وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

الملامح التراجيكوميدية في مسرحية مسحوق الذكاء لكاتب ياسين

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- حنان شيخون
- عبدة بورامة

إشراف الأستاذ:

د. حسين خالفي

السنة الجامعية:2022/2023

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

الحمد لله الذي أعاننا على انجاز هذا البحث حمدا كثيرا و نصلي ونسلم على أفضل الخلق

سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

نشكر الله سبحانه وتعالى له الحمد وله الشكر أولا وأخيرا

نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف حسين خالفي على نصائحه القيمة ومختلف

توجيهاته

التي أنارت لنا دروب هذا العمل

والى كل من ساهم من قريب أو بعيد في انجاز هذا البحث ولو بكلمة طيبة.

إهداء

يسرني أن أهدي هذا العمل المتواضع إلى من سهرت

وتعبت لراحتي، أمي الغالية

والى من أنار درب الحياة، إلى من ضحى من أجلي

أبي العزيز أطال الله في عمره

والى كل من كان سندا لي: إخوتي سامية، سيليا ، عيسى

وكل زملائي وزميلاتي: يانيس، ليديا، سيليا،مريم

وزميلتي في المذكرة عبدة

والى كل الأساتذة الذين كانوا عونا لي منذ بداية هذا البحث

وخاصة منهم الأستاذ المشرف حسين خالفي.

شيخون حنان

بفضل الله وعنايته وفقني لتثمين وتكليل هذه المسيرة الدراسية

اهدي هذا العمل

إلى والداي الكريمين العزيزين علي أطال الله في عمرهما

وإلى عائلتي الكريمة التي ساندتني ولا تزال، إخوة و أخوات:

كريم، الحواس، رزيق، صليحة، صونيا

وإلى أبناء إخوتي: عبد الرؤوف، عبد الصمد، سيف الدين...

وإلى صديقتي كنزة، صبرينة، نوال، نجمة، سيليا ...

وإلى زميلتي في العمل حنان

وإلى أستاذي حسين خالفي الذي ساندني في هذا العمل

وإلى كل أساتذة وعمال قسم اللغة العربية وآدابها .

بورمة عبدة

مقدمة

الحمد لله خير ما يبتدئ به الكلام ، وصلى الله على محمد خير الأنبياء عليه السلام، أما بعد :

يتناول موضوع بحثنا هذا تجليات المسرح التراجيكوميدي في الجزائر، وهذا من خلال نموذج مسرحي مشهور هو مسرحية "مسحوق الذكاء " لكاتب ياسين، واختيارنا لهذا الموضوع راجع لاهتمامنا بالمسرح، والرغبة في البحث حول موضوعاته، وفضولنا الكبير لكشف خبايا هذا النوع المسرحي، الذي هيمن على التجارب المعاصرة، وهو ميدان بكر نظرا لقلة الأبحاث والدراسات حوله، وهنا تكمن أهمية هذا الموضوع، لكونه يعالج مواضيع متصلة بنوع مسرحي لم تتبين ملامحه بعد في المسرح الجزائري والعربي عامة.

تجسد مسرحية مسحوق الذكاء، رغم طابعها الكوميدي العام، الأبعاد التراجيدية للمسرح وللواقع الذي يشخصه ويحيل إليه، أي أنها تجسد نوعا من الكوميديا السوداء، التي لا تستهدف مجرد إثارة المواقف المضحكة للشخصيات، أو نقل مشاهد مثيرة للسخرية والإضحاك، وإنما تستهدف تشخيص بعض الموضوعات الاجتماعية بأسلوب ساخر ومثير للضحك، أو بالأحرى للضحك المبكي، متمثلة للمثل القائل: شر البلية ما يضحك، قصد دفع الجمهور نحو التغيير، وهذا ما يمكن ملاحظته في مسرحية مسحوق الذكاء، الكوميديا التي توسطت تراجيديتين، هما: الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة، لهذا حملت أبعادا تراجيدية، وهي لم تخرج في منحاها العام عن المنحى السياسي والثوري الذي اختاره كاتب ياسين كاتجاه مسرحي عام، لهذا فهي تبرز هدفا أساسيا هو الثورة والدفع نحوها، مثلها في ذلك مثل التراجيديتين، التي شكلت معهما ثلاثية: دائرة الانتقام.

لقد لعب المسرح الجزائري منذ نشأته دورا فعالا في مقاومة الاستعمار، وذلك من خلال اتخاذه وسيلة للنضال والمقاومة، حيث ساهم تهيئة الظروف المناسبة للثورة التحريرية وإعداد المجتمع الجزائري للثورة عن طريق نشر الوعي السياسي، حتى كاد المسرح الجزائري في بداياته أن يقترن موضوع واحد هو الثورة، خاصة المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، والذي يعد كاتب ياسين أحد أبرز رواده.

لقد شغلت ظاهرة توظيف السياسة في الأعمال المسرحية الجزائرية كثيرا من رواد المسرح، كما شغلت الباحثين في المسرح، وهذا من خلال ملاحظتنا حضورها القوي في أعمال الكتاب الجزائريين، ومنهم كاتب ياسين، الذي ترك بنصوصه بصمة بالغا في جمهوره، وهذا من خلال معالجته مواضيع حساسة تجاوز من خلالها حدود المجتمع الجزائري، وما عاشه من مآسي إبان الاستعمار الفرنسي، ولم يتوقف نضاله السياسي بعد الاستقلال، بل استمر فيه ومنحه أبعادا إقليمية مغاربية وعربية وأحيانا عالمية، فتناول في مسرحياته القضية الفلسطينية خاصة في مسرحية فلسطين المخدوعة، وتناول قضية كفاح الفيتناميين في مسرحية: صاحب الحذاء المطاطي، كما يبدو أنه يتناول في مسرحية مسحوق الذكاء، كيف أن بعض النظم السياسية تحاول تخدير شعوبها، وابعادهم عن الاهتمام بالشأن العام والمطالبة بحقوقه، وكيف أنها تحمي نفسها بسلطة سياسية ودينية وقضائية بأن تعين على رأس هذه السلطات أشخاصا لا مؤهل لهم سوى مؤهلاتهم في التملق والنفاق ومداهنة الحكام والتقرب منهم، لهذا يبدو أن المجتمع الذي يشخصه عن طريق بطله سحابة الدخان، الذي يقوم بمجموعة من الطرائف المرتبطة بشخصية جحا التراثية، هو المجتمع المغربي الذي أغرقه حكامه السلاطين في تدخين الحشيش، كما تبرز هذه المسرحية المغلفة بالكوميديا السوداء صراع الإخوة بسبب خيانة الأخ لأخيه. وهذا ما يظهر في مسرحية مسحوق الذكاء، حيث جمع مؤلفها فيها بين عناصر الكوميديا التراجيديا معا، معظم مشاهدها مضحكة، ولكن الملامح التراجيدية لم تغب عنها أيضا.

انطلاقا من هذا اشتغلنا في دراستنا هذه على إشكالية رئيسة هي: ما هي تمظهرات وأبعاد المسرح التراجيكوميدي في المسرح الجزائري وخاصة في مسرحية مسحوق الذكاء لكاتب ياسين ؟

أما أسئلة البحث الجزئية فهي كالتالي:

- ما هي مرجعيات المسرح الكوميدي؟ وكيف تطور المسرح الكوميدي والتراجيدي منذ نشأته في المسرح الإغريقي إلى يومنا هذا، وما هي أهم الفروق بين النوعين، ولماذا يتجه المسرح المعاصر نحو المزج بين النوعين ؟

قصد الإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على المنهج التاريخي، الذي يبين فيه مراحل تطور فني الكوميديا والتراجيديا عبر العصور، وصولا إلى خصوصيتها في المسرح الجزائري، ولإبراز ملامح الكوميديا السوداء في بعض التجارب المسرحية، كما اعتمدنا في تحليلنا لنص كاتب ياسين على المنهج الفني، وهذا من خلال ابراز وتتبع مختلف عناصر المسرحية، والتي تبرز طابعها التراجيكوميدي.

قسمنا دراستنا هذه إلى مدخل وفصلين، إضافة إلى مقدمة وخاتمة، حيث خصصنا المدخل لتناول مفهوم المسرح التراجيكوميدي، أما الفصل الأول فقد خصصناه للمسرح التراجيكوميدي وتطوره في الآداب العالمية، وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث رئيسية، تناولنا في المبحث الأول: تطور المسرح العالمي، ثم المسرح العربي في المبحث الثاني، أما المبحث الثالث فقد كان حول: المسرح الجزائري وثنائية الكوميديا التراجيديا.

أما الفصل الثاني الذي يمثل الجانب التطبيقي، وهو تحت عنوان: "تجليات المسرح التراجيكوميدي في مسرحية "مسحوق الذكاء "لكاتب ياسين"، ويتفرع إلى ثمانية مباحث، تمثل المبحث الأول في "تقديم عام حول مسرح كاتب ياسين"، وأما المبحث الثاني فقد تناولنا فيه" طبيعة وموضوع المسرحية"، والمبحث الثالث حول: "عناصر المسرحية"، والمبحث الرابع حول :"ملامح الكوميديا"، والمبحث الخامس تمثل في: "مظاهر توظيف التراث في مسرحية"، والمبحث السادس حول: "الهدف التثويري في مسرحية كاتب ياسين"، والمبحث السابع حول :"ملامح التراجيديا"، والمبحث الثامن فقد تناول: "الأبعاد التراجيكوميدية في مسرحية مسحوق الذكاء".

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من الدراسات، نذكر منها:

1-كتاب المسرح نشأته وآدابه، وأثر النشاط المسرحي في المدارس لعيسى خليل محسن الحسيني.

2-كتاب فن المسرح، لحلمي بدير.

3-كتاب المسرح الجزائري نشأته وتطوره، لأمد بيوض

4-كتاب المسرح نشأتها وتاريخها وأصولها لعمر الدسوقي.

وبطبيعة الحال فقد تخللت هذه الدراسة بعض المصاعب والعراقيل، منها قلة المراجع وشحها في المسرح عموما، وحول هذه الإشكالية خصوصا، بالإضافة إلى قلة الدراسات باللغة العربية التي تتناول المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، ورغم هذا كله نرجو أننا قد وفقنا في إعطاء إضافة جديدة للمسرح في الجزائر، الذي ظل يعاني ولا مزال من قلة الباحثين والدارسين إلى يوميا هذا.

لا يسعنا في النهاية سوى أن نتقدم بجزيل الشكر لمن قدم لنا يد العون لإتمام هذا البحث المتواضع، والذي منحنا بعطاء كبير أفكارا حول البحث، وأضاء لنا بعلمه الغزير الركن المعتم في عقولنا، وأفادنا كثيرا بنصائحه وخبرته وتشجيعاته، الأستاذ المشرف "حسين خالفي"، وكذلك جميع الأساتذة الذين أسهموا في تكويننا خلال مسيرتنا الدراسية لهم وافر الشكر والامتنان.

مدخل عام

- **مدخل إلى المسرح التراجيكوميدي:**

بزغ فجر المسرح على أرض اليونان وعلى أرضها عرف تطوره ونضجه، وشطره صناعه إلى صنفين متقابلين، متباعدين، ومتضادين، هما التراجيديا والكوميديا، ويحدد أرسطو التراجيديا في كتابه "فن الشعر" قائلا إنها محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين. في لغة ممتعة، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير في المشاهد عاطفتي الشفقة والخوف معا. أما الكوميديا فهي محاكاة لأشخاص أردياء، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك[1].

أشتق مصطلح التراجيديا من الكلمة اليونانية tragoidia، والتي تعني حرفيا "أغنية الماعز"، وتسمى بهذا الاسم لأن فناني المسرح في اليونان القديمة كانوا يرتدون أزياء جلد الماعز لتمثيل شخصية satyr المصاحبة لعدد من آلهة الإغريق قديما[2].

تعالج المسرحية مشاكل شخصية أساسية تؤدى إلى نهايات حزينة أو كارثية، ناتجة عن القدر، والخلل المأساوي في هذه الشخصية، كما هو الحال في الدراما القديمة أو يسبب الضعف الأخلاقي أو الخلل النفسي أو الضغوطات الاجتماعية في الدراما الحديثة.

يبدأ السرد في أي مسرحية تراجيدية عادة مع البطل، وهو في ذروة نجاحه فهو محترم وسعيد، ولكنه سيواجه بعض المشكلات، والتي ستؤدي في النهاية إلى سقوطه، لتنحدر المسرحية تدريجيا بالبطل من العظمة إلى الدمار، حيث ينتهي به الأمر بمعزل عن جميع أصدقائه ورفاقه.

---

1 – ينظر أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، دار الأنجلو مصرية، د.ط، د.ت، ص95

2 – ينظر المرجع نفسه، ص95

يشعر الجمهور بالحزن العميق والشفقة على البطل، لكنه أيضا سيدرك بأن المسرحية تحذره من الوقوع في نفس المشكلات التي أسقطت البطل في نهاية المسرحية وأذته.

أما الكوميديا فهي نوع درامي يهدف التشخيص الجميل أو التمثيل، وهي تجسد شخوصا معينة في صور وقوالب مرحة من صنع المفارقات، وهي عروض مسرحية ذات طابع خفيف تكتب بقصد التسلية، في فصول سهلة تبنى على المفارقات، أو هي عمل أدبي تهدف طريقة عرضه المرحة إلى أحداث الشعور بالبهجة أو السعادة. ومن نماذج المسرح الكوميدي مسرحيات أرسطو فانيس، فهي من أروع الأمثلة على فن الكوميديا القديمة في اليونان،[1] ويسمى الأشخاص الذين يمثلون الكوميديا بالكوميديين، وقد عرفت الملهاة (الكوميديا) بأسماء مختلفة فالبعض سماها مسرح العبث.

يمكن ملاحظة بروز نوع مسرحي ثالث هو بين النوعين، ويعتمد هذا النوع على عناصر النوعين معا، أي أنه يثير الضحك والبكاء في الوقت نفسه، حيث يصبح الضحك والبكاء فيها وجهين لعملة واحدة، بل إنهما يمثلان نشاطا يرتكز على أساس نفسي مشترك، وهذا ما يسمى بالنوع التراجيكوميدي، وهي مسرحية تحتوي في الوقت ذاته على عناصر التراجيديا والكوميديا معا، وتثير ما تثيرانه من مشاعر متناقضة.

تمزج التراجيكوميديا بين ما هو جدي وهزلي، وبين النبل بالرذالة، وتتناول البطل البرجوازي والشعبي، وتمزج بين القوة بالضعف، وبالتالي فهي تثير الدموع بالضحك، والموت بالحياة، وما ماثلها من ثنائيات ضدية، لم تكن لتجتمع لولا التداخل المباح بين النوعين، حيث يمكن لكل نوع أن يحمل عناصر وأجزاء من النوع الآخر، لهذا فقد سيطر هذا النوع على معظم الانتاجات المسرحية المعاصرة، فهي مسرح الإنسان المعاصر،

[1] – ينظر أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، دار الأنجلو مصرية، د.ط، د.ت، ص88

بعيدا عن مركزه الاجتماعي وانتمائه الحضاري، تعمل على جعله يبصر نفسه بنفسه، ويفتش عن علله وعلل محيطه المأساوية الملهاوية، ويضحك منها مكرا وأسى ويبكى عليها هزلا.[1]

لم تنبثق التراجيكوميديا من فراغ، ولم تقتحم المسرح عنوة وفجأة، بل لها خيوط قديمة، تعود جذورها إلى عصر النهضة، وإلى شكسبير هذا العملاق المسرحي الذي خلد اسمه في تاريخ المسرح. وأصبح من الممكن أن تضع الكوميديا نفسها في خدمة التراجيديا، كما أن التراجيديا يمكن أن تضيف لمسات من الجلال والوقار على الكوميديا، وأصبح الجمع بينهما قريبا وممكن الحدوث بشكل إيجابي، فمآسي شكسبير لم تتأثر بهذا المزج، وبقي النهج الدرامي التراجيدي على جسد المسرحية (البناء) وعلى المضمون أيضا[2].

لقد استوت التراجيكوميدي على عودها بفصل الكاتب المسرحي "أنطوان تشيخوف"، لأنه الأول الذي جمع إمكانيات التراجيكوميدي ،حيث بنيت مسرحياته على الجد والهزل، وقوة الصراع وتوهجه، واتخذ من هذا التداخل قناعا لنقل الاختلالات الإنسانية، والضحك فهي ليس ضحكا نابعا عن فكه أو لخلل ما، وإنما يتعلق بالقهقهة التي يطلقها إنسان صعقته الكارثة، ومن شدة الحزن والغيظ فاض ضحكا[3].

[1] – سعودي سلاف، تمظهرات التراجيكوميدي في مسرحية اسمع يا عبد السميع لعبد الكريم برشيد، مجلة لغة/ كلام، المجلد6، العدد1، مختبر اللغة والتواصل، المركز الجامعي غليزان، 2019، ص147

2 – ينظر سعودي سلاف، تمظهرات التراجيكوميدي في مسرحية اسمع يا عبد السميع لعبد الكريم برشيد، ص147

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص148

الفصل الأول

المسرح: من التراجيديا والكوميديا إلى التراجيكوميديا

1- تطور مفهوم المسرح العالمي

1.1- المسرح الأرسطي:

أول من وضع أسس المسرحية وحدد أنواعها الأولى أرسطو في كتابه " فن الشعر"، حيث « قسم أرسطو المسرحية إلى مأساة وملهاة. وعرف المأساة بأنها محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص بل عن طريق التمثيل، وهي تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[1].

«والمقصود باللغة المزودة بألوان من التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقول تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، إن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الأخر باستخدام النشيد. ويعني أرسطو بتلوين النظم في الحوار، وبالنشيد ما تقوله الجوقة. ومن هذا التعريف الذي وضعه أرسطو للمأساة أخذت أوربا فيما بعد قواعدها وأصولها ولاسيما في القرن السابع عشر»[2].

يوازن أرسطو بين التراجديا والملحمة فيقول: « لما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين النوعين وفقا لطباعهم الخاصة شعراء ملاه، بدلا من أن يكونوا شعراء إيامبيين، والبعض الآخر شعراء مآس بدلا من شعراء ملاحم»[3].

معني هذا أن التراجيديا أسست شكلا شعريا جديدا، داخل الأنماط الشعرية والأشكال الدرامية العتيقة، بعد أن استفادت من الملحمة في صياغة بعض مكوناتها الداخلية محاكاة الأفاضل من الناس، والمواقف المؤثرة، وإثارة

1- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ص60

2- المرجع نفسه، ص60

3- عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ط1، دار الأمان، الرباط، 2011، ص44

عاطفتي الخوف والشفقة. ثم إن كلا من المأساة والملحمة أخذتا من نفس المنابع الأسطورية القديمة، وإن اختلفتا في الصياغة الفنية.[1]

يبدو أن أرسطو قد انحاز إلى المأساة، وأبدى اعجابه الشديد بها، حيث صنفها في المقام الأول: « كان أرسطو يحدد أصولا للمأساة يجدها تارة في الملحمة، وتارة أخرى في أناشيد الديثرامب والساتير، فإنه مع ذلك لا يخفي تحيزه للمأساة، وإعجابه الشديد بها، واعتباره إياها "أجل وأعلى مقاما من الأولى"»[2].

لقد قام اليونان بالفصل والتمييز بين المأساة والملهاة، وهذا التفريق لم يمس الجانب النظري فقط، بل تعدى ذلك وصولا إلى التطبيق العملي، فأرسطو رأى بضرورة الفصل بين فنون الأدب، حيث جعلها كقاعدة عمل بها الكلاسيكيون، واتبعوا سبيله، حيث أنهم يقرون بضرورة الفصل بين المأساة والملهاة، أي بين التراجيديا والكوميديا.

2.1- المسرح الروماني ومحاكاة الاغريق:

لقد كان الأدب الروماني متأثرا إلى حد بعيد بالأدب اليوناني، بل إنه تبناه بما فيه المسرح. ولهذا ظهر الأدب المسرحي الروماني، على الأساس التي ابتدعه اليونان، وكتب شعراء الرومان مسرحياتهم على نظام المسرحيات اليونانية.[3]

لم تكن الدراما الرومانية وريثة المسرح اليوناني المحتضر سوى تقليدا باهتا وتكرارا باردا وعقيما لعروض ذلك المسرح العظيم، فمن بين أعلام المسرح الروماني يأتي اسم سينيكا في المقدمة، وتعتبر مسرحياته من أهم ما بقي من أعمال المسرح الروماني، ومن بينها عشرة تراجيديات، هي: "أغاممنون"، "الطروادیات"، "هرقل مجنونا"، "هرقل على جبل أويتا"، "أوديب"، "الفينيقيات"، ميديا، فايدرا، "تستيس"، ومسرحية وطنية هي "أوكتافيا"[4].

1- عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص44

2- المرجع نفسه، ص44

3- المرجع نفسه، ص110

وهي كما تبدو من عناوينها محاكاة صارخة للمسرحيات التراجيدية اليونانية.

ومع انحلال الإمبراطورية وتراجع حضارتها، سيؤول المسرح الروماني إلى الكوميديا الخليعة والاستعراضات المنظرية والألعاب البهلوانية السوقية، والدعاية المكشوفة التي تغازل الغرائز، كما أنه اتخذ شكل مسرحيات وملاهي صامتة إيمائية، كانت تزداد إفحاشا وقذارة يوما بعد يوم[1]. حيث شهدت الإمبراطورية الرومانية تراجعا في حضارتها أثر سلبا على المسرح الروماني، كما يبدو أن الفلاسفة الرواقيون كانوا ضد هذا المسرح وعارضوه بقوة، عكس الشعب الذي تعلق بعروضه المتهتكة أو الدموية: «إذا كان الفلاسفة الرواقيون مثل أباء الكنيسة، قد قاموا ضد المسرح. فإن الشعب لم يزدد إلا شغفا به ولهفة بعروضه المتهتكة. وهكذا تكاثرت مشاهد المصارعة والقتل ومناظر الدم البشري ينهمر في الحلبات والمسارح، وتراجعت بعدها الفضيلة التطهيرية للخيال، واضمحلت ملكة الفن»[2].

لقد تضافرت شروط عديدة على اضمحلال التراجيديا الرومانية وموتها، غير أن عداء المسيحية لها وحربها الضارية ضدها وضد المسرح في مجمله باعتباره فنا مدنسا يرتبط بمعتقدات "ديونيزوس" الوثنية، كان من أهم الأسباب التي أدت إلى القضاء عليه»[3]. وبهذا يعتبر العداء المسيحي السبب الرئيسي الذي أدى إلى انحطاط التراجيديا الرومانية.

1-عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص110

2- المرجع نفسه، ص112

3-ا المرجع نفسه، ص112

3.1- مسرح القرون الوسطى (المسرح الكنسي):

انتشر المسرح الديني ابتداء من القرن السابع، الذي وجد مادته في سير القديسين والأنبياء، وفي الإنشاد والتراتيل الطقوسية، فكان مسرح رهبان وقساوسة، واتخذ أشكال عديدة نمت وتطورت على امتداد العصور الوسطى وفي كل أنحاء أوروبا المسيحية. والمسرح الديني هو ذلك المسرح الذي تتخذ فيه العقيد المسيحية مظهرا دراميا، ومن نماذجه:[1]

* **المسرحية الدينية:** وكان مجال عروضها هو فضاء الكنائس نفسها، وكان الممثلون فيها من القساوسة، ويتخللها كثير من الأناشيد الدينية، ويغلب عليها الجو الطقوسي. وكان يضم إليهم فرق المنشدين وبعض النبلاء والمواطنين، اللذين يشعرون إنهم باشتراكهم في هذه العروض يؤدون شعائر دينية، إذ كان يقتضي هذا المسرح مشاركة كاملة للجمهور، فهو لم يكن مسرحا يقدم لجمهور متفرج، وإنما يخلق جمهور مؤمن[2].

* **مسرحيات الأسرار:** وتقوم على قصص الكتاب المقدس، وتتشابه في كل مناطق أوروبا، نظرا لوحدة مصدرها وتكرار مواضيعها وتشابه شخصياتها. وحتى حينما كان يقوم بوضعها مؤلف بعينه، فإنه كان يستلهم مادتها من الكتاب المقدس. وما يزال المؤرخون عاجزين عن معرفة التطور الذي أدى إلى ظهور هدا اللون من المسرحيات، وكل ما وصلنا يدل على أنها مسرحيات أخذت من حياة القديسين وسيرهم، وأنها مرت بنفس الأطوار التي مرت بها غيرها من المسرحيات الدينية. وهناك مسرحيات أسرار باللاتينية وأخرى نصفها لاتيني ونصفها باللغة قومية، ثم مسرحيات كتبت كلها باللغة القومية.

1-عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص112

2- المرجع نفسه، ص113

* **مسرحيات الأخلاق:** وتشترك كلها في تصوير شخصية إنسانية ذات صفات مثالية، ويطغى عليها الوعظ والتوجيه، وتفتقد للبناء الدرامي المحكم، وقد حاولت هده المسرحيات أن تنفتح على الحياة الاجتماعية وأن تدعو إلى الفضائل الإنسانية، كما أنها لم تكن تخلو من ديكور وملابس وغيرها من الجماليات الدرامية[1].

والحقيقة أن العصور المسيحية لم تستطع أن تفرز صيغة درامية حقيقية، لأن المسيح لا يمكن أن يكون مذنبا شقيا، والقديس لا يملك على عكس البطل التراجيدي أن يستسلم لانفعالاته[2].

لقد تلقى المسرح الرفض من قبل رجال الكنيسة، حيث اعتبروه خطر على أخلاقهم ويسبب الفساد لمجتمعهم «كانت الكنيسة تكره هذا الفن، ولكنها لم تستطع منعه أو تحريمه، وكل ما فعلته أمام حب الشعب لهذا الفن، هو أنها أصدرت في القرن الرابع الميلادي قرارا كنسيا بأن يترك رجال الدين المسيحي حفلات الأغنياء، بمجرد ظهور فرقة التمثيل. واضطرت الكنيسة إلى إصدار قرار كنسي آخر بمنعه وتحريمه، فنجحت في القضاء على الدراما، أو على الأقل في اضطرارها الدراما إلى عيش منزو، ومتخف. ولكنها لم تقم بهدم المسارح[3].

4.1- المسرح الكلاسيكي:

أ- المسرح عند شكسبير:

عرف شكسبير بمآسيه، وشكسبير ليس بالموضوع السهل، فقد كتب حوله أكثر من ألف كتاب وتناوله بالنقد مئات منها. لهذا سنحاول الالمام بمميزات مآسيه، ونبين كيف تم على يديه خلق المأساة الإبداعية، قبل أن تولد الحركة الإبداعية بقرنين من الزمان، والكشف عن بعض أسرار عظمة مسرحه.

كانت المدرسة الاتباعية في المسرح تحافظ على وحدة النغم فلا تجمع المسرحية بين الجد والهزل، والضحك والبكاء، والمرح والحزن، بل يجب أن تكون لونا واحدا، ولكن شكسبير لم يتقيد بهذا القيد مطلقا، وقد كانت له

1- عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته ، ص114

2 - المرجع نفسه، ص114

3- عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه، وأثر النشاط المسرحي في المدارس، ص111

قدرة فائقة على الجمع بين المضحك والمحزن في مسرحيته، والموازنة بينهما. خذ مثلا "الليلة الثانية عشرة" لو دفعها شكسبير قليلا لصارت مأساة (تراجيديا)، ولكن شكسبير أرادها ملهاة، ورفض أن يدفعها تلك الدفعة، وختمها بأغنية[1].

من هنا نلاحظ أن شكسبير قد تمكن من كسر حواجز المدرسة الاتباعية، واستطاع أن يؤلف مسرحيات تجمع بين الضحك والبكاء في الوقت نفسه، فكان هذا بداية التأسيس للمسرحية التراجيكوميدية.

هكذا يبدو فن المسرح عند شكسبير فنا لا تختلف فيه المأساة عن الملهاة، إلا في أنه يدفع المواقف الحزينة في المأساة إلى نهايتها، بينما يمنعها في الملهاة من التطور وبلوغ نهايتها، فالاختلاف في الدرجة فحسب، أما من حيث العقدة والشخصيات، والفكرة، وما شاكل ذلك فتراهما مشتركتين[2]. يتضح من هنا أن المأساة والملهاة لديه تختلف في الدرجة، أما الفكرة والعقدة والشخصيات فتراهما مشتركتين.

وأهم مميزات شكسبير سخريته من الأشياء التي لا تظهر على حقيقتها، ولذلك يعمد إلى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة ببراعة فائقة، فمثلا (عطيل) فهو يبدو مخلصا، ولكنه في الواقع غير مخلص، ولا تظهر عليه الغيرة، مع أنه في الواقع غيور تكاد تحرقه الغيرة، وديدمونة تبدو عفيفة، ولكن عطيل لا يظن هذا، وهنا تتجلى عظمة شكسبير في تصويره هذه الحقائق المتناقضة[3].

نستنتج من هنا أن شكسبير يملك قدرة على تمييز الأشياء التي لا تظهر في الحقيقة، وهذا ما يتضح من خلال شخصياته، وقد مثلنا لهذا بشخصية "عطيل ."

1 – عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003م، ص132

2– المرجع نفسه، ص132

3– المرجع نفسه، ص133

يعد شكسبير أول من استخدم التاريخ الحديث بمهارة وقوة في المأساة والملهاة على السواء، وقد ألف عدة مسرحيات تاريخية منذ بدأ يكتب للمسرح، ويلاحظ أنه اتجه للتاريخ الانجليزي، وابتدأ بأضعف الملوك وأسوئهم، ثم انتهى بمثله الأعلى في مسرحية هنري الخامس[1].

إن البطل عند شكسبير شخصية استثنائية، لكنها ليست نموذجية ولا شاذة، وإنما هي صميم الحياة الواقعية، إلا إنها ترتفع عليها بسبب فعلها. إن ميزة البطل الشكسبيري هي عظمته المدمرة[2].

لم يحرص شكسبير في مسرحياته على وحدة الزمان والمكان البتة، اللهم إلا في مسرحية واحدة، وهي "العاصفة" وكانت آخر مسرحياته، وذلك لأن طبيعته كانت تأبى أن تتقيد بقيود،[3] ويستنتج من هذا أن شكسبير في كتابته للمسرح لا يتقيد بوحدة الزمان المكان إلا في مسرحيته الأخيرة، بحيث كان شكسبير يعرض الحوادث كما تقع، ويعطي صورة مكبرة لها، سواء وقعت في يوم أو أيام، وفي مكان واحد أو عدة أمكنة، وقد كان المخرجون يجدون صعوبات جمة في إخراج مسرحياته لتعدد مناظرها واختلاف أماكنها، وكثرة ما بها من أشخاص، وكان شكسبير يعنى بالفخامة في اللباس حتى يبلغ حد الإسراف، وكان به من عالم الغيب إلى عصرنا الحاضر وإلى دور الخيالة في عرض المسرحيات وقدرتها على الإخراج[4].

ومن أروع مآسي شكسبير الخالدة "الملك لير"، وقد وصفها (برادلي) بأنها أعظم أعمال شكسبير، وأحسن مسرحياته كلها، وأنها المأساة التي يستعرض فيها ذروة ما بلغته ملكاته المتعددة، ولو قدر علينا أن نفقد جميع مسرحياته إلا واحدة لطالبت أغلبية الذين يعرفونه خيرا من سواهم، ويقدرونه أكثر من غيرهم، بالإبقاء على مسرحية "الملك لير" وإن كانت أقل مآسيه شهرة وذيوعا[5].

---

[1]- عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص128

[2] - عمر الدسوقي، المسرح نشأتها وتاريخها وأصولها، ص136

3- المرجع نفسه، ص137

[4]- المرجع نفسه، ص144

[5]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر ، الجزائر، 1982، ص49

ولشكسبير ملاه كثيرة منها ملهاة "الأخطاء" وحلم ليلة في منتصف الصيف" و"سيدان من فيرونا" و"ترويض النمرة" و"تاجر البندقية" و"جعجعة بلا طحين" و"كما تهواه" و"الليلة الثانية عشرة" و"خير كل ما ينتهي بخير" و"كيل بكيل" وبروك ليس أمير صور" و"قصة الشتاء."

ب – المسرح عند برنادشو:

ظهر كاتب مسرحي في انجلترا الحديثة هو "جورج برناردشو"، وقد امتد تاريخه المسرحي من سنة1885 إلى1950، لأن أول مسرحية ظهرت له هي: (بيت الأرمل)، في سنة 1895، ومنذ ذلك الوقت لم يفتر عن العمل للمسرح والكتابة له، وقد اشتهر في أول الأمر كناقد مسرحي يدبج كل سبت مقالة نقدية، يعلق بها على المسرحيات الأسبوعية، ويعد نقده ذخيرة عظيمة للنقد المسرحي[1].

لقد كانت الغاية من كتابة برنارد شو لمسرحياته هو نقد أوضاع المجتمع الانجليزي، وتصحيح أفكارهم وتغييرها نحو الأحسن: «كانت مسرحياته الأولى تهدف إلى إصلاح المجتمع الانجليزي، وتبشيع ما فيه من أخطاء وآثام، كان يتهجم على كل ما يراه مخالفا للعقل، وكل ما يعتقد فيه الجمهور الأبله، لقد تطرق لموضوعات شتى، محاولا نقد الأوضاع والمعتقدات الفاسدة بما فيها نقد الأدب والفنون، والطب، والديانة والسياسة والمفاسد الاجتماعية، وغيرها بقسوة وسخرية حتى قيل عنه: إنه أكبر محطم للشرور والمفاسد بإنجلترا في العصر الحديث»[2]. حيث كان لبرنادشو طريقته الخاصة في دراسة وتحليل الشخصيات، حيث تحدى بها المألوف: «كانت له في تصوير الشخصيات طريقة عجيبة سار عليها أمدا طويلا، ذلك أنه كان يدرس الشخصية دراسة تامة، ويتخيلها كما تتراءى على المسرح، وكما تتراءى في أذهان النظارة، ثم يعكس الصورة تحديا منه للآراء المألوفة في عصره»[3].

[1]- عمر الدسوقي، المسرح نشأتها وتاريخها وأصولها، ص136

[2]- المرجع نفسه، ص127

[3]- المرجع نفسه، ص128

لقد شوهد تغيير عند شو، حيث صب كل اهتمامه على التاريخ في مسرحياته الأولى، تاركا وراءه المشكلات العصرية، بينما وجدناه: « في الطور الثاني من حياته المسرحية يترك المشكلات العصرية قليلا، ويتجه صوب التاريخ، ويصور منه الشخصيات المتألقة، متبعا طريقته القديمة في تصوير الشخصيات التي تكلمنا عنها آنفا، فمثلا نجد الانجليز في أخريات القرن التاسع عشر يكادون يعبدون شخصية "نابليون بونابارت" فيأتي "برنارد شو" في ملهاته (رجل القدر). فيظهر صورة قديمة مضحكة "لبونابارت" يسخر فيه من العظمة والمثالية». ثم تتابعت ملاهيه، وكل واحدة تكاد تفوق ما قبلها، وكل منها لها ميزة خاصة بها. ومن أشهر تلك الملاهي "مشكلة الأطباء"، وفيها يسخر من الأطباء سخرية بالغة، و"أندروكليس والأسد" تظهر اضطهاد روما للمسيحيين وتتخذ من الدين موضوعا[1].

كرس برنارد شو كل حياته للمسرح، وانتقد بكونه يركز فقط على الملهاة، ولم يكتب قط عن المأساة، حيث: «ظل برنادرشو ينتج للمسرح حتى آخر حياته، وكان في نظر معاصريه شخصية فذة قوية، وقد آخذ عليه النقاد أنه كان محدود القالب، لأنه آثر الملهاة وحدها للتعبير عن أغراضه، ولم يمس المأساة. ولم يعن برنارد شو بالزخرفة والألوان وتعدد المناظر، وجمال الملابس، لأن الغاية من مسرحياته هي الأفكار التي تعبر عنها شخصياته، وليس الغرض المتعة»[2].

لا تستهدف ملاهي برنادشو الأخلاق، وإنما تسعى إلى فكرة وسيطرة الذكاء الانساني على العالم الذي نتواجد فيه: « إن ملاهي شو كما ذكرنا لها طابع خاص به فليس الغرض منها أخلاقي، كما هو شأن ملاهي الأمزجة والطباع، وليس غرضها تحليل النفس الإنسانية كما هو الحال في ملاهي السلوك والعادات، بل إن شو كان يهدف في ملاهيه إلى (فكرة)، وسيطرة الذكاء الإنساني على العالم الذي نعيش فيه»[3].

1- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وتطورها ، ص228

2- المرجع نفسه ، ص229

3- المرجع نفسه، ص230

5.1- توجهات المسرح العالمي الجديد:

أ- المسرح عند بريخت:

يعد بريخت أحد الكتاب التقدميين العالمين الذين قدمت لهم المسارح الوطنية بعض أعماله، ونخص هنا المسرح الجزائري، الذي استهواه تيار المسرح البريختي، بحكم أنه واحد من أكبر وأقوى التيارات العالمية في العالم ككل، حيث ساد في المسرح المعاصر لا في ألمانيا وحدها فحسب، بل في العالم كله، فقد نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب والمخرجين في العالم، ولا زالوا يسيرون على منهجه حتى الآن[1].

أغلب مسرح بريخت سياسي، يهدف إلى تطوير وتغيير الأوضاع الاجتماعية السائدة، حيث: « يعد مسرحه بالدرجة الأولى مسرحا سياسيا، يدعو إلى التفكير والنضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية، ويهدف إلى تحرير الإنسان وإنارة الطريق أمامه، كان يدعو دائما إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث، مبني على أسس علمية منهجية، وقد أكد هذا مرارا في مناقشاته قائلا: إن العلم والفن يتفقان في شيء أساسي فالعلم يهدف إلى المحافظة على استمرار البشر على قيد الحياة، بينما يسعى الفن إلى الترفيه، هذا ما يتميز به العصر الحاضر، أما في المستقبل فإنه سوف يخلق الترفيه من القوة الإنتاجية الجديدة، الناتجة عن العلاقات الاجتماعية التي بإمكانها تحسين استمرارية الحياة»[2].

نستنتج أن المسرح عند "بريخت" يتوافق مع العصر الحديث، ويتضح من هذا القول إن بريخت بني منهجه على شيئين: المتعة والفائدة، بالإضافة إلى ذلك يعتبر منهجه منهجا مرنا قابلا للتغير، عندما يستعمل في بيئات مختلفة.

1- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص49

2- المرجع نفسه، ص50

يحث بريخت في مسرحه الانسان على أن يكون طيبا، وأن يحيا في عالم يسوده الرخاء، وفي نظره أن البطل ليس الذي يحاول أن يلمع ويسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل إن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحي إليه حبه للناس وينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية. ففي هذه الفكرة وحدها تكمن أشياء كثيرة من التي تكمن في التغيرات والإبداعات التي أدخلها على البناء الدرامي[1].

لقد دعا بريخت إلى استخدام التغريب في مسرحه، حيث يخلق نوعا من الدهشة لدى المتلقي، وذلك باستخدام تقنيات تجعله يستغرب الواقع المألوف الذي يعرفه. وجوهر التغريب لدى بريخت كشكل ومضمون سواء نصا يكتب أو إخراجا أو تمثيلا، هو أن نجعل من الشيء المألوف العادي شيئا غير مألوف، وهذا ما ينطبق بالضرورة على طبيعة الشخصيات والأحداث التي تتحرك من خلالها، بهدف الوصول إلى الهدف الاسمى للمسرح الملحمي القائم على إثارة الفضول الدهشة والفضول واستفزاز عقلية المتلقي[2].

تنوعت وسائل بريخت في تحقيق التغريب، ومن بينها (التأرخة) أي الرد إلى رحاب التاريخ، فهي لا تهتم بتقديم أحداث وقعت في الماضي، إنما تبني موقفا نقديا لدى المتلقي إزاء ما حدث وتطالبه بتقديم حكم على ذلك بالمقارنة العقلية، وذلك لخلق مسرح يسهم في تحقيق التغيير الاجتماعي للسلبيات التي يتشكل موقفنا النقدي إزائها[3].

ومن وسائل (بريخت) الأخرى في تحقيق التغريب لجوءه إلى التكرار أو ازدواجية الأحداث أو الشخصيات. وتغريب اللغة هو أن تقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم والغائب معا، متنقلة من زمن الحاضر إلى الماضي أو العكس، أو الحديث عن موضوع مهم وجاد بلغة محلية بسيطة، ويعد الشعر والنثر والأغاني التي تردد على ألسنة الشخصيات أساسا من أسس التغريب، حيث تشكل سجلا مريرا للأحداث.

---

[1]- يحي البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتوزيع،2011م، ص69

2- المرجع نفسه، ص 69

3- المرجع نفسه، ص 69

أما (الجستس) أو الإيماءة، فهي مرتكز آخر من مرتكزات نظرية المسرح الملحمي، حيث تعتبر أيضا من وسائل (بريخت) في تحقيق التغريب، وتعرف بأنها (تعليق على الشخصية نفسها، وعلى استجابتها للشخصيات الأخرى، والأحداث التي تجري حولها)[1].

أشار (فرديريك أولين) إلى تأثر (بريخت) ب: (كارل فالنتاين) فيما يتعلق بفن الإيماءة أو فن الحركة، حيث كان يقدم أغنياته ومونولوجاته وفواصله المضحكة باللهجة المحلية مستعينا بالإيماءة والحركة، ولهذا (فالمسرح الملحمي البريختي، يعتبر مسرحا إيمائيا بالدرجة الأولى، والأولوية فيه للجست وللحركة وتقنياتها التعبيرية، فالطابع الملحمي في الأداء يفرض على الممثل أن يظهر في أكثر من دور)[2].

من هنا نلاحظ أن مسرحيات بريخت يغلب عليها الإيماء والحركة فمسرحياته إيمائية بالدرجة الأولى .

إن فكرة (الجستس) تشبه فكرة توحد أو تكامل عناصر التعبير، إذ تتخذ كل من الحركة واللغة للتعبير عن رسالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، ومن ناحية المفهوم فإن نظرية (الجست) تستند إلى كون الفعل الإيمائي والحركي أقل عرضة للتزييف من اللغة[3].

اهتم (بريخت) في بنائه للشخصيات بتغليب العقل و الفكر على أثارة العاطفة و دلك من خلال شخصيات تنتمي إلى مجتمع طبقي الذي يحكم سلوكها وتفاعلها وتصرفاتها الاجتماعية في ظل الواقع، ف(بريخت) لم يركز على تأثير الأحداث في الشخصيات الرئيسية دون غيرها إنما يؤكد على الأسباب الاجتماعية والاقتصادية التي تقف وراء الأحداث. لكي يتمكن من تقديم تصوراته وأفكاره اختار شخصياته من شرائح وطبقات اجتماعية

1- يحي البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، ص71

2-المرجع نفسه، ص70

3- المرجع نفسه ،ص71

متعددة، وقد بنى شخصياته المسرحية وظروفها المحيطة (وفق نسبية تاريخية لا تسمح مطلقا بأن تكون امتدادا لشخصيات معاصرة، ولقد أسقط من حسابه أن تكون الشخصية بؤرة استقطاب)[1].

يركز بريخت هنا أثناء تقديمه لتصوراته وأفكاره على شخصيات من طبقات اجتماعية متنوعة، ونفى أن تكون شخصياته امتدادا لشخصيات معاصرة. ولكي يتمكن (بريخت) من تقديم أفكاره لجأ من خلال بناء شخصياته إلى عرض مجموعة الأحداث التي تقوم فيما بينها على التناقض، والهدف من ذلك إحداث التأثير المطلوب في المتلقي[2].

ب – المسرح الجديد (مسرح العبث):

ظهر المسرح الجديد في سنوات الخمسينات أو قبلها بقليل، وأهم ما يميزه هو أنه يقطع صلته بالأشكال المسرحية القديمة. التي بقيت محافظة على تقاليدها الفعلية وعلى الطابع النفسي للشخصيات. بالإضافة إلى النسيج الدرامي المحبوك، لقد صدم المسرح فأراد أن يصدم، لهذا فقد أطلق عليه في البداية اسم المسرح المضاد. ويرتبط مسرح العبث واللامعقول بالتيار السريالي ويمتد إليه، أو ما يسمى بالمسرح الجديد والمضاد، وهو نوع من المسرح يعلن القطيعة جذريا مع المسرح الكلاسيكي، ويضع شخصيات من هامش الهامش على خشبة المسرح.

تتحدد مميزات المسرح أولا من خلال مقارنتها بمميزات المسرح التقليدي. وذلك لأن الجديد يتجاوز التقليدي. وبالتالي يتجاوز مميزاته التي ورثها من المسرح التراثي[3].

وقد قام الدارسون بوضع مميزات جديدة للمسرح تستجيب لخصوصيات العصر، وهي:

ا– البناء الدرامي: تتميز الأعمال المسرحية الكلاسيكية ببنائها الدرامي المحكم. والذي يتميز بالبناء التصاعدي للفعل الواحد الذي تدور حوله الدراما. التي لا تعني لغويا سوى الفعل، بينما يلاحظ في المسرح الجديد غياب

1- يحي البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، ص71

2 - المرجع نفسه، ص71

3- ينظر حسين خالفي، المسرح الجديد، محاضرات مقياس الآداب العالمية المعاصرة، السنة الثالثة، تخ أدب عربي، https://elearning.univ-bejaia.dz/course/view.php?id=10163، 2021/2020

مقصود للفعل والحبكة التي يمكن قصها، وبالتالي غياب الحقيقية. ما يعني غياب النهاية المقنعة والمغلقة، فالمشاهد هو الذي يتصور نهايتها، بمعنى أن المشاهد يشرك ويقحم في رسم حبكة المسرحية ونهايتها[1].

ب- الشخصية المسرحية: كان المسرح التقليدي يضع شخصيات ممتلئة دلاليا على خشبة المسرح، هي شخصيات النخبة والصفوة في المجتمع، هويتها تكاد تكون مكتملة بمجرد اعتلائها الركح، لأنها تكون معروفة سلفا عند الجمهور كونها في الغالب شخصية عامة. أما المسرح الجديد فيتميز بغياب الشخصية المتسمة بهوية محددة. ومكانتها في المجتمع وطابعها المحدد، ذلك أنه يعتمد على شخصيات المتشرد، المجنون، المهرج...والتي كانت تسعى في المسرح الكلاسيكي لإثارة الضحك. وكانت مثل هذه الشخصيات في الغالب ثانوية وأدوارها بسيطة جدا، لكنها في المسرح الجديد أصبحت هي الشخصيات الرئيسية للمسرحية، تدور الأحداث حولها، كما أنها تثير دهشة المشاهد[2].

ج- الحوار المسرحي: عماد المسرحيات الكلاسيكية هو المشاهدة الحوارية التي تنقل عبر فصول المسرحية، وفيها يبنى الحدث وترسم ملامح الشخصية وبالحوار تبنى الحبكة الدرامية للمسرحية، لكن المسرح المضاد يتسم بغياب الحوار الحقيقي، فالشخصيات تتحدث، لكن لا يمكن القول حقيقة بأنها ترد على بعضها، والمحادثة غالبا غير عقلانية، ولا يحدث فيها تقدم ما، أي أن الشخصيات تقوم بحوارات شبه داخلية بصوت مرتفع مثل الهذيان[3].

د- محددات المكان: يتميز المسرح الجديد بغياب محددات المكان وعدم وضوح أبعادها، فالمستوى الذي تدور فيه الأحداث هو مستوى الأحلام، والموضوعات ذات طابع خيالي، ما يجعل من هذا المسرح شديد الصلة

[1]- حسين خالفي، المسرح الجديد، محاضرات مقياس الآداب العالمية المعاصرة، السنة الثالثة، تخ أدب عربي، 2021/2020 ، https://elearning.univ-bejaia.dz/course/view.php?id=10163

2- المرجع نفسه.

3- المرجع نفسه.

بالأحلام، وتتبعه السريالية بقوة، عكس المسرح التقليدي الذي كان يرتكز على وحدة المكان الذي يجري فيه الحدث[1].

ولعل أهم ما يميز هذا المسرح هو أنه يرفض المسرح الجديد التفرقة التقليدية الشائعة بين الكوميديا والتراجيديا كنوعين دراميين مختلفين تماما بالنسبة للمسرح التقليدي، بينما هما مندمجان في المسرح الجديد، حيث لا يمكن تبين طبيعة المسرحية إن كانت مأساة أم ملهاة[2].

انطلاقا من هذه المميزات يبدو المسرح الجديد غارقا في العبث واللامعقول، ويحمل سمات المسرح التراجيكوميدي، والكوميديا السوداء، ويؤكد الطابع والنظرة التشاؤمية لإنسان العصر وفشله في بناء حضارة إنسانية حقيقية، يهتدي من خلالها ويعي بوضوح وتبصر وجوده كانسان، ما يجعلنا نتساءل عن جدوى مثل هذا المسرح ؟ ونتساءل عن ماهية القيم التي يحاول مثل هذا المسرح ترسيخها لدى الإنسان المعاصر؟ خاصة وأن المسرح قد لعب منذ نشأته دورا كبيرا في توجيه وتربية الإنسان ومحاولة تكريس مشروع مجتمع، وهذا ابتداء من المسرح الأرسطي الذي كان يستهدف التطهير والتغيير، مرورا بالمسرح الديني في القرون الوسطى الذي كان يهدف للتطهير الديني، وصولا لمسرح شيكسبير الذي أحيا التقاليد التراجيدية وحاول تشخيص ومعالجة بعض الظواهر التي ميزت عصره. وبالتالي فإن المسرح الجديد لابد أن لديه أهداف ما، يحاول تكريسها ولا يتوقف عند مجرد تشخيص أمراض العصر، والنظرة التشاؤمية اتجاه الأوضاع العامة للانسان، خاصة وأنه يفتح مجالات عديدة للتفاعل الإيجابي بين الممثل والمشاهد، الذي أصبح يشارك مشاركة عقلية بدل المشاركة الوجدانية[3].

لكن رغم أن هذا المسرح يوصف عادة بالمسرح المضاد، إلا أنه في نهاية الأمر يتميز بطابع مسرحي وإنساني حقيقي وعميق، ورغم أن موضوعه الرئيسي هو: تصوير عبثية ولا معقولية العالم وسقوط الإنسان أمام مصيره

[1] – حسين خالفي، المسرح الجديد، محاضرات مقياس الآداب العالمية المعاصرة، السنة الثالثة، تخ أدب عربي، 2021/2020 https://elearning.univ-bejaia.dz/course/view.php?id=10163

2- المرجع نفسه.

3- المرجع نفسه.

وأمام الموت والاستبداد السياسي، لكنه أيضا يصور الجهد الجبار الذي يقوم به الإنسان من أجل إنقاذ إنسانيته وعواطفه النبيلة كالحب والحنان، ويحاول الاحتفاظ بها، لأنها الشيء الوحيد الذي قد يميزه. لهذا فموهبة **بيكيت** في مسرحيته **في انتظار قودو** مثلا، تتجلى أولا في العرض المدهش، جراء وضع شخصيات بسيطة وهامشية، تجري بينها حوارات تتميز بالبرودة، واللا جدوى يضاف إلى ظرف الشخصيات وعدميتها، إلا أنها تمثل في النهاية ذواتنا العميقة، التي تصبح موضوعها، من خلال رصد التشابه بين هؤلاء البؤساء وشخصياتنا الحقيقية في عمقها، لنصل في النهاية للإحساس بعزلة وضيق شخصياتها، وهو نفس الإحساس الذي قد ينتابنا، فجميعنا قد يكون بصدد انتظار شخص أو شيء ما لا يأتي أبدا، وقد تنقضي الحياة بطولها دونه.

2 – المسرح العربي: بين التراجيديا والكوميديا:

1.2– مسرح البدايات عند مارون النقاش (1817_1855):

يعد مارون النقاش أول اسم يرتبط بنشأة المسرح العربي، وهو من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية الذي اقتبسه من إيطاليا، وذلك من خلال ترجمته لمسرحية (البخيل) لموليير في أواخر 1849، وكانت باللغة العربية الدارجة، حيث كانت أولى المسرحيات العربية التي تم تقديمها للجمهور في الساحة العربية: "إن مارون النقاش هو أول اسم يرتبط بشاة المسرح العربي، ذلك من خلال ترجمته (البخيل) وعرضها في لبنان سنة 1849)"[1].

ويبدو أن الجمهور لم يقدر ذلك الفن حق قدره، بحكم أنه لم يكن مألوفا لديه، كما لم يكن لديه الاستعداد الكافي لتفهمه، بل كان يؤثر الغناء والفكاهة، وبذلك انحرف (مارون) فأكثر من المقطع الغنائية والفكاهيات، ولم ترتق مسرحيته للتقنيات الفنية المسرح. ورغم ذلك فقد برع (مارون النقاش) في فنون اللغة العربية، مما جعله متفوقا على أبناء جيله ومتميزا عنهم[2]. ومن أشهر أعماله الأخرى: مسرحة أبو الحسن المغفل أو (هارون الرشيد)، التي

[1]– احسن ثليلاني، المسرح الجزائري: دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ط 1، دار التنوير الجزائر، 2013،ص23

[2]– جمال محمد النواصرة، المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة، ط1،دار ومكتبة الحامد، عمان، 2014، ص63

استوحاها من حكايات ألف ليلة و ليلة، حيت تعد أول مسرحة عربية مستوحاة من التراث، والتي أثارت حفيظة رجال الدين عليه، أما آخر مسرحية له فقد كانت (الحسود السليط) في سنة 1852، وقد قام" (مارون النقاش) بعد ذلك بنشر هذا الفن في مصر، حيث التقي هناك بعض الفرق الأوروبية التي كانت تقدم عروضها على مسارح مصر، وفي قصور بعض الحكام من الخديوية"[1].

اتجه مارون النقاش إلى الكوميديا الملحنة قصد الربط بين التقديم وبين التسلية الهادفة أخلاقيا، ومما ساعده هو إتقانه لعدة لغات على رأسها الفرنسية، فقدم مسرحياته متأثرا بموليير رأس الكوميديا الفرنسية، حيث قدم مسرحيات "البخيل و أبو الحسن المغفل وهارون الرشد والحسود السليط"، وقد بذل النقاش مجهودا ضخما قصد المحافظة على الخط الدرامي والحبكة الدرامية، وإطعامها في الآن نفسه بسمات الفن العربي. واختار شكل الكوميديا لمسرحياته الثلاثة التي تأثرت كثيرا بمسرح موليير، عالج فيها قضايا إنسانية عامة، وحاول دائما تعرية شخصيته بإضحاك المتلقي عليها، ولكن تقوم على الفكرة التي تحمل المغزى النهائي من المسرحية.

2.2 – بدايات المسرح في مصر:

أول مسرح عربي أنشأ في مصر هو ذلك الذي قام به يعقوب ابن صنوع (1839_1912) بالقاهرة في سنة 1872، وقد اقتبسه من ايطاليا، وعمل على نشر هذا الفن في مصر وتطويره وتكوين فرقة مسرحية خاصة به. "وقد عرف يعقوب صنوع "أبو نظارة"، حيث مثل خلال سنتين عاشها مسرحه، اثنتين وثلاثين مسرحية من بينها ما اقتبس من الأدب الغربي، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية، تغلب على مسرحياته اللغة العامية. ومن أشهر مسرحياته: الوطن والحرية، وقد لقبه الخديوي إسماعيل بـ:"موليير مصر"[2].

[1]- جمال محمد النواصرة، المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة، ص63

[2]- المرجع نفسه، ص64

ومن الذين عنوا بالمسرح والترجمة لموليير نجد محمد عثمان جلال (1829_1898)، وكان ينقل من الفرنسية ويضفي على مسرحياته روحا مصرية خالصة، وكانت لغته عامية، ومن ذلك مسرحيات موليير التي سماها: "الأربع روايات منتخب التياترات"، ومنها رواية "تارتوف" وسماها "الشيخ متلوف"، كما نقل إلى العربية بعض مسرحيات "راسين" وسماها " الروايات المفيدة في علم التراجيدية"، كما ألف مسرحية باللغة العامية عن الخدم والمخدومين ، وتعدو باكورة الراويات المؤلفة في المسرح العربي)[1].

3.2 – المسرح الغنائي في سوريا: أحمد أبو خليل القباني

انتقل المسرح العربي إلى الطور الجديد بقدوم أحمد أبو خليل القباني من دمشق إلى مصر سنة 1884، لأن المسرح ظل معتمدا على المسرحيات الأجنبية المعربة، فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ العربي الإسلامي فاستلهم منه مسرحيات :"عنترة" و"ناكر الجميل" و"هارون الرشيد" و"أنس الجليس" وغيرها، وقد امتاز أسلوبه بأرقى لغة وأقرب إلى العربية الفصيحة، واستعمل فيها السجع والشعر معا. ومن الذين شاركوا في هذه النهضة المسرحية، وهذا الاتجاه نحو التاريخ العربي الإسلامي (مصطفى كامل) حين ألف مسرحيته: "فتح الأندلس" سنة 1892، وعلى هذا النمط ألفت عدة مسرحيات في تلك الحقبة مثل مسرحية: "حسن الوفاء، و"الطهور بعد الخفاء "لـ: (حامد الصدر) و"عجائب الأقدار" لـ: (محمود واصف)، و"الحب الوجداني "لـ: (محمد منتصر) و"ابن زيدون وولادة" لـ: (إبراهيم الطرابلسي)[2].

اشتملت مسرحيات أبو خليل القباني على فنون الإنشاد والرقص والتمثل والغناء. وقد خطت الحياة المسرحية في مصر أولى خطواتها مع (يعقوب صنوع) الذي كان ملما بأكثر من لغة أجنبية، كالإيطالية والفرنسية. وأرسل

[1]–ينظر عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وأصولها ، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص18

[2]– ينظر احسن ثليلاني، المسرح الجزائري بين التراث تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص23

إلى ايطاليا لكي يدرس المسرح، وهناك عمل ممثلا محترفا في الفرق الأجنبية، وعاد إلى مصر ليؤسس المسرح المصري، الذي اكتمل باتحاد المسرحية الجادة والمسرحية الكوميدية الانتقادية[1].

انتقل المسرح العربي بعد هذا الطور إلى طور آخر، هو المسرحية الاجتماعية، وقد هيئ لها المؤلف الجديد والممثل الممتاز، وهذا بمجيء (جورج أبيض) وولوجه العالم المسرحي العربي بعد عودته من باريس سنة 1910، بعد أن درس فيها أصول التمثيل على يد أساتذة أكفاه، وحين ألف (فرح أنطوان) روايته "مصر الجديدة ومصر القديمة" ومثلها جورج أبيض سنة 1913، توالت المسرحيات الجيدة التي تتجه صوب المشكلات الاجتماعية، ولقد ترجمت لهذا النوع من المسرح خير المسرحيات الغربية، فترجم الشاعر (خليل مطران) مسرحيات شكسبير الخالدة: "عطيل" و"ماكبث" و"هاملت" و"تاجر البندقية". كما ترجم مسرحيات "موليير" ترجمة جيدة.[2]

4.2 – المسرح الذهني عند توفيق الحكيم

كذلك لا ننسى تجربة "توفيق الحكم "الذي ارتفع بنتاجه الأدبي عن كل من سبقه في التأليف المسرحي المنثور، حيث جذب توفيق الحكيم إلى النهضة التي قامت في مصر عقب ثورة سنة 1919، وقد ألف للمسرح في سنة 1932وما بعدها بضع مسرحيات مثلتها فرقة "عكاشة"، وهي: المرأة الجديدة، والعريس، وخاتم سليمان، وعلي بابا. حيث أن هذه المسرحيات لم يبق سوى أسمائها في التاريخ، لقد شغف بالمسرح والقصص والموسيقي، حيث كانت أول مسرحية كتبها توفيق الحكيم، بعد عودته هي: "أهل الكهف" سنة 1933، وبهذه المسرحية اشتهر، وكذلك كتب مسرحيات تتمثل في الزمار، وحياة تحطمت ورصاصة في القلب، وشهر زاد، حيث كتبها في فترات مختلفة، ظهرت له مسرحية "محمد"1933،كما ظهرت مسرحيات أخرى فيما بعد.

يقول " إسماعيل أدهم": "إن توفيق الحكيم قد نجح "في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوربية، إلى مستوي يقف جنبا إلى جنب مع أثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب،

[1]- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص17

[2]- المرجع نفسه، ص15

فالمسرحيتان (شهر زاد)، والخروج من الجنة، لا تقلان في مستواهما الفني عن آثار الطبقة الثانية في الآداب الأوربية"[1].

ومن هنا نلقي نظرة خاطفة على إحدى مسرحياته الكبير ة، ولتكن "أهل الكهف" لأنها اشهرت اسمه، وثبتت قدمه في عالم المسرح، وتعتبر هذه المسرحية من المسرحيات الذهنية أو التجريدية، غير المستمدة من الواقع، أخد أصولها من الأساطير والقصص الدينية، عالج فيها توفيق الحكيم مسألة الزمان، وليست أهل الكهف هي المرجعية الواحدة التي عالج فيها مشكلة الزمان، وفكرة هذه المسرحية هي الصراع بين الزمن والإنسان، بل نرى هذه المشكلة في مسرحية "رحلة الغد" ومسرحية "عودة الشباب". "وقد كتب الحكيم هذه المسرحية بعد أن وقف على أصول الفن المسرحي بباريس، وقد لاحظ النقاد أن عبارتها فضفاضة لا تستقر فيها المعاني الغزيرة، ولذلك كان يلجأ إلى الاقتباس من القران الكريم، ومن عبارات غيره ليؤدي بعض الأداء تلك المعاني التي كانت تجول في ذهنه"[2].

ضمن توفيق الحكيم عدد كبير من المسرحيات الصغيرة في مجموعتين هما: مسرح المجتمع، والأخرى المسرح المنوع، واستطاع توفيق الحكيم بهذا الجهد الكبير أن يرسى قواعد المسرحية النثرية الأدب العربي، وأن يسد الفراغ في كل الجهات.

ويمكن القول إن مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت قصب السبق في ميدان الفن المسرحي على بقية بلدان العالم العربي، وارتفعت بالأدب المصري من الحدود المحلية إلى آفاق رحبة، وليس أمام الأدب المصري إلا بضع خطوات يخطوها إلى الأمام لتجد لأدبها المسرحي مكانة عالية بين الأمم.

يمكن القول إن الأدب المسرحي العربي قد ابتدأ مقتبسا من آداب الغرب يقتبس كل شيء، فينتقل من المدرسة التقليدية تارة والإبداعية تارة أخرى، والواقعية تارة أخري، حيث كانت وجهتهم أول الأمر واقعية مأخوذة من روح المجتمع العربي وأحواله ومشكلاته، تم عاد المسرح إلى الأخذ من التاريخ الإسلامي والعربي والأدب، وإن لم

[1]- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، ص29

[2]- المرجع نفسه ، ص32

يغفل في الآن نفسه وضع مسرحيات تعالج المشكلات الاجتماعية، ثم جاء توفيق الحكيم وجمع بين المثالية والواقعية، وقد غلب في بداياته المضامين الكوميدية باعتبارها أكثر جذبا للجمهور، لكنه اهتم أيضا في التأليف بالمضامين التراجيدية، واستحضر في بعض نماذجه المضامين التراجيكوميدية.

3 – المسرح الجزائري وثنائية الكوميديا و التراجيديا.

1.3 – نشأة المسرح الجزائري:

يعد المسرح الجزائري جزءا من المسرح العربي، فإذا كان المسرح خيال الظل يعد من الأشكال المسرحية التي ظهرت في المشرق العربي، فإنه عرف أيضا في المغرب العربي، وفي الجزائر خاصة من خلال ظهور لعبة القراقوز كشكل مسرحي شبيه في بعض الأحياء الساحلية الغربية الجزائرية، وإلى جانب حفلات القراقوز كان المداحون يقومون بتشخيص أبطال وقصص «عنترة، ورأس الغول، ورواية بعض الأساطير والخرافات الشعبية، وتعتبر هذه الأشكال أشكالا مسرحية بدائية»[1].

لكن هذه الأشكال الفنية سرعان ما توقفت بسبب الاحتلال، حيث فرضت السلطة الاستعمارية السيطرة وأصدرت قرارات توقيف القراقوز، وبالتالي فقد كانت نشأة المسرح الجزائري نشأة تحت نير الاستعمار بامتياز، وكانت بداياتها بسيطة تركز على أشكال بسيطة من الضحك والكوميديا، ولم يرتق هذا المسرح بأدواته الفنية إلى منزلة المسرح الأرسطي والدرامي.

يذهب بعض الباحثين إلى أن النشأة الأولى للمسرح الجزائري كانت عند زيارة فرقة (جورج أبيض) للجزائر، وعرضه لمسرحية (صلاح الدين الأيوبي)، ومثلت باللغة العربية الفصيحة، وهي تمثل النشأة الأولى للمسرح الجزائري والذي يرتبط بزيارة فرقة "جورج أبيض" للجزائر، حيث قدمت مسرحيتين هما :"شهامة العرب" و"صلاح الدين

[1]– ينظر مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر،1982 ، ص10

الأيوبي" في مسرح العاصمة، وهران، وقسنطينة على التوالي[1]. حيث كان هناك تأثير إيجابي في إنشاء مثل هذه الفرقة، مثل الفرقة (الطاهر على الشريف)، ثم مسرح الثورة وأثناءها، والمسرح المنفي، ثم مسرح ما بعد الاستقلال.

وفي مرحلة الثلاثينات بدأ ظهور اسم علالو، الذي قدم لنا أعمالا من بينها "زواج بعقلين"، وكانت على شكل كوميديا، قدمها بلهجة عامية، وقدم كذلك مسرحية جحا، وهو نوع من توظيف التراث العربي. وكذلك فعل رشيد القسنطيني حيث تميزت هذه الأعمال بالطابع الاجتماعي، وجاءت بلغة عربية بسيطة في تعبيرها عن الأفكار الاجتماعية في تلك الفترة. حيث لعبوا دورا هاما في نمو الحركة المسرحية في الجزائر، حيث: « لعب كل من رشيد القسنطيني وباشتارزي وعلالو دورا هاما في تطوير الحركة المسرحية في الجزائر»[2].

ودخل المسرح في الجانب السياسي وبدأ بتشكل الوعي الشعبي ضد الاستعمار، وضرورة مواجهته ومحاربته، وبدأ في تأسيس مسرح المقاومة، وهو ما يجعل المسرح وكاتبه ضد الاستعمار، مثلما لاحظنا في مسرح "كاتب ياسين"، الذي أسس مسرحا ثوريا وتحريضيا ضد المستعمر الفرنسي.

2.3- بدايات المسرح الجزائري:

يجمع الدارسون والباحثون أن الكتابة المسرحية في بلادنا تعود إلى سنة 1848، وترتبط بميلاد أول نص مسرحي مكتوب باللغة العربية وهو "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق" لإبراهيم دانينوس، وهي مسرحية غرامية اتخذت من العشق موضوعا لها، وقد اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى العامية، وجاءت الأشعار على أنماط ونسق أشعار ألف ليلة وليلة، وعلى بساطة قصة هذا النص، ووضوح فكرته، وسهولة لغته، إلا أنه عد مسرحية رائدة في باب المسرحيات العربية، ولم تؤلف قبلها سوى البخيل لمارون النقاش، وربما تكون "نزهة المشتاق"سابقة لـ:"البخيل"، يقول المستشرق البريطاني "فيليب

[1]- احسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع،ص30

[2]-مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري ، ص12

سادجروف": « إنه عثر على مخطوط لمسرحية يقول أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي، وهذا بمدرسة اللغات الشرقية، هذه المسرحية هي "نزهة المشتاق غصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق لصاحبها الجزائري "إبراهيم دانينوس" التي من المرجح –حسب قوله– أن تكون قد طبعت عام 1848م. وقد وظف "دانينوس" في مسرحيته الأساطير الشعب، وكتبها بأسلوب شاعري على غرار الموشحات الأندلسية، واستخدم فيها لغة وسيطة بين العربية الفصحى والعامية (أي اللغة الثالثة المنتقاة).كما استعمل فيها الموسيقى لإعطائها بعدها الدرامي حيث تغني الشخصيات على الركح»[1].

3.3 – مسرح علي سلالي (علالو) :

تعتبر سنة 1926سنة عظيمة بالنسبة للمسرح الجزائري، الذي شهد تحولا جذريا على مستوى الشكل والمضمون، ويعتبر هذا التاريخ انطلاقة حقيقية لإنشاء مسرح جزائري أصيل، استعمل فيه اللهجة العربية الدراجة، والتحول بين الدرامي التاريخي والأخلاقي إلى الكوميديا. وقد اعتمدت هذه المسرحية على اللهجة لعامية، واهتمت بعناصر التسلية والترفيه عن طريق إدخال الموسيقى والغناء في العرض المسرحي، كما عالجت القضايا الاجتماعية بطريقة هزلية نقدية.

لقد كان علالو (علي سلالي) أول من قدم مسرحية جزائرية أصلية بعنوان "جحا" في 12 أفريل 1926، ولقب بأب المسرح الجزائري، وهذه المسرحية سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام ونجاحا باهرا، وحققت الولادة الشرعية والتاريخية للمسرح الجزائري: «لقد اجتهد (علالو) ونجح في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان (جحا) فاستحق بذلك لقب (أبو المسرح الجزائري»[2]. ويقول باشطارزي حول هذا: « لنبدأ بمسرحية جحا لعلالو

[1]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه، الجزائر، 2013، ص23

[2]– احسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص36

يوم 12افريل 1926م، التي كانت نقطة انطلاق الصراع بين العامية والفصحى، من هنا وابتداء من هذا التاريخ اعتبر علالو كمؤسس للمسرح الجزائري»[1].

تتكون مسرحية جحا من ثلاثة فصول وأربع لوحات، تحكى فيها مغامرات جحا إلى جانب زوجته (حيلة)، والحق أن علالو استطاع أن يستقطب عددا كبيرا من الجمهور في مسرحيته، حيث كان عدد المتفرجين 1500 شخص، وكانت موضوعا كوميديا في الأوساط الشعبية، وعرف كيف يخاطب جمهوره ويعالج قضايا عصره بلغة جماهيرية. ويقول "سعد الدين شنب" بأن مسرحية "جحا" مستوحاة ومتعددة المصادر، حيث أنها مقتبسة من مسرحية "مريض الوهم "، وخاصة في "طبيب رغم أنفه" للمسرحي الفرنسي "موليير"، وأن علالو ينكر أن تكون المسرحية مصدرا له في مسرحيته جحا، وأن سبب تقاطع مضمونهما يعود ربما إلى اعتمادهما على إحدى الحكايات الأوروبية في العصور الوسطى، وهي حكاية (القن)، وأيضا قي قمر الزمان من ألف ليلة وليلة، كما أضاف في عمله الدرامي شخصية جحا المعروفة بجاذبيتها في الأوساط الشعبية: « ينفي علالو ذلك ويدافع عن رأيه بأنه لم يقتبس عمله هذا، من مسرحية الطبيب، إذ يقول :"إذا كان هناك تشابه بين مسرحتي جحا والطبيب، فبسبب العودة إلى مصدر مشترك، وهي حكاية من القرون الوسطى تحمل عنوان القن، وأضيف مصدر آخر، هو قمر الزمان– من حكايات ألف ليلة وليلة، وقد أضفت لعملي هذا، بالإضافة إلى العمل الدرامي، اسم وأسلوب وشخصية جحا المعروفة بجاذبيتها في الأوساط الشعبية»[2].

رغم أن علالو اقتبس فن المسرح من الفرنسيين والأوروبيين، إلا أن الاقتباس كان من الجانب التقني والبناء الدرامي فقط، وفي الواقع كان محتواها جزائريا خالصا، وموضوعها وبطلها مأخوذ من التراث العربي، يقول علالو : «إننا

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص41

[2]- المرجع نفسه، ص46

غالبا ما ننتقد كتابنا عن رجال المسرح الفرنسيين أو الأوروبيين، لكن هذا الاقتباس إذا صح وأن سلمنا به، فإنه يقتصر فقط على الجانب التقني والبناء الدرامي»[1].

ومن أعمال علالو نذكر بعض مسرحياته مثل جحا، زواج بوعقلين، أبو الحسن أو النائم اليقظان، الصياد والعفريت، عنتر الحشايشي، الخليفة الصياد، حلاق غرناطة. ونقول أخيرا إن تجربة علالو سواء كانت أصلية أو مقتبسة من مسرح موليير فإنها حققت أهدافها في إنشاء مسرح جزائري خالص، يخاطب جمهوره بلغته التي يفهم ويتفاعل معها، وقد كرست مسرحية جحا مسرحا كوميديا ضاحكا، لكنه مسرح شعبي، يستمد مرجعياته الأساسية من التراث والممارسات الشعبية الخالصة.

4.3- مسرح رشيد القسنطيني:

يعتبر رشيد القسنطيني فنانا كوميديا وصاحب موهبة فريدة، قدم العديد من المسرحيات، وقام بتمثيل أدوار كثيرة، حيث يعرض لنا سلالي قصة لقائه مع رشيد القسنطيني، حيث التقيا بالصدفة بعد عودة القسنطيني من باب الواد، على إثر عرض مسرحية جحا، التقيا هناك حيث تحدثا عن مسرحية علالو الثانية: "زواج بوعقلين"، فاقترح عليه أداء دور في هذه المسرحية، ويعد اختيار علالو له اقتناعا بموهبته الفذة: « يروي لنا علالو تفاصيل القصة حيث يقول "بعد عودة القسنطيني إلى باب الوادي، وعلى إثر عرض مسرحية جحا، التقينا عند بعض الأصدقاء، حيث تحدثنا عن مسرحيتي الثانية "زواج بوعقلين"، فاقترح علي إسناد أحد الأدوار إلى القسنطيني الذي عرف بمزاجه الساخر وروحه الخفيفة، وبعد اختياري له، اقتنعت بموهبة الفذة أسندت له دور شاهد أمام المحكمة»[2].

رغم أن مسرحياته لم تنجح إلا أن تعاونه مع علالو واتفاقهما على طريقة عمل تكون مفيدة لنجاح المسرح، جعل رشيد القسنطيني فنانا كوميديا وأستاذا في فن الارتجال، له قدرة عجيبة في تمثيل الأدوار. ويقول عنه محمد

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص46

[2]- المرجع نفسه، ص53

الطاهر فضلاء:« إنه فنان أصيل في موهبته، وله قدرة عجيبة في خلق الجو المسرحي في العرض، يرتجل الجملة المسرحية والغنائية»[1]. أما الدكتور عبد القادر جغلول فقد أطلق عليها اسم–رجل الجوقة–لتعدد مواهبه الفنية، حيث يقول عنه :« إن القسنطيني رجل مسرح بالمعنى التام للكلمة هو اسم الرجل، لم يكن ممثلا فقط، بل مخرجا أيضا (...) وكان قوالا ومغنيا ومؤلف كلمات في آن واحد»[2].

عرف القسنطيني وفرقته النجاح في الجزائر، وحصل على شهرة واسعة، ويعود ذلك إلى الموضوع المزدوج لمسرحه وطنيا وشعبيا، فهو فنان قدير استطاع أن يسيطر على فنه، ويتخلص من الارتباط الحرفي بالنص، وقد قال عنه باشطارزي: « إن قيمة الإبداع عنده لا تكمن في الحوارات التي تنام بين الورق، والتي تشكل بالنسبة إليه خيوطا أو محاور توجهه...ويخلص باشطارزي إلى القول: لقد سحر القسنطيني الجمهور حتى بعد وفاته عام 1944م»[3].

تتناول أعمال القسنطيني موضوعات اجتماعية تتمثل في الزواج والطلاق والسكن والإمراض والخمر والمخدرات، وغير ذلك من الموضوعات الاجتماعية، وقد لمحناها في مسرحيات: "زواج بوبرمة" و"بابا قدور الطماع". وتقوم مسرحياته على المتعة والمزج بين وضوح الحوار مع الأحداث المضحكة: « إنها عمل رائع حيث يمتزج في العرض الدرامي ووضوح الحوار مع الأحداث المضحكة».[4]

لقد ترك لنا القسنطيني بصمته بارزة على ميسرة المسرح الجزائري.

5.3– مسرح محي الدين باشطارزي

يعد محي الدين باشطارزي رائدا من رواد المسرح الجزائري أيضا، وهب حياته كلها للمسرح، مثل وألف واقتبس العشرات من المسرحيات، ولد في 15 ديسمبر1897، وكانت أول مسرحية له سنة 1932، وهي

[1]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ص54

[2]– المرجع نفسه، ص54

[3]– المرجع نفسه، ص57

[4]– المرجع نفسه، ص57

بالعامية وعنوانها: "البوزريعي في العسكرية"، كرس نفسه للغناء الكلاسيكي وأصبح نجما بصوته الناعم، وفي سنة 1933 استهواه المسرح فأصبح ممثلا ومؤلفا، مثل مسرحيات من تأليفه واقتباسه، وهي ذات طابع فكاهي، ويستعمل فيها لغة الشارع التي تراوحت بين العربية والفرنسية. وهذا ما يؤكده علالو يقول: "حتى سنة 1933استرقه المسرح، فأصبح ممثلا ومؤلفا، يمثل مسرحيات من تأليفه أو اقتباسه، ذات طابع فكاهي، ويستعمل لغة الشارع عربية وفرنسية"[1].

يتميز مسرح باشطارزي بطابعه الهزلي الهادف والسياسي التوعوي الضمني، فهو ذو هدف مزدوج، حيث تصدى للظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف، وساهم في تنمية الوعي، حيث كتب واقتبس العديد من المسرحيات منها "جهلاء مدعين بالعلم". وكتبت عنه صفيحة النجاح الناطقة باللغة العربية تقول: « يبدو أن المؤلف أراد نزع القناع عن أولئك الذين ينتهزون فرصة تصديق الشعب لهم...ويواصل باشطارزي نهجه التلميحي السياسي بتأليف سلسلة من المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي- السياسي منها: بعد السكر، الخداعين».[2]

لقد عالج هذا الفنان في أعماله المسرحية قضايا مكافحة الشعوذة وتعاطي الخمر والمخدرات، وكذلك قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة.

وكانت السلطات الاستعمارية تمارس الرقابة على النصوص المسرحية حيث منعت عرض مسرحيات كثيرة منها: فاقوا، والخداعين، وعملت على توقيف نشاط فرقة محي الدين باشطارزي.

يسعى باشطارزي من خلال نشاطه إلى هدفين هما: الترفيه والتوجه التربوي والسياسي لإيقاظ الوعي، وكان يعالج القضايا السياسية بصفة ضمنية لاقتناعه أن الجمهور الجزائري يفهم الرسائل من المعاني والتلميحات، حيث كان يردد دائما قوله: « إن الشعب الجزائري، شعب ذكي ، يفهم من التلميح»[3].

---

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص61

[2]- المرجع نفسه، ص62

[3]- المرجع نفسه، ص63

يمثل الاقتباس عند باشطارزي إبداعا من نوع آخر، فهو يأخذ الفكرة ويصبغها بالطابع الجزائري، يقول عنه المرحوم مصطفى كاتب :« إن عبقرية باشطارزي تكمن في الاقتباس، فهو بالنسبة إليه إبداع، فقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجهما بأسلوبه الخاص، انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية[1].

نقول في الأخير أن المسرح الجزائري في بداياته الأولى، كان تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، وكانت بدايته بسيطة جدا، ظهرت على أشكال بسيطة من الضحك التي تقدم في الأسواق والمقاهي، ولم يرتقي بالأدوات الفنية مثل المسرح الأرسطي الدرامي. ومنذ مرحلة الثلاثينات بدأت تظهر أسماء أقطاب المسرح الأوائل، وهم: علالو القسنطيني وباشطارزي، وجميعهم لعب دورا هاما في نشأة وتطوير المسرح الجزائري فإليهم يرجع فضل الإسهام في انطلاق المسرح الجزائري.

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص64

الفصل الثاني

مسحوق الذكاء: بين الكوميديا والتراجيديا

1- تقديم عام للثلاثية المسرحية لكاتب ياسين:

يعد كاتب ياسين من الأدباء الجزائريين الكبار الذين كتبوا باللغة الفرنسية وقدموا أدبيا راقيا، وتعد أعمال ياسين الأدبية أكثر عمقا وأصالة وارتباطا بالكفاح المرير الذي خاضها لشعب الجزائري عبر كفاحه المستمر، كانت حياة ياسين مليئة بالأحداث والمفاجآت والصعاب، حيث «انقطع عن الدراسة الثانوية في ثانوية سطيف، عندما أوقف وهو لم يتجاوز السادسة عشر، وأودع السجن إثر مظاهرات 08 ماي1945 »[1]، وعدت هذه الحادثة من أكبر الأحداث التي أثرت في نفسيته، فنمت في شخصيته فكرة الثورة، وهي اللحظة التاريخية التي جسدها في كتاباته الأدبية، سواء في الرواية أو المسرح معريا قبح وفظاعة ما اقترفه الاستعمار الفرنسي من جرائم في حق الشعب الجزائري.

أهم أعمال كاتب ياسين المسرحية هو عمله الأول المعنون بـ: "دائرة الانتقام "، وهو عبارة عن ثلاثية مسرحية جمعت في مجلد واحد، وتتكون الثلاثية المسرحية من: "الجثة المطوقة" و"أجداد يزدادون ضراوة" و"مسحوق الذكاء"، حيث: تبدو مسرحية الجثة المطوقة" تراجيديا قريبة إلى حد بعيد من مسرح شكسبير، حيث يواجه الأبطال الخمسة للمسرحية متطلبات بطولة لا تتوافق مع تطلعاتهم وطموحاتهم الثورية. أما مسرحة: مسحوق الذكاء أو سحابة الدخان، أو غبرة الفهامة، كما عنونت عندما عرضت باللغة العامية، فهي عبارة عن نقد وهجاء سياسي لبعض النظم السياسية المتعفنة، اعتمد فيها ياسين على ما يتيحه المتخيل الشعبي بجاذبيته للمسرح من إمكانيات تعبيرية صريحة أو رمزية، ولهذا قدمت المسرحية الشخصية المحورية كإعادة اكتشاف للبطل الشعبي جحا، أما مسرحية: الأجداد يزدادون ضراوة، فهي استحضار واجترار لرواية نجمة، بما تقدمه من رمزية

[1]- كاتب ياسين، الجثة المطوقة، الاجداد يزدادون ضراوة مسرحيتان، تر: ملكة ابيض، مر: كمال خوري، ط2، دمشق، الهيئة العامة السورية للكاتب،2011 ص15

وتصوير للشخصية الوطنية التي تنبعث من جديد، لكنها تبدو في صراع ومقاومة مزدوجة للمستعمر وللأسلاف، وهو صراع يبدو أبديا مفتوحا إلى مالا نهاية»[2].

تتناول المسرحيات الثلاثة الواقع المعبر عنه هنا هو واقع الشعب الجزائري، سواء في العملين الدراميين: (الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة)، أو في المسرحية الهزلية التي تم إدخالها بينهما (مسحوق الذكاء).[3] والتي تبدو أنها لم تكن مسرحية كوميدية خالصة، بل هي عمل تراجيكوميدي، تجسد بوضوح ملامح الكوميديا السوداء، التي تظهر عبر عدة مؤشرات في المسرحية نفسها، وكذا من خلال تعلقها بالتراجديتين اللتان وردتا معها، والتي تبدو العلاقة بينهما واضحة من خلال الشخصيات والأحداث والطابع الثوري، بينما تبدو هذه العلاقة ضعيفة بينهما وبين مسحوق الذكاء، لكن العلاقة مع ذلك موجودة ويمكن الاستدلال حولها في التحليل.

2- طبيعة المسرحيات ونوعها:

1- مسرحية "مسحوق الذكاء":

تعتبر مسرحية مسحوق الذكاء التي كتبت باللغة الفرنسية تحت عنوان : (**LA poudre d'intelligence**) من المسرحيات الكوميدية المؤهلة للبقاء والاستمرار في المسرح الجزائري، وهي ذات طابع كوميدي في الظاهر، بيد أنها تحمل ملامح التراجيكوميديا في العمق، حيث طرح كاتب من خلالها العديد من الأفكار والقضايا الهامة، وخاصة مصير الشعب، وقضية الكفاح السياسي ضد السلطان الجائر، وكانت

2- حسين خالفي، تلقي الخطاب المسرحي الجزائري بين التأسيس والتجريب، ضمن كتاب جماعي، مقاربة في قراءة النص الأدبي والنقدي في الجزائر، ، دار الخيال، الجزائر،2020، ص95

[3] -Kateb yacine، le cercle des repsesailles، Ed du Seuil، Paris 1959، P 11-12

الغاية من توظيف طرائف جحا واستحضار شخصيته رغم تغييب اسمه في المسرحية والتلميح إليه بطريقة غير مباشرة بتصرف تام في تسميته التي استبدلت باسم سحابة الدخان، وهذا قصد توصيل رسالة سياسية واجتماعية، بغية تحريك الوعي وإثارة اليقظة لدى الجمهور وتثويره، كما أن المسرحية هي عودة إلى التراث، وعملية انتقاء واعية لنوادر جحا ومسرحتها، وتوظيفها جماليا وفكريا، بحيث كل مشهد يتضمن نادرة من نوادر جحا، فيها ما يثير الضحك حقيقة، ولكنها تعالج الراهن بشكل نقدي لاذع، نضحك فيه على أنفسنا، لكنه ضحك يثير الألم أيضا لأنه ضحك على مآسينا في واقع الأمر.

2- مسرحية "الجثة المطوقة":

تعد هذه المسرحية أول عمل مسرحي "لكاتب ياسين" في مجال المسرح، حيث كشف لنا عن المأساة التي مر بها الشعب الجزائري في أحداث 8 ماي 1945، حيث يصف الحرب التي شنتها فرنسا على المتظاهرين الجزائريين الذي خرجوا لمطالبة فرنا بطريقة سلمية منحهم الاستقلال الذي وعدتهم به، لكن السلطات الفرنسية قابلت هذه المطالبات بالقتل والتنكيل، لهذا تعد هذه المسرحية ذات طابع تراجيدي، نظرا لمضمونه الجاد وتناوله المأساوي للأحداث، لهذا فهو ليس نصا إبداعيا فقط، بل يتعدى ذلك من خلال تجسيد معاناة الفرد الجزائري فنيا على خشبة المسرح، ومسايرة الموجة الثورية التي أعلنت بين الجزائريين وعمت الطبقات الشعبية.

3- مسرحية "أجداد يزدادون ضراوة":

تحمل هذه المسرحية طابعا ثوريا أيضا، وفيها دعوة صريحة لبداية المقاومة المسلحة ضد المحتل، الذي لا ينفع معهم النضال السلمي، لهذا فلابد من الكفاح المسلح، وهنا يظهر دور الأسلاف كملهمين للخلف بهذه الثورة التي ستقضي على الاستعمار، لهذا عاد كاتب فيها إلى ماضي الأجداد ليستعين فيها البطولة والأصالة والشرف،

ويبحث عن بطل ملهم يقود هذه الثورة، وفيها يربط الكاتب بين حاضر الشعب الجزائري وجذوره القبلية. وتعتبر هذه المسرحية ذات طابع تراجيدي أيضا، ونجد أن "كاتب ياسين" قد التزم فيها كما في غيرها بقضايا وطنه ونضال مجتمعه.

3-التعالق بين المسرحيات الثلاثة "مسحوق الذكاء" و"الأجداد يزدادون ضراوة" و"الجثة المطوقة":

لقد وظف "كاتب ياسين" شخصيات رمزية واقعية، غلبت عليها المعاناة اليومية في الحياة وسيطرة المحتل عليها، وهي شخصيات تكررت في معظم إنتاجه الأدبي والفني مثل: لخضر، "علي" و"نجمة" و"الأمير"، وموضوع هذه الأعمال رغم اختلافها وتنوعها فهو واحد ومحدد، ولكنه يأخذ أبعاد ورؤى فلسفية جديدة في كل عمل إبداعي هو الجزائر وشعبها المناضل الثائر في وجه الاستعمار، فجميعها تعد نماذج تبرز مختلف القضايا والأفكار الواقعية عن الحياة السياسية والاجتماعية التي تبناها وحاول كشفها للجمهور المتلقي، فهذه المسرحيات الثلاث تعتبر استجابة للواقع المعاش، والهدف في هذه المسرحيات مشترك ألا وهو الكشف عن الواقع ومحاولة تثويره ومن ثم تغييره.

4- تقديم مسرحية مسحوق الذكاء لكاتب ياسين: تعد مسرحية "مسحوق الذكاء" لكاتب ياسين مسرحية كوميدية هزلية، استنبطها من حكايات وطرائف "جحا" من التراث الشعبي الجزائري، وتتمحور أحداثها حول:

تستهل المسرحية بشجار نشب بين أفراد الجوقة مع رئيس الجوقة، الذي يؤدي دور الراوي أو الحكواتي في المسرحية. وتدور مسرحية "مسحوق الذكاء" حول السلطان والمفتي والعلماء الذين استخدمهم كاتب ياسين كقناع يختفي وراءه السلطان الجائر. لهذا فسحابة الدخان جسدت في شخصية شعبية تمثلت في "جحا" إلا أنها

في الحقيقة تجسد مقاومة الشعب للحكم المطلق الممثل في شخصية السلطان، وسلطة الدين ممثلا في المفتي، وسلطة الثقافة والعلم ممثلا بالعلماء.

يدخل "سحابة الدخان" في جدال مع الأقطاب الثلاثة الذين يعرقلون نضال الشعب ضد السلطة جائرة، وهكذا قام "سحابة الدخان" يحاول اقناع السلطان بأن حماره يغدق على المملكة ذهبا، وفي المقابل كان العلماء يحاولون أن يضيعوا منه فرصة التقرب من السلطان بألاعيبهم السحرية وكيدهم له، ولكن رغم ذلك يتحدى "سحابة الدخان" هؤلاء العلماء، ويقدم للسلطان حجة أخرى تمثلت في امتلاكه مسحوقا أكيد المفعول في الدماغ، يستطيع أن يحول الرأس الصلبة كالحجر إلى وهج من الذكاء والفطنة، فيقوم السلطان باستنشاق كيس الرمل قائلا: "أحس بشعور غريب..يبدو أن هذا المجنون على حق...أحس بشعور غريب، ربما كان هو الذكاء"، واصطحب "سحابة الدخان" السلطان إلى بيته، وبينما كان الفيلسوف الشعبي سرق حذاءه وقام بغليه وسلق نعله، وأتى به إلى السلطان جاهزا. وفي مشهد يدخل "المفتي" في جدال مع "سحابة الدخان"، حيث حاول إيقاعه في مشكلة مع الشعب، وهذا ما حدث فعلا، فحضر "سحابة الدخان" أمام الشعب وسئل عن موعد يوم العيد، وسألهم بدوره هل يعرفون ما الجواب الذي سيعلنه لهم، فردوا عليه جميعا بـ: "لا"، فرد عليهم: إذا كنتم قد بلغتم من الجهل هذا القدر، فماذا أستطيع أن أفعل لكم، وطلب منهم أن يرجعوا في الغد، وعندما جاءوا في الغد، كرر عليهم السؤال نفسه، وكان جوابهم جميعا بـ: "نعم"، وهنا رد عليهم بسؤال عن سبب مجيئهم إليه، بما أنهم يعرفون الجواب، وفيم تكمن حاجتهم لكلامه، وطلب منهم العودة في اليوم الموالي، وفي الغد قاموا بمحاولة خداعه، وذلك بأن ينقسموا إلى جوابين عند السؤال المعاد طرحه، وعندما سألهم "سحابة الدخان" أجابوا بجوابين، فئة قالت: "نعم"، وفئة قالت: "لا"، فرد عليهم قائلا :بأن يخبر العالمون من يجهلون الجواب. ولم يتبق

أمامه إلا رجل المال، الذي قال وهو ينظر إلى السماء :"يا إلهي سامحني إذا تضرعت إليك في الشارع لأني لم أجدك في الجامع". وهكذا تتوالى الأحداث بالسخرية من السلطان وحاشيته[4].

كان اختيار "كاتب ياسين" الشخصية الشعبية "جحا" لرفض وانتقاد السلطة. كما أنه استعان بملهاته في الاستناد إلى الحكاية الشعبية لنقل قضايا واقعه السياسي والاجتماعي، وذلك بالاعتماد على شخصية "جحا" الفلكلورية، المستوحاة من الحكاية الشعبية، وهذا ما أفرز أثرا ظاهرا في تسليط الضوء عن رؤيته الابداعية الرافضة للأوضاع السياسية الموجودة في تلك الفترة[5].

5- العناصر الفنية في المسرحية وملامحها التراجيكوميدية:

أ- شخصيات المسرحية: وظف كاتب ياسين شخصيات كثيرة في مسرحيته: "مسحوق الذكاء"، وأعطى لكل واحدة منها دورا خاصا بها. ومن بينها نذكر:

- شخصية سحابة الدخان: هو بطل المسرحية والشخصية المحورية فيها، والتي تدور الأحداث حوله، ولقب بهذا الاسم لكثرة تدخينه وتعاطيه للحشيشة، لدرجة أن سحابة دخان قد تشكلت فوق رأسه، يقول متحدثا عن نفسيه: "**نعم لقد اخترت الكيمياء، ونرجيلتي (غليوني) لا تكاد تفارقني، والألسنة السيئة تدعوني سحابة الدخان"**[6]، وقد سمي بهذا الاسم لكثرة تدخينه، حيث يبدو دائما محاط بسحابة دخان، لا تكاد تفارقه أبدا مثلما لا يفارقه غليونه، وتدخينه للحشيشة هو تلميح متعمد لكاتب على المغاربة الذين تفشت لديهم

[4]- بوعلام مباركي، التراث الشعبي في المسرح الجزائري، دار خيال للنشر و الترجمة، الخزائر، 2021، ص52

[5]- ينظر المرجع نفسه، ص53

[6]-كاتب ياسين، مسحوق الذكاء: سحبة الدخان ، تر: حسين خالفي، (مخطوط غير منشور)، ص7

عادة تدخين الحشيش لهذا فهم يزرعونه ويتاجرون به وهذا بتشجيع من نظامهم السياسي الذي يستفيد من هذا الأمر ليضمن سيطرته وبقاءه.

تعد شخصية سحابة الدخان شخصية فقيرة، تغلب عليه صفة التشاؤم والتمرد، يعيش في صراع دائم يبدأ من أسرته، كصراعه مع زوجته، ويمتد إلى محيطه العام، حيث استطاع بذلك إسقاط الوجع الحقيقي للسلطة التي تعارض التعبير والتحرر وهذا بمساعدة زوجته عتيقة وحماره.

- **عتيقة:** وهي زوجة سحابة الدخان والضلع الثاني له، وهي امرأة متذمرة من حالتها البائسة، ومن حياتها الزوجية والاجتماعية، بسبب معاشرتها لسحابة الدخان الرجل الفقير والعاطل عن العمل دائما: **عتيقة:** أنت نفسك قد لا خطت البيت فارغ. ولم يبق لدينا شيء ولو فتات ملح"[7].

رغم أنها كانت تلح عليه دائما وتدفعه للبحث عن عمل يقتات به، لكن دون جدوى، تقول :«**قم أطلبت مني بان أوقظك في السادسة صباحا هي قم إنه أوان البحث عن العمل"**[8].

تبدو عتيقة شخصية قوية وشجاعة، ويظهر ذلك عندما مارست فتنتها وجمالها للسلطان للسخرية منه لا أكثر، وليس حبا فيه كما كان يظن، مما جعلها تركب على ظهره كحصان: **–"عتيقة: إذن فانا اربد...امتطاء ظهرك كحصان واعتلاء كتفيك واللعب معك...فكما تري انأ لعوب جدا"**[9].

– السلطان:

[7]–كاتب ياسين، مسحوق الذكاء: سحابة الدخان، ص2

[8]–المصدر نفسه، ص2

[9]– المصدر نفسه ، ص15

تم توظيف هذا الشخصية للدلالة على الحكم والسلطة، فهو شخصية مضادة لسحابة الدخان لأنه يبدو كسلطان ظالم وجائر، خاصة مع الطبقة الفقيرة من المجتمع، فهو بعيد عن طريق العدالة، حيث وصفه الكاتب في مسرحيته حين أمر بسجن سحابة الدخان دون أي ذنب، في بداية لقائه به أول مرة، يقول:

–"السلطان: لم علي أن أتحمل لقاء هدا الوجه القبيح في يوم كهذا – في الصباح الباكر عند بداية رحلة الصيد– (يقول آمرا أحد ضباطه)، إرمه في الزنزانة"[10].

– المفتي:

صور المفتي في المسرحية كشخص يتميز بالنفاق، وهو شخص لعوب، همه الوحيد هو الإيقاع بسحابة الدخان، والسعي إلى مصلحته الشخصية والخاصة، فهو مهوس بالذهب والمال وطامع في السلطة والجاه، لهذا فهو كثير التملق للسلطان، كما أن السلطان يستمد من سلطة المفتي الدينية شرعية لسلطته السياسية الجائرة، وشدة طمعه هي التي أوقعته في حبائل حيل جحا، كما أوقعت السلطان وبقية حاشيته، فصدقوا حيلته بأن حماره كان يتغوط قطعا ذهبية فالتفوا من حوله ينتظرون روثا ذهبيا فلم يحظوا سوى بروث حقيقي جعلهم يغرقون فيه من شدة طمعهم:

- **المفتي: ربما يكون الحمار مريضا؟ افرطتم في إطعامه، نحن غارقون في مستنقع حقيقي، ولم نحصل بعد على ادني قطعة.[11]**

– الضابط :

[10]– كاتب ياسين، مسحوق الذكاء :سحابة الدخان ، ص2

[11]- المصدر نفسه، ص10

دوره في هده المسرحية هو حماية السلطان من أي خطر يحوم حوله، ويظهر ذلك حين قام بحماية السلطان من سحابة الدخان وإدخاله السجن، وبالتالي فهو يرمز إلى اليد التي يبطش بها السلطان ويحمي بها سلطته وسلطانه، هي اليد التي يضرب بها الحاكم أي معارض قد يدعو للخروج عن حكمه الجائر.

(يأمر احد ضباطه):ارمه في الزنزانة[12].

– التاجر:

ترمز هذه الشخصية لسلطة المال، وتظهر هذه الشخصية في المشهد الذي كان سحابة الدخان يدعو فيه الله أمام المسجد، وسمعه التاجر فغضب من كلامه، حيث اعتبره كفرا وخروجا من رحمة الله، لكنه بالعكس فهو كاذب، ولقد دبر لسحابة الدخان فخا ومكيدة عندما اتهمه بالسرقة:

– التاجر: (ضاحكا).سأسكته مرة واحدة والى الأبد، وسأثبت تلبسه بسوء النية. أجل لدي فكرة خلف راسي، فكرة عبقرية تكاد ترفع عمامتي.[13]

– المداح:

يقوم المداح أو الراوي أو الحكواتي بسرد الأحداث في المسرحية وتقديم بعض التعليقات حولها، يقول المداح مستهلا لحظة سرقة الأمير ابن السلطان من طرف أحد شخصيات المسرحية:

– المداح (في الظلام): لقد كسروا أخيرا حائط الأحلام ...يعرقون في الغاية...أكمل المتشرد مهمته".[14]

[12]– كاتب ياسين، مسحوق الذكاء :سحابة الدخان ، ص9

[13]– المصدر نفسه، ص24

- **لخضر:**

يرمز له في المسرحية بالأجداد المجسد على هيئة النسر، حيث يكمن دوره في حمل المسؤولية وتغيير الحاضر نحو الأفضل، فهذه الشخصية في المسرحية رمز للجزائر الثائرة.

- **علي :**

قام كاتب ياسين بإقحام هذه الشخصية في نهاية مسرحيته، وتمثل شخصية علي بن لخضر ونجمة، فهو دليل على استحضار نجمة/ الأم، حيث استخدمه كرمز لتعلق الشباب بالثورة ورفض السلطة الجائرة والثورة عليها، كما رفض الأسلاف الاستعمار وقيوده.

- **علي: أنا آسف. نحن آسفون. أنت من أردت الحرب..**[15]

ويبدو أن إقحام هذه الشخصية فجأة في المسرحية وفي سياق هزلي عام له أكثر من دلالة، فهو من جهة يربط بين هذه المسرحية الكوميدية مع التراجيديتين، وبالتالي يضفي عليها بعدا تراجيديا فتصبح تراجيكوميدية.

- **الأمير :**

يمثل في هذه المسرحية على أنه ابن السلطان، إلا انه في الحقيقة قد وظفه كرمز للأمير عبد القادر، الذي يعود نسبه إلى أصول تمتد إلى المغرب الأقصى، وهذا بحكم الجيرة بين الأقطار المغاربية، ورغم هذا فقد لقي أثناء مقاومته للمستعمر خيانة من طرف سلطان المغرب الذي تواطأ مع المستعمر الفرنسي فحاصر الأمير وكان سببا من أسباب هزيمة مقاومته الشعبية واضطراره للاستسلام في النهاية، إلا أن مقاومته كانت مصدر إلهام للثورة

[14]- كاتب ياسين، مسحوق الذكاء : سحابة الدخان ، ص11

[15]–المصدر نفسه، ص 36

التحريرية الكبرى، وكان أحد أهم الأسلاف الثوار، وقد تحدث كاتب ياسين في محاضرة له ألقاها في فرنسا سنة 1947، عنوانها: الأمير عبد القادر والثورة الجزائرية، استشرف فيها قيام الثورة التحريرية المسلحة باستلهام مقاومة الأمير والاستمرار في النضال الذي بدأه إلى أن يدحر المستعمر، وفي هذا استلهام واقحام للتاريخ ولأبطاله واللحظات الحرجة التي مروا بها، وقد أضفى هذا أبعادا تراجيدية واضحة على مسرحية تغلب عليها الكوميديا منذ البداية وفي معظم فصولها، إلا أنها كوميديا سوداء، توحي بفساد أركان الحكم الجائر.

3- الملامح الكوميدية:

اعتمد كاتب ياسين في مسرحيته على الكوميديا وذلك بتوظيف نكات ونوادر جحا، لأنها تمثل جانبا من جوانب واقع الحياة الاجتماعية والأخلاقية، وكذلك الثقافة والسياسة، حيث يتم تناول هذا الجوانب بأسلوب هزلي وساخر، حيث يظهر التوجه الكوميدي منذ بداية المسرحية، التي أستهلت بحوار بين سحابة الدخان وزوجته عتيقة، في المقاطع التالية:

– سحابة الدخان: هيا، أيها العقرب الصغير، نامي ودعيني أنام، تستعجلين الأمور دائما. أنت إذن، لا تثقين في الثورة؟

– عتيقة: بالثورة العجيبة، منذ زواجنا المزعوم وأنت تنقلب كل يوم ويتم تغيير رأيك.

– سحابة الدخان :أطفئي الضوء ماذا تنتظرين إذن؟ المحكمة الأخيرة؟ أمن أجل أن تسهري ميتا تحرقين هذه الشمعة؟ اطفئي الضوء.

– عتيقة:(تفتح حبة ثمر وتلوح بها) انظر، وجدت دودة داخل هذه الثمرة.

– سحابة الدخان (رأيت الآن): لو انك أنصت إلي وأطفأت الضوء لكنت أكلتها مثلما أكلت غيرها، حينها سننعم بالسلام.[16]

حيث يدعي سحابة الدخان بأنه زعيم ثوري وصاحب فكرة ثورية، لكن يبدو أنه لم يقنع بها أحد بعد، حتى زوجته عتيقة لم تكن تصدق ادعاءاته، ولهذا نجد الصراع والجدال محتدما بين سحابة الدخان وزوجته، التي تلح عليه دائما بالبحث عن عمل يقتاتان منه، ونلاحظه هذا في المقاطع التالية:

– ظلام. برهه زمنية. ترن الساعة ست دقات جرس. ضوء. تفتح عتيقة عينيها، وتبدأ بهز زوجها.

– عتيقة: قم إنها السادسة صباحا.

وبما أنه لا يرد عليها فإنها تنهض، وتأخذ إبريق ماء، وتبدأ برش سحابة الدخان.

– عتيقة: قم، طلبت مني أن أوقظك في السادسة صباحا، هيا، قم، إنه أوان البحث عن العمل.

– سحابة الدخان: (مذهولا):اووووووووو

– عتيقة: قم، أنت نفسك قد لاحظت: البيت فارغ، ولم يبق لدينا شيء ولم فتات ملح.

– سحابة الدخان :(عائد إلى النوم): فيما بعد ،فيما بعد.

–عتيقة (وهي ترشه): قم إنها السادسة صباحا.[17]

[16]–كاتب ياسين، مسحوق الذكاء: سحابة الدخان، ص2–3

[17]- المصدر نفسه، ص2–3

وحتى عندما يخرج من بيته ليواجه المجتمع ممثلا بالجوقة، يحتدم الصراع بينه وبين الحلقة (لجوقة)، حيث يقوم قائد الجوقة بترديد كلمة مرحبا على سحابة الدخان أكثر من مرة، وهو ما جعله يغضب من هذه الكلمة التي كانت الجوقة تكررها باستمرار وبطريقة مملة ومثيرة، وهذا ما دفعه إلى صفع المداح أو قائد الجوقة في النهاية. وهذا ما نجد في المقاطع التالية:

- **المداح: مرحبا**

– سحابة الدخان: (مجيبا التحية): أهلا

– الحلقة (تحي سحابة الدخان) :مرحبا مرحبا مرحبا

– سحابة الدخان :مجيبا أهلا...

– المداح: مرحبا

– سحابة الدخان: أهلا، ثلاث مرات مرحبا، ألف مرة مرحبا مرحبا مرحبا.

– الحلقة (مرددا):مرحبا مرحبا مرحبا مرحبا محربا مرحبا مرحبا.

وبضربة واحدة مفاجئة يصفع سحابة الدخان المداح[18].

كما نجده يعلق على سحابة الدخان حين أراد أن يشتري حمارا قائلا له :"**خظ سعيد، أتمنى أن توفق في شراء حيوان أفضل، ممازجا إياه، وأجمل هيئة منك، (يوجه خطابه للجوقة)، يا له من مدع فخور، (زواخ)، (ثم يخاطب سحابة الدخان): قل على الأقل إن شاء الله ويكون اليوم جميلا**".

[18]–كاتب ياسين ، مسحوق الذكاء :سحابة الدخان، ص3–4

– سحابة الدخان :سواء أراد الله أم لم يرد فالسوق قريب من هنا. والأحمرة كثيرة، ولدي منحة السلطان

– المداح: يا للفاجر يا للفاجر يا للفاجر

– الحلقة: يا للفاجر يا للفاجر يا للفاجر

– المداح:(ساخرا): مرحبا يا فيلسوف.

–الحلقة (نفس اللعبة):مرحبا يا فيلسوف.

– المداح: أين الحمار إذن؟ (تتراقص الجوقة حول سحابة الدخان مرددة):الحمار الحمار أين الحمار؟

– سحابة الدخان (يطارد الجوقة بعصاه):ابتعدوا، إن شاء الله غاش، إن شاء الله يا طيور الشر، إن شاء الله إلى السوق، إن شاء الله، لقد أدركت إن شاء الله بأنهم سرقوا صرة دراهمي إن شاء الله، لصوص إن شاء الله، قطاع طرق إن شاء الله، أوغاد إن شاء الله[19].

وكذلك حين ادعى أن حماره يطرح ذهبا، وقد صدقه الجميع، حيث ينتظرون أن يطرح عليهم الذهب لكنهم لم يحصلوا سوي على روث الحمار.

– ظلام. ثم نور. العلماء. المفتي. القاضي والسلطان حول الحمار المتخم بالعشب الطري. والذي يدرس على سجادة ثمينة .يقابل سحابة الدخان الجماعة. ويقوم بالعملية السحرية بطريقة أكثر صرامة

–سحابة الدخان: أطفئوا الضوء (ينطفئ الضوء)...

[19]– كاتب ياسين ، مسحوق الذكاء :سحابة الدخان، ص6

بعد فترة زمنية. نسمع العلماء والمفتي

–السلطان: إذن؟...

المفتي: وإيماني. لم ألمس بعد شيئا متسقا...

– سحابة الدخان: لا تيأس. فعادة ما يبدأ بالذهب السائل.

– المفتي :ربما يكون الحمار مريضا؟ أفرطتم في إطعامه، نحن غارقون في مستنقع حقيقي، ولم نحصل بعد على أدني القطعة.

– السلطان: ربما خانتكم العتمة؟

– سحابة الدخان: طيب إذن، فلتشعلوا الأنوار .

يسلط الضوء فتظهر كومة من الروث فوق السجادة.

– سحابة الدخان :الويل لهم لقد سحر العلماء حماري.

– السلطان: أنا لا افهم شيئا.

– سحابة الدخان :أنصفني أيها السلطان، يحاول هؤلاء الشياطين تدميري، دون أن يفكروا في إنهم حين يفعلون هذا سيدمرونك...[20]

[20]–كاتب ياسين، مسحوق الذكاء :سحابة دخان ،ص 10–11

ويظهر أيضا حين قدم سحابة الدخان للسلطان مسحوقا ادعى أنه مسحوق الذكاء، ولكنها لم تكن سوى حيلة جديدة دبرها زعيم الثورة سحابة الدخان ضد السلطان وحاشيته الأغبياء.

- **السلطان: أشعر بإحساس غريب، وكأن هذا المجنون محق، أشعر بإحساس غريب ،قد يكون هو الذكاء".**[21]

وكذلك تبدو عتيقة غير مختلفة عن زوجها سحابة الدخان في دهائه وحيلته وروحه الثورية، حيث استطاعت بأنوثتها وجمالها ودهائها التحايل على السلطان والسخرية منه، وامتطاء ظهره كحصان.

– عتيقة: ادن فأنا أريد...امتطاء ظهرك كحصان، واعتلاء كتفيك، واللعب معك، فكما ترى أنا امرأة لعوب جدا.

– السلطان (مسرورا): لا على العكس، أجد هذا رائعا.

– عتيقة (تقفز على كفيه): هوو، قم أيها الجمل.

– السلطان: يزحف على ركبته، آه أنت تقتلينني.[22]

4– مظاهر توظيف التراث في مسرحية "مسحوق الذكاء" :

اعتمد كاتب ياسين في مسرحيته على الكوميديا، ومزجها مع التراث الشعبي الفلكلوري، حيث استعان الكاتب في مسرحيته بشخصية جحا المعروف "بالطابع الفلكلوري الشعبي"، والذي قدم له تسمية "سحابة

[21]– كاتب ياسين، مسحوق الذكاء : سحابة الدخان ، ص 15

[22]– المصدر نفسه، ص17

الدخان" حيث كان الهدف من توظيف هذه الشخصية في مسرحيته، بطريقة غير مباشرة، وباسم مختلف ومستعار، هو توصيل رسالة اجتماعية وسياسية للمتلقي، وتحريك وعيه وإثارة اليقظة لديه، حيث: « يلتجئ المبدعون المسرحيون إلى توظيف التراث قناعا ورمزا وأسطورة، وذلك لأسباب سياسية واجتماعية، إذ يعتمدون إلى توظيف التراث لتمرير رسائل سياسية واجتماعية لتوعية المتفرج وتنويره وتغييره ايجابيا»[23].

كما لجأ "كاتب ياسين" إلى استخدام أسلوب السرد في مسرحيته، وقد جاء توظيفه لفن المداح والحلقة والقوال، وهذا يدل على إتقان الكاتب لهذا الأسلوب، الذي يلفت انتباه الجمهور المتلقي، حيث ساهم هذا الفن كموروث شعبي في كسر الجدار الرابع وكسر الإبهام، وتوعية المتلقي بأن ما يسمعه وما يراه ليس حقيقيا، ولكنه تمثيل فقط.

كان هدف كاتب ياسين من اللجوء لهذه الظاهرة التراثية الشعبية، هو إفادة الجمهور ذهنيا والتأثير عليه، كما تهدف أيضا إلى التعبير عن انشغلات وقضايا المجتمع، ويتم ذلك بكل حرية .

5- الهدف التثويري في مسرحية "مسحوق الذكاء":

لقد وظف "كاتب ياسين" شخصية جحا وفن الحلقة وكذلك شخصية المداح (قائد الجوق)، والغاية من ذلك هو إشراك الجمهور في العرض المسرحي والتفاعل معه بهدف التثوير وتغيير الواقع نجد أن "كاتب ياسين" قد اتخذ من المصدر التاريخي مادة غنية في كتابة مسرحية "مسحوق الذكاء "فهو يستدعي التاريخ للفهم الحاضر،

[23]- جميل حمداوي، المسرح العربي وتوظيف التراث، مجلة الحياة المسرحية، العدد 88-89 صيف و خريف 2014ص69

وذلك باستخدام رمزية التاريخ وإسقاطها على الحاضر: «كانت أحداث الماضي دائما مادة غنية للأدب شعرا وقصة ومسرحا»[24].

كما وظف رمزية شخصية كل من "علي" و"الأمير" و"لخضر" التي تحمل في طياتها بعدا رمزيا فالكاتب المسرحي «يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة، قد تكون نفسية أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك، ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل، تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة، فقد يصبح البطل التاريخي رمزا لمعنى من المعاني الإنسانية، وقد يجد الكاتب في موقف تاريخي كشفا عن حقيقة نفسية باقية، وقد يرى تحول مصائر بعض الشخصيات، وما انتهت إليه من فواجع تعبيرا عن حقيقة خالدة من حقائق الحياة فينسج حول هذه الرموز والدلالات والحقائق نسجا فنيا متكاملا»[25].

ومن خلال هذا فإن كاتب ياسين قد سار على درب بريخت في تحقيق فن التغريب: « فالتاريخ يستهدف في الممارسة المسيحية حل معظلة التصوير على خشبة المسرح التي ينعكس فيها الجانب الفني لفعل التغريب، أي أن استخدام التاريخ في المسرح هو دلالة واضحة على مسار التغريب»[26].

6- ملامح التراجيديا في مسرحية "مسحوق الذكاء": لم يحافظ "كاتب ياسين" على المنحى الكوميدي للمسرحية، بل أقحم جانبا تراجيديا في مسرحيته، وهو الجانب الجاد "التراجيديا"، التي تسعى إلى التغيير الاجتماعي ونقد الوضع الاجتماعي المعاش. تتمثل الأبعاد التراجيكوميدية في مسرحية "مسحوق الذكاء" في:

[24]- فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق2001، ص14

[25]- عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ،1978، ص51

[26]- عبد الرحمان بن ابراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، ص219

- في بداية المسرحية هناك صراع وجدال بين سحابة الدخان وزوجته عتيقة، حيث تلح عليه في البحث عن العمل، وهذا فيه جانب مضحك، ولكنه يدل على عدم المسؤولية التماسك والتفاهم في العائلة، وكذلك كيف يمكن لسحابة الدخان أن يقود الثورة وهو دائم التدخين. ويظهر ذلك في المقاطع التالية:

ظلام. برهنه زمنية. ترن الساعة ست دقات جرس. ضوء. تفتح عتيقة عينيها وتبدأ بهز زوجها.

– عتيقة: قم إنها السادسة صباحا.

وبها انه لا يرد عليها فإنها تنهض، وتأخذ إبريق ماء ،وتبدأ برش سحابة الدخان

– عتيقة: قم طلبت مني أن أوقظك في السادسة صباحا، هيا، قم إنه أوان البحث عن العمل.

– عتيقة: بالثورة العجيبة، منذ زواجنا المزعوم وأنت تنقلب كل يوم ويتم تغيير رأيك.

– سحابة الدخان: هيا، أيها العقرب الصغير، نامي ودعيني أنام، تستعجلين الأمور دائما، أنت إذن، لا تثقين في الثورة؟

– عتيقة: بالثورة العجيبة.[27]

- كذلك حين عين قاضيا في المحكمة لكي يحكم، وهذا دليل على أن السلطة لا يهما مصالح شعبها، أكثر ما تهمها مصالحها، ونلاحظ ذلك في:

- حين قال سحابة الدخان أن الحمار يتغوط الذهب، وهذا دليل أن رجال السلطة يجرون وراء المال فقط، ويبن ذلك في المقاطع التالية:

[27]-كاتب ياسين ، مسحوق الذكاء: سحابة الدخان، ص2

– سحابة الدخان: لا تيأس .فعادة ما يبدأ بالذهب السائل.

– المفتي: ربما يكون الحمار مريضا؟ أفرطتم في إطعامه، نحن غارقون في مستنقع حقيقي، ولم نحصل بعد على ادني قطعة.

– السلطان: ربما خانتكم العتمة؟

– سحابة الدخان: طيب إذن .فلتشعلوا الأنوار.

يسلط الضوء فتظهر كومة من الروث فوق السجادة.

– سحابة الدخان :الويل لهم لقد سحر العلماء حماري

– السلطان :أنا لا افهم شيئا"[28].

- – وكذلك صراع المفتي مع سحابة الدخان، حين ادعى له مهمة إعلان شهر رمضان، فطلب من زوجته بأن تقوم بوضع حصى كل يوم داخل إناء، حتى يكتمل عدد الحصوات. فهو شخصية لا تعرف الدين ولا القرآن، بل يخلط بين واجبه الديني وبين أطماعه.
- **سحابة الدخان: الآن افتحي أذنيك، ذكريني كل صباح بأن أضع حصاة في هذا الوعاء. وكلما كثرت الحصوات كثرت الأيام المقدسة.**
- **لا شيء أصعب من هذا. لقد قيدت الحساب.**

[28]– كاتب ياسين ، مسحوق الذكاء: سحابة الدخان، ص15

مدة زمنية. الزوجان ينامان فوق حصيرة الزوجية. عتمة. نسمع صفير عاصفة. وبعدها يشتعل الضوء، وتوقظ عتيقة زوجها بشدة.

- **سحابة الدخان: ما الذي يحدث؟**
- **عتيقة: عاصفة رملية، وقد تركت النافذة مشرعة.**
- **سحابة الدخان: وما الذي حدث للوعاء الذي تركته فوق النافذة؟**
- **عتيقة: إنه مملوء بالحصى.**

سحابة الدخان(يعود إلى النوم): إذن فقد انقضى رمضان.

يهدف "كاتب ياسين" استعمال التراجيكوميدي في مسرحيته ، إلي التغير وهدا من خلال شكلها الهزلي الساخر التي تحاول الشخصية تقديم مواقف مضحكة عادة، ما تؤدي هذه المواقف إلى نقد الوضع الاجتماعي المعاش والسياسي

ويظهر ذلك في آخر المسرحية، حيث اتخذت المسرحية طابع أكثر جدية، حين ظهرت شخصية "الأمير"، التي ترمز للأمير عبد القادر الجزائري، و"علي ابن لخضر ونجمة" وقصته مع الأمير، والذي حمل عن والديه مشعل الثورة.

- **عتمة، لحظات صمت، ضوء، بداية عرض على الشاشة حيث تنبسط صورة نسر في دائرة، يتحرك الضوء ويضعف تدريجيا ليستقر على ظلال صورة علي بن لخضر ونجمة، اليتيم المتشرد. ضوء. عتمة. لكن الظلام لم يسد تماما بعد.**
- **علي: نزل علي ظل فجريت في الصحراء**

في مطار صخري، بينما ظل النسر

كان فوقي

لحظات صمت

من لم يقض الليل في بؤبؤ عين طائر جارح

أيعرف بأي إيقاع يهرب الدم الأسود من قلب لدغه الخوف؟

أنا عرفت ذلك، وذرفت دموع الرعب

وظل النسر كان فوقي، ولم يتوقف عن اقتفائي

منذ زمن الاغتصاب والفرار، منذئذ، ودون توقف

أنا أترقب واقتل

لإبعاد طائر الظل وظل الطائر

وذرفت دموع الجنون.[29]

وحين علم السلطان باختفاء ابنه الأمير في القبة البلورية، حزن عليه حزنا شديدا، ويدخل عليه ممرضان بنقالة تحمل "الأمير"، وحزن السلطان كثيرا لموت ابنه وقام بطرد الشبان إلا أن "علي" قد وضع اللوم عليه، وحمله مسؤولية ما حصل، وهنا تتخذ المسرحية اتجاها آخر مغاير للكوميديا هو الاتجاه نحو الترميز والتخييل الذي نجده

[29]- كاتب ياسين، مسحوق الذكاء: سحابة الدخان، ص30

في المسرح الذهني، حيث تتحول الأحداث تماما وفجأة من النقيض إلى النقيض، وهي لحظة حاسمة في المسرحية والثلاثية ككل، حيث يدرك الجمهور بأن الكوميديا لم تكن هدف ياسين وإنما هدفه من وضع مشاهد كوميدية تنتهي بفعل جاد هو التخفيف عن الجمهور ليتمكن من تلقي الحدث الرئيسي في المسرحية، وفي المسرحيتين الأخريين، ونجده في المقاطع التالية:

تختفي القبة البلورية، يحزن السلطان ويشيخ، يجلس على عرشه يقترب منه ثلاثة شبان أحدهم كان علي.

– أحد الشبان: نحن أصدقاء...

– الشاب الثاني: أصدقاء، الأمير.

– السلطان (يقف) ابني أين هو؟

– علي: ليس بعيدا من هنا.

يدخل ممرضان من جيش التحرير يحملان نقالة، ينتشر المؤيدون في كل مكان، يحرسون جميع المخارج.

– السلطان(مهلوسا): هذا غير صحيح. ليس ابني، اخرجوا من هنا.

– علي: أنا آسف، نحن آسفون، أنت من أردت الحرب، لقد اختطفنا الأمير لتفادى دسائسك ونضطرك للاتفاق مع جيش التحرير، الذي كنت مصرا على سحقه، على الرغم من أنها ساعدتك على تثبيت عرشك، لقد مات الأمير بسببك.

– السلطان: لماذا بسببي؟ كيف بسببي؟

– علي: أجل بسببك. صحيح أن للسماء أرادتها الخاصة...لقد اعتدى فرسانك كالجراد على رجالنا، الذين يحصون على أصابع اليد، انهزمنا في كفاحنا الأول، وانتظرنا الموت، إلى أن بعث النسر مجددا في كفاحنا الثاني، رأيناه جاثما على صدر الأمير وجناحيه مطويان، كأنه يريد أن ينام أيضا...[30]

إن إلقاء نظرة على المسرحيات التي كتبها ياسين تفضي إلى ملاحظة مفادها أن الكاتب قد جعل من واقعه المعاش مصدرا أساسيا للكتابة، متأثرا بالعوامل الداخلية والخارجية التي كانت تعيشها البلدان المغاربية، حيث أحدث ثورة في الرواية والمسرح وبهذا النهج الواقعي[31]، الذي يمزج فيه بين الواقع والخيال والرمز، وبين الكوميديا والتراجيديا، رغم أنهما على طرفي النقيض، ليتأكد لدينا بأن الحدث الذي قد يثير فينا الضحك هو الحدث المؤلم أيضا، لتختفي بذلك المسافة بين الفعل الكوميدي والفعل التراجيدي في المسرحية، وقد أراد "كاتب ياسين" في مسرحيته أراد أن ينتقد خيانة بعض السلاطين لأقرب المقربين إليهم والذين يتصلون بهم بأواصر الدم والأخوة، ويتحالف مع فرنسا لخيانة الأمير عبد القادر، وهذا في سبيل استمرار حكمه وسلطانه الجائر على شعبه، الذي لا يأبه حتى ولو كلفه حياة ابنه الأمير، الذي كان هو السبب في مصرعه.

[30]- كاتب ياسين، مسحوق الذكاء : سحابة الدخان، ص36

[31]- حساني امينة، مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، اش: فرقاني جازية، بحث نقدم لنيل شهادة الماجيستر، جامعة وهران، 2013/2012، ص84

خاتمة

لقد توصلنا من خلال بحثنا إلى مجموعة من النتائج التي استنتجناها بالقراءة والبحث في مصادر ومراجع البحث، وكذا من قراءتنا مسرحيات كاتب ياسين إلى ما يلي:

– لقد استطاع الإغريق إن تفصل بين النوعين المسرحيين التراجيديا والكوميديا، حيث نجد أرسطو ينحاز الى المأساة ويضعها في المقام الأعلى، مقارنة بالكوميديا.

– إن المسرح الروماني هو امتدادا للمسرح اليوناني، لكنه عرف فتورا وخفوتا مقارنة بالفترة الاغريقية، حيث يعتبر العداء المسيحي للفن المسرحي السبب الرئيسي في موت واضمحلال التراجيديا الرومانية، وقد لقي المسرح رفضا من قبل رجال الكنيسة، حيث اعتبروه فنا مدنسا، وأنه يمثل خطرا على المجتمع ويقود إلى الفساد، خاصة الكوميدي منه، لهذا فقد عوضوه بمسرح ديني، تغلب عليه المضامين الجادة فقط.

– أما المسرح الكلاسيكي عند شكسبير خاصة، فقد امتلك قدرة لا يملكها الجميع، فاستطاع أن يجمع بين المأساة والملهاة في مسرحية واحدة، وبهذا استطاع كسر الحواجز التقليدية وفرض نوع مسرحي ثالث هو النوع التراجيكوميدي.

– انصب اهتمام برنارد شو على التاريخ تاركا وراءه المشكلات العصرية، حيث أنه انحاز إلى الملهاة (الكوميديا)، ولم يكتب قط عن المأساة، فهو عكس أرسطو تماما، إلا أن الملهاة لديه تحمل نقدا لاذعا لبعض المظاهر، مما جعلها تلامس الجوانب الجادة حتى ولو كانت معالجة النقائص لديها تتم بالسخرية.

– يعد مسرح بريخت نموذجا مناسبا للمضامين السياسية والثورية للمسرح، فهو يدعو إلى النضال والتفكير من أجل تغيير الأوضاع السائدة، لهذا كان النموذج البريختي نموذجا محبذا عند صناع المسرح الجزائري، خاصة كاتب ياسين، الذي راهن على تسييس وتثوير المسرح الجزائري، وكان نموذجه نموذجا رائعا تأثر به صناع المسرح السياسي العربي.

– أما المسرح الجديد فهو نوع من المسرح يقطع صلته جذريا مع المسرح الكلاسيكي، حيث لا يفرق بين المسرح التراجيدي والكوميدي، ويؤمن رواده بأن ما يثير الضحك يثير الحزن والألم أيضا، لهذا يضع على الخشبة شخصيات من هامش الهامش قد تثير السخرية لكنها في الواقع تثير الحزن والألم فينا.

– مالت التجارب العربية الأولى في المسرح نحو الكوميديا الاجتماعية، خاصة عند موليير، ويعتبر مارون النقاش أول من أدخل المسرح إلى البلاد العربية، وذلك من خلال ترجمته لمسرح (البخيل) لموليير، أما في مصر فيعقوب ابن صنوع هو أول من أدخل المسرح إلى مصر حيث تغلب على مسرحيته المضامين الكوميدية الاجتماعية، حتى أنه لقب بموليير مصر، وقد كان يعرض مسرحياته باللغة العامية التي تتناسب أكثر مع الكوميديا. وعلى العموم فقد كان المسرح العربي مقتبسا عن الغرب، ينتقلون فيه من المدرسة التقليدية تارة، وإلى الإبداعية والواقعية تارة أخرى، ثم جاء توفيق الحكيم وجمع بين المثالية والواقعية، وكرس مسرحا ذهنيا يغلب عليه الجد.

– أما في المسرح الجزائري فقد كانت انطلاقته الحقيقية كوميدية شعبية أيضا، حيث ظهر مجموعة من المؤلفين من بينهم علالو الذي اعتمد في مسرحياته على التوجه الكوميدي الموليري، وصاغ حواراته باللغة الدارجة، فكانت كنقطة تحول في المسرح الجزائري، وجاء بعده رشيد القسطيني الذي تقوم مسرحياته على المتعة والمزج بين وضوح الحوار مع الأحداث المضحكة، أما باشطارزي فقد اعتمد في مسرحه على الاقتباس، ويقوم بمعالجتها بأسلوبه الخاص.

– تعد تجربة كاتب ياسين من أهم التجارب المسرحية، ورغم أنه بدأ الكتابة باللغة الفرنسية، إلا أنه تحول في عرضه لمسرحياته نحو العامية الجزائرية، وعبر في مسرحياته عن المآسي التي مر بها الشعب الجزائري في كفاحه ضد المستعمر، وذلك بتأليفه لعدة أعمال من بينها: الجثة المطوقة وأجداد يزدادون ضراوة ومسحوق الذكاء، حيث تغلب المضامين التراجيدية على أعماله المسرحية، تبعا للهدف الثوري الذي اختاره لمسرحه.

– لجأ كاتب ياسين في مسرحياته إلى توظيف التراث الشعبي، وكان هدفه هو التأثير وتوعية المستمع وتثويره، واستخدم شخصيات رمزية ترتبط بالمجتمع الذي يعيش فيه، كما وظف مواضيع من الواقع المعاش، وكان هدفه هو الكشف عن حقيقته، ومحاولة تثويره وتغييره بعد ذلك. وقد ألف التراجيديات كما ألف الكوميديا في ثلاثيته: دائرة الانتقام، واستطاع أن يخلق طابعا مسرحيا جديدا في مسرحيته مسحوق الذكاء هو النوع التراجيكوميدي. واستطاع كاتب ياسين باقتدار أن يؤلف في مسرحية مسحوق الذكاء بين الملهاة والمأساة، فرغم الطابع الكوميدي العام للمسرحية التي تبدو كوميدية إلا أنه استطاع أن يضمها عناصر مأساوية تتميز بجدية التناول للحدث المسرحي، بحكم أن هدفه الرئيسي في مسرحه هو التثوير، وليس مجرد التسلية والاضحاك.

قائمة المصادر والمراجع

1-المصادر:

• كاتب ياسين. الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة. تر:د. مليكة أبيض. الهيئة العامة السورية للكتاب. سوريا 2011.

•Kateb Yacine. Le cercle des représailles la poudre d'intelligence. Théâtre. aux édition de seuil. Paris 1959.

•كاتب ياسين، مسحوق الذكاء، تر:حسين خالفي، (مخطوط غير منشور)، ملحق البحث.

2- المصادر والمراجع باللغة العربية:

• أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، دار الأنجلو مصرية، د.ط، د.ت.

• احسن ثليلاني، المسرح الجزائري-دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ط1، دار التنوير الجزائر،2013

• أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه، الجزائر،2013

• بوعلام مباركي، التراث الشعبي في المسرح الجزائري، دار خيال للنشر و الترجمة، الخزائر، 2021

• جمال محمد النواصرة، المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة، ط 1، دار ومكتبة الحامد، عمان ، 2013

• جميل حمداوي، المسرح العربي وتوظيف التراث، مجلة الحياة المسرحية، العدد 88-89 صيف وخريف 2014

• عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1978

• عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، الطبعة الاول، دار الامان الرباط، 2011

• عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه.. وأثر النشاط المسرحي في المدارس، الطبعة الاولى، دار جرير للنشر، عمان ،2006

• فرحان بلبل، مرجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم اتحاد كتاب العرب، دمشق2001

• مجموعة مؤلفين، مقاربة في قراءة النص الادبي والنقدي في الجزائر دار الخيال الجزائر2020

• مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر،1982

• يحي البشتاوي، المسرح و القضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتوزيع،2011

•عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003

- **المذكرات:**

• حساني أمينة، مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، اش: فرقاني جازية، بحث نقدم لنيل شهادة الماجيستر، جامعة وهران، 2013/2012

- **المقالات:**

• سعودي سلاف، تمظهرات التراجيكوميدي في مسرحية اسمع يا عبد السميع لعبد الكريم برشيد، مجلة لغة/ كلام، المجلد6، العدد1، مختبر اللغة والتواصل، المركز الجامعي غليزان، 2019.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العناوين	الصفحة
كلمة شكر، الإهداءات	
مقدمة	أ-ج
مدخل عام:المسرح التراجيكوميدي	9
الفصل الأول:المسرح من التراجيديا إلى التراجيكوميديا	
1- تطور مفهوم المسرح العالمي: 1.1- المسرح الأرسطي	13
2.1- المسرح الروماني ومحاكاة الإغريق	14
3.1-مسرح القرون الوسطى(المسرح الكنسي)	16
4.1-المسرح الكلاسيكي	17
5.1- توجهات المسرح العالمي الجديد	22
2_المسرح العربي :بين التراجيديا والكوميديا	28
3_المسرح الجزائري وثنائية الكوميديا والتراجيديا	33
الفصل الثاني: مسحوق الذكاء بين الكوميديا والتراجيديا	
1-تقديم عام لمسرحيات كاتب ياسين	42
2-طبيعة المسرحيات ونوعها	43
3-التعالق بين المسرحيات الثلاثة"مسحوق الذكاء "و"الأجداد يزادون ضراوة"و"الجثة المطوقة"	45
4-تقديم مسرحية مسحوق الذكاء لكاتب ياسين	45
5-العناصر الفنية في المسرحية وملامحها التراجيكوميدية	47
6-الملامح الكوميدية	52
7-مظاهر توظيف التراث في مسرحية "مسحوق الذكاء"	57
8-الهدف التثويري في مسرحية"مسحوق الذكاء"	58
9-ملامح التراجيديا في مسرحية "مسحوق الذكاء"	59
10-خاتمة	67
11-قائمة المصادر والمراجع	71
12-الفهرس	74

ملخص:

يهدف بحثنا هذا الكشف عن الملامح التراجيكوميدية في مسرحية "مسحوق الذكاء" للكاتب ياسين، وهو ينقسم إلى مدخل وفصلين، كان الفصل الأول نظريا وتاريخيا، يتناول تطور المسرح التراجيكوميدي العالمي، وتطور مفهومي التراجيديا والكوميديا عبر مختلف الحقب التاريخية، أما الفصل الثاني فهو تطبيقي يتحدث عن تجليات المسرح التراجيكوميدي في مسرحية "مسحوق الذكاء" لكاتب ياسين، قمنا فيه بتحليل عناصر هذه المسرحية، واستنتاج أن المؤلف استخدم التراث الشعبي بهدف التثوير والتغيير، ومزج ببراعة بين عناصر الملهاة والمأساة ليؤلف مسرحية تراجيكوميدية.

الكلمات المفتاحية:

المسرح- تراجيديا (الماساة)- الكوميديا (الملهاة)- الدراما- مسحوق الذكاء-كاتب ياسين- التراجيكوميديا.

Resume:

Le théâtre en tant que forme d'écriture, genre et de représentation, à connu une évolution historique depuis l'époque des Grecs et des Romains jusqu'à l'époque contemporaine. Notre recherche vise à révéler les traits tragico-comiques de la pièce de théâtre *La Poudre d'intelligence* de l'écrivain Yacine.

Notre travail de recherche se divise en deux parties : la première partie est consacrée à l'étude de l'aspect théorique des traites du théâtre tragico-comique mondial. Nous avons abordé dans cette partie l'évolution historique des concepts de tragédie et de comédie. Dans la deuxième partie, nous avons choisit de la consacrée à l'étude de l'aspect tragico-comique dans la pièce théâtre *La Poudre d'intelligence* de l'écrivain Kateb Yacine. A travers notre analyse de ladite pièce théâtrale nous avons constaté que l'écrivain à fait recours au patrimoine populaire dans le but d'influencer et de changer la société.

Mots clés : Pièce de théâtre, tragédie, comédie, drame, Poudre d'intelligence, tragicomédie, Kateb Yacine.