ذهنية المتلقي، حتى يعيش الوقائع المسرحية..." [74].

ب) طبيعة لغة الحوار في مسرح"رشيد القسنطيني":

لقد نجح "رشيد القسنطيني" في الاعتماد على اللغة الشعبية الجماهيرية، و التي حمّلها رموزه و إيحاءاته للكشف عن أعمال شخصياته التي اختارها من الأوساط الشعبية،نلاحظ أنه اعتمد على اللغة الدارجة الشعبية دون أيّ تصنّع أو تزيين، فجل مسرحياته امتازت بلهجة خاصة بالجزائر العاصمة(و هي العاصمية) فلها خصوصية مميّزة رصدها " القسنطيني" عن حقيقة الحياة المرتبطة بالطبقة الدّنيا من المجتمع.

لقد وظّف" القسنطيني" لغة محكية مشحونة بالمعاني و الأفكار مما تفيد في الشرح و وسيلة لبسيط تلك الأفكار لدى المتلقي (الجمهور).

فمن بين الكلمات الخاصة باللغة العامية التي وردت في بعض سكاتشات" القسنطيني" مثلاً:

اسكت برك(اسكت فقط)،

زْعافاتْ لكبارْ(غضب الكبار)،

تشوف(سوف ترى)،

أنمورة و اسبوعة (النمور و الأسود)،

موراها(خلفها)،

ما تخافش(لا تخاف)،

لهوايش(حيوانات).

---

[74]- عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية-وحدة الرغاية، الجزائر، 2002، ص 65.

ثمّ هناك جمل ممزوجة باللغة الفرنسية مثل التي وردت في:"الحمار المسروق"، " المغنّي "، و هي لغة دخلت في حديث الأفراد العاصميين، الذين تأثّروا بالوجود الفرنسي في الجزائري، مثل: (un âne qui a vole borikou pour moi),(« bonjour monsieur)
l'commissaire)[75]

و مثال آخر فيالسكاتش"المغني":voila qui arrive rachid kssentini:

Il en face çava,çava, la porte à droite tu n'as qu'as frappé a la porte et tu demande mr charaton.[7615]

و الممتع في لغة الحوار عند "القسنطيني"، هي عفويته المرتجلة و ما جاء في أسلوبه اللغوي الساخر و أيضا كما وردت بعض الأمثال الشعبية مثل:"اللّي تسالك عطيه، و اللّي يعرفك ما تخبي عليه" أيضا" "اللّي ربَّاوَهْ ارْجَالْ يخرج مَالْفْحَالْ، و اللّي ربّاوَهْ انساء يُخْرُج بْحالْ الكحزّة"، زيادة إلى وسيلة ناجحة في الحوار و هي إدراج قصائد غنائية سواء بالعامية أو بالفرنسية و نلتمس ذلك في سكاتش:

"الحاج في باريس"

"حبيت نتوب"

"جاري سيد احمد"

كما وردت أغنية بالفرنسية مثل:Quand j'étais dans mon gourbi

- Quand j'étais dans mon GOURBI
- Je te jure ya mes amis

[75] - أنظر: رشيد القسنطيني، 25 مسرحية و نصوصا أخرى، تحقيق: حسين نذير، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية،ط1، الحامة- الجزائر،2005،ص 28.

[76]– من ذاكرة المسرح الجزائري، جمع و تحقيق: حسين نذير، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية،ص 232.

- Ya n a pas tout ses fourbies
- Ya n n'a pas lala jamais....[77]

إن مسرح "القسنطيني" الاجتماعي الشعبي قد وظّف اللغة العامية المعبّرة بصدق عن الحياة العفوية للمجتمع الجزائري البسيط، و خصوصا حياة الطبقة المحرومة، و كل ذلك ليقدم فكرة هادفة للجمهور، فمن خلال أسلوبه فإنه يزيل الغموض و اللبس في بعض العقليات في المجتمع.

لقد أثر أسلوب "القسنطيني" كثيراً على الجماهير إذ أنّ في أشدّ الحاجة إلى أسلوب ترفيهيمسلٍّ ينسيه واقعه المليء بالمشاكل؛على رأسها المتعلّق بالقضايا الاجتماعية مثل: الخمر، النفاق، الكذب، ويظهر خلال سكاتش: "**الحاج في باريس**"،"**السكران**"، و منها القضايا الدينية مثل،"**حبيت نتوب**"،كما عالج الشعوذة عن طريق السكاتشات مثل:"**القزانة**"، و "**دادة بريكة الشوافة**" و " **وليد بلاد**" هي عبارة عن أغنية هزلية تحمل في دفتيهاموضوع الاضطهاد.

3) طابع السكاتش و النمط الارتجالي:

يعد الارتجال (Improvisation) ، من أهم الآليات الدرامية لعرض فرجة مسرحية مشوّقة؛ و الارتجال في الحقيقة أوّل خطوة يلجأ إليها الممثّل لبناء شخصيته الفنية و بناء حتى نفسه لأنّه هو من ينعش دوره خلال المسرحية فوق الركح، و يشترط في الارتجال أن يكون الممثّل ذو موهبة خاصة فنّية عالية، و أن يكون له ذكاء اجتماعي متميّز من أجل أن يقدم فرجاته الدرامية للحاضرين بشكل ممتع و مفيد.

3-1: مفهوم الارتجال في الأدب:

يعرّف في المعاجم و القواميس الأدبية و المسرحية أنّه:"**تقنية تتعلّق باللعب الدرامي حيث يؤدي الممثل أشياء مرتجلة، أي لم تكن مهيّأة بشكل مسبق، و تبتكر داخل الفعل**

[77]– المرجع نفسه، ص 246.

المسرحي. و هناك عدّة درجات في الارتجال: ابتكار نص انطلاقا من شبكة معروفة بدقّة(كما هو الشأن بالنّسبة للكوميديا دي لارتي)، و اللعب الدرامي انطلاقا من موضوعة أوامر، و ابتكار حركي و لفظي دون الاستناد إلى نموذج و مخالفة كلّ التقاليد أو القواعد (غروتوفسكي، المسرح الحي)، و التحطيم اللفظي و البحث عن لغة جسدية جديدة(أرطو)."[78].

فحسب التعريف فإنّ الارتجال يقوم بممارسة تقنية الإنجاز الآني للحركات أو الألفاظدون تحضير مسبق، فالارتجال لا تسيّره قواعد و لا تسيطر عليه تقاليد فهو يبحث عن سلوك جديد و بصيغٍ محاكية للمسرح،كما يقوم أيضاً على الإبداع الفوري أو ما يسمّى بالتّأليف الفوري، كما هو الشأن في الكوميديا دي لارتي.

"نشأت الكوميديا المرتجلة أو الملهاة المرتجلة في إيطاليا في القرن السادس عشر، و سرعان ما امتدّ تأثيرها إلى البلدان الأوروبية الأخرى حتى أصبحت أحد العوامل الأساسية المشتركة في صياغة الملهاة الانجليزية في القرنين السابع عشر و الثامن عشر، بل و استمر صدى تأثيرها في ملاهي القرن العشرينو من المعلوم، أن فن "موليير" مدين لها بالكثير"[79]. زيادة إلى أحد رواد تلك الفترة الاسباني "لوبي دي فيقا"LOPE DE VEGA،

إنّ الكوميديا دي لارتي ظهرت لتناقض المسرحية التقليدية التي كان يكتبها الشعراء، كي يحفظها الممثّلون، و من الشخصيات المعروفة في هذا الفن نجد: "بنطلون"PANTALOON،"دوتور"DOTTORE، أرلكان"ARLEQUIN.

3-2:مقومات الارتجال المسرحي و أنواعه:

إنّ الارتجال كفن مسرحي، يحمل سمات خاصة، فعلى الممثّل أن يتصف بها (أو بالأحرى تكون فطرية) حتى يسير وفق نظام و يشتمل على مقومات " **يقوم الارتجال على الموهبة و الصقل و الكفاءة و الحرّية و العفوية و التلقائية و الإبداع الفوري، و كما يقوم الارتجال**

---

[78]- مفهوم الارتجال، التجديد العربي، تاريخ الولوج، 2009/09/10م.
=http://ar.wikipedia.org/w/index.php ?titleارتجال&oldid=11830219

[79]- مفهوم الارتجال، التجديد العربي، تاريخ الولوج، 2009/09/10م.
=http://ar.wikipedia.org/w/index.php ?titleارتجال&oldid=11830219

أيضاً على الإضافات الشخصية اللامتوقّعة، يكون الممثّل سريع البديهة، فهو من يبتكر الجديد خلال التأليف اللامنتظر و يكون الارتجال على صعيد الأفكار، و الإخراج و الحوار و المونولوجات و الحركات و الإيماءات و الرقصات و الأغاني و التدريب".[80]

و في هذا الصدد يمكن الحديث عن عدّة أنواع من الارتجال:"**فهناك من حيث التأليف الفوري، إرتجالات بسيطة، و ارتجالات مركّبة أما من حيث العدد فهناك ارتجالات فردية و ارتجالات ثنائية، و ارتجالات جماعية، أيضا من حيث المكوّنات المسرحيّة: ارتجالات حوارية،مونولوجية، و ارتجالات كويغرافية و غنائية، و بما يخص المستويات الدرامية؛ يوجد ارتجال التأليف و ارتجال التشخيص و ارتجال الإخراج و أيضا السينوغرافيا إضافة إلى الارتجال الجزئي و الكلّي**" [81].

من خلال التعريف في الفقرة أعلاه، فالارتجال صحيح أنّه_حسب التعاريف السابقة_ يقوم بالدّرجة الأولى على كفاءة و موهبة الممثّل و لكن هناك ارتجالات عديدة بتعداد أجهزة المسرح، حيث أدخلت فيه ارتجالات من حيث التأليف الفوري ومن حيث العدد و من حيث مكوّنات المسرحية و أيضا ما يخص المستويات الدرامية.

من خلال ما قيل يمكن القول إن الارتجال فن مسرحي قديم، ظهر مع بدايات تعبير الإنسان عن حاجاته الذهنية و الحركية، و كان لابد من إخراج طاقة مكنونة في أعماق الوجدان، و يعبّرها الممثّل عن طريق إبداع فرجات ارتجالية تلقائية تعبّر عن مدى حريته الفطرية.

لم يعرف الارتجال فقط عند الأوروبيين بل و حتى عند العرب قديمًا، فهي من أبرع الأمم في الارتجال الدال على سرعة البديهة و الخفة و الحضور الذهني، و التمكن الثقافي، فمن ينكر ما ورد خلال أشعارنا و خطبنا و سردنا و موسيقانا و فنوننا الشعبية، و لكن ماذا عن الارتجال في المسرح؟

---

[80]- جميل حمداوي،" الارتجال المسرحي"،.www.arabicnadwah.com/articles/irtigal-hamadaoui.htm

[81]- ناصر أحمد سنة، " الارتجال في المسرح"،مجلة كفربو، ع 24، كانون الأول 2013،-Kfarbou magazine.com/issue/5969

في هذه الفكرة، نخص الذكر عن الارتجال في المسرح الجزائري و ذلك خلال مرحلة الثلاثينيات فالمسرح بدأ بالارتجال الذي يتّسم بالعفوية و التلقائية_كما ذكرنا سابقًا_فلقد أبدع الممثّلون في إثراء المسرح و ذلك خلال امتزاجهم بالرقص و الكلام بالغناء، كما هو الشأن عند رائد المسرح الجزائري "رشيد القسنطيني" الذي عرف بأستاذ فن الارتجال، فكان أوّل من أدخل فكرة هذا الفن إلى المسرح الجزائري، و كان خلال أوّل مشاركة له مع "علالو" في مسرحية " زواج بوعقلين" و رغم قصر مدّة الدور إلاّ أنّ "رشيد "أبدع فيه مرتجلا عبارات من عنده_ هذا هو الفنان الموهوب، فالإبداع يخرج من أعماق روحه الموهبة تلد معه_،فهو معنى الشيء الجميل؛ هذا الجميل الظريف الخفيف و المثير للبهجة، و لكن غالبا ما يخزّن هذا الشيء الجميل مأساة أو حزن، فكما قالت العرب في إحدى مأثوراتها:" شرّ البلية ما يُضحك"، فإنّ "رشيد"عاش معاناة و حياة قاسية، هذا ما جعله يتّجه نحو عالم الاسترخاء_المسرح_، إنّ النمط الارتجالي فكرة جديدة تدخل في المسرح الجزائري، فهي تعد تقنية حديثة ابتكرها " رشيد القسنطيني"؛ بحيث استطاع أن يجذب الجمهور(المتفرّج) ليستمتع بمجريات المسرحيات.

الفصل الثالث

❖ الدراسة الفنية لبعض السكاتشات "رشيد القسنطيني":

*الحاج في باريس

*فاقوا

*الابن المدلل

*السكران

أ) قراءة في العنوان:

ب)دراسةالشخصيات: ب1:الشخصية الرئيسية

ب2:الشخصية الثانوية

ج) اللغة

د)الحوار

الخلاصة

❖ الدراسة الفنية لبعض السكاتشات القسنطيني:

إن المسرح الذي قدّمه "القسنطيني"كان يغلبه طابع السكاتش، فكانت السكاتشات قصيرة مع وجود مسرحيات أخربفأمّا ما يخص هذا الفن الدرامي فهو معروف بقصره و هادف في الآن نفسه،و في السكاتشات كل من:

-" الحاج في باريس"

-" فاقو"

-" الابن المدلل"

-"السكران"

لجأ من خلالها الكاتب "رشيد القسنطيني" ليطرح عدّة مواضع ذات طابع إصلاحي، فكانت المسرحيات بالدرجة الأولىعرضت في قالب نقدي هدفه تهذيب النّفوس و تربية المجتمع، غالبًا ما تختم بعبر ذات أبعاد مختلفة حسب ما يشكله مضمون السكاتش-فنجد في المسرحيات قد تمّ إدراج أمثال شعبية و قصائد غنائية بأسلوب مضحك و ساخر.

أ) قراءة في العنوان:

1" الحاج في باريس"

1-1:المستوى اللغوي: من الناحية اللغوية و النحوية يتكون السكاتش من مبتدأ و خبر شبه جملة.

1-2: المستوى الدلالي: المعنى الذي يترجمه العنوان مرتبط بمضمون السكاتش،فهو عنوان مباشر لا يحتوي على الغموض فكلمة "الحاج" تدل على معنى دينيإسلامي، المفروض أنّه أدى فريضة الحج أما "باريس" فهو بلد أجنبي يناقض تماما المعنىالدلالي لكلمة "الحاج".

فالعنوان في أيإبداع فني هو كما يقول "محمد مفتاح":"أول لقاء بين القارئ و النص وكأنه نقطة الافتراق، حيث صار هوأخرأعمال الكاتب و أولأعمال المتلقي[82].

فالملاحظ في العنوان أن كلمة "الحاج" ترمز إلى الشخص الكبير في السن و صورة الإنسان المحترم في المجتمع.

استطاع "رشيد القسنطيني"أن يعبر بكل سهولة في سكاتشه عن البعد الديني من خلال كلمة "الحاج" التي لا تتطابق مع حقيقة الشخصية، التي من المفروض أن تحتل مكانة محترمة و يكون إنسان ذو مبادئ إسلامية، بحيث ينعم بعقل رزين و حكيم ويكون عبرة و قدوة يقصده الناس للأخذ بالمشورة ،أما الحاج، كشخصية مذمومة هو مزيف، حيلي،فهو حاج لم يقدم صورة حسنة تلائم سلوكه وعمره، من خلال هذا فإنّه تتضح المفارقة من الدلالة في الشخصية الرئيسية الحاج "قدور"

---

[82]-محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 72،نقلا عن: عبد الحميد بوشراكي، التراث الشعبي و المسرح في الجزائر، مسرحية الجواد لعلولة – أنموذجا-، مذكرة متمّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث،جامعة الحاج لخضر -باتنة، 2010-2011، ص 157.

2) "فاقو":

2-1:المستوى اللغوي: من الناحية اللغوية و النحوية فكلمة "فاقو"جاءت منفردة كما جاءت فعلا ماضيا صرف بضمير "هم" (فاقو) و معناها في اللغة العربية الفصحى هو من فطن، تفطن، فطنة

2-2 المستوى الدلالي:إن المعنى الذي تفيده كلمة "فاقو"هو معنى ذات بعد اجتماعي متداول بين أفراد المجتمع الجزائري ليدل على صفة الذكاء و الفطنة اللتان اتصف بهما "رشيد" حين تفطن لحيلة التاجر اليهودي بعد حديث جرى بينهما بغية فرضه له (لرشيد) شراء القماش.

أراد "رشيد القسنطيني" أن يبيّن ظاهرة الحيلة المتداولة في الأوساط الشعبية الجزائرية خاصة بين التجار.

3) الابن المدلل:

3-1 المستوى اللغوي: فعنوان السكاتش يتكون من مفردتين مبتدأ و خبر، و هذه الأخيرةجاءت صفة.

3-2المستوى الدلالي: إن المعنى الذي يترجمه العنوان:هو معنى ذات بعد أخلاقي تربوي،يبرز الكاتب من خلالها تربية الآباء السيئة لأبنائهم.

فالعنوان يدل على صفة شخصية "الطفل المدلل" من طرفأمه التي تلبّي له كل رغباته كيفما كانت بهدف إرضائه، و نلاحظ في موضع آخر دور الأب في السكاتش؛ فكان

موضوعي و عقلاني في تربيته لابنه فهو يناقض معاملة الأم تجاه ابنها فكانت تعامله بليونة و عاطفة متزايدة.

4) "**السكران**"

4-1 المستوى اللغوي:يحتوي السكاتش على كلمة مفردة واضحة و هي جاءت صفة لشخص في حالة (السكر).

4-2:المستوى الدلالي:إن كلمة "سكران" تدل على صفة متداولة في المجتمع الجزائري و هي تحمل نفس الصيغة سواء بالعالمية أوبالفصحىأما في السكاتش فصفة "السكران" تنسب إلى الشخصية الرئيسية " الزوج" فحالة السكر كانت نتيجة الخمر فهذه الأخيرة تعد آفة اجتماعية ذات بعد اجتماعي،أخلاقي ،ونفسي و هذه الآفة توقع المجتمع في العداوة والبغضاء وتصد عن ذكر الله و عن الصلاة وتدعوإلى الزنا وتثير الفضيحة و الندامة كما تثير الاضطراب النفسي خصوصا تسبب مشاكل أسريةكما حدث في السكاتش أين دخل "الزوج" و "الزوجة" في شجار مشاحنات

ب)دراسةالشخصيات المسرحية:

إن العمل المسرحي لا يمكن أن يقوم بدون شخصيات فهي من يحرك المشهد و تمثل في الوقت ذاته فوق خشبة المسرح (الركح) و تمثيلها في الميدان الفني أي انتقالها من الواقع إلى العمل الفني لتعيش وتبعث الروح في الشخصية الفنية، كما يقول "احمد كمال زكي":" لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي و الغرض هو تشخيص الشخصية المراد

تمثيلها على الخشبة أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن،نقل طبائع الناس و مزاجهم الخلقي"[83]

1) الحاج في باريس :

ب1:الشخصية الرئيسية: الحاج (قدور)

شخصية "قدور" هي شخصية بسيطة موجودة في المجتمع الجزائري، فإنّ شخصية "قدور" شخصية شعبية أخذ "رشيد القسنطيني" ملامحها من الرجل الجزائري العاصمي ذو مستوى اجتماعي بسيط، فهي تعبر عن ذاتها فقد استلهمها "القسنطيني" تأثرا بالواقع المعيشي، أخذ شخصية "الحاج قدور" لتكون كاشفا لخبايا صفات النفاق و الكذب التي يمتاز بها "قدور" زيادة إلى ذلك فإنّه وُصف بالحيلي والحشايشي و هي تناقض الصفة الحقيقةللحاج (دينيا) على أساسأنها شخصية ذات مبدأ رزين محتشم،رفيع التفكير، فالحاج في هذا السكاتش هو حاج مزيف فيمكن تقسيمه إلى نوعين:

- شخصية اجتماعية: يحظى بمكانة زمنية في المجتمع.
- شخصية برغماتية: يعيّن وفق ما يخدم مصالحه.

---

[83]- فاطمة شكشاك،"التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر"، مذكرة شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث:تخصص مسرح جزائري، جامعة-باتنة،2008-2009،ص109.أنظر: أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، مصر، ط2، 1980، ص42.

ب2: الشخصية الثانوية:

أما الشخصية الثانوية في السكاتش"الحاج في باريس" هي شخصية "المرافق" " للحاج قدور" و الذي تبادل معه الحوار حيث تلتمس في كلامه السخرية حينما قال:

" **فاقوا، فاقوا، غير احكي لي**"[84]

فالشخصية المرافق مثل، شخصية " قدور"، بسيط و الملاحظ أنه ينحدر من البيئة نفسها مثل" قدور" و شكل الممثل فاتحة السكاتش و هو من أكتشف صفة الحاج قدور على حقيقته كمنافق، وكذاب حيلي و يظهر ذلك حين يتطور النقاش التبادل اللفظين بين الشخصيتين، و يسأله لمعرفة الحقيقة، نلاحظ أن المرافق في السكاتش يتظاهر فقط بعدم المعرفة إلا أنه في حقيقة الأمر يعرف أن قدور منافق و كذاب و تظهر الشخصية الثانوية على شكل تغيير و تطور في السلوك.

2) " فاقو":

إن الشخصيات الممثلة في السكاتش" فاقوا" هي شخصيات موجودة في المجتمع و الغاية منها هي تجسيد الحياة الاجتماعية على نحو أعمق. فالسكاتش يحتوي على شخصيتين هما "رشيد القسنطيني" و "التاجر اليهودي" .

2-1 الشخصية الرئيسية:

---

[84]– رشيد القسنطيني، 25 مسرحية و نصوصا أخرى،تحقيق: حسين نذير، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة-الجزائر، ، ط1، 2005، ص 9.

من خلال قراءتنا للسكاتش لاحظنا أن "القسنطيني" هو الشخصية الرئيسية لأنه من تنسب إليه كلمة "فاقوا" و المذكورة في السكاتش و هو يتصف بالفطنة و الذكاء حيث استطاع اكتشاف حيلة التاجر ذلك عندما قال:"القسنطيني" **واسمني دوجا، فاقوا، فاقوا...**"[85]،و على ما يبدوا فإن شخصية "القسنطيني": بسيطة اجتماعية يمارس حياته اليومية بشكل عادي و يظهر ذلك حين يتجول في السوق و يسمع أحد التجار يناديه و يحادثه حتى يفرض عليه شراء من أقمشته، فالسوق فضاء متميّز شعبي محض أين نسمع أين نسمع أصوات الناس و التجار هنا وهناك وكأنها سنفونية تتناغم فيها أصوات الناس كنوتات موسيقية، وألفاظ بإيحاءات مختلفة و تعتبر لغة خاصة بهذا الفضاء.

تتميز شخصية "القسنطيني" بالفطنة و الذكاء، ففي السكاتش يبدو أنه متعود على هذا النوع من المواقف مع التجار، ويظهر ذلك حسب الحوار الذي دار بينهما من بداية السكاتش إلى نهايته.

2-2 الشخصية الثانوية:

فهو التاجر الذي يتصف بالحيلة، شخص ماكر فطبيعة الحال هي التجارة فكما يقال: لا يمكن ممارسة التجارة دون إشعال شمعة الشيطان.

و شخصية التاجر تظهر في مكانة اجتماعية شعبية عادية أي ذو تجربة في ميدان التجارة.

3) <u>الابن المدلل</u>:

[85]– المصدر نفسه، ص 54.

يتكون سكاتش الابن المدلل من ثلاث شخصيات و هي: الأب و الأم و الابن المدلل.

3-1 الشخصية الرئيسية:

فحسب عنوان " الإبن المدلل"؛ فالشخصية الرئيسية تعود" للإبن" فهي شخصية أساسية حتى وإن كانت صفاته لا تصل للصفات السامية للبطل المسرحي و إنما تفرد السكاتش الاجتماعي بهذا النوع.

وغالبا ما تكون الشخصية الرئيسية هي الأكثر انجذابا و هي ما يسلط عليها الضوء، و الابن هنا عبارة عن شخص صغير في السن و كما يظهر في السكاتش أنه مدلل من طرف أمه عكس أبوه. و على ما يبدو فإنه الابن الوحيد في العائلة.

إن هذا السلوك المنتشر في مجتمعنا، أين نجد الأم دائما ترضي أبنائها في كل الأشياء و نجد الابن هنا مدلل بزيادة و هي تربية سيئة، أولا لأنه صغير في السن لا يفرّق بين الصواب و الخطأ. ثانيا: تدخل الوالدين لتصحيح سلوك ابنهما (من المفروض ما تقوم به الأم في السكاتش) .

3-2الشخصية الثانوية:

أما الشخصيات الثانوية فهي: الأب و الأم اللذان اختلفا في معاملتهما تجاه ابنهما المدلل .

الأب: كان موضوعي و صارم و قاس نوعا ما في تربيته لابنه،

أمّا الأم: (جاءت ماكثة في البيت)، فكانتتتعاطف بالزيادة مع إبنها و حنونة عليه. نلاحظ من خلال الشخصيتين الثانويتين أنّهما متناقضتان في معاملتهما لابنهما، فنجد الأم تفكيرها عاطفي أما الأب فتفكيره موضوعي.

4) السكران:

يتكون السكاتش من ثلاث شخصيات و هي:

_ السكران

_ الزوجة

_الزائر

4-1 الشخصية الرئيسية:

هي السكران لأن العنوان موجه إليه و هي شخصية اجتماعية بسيطة جدا، أخذ رشيد القسنطيني ملامحها من ذلك الرجل الجزائري العاصمي فلقد استلهمها القسنطيني تأثرا بالواقع الذيانتشرت فيه آفات اجتماعية تظهر خلال شخصية السكران، ونكشف من خلالها صفة السكران التي يمتاز بها الزوج (في هذا السكاتش).

زيادة إلا أنّه من خلاله أراد القسنطيني أن يبرز التوتر الأسري بوجود زوج على نحو غافل (سلوك غير لائق برب أسرة).

4-2 الشخصيات الثانوية:

الزوجة: هي امرأة بسيطة ماكثة في البيت مثلها مثل غيرها من النساء، تقوم بأعمالها بشكل عادي، وواجباتها، فقط تعاني من حالة زوجها(السكران).

الزائر: أمّا الزائر في السكاتش هي أيضا شخصية اجتماعية و هو من قام بفتح الحوار في السكاتش"السكران"وهو يتساءل عن زوج تلك المرأة (الزوجة) المسمى بعمر "قندوز"، و يكون له بمثابة صديق أوجار.

ج) دراسة اللغة المسرحية:

تعد اللغة الشفوية وسيلة الأكثر انتشارا واستعمالا في التعبير و التفاهم و التواصل بين الناس، و يستخدمها الكاتب كأداة للتعبير عن أفكاره (و ذلك كتابيا) فيحررها من قوقعتها حيث تكون هي من تخرج النّص إلى الوجود، فاللّغة هي من تُحقق التواصل بين المسرح و الجمهور التي تصدر عن طريق نفسية الشخصيات في الموقف، حيث يوظفها الكاتب في لغة محكية وهي لغة عامية جزائرية عربية مأخوذة من لغة الشعر الملحون تحمل في طياتها شحنات مليئة بالحلم و الأمثال .

و لأنها لغة مشتركة في الأوساط الشعبية استطاع "رشيد القسنطيني" أن يتقرب من الجمهور بإبداعه اللغوي (الارتجالي) أثناء عرضه لكوميدياته، و لأنه يمتلك موهبة كوميدية فطرية، فنجاحه يظهر حينما يثير الشعور بالبهجة في الجمهور. إن اللغة الموظفة في العمل المسرحي تعد غاية هادفة في معاينها ووسيلة لتبسيط تلك الأفكار لدى المتلقي (الجمهور).

1) السكاتش الحاج في باريس:

نلاحظ من خلال السكاتش "الحاج في باريس" أن "القسنطيني" زواج بين لغتين أو أكثر و يظهر ذلك واضحا حين عرّب بعض الكلمات الفرنسية و كتبها باللغة بالعربية من بينها: ***ماشري**"، ***أنفتي**"، ***رستورا**"،***بون أني**"،***كاربوستال**"، *" **أشمنديفير**"، ***فانتوز**"، ***فاكتور**"، ومنها باللغة الفرنسية "en bon santé et bien[86]

[86]-المصدر السابق، ص 9-10.

كما تسربت إلى لغة السكاتش أيضا كلمات باللغة العربية الفصحى مثل:"رب العالمين"، "هذه مدة"، "الله العظيم"، "الحساب على الله"[87]، فهي عبارات متداولة في الأوساط الشعبية الجزائرية فجاءت على لسان شخصيات عامة بسيطة.

ليس الغرض من وراءها إبراز المستوى الثقافي للشخصية و إنما إبراز السلوك و الأخلاق و الصفات المنتشرة في المجتمع.

من خلال ما قيل نفهم أن المؤلف المسرحي "رشيد القسنطيني" قد اختار لغة عامية بسيطة بعيدة عن الابتذال فهي ليست بالغة سوقية منبوذة وإنما هي لغة شعبية مستوحاة من التراث الشعبي الجزائري.

إن هذه اللغة عندما تلقى فوق الركح المسرحي تراعي مستوى الجمهور و أفق تلقيه، و مشاعره و أخلاقه

إن اللغة التي استعملها الكاتب في السكاتش "الحاج في باريس" رغم بساطة كلماتها فهي لغة شعبية، عامية إيحائية تكشف الغموض في بعض الحالات من الواقع،بمعنى سيطرة العقلية الفاسدة، إذ يحاول "القسنطيني" تبسيطها و تقريب الفكرة من الجمهور و تدعو -اللغة- المشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي و السياسي و ما يميز اللغة الشعبية أنها تجعل المسرح وسيلة من مسائل تغيير الواقع و خلق الأفضل في المجتمع و مع إمعان النظر في السكاتش نجد أن "رشيد القسنطيني" قد أدرج قصيدة غنائية فكاهية ساخرة، تحمل في دفتيها معنى عن الحيات و العقلية والتي ذللت المجتمع الجزائري (من خلال السكاتش)، و يظهر ذلك خلال المقاطع المذكور في النص مثلا:

---

[87]– المصدر نفسه، ص 9-11.

كل واحد خالق بقرله * اللي يدبر عليه يعمله

أنحب هذا ألراس أنحله * أو نجبد اللي خربشله

(قد قرله)

إلى غاية:

أطاسول طبيب يداوي * يقول لك شوية مغلاوي

و أنا بيا جن سماوي * راني نعالج أو نكتبله

(به قرله).[88]هي مقاطع من الأغنية الأولى بعد المحاورة

2) **<u>السكاتش "فاقو":</u>**

إن اللغة التي وظفها الكاتب "رشيد القسنطيني" في السكاتش "فاقو" هي لغة عامية، بسيطة متداولة في الوسط الشعبي العاصمي في فترة الثلاثينيات، و هناك ألفاظ لم تعد مستخدمة في وقتنا الحالي و إن وجدت بعضها فإنها لا تفهم إلا بالعودة إلا كبار الشيوخ الذين عاشوا في تلك الفترة.

---

[88]– المصدر السابق، ص 11-12.

قراند كوميرسا= grand commerçant، جو مار بال با تالما= je me rappelle pas
tellement، *مارشي= marché ،* ديقاج تترو= degage trop ،* سي بالابان= c’est pas la
peine, *توفا لا يراند=tu vas les rendre. لزانفا=les enfants*

كما أدرج "القسنطيني" كلمات معرّبة أصلها فرنسية و نلمس بعضها في:*"**قراندكوميرسا**"،* "**جو مار بال با تالما**"، *"**للزانفا**"،*"**مارشي**"،*"**ديقاج ترو**"،*"**سي بالابان**"، ***توفا لا يراند** .

ذكر أيضا بعض الكلمات لا تقول عنها أنها منبوذة وإنما هي غير ملائمة في الأحادث اليومية خاصة العائلية مثل "التبرنة"،"ولاد لحرام".

إن اللغة التي وظفها الكاتب في السكاتش "فاقوا"هي ذات طابع اجتماعي، مأخوذة من المجتمع الشعبي كما أنها لا توجد فيها تصنع أو غموض، فهي سهلة، زيادة إلى هذا فعند قراءة المسرحية نحس بنوع من الحيوية و بعفوية الشخصيات.

3) **<u>الابن المدلل:</u>**

لقد جسد "رشيد القسنطيني" في سكاتشه هذا لغة تندرج ضمن نفس المقومات التي هي البساطة والعامية محضة دائما لا تخرج عن إطارها اللغوي الشعبي و تركيبها أثناء تعبيرها فقط يكمن في الأبعاد التي تناولها السكاتش.

فمثلا في الابن المدلل تناول "رشيد" بعد تربوي أخلاقي، أي تربية الآباء لأبنائهم،كما نلتمس أيضا بعدا دينيا الذي هو الطاعة التي يحثنا عليها الدين الإسلامي تجاه الوالدين مثل ما ذكره والد"الابن المدلل" حيث قال: "**هاكي فرنك، وحد أخر و سمح لي يا وليدي طاعة الله و طاعة ولادكم .....**"[89]

[89] – رشيد القسنطيني، 25 مسرحية و نصوصا أخرى،مصدر سابق،ص 66.

لأن الابن المدلل في السكاتش ألح كثيرا في رغباته حيث طلب المال من أمه بعد أن أهانها بكلمات سيئة حيث قال:"**أنحب المعارك الله ينعل والديك يا يمه...يحرق والدين باباك**"[90]

في الختام نستخلص أن السكاتش يعتبر سكاتشا فكاهيا ساخرا و موعظيا في الوقت نفسه،حيث يبرز صفة أخلاق الأبناء، و كيف أن يتعلموا معنى الأخلاق.

و إضافة إلى إدراج مثل شعبي يظهر في أخر السكاتش حيث قال:**اللي رَبَاوَه الرْجال يُخرج مَالْفحَال، واللي رباوه النساء يخرج كبحال الكحزة.**[91]

4) **السكران:**

تعتبر اللغة في هذا السكاتش لغة موحية بسيطة من حيث التراكيب لأنها في متناول الجميع بأسلوب مباشر و ساخر ذات بعد اجتماعي وموعظي.

استخدم "رشيد" لغة مسرحية تنسجم بين الخطاب و لسان الخطاب أي (السكران) و يظهر هذا في المحاورة التي دارت بين السكران و زوجته،فكان الخطاب ملقى بطريقة مباشرة و تلقائيةو باستهزاء في قوله:

الزوجة: أه يا سبع وين كنت

الزوج: فالتبرنة

الزوجة: أه عنده لوَجه و يقول كنت في التبرنة

الزوج: إيمالة كنت فالجامع[92]

---

[90]- المصدر نفسه، ص68.

[91]- مصدر سابق، ص 68.

أما صفة الاستهزاء تظهر خلال قوله:

" السكران: بوه، بوه على ذوك لحوايج التي تسعاهم عندها سباط مقطع أأأوشبشيرة دومي سمال- demi semel" نلاحظ أن في السكاتش تنوع التشكيل الأسلوبي حيث أضاف كلام غنائي:حيث قال:

"**السكران:(يتغنى)، يالان، يالان، الدربوكة و طاز تغني**".[1293]

د) الحوار:

يعتبر الحوار أداة فنية في المسرحية يدور بين شخصيتين أو أكثر حول موضوع ما، إن الحوار يشكل بناء متماسك في المسرحية، و ينبغي أن يتسم بالإيجاز و الوضوح و منه يكون ناجحا، من خلال إرضاء نفسية الجمهور، حينما ينفعل بكلام الممثل و يستمتع بالعرض المسرحي.

"**إن توظيف الحوار لا يقتصر على الفن المسرحي، بل نجده أيضا في الحياة اليومية و في ممارسات لفظية أخرى شأن الحوار الفلسفي و الحوار الصحفي...**"[94]

" **يجمل الناقد الفرنسي "بييرلارطوما" P.Larthomas، خصائص الحوار المسرحي في أربع سمات أساسية: التسلسل و الفعالية ووحدة النبرة و الحركة** "[95]

---

[92]- مصدر نفسه، ص 70.

[93]- المصدر السابق، ص 71.

[94]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة و النشر و التوزيع، الرباط، ط1، 2006، ص 17.

إنما يختلف حوار الحياة اليومية من الحوار المسرحي و يكمن ذلك الإخلاف في التسلسل فإذا كان المتخاطبان في الحياة اليومية ينتقلان في حوارهما من موضوع لأخر، فليس هناك ترابط بين الأقوال بمعنى حوار عشوائي و مواضع متداخلة فيه ترابط و تسلسل الألفاظ من حيث المعنى و يتحقق ذلك الترابط بواسطة ضمائر (المتكلم و المخاطب) و الأهم من هذا كله تحقيق التأثير على المتلقي (المتفرج) .و الجمهور هو الذي يشكل الانطلاقة نحو النجاح، زيادة أيضا للعمل المميّز، فيكون ناجحا لا محال.

من خلال ذكر المتلقي(الجمهور) فإنّنا:**"تجد أنّ قضية الجمهور تمثّل نقطة الانطلاق_أو الغرض الأساسي_ الذي يشكل بؤرة الاختلاف بين الاحتفالية و بين باقي النظريات العربية الأخرى، فهي تزيد أن تعيد لهذا الجمهور استجاباته و إمكانات المشاركة"**[96]

د-1)" الحاج في باريس":

و يشكل الحوار في سكاتش "الحاج في باريس" صورة ثابتة لبساطة الشخصيات، حيث يريد القسنطيني من خلالها التغلغل إلى أعماق الجمهور بكيفية عرضها و بتقنية عنصر الفكاهة و السخرية والبساطة اللغوية و السهولة الفكرية في الطرح التناول ليتطور الحوار ليشكل لوحة فنية.

نلاحظ من خلال السكاتش أنه ليس هناك إلا شخصيتين هذا ما يميزه في بعض الأحيان، ويظهر الحوار وكأنه يكشف لنا عن الأحداث الجارية و المقبلة والماضية، مثل: ما

---

[95]- المرجع نفسه، ص 18.

[96]- عبد الرحمان بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد-دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1992، ص 293.

ورد في مستهل السكاتش فكان الحديث حوارا آنيا بين "قدور" و المرافق له –أي الممثل-، ثم انتقل "قدور" إلى سرد الأحداث التي وقعت له في الماضي القريب ثم يعود لإتمام الحوار مع الممثل، و يختمها بأغنية فكاهية، و يمتاز الحوار في النص "الحاج في باريس" بالاقتصاد والإيجاز فليس بالمدخل فالبرغم من ذلك فكلماته مشحونة بمعاني تتسم بالوضوح ومعناها هادف، لأن الحوار في السكاتش إذ ما كان طويلا قد يؤثر على المشاهد و حينما يمل و الملاحظ أيضا في السكاتش أنه هناك حوار طويل نوعا ما و يكمن في حديث " قدور" عندما بدأ يسرد لرفيقه ما حدث له في (البابور) و أثناء رحلته المزيفة إلى باريس.

لكن أسلوب ذلك السرد المضحك الفكاهي الساخر لا يجعل القارئ أو المتلقي يمل و هذه ميزة الكوميديا الساخرة زيادة إلى رصد تكنيك التمثيل الكوميدي المرتجل شأنه شأن "الكوميديا دي لارتي"la commedia dell arte.

د-2)" فاقوا" :

أما الحوار المشكل في سكاتش فإنّهعبارة عن حواريحتوي على الرمزية؛ أي نلتمس من خلاله نوع من الايحاءات الغير المباشرة.

و يظهر ذلك في الحوار الدائر بين التاجر و "القسنطيني"؛ في بداية الخاطب بينهما،فالتاجر بدأ الحديث معه بكلام يحتوي على لغز أو معنى، من وراءه قصد،و ذلك حين قال له:"التاجر: **واي تسمليط،واي تسمليط يا قليل، ينادي أحد المرة، واش جايز علينا نتينا شمايل بالفنطازية، تقول شي ما تعقلني ما نعقلك، أوه..."**[97].

[97]- رشيد قسنطيني، 25 مسرحية و نصوصا أخرى، تحقيق: نذير حسين، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة-الجزائر،ط1، 2005، ص 54.

فالجمل التي تشكل الحوار في هذا السكاتش، هي جمل قصيرة ليست بالمخلّة و لا بالمملة، نلاحظ أن فيه اختلاف في الأفكار، و يعود السبب إلى تسلسل الأحداث العشوائية من بداية المحاورة وصولا إلى مبتغى التاجر الحيلي(و يكمن في شراء القماش)؛ و نلاحظ هذا في نوع الحوار بين التاجر و " القسنطيني".

إن الحوار في السكاتش "القسنطيني" له تناغم في ألفاظه و كأنّه شعر ملحون.

د-3) الابن المدلل:

يشكل الحوار في السكاتش " الابن المدلل"، حوارا عاديا مثله مثل أيّ حوار دائر بين المتخاطبين في الحياة اليومية، أما في هذا النص فالحوار يرمز كأنّه خيط إنفعالي يشده من بدايته إلى آخره و أفكاره تدور حول موضوع واحد.

كان الحوار يدور بين شخصيات عامية عادية، كأي أسرة جزائرية، و يتصف بالوضوح و القصر من حيث الجمل؛ فليس بحوار غامض. استخدم " القسنطيني" أسلوبا فكاهي ساخر،مما يجعله غير ممل ،في آخر السكاتش نلاحظ أن " رشيد" قد أدرج مثل شعبي،عندما قال له:الأب: **اللي رباوه أرجال يخرج من لفحال ، و اللي رباوه أنساء يخرج كي بحال الكحزة"**[98]

د-4) السكران :

---

[98]- المصدر السابق،ص 68.

أما الحوار في السكاتش " السكران"،نلاحظ اختلاف في الحجم، فهو أطول مقارنة بالسكاتش السابق، فهذا يدل على تأزم في الحديث الداخلي، فالموضوع يدور بين شخصيتين(الزوج و الزوجة)، الأول في حالة سكر(غير واعي) أما الثانية فهي عكسها.

تناول "رشيد القسنطيني" الحوار بأسلوب هزلي هادئ، و إهانة ساخرة ، و يظهر ذلك في إهانة الزوج لزوجته.

الخلاصة :

نستنتج من خلال هذه الدراسة، أنّ "رشيد القسنطيني" استخدم لغة عامية شعبية، موجودة في المجتمع الجزائري، فلقد نجح في الاعتماد على هذه اللغة الجماهيرية، و التي حمّلها رموزه و إيحاءاته للكشف عن أعمال شخصياته التي انتقاها من الأوساط الشعبية الجزائرية، نلاحظ أنّه اعتمد على لغة شعبية دون أيّ تصنّع، كما استخدم ألفاظا بلغة فرنسية معرّبة.

و الممتع في لغة الحوار عند "رشيد" هي عفويته و أسلوبه اللغوي الساخر، كما أدرج أيضا أمثالا شعبية ، فجل سكاتشاته مليئة بالمعاني و المواعظ، وهادفة لتربية مجتمع يعاني من تعقيدات نفسية و فكرية.

خاتمة

خاتمة

كانت التجربة المسرحية " لرشيد القسنطيني" المنطلق لهذه الدراسة، و استعراض لأهم انجازاته الكوميدية الفنية في العالم المسرحي؛ تقييما لأسلوبه الساخر مما أعطى للمسرح رؤى جديدة ولّدتها العلاقات الاجتماعية التي فرضتها سيرورة المجتمع الجزائري.

و لعل ما أنجزه " رشيد القسنطيني" أثرى المسرح الجزائري؛ حيث برزت الكوميديا كنمط مسرحي يصور عالما تتصارع فيه سلوكيات الأفراد؛ بوقائع و أحداث مبنية على النفور و مهاجمة الرذائل، بالبحث عن منافذ و الخروج ممّا وقعت فيه، يمكن إدراكه عند لغة الشعب، فمنه يمكن للشعب الجزائري أن يكتشف و يدرك المسرح من خلال لغته العامية، و أفضل وساطة للتواصل.

و بعد عناء البحث و مشقة المعالجة توصلنا في بحثنا هذا المتواضع إلى مجموعة من النتائج المتمثلة فيما يلي:

- إنّ لكل شعب منالشعوب في العالم، له تاريخه و ثقافته و فنونه و تراثه الشعبي التي يفتخر بها، و يصنع فروقا مع غيره و توافقا معه في الهدف نفسه.
- فالثّقافة الجزائرية غنيّة بتراثها الشعبي؛ فلقد عرفت بأشكالها التراثية الاحتفالية التي تتعلق أساسا بما له علاقة بفن المسرح، باعتباره جزء فعال في بلورة الفكر الثقافي بمقوّمات حضارية ينمو و يذوب فيها.
- دور المسرح كان اجتماعيا لأنّ على المسرحي أن يناضل مع الطبقة المحرومة قي سبيل تطوير المجتمع الجزائري.
- أسفرت الحركة المسرحية الكوميدية و التي كان من أبرز ممثّليها"رشيد القسنطيني"من ظهور الكوميديا الساخرة بطابع السكاتش و النمط الارتجالي، مما جعلها من أهم التقنيات المستخدمة و الناجحةفي المسرح خلال فترة الثلاثينيات و يظهر ذلك بداية من أولى إبداعاته المسرحيّة من"زواج بوبرمة".

خاتمة

- استنتجنا بعد الدراسة للسكاتشات " رشيد القسنطيني" أنّه قد وظّف لغة عامية اجتماعية جزائرية محضة، فكانت البداية في نشأة المسرح الجزائري بلغة الشعب؛ فاستلهمت المسرحيات من القضايا المتداولة في المجتمع في تلك الفترة.
- تميّزت نصوص" القسنطيني" بلغة إبداعية أساسها تقريب الجمهور الجزائري من العرض المسرحي، و بالتالي خلق علاقة جميلة و لطيفة بين المتفرّج و الركح المسرحي.
- لقد استطاع " رشيد القسنطيني" رسم معالم التجربة الكوميدية الارتجالية الساخرة و هدفها بالدرجة الأولى إنساني كما يهدف إلى توعية الشعب.
- إنّنا يمكن مقاربة تجربة الفنان" رشيد القسنطيني" في الكوميديات من خلال ملامح ولعل أهمها مضمون الموضوعات التي نلتمسها في السكاتشاته، التي تسعى إلى تربية المجتمع و القضاء على الآفات الاجتماعية، حتى نكوّن مجتمع متحضّر.
- "رشيد القسنطيني" فنان و أستاذ في فن الارتجال له الفضل في خلق هذا النوع الجديد في المسرح الجزائري، و استطاع بذكائه الاجتماعي المتميّز أن يقدّم فرجاته المسرحية بشكل ممتع و مفيد.
- حتى نفهم معنى البلد المتحضّر عامةً، علينا أن نوجه أنظارنا إلى _من يمثّل ذلك البلد_ الشعب(فالبلد المتحضّر يشكّله الشعب المتحضّر)، لذلك فإنّ المسرح يلعب دورا هاما في تطوير المجتمعات، لهذا فإنّ مسرح "القسنطيني" ساهم بشكل عام في إبراز هذا المبدأ.

آمل أن يعود المسرح الجزائري و يعيد حيويته و يلقى إقبالا من الجماهير، و يلقى قدر من الاهتمام من طرف الباحثين و المهتمين بالفن الرابع.

خاتمة

Rachid Ksentini

L'affiche et l'ombre

Il y a soixante ans, en Octobre 1927, Rachid Ksentini (1887-1944), interprétait son premier rôle dans une pièce de Allalou : *Le mariage de Bou Akline* ». On parle de lui aujourd'hui comme on parle d'un saint. Le connaît-on réellement ?

On parle de plus en plus ces derniers temps de Rachid Ksentini. On lui colle souvent des étiquettes qui lui vont aussi mal que le costume que porte un nt trop adulé. Il est tour à tour traité de *énie* », d'« *homme orchestre* », d'« *au-r-comédien hors-pair* », de « *Molière al-ien* »... Les articles de presse, les témoi-ages d'amis ou de compagnons de ite, les études et les travaux universi-es l'élèvent au niveau du mythe. Le naît-on réellement ? Mais à propos, un the, on ne le touche pas. On en parle is jamais l'approcher. Ni Allalou, ni chtarzi dans leurs mémoires, ni Lache-, ni Hadj Ali dans leurs articles n'arrivent ous donner des informations sérieuses. ilà déjà plus de quarante ans qu'il est ort, mais son ombre continue toujours à vailler nos cervelles. Arrivera-t-on à mprendre et à analyser l'itinéraire de cet teur-comédien en nous débarrassant de tte multitude de superlatifs qui faussent ut débat sérieux.

On attendait beaucoup des « *révéla-ns* » de Allalou et de Bachtarzi, mais rien sérieux ne fut réellement fait. Nos deux noins et acteurs ont tenté dans leurs vrages de récupérer Ksentini et porter le apeau pour cette « *découverte* ». Les ux hommes, parlant à la première per-nne (c'est tout à fait normal quand il git de mémoires), ont donné des chif-s contradictoire (nombres de pièces et chansons), des résumés quelque peu onqués. Ni l'un, ni l'autre ne sont arrivé à porter des renseignements convain-nts. Qui croire ? On sait d'ailleurs que entini n'écrivait jamais ses pièces. Il availlait sur des canevas à la manière de commedia dell' arté. Ses pièces ont été prises par Bachtarzi que certains traitent « *plagiaire* ». Aujourd'hui, toutes les trapolations, les atermoiements, les ensonges... sont permis. Ksentini porte-t-bien son costume « *méphistophéles-e* ». Interrogations, questions. On n'at-nd plus de réponses sérieuses. Mais on ntinue toujours à broder, à spéculer sur s aventures et des expériences pro-ables.

Bachir Hadj Ali dans sa conférence de 963 (Culture nationale et Révolution) lui fait porter des traits de militant. *Algérie-Actualité*, sous la plume de Méziane Ourad, fait de sa chanson *Houria*, un hymne à la liberté. Un mort, on lui fait dire ce qu'on veut).

En vérité, on connaît très peu de choses de Ksentini. Il ne reste presque plus rien, sauf quelques enregistrements. Etait-ce un « *Molière algérien* » comme le suggérait hâtivement certains ? La réponse est cette fois-ci rapide : non. Nous estimons que sur le plan du théâtre, Ksentini n'a en aucune manière, laissé de traces indélébiles. Qu'on en juge. Le théâtre d'après l'indépendance s'est surtout abreuvé à des sources extérieures. Il ne peut pas en être autrement. Notre auteur-comédien n'a pas beaucoup « *égratigné* » les Alloula, Benaïssa, Kateb, Benguettaf... C'est vrai qu'on essaie toujours d'utiliser, on ne sait pourquoi la paternité, de surcroît mythique, d'un homme qui fit bien rire, amuser et éduquer les gens dans une période bien précise de l'histoire du théâtre en Algérie, dont l'apparition fut bien tardive. Seul peut-être Rouiched a conservé certains traits de Rachid Ksentini.

Quand on interroge les gens sur Ksentini, il ne nous donnent que très peu de renseignements et un océan de superlatifs. Des étudiants interrogés Alger, Constantine, Annaba et Oran nous disent tout simplement que c'était un génie, un grand homme de théâtre (certains par contre n'en ont jamais entendu parler). Dans les articles de presse et les travaux universitaires, on privilégie souvent sa vie aventureuse et ses différents voyages. Sa vie privée devient l'espace de prédilection des discussions et des préoccupations de ceux qui parlent de l'auteur d'*El ahd E Ouafi* : alcoolique, aventurier, voyageur... (des stéréotypes qui ont la vie longue comme ceux qui les emploient à profusion). On a construit une image mythique d'un homme qu'on ne connaît pas assez.

Ksentini fit sa première expérience dramatique le 26 Octobre 1926. Il interpréta un petit rôle dans la pièce de Allalou « *Le mariage de Bouakline* ». En 1927, il constitua une troupe avec Djelloul Bachedjerah. Sa première pièce fut, selon Bachtarzi, Allalou et la presse, un échec. « *El ahdi El Ouafi* », drame en quatre actes, première pièce algérienne non précédée d'un concert de chants, disparut rapidement de l'affiche. Cet échec aurait eu un impact sérieux sur la production de Rachid Ksentini qui se tourna vers le comique. De facture réaliste, son répertoire est estimé à une cinquantaine de pièces (est-ce le compte ? Bachtarzi et Allalou ne sont pas d'accord sur le nombre) et à 600 chansons (est-ce trop ?). Aujourd'hui, on ne connaît de ses pièces que celles reprises par Bachtarzi : « *Phaquo, Loundja El Andalousia...* ».

Rachid Ksentini, qui est né le 11 Novembre 1887 à Bouzaréah, mettait en scène des personnages qui se recrutaient essentiellement dans les milieux religieux et marginaux. Nous retrouvons le cadi véreux, le faux dévot, le mufti cupide, le fumeur de kif... Il recourait, selon des témoins, aux jeux de mots, aux quiproquos et aux retournements de situations. Il s'attaquait à l'obscurantisme. Dans « *Dar m'habel* », il décrivait un asile d'aliénés. « *Ettamaa* » dénonçait l'avarice et l'arrivisme. « *Ach kalou* » était une satire de la sorcellerie.

Sa technique d'écriture était proche de la commedia dell' arté (le canevas constituant l'unique document écrit). C'était sur scène que le texte s'écrivait. L'improvision tenait une grande place dans le théâtre de Rachid Ksentini dont la représentation était basée sur le jeu. Point de texte entièrement écrit. Ce qui a permis d'ailleurs à Bachtarzi de reprendre les pièces de l'auteur en faisant surtout appel à la mémoire. Bachtarzi dit ceci à propos de Ksentini : « *l'acteur-auteur n'était pas acteur après avoir été auteur, il l'était en même temps* ». *[...] Quand il s'emparait d'un rôle, il le faisait sien* ».

En fin de compte, on ne connaît pas grand chose de Ksentini. On peut qu'extrapoler, spéculer sur une vie qui nous paraît à la limite de l'inaccessible. Que d'écrits, que de travaux ont été faits sans jamais arriver à montrer le vrai visage de cet auteur qui nous a fait la désagréable surprise de répudier le texte et de ne compter que sur la représentation. C'est là le contrepied. Mais aujourd'hui, certains parlent de Ksentini avec une telle complaisance et une voix tellement fausse, qu'on se met à douter de la sincérité des propos. Sauver Ksentini de l'oubli ne veut nullement dire le mythifier. Qu'on parle avec sérénité de cet acteur-auteur et de tous nos artistes. Qu'on mette à côté les superlatifs trop envahissants. Cette remarque est valable pour tous nos hommes de culture et de nos personnages historiques. A-t-on toujours peur de notre ombre ? On sait que les médiocrités se complaisent facilement dans cette situation. Reste le temps...

AHMED CHENIKI

DIRECTION GENERALE DU
THEATRE NATIONAL ALGERIEN
10,RUE HADJ-OMAR-ALGER-
SERVICE DE DOCUMENTATION

THEATRE ALGERIEN
D'HIER ET DE DEMAIN

A quelque race qu'il appartienne l'homme dès sa tendre enfance a toujours " Joué " à mimer au personnage, connu ou légendaire à imiter la geste ou le cri d'un animal et ce, pour amuser son assistance ou lui prouver son adresse.

Vu sous angle et considéré dans son sens original.Le Théâtre a existé chez tous les peuples du monde, le peuple Algérien compris.

Qui ne se souvient de "Bou-a-ffif",cette troupe que les jeunes gens de chaque Village constituent à l'avénement du printemps. A la tombée de la nuit, masqués et déguisés ces jeunes gens vont de porte en porte jouer dans les cours des maisons des rôles de personnages légendaires incarnant le bien ou le mal selon l'accueil chaleureux ou hostile qu'ils trouvaient auprés des habitants.

Qui ne se souvient du fameux "Quaqourt" qui invite un jour des représentants de plusieurs corporations d'artisants de différentes régions de Kabylie pour leur interpréter tour à tour les livres mouvements d'artisants à l'ouvrage ?.

Mais le Théâtre dans sa conception occidentale sur scène joué au publiqa sur un thème choisi, diriez-vous ?

C'est le roman qui adonné naissance à cette forme d'art.Or le roman est absent de la littérature Arabe dont se réclame essentiellement le peuple Algérien. et cela pour la raison que voici : les phyloloques prétendent que le mot arabe est synonyme du mot bédouin .
Or la vie du bédouin dans son désert immense une lutte continuelle et sans merci entre la nature et lui-même.

Cette lutte de tous les jours et de tous les instants ne lui laisse aucun répit et ne lui permet guère de donner libre cours à son imagination.Le bédouin est constamment sur ses gardes, prêt à sauter sur son cheval pour défendre ou reprendre son patrimoine à son ravisseur ou encore le reconstituer en opérant une razzia.

Cette dureté du sort, ce combat qu'est le sens même de la vie a fait naître chez le bédouin une sorte de super-réalisme.

Il ne croit que ce soit qu'il perçoit matériellement ;ostensiblement.

A la longue il finit par s'accomoder de ce genre de vie, s'estime satisfait et ne cherche pas à concevoir ou à imaginer autre chose de meilleur.

Voilà pourquoi la littérature arabe n'était durant la période qui a précéder et suivie l'Islam quand celui-ci avait atteint son apogée, qu'une littérature descriptive ou lyrique et rien d'autre.

Lorsque aprés une longue étape d'immobilisme puis de décadence, elle se tourna vers l'Europe pour se récréer on s'abruvant à ses sources, la pensée arabe lui emprunta entre autre, ce monde d'expression nouveau qui est le roman, d'abord et le Théâtre ensuite. Le Moyen-Orient qui fut à travers l'histoire le depositeur de la culture musulmane a été le premier à introduire chez lui cette forme de pensée occidentale. Et le Théâtre moderne est entré en Algérie, aussi paradoxal que cela puisse parâître vue, en passant par le Moyen-Orient.

C'est en effet vers I92I qu'une troupe Théâtrale égyptienne sous la conduite de George Abiod est venue se produire en Algérie. C'est le passage de cette troupe qui fit germer la première idée de créer un répertoire Théâtral en Algérie. Une troupe El Mouhaddiha, "l'éducatrice" fut créée le 5 Avril I92I.

Toutes les pièces interprètées par cette troupe étaient des oeuvres de son président Fau Tahar Ali Chérif. Elle donna successivement Echeka Baadai Hanna I92I- Khidâa Al Gharam et enfin Baadie I923.

Un autre groupement non organisé donna El Moslah I923.

Je signale tout de suite pour une raison sur laquelle je reviendrai plus loin que toutes ces pièces ont été écrites en arabe classique. Le public accueillit ces tentatives sans enthousiasme.

Mais l'idée était partie comme un chrysalide libérée sousain de son cocon. Chemin faisant, elle rencontra un génis qui la cherchait peut-être? C'était Rachid Ksentini, (I887-I944) auteur, il peignait la société, il traitait des vérités de tous les jours, des vérités dramatiques dans un style badin et chantant, rayonnant de clarté et débordant de fraicheur. Acteur, veritable pince sans rire, il captivait la salle. Chaque geste, chaque propos de lui, faisant rire l'assistance aux larmes.

Son génie créateur est généreux. Les pièces, les sketches, les monolôgues se succédent, toujours vivants pleins de sens. La troupe se déplace précédée par la renommée toujours craissante de l'auteur-interprète et se collaborateurs, elle se produit dans toute l'Algérie.

.../...

Le théâtre algérien est né. Il est même né solide et bien portent et permettait toutes les promesses.

Comment se mesure la valeur d'une oeuvre littéraire ? En éprouvant-dit-on-à la lire, aprés vingt ans, autant de plaisir que le jour de sa parution.

Rachid Ksentini est mort et de oeuvres, il ne subsiste de nos jours que quelques vieux enregistrements nazillards de monologues. De cette période florissante du Théâtre Algérien; il n'est édité et fixé pour la postérite que quelques pièces tels qu'Hanibal et Billal respectivement de M.Madame et Mohamed Eloid, écrites encore une fois en arabe classique.

Pourquoi ?

Dés le IIIe siécle de l'ère bégyptienne, les littérateurs musulmans se sont posés la question suivante : quel est du sens et du mot qui le véhicule, celui qui doit requérir davantage le soin de l'auteur ?

D'aucuns soutenaient que le sens est la perle et le mot une coquille sans valeur.

D'autres, par contre, répliquaient que la pensée est la propriété commune de tous les hommes qu'ils soient hommes de lettres ou homme de la rue. Mais que la qualité de l'art assure la continuité à la pensée de l'homme de lettres dû-elle être futile et banale et l'absence de celle-ci cordamne à l'oubli total la pensée la plus noble et la plus généreuse.

L'histoire de la littérature arabe devait par la suite donner raison à ces derniérs.

En effet, jamais Hassan Ibnou Tabet,le poète du prophéte qui toute sa vie a chanté la gloire de l'Islam n'est parvenu à atteindre auprés des critiques avisés le rang et la gloire accordés à Montanabli qui n'a chanté toute sa vie que l'argent et le pouvoir, ou à Abou Nouas le poète pourtant bachique et aux maeurs dissolues. Mais l'art pardonne tout.

N'a-t-il pas pardonné à Gide ? (oui ?)

S'il est une chose cependant sur laquelle il a été et demeure intransigeant, c'est la médiocrité.

.../...

Le Théâtre arabe en Algérie ne trouvera sa voie que le jour où il aura forgé la langue qui lui ouvrira les portes de la pensée et le fixera ensuite pour être lu et critiqué et peut-être exporté.

Dans quelle langue doit-on écrire ce théâtre arabe ? Mais dans la langue arabe, bien sûr.

La langue arabe qui s'enseigne dans les établissements, selon des règles établies depuis des siécles, cette langue polie, ouvragée, enrichie précise et concise qui s'est pliée à toutes les exigences, des idées, qui a véhiculé la pensée humaine pendant des siécles et qui continue à suivre et à assimiler cette pensée dans ses divers aspects philosophique, scientifique et technique.

Pourquoi donc vouloir troquer cet instrument perfectionné pour un dialectal, appauvri et dont les mêmes mots revêtent parfois d'une province à l'autre des sens diamétralement opposés.

Les anciens arabes aussi avaient plusieurs dialectes ou "Lahadjdjat", mais même avant l'Islam nous trouvons déjà une langue littéraire commune comprise par tous et dont l'unité a été faite dans centres littéraire et parachevés par le Coran.

C'est avec cette langue seulement que le théâtre arabe dans ce pays pourra se fixer, s'éditer et être livré à la critique. Nos auteurs dramatiques d'aujourd'hui affichent une hérésie parfois haineuse et l'égard de la langue dite [illegible] classique pour la seule raison qu'ils l'ignorent et l'homme est hostile à tout ce qu'il ignore. Mais n'est-ce pas cette ignorance qui les oblige aujourd'hui à pratiquer avec leur produit une sorte de commerce à la sauvette de peur que leurs oeuvres soient étalées au grand jour et que le lecteur se rende compte de la médiocrité, voire de la vulgarité pitoyable de leur contenu ?

Ces oeuvres si elles étaient éditées, illustreraient d'une façon édifiante l'esprit inculte de leurs auteurs qui n'ont aucune formation intellectuelle. Or, ne peut s'improviser auteur qui veut ; "Il suffit pas non plus d'avoir une bonne opinion de ses prédispositions scéniques et de la bonne volonté pour s'improviser acteur et, privés de maîtres, les amateurs ne pouvaient dépasser le stade d'une expérience ".

.../...

RACHID EL KSENTINI

Le père du théâtre arabe en Algérie

(1887-1944)

en France. Le choix de la personne de
enaient tous les thèmes de la propagande
l Pétain, retour à la terre, défense de la

plication des adaptations et des reprises.
tation dramatique sans être cité par les

Mahieddine Bachetarzi (DR).

Mahieddine Bachetarzi, le plus grand organisateur de l'activité théâtrale avant l'Indépendance (DR).

Djelloul Bachdjerrah (DR).

Mohamed Touri, l'un des plus brillants « comiques » algériens (DR).

Allalou, l'auteur de la première pièce en arabe populaire, « Djeha » (1926). DR.

Georges Abiad, un grand homme de théâtre syro-libanais (DR).

lité et ce souhait fut exaucé par une troupe

الحاج في باريس

الممثل الأول : مبروك مبروك الحجّة يالزّين.

قدور: يا خويا يسلّمك، نقول لك الحق، عندي ثلث أيام واليوم الرّابع، والحساب على الله.

الممثل الأول : بطيت، هذوا الحجاج عندهم أشهر ملّي لحقوا. سقسيت عليك ولا حدْ عطاني خبرك، هذا حتّى واحد ما شافك ثماتيك، وَينْ حجيت؟

قدور : في سالوفا تيكولي، وين حبيتني انحج، في مكة، ياخي معيول ياخي.

الممثل الأول : فاقوا فاقوا، غير أحكي لي، قال لك اللّي تسالكْ أعطيه، واللي يعرفك ما تخبّي عليه، جابولي خبرك.

قدور : بركا بركا، اشكون قال لك؟

الممثل الأول : اللي كنت معاه في بمياك يالزين.

قدور : بوعلام، وقيلة (متسغعًا) آه، يا وخيبي الله، الله يرحم والديك أسترني أنا راني في قام الناس، الحاج يالحاج وكذلك أو ما يشبه.

الممثل : إيه يا ريف أفهمت، فاقوا يك فاقوا يك، عليك أمان الله وشبايك اللي شديت فيه في لاتوريفال أفهمت. والله العظيم ما خارجه برة.

قدور : يا خويا اللي حبّ يحزق زوج حزقات في مرة يوسّخ سروالة، هذاك زعماتيك رحت تسريم للحج، راك تعرفني، لا نقرا لا نكتب أسمعت، غديت لواحد السيد ما صحاب بلاّست الحُود، قال لي ألبابور كامبلي، ولا رحت راك ترجع معبّز معاهم، ماعندنا لحاجة الفايدة

دَارْ بِيَا قَالْ لِي نبعثك فِي بابور الملوك، إيه ما عندنا حاجة أبدا مشى أجبَد منّى أجبَد نيَابي، أخمسطاش أنيوم وأنا معلم أخ المسؤول يا خويا أداني، ماعندنا حاجة خاتفة، به يمكن ولا شكون يحرف، كي ضربلي سويرات كاملين، أبعثني في بابور مارسيليا، قالّ لي لمّا توصل بابور الحج راه يستنى فيك، إيه متاع الملوك ضحكة إيه أفهمتك أفهمتني، راني نشوف فيك تضحك ويداني ألبانا الفلاني تاع الغرب، بيقورنوا سلطان السيتيغال، السّعيد أفندي سلطان الحوازقة، سي بوصّلة لحقيقة ضربت على حوايجي نصيبهم ماشي حوايج اللي يتمشاو مع الملوك، أفهمت ماعندنا حاجة تبعته، لحقيقة أبعثني أوصلت المارسيليا، نصيب البشاوات، مسيو سيري، مسيو يورقي، ماعندنا حايجة يا سيدي، أدخلت لمارسيليا ذيك الليلة بت، في جدّة اصبحت في إيطاليوغ، أسمعتني يا وجيي ولا ما سمعتنيشه القصّة وراه بابور الحج، حتّى وانا نتلاقى بوهد المسيوم الله الله، وهد القادشة أحفتهم صحابنا من جهتنا مسيوم يخدّم، أيا نذيك البابور الحج أداني لتبرنة، فهمتني ماعندنا حاجة أوصلنا هذا لبابور الحج قالّ لي خوذ أشمندفير وروح الباريس، الله الله عليك يالحج.

الممثل الأول : أومن بعد ياسيدي كمّل لنا الحكايا.

قدور : إيه أومن بعد بت ذيك الليلة أنوم نذبح الكبش في عرافة، وصبّحت نطلع فالسّوطاج في مَنَاك

الممثل الأول : أومن بعد؟

قدور : أستنى علاش راك تقلق فيا، هذا أنت مفيون واش يقول بنادم عشيت يا سيدي معرّ لجمّال، المحمل تاع الجمالك تاع باريس، غير الجمل اللّي يرفد حمّالت الحطب في جهدها.

الممثل الأول : لكن كي شفت روحك ماتنجمش أتروح للحج وماكتبش رب العالمين، كنت ترجع، هذه مدة هذية.

قدور : ياخويا واش نقول لك ماطلقتنيش المكتوب يا علي.

الممثل الأول : (يضحك) يحب يقول المكتوب خلاص باه تزيد إيه الله يثبّت الحجّة بالشّيخ هذه حجّة وفرجة، هذه اللي يقول الحاج باريس، أنت كامل ولعبوا بك؟

قدور : ماشي لعبو بيا يا علي، ألعب بيا مخّي، لقرلّه اللي يقول.. يخويش في راس الناس الكل، أسمعت يا مخي

تمت المحاورة

ومن وراء هذه الحوارات تبث أغنية فكاهية تحمل في دفتيها معنى وتليها أخرى.

الأغنيـــة

كُلْ وَاحَدْ خَالَقْ بِقـــرلُه * اللّي يدبّرْ عليهْ يَعمَلُه
أنصَبْ هَذَا الرَاسْ أنطَه * أومنجبَدْ اللّي خَرَيتَلُه
(قَدْ قـرلِـه)

وَاحَدْ خَـلقُه فيهَـا نيّـة * أعطَاهْ المـالْ والذّرية
إيحَوسْ عَلَى كُلّ ابلِيـسْ * امَاسِي فيرِ غَرضَك دلّه
(بِـه قـرلِـه)

وَاحَدْ شَرِبتْ لَه قَهجَة صَفرَة * عَلَى عَشرَة دَورُوا فَالسكرة

ويصبح يكرط فالقدرة * ويقول لكْ ربي كتيلّه
(به قوله)
واخذ عندُه بميمسة مخلوطة * لقى بها ساعة مزلوطة
إيروح يرميها على السوطة * ويصبح أنا سلفك
(به قوله)
شي عشاته فطار بنية * ماريته تستنى مسكينة
يدخل على الكنكينة * يروح لطباخ إتعضله
(به قوله)
واخذ يزلف طباخ تكسر * يبدا بالجاوي يبخر
الطالب إينعرم ويدبر * طز حتى بزيد يكمله
(به قوله)
أطامسول طيب يداوي * يقول لكْ شوية مخلوي
وأنا بيا جتْ سماوي * رانِي نعالج أو نكتبلك
(به قوله)

تمت

يا خويا أنا المذعور

يا خويا أنا المدعور * من خلطتْ جدّ الصاحب
خالطتْ لعمى ولمكنور * ما لحشايشى حتى الطالب
دورك et bien
أوخيكْ ديما وحدي * معْ عميرتي لعزيزة
ما نحبّ حدّ يلسقْ جدي * ما نحضر في دربيزة
اللّي نقول فيه الظنّة * تماتيك وياستخلافْ
لما نجبدهم يدنى * بخلاصوا يوخينا يعفط
وخيكْ ديما وحدي * معْ عميرتي لعزيزة

ما نحبّ حدّ يلسق جدي * ما نحضر في دربيزة
دُرك كي نروحُ أنحوس * نحط دوروه في تزدامي
نبدا نجبد وانخلص * على روحي يا مانا مي
وخيك ديما وحدي * معْ عميرتي لعزيزة
ما نحبّ حدّ يلسق جدي * ما نحضر في دربيزة
ندخل لريستورا نمحطْ * أنا هُو ما انفيتي
لما الماكلة تنحطْ * نقول لروحي بوتْ أبيتي
وخيك ديما وحدي * معْ عميرتي لعزيزة
ما نحب حدّ يلسقْ جدي * ما نحضر في دربيزة
لما ندخل لداري * نحسب روحي أمزوج
أنقول أروحي يا ما شيري * نضرب ضحكة أونخرج
أوخيك ديما وحدي * مع عميرتي لعزيزة
ما نحبْ حدّ يلسق جدي * ما نحضرْ في دربيزة
ساعات نشري بوكي نوار * كلّى ندية أهدية
ندخل لداري بسوار * زعمة عملاتُه لي كادوُ حرية
أوخيك ديما وحدي * أمعْ عميرتي لعزيزة
ما نحبّ حدّ يلسقْ جدي * ما نحضر في دربيزة
في ليلة لبوت أني * اكتبت لروحي بريا
لغدوى لفاكتور جاني * بعثتها لي حرية
وخيكْ ديما وحدي * أمعْ عميرتي لعزيزة
ما نحب حدّ يلسقْ جدي * ما نحضر في دربيزة

تمت

الممثل الأول : وحدك أونتنجم تقعد يا قدور؟
قدور : ايه نتنجم وحدي يا خويا أندعرتْ أنيا يا خويا

مالصحاب والحبايب آجي جوز أدخل كول أشرب رُوحي
إيه إيه قُلت لكْ ليلةَ البَيْنْ أني أبعتتْ ألروحي بريا
أفهمتْ. استفى أنكملك أستفى (ضحك)

موسيقى

قدور : قلت لك يا سيدي
نصيبْ فيها كارْبوسطةْ * اللّي أنا أبعتتْ البارَحْ
en bon santé يا علاك * يوخيكْ يصبحْ فارَحْ
وخيك ديما وحدي * أمعْ عمرتي لعزيزة
ما نحبْ حدْ يلمسْ جدّي * ما نحضرْ في درْبيزة
أوكان تشوف
كي سعاتْ نحطْ بيكي * نبقا معْ روحي نشغلْ
نعّصْ ونقصْ نقيصْ * وقولْ يا ودّي نقالْ
أفعلْ الشيطان اسكتْ وحطْ
وخيكْ ديما وحدي * أمعْ عميرتي لعزيزة
ما نحبْ حدْ يلمسْ جدّي * ما نحبْ حدْ يلمسْ جدّي
ساعاتْ نطرْدْ جدّي * ونحلقْ بابي بالمفتاحْ
وقولْ الروحي يا ودّي * رجعْ واسكتْ وضربْ النحْ
وخيكْ ديما وحدي * أمعْ عمرتي لعزيزة
ما نحبْ حدْ يلمسْ جدّي * ما نحضرْ في درْبيزة
(حوار مباشر في حالة تعجب وإعجاب)
أقو كان تشوف وحد الحاجة وحدْ أخرى، هذه اللّي ما تمعاش فالحلقْ.
نواسي اللّي فاتوا وحدي * نعطي ظهري لمرايا
نجمعْ وسطرْ جدّي * والمستقبلْ مورايا
وخيكْ ديما وحدي * أمعْ عميرتي لعزيزة

ما نحبْ حدْ يلمسْ جدّي * ما نحضرْ في درْبيزة
ما نقولْ لواحدْ سامحني * ما نستعفْ حدْ أمزية
نخافْ لا ثاني نولي * وتطفرْ ثاني فيا
وخيكْ ديما وحدي * أمعْ عمرتي لعزيزة
ما نحبْ حدْ يلمسْ جدّي * ما نحضرْ في درْبيزة

تمـــت.

الفحصي عندْ بايَهْ

سكاتش فكاهي

الأشخاص :

01 - المطـرب

02 - حرية المطربة

لمطرب

القسنطيني : قلتْ لكْ ما نلقاشْ لا فانصانصوا لاتْرانتوا

نشريشْ كلشْ ما شفلي

التاجر : ثوما قالسلسوا قرنكْ عبادْ الله عليكْ قرنكْ تسعة

خمسة ميتراتْ سبعة سبعة حتى ثلثْ ميتراتْ نعطيكْ

القسنطيني : اعطينا روحْ اعطينا خمسة ميتراتْ باشْ

التاجر : شفتْ يعني كي نقرنجاوْ حنا ذاكْ

القسنطيني : نعرفْ ليهوديْ كيفاشْ يقرنجاوْ معْ المسلمْ على

خنوكْ شحايرْ هردوها بناتنا واحنا قطعْ قطعْ

ميتراتْ غيرْ باشْ نلقاوْ بخاطركْ

التاجر : يعطيكْ الصحة يا حبيبي

تمـــت

فـــاقوا

التاجر : وايا تسمليط وايّ تسمليط يا قليل ، بنادي أحد المرة ، واش جايز علينا نتينا شمايك بالقنطازية نقول شي ما تعقلني ما نعقلك، أوه.

القسنطيني : والله ما عقلتك يا حبيبي.

التاجر : معلوم ما تعقلنيش أنتينا رجل معقول، أشحال تعيى تعقل أنتينا كي بحالي، أشكون ما يعقل شي دابيذ بنت جعفاي. بصح أنا عندي بون آني ولايني ولايني نثبت على أسمك، واسمو بعد اسمك؟

القسنطيني : واسمني دوجة، فاقوا فاقوا.

التاجر : فاقوا بولاد الحرام يا عيني أنا قرانذ كوميرسا.

القسنطيني : أنعم إيه، قرانذ كوميرسا، إصلي وحلال للذبيحة.

التاجر : (تضحك الكلمة) حقّ مفرق يا عيني غير ضعايك معاك كي قولوا كومسي عمري ما نفهى ذيك الليلة... يا يمة الحبيبة.

القسنطيني : ذوك لجرايم، واش من الليلة هذية؟

التاجر : رجو ما ربك يا تالما ليالي اللي جوزتهم أليا، أسمعت أقعدت معاك قعدة تاع المسلمين ولا في عرسة ولا في ثبرنة.

القسنطيني : يقدر يصير، أشكون يعرفنا.

التاجر : سرو إسارنا أنا عيني ما تكذبش ، أنتاع اللي دايم نزوخ بك معر مراتي وللزافنا اسمك؟

القسنطيني : حمودة، يقدر يصير، حمودة إسمي.

التاجر : سوادنو حمودة، أش راكم، أش راكم يا حبيبي.

القسنطيني : رانا الحمد لله صحة واستر، هذيك الدنيا وما فيها.

التاجر : عندك الحق يا حبيبي، هذا الوقت هذا صحة واستر وذراري. هذا ما يتمنى بنادم في الدنيا، كاش ما ستحق ليوم؟ عندي كلشي، أويامارشي شوف ذاك القماش العزيز شوف يا عيني. والله ما تصيبو في جهة أخرى فستوك وما تصيبوش.

القسنطيني : لقماش هذا ساعة يا خويا رانا مكفيين الحمد لله.

التاجر : الحمد لله اللي لبنادم دايما مكفي، هذا اللي حنيا دايما مكفي. هذا اللي هدرلي عالسومة ثمي. أكاش ما تشري علينا؟ أيا أشري علينا حتى حويجة غير مس آلب أو ماتشريش عندي قوستو فيك.

القسنطيني : هنا مسكينا غايا مليح، الله يجيب السوق يا خويا

التاجر : وثلاثين صوردي للميترا سي پاسور.

القسنطيني : بنادم يقول الصح، أرخاخس ورخى الله. الله يجيب السوق أبقى على خير.

التاجر : أشحال تسحق، أشحال نقطع لك 1-2-3-4-5-6 دي مثر يكفيوك.

القسنطيني : هذه حلوة، أنا نقولك ما تشريش وهو يقطع لي.

التاجر : وعلاش يا حبيب أنتا عيني حتى نقطع لك. ونكيل لك ومبعد تقولي. ديقاج تزو. فاشارشي لاجا.

القسنطيني : واشنه هذا لاجا، روح حبس يماك معر لاجا. هذه بصح بساطة، تحبه تبيعوا بالسيف يا مصرا عليك على داراك حبك.

التاجر : اللي قارسا سي يا لاجا لاجا. توقا ديراندك فانساشو

العدل : أنهب المعاركْ الله ينعلْ والديكْ يا بنتْ.. يحرقْ والديهْ بايلكْ.

الأم : آآ تسبّ يمّاكْ أتسبّ يمّاكْ اللّي ولداتكْ.

الأب : ايهْ (يضحك) زيدْ سبّ يمّاكْ يا وليدي زيدْ زيدْ أضْربهاَ هكّا أضحكْ يا وليدي هكذا أنحبّ وليدي كي يسبّ يمّاتْ آه يا وليد الحرامْ بن الحرامْ

العدل : أنهبْ المعاركْ.

الأب : (ينعال عليه بضرب) هاي المعروكة الأولانية هاي الثانية هاي الثالثة.

العدل : "باكيا ومنتشفعا" ضربني بابا، بابا ما نكلشْ بالكْ ما نكلشْ المعاركْ يا بابا ناكلْ لخضرْ يا بابا ما ناكلْ حتى حاجة

الأب : أسمعي اللّي رباوه أرجالْ يخرجْ مالفحالْ، واللّي رباوه أنساء يفرجْ كي يحالْ الكحزة.

تمـــت

السكران

سكاتش موحظي

الأشخاص :

01 - السكران.

02 - الزوجة

03 - الزائر

الأم : زيدْ غَشُّوا زيدْ بريدْ يطلبْ قرْنكْ

المدلل : نعمَلْ ثلاثة قرْنكْ.

الأم : شُفتْ فعلْ لكْ طويلْ وينْ يوصلْ لك. أنا بركاني بركاني من الفجر والزُوخ، طلعْ عليك الجيران.

الأب : لاَلاَ معْوِنتي لاَلاَ شدي دُوره، زيدي عطي لله آه طاعتْ الله وطاعتْ والاكمْ نعاودها لكْ

الأم : على خاطر يا مخلوقْ الله، راكْ أتشوف لَوْلَدْ ما عندهْ صحّة، وتزيدْ أتجنّنْ به. شوفْ وجهْ راهْ صفّرْ تقولْ شي يوبيه.

الأب : وسيلك، وسيلك المعايز وووووزوجيلاف

الأم : مازال. دركْ نبدا نقطعْ حوايجي يرحمْ والديكْ خلّينا ناكلو لقمة في غرضنا، ما توقفهالناسْ آه أدنى أدنيأدنى تاكلْ اي

المدلل : ما نحبشْ الدولمة، ما نحبشْ الدولمة

الأم : هاي كاينة كلْ مريقة تاعْ الجاجْ ياكْ أتحبها أنتيا.

المدلل : ما آه أنحبْ المعاركْ، أنحبْ المعاركْ بالعسلْ.

الأم : شوفْ وليدي خذاباتْ لكْ المعاركْ وتاكلْ لهمْ، ما تحمّشْ يا لكبيدة، كلْ شي يبوزْ كلْ شي، غير غدوى اللي تهيزْ لكْ.

المدلل : (منحنحا) ما آه أنحبْ ذركْ المعاركْ ولا نقلبْ لكمْ السيدة. (منحنحا)

الأب : هيا نوضي، طيبك المعاركْ لوليدي نوضي ولا يقتلْ روحهْ يقتلْ لنا السيدة نوضي يا مخلوقة الله نوضي نوضي طيبيه المعاركْ.

الأم : والمعاركْ مطلبا زوخ ولا خمسة دقايقْ يا وليدي

الأب : دبري راكْ روحي جيبيلو الحلزي هملوا مالاَ كايناَ.

الابن المدلل

المدلل : يمّة..

الأم : وَه، وَه، واشنّه؟

المدلل : يمّة أعطيني، أعطيني قرْنكْ، يمّة أعطيني قرْنكْ.

الأب : ذركْ أنوضْ ألك ألك أبنا المبكّلْ نعطيلهْ طريحة حتى نزرقلّه لحمة.

الأم : بركا بركا يا رجلْ !!! لولدْ مريضْ لوكانْ كاش ما يصير فيه.

الأب : آه يا ربي، زيدي قشيه، زيدي قرْفيه حتى حانهارْ يرجعْ يضربكْ.

المدلل : يمّة أعطيني قرْنكْ (منحنحا)

الأم : أصبرْ أصبرْ يا وليدي ذركْ نعطي لوليدي ذركْ نعطيه.

المدلل : (منحنحا) ما آه ما آه نحبْ ذركْ. ذيكْ نهارْ نقتلْ روحي.

الأب : شديه، شديه، شدي أعطي الجدّه شدي لاكان هالكفينة تستقامْ لنا أكثر من أقرنكْ.

الأم : أوه، بعيد الشرّ عليه، الله لا يبليه.

المدلل : (منحنيا) وعلاشْ إيصبني بابا ذركْ أنحبْ زوخ أقرنكْ، زوخ أقرنكْ.

الأم : شُفتْ واشْ وسيتْ لنا، هاوليكْ تعطاكْ نرمي

الأب : هاكي قرْنكْ وحدْ آخرْ هاكي، واسمحْ ليا يا وليدي طاعتْ الله وطاعتْ ولاكمْ نبوزم من الشرّ، هاكا هاكا، زيدْ أقرنكْ آه يا يمّاتْ يماكمْ آه بالقاضي آه يا ربي يكْ...

السكران : أمشي بسلامة هذه كي قالت تفتارقوا كما ثلاثينا بالعرسة وقيلة رايحين تفتارقوا بالعرسة

الزوجة : أهبلتني الله يهبلك، أنسيت مزوالي الزنجاري.

السكران : مقهقها ذاك السروال اللي عندها، هذا هو ما اللي نعقلك واقف بذيك سة (ضاحكا).

الزوجة : راك تاكل راك تاكل تاكل راسك

السكران : ناكل.

الزوجة : شوف منا لفوق شكون يطيب لك كول كول.

السكران : في لمان الله وقفت على لرواح، ثروح ثروح ولا قيلة؟

الزوجة : أثروح منك الروح يا قلب لكحال، يا راسا لخشيبة يشا كنت ثقار للولاني وكيفاش أرجعت، ما ثخافش va ينكسر راسك وتقتلك لوخدانية لوكان نعرض ولا كاش ما يصرالك أتشوف شكون بك.

السكران : ثقار اللي نعرض نجي نحوس عليك.

الزوجة : تحوس عليا هاو في عينيك لاو نموت وعلاش ما نبكاش من هذا السكرة ونقعدو معاك لابناس علينا.

السكران : ابقاو على خير راحنا مشينا واللي يحبنا يحتف عنينا أبقاو على خير أبقاو على خير هاي تنحاس اللي عينه يروح ما كلاش يدوس أبقاو على خير.

الزوجة : أشنه راني نتحكس نتنب عليك هذا الزين وشاتا الحر اللي تتحكس عليه.

السكران : (يضحك باستهزاء) أعرفت روحي مزاحرفا وبقلي ونسكر ونساط ومبقلة هذاك اللي راني نحبها نتعلط معاه.

الزوجة : إيه ما نخافش راك رايح تقعط راسك.

السكران : واي ياقة؟

الزوجة : دروف، بصح كون رجل أن شاء الله يجيب لك ما خير مني، وأنا أن شاء الله يجيب لي ما خير منك.

السكران : (يضحك) واشنه واشنه ؟ أشنه يجيب لك ما خير مني؟ عاودي واش واش راك تقولي؟

الزوجة : قلت لك الله يجيب لك ما خير مني، وأنا الله يجيب لي ما خير منك الزائر يتدخل من أجل الصلح ذات البين.

الزائر : يا سي حسان أنعل الشيطان هذه يمات ولادك.

السكران : شوف يا عمر يمات ولادي ولا يمات بابا وميمة أسمعت.

الزائر : أنعل الشيطان.

السكران : خاطيك.

الزائر : أنعل الشيطان، صلي على النبي، صلي على النبي.

السكران : أنا المرأة اللي تطلع عليا أسمعت تطلع على روحها، ما تتمنى ليا ما تدنى ليها أفهمت آه كل يوم أنا.

الزوجة : خليني نروح.

السكران : ما نروحيش.

الزوجة : خليني نروح نعيا نخرج.

السكران : لا لا لالا ما تخرجيش.

الزوجة : أ، أ، أ.

السكران : كي زعما طبع وذركتيك طبع، ذركيتيك ما تخرجيش والله العظيم ما تخرجيها.

السكران وترفديني بزواح وتطلقيني بزواح الله يجيب لك من جهة أخرى.

الزوجة : إيه.

السكران

الزائر : شفتْ عُمر قندوز؟

الزوجة : أواهْ اليومْ إيجي، آه يا ربي أنضافتْ معكا الدّ فيك.
هكذا يضرا اللّي يطْ عَيْنهْ راجلْ.

(يدخل الزوج وهو في حالة سكر)

الزوجة : آه يا سبَحْ وينْ كُنتْ؟

الزوج : فالقَبرْتة

الزوجة : آ عندُه لوجهْ ويقولْ كُنتْ فالقبرْتة

الزوج : إيمالة كُنتْ فالجامعْ.

الزوجة : شوفْ أنا ما نتمطّشْ عليَ تعوفْ بركاني بركاني مليتْ منكْ.

السكران : شغلكْ.

الزوجة : شوفْ راني نبعَتْ ليمة جي تديني.

السكران : شغلها.

الزوجة : واشنه درتْ أنتَ ما تبطّشْ مَنْ هنا السكرة؟

السكران : شغلي.

الزوجة : إليه نبرّدْ راكْ تتخمّ فيا

السكران : ما عندكشْ حبيبات اللّي تلوح.

الزوجة : تاكلْ رصاصْ، أنكلّمْ معيَ، ما تبطّشْ منْ هنا السكرة؟

السكران : ما تتجمّشْ.

الزوجة : إيمالة أسمعْ، نلاقيها حبابْ [illegible]

السكران : هذا هوَ الحقّ.

الزوجة : إيمالة ردّ بالكْ، إذا رُحتْ [illegible]

عليَ أسمعتْ ولا ما سمعتشْ.

السكران : أسمعتْ أسمعتْ ما نجيشْ ما نخافيشْ.

الزوجة : أنا نوضْ أديني لعندْ يمّة.

السكران : غيرْ روحي وهدكْ ياكلْ لكْ بوزْدوروه

الزوجة : إيمالة روحْ نْدي هوايجي

السكران : بوهْ بوهْ خلي ثوكا لهوايجْ اللّي تسحاهمْ عندها

سبّاط مقطعْ، الأوشبشيرة دومي سمال-demi semel

الزوجة : وراهي البساية ديالي، ما شفتهاشْ؟

السكران : روحي حوسي فالحمامْ، ولا تحتْ لبنكْ.

الزوجة : شوفْ أسمعْ راني رايحة منّي بصحْ.

السكران : إيمالة رجعنا ذراري نلعبو.

الزوجة : أبقى علاش غير.

السكران : أمشي بسلامة، سلّمي عليهمْ يضحك مستهزءاً
مستصغراً رايحة هايْ دخلتْ لبيتها تتوجّعْ والله غيرْ
نضربها بسكرة حتى نرجعْ لابزاً زرفتي.

الزوجة : أوهْ نسيتْ شقشاري، نقشيراتْ وينْ راهمْ؟

السكران : هوْ.

الزوجة : ما شفتهمشْ؟

السكران : هوسي عليهمْ في رجليكْ. ولي نعقلكْ، وانت
مدّ بالكْ

الزوجة : ما تعاقلْ نعيا وتشتاقْ وتجيرْ.

السكران : [illegible] يالاّ. يالاّ. الدّربوكة وطارْ تغني.

الزوجة : راكْ تخلّي وراكْ قرّاحانْ غنّي غنّي، تعيا واتجي
وا [illegible] وتبكي، هذا الوقتْ تغنّي لكْ أنيايا
عن [illegible] تاعْدْ سيّادكْ اللّي راهمْ فالجوامعْ، أبقى
على [illegible]

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر:

1) -رشيد القسنطيني، 25 مسرحية و نصوصا أخرى، تحقيق: حسين نذير، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة-الجزائر،ط1، السداسي الثاني 2005.
2) – من ذاكرة المسرح الجزائري، جمع و تحقيق: حسين نذير، منشورات المكتبة الجزائرية.

قائمة المراجع باللغة العربية:

1) – ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار المعارف، 1119: الكورنيش النيل، القاهرة.
2) – أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، في النقد المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب .
3) - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى (الآن،) دار العودة، بيروت، 1975.
4) - دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.
5) – سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة .
6) – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، ط2، قسنطينة- الجزائر، 2007.
7) – عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- وحدة الرغاية، الجزائر،2002.

8) – عبد الرحمان بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد- دراسة، منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1992، ص 293.

9) – عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، دراسة، منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.

10) – كمال الدين حسين، المسرح التعليمي، المصطلح و التطبيق، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2005.

11) –عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، 2003.

12) – عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

13) – علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط2، 1999.

14) – محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة و النشر و التوزيع، الرباط، ط1، 2006.

15) – محمد حمدي ابراهيم، رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق:م، حتى القرن العشرين، محفوظة الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2007.

16) – نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، دار الثقافة، الشهيد قنفوذ الحملاوي، لولاية المسيلة، ط1، 2007.

17) – وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن ،عمان، 2003.

قائمة المراجع المترجمة:

1) – إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط 2، 1986.
2) ألارديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة دار سعاد صباح، الكويت، ط 2، 1992.
3) س،و ،داوسن، الدراما و الدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس،ط2، 1989.
4) مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش، الكوميديا و التراجيديا، تر: علي أحمد محمود، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت، 1978.

قائمة المراجع الأجنبية:

1) Ahmed Cheniki, Le Théâtre en Algérie, histoire et enjeux, Edisud, Aix-en-Provence, France, 2002.

قائمة المجلات:

1) بوعلام مباركي، "لغة المسرح بين الهوية و الغيرية"، مجلة حوليات التراث، العدد 6، 2006، مستغانم- الجزائر.
2) محمد محمود اسطنبولي،"أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر"، مجلة آمال، العدد 35.
3) مخلوف بوكروح،"ملامح عن المسرح الجزائري"، مجلة أدبية تصدرها وزارة الثقافة طبع الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، مركب للطباعة الرغاية، الجزائر، العدد 5، 1982.

قائمة الرسائل الجامعية:

1) إسماعيل جبارة،"البنية السوسيولوجية للمسرح الجزائري بعد الاستقلال(1963-1966)"، مسرحية الغولة- أنموذجا-،مذكرة الماجستير، جامعة باتنة، 2007-2008.

2) عبد الحليم بوشراكي،" التراث الشعبي و المسرح في الجزائر"، مسرحية الاجواد لعلولة-أنموذجا-، مذكرة متمّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي،تخصّص أدب عربي حديث، جامعة باتنة، 2010-2011.

3) عبد الرحمان بن عمر،"لغة المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة،2012-2013.

4) فطومة حمادي،" تداولية الخطاب المسرحي"، مسرحية العصفور من الشرق لتوفيق الحكيم-أنموذجا-،جامعة تبسة.

5) فاطمة شكشاك،"التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصص مسرح جزائري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009.

المواقع الإلكترونية:

- أحسن تليلاني،" تجربة رشيد القسنطيني في الكوميديا" www.rachidia.net (1

2) Htt//insaniyat.revues.org/7902 ?lang=ar.

3) www.arabicnadwah.com/articles/irtigal-hamadaoui.htm

- جميل حمداوي"الارتجال المسرحي".

4) kfarbou-magazine.com/issue/5969

- ناصر أحمد سنة،"الارتجال في المسرح "، مجلة كفربو، العدد 24، كانون الأوّل، 2013.

5) Ar.wikipedia.org/wiki/كوميديا إغريقية .

فهرس الموضوعات

مقدمة.....{ أ_ ب}

المدخل.....ص8

1) المسرح في الجزائر خلال العهد الروماني.....ص8
2) المسرح في الجزائر خلال الحكم العثماني.....ص11
3) المسرح في الجزائر خلال القرن التاسع عشر.....ص13
4) المسرح الجزائري و الإرهاصات الأولى(مرحلة الثلاثينيات).....ص14
5) تحديد مفهوم المسرحية ص21
6) الخطاب المسرحي.....ص24
7) تحليل الخطاب المسرحي.....ص25
8) مستويات الخطاب المسرحي.....ص27
9) الخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام.....ص29

الفصل الأول: التجربة المسرحية "لرشيد القسنطيني"

1) لمحة تاريخية عن حياة "رشيد القسنطيني" ص31
2) المسرح الكوميدي: أ- مفهوم الكوميديا.....ص37
ب- نشأة الكوميديا.....ص37
ج- مراحل تطوّر الكوميديا و عصورها.....ص38
د- أنواع الكوميديا.....ص39
هـ- كتاب الكوميديا.....ص42
و- أجزاء الكوميديا.....ص43

ز - موضوعات الكوميديا.....ص46

حـ البناء الدرامي في الكوميديا.....ص47

ي الشخصيات في الكوميديا.....ص49

3) الأعمال المسرحية " لرشيد القسنطيني".....ص52

4) مواضيع سكاتشات " رشيد القسنطيني".....ص58

الفصل الثاني: تحليل الخطاب المسرحي

1) مواضيع السكاتشات من ناحية الشكل:.....ص62

أ) توظيف التراث الشعبي ص62

ب) توظيف الثورة الجزائرية.....ص65

2) إشكالية اللغة المسرحية:.....ص67

أ) لغة الحوار بالعامية.....ص67

أ-1-مفهوم اللغة العامية.....ص69

ب)طبيعة لغة الحوار في مسرح" رشيد القسنطيني.....ص71

3) طابع السكاتش و النمط الارتجالي.....ص73

3-1-مفهوم الارتجال في الأدب.....ص73

3-2- مقومات الارتجال المسرحي و أنواعه.....ص74

الفصل الثالث : **تحليل نموذجي لبعض سكاتشات" رشيد القسنطيني":**

❖ الدراسة الفنية لسكاتشات :

- الحاج في باريس

- فاقوا

- الابن المدلّل

- السكران

أ) قراءة في العنوان:.....ص79

ب) دراسة الشخصيات : ص82

ب1- الشخصية الرئيسية

ب2-الشخصية الثانوية

ج) دراسة اللّغة المسرحية.....ص88

د) الحوار.....ص93

خاتمة ص98

ملحق.....ص101

قائمة المصادر والمراجع.....ص123

فهرس الموضوعات.....ص128