جامعة بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

السخرية في المسرح الجزائري

مسرحية " بابا قدور الطماع " لرشيد قسنطيني

أنموذجا–دراسة سياقية–

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

سليمة بلعزري.

نورة بعوش.

إشراف الأستاذة:

يمينة ثابتي.

السنة الجامعية: 2015/2014

الشـــــكر والتقـــدير

الحمد الله الذي أنعم علينا بنعمة العلم ووفقنا لإنجاز هذا العمل وإتمامه .

نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتنا الفاضلة : **يمينة ثابتي** التي تكرمت علينا بالإشراف على هذه المذكرة، وعلى توجيهاتها وملاحظاتها القيمة والتي كانت في صميم الموضوع، نسأل الله أن يجازيها عنا خير الجزاء وأن يجعل صبرها في ميزان حسناتها يوم القيامة .

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة **منال عابد رقيق** التي مدت لنا يدّ العون، وجميع أساتذة جامعة عبد الرّحمان ميرة ببجاية دون استثناء .

كما لا يفوتنا أن نشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل، خاصة الأخت « **حجيلة بن عيشة** » ، وكل عمال وموظفي المكتبة الجامعية ، ومكتبة القصبة .

إهـــــــــــــــــــــــــــــــــــــداء

إلى من قال الله عزوجل " واحفظ لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربيان صغيرا " .

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أغلى وأحلى وأروع إنسانة عرفتها في حياتي (أمي ثمّ أمي ثمّ أمي) حفظها الله .

إلى الذي رباني ودفعني إتمام دراستي : أبي الغالي حفظه الله .

إلى جميع إخوتي : نورة ، عائشة ، ربيع ، حبيبة ، حسيبة ، علاوه .

دون أن أنسى جميع أولادهم : فلة ، لهنة ، سدا ، نصر الدين ، ملعز آيا ، سيد علي ، يونس ، فتيحة .... .

كل أساتذتي الذين رافقوني في مشواري الدراسي بجامعة عبد الرحمان ميرة .

كل زملائي الذين رافقوني في مشواري الدراسي منذ الدخول الجامعي .

كما أهدي هذا العمل المتواضع إلى الأخت والصديقة التي شاركتني هذا العمل « نورة » .

" إلى كل من أحب .... "

سـليمــــــــــــــة

إهـــــــــــــــــــــــــــــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع :

إلى التي أنارت طريقي ودربي بنصائحها ، ولطالما إنتظرت بشوق يوم تخرّجي : أمّي الغالية حفظها الله .

إلى من ربّاني وسهر على تعليمي : والدي العزيز حفظه الله .

إلى إخواني رزيق وحليم .

إلى أختي الصّغيرة حنان متمنّية لها النّجاح في مشوارها الدّراسي .

إلى أجدادي أطال الله في عمرهم .

إلى خالتي باية التي ساندتني بنصائحها .

إلى كلّ صديقاتي :نصيرة ، منى ، لامية ، رادية ، سمرة .

إلى التي كانت نعم الصّديقة الأستاذة المشرفة **ثابتي يمينة** .

إلى الأخت الصّديقة الوفية « سليمة » .

إلى كلّ الأهل والأحباب .

نـــــــــــــــورة

بسم الله الرحمـا ن الرحيـم

« ولقد إستهزئ برسل من قبلك فحاقّ بالذين سخروا منهم ماكانوا به يستهزئون »

مقـــــدمـــــــة

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

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

ولقد ظهر في هذه الفترة كتاب ومسرحيون كثر" كعلّا لو" و"بشطارزي" وّ"رشيد قسنطيني" وكان هذا الأخير من أكثر المسرحيين المعروفين بالسخرية و الفكاهة في أعمالهم المسرحية و جل مسرحياته جاءت في طابع اجتماعي.

و من بين المسرحيات التي اشتهر بها "القسنطيني"، اخترنا مسرحية" بابا قدور الطماع "نموذجا لدراستنا.

و الإشكالية التي يتمحور حولها البحث هي الكشف عن مظاهر السخرية في المسرح

الجزائري واخترنا مسرحية: "بابا قدور الطماع" "لرشيد قسنطيني" أنموذجا فكانت الدراسة. سياقية طرحنا من خلالها جملة من التساؤلات:

– تجليات السخرية في المسرح الجزائري؟

– الظروف التي نشأت فيها السخرية باعتبارها خاصية من خصائص المسرح الجزائري؟

–وماهي الخصائص التي اتسمت بها السخرية في المسرح الجزائري؟

– لقد أثارت قضية اللغة الفصحى و العامية جدلا في الأوساط الأدبية عامة، و المسرحية خاصة ، كيف ذلك؟

– ماهي اتجاهات المسرح الجزائري؟

– ماهو دور مسرح السّخرية الجزائري في مقاومة الاستعمار؟

–ماهي الظّروف الاجتماعية و السياسية و التاريخية التي نشأت فيها المسرحية؟

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

السخرية والفكاهة، ومسرحية " بابا قدور الطماع" صورت لنا واقع الشعب الجزائري أثناء فترة الاستعمار.

يرمي البحث إلى مجموعة من الأهداف تتمثل فيمايلي:

محاولة التعريف بمسرح السخرية في الجزائر.

إبراز تجليات السخرية في المسرح الجزائري.

التعريف بالمسرحي " رشيد قسنطيني"، وسمات مسرحياته .

وقد استدعت دراسة هذا الموضوع تقسيمه إلى: فصل تمهيدي، وفصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي، وخاتمة.

ثم تخصيص الفصل التمهيدي للحديث عن مفهوم المسرح، وأصل هذه الكلمة، والحديث عن المسرح عند الإغريق والمسرح عند العرب، والمسرح في الجزائر، والمراحل التي مر بها.

كما تطرقنا إلى التحدث عن الأعمال المسرحية عند " رشيد قسنطيني"،والتعريف بهذا الأخير حيث هو رائد المسرح الجزائري واللغة في مسرحيات "رشيد قسنطيني" وأهم القضايا التي عالجتها مسرحية " بابا قدور الطماع" إضافة إلى الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية التي نشأت فيها هذه المسرحية .

أما في الفصل الأول فقد تتطرقنا للحديث عن اللغة بين الفصحى والعامية، واتجاهات المسرح الجزائري بما فيه الاجتماعي والاتجاه السياسي، وتحدثنا عن ظاهرة الاقتباس

والترجمة في المسرح الجزائري، وتطرقنا إلى تعريف السخرية، تعريفا لغويا، واصطلاحا، ونشأة السخرية، إضافة إلى علاقة السخرية بالفكاهة.

وأما الفصل الثالث فقد خصصناه للتطبيق، تطرقنا فيه إلى إبراز تجليات السخرية في المسرحية، باستخراج المسارات السردية كما تطرقنا إلى رصد السحرية من خلال المخطط(الترسيمة العاملية لغريماس) للكشف عن العوامل الفاعلة في المسرحية . كما أبرزنا المظاهر الأسلوبية لتجلي السخرية، باستخراج مواضع الاستفهام، التناقض المبالغة وضرب الأمثال وفي الأخير ختمنا البحث بجملة من النتائج التي توصلنا إليها. وكأي بحث علمي فقد واجهتنا بعض الصعوبات من بينها:

عدم توفر المراجع بكثرة، نظرا لقلة الكتب التي تناولت هذا النوع الأدبي في الجزائر، ضيق الوقت المخصص للبحث.

وفي الختام نأمل أن نكون قد وفقنا في الإلمام بمختلف العناصر هذا الموضوع ولو بالقليل، ونرجو أن تكون هذه المحاولة تمهيد الأبحاث تكون أكثر دقة وتوسعا في هذا الموضوع.

الـفصـل الاول

الـــــفصـــــــــــل الاول :

فصل تمهيدي

مظاهر السخرية في المسرح الجزائري

1-تعريف المسرح

2-المسرح العربي

3-ظهور المسرح الجزائري، و تطوره ،و إتجاهاته ،و لغته، و ظاهرة الاقتباس ة الترجمة

4-التعريف بمسرح رشيد القسنطيني

5-اللغة في مسرحيات القسنطيني

6- الظرف التاريخية و الاجتماعية و السياسية التي نشأت فيها المسرحية

7-إمفهوم السخرية و نشأتها

8-علاقة السخرية بالفكاهة

9-أهم القضايا التي عالجتها مسرحية "بابا قدور الطماع"لرشيد القسنطيني

حظي المسرح بالكثير من الاهتمام منذ القديم حتى عُرِّف بـ"أبو الفنون"، حيث حمل عبئ المتغيِّر التاريخي والإجتماعي والأسطوري ، لاحتوائه على جل الفنون كالرَّقص والغناء، فقد احتلَّ مكانة هامَّة في قلوب الناس ويعتبر بمثابة المرآة العاكسة لواقعهم .

انفرد المسرح عن غيره من الفنون الأدبية ، بتميِّزه بثنائية النص والعرض ، فهم خلاله ترجمت جلَّ الأعمال الأدبية كالقصة ، الحكاية ، الرِّواية ، حيث يتَّم عرض هذه الأعمال المترجمة في عمل مسرحي أمام الجمهور بالإعتماد على وسائل مختلفة نحو الغناء ، الرَّقص ، الرموز .....

1-تعريف المسرح :

والمسرح بدوره هو الفن الذي لايمكن أن تسلَّم قيادته إلاَّ لفنَّان يستطيع أن يتقمص مشاعر الأخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه ، بل لأنَّه فنَّان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها. [1]

وتطلق كلمة المسرح على المبنى الذي فيه خشبة للتمثيل ومكانا يجلس فيه المشاهدون ، كما يمكن إطلاقها على المكان المحدَّد لإقامة عروض مسرحية .[2]

[1] محمّد زكي العشماوي ، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ، دار المعرفة الجامعية ، 1998 ص227

[2] ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، د ط ، القاهرة ، د ت ، ص211

ويعدُّ المسرح أشدَّ الفنون إلتصاقا بحياة الشعب ، وأقدرها على التعبير عمَّا يشغل باله وأوفرها إتِّصالا بهمومه ، ولعلَّه بما يجسِّد من تعبير وتفكير ينهض بهما أشخاص

من لحم ودم ، فإنَّه يعايش الواقع أكثر ممَّا تعايشه سائر الفنون ، ويحمل الناس على أن يحبُّوه من غير وهم أو تهويل ، وذلك لأنَّ المسرحية هي :"فنُّ التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثِّلين "[1]

ويهدف المسرح إلى تحرير البشر أو مساعدتهم على التحرُّر من احتياجاتهم اللاشعورية عن طريق "الإتحاد الذاتي مع البطل النَّاتجة عن وجد يبقى عليه الإحتفال المسرحي "[2]

فالمسرح إذن هو وسيلة من الوسائل التي تعمل على نقل التجربة الشعورية التي يعيشها الإنسان ، وتصويرها على أرض الواقع ، من خلال الأداء التمثيلي أو العرض الموجَّه إلى الجمهور ، مهما كان إختلاف الجمهور ، حيث يقوم الكاتب المسرحي بتصوير شخصياته وتحديد صفاته بطريقة بسيطة تمكِّنه من ايصال الفكرة وتقريبها ليفهمها الجمهور ، فالمسرحيات الواقعية ماهي إلاَّ تصوير للتطوُّرات الإجتماعية والإقتصادية التي تواكب الفرد إذ لا يمكن أن ينفصل المسرح عن القيم الفكرية ، والإجتماعية والنفسية والسيَّاسية

[1] ابراهيم حنداري جمعة ، النص المسرحي العربي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2004 ، ص10

[2] نفسها الصفحة

ولإقتصادية التي يعيش فيها لأنَّه وإن كان عملا فرديا فهو يصوِّر الجماعة مدركا لحركتها واعيا لمتطلّباتها .

وأصل كلمة المسرح مشتقة من المصطلح الإنجليزي "**teatron**" مصدره يوناني ، و ظهر المسرح للأول مرة في اليونان في القرن 6 ق . م ، أين كانت أثينا عاصمة اليونانيين تعيش أوجُ ثقافتها ، حيث عرفت بانتشار الأساطير الشعبية الغنية بالخيال والمعاني الفلسفية والأدبية ، إذ كان الشعب اليوناني يقوم بمهرجانات من خلال تباري الشعراء فيها بأدائهم لقصائد شعرية ومختلف الأغاني والأناشيد وأوَّل من أسَّس هذه المهرجانات هو بسيستراسون ، وارتبط مكان العروض في المعبد الرَّئيسي الذي كانت(Bsistrason)

تقام فيه الشعائر الطّقوسية للإحتفال بأعياد الإله "ديونسيوس" ربُّ الخصب والنِّماء ، وهذه العروض تحكمها لجنة يتراوح عددها مابين ستة أو عشرة أعضاء ، فاعتمدت هذه اللَّجنة حينها أسلوب القرعة في أعمالها .[1]

كان المسرح اليوناني لدَّة شعبية ، تقوم الدَّولة بدَّفع رسم الدُّخول للفقراء ، ومن ملامح الأعجوبة اليومانية ، إقبال الجمهور حتَّى غير المثقف منه ، على المسرحيات الأدبية الصَّعبة ، وما ساعد على ذلك الإقبال جمالية تركيب المشاهد ممَّا ظهر في تأثير التراجيديا على رسَّامي الأواني .[2]

[1] عبد الكريم جدري نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ، إتحاد الكتاب الجزائريين ط1 ، الجزائر ، 2001 ص 29

[2] فرنان روبير ، الأدب اليوناني ، تر: هنري زغيب ، ط1 ، منشورات عويدات بيروت ، باريس ، 1983 ص47

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

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

وتدور مواضيع المسرح اليوناني حول التراجيديا التي هي المأساة ، والكوميديا التي هي الملهاة أو الفكاهة ، كلاهما نتيجة للإحتفالات التي كانت تقام الأله " ديونسيوس" حيث أنَّ التراجيديا و تتثق الكوميديا في البناء الصارم الذي يتمثَّل في الصِّياغة الشعرية وفي تقسيم المتن إلى فصول ، وتناوب الحوار بين الشخصيات ووجود الجوقة التي تردِّد الأناشيد

الشعرية والقصص المأخوذة من الأساطير الموروثة والوثائق التاريخية القديمة التي يستوحى منها الشعراء الدَّراميون بكلِّ حرية أسئلتهم السيَّاسية والفلسفية ، وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا الآلهة حفلين ، حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور ،فتكثر الأفراح وتعقد حفلات الرَّقص ، وتنشد الأغاني ، وهذا ما أدَّى إلى ظهور الكوميديا التي هي محاكاة لفعل

* إسخلوس : أضاف ممثلا ثانيا ، وأهتم بتحويل الإنسان في علاقته مع الآلهة ولعل هذا الممثل الثاني هو أول ممثل محترف في تاريخ المسرح إذ إنَّ الممثل الأوَّل كان هو الشاعر المؤلف نفسه .

*سوفوكايس : أضاف ممثلا ثالث ، وإهتم بالأبعاد الإجتماعية للحياة ونقلها للمسرح ، وهو أوَّل من أدخل مفهوم الوشاية أو الدسيسة ، أو المؤامرة .

* ايريبيديس : نقل المسرح إلى ميدان النفس البشرية ، حيث خرج عن النمط التقليدي فهبط بالمادة من عالم الآلهة وأنصاف الآلهة إلى الأرض حيث الإنسان .

مشوه ، ومثير للضحك وله طول معيَّن وتام في ذاته ، في لغة مزينة ،ويمكن أن ترد تلك الأنواع على إنفراد في أجزاء مختلفة من المسرحية ، وتتمُّ هذه المحاكاة عن طريق أناس يفعلون ، لا في شكل سردي ومن خلال المتعة والضَّحك يحدث التطهير [1]

ومن نماذج الكوميديا الإفريقية نجد الشاعر "(أرستفانيس) " Aristovanis" الذي

ساهم في تطوير الكوميديا الإغريقية ، حيث تراوحت مسرحياته بين الهزل و لإلتزام بمفاهيم إنسانية تدعو إلى السَّلام ونبذ الحرب ، وبين أفكار فلسفية وأدبية و نقدية وشعرية ، لكنَّه إعتمد كثيرا على الضَّحك لأنَّه السَّبيل الوحيد الذي يخرج الإنسان من الحزن والألم الذي يعيشه .

وتعتبر مسرحية "الأرخينات" 425 ق . م "لأرستيفانيس" أهمُّ مسرحياته التي فازت بالجوائز الأولى .

وللكوميديا مميِّزات تميِّزها عن غيرها من مواضيع المسرح الإغريقي ، يجب أن تتصّف بها الكوميديا ، وهذا ما يوصي به أرسطو .

– يجب أن تحاكي فعل أو ظاهرة وقعت فعلا بأسلوب مضحك دون الضرَّر بالطرف الآخر.

– كما أنَّه يعتبر البطل في الكوميديا هو أرذل الناس ، أي أنَّه يجب أن يمتلك قدرة قائمة على السخرية والتنَّكر .

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

– على الجمهور الإلتزام بالهدوء من أجل خلق جوّ من التناسق بين الممثل والجمهور إلاّ في الحالات التي تستدعي الضحك .

– كما أنَّه لابدّ أن يكون الموضوع هادفا ذو أخلاق .

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

فالمأساة إذا هي تصوير للحياة ، ومحاكاة لأفعالهم وسلوكاتهم وهذا من أجل سعادتهم ، ولأنَّ هذين الآخرين من عمل الإنسان وإرادته ، وهذا لأنَّ الفعل صفة إنسانية يجب محاكاته لأنَّ غاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود"[1]

كما أنَّ للجوقة دور كبير في التراجيديا اليونانية ، وهي تنفرد بالكثير من أجود الشعر ، حيث تتقدَّم لتغنِّي نشيدها الرَّسمي رفقة قائدها[2]*، فهي ركن أساسي في بناء أيَّ عمل مسرحي عند اليونانيين ، ومن خلالها أصبحت التراجيديا فنًّا مستقلاً بذاته له عناصره الفنية.

[1] أرسطو : فن الشعر تر عبد الرَّحمان بدوي ، دار الثقافة ، (د ط) بيروت ، (د ت) ص **18(1)**

* هو رئيس الجوقة

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

2 –المسرح العربي :

لم يعرف العرب الفن المسرحي إلا في عهود متأخرة، حيث يرى بعض مؤرخو الأدب أن المسرح العربي قد ولد فقط في عام1847، إذ تأثر العرب بالفنون والآداب الغربية، والمسرح العربي ليس إلا تقليد للمسرح الإغريقي، إذ أن جل المسارح العالمية كانت بدايتها من اليونان فالمسرح العربي، كان اقتباسا من المسرح الإغريقي، حتى تطور وأخذ مسار استقلاليته، حاول العرب أن يوجد للمسرح العربي خصائص لا يشترط أن تكون هي خصائص المسرح الغربي، و أول مسرحية عربية أخرجت كانت مسرحية " البخيل" لمارون النقاش*، حيث استطاع هذا الأخير الاقتباس من الحضارة الغربية وتضمينها في الحضارة العربية، وأدرك مدى حاجة العرب بإدراكه هذا الفن العظيم، حين زار إيطاليا بدافع التجارة التي كان يمارسها وهناك شهد تمثيل بعض المسرحيات فشغف بذلك، ولما عاد إلى بيروت اتخذه هواية أدبية وقد تولد في نفسه الشغف والرغبة في ممارسة هذا الفن، الذي يعتبر أعظم

الفنون، وحين شرع فيه ألف فرقة من الشباب، مثل بعضهم في بيته أول مسرحية له، وكانت باللغة العربية الفصحى، ودعا إليها وجهاء المدينة من شيوخ وحكام.....، وبذلك يعد مارون النقاش أبا المسرح العربي.

وبعد ذلك بسنة تقريبا، استقر مارون النقاش بمحاولاته، حيث قدم في بيته مسرحة ثانية بعنوان " أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد"، وقد كتبت ببيان عربي رفيع، غادر إلى الإسكندرية مع فرقته سنة 1876، فوجد في مصر فنانا سبقه إلى الميدان هو يعقوب صنوع[1]*، الذي قدم أول مسرحياته سنة 1870، وتعتبر محاولاته الأولى اقتباسا من الغرب (الفرنسية والإنجليزية)، ما يتفق مع الحياة الاجتماعية، إلى أن كتب مسرحية " الوطن والحرية" التي تعرض فيها للسلطة، فأغلقت مسرحه، ومنعته من مواصلة عمله الفني.

ووصل " مارون النقاش" عمله إلى سنة 1912، ليفسح المجال لشاب لبناني هو «جورج أبيض» سنة 1980.

وقد بدأ المسرح العربي معتمدا على الترجمة، فنقل عن موليير، شكسبير، وغيرهم من الأعلام، ثم لجأ الأدباء العرب من المهتمين بفن المسرح، إلى التاريخ العربي القديم،لأن التاريخ يقدم أحداثا متسلسلة، وهذه عملية مهمة في التأليف المسرحي، إذ أنها توفر المحور الذي تنظم حوله العناصر الأخرى، فاستلهموا من التاريخ مسرحياتهم، فنجد مسرحية

* رائد المسرح العربي

« المروءة والوفاء» أو« الفرج بعد الشدة» ، التي كتبها الشيخ خليل اليازجي1893، وهي مسرحية غنائية شعرية، ومسرحية «السليط الحسود» لمارون النقاش سنة 1851، ثم« الشاب الجاهل السكير» سنة 1863، مع مسرحية «علي بيك الكبير» التي كتبها أحمد شوقي سنة 1893 من المسرح الاجتماعي.

ففن التمثيل العربي قد بدأ في سوريا، التي كانت تشمل عندئذ سوريا الحالية ولبنان وفلسطين والأردن، لكن هذا الفن لم يتطور و يترعرع في البلاد السورية، بل انتقل إلى مصر لعدة أسباب منها: حملة نابليون بونابرت على مصر التي كانت وراء ظهور و شيوع المسرح، يقول "لاجونكير" في كتابه "حملة مصر":« كان يؤثر على بونابرت تشجيعه لإقامة الحفلات الموسيقية في قاعات التمثيل، و كان أعضاء لجنة التمثيل و الفنون يتولون تنظيمها...»، و هنا يبيّن لنا مدى اهتمام نابليون بفكرة التمثيل و على خراج المسرحي، فمهّد بذلك طريقا لإيصال المسرح إلى العرب، فأنشأ نوادي للتمثيل، و طبع في الناس الترجمة و الطّباعة و الصّحافة، و غرس في مصر بذور أوروبا.[1]

ثم ظهر في مصر عدّة روّاد منهم "توفيق الحكيم" أعطى للمسرح العربي دفعا قويّا في مصر، و في العالم العربي، و كان أوّل كاتب مسرحي كرس حياته للمسرح دارسا ومؤلفا

[1]- محمد نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، د ط، بيروت، د ت، ص 17،18،19، نقلا عن نشأة المسرح، مذكرة تخرج لإستكمال شهادة الليسانس في اللّغة و الأدب العربي، جامعة بجاية، 2009 2010،

فهو رائد المسرح بلا منازع، فهو الذي وضع الأساس الحقيقي، وارتفع بالبناء وفتح نوافذه على العالم مما جعل بتوفيق الحكيم، فضل السبق في هذا الرافد الثقافي الكبير.

ويرى توفيق الحكيم أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلي، والذهني للإنسان في تطوره الحضاري، كما اعتمد على العنصر الاجتماعي في مسرحياته، حيث عالج فيها مشاكل اجتماعية و أخلاقية و سياسية، كمشكلة المرأة و اشتغالها بالحياة السياسية وعضوية البرلمان

كما يعالج فساد الحكم، وبذلك يجمع الحكيم بين المسرح الذهني و المسرح الاجتماعي[1]

فالمسرح الذهني يعتبره الحكيم سمة من سمات المسرح الحديث، الذي ينهض الصراع فيه للفكر، و الذي يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسي، و يرى أن الإنسان رجل متحرك يحارب قوانين الطبيعة بقانون في طبيعة الإنسان، بجعله ذلك المقاوم الذي يقترب من التراجيديا الإغريقية.

أما بالنسبة للمسرح الاجتماعي عند توفيق الحكيم، فقد عالج فيه المشاكل الاجتماعية و الأخلاقية و السياسية، و طغيان النزعة المادية على الأخلاق والمثل العليا، وكانت معظم مسرحيات المجتمع التي كتبها الحكيم من نوع الكوميديا، وهو النوع الذي يستخدم عدة في

[1]- محمد مندور، المسرح، نهضة مصر، القاهرة، دت،ص149.

نقد العيوب و الأخلاق الاجتماعية ، ويحاول أن يصلح تلك العيوب و أن يقوم الأخلاق بواسطة إثارة الضحك والسخرية منها[1]

ومن أولى مسرحيات الحكيم في هذا النوع، نجد مسرحية « الضيف الثقيل» التي عبر فيها عن حزنه لمصر.

بهذا قد مزج توفيق الحكيم بين المسرح الاجتماعي، و المسرح الذهني الذي يعتبر مهدا له في الأدب المعاصر.

إن المسرح العربي بالرغم من أنه بلغ رقيه، إلا أنه مازال يواجه عقبات وصعوبات، منها ما يتعلق بعدم توفر عدد كاف من دور المسرح في عواصمنا ومدننا فضلا عن قرانا، بالإضافة إلى اهتمام الرواد بالفنون الأخرى، خاصة السينما، بالتالي تقوم هذه الأخيرة بجلب الجمهور والتقرب إليها دون المسرح.

3-المسرح الجزائري :

هناك تضارب في الآراء حول ظهور المسرح في الجزائر ، ذلك أنَّ منهم من وقف عند أشكال الفرجة الشعبية التي كانت تقام في القرى والبوادي ، فقد عرفت الجزائر أشكالا شبه مسرحية كان لظهورها نتائج حتمية مرهونة بالممارسات البدائية الناتجة عن معتقدات

[1]- محمد مندور، المرجع نفسه، ص 151.

دينية ، وعادات وتقاليد كخيال الظّل*[1] ⋆ والقراقوز *"[2]⋆ التي ارتبطت بالأدب الشفاهي لدى مختلف الفئات التي تعبِّر عن همومها ، وآمالها واعتبرته مصدرا للمتعة ، وبعض الأشكال الشعبية مثل الحكواتي والمدَّاح والقوَّال ، حيث كان غرض الحكواتي في حضوره إبان الإحتفال الفرنسي بسخريته من جنود الإحتلال ، وإنتقاده لأعمالهم النفسية ، الأمر الذي دعى إلى منعه سنة 1843، كما أنَّه هناك من أثار بعض الظواهر الشعبية الفرجية التي كانت تقام من أجل المطرأو في الإحتفال بعاشوراء والأعراس ، وطقوس التعزية والإحتفال بمواسم وغيرها من الإحتفالات الطّقوسية التي كانت تقام في مختلق نواحي الجزائر ، كما أنَّ هناك من عاد بعيدا إلى الماضي بالذاكرة التاريخية للجزائر التي خضعت للوجود الروماني ، واعتبر وجود المسرح على أرض الجزائر في تلك العصور دلالة على ظهور المسرح فيها منذ تلك الفترة ، إذ لا تزال آثار المسارح النوميدية في العهد الرُّوماني دائرية الشكل نجدها في مناطق أثرية عديدة مثل مسرح تيمقاد ، ومسرح جميلة[3].

كما نجد أنَّ للمتفرِّج دورا هامًّا في تطير هذه الأشكال الشبه مسرحية من خلال مناقشته وتدخُّلاته ، لأنَّه يعدُّ أهمُّ ركائز المسرح فيدونه لا يكتمل هذا العمل ، كما أنَّ

---

* خيال الظل : يسمى بالإنجليزي Shadow play و ب الفرنسية l'onbre chinois أي الظل الصِّيني التمثيليات التي يعرضها صاحب خيال الظل باسم "البايات" ومفرده "باية" ، ينظر محمد مندور

- القراقوز : هذا الفن لا يقوم على الصُّور والأطياف ، بل يمثّل بواسطة دمى الخشب أو الحص متحرِّكة الأعضاء وهي تتحرَّك بواسطة خيوط تشدُّ من أسفل المنضدة الموضوعة عليها تلك الدُّمى ، ويصاحب حركاتها حوار يلقيه صاحب القراقوز الذي ينغَّم صوته تبعا لمقتضنيات الموقف. ينضر المرجع نفسه ص30

[3] المرجع السابق ص 24

حضوره يعدُّ مرآة عاكسة لنجاح أي مسرحية ، وكما يقال فالمسرح الصَّحيح هو الذي ينطلق بلسان مشاهديه .

ثم بدأ المسرح الجزائري يتطوّر شيئا فشيئا ، حيث عزَّزت السّلطات الفرنسية وجودها في الجزائر ، بإنشاء مسرح خاصٌّ وفرق مسرحية تبرهن من خلالها سيطرتها على الأوضاع في الجزائر ، وتحفيز جنودها على القتال ، وأوَّل عرض كان عام 1853 بعنوان "الجزائر 1830_1853" . لكن المسرحيين الجزائريين لم يتأثّروا بالفرق الفرنسية ، بينما استطاعت فرقة جورج أبيض في زيارة واحدة تحرِّيك الطّاقة الكامنة عند الممثلين الجزائريين ، مثلما تؤكّد هذه الشهادة **لمحي الدِّين بشطارزي***[1] أحد أعمدة المسرح الجزائري : « بدافع إحساس حميد ، استقرَّ رأينا على أن نقدِّم مسرحية عربية ، ولم يفكّر أبدا في ترجمة إحدى المسرحيات الفرنسية ، غير أننا لم نكن نعرف المسرح العربي فجاءنا شعاع الأمل الوحيد في تلك السَّنة نفسها ، أي 1921 ، مع جولة الممثل المصري الكبير جورج أبيض »[2]

فاتَّجه أهل المسرح في نصوصهم المسرحية إلى معالجة مختلف القضايا ، من خلال إلتزامهم بتطلُّعات المقاومة وتفعيل نموَّ الوعي السِّياسي والإجتماعي عند الجزائريين ، فقد ارتبط على صعيد المضمون بالنِّضالات التي خاضها الجزائريون من أجل إثبات هوِّيتهم الثقافية وشخصيتهم الوطنية ، فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية ،كما هو مسرح

* ولد محي الدين بشترزي في سنة 1887 بداء حيته كا حزاب في الجامع الحنفي في العاصيمة ثم انضم الى المجلس الغنائية للفن الاندلوسي ،فلمع نجمه بين مطربين زمنانه فاكسبه صوته السحير الصوداع شهرة واسعة وقد ظل الى سنة 1932 منشغيلا بالغناء وحده و لاسيما الغناء الاندلوسي منه ،كان بشترزي يغني ضمن فرقته المطربية ثم التحق بفرقة رشيد لقسنطيني المسرحية و أسندت له أدوار خاصة بوصلات غنائية و حقاق نجاح كثيرا كما حدث في مصرحية)(اليهاب و العفريت) التي ألفها (علالو) و لم يبشر مهمة التأليف الصرحي الى بعد 1932

[2] عن المسرح في الجزائر

شعبي بتوجُّه إلى الأغلبية السَّاحقة من السُّكان ، من خلال الجولات التي كانت تقوم بها الفرق المسرحية الجزائرية ،وبمحتواه وموضوعاته المستقاة من الحياة ، هو مسرح وطني من خلال المواقف التي اتَّخذها من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر ، وانتقاله للسّلطات الفرنسية ، وإن كانت تتمُّ بصورة غير مباشرة وتمحورت الموضوعات التي كان يعالجها أثناء فترة الإحتلال حول نقد بعض العادات والتقاليد الإجتماعية والمظاهر السّلبية المنتشرة في المجتمع ، لأنَّ المسرح كان ولا يزال المرآة العاكسة ليوميات الجماهير وحياتهم المعيشية ، كما غلبت المواضيع الإجتماعية على هذا المسرح ، يعالجون من خلالها الكثير من الآفات والعادات السَّيئة ، حاملين لواء الإصلاح الإجتماعي بعدما حجزت عليهم السّلطات الفرنسية الإستعمارية الخوض في السِّياسة والموضوعات ذات البعد الوطني الجزائري .

كما قدَّم المسرح الإجتماعي التحرُّري الواقعي في الجزائر منذ بدايته أفكار تحرُّرية تعليمية ترفيهية تتَّجه نحو كرامة المواطن الجزائري ، فعالجت مسرحيات بشطارزي وعلُّولة وغيرها مشاكل الفقر والظُّلم ، وانعدام العدالة الإجتماعية إضافة إلى أفكار أخرى تعالج قضايا المرآة والعادات السَّيئة ، أمَّا فكرة المرآة ، فقد تناولها على سبيل الذِّكر لا الحصر ، في مسرحية "آشصار يا ليلي"، فاطمة العقونة". وقد تأسَّست الفرق المسرحية الجزائرية وفق مراحل :

– المرحلة الأولى : (1926_ 1972) :

شهد المسرح الجزائري انطلاقة فعلية مع بعض الرُّواة الذين اعتمدوا على امكانياتهم

المحدودة ومواهبهم محاولين معالجة القضايا الإجتماعية والسِّياسية ، ومن هؤلاء علاَّلو وبشطارزي ، وكان أوَّل النَّص المسرحي الجزائري بالعامية هو ″جحا″ .

– **المرحلة الثانية** : مرحلة البحث في الذات (1932 _ 1939) : وفي هذه المرحلة نزلت الفرق المسرحية إلى أعماق الواقع الجزائري مستلهمة منه مواضيع لعروضها ، فقدَّم ″رشيد القسنطيني″ وألَّف عدَّة مسرحيات منها :″شدٌّ روحك" ، "عائشة وباندو" 1932 ، وفي هذه المرحلة تأسَّست جمعية العلماء المسلمين التي تزعَّمها عبد الحميد بن باديس الذي لم يحَّقق احترامه ، وركَّزت الجمعية على المواضيع الدِّينية ، فعرضت مسرحية ″عمر بن الخطَّاب″ ومسرحية″بلال بن رباح″لمحمد عبد الخليفة ، وهذه المرحلة التاريخية تدخل في نطاق المحاولات الأولى التي كانت تهدف إلى تأصيل المسرح في الأدب الجزائري والتجريب فيه .

– **المرحلة الثالثة** : (1939_1946) :

شهدت هذه المرحلة اندلاع الحرب العالمية الثانية ، فشدَّدت فرنسا الخناق على الجزائريين ، إلاَّ أنَّ جمعية العلماء المسلمين حاولت كسر هذا الجمود بتقديم بعض العروض والأعمال ذات النزٌّعة الإصلاحية لإحياء القيم الأخلاقية والدِّينية والثقافية ، وتناقص الإنتاج المسرحي بشكل مخيف .

– **المرحلة الرَّابعة** : (1947_1955) :

وفيها شهد المسرح الجزائري استفاقة نسبية ، حيث تأسَّست فرق رسمية بعد اكتساب أوَّل

اعتراف من طرف الحكومة الفرنسية ، فظهرت العديد من الفرق المسرحية مثل فرقة المسرح الجزائري ، هواة التمثيل العربي ، مسرح الغد ، المركز الجهوي للفنُّ الدُّرامي ، وظهرت مسرحيات باللُّغة العربية الفصحى ،"الناشئة المهاجرة"لمحمد صالح رمدان ، مسرحية " حنبعل" لتوفيق المدني .

- **المرحلة الخامسة** : (1956_ 1962) : حملت الفرق المسرحية لواء الدِّعاية للثورة خارج الجزائر للتشهير بها ، وثقل الواقع الحقيقي للجزائريين ، فقامت فرقة جبهة التحرير الوطني 1960 ، بجولة فنية إلى كلاٌ من الإتحاج السوفياتي ، الصين ، قدُّمت فيها عروض مسرحية كمسرحية "الخالدون" لعبد الحليم رايس ، ومسرحية "أولاد القصبة"،"دم الأحرار "لمصطفى كاتب ، فمعظم هذه المسرحيات كانت تصبُّ في الميدان الثوري .

وبعد محاولة المسرح الجزائري التعريف بالقضية الجزائرية داخل وخارج الوطن ، استقرٌ بعد الإستقلال ، فرافق مرحلة أخرى من تاريخ الجزائر فأصبح يعبِّر عن مرحلة البناء ، كان لابد للمسرح أن يصير سلاحا في يد الشعب ليخدم مصالحه ، ويدافع عن مدائه وهوِّيته إضافة إلى معالجة آلامه ومعاناته بالنصح والإرشاد ، فاستطاع المسرح الجزائري التحمُّل وذلك بإرادة محبِّية ، والقائمين عليه ، فتقلد مصطفى كاتب منصب مدير المسرح سنة 1963 ، واستطاع بصلابته ومرونته رفع مستوى المسرح الجزائري ، وجعله يتمتع بفترة ازدهار لا مثيل لها .

وقد مرَّ المسرح الجزائري بعد الإستقلال بثلاث مراحل متمايزة من حيث الأعمال المعروضة على خشبات المسرح :

- **المرحلة الأولى** : (1972_1977)

قدَّم المسرح الجهوي بوهران عدَّة أعمال منها :"لحساب تلف" سنة 1973 لمؤلّفها " الحجوط بوعلام"، كذلك مسرحية "حمام ربي"سنة 1975 لعبد القادر علُّولة .

أمَّا المسرح المركزي بالعاصمة فقدَّم مسرحية "سلاك العاملين"سنة 1973 لعلاَّم ، أمَّا المسارح الجهوية الأخرى فقد قلَّ انشاطها وذلك لعدَّة عوامل أهمُّها (...) التأطير ، بعد التكوين وهذا ما أدَّى إلى الرَّكاكة والتدهور .

– المرحلة الثانية : (1977_1981) :

قدَّمت بعض الأعمال الجديرة بالذكر في المسرح الجهوي بقسنطينة ، سيدي بلعباس ، فقدَّم الأوَّل "**ربيع القهقار**"الذي يبيع ويشتري 1980 للمخرج عمَّار المحسن ، ومسرحية "**باب الحوم**"سنة 1981 للمخرج عبد الحميج خياطي ، أمَّا الثاني مسرح سيدي بلعباس ، فعرض مسرحية "**فلسطين المخدوعة**"سنة 1980 للكاتب كاتب ياسين ، ومسرحية "**أنت وأنا**" سنة 1988 ، بينما ضعف نشاط المسرح المركزي بالعاصمة ووهران وعنابة .

– المرحلة الثالثة : (1981_1990) :

في هذه المرحلة انتعاشا ظهر على خشبة المسرح ، حيث قدَّمت أعمال ذات جودة عالية

ومغايرة لسابقتها وظّفت معظم العناصر الفنية كالقصص الشعبية والأحداث والمواقف والشخصيات منها : ˝**قالو العرب قالو**˝سنة 1983 لمخرجها زياني شريف عياد ، ومسرحية ˝الأجواد˝سنة 1985 للمؤلّف عبد القادر علُولة ، ومسرحية ˝**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**˝ للطّاهر وطار . في الآخر يمكن القول أنَّ المسرح الجزائري أدَّى وظيفته الإجتماعية والسِّياسية على نحو جيّد خلال مختلف المراحل التي مرَّت بها الجزائر الحديثة ، فقد كان هذا المسرح سياسيا بامتياز ، ناهض الإستعمار الفرنسي ، منذ دخوله إلى الجزائر ، كما بقي مناضلا ومدافعا عن الهوِّية والحرِّية والإستقلال ، فتعرَّالمسرحيون إلى الكثير من المضايقات والمتابعات ، فحسب الممثلون ، وأوقفت العروض المسرحية الجريئة المنتقدة للمستعمر[1].

3_ 1اللَّغة بين الفصحى والعامية :

بما أنَّ المسرح أحد الفنون الأدائية ، فيعتمد أساس على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور ، واللُّغة هي الأداة الفاعلة فيه ، وهي التي تقوم بدور أساسي في تجسيد هذه الأفكار ، ولطالما سلَّطت الأضواء عليها ، وتناولها النَّقاد والباحثين بالتَّدقيق نظرا لأهميَّتها وتأثيرها العميق في النفوس ، فهي رمز الإنسانية ، إذ هي أكثر الوسائل إنتشارا وإستعمالا في التفاهم والتعبير ، وهي أساس التواصل مع الغير ، والمسرح ماهو إلاَّ ظاهرة إجتماعية ، فهو يخضع لكلَّ ما يصيب المجتمع من تغيرات عبر العصور والأزمنة ، بالتالي فهو يتأثر ويؤثر في البيئة الإجتماعية ، ومن اكتسب صفة الضمير العام للمجتمع ، إذ أنَّ المسرح محكمة علنية تحاكم فيها الشخصيات وأفعالها لذا على المبدع أن يجعل من لغة المسرحية مستودعا الأهداف يتوخَّاها ويريد أن يصل إليها في المستقبل ، لأنَّ اللُّغة تعبر

[1] حميد علاوي ،عن المسرح في الجزائر

صانعة المسرحية وصائغتها ومخرجتها ، فهي تحمل طاقة خاصة جعلت الكثيرين يعتمدونها وسيلة الخطاب والتواصل ، بالتالي فهي أداة أساسية في العملية المسرحية ، تتمَّ في صيغة شعرية أو نثرية أو فصيحة أو عامية [1].

وقد أثارت قضية الفصحى والعامية جدالا كبيرا في الأوساط الأدبية عامَّة والمسرحية خاصَّة ، طغت اللُّغة الفصحى على المسرح الجزائري ، لأنَّها أستخدمت بقوَّة في ترجمة المسرحيات العالمية ، وفسَّر المترجمون توجَّههم للُّغة الفصحى ، كونها تساعدهم على الإبداع ، وكذا الحفاظ على المضمون الذي يحتويه النّص الأصلي ، بالإضافة إلى أنَّهم سعوا من خلال استخدام الفصحى إلى استقطاب أكبر قدر ممكن من المشاهدين لعروضهم من مختلف الأقطار العربية ، هذا من جهة ومن جهة أخرى استخدمت الفصحى في النصوص الدَّ ينية والتاريخية مثل مسرحية "**حنبعل**" لأحمد توفيق المدني ومسرحية " **النَّاشئة المهاجرة**" لمحمد صالح رمضان ، ومسرحية "**الهلال**" لمحمَّد آل خليفة ، ومسرحية "**مصرع الطغاة**" لعبد اللّه الرَّقيبي ، فالفصحى هي الأصلح ، بإعتبارها لغة القرآن الكريم ، إنَّما العربية الفصحى ، قال تعالى :« **إنَّا أنزلناه قرآنا عربيا لعلَّكم تعقلون** » [2]

لكن بالرَّغم من ذلك حاول رواد المسرح الجزائري من خلال توظيفهم للتراث الشعبي إستعمال العامية ، لأنَّها الأقرب إلى الوجدان الشعبي ، ويرجع إستعمال هذه اللُّغة في التعبير المسرحي لعدم فهم الجمهور المسرحي للُّغة الفصحى ، وذلك نظرا لتفشي الأميَّة في أوساطه ، صرَّح "**علالو**" *[3] رائد المسرح الجزائري أنَّه كان يكتب باللَّهجة العامَّية المفهومة من الجميع ، ولا يقصد بذلك اللُّغة السَّوقية الرَّديئة ، بل لغة عربية ملحونة ومنتقاة ، وذلك لا يعود إلى عجزهم عن الكتابة بالفصحى ، فقد كان منهم من هو متمكَّن في اللُّغة العربية الفصحى ، لكنَّهم فضَّلوا عليها العامية ومن بين الذين كتبوا بالعامية نجد

[1] حدة غنام ،لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى و العامية 1970 /1990 ،دراسة أسلوبية ،مذكرة مقدمة للنيل درجة الماجيستر في الاداب الحديث ،2010/2009

[2] سورة يوسف : الآية 02

* علاّلو : إسمه علي ولد علي سلاّلي ، ول في الجزائر العاصمة في 1902/03/02 زاول في دراسته الأولى بمدرسة ساري بالعاصمة ، وتحصل على شهادة الدُّروس الإبتدائية ، وبعد وفاة والده إشتغل مساعدا في مخبر بصيدلية ، وكان لقربه من الأوروبيين يشاركهم أفراحهم في الحفلات ، وكان شغوفا بالغناء فغنى أغنيات هزلية

"**ولد عبد الرَّحمان كاكي**" حيث خلق مسرحا شعبيا حقيقيا ، قوامة دراسة أحوال الشعب وحاجاته ، وتسجيل أساطيره ، وكتابة أشعاره الشعبية فوظَّف في أعماله لغة ملحونة لها وقع خاص في نفوس الجماهير وسعى جاهدا في البحث عن لغة تعبير مسرحي متجذَّرة في التقاليد الثقافية الشعبية الوطنية ، فتكون مسايرة للعصر ، وعمل على تحقيق مسرح تكون لغته أكثر تعبيرا على إحتياجات الجماهير ، فتجاربه المسرحية التي قدَّمها مثل : "**ديوان القراقوز**" كل واحد وحكموا صاغها بلغة شعبية .

سهلة الفهم تهدف إلى تقديم مشاكل حياة الإنسان ، وتدفعه إلى إدراك واقعة الإجتماعي والسيَّاسي،وأهمَّ ما يميِّز لغته الشعبية العامية هو أنَّه سعى من خلفها إلى تغيير الواقع كما نجد أيضا تجربة " **محمد التوري** "*[1] الذي أعتمد على اللَّغة العامية المعبَّرة عن الحياة العفوية للمجتمع الجزائري وحياة الفقراء والمحتاجين ، والتي أظهرها من خلال شخصيات مسرحية مختلفة مثل شخصية **الأعراج** ، **الدَّجال** ، **زعيط ومعيط** بالإضافة إلى هذه التجارب نذكر أيضا تجربة " **عبد القادر علَّولة**"* [2]، حيث حاول من خلال مسرحياته الكثيرة " **الجواد**"، "**القوال**" توظيف الثراث الشعبي ، واستلهامه من خلال لغة عامية محكية سلسلة ، قويَّة الإحاء ، سهلة الفهم تنعكس على وجه المجتمع بمختلف شرائحه ، وبكل إنشغالاته وتناقضاته ، وقيمه وعاداته وتقاليده .

لقد تراوحت لغة المسرح الجزائري بين اللَّغة الفصحى والعامية ، لكن المسرحيات المعروضة بالفصحى لم تلقى نجاحا ، ولم تؤثر مطلقا على الجمهور الجزائري ، لأنَّ اللَّغة العامَّية هي الأقرب والمفهومة لدى مختلف فئات المجتمع ، ويشير " **محي الدَّين بشطارزي**

---

* ولد محمد التوري بن عمر بن محمد في 1914/11/09 بالبليدة ، مارس المسرح في سنواته الأولى ضمن فرقة الأمل للكشافة بالبليدة ، ثم مع جمعية الودادية بالمدينة نفسها في 1936 ، إشتغل مع محي الدِّين بشطارزي في فرقته المسرحية فاعتقل سنة 1956 وسجن ، مدَّة من الزَّمن

* عبد القادر علَّولة أول سنة 1929 في مدينة الغزوات بتلمسان ، درس الدراما في فرنسا ، وانضمَّ إلى المسرح الجزائري ساعد على إنشائه في عام 1963 ، بعد الإستقلال أعماله عادة كانت بالعامية الجزائرية والعربية منها : " القوال " **1980**" اللئام" **1989**، " الأجواد" **1985**،.... إلخ، وكان قبل مقتله يتهيَّأ لمسرحية جديدة بعنوان " العملاق " ، لكن يد الإرهاب الأعلى كانت أسرع ، حيث أغتيل في شهر رمضان **1994**.

" إلى ذلك في قوله : "عدم فهم الجمهور للغة لعربية الفصحى ، دفع الكاتب الجزائري إلى الكتابة باللَّهجة الدَّارجة "[1]

3_2 إتَّجاهات المسرح الجزائري :

لقد كان للمسرح الجزائري دور هام في مقاومة الإستعمار ، من خلال موضوعات إرتبطت مضامينها وأهدافها بالإصلاح الإجتماعي ، ونشر الوعي السيَّاسي ، لذلك إنقسم المسرح الجزائري إلى إتجاهين وهما: الإتجاه الإجتماعي ، والإتجاه السيَّاسي .

فالإتجاه الأوَّل : اتجاه إعتمد على العاميَّة في النَّص والعرض ، ومن روَّاده **" رشيد القسنطيني" ،" بشطارزي " ، "علاَّلو "** كما سمِّي أيضا بالمسرح الشعبي أو المسرح الضاحك ، تدور مواضيعه حول الزَّواج والطَّلاق وغيرها من المواقف المضحكة ، مثل مسرحية **" أب الحسن المغفَّل"** أو **" النَّائم المستيقظ " "لرشيد القسنطيني"** ، فعالجت موضوع الزَّواج ، وكان هدفها الوعظ والإرشاد من أجل إصلاح المجتمع بطريقة فكاهية ، إضافة إلى مسرحية **" لعجوز أو لعجوزة " لرشيد القسنطيني** ، ثمَّ يسمِّيه أيضا بالمسرح الإجتماعي الشعبي لمحاكاته للواقع الجزائري ، وغيرها من المسرحيات الإجتماعية ،التي كانت الصَّورة الصَّادقة لما كان يعيشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة ، إلاَّ أنَّ جلَّ هذه المسرحيات ضاعت ولم يبقى منها إلاَّ القليل ، وتتمحور موضوعات هذا الإتَّجاه حول مشاكل الأسرة ، ومن بين الذين عالجو هذا الموضوع نجد : **" أحمد بن دياب "** في مسرحية **" إمرأة الأب"** ، حيث تدور أحداثها حول مرض زوجة الزَّروق المدعوَّة باية ، التي شعرت بنهاية حياتها لملازمتها للفراش الدَّائم ، هذا ما دفعها إلى وصاية زوجها بأولاده ، خاصة البنت وردة .[1]

[1] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء للنشر والتوزيع ، قسنطينة ط2 ،2007 ص130

وموضوع الفقر الذي مسَّا معظم المجتمعات الجزائرية ، ومثالا عن ذلك نجد مسرحية **" بوحدبة "** لمحمد التوري التي تصف هذا الواقع ، حيث تدور أحداثها حول طلب عبد الرَّحمان صهر بوحدبة من أن يطلّق إبنته ليلى ، وترك البيت بعدما أصبح بدون عمل ومفلس ، وفي آخر المطاف ، رغم مطاردته في المحاكم من قبل صهره ، إلاَّ أنَّ ذلك لم يجد نفعا.

إضافة إلى هذه المواضيع نجد قضية واقع المثقفين والأدباء ، حيث إستطاعو أن ينتجوا ما يخدم واقعهم ، ومن بين الذين عالجوا هذا الموضوع نجد أحمد رضا حوحو في مسرحية **"أدباء المظهر "** فهي مسرحية اجتماعية ، اهتمَّت بالأدب والأدباء ، حيث تدور أحداثها حول حالة الأستاذ وفشله في أداء رسالته لجهل النَّاس اميتهم ، حيث إلتقى بأحد تلاميذه الذي يعاني من الضَّيق والعوز ، اضطرَّه إلى بيع كتبه ومؤلّفاته لأحد التجار ، ليلفَّ بأوراقها بضاعته ويضمن قوَّته ، وبعد إن اشتدَّت الأزمة على الأستاذ ، لجأ إلى فكرة لإغراء الناس بالتعلَّم ، فكتب إعلانا بعنوان **"كيف تكون أدبيا في ساعتين"**

يبقى هذا الإتجاه بعيدا عن مجال الأدب ، لأنَّ هذه المسرحيات اتَّصفت بالشعبية لأنَّها قريبة إلى الشعب منذ نشأتها ، فتتكلَّم بلغته وتحاكي مواضيعه وأهدافه .

أما بالنسبة **للإتِّجاه السيَّاسي** ، فقد واكب المسرح الجزائري الثورة مع اندلاعها ، فقد عاش الأدباء والمفكّرون في الجزائر أحداث ثورة شعبهم وشاركوه النِّضال ، فجعلوا من مسرحهم أسلحة تحرض على الثورة ، فاستشهد الكثير من رجال المسرح الجزائري أمثال **أحمد رضا**

حوحو ، محمد الأمين العمودي ، الرَّبيع بوشامة ، فقد كان المسرح الثوري يسعى دوما إلى السَّيطرة على الأوضاع ، وهو ردَّ فعل على قوى الشرِّ والطَّغيان والقهر والإستعباد .[1]

وقد كتب المسرح السِّياسي بلغة عربية فصحى ، ليدعِّم حدودها ، ويحافظ على الهوِّية العربية الإسلامية ، فقد كان هذا الإتِّجاه دينيا تاريخيا أيضا ، فاعتمد على تمجي الماضي بإحياء البطولات سعيا إلى تخليدها وإيقاظ النَّفوس مثلما فعل توفيق المدني في مسرحية **"حنبعل"** ، التي تمجَّد الوطن ، وتقدَّس الكفاح وتنشد الحرية ، فهدفها يتمثَّل في تحريك النَّفوس للثورة على الإستعمار ، كما نجد أيضا مسرحية **"يوغرطة "لعبد الرَّحمان ماضوي** ، حيث قام هذا الأخير بعملية إسقاط تاريخي ، فكانت المسرحية التاريخية تسعى أساسا إلى تذكير المشاهد بتاريخه ، وقد حملت الفرق المسرحية لواء التعريف بالقضية الوطنية خارج الوطن للتشهير بها ، ونقل الواقع الحقيقي للجزائريين ، حيث قدّموا عروض مسرحية كمسرحية **"الخالدون"لعبد الحليم رايس** ، مسرحية **"أولاد القصبة"** ، **"دم الأحرار"** لمصطفى كاتب ، كلَّها كانت مدعَّمة للثورة التحريرية .

كما كانت معظم المسرحيات هدفها السُّخرية والإستهزاء من المستعمر ، حيث وجدوا من السُّخرية وسيلة لمحاربة المستعمر ، وهي كمواجهة غير مباشرة للمستعمر .

3_3 ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري :

[1] المرجع السَّابق ، ص 162

يعد الإقتباس من المسرح الأروبي ظاهرة منتشرة بكثرة في البلاد العربية إبتداءا من منتصف القرن 19، عن طريق الإحتكاك بالغرب ، وقد تركّز اقتباس المؤلّف العرب بشكل خاص على المسرحين الفرنسي والإنجليزي ، وذلك راجع إلى أسباب تاريخية متعلّقة بالماضي الإستعماري .

ولقد ظهر مصطلح الإقتباس لأوّل مرّة على يد النّاقدة البلغارية "**جوليا كريستيفا**" عام 1966 بقولها :"كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النُّصوص الأخرى"[1] ، وهذا يعني أنّ انفتاح النص الأدبي على تجارب فنية سابقة ومجالات معرفية متنوّعة تدخل ضمن المورث الثقافي والإبداع الإنساني .

كما ينقسم التناص إلى قسمين :

– **التناص الظاهر** وهو الإقتباس الواعي والشعوري .

– **التناص اللاّشعوري** وهو اقتباس ضمني ، أي تبلور أفكار الكاتب في اللاّشعور من خلال قراءاته الكثيرة .

يتمُّ الإقتباس عبر مراحل هي :

1) **التحويل** : يقتضي النَّص المراد تحويله إلى بؤرة من الإحتمالات على عكس ما هو عليه في النَّص الأصلي ، ويتمُّ على مستويين :

[1] جوليا كريستيفا : علم النص ، تر : فؤاد الزاهي ، ط1 ، دار تبقال للنشر ، الدّار البيضاء ، المغرب ، 1991 ، ص78

أ) **الأحداث** : يمكن للمؤلّف أو المقتبس إعادة وصف الأحداث أو التغيير في ترتيبها

. ب) **الحوارات** : يحمل على ثقليها الحوارات الطّويلة وتكثيفها من جهة أخرى من خلال إضافة حوارات أخرى جديدة تتماشى مع التغيرات التي طرأت على البناء التركيبي من خلال إدراج أحداث جديدة .

2) **التكيف:** تمس عملية التكيف شخوص المسرحية التي يقبلها الممثلون علي الخشبة ،ف الممثل يعني التجديد و تحويله القولي[1] .

ولم تختلف الجزائر عن البلدان العربية الأخرى في مجال الاقتباس المسرحي فقد أنتبه كتاب المسرح بدورهم إلى الاقتباس منذ الانطلاقة الأولى في بداية العشرينات و اتجه الجزائريون بحكم معرفتهم للغة الفرنسية التي كانت اللغة الرسمية الوحيدة في الجزائر علي حساب اللغة العربية إلي الاقتباس من المسرح الفرنسي و أول من فتح مجال الاقتباس كان محمد المنضالي في 1922 بمسرحية " **في سبيل الوطن**" ، و بعده اقتبس علالو سنة 1926 مسرحية "**جحا**" و هي أول أعماله اقتبسها عن مسرحيات لموليير، و كذلك قام محي الدين بشطارزي حينما اقتبس مسرحية "**المشحاح**" عن موليير أيضا ، و انظم إلي هؤلاء رشيد القسنطيني حينما اقتبس مسرحية " **يا حسراه**" عن" **أنجيل**" و كذلك فعل المؤلفون المسرحيون الذين جاؤوا بعد الرواد الأوائل مثل : محمد الرازي، محمد التوري ،و محمد غربي ،و حينما جاء أحمد رضا حوحو اتجه بدوره إلي المسرح الفرنسي ليقتبس منه عدة أعمال تمثلت في العناوين التالية :

[1] نتالي بييقي غروس :مدخل الي التناص ،ترجمة عبد الحميد بورايو 2002 صـــــــــــــــ25

"**ملكة غرناطة** " ، اقتبسها عن مسرحية "**روي بلاس** " ليفكتور هيغو ، "**بائعة الورد** " ، اقتبسها عن رواية "**حاملة الورد** لكرافييه ديموسيان .

كما قدَّم ولد عبد الرَّحمان كاكي مسرحية "**كلُّ واحد وحكمة**" المقتبسة عن : محاكمة لوكولوس لبريشت ، وكلُّ شيخ طريقة لبيرا ندلو .[1]

إضافة إلى مسرحية "**مونصيرا**"من اقتباس وإخراج مصطفى كاتب وهي للكاتب الإسباني مانويل روبلاس ، حيث يقوم بتعرية ممارسات الإستعمار الإسباني في أمريكا الأَتينية من خلال مونصيرا _ الشخصية المحورية .[2] فكانت أغلب الأعمال المقدَّمة مقتبسة من كلُّ من : كالدرون ، وشكسبير، وإيمانويل روبلاس ، ومولييير ، وماكسيم غوركي ، وكارلو كالدوني.

وقد كان لعنصر الإقتباس حضور ملحوظ في عنصر السُّخرية حيث تحوَّل إلى آلية ساخرة تجسِّدها تقنية المحاكاة السَّاخرة التي تقوم على تحويل نص ، فتغيُّر موضوعه تماما محافظة على الأسلوب ، أو تكون استخداما حرفيا جديد الفقرة مطبَّقة على سياق جديد ، فلا يتغيَّر لا أسلوب النَّص ، ولا حرفيته ، لكنَّه يوضع في سياق جديد ، يجعله في حلّه دلالية جديدة .[3]

---

[1] عبد النَّاصر خلاَّف ، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد ، المسرح في الجزائر ، الهيئة العربية للمسرح ، ط1 ، الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة ، 2012 ص47

[2] المرجع نفسه ص39

[3] نتالي ييبقي غروس ، مدخل إلى التناص ، تر : عبد الحميد بورايو ، فرنسا ، 2002 ، ص 25

4-التعريف بمسرح رشيد قسنطيني:

ومن بين المسرحيين الجزائريين الذين عرفوا بمسرح الفكاهة والسُّخرية نجد رشيد قسنطيني ،من بين أعماله أخذنا مسرحية "**بابا قدُّور الطَّماع**"كنموذج لدراستنا ، وهي مسرحية جاءت في قالب فكاهي ساخر ، عرضت في 23 ديسمبر 1929 ، وتعالج في طيَّاتها إنتشار الرَّذيلة والأخلاق الفاسدة في المجتمع كالخداع و الجشع و الطَّمع ، وقد إنقسمت المسرحية إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأوَّل يتكوَّن من خمسة مواقف ، وهي تدور في مقهى صغيرة في قرية بويرة حوالي سنة 1920 ، وفي هذا الفصل حاول الكاتب أن يبيِّن لنا شخصيتان لهما تأثيرا خاصًّا في مجريات الأحداث ، وهما شخصية "**مراد**"و "**خليل**" ، حيث هما الشخصيتان الأساسيتان البارزتان في النص ، وهما شخصيتان استغلاليتان طمَّاعتان ، حيث جرى بينهما حوار حول وضع خطَّة للحصول على المال من قدُّور .

وتطرَّق في الفصل الثاني الذي يتكوَّن من ثمانية عشرة موقف ، إلى نقل تلك الشخصيات من القرية إلى مدينة الجزائر ، أين يتواجد "**قدُّور**" الطَّماع الذي أراد أن يزوِّج إبنته زينب من إبن أخيه التركي أفندي طمعا في المال ، كما نجد أيضا في هذا الفصل ظهور شخصية "**زينب**"الغيُّورة من إبن عمِّها ، محاولة التقرُّب إليه والزَّواج منه ، وشخصية "**حورية**"البكماء ، إبنة خالة زينب التي أعجب بها مراد .

أمَّا الفصل الثالث ، يتكوَّن من عشرة مواقف ، وقد جاء تكملة للأحداث الماضية ، حيث فيه تمَّ الكشف عن حقيقة مراد وخليل ومكرهما وخداعهما تجاه قدُّور الطَّماع ، وظهور التركي الأفندي إبن أخ قدُّور الحقيقي ، وليس مراد .

وتدور أحداث مسرحية "**بابا قدُّور الطَّماع**" ; حول قدُّور الطَّماع الذي أراد أن يزوِّج إبنته زينب من إبن أخيه ، وذلك طمعا في المال والثروة التي تركها أخوه بعد وفاته ، لكن

بما أنَّ الطَّمع يفسد طباع الفرد ، تمَّ خداع قدُّور واحتياله من طرف خليل خادمه ومراد ، طمعا منهما أيضا في الحصول على مال قدُّور ، ولقد فشلت كلُّ خططهما ، واكتشافا على حقيقتهما .

أ- تعريف الكاتب :

يعد رشيد القسنطيني رائد المسؤح الجزائري ، رجل الفكاهة المتميِّز ، إذ تراوحت تجارب المسرحية بين الفكاهة والسُّخرية .

ولد رشيد بلَّخضر المعروف برشيد قسنطيني في 11نوفمبر 1887 ، بحيُّ القصبة العتيق بالجزائرالعاصمة ، دخل المدرسة الإبتدائية ، وانقطع عن الدِّراسة ليعمل نجَّارا إلى جانب والده ثمَّ هاجر في بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا ، ليعيل عائلته حيث سافر على متن باخرة غرقت في عرض البحر ، ووجد القسنطيني نفسه بعد إنقاذه في جزيرة مالطا ، ولم يشعر عائلته بأي خبر مدَّة طويلة ، حتىَّ ظنَّت أنَّه مات ، وفي نهاية الحرب ، عاد إلى الجزائر العاصمة ، لكنَّه للأسف وجد امرأته تزوَّجت ، فازداد تشاؤما وقرَّر العودة إلى فرنسا أين وجد هناك عملا واشتغل مدَّة سنوات قبل أن يعود وزوجته الثانية إلى باب الوادي بالجزائر العاصمة في عام 1926 [1] .

انظمَّ رشيد قسنطيني إلى فرقة زاهية التمثيلية التي أنشأها علالو ومثَّل أوَّل مرَّة في مسرحية

"**زواج بوعقلين**" ، مثَّل رشيد قسنطيني مع "**علال**و "في فرقة الزَّاهية وأدَّى أدوارا عديدة قبل أن يؤلِّف مسرحيات لفرقته " **الهلال الجزائري**" ، التي أسَّسها سنة 1927 مع جلول باش جراح ، وبعد أسَّس قسنطيني فرقته مع "ماري سوزان "التي قدَّمت أوَّل عرض لها وهي مسرحية "العهد الوفي "والتي فشلت فشلا ذريعا ، وبعدها كتب رشيد قسنطيني كوميديا

[1] رشيد قسنطيني ، تحقيق : نذير حسين ، باب قدور الطَّماع ، المكتبة الوطنية ، الحامة الجزائر ، ط1 السُّداسي الأوَّل ، سنة 2005 ص09 .

" زواج بوبرمة "سنة 1928 التي حققت نجاحا كبيرا ، وكان هذا النَّجاح تشجيعا كبيرا له ، وبداية لشعبيته .[1]

ويعدُّ القسنطيني من مؤلّفي المسرح الإرتجالي ، إذ ألّف العديد من المسرحيات والسكاتشات والأغاني ، ارتبطت في مضامينها وأهدافها بالإصلاح الإجتماعي ونشر الوعي السِّياسي ، وكان ذلك بطريقة فكاهية هزلية ، استطاع من خلالها تصوير الشعب الذي يمثّل الوجه الخير ، كما تطرَّق إلى موضوعات مألوفة لدى الجمهور ، تقول الباحثة "ارليث روث" ، في كتابها المسرح الجزائري ; " إنَّ رشيد قسنطيني ألّف أكثر من مائة مسرحية واسكتش ، وقرابة ، وألف أغنية ، وكثيرا ما كان يرتدل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور ، فقدَّم شخصيات العالم المزيَّف والمنافق والقاضي والظَّالم ورجل الشرطة ومحدث النِّعمة و السكير، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضَّحك »[2].

للكاتب المسرحي "**رشيد قسنطيني**" عدَّة أعمال مسرحية حيث عبَّر من خلالها عن واقع الشعب الجزائري ، ومعاناته من الفقر ، مشاكل الأسرة ، انتشار الأمراض والبطالة في المجتمع الجزائري ، وكانت مسرحياته بالخصوص عبارة عن صورة صادقة لما يعيشه المجتمع الجزائري في فترة الإستعمار الفرنسي .

لقد استطاع رشيد القسنطيني من خلال مسرحياته المنشورة رصد الظَّواهر الإجتماعية ، كما أنَّه خلق مسرحا شعبيا حقيقيا ، قوامه دراسة أحوال الشعب ، كذلك إصلاح المجتمع ولقد كان هذا محلُّ انشغال المبدعين الجزائريين ، فمن بين ما يقارب 80 عنوانا مسرحيا ، المقدَّم في الفترة الممتدَّة بين 1932 و 1952 ، تشكّل نسبة 75% من المسرحيات موضوعاتها اجتماعية تتعلّق بالأسرة والشَّباب والأمومة والزَّواج والطَّلاق وجمع المال

[1] ينظر : صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، الرُّواد والنُّصوص حتى سنة 1927 ، ص 63- 64 .

[2] علي الرَّاعي : المسرح في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1978 ، ص 461

كمسرحيات "الشّيب والعيب"،المشحاح ، آه بالمال ، السّكير ، رايك تالف ، الصّداقة ، الرّقد المكّار" [1]

ب- أعماله المسرحية :

من المؤلّفات المسرحية التي اشتهر بها رشيد قسنطيني ، نجد مسرحية "بوسيسي ، عائشة أم الزبان ، زيد عليه ، بابا الشيخ ، تأخير الزّمان ، زواج بومرمة ، عائشة أباندو ، الله يسطرنا ، ....." [2] ، إضافة إلى مسرحية " بابا قدُّور الطّماع "، ومن بين هذه المسرحيات نجد مسرحية "الحاج في باريس"، وهي مسرحية نجد فيها الكثير من الأمثال والحكم وعبارات السُّخرية والتهكُّم ، وتدور أحداثها حول موضوع النِّفاق ، إذ يخطيء قدُّور هو الشخصية الرَّئيسية في المسرحية طريقة إلى الحجِّ ، فيذهب إلى باريس ، وبعدة عودة الحجيج وتخلفه عن موعد العودة معهم يتَّضح أمره ، ويكتشفون كذبه ونفاقه .[3]

إنَّ الثورة الجزائرية والإستعمار الفرنسي أدَّى بالكتَّاب المسرحيين إلى الكتابة عن المواضيع الثورية والإجتماعية حيث صوَّروا من خلالها الواقع الإجتماعي المعيشي للشعب الجزائري أثناء الثورة ، ومعاناته ، وعليه فقد حرص الرُّواد على تأسيس مسرح جزائري شعبي ملتزم ومتشبع بقيم المقاومة الوطنية ، وكان المسرح الفكاهي أحد أهمُّ وسائل المقاومة التي برزت كثيرا في مسرحيات رشيد القسنطيني ، وذلك من خلال موضوعات ارتبطت في مضامينها وأهدافها بالإصلاح الإجتماعي ونشر الوعي السيَّاسي ، حيث تعدُّ مسرحية "فاقو" لرشيد القسنطيني من أهمُّ المسرحيات المعبِّرة عن هذا المجال . [4]

---

[1] نذير حسين ، لمحة وجيزة عن آثار تاريخ المسرح الجزائري بين سنة 1932 و 1952 ، مقدّمة مسرحية بابا قدُّور الطّماع لرشيد قسنطيني ، تحقيق نذير حسين ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، ط1 ، سنة 2005 ، ص5

[2] رشيد قسنطيني ، تحقيق : نذير حسين ، .بابا قدُّور الطّماع ، ص10.

[3] أحسن تليلاني ، تجربة الفنان رشيد قسنطيني في الكوميديا ، مجلة أصوات الشمال ، الجمعة 7 ذو القعدة لموافق لـ 15 أكتوبر 2010 تاريخ الإطلاع 03 ماي 2015 ،نقلا عن موقع RACHID A . CA WWW

[4] حسين فيلالي : المسرح الجهوي بجاية

فلقد أدَّى القسنطيني دوره في مقاومة الآفات والمشاكل الإجتماعية ، وقد ضاع موضوعاته مواقف هزلية ساخرة.

ولقد حاول القسنطيني من خلال مسرحية ″الحاج في باريس ″ أن يكشف لنا انتشار ظاهرة النِّفاق والخداع في الجزائر إبان الثورة ، حيث يفقد الإنسان المنافق كرامته واحترامه ، ويشعر بالإهانة من طرف الآخرين .

5- اللُّغة في مسرحيات رشيد القسنطيني :

لو تحدَّثنا عن لغة مسرحيات رشيد القسنطيني نجد أنَّ لغته سهلة وبسيطة ، فيأتي الحوار سلسا ومناسبا لطابع الكوميديا ، فقد لجأ القسنطيني إلى استعمال اللُّغة المفهومة من الجميع ، والقريبة إلى الوجدان الشعبي ، وبواستطها عبَّر الكاتب عن مواقف مختلفة وبطريقة كوميديا ساخرة يهدف من خلالها إلى شدِّ انتباه القارئ ، وكمثال على ذلك ، المقتطف الآتي من مسرحية :″**الحاج في باريس**″:

الممثِّل الأوَّل : مبروك مبروك الحجَّة يا الزِّين .

قدُّور : يا خو يسلمك ، نقولك الحق : عندي ثلث أيان ، واليوم الرَّابع ، والحساب على الله

الممثِّل الأوَّل : بطيت ،هذو الحجاج عندهم أشهر ، وللِّي يحقوا ، سقسيت عليك ولا حد عطاني خبرك ، هذا حتَّى واحد ما شافك ، تماتيك ، وين حجيت ؟

قدُّور : في سالو فاتيكولي ، وين ، حبِّيتني نحجُّ ، في مكَّة ؟ ياخي مهبول

الممثِّل الأوَّل : فاقوا ، فاقوا ، غير احكيلي ، قال لك اللِّي يسألك أعطيه ، واللِّي يعرفك ما تخبِّي عليه ، جابولي خبرك .

قدُّور : بركا بركا شكون قال لك ؟ [1]

يلجا ″رشيد القسنطيني ″إلى استعمال اللُّغة العامية ،في كتاباته حيث يرى″**جغول عبد القادر**″

[1] المرجع السابق

في حديثة عن مسرح قسنطيني من أنَّه : « مسرح وطني وشعبي قبل كل شيء ، فهو لا يتوجَّه بالأولوية إلى السجف الرَّقيق الذي يشكله أهل الفكر بل إلى الأكثرية السَّاحقة من السُّكان مهما كان وضعهم الإجتماعي أو مستواهم الثقافي أو موفقهم الجغرافي » [1]

6) الظروف التاريخية والإجتماعية والسيَّاسية التي نشأت فيها المسرحية :

إنَّ المسرح من أكثر المظاهر الثقافية والأدبية قدرة على وصف المشهد المجتمعي والسِّياسي والتاريخي ، ودراسة المسرحية تمكّننا من استيعاب ما يحدث في المحيط من أحداث ذلك أنَّ النَّص المسرحي يعبِّر إلى حدّ بعيد عن السَّمات البارزة في مجتمع ما ، ويحسد بسلبياته وايجابياته .

لكن المسرح الجزائري في أوَّل أمره لم يكن محلّ اهتمام ، فقد افتقد إلى كتَّاب يقدِّمون أفكارهم ، في حين انصرف هؤلاء إلى أجناس أدبية أكثر شيوعا وتداولا بين القرِّاء والدَّارسين ، كالقصة والرِّواية والشعر .

وتردّي المستوى الثقافي في الجزائر يعود إلى الحصار الثقافي المضروب على الشعب من قبل الإستعمار الذي استهدف قطع الصِّلات الحضارية بينه وبين أشقَّائه المغاربة والمشارقة وذلك بعزله عن كلّ الرّوافد التي كانت تغذّية وتنمِّية ، وعن التفاعلات الثقافية التي شهدها العالم العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر[2]

---

[1] المرجع نفسه

[1] العيد ميراث : الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال التراثية ، في مجلة إنسانيات ، تاريخ النشر : 31 أكتوبر 2012 تاريخ الإطّلاع : 06 ماي 2015 نقلا عن موقع :
. inSANiyAT _ revueses_ org / 7902 .

وقد كان هدف الأدباء والمسرحيين الجزائريين ، في فترة الإستعمار التعريف بالثورة الوطنية داخل وخارج الوطن ، فقد ارتبط المسرح الجزائري على صعيد المضمون بالنّضالات التي خاضها الجزائريون من أجل إثبات هوِّيته الثقافية وشخصيته الوطنية ، فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية .

ولم تكن الجزائر تحظى بمستوى عال من الثقافة ، فقد بدأت ممارستها المسرحية في أشكال تراثية كفنّ القراقوز والقوَّال وخيال الظّل ، فتنوعّوا فيها ، وقد اتَّخذها الشعب الجزائري سلاحا ضدّ المستعمر الفرنسي ، حيث عبَّروا فيها عن رفضهم للمستعمر والواقع المعيشي جرَّاء الإستعمار فكانت وسيلة فعَّالة لتحريض الشعب ضدّ المستعمر كما استفاد المثقَّفون من المستعمر فأخذوا من علومهم وآدابهم .

وعبرَّت عن الشعب الجزائري وواقعه ، ومن هذه الآداب نجد الفنّ المسرحي الذي لعب دورا هامّا في نوعية الشعب الجزائري وتحريضه ضدّ المستعمر ، ومن بين المسرحيين الجزائريين ، والمؤسِّسين الحقيقيين للعمل المسرحي نجد " **علالو** " ، " **باشطارزي** " ، " **ورشيد قسنطيني** " ، والمتمعِّن في المسرح الجزائري نجد أنّ النّاهضين في المسرح آنذاك ، وهم روَّاده ، لم يكونوا على جانب كبير من الثقافة التي يتطلَّبها المسرح التاريخي .[1]

والمسرح الإجتماعي هدفه محاربة الآفات الإجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي ، فنجد مسرحيات تناولت مشاكل الأسرة ، ومسرحيات تناولت الشَّعوذة والتسوّل ، ومسرحيات تناولت واقع المثقّفين في الجزائر .

[1] النص المسرحي في الأدب الجزائري

وللواقع الإجتماعي الذي عاشته الجزائر أثناء فترة الإحتلال تأثير كبير على المثقّفين والأدباء حيث انصبّ اهتمامهم على معالجة هذا الواقع الذي فرضه المستعمر عليهم ، وكنموذج لذلك نأخذ مسرحية "بابا قدُّور الطَّماع" لرشيد قسنطيني ، التي صوَّر فيهامختلف القضايا الإجتماعية المنتشرة أثناء فترة الإستعمار ، كالبخل ، الطّمع والأنانية ، انتشار الأخلاق القبيحة كالاحتيال و النصب، وعالجت المسرحية أيضا موضوع البطالة والفقر المنتشر في المجتمع الجزائري ، ورغم ذلك فقد حافظ اغلبهم على مبادئه وأخلاقه .

لقد اتَّخذ كتاب المسرح الجزائري السُّخرية وسيلة للضَّحك والترفيه عن النَّفس ، ومادة للتعبير عن الواقع المعاش ، لذلك كانت ولا تزال أفضل وسيلة للشعراء والأدباء للنَّيل من خصومهم ، ولقد اختلفت الآراء حول مفهوم هذا الفنُّ :

7) مفهوم السُّخرية :

أ) لغة :

يقول إبن منظور في كتابة " لسان العرب " في تعريفه للسُّخرية : " سخر " و " يسخر منه " و " به سخرا " و "سخرا " و" مسخرا " و "سخرا " ، وسخرة ، وسخريا ، وسخرية : أي هزئ به " .[1]

[1] إبن منطور ، لسان العرب ، الجزء 1 ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت – لبنان 1413 هـ – 1993 م ، ص 585

كما وردت كلمة السُّخرية في قاموس المحيط : سخر منه ، وبه كفرح سخرا وسخرا وسخرة ومسخرا وسخرا هزئ ، كاستسخر كمنعه (بالكسر) ويضمُّ كلفه مالا يريد وقهره وهو سخرة لي وسخري ، ورجل سخره كهمزة يسخر من الناس .

كما وردت السُّخرية كثيرا في القرآن الكريم :

قال الله تعالى : « فيسخرون منهم ، سخر الله منهم ، ولهم عذاب أليم »[1]

وقال تعالى : « ويصنع الفلك ، وكلَّما مرَّ عليه ملأ من قومه سخروا منه ، قال إن تسخروا منَّا فإنَّا نسخروا منكم كما تسخرون »[2]

وقد وردت السُّخرية في القرآن الكريم بألفاظ الهزء ، والإستخفاف والضَّحك والسُّخرية :

كقوله تعالى : « قل أبا الله وآياته ورسوله كنتم تستهزئون »[3]

وقال أيضا : « ولقد استهزئ برسل من قبلك ، فحاق بالذين سخروا منهم ماكانو به يستهزئون »[4]

وقال أيضا : « وإذا ناديتم إلى الصَّلاة ، إتَّخذوها هزوا ولعبا »[5]

فالمفهوم اللُّغوي للسُّخرية أخذ عدَّة معاني مختلفة ، تشترك في الهزء والضُّحك والسُّخرية .

[1] الآية 79 من سورة التوبة

[2] الآية 38 من سورة هود

[3] الآية 65 من سورة التوبة

[4] الآية 10 من سورة الأنعام

[5] الآية 58من سورة المائدة .

ب) اصطلاحا :

تعتبر السُّخرية وسيلة للتخفيف عن النَّفس ، ومواجهة الصِّعاب ، أو هي تصويرالإنسان للواقع تصويرا مضحكا ، أو هي النَّقد الضَّاحك أو التجريح الهازئ [1] ، وغرض السَّاخر هو النَّقد أولا والإضحاك ثانيا ، ولقد تعدَّدت واختلفت آراء الباحثين حول مفهوم السُّخرية ، فنجد شوقي ضيف في كتابة " الفكاهة في مصر" " يقول "السُّخرية أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاج من ذكاء ، وخفَّة ، ومكر، وهي لذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة الذين يهزؤون بالعقائد والخرافات ، ويستخدمها السِّياسة للنِّكاية بخصومهم ، وهي حينئذ تكون لذعا خالصا وقد تستخدم في رقة ، وحينئذ تكون تهكما إذ يلمس صاحبها لمسا رقيقا "[2]

وهناك من ربط مصطلح السُّخرية بالعلوم الإنسانية الأخرى ، النفسية ، إجتماعية ....) وذلك باعتبارها فنًّا من فنون القول ، حيث أكَّد " بيدا أليمان "Bida Allimane

أنَّه يجب ‹‹ التفرق بجلاء وبصورة نهائية بين السُّخرية كميد أفلسفي والسُّخرية

كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي ›› [3] أي بالتركيز على مكوناتها اللّسانية والسِّنيمائية ، وكذا بعديها الدَّلالي والإقناع في النَّص الأدبي ، لذلك يمكن حصرها في مكوَّنين إثنين :

[1] نعمان محمد أمين ، السُّخرية في الأدب العربي ، دار التوفيقية ، ط1 ، جامعة الأزهر ، 1398ه – 1978 ص 14

[2] فتحي محمد معوض أبو عيسى ، الفكاهة في الأب العربي ، الشركة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1970 ص 35.

[3] محمد العمري ، البلاغة الجديدة بين التخيُّل والتداول ، ص 97 ،

– مكوِّن إنفعالي يتجلَّى في الإستخفاف المشتمل على الضَّحك أو الرُّغبة فيه ، الإستهجان أو مجرَّد الإحساس بالمفارقة .

– مكوِّن لساني بنائي يتَّجسد من خلال المفارقة الدَّلالية وما يترتَّب عنها من غموض والتباس .[1]

– نشأة السُّخرية :

تعود البدايات الأولى لنشأة السُّخرية إلى المجتمعات الأوروبية ، التي مارست هذا الفنُّ منذ القديم ، إذ إعتبرها الإنسان وسيلة للضَّحك والهزء والفكاهة ، وقد إتَّخذها بعض الكتَّاب مادة خفيفة تشيع في كتاباته بين الحين والحين ، ومن بين هؤلاء الكتَّاب " رايليه " الذي كان يقول إنَّ الفكاهة والسُّخرية هما وحدهما السُّبيل إلى نجاة العالم وتخليصه من شوائبه[2] ولقد كانت السُّخرية إمَّا منظومة أو في قالب مقالات أو في قالب قصصي سواء كانت قصص خيالية كما عند " لوشيان" الذي تخيَّل وصف رحلة إلى القمر ، وتصوَّر قتالا

[1] المرجع نفسه ص 87

[2] نعمان محمد أمين ، السُّخرية في الأدب العربي ، ص55

بين أهل الشمس وأهل القمر ،أو كما تخيَّل " بوالو" معركة تنشأ بين رجلين حول شيء تافه : "منصَّة الخطابة "[1]

لكن التطور الحقيقي الذي شهده مصطلح السُّخرية يكون في إرتباطه بالفلسفة اليونانية ، حيث إتَّخذه " سقراط " في دفاعه عن مفهومي الحقيقة والعدالة ، فاشتهر منذ القديم بطريقته السَّاخرة وهي التباله أو ادِّعاء الجهل ، ومحاولة إثارة الموضوع الذي يتكلَّم فيه أو يناقشه بهذه الطُّريقة .

8) علاقة السُّخرية بالفكاهة :

يعتبر الضَّحك والفكاهة روح السُّخرية ومجالها الحيوي ، وتلتقيان في المنبع الذي تنبعان منه ، فكلاهما مرادف للمزاح والمداعبة ، ينبعث منها ضحك يدخل السُّرور والبهجة في النُّفوس كونهما سلوكا اجتماعيا ملازما ، بل ضروريا لحياة الفرد والجماعة ، لأنَّهما وسيلة للتخفيف والتخلُّص من الأهواء والعواطف ، لكن السُّخرية وإن احتوت على عنصر الإضحاك إلاَّ أنَّها مرادفة لكلِّ معاني الهزء والتحقير والتذليل .

[1] المرجع نفسه الصفحة نفسها

وكثيرا ما يخلط الناس بين الفكاهة والسُّخرية ، ولا يكادون يفرِّقون بينهما حين يشملهم الجوُّ المرح الضَّاحك ، وتنبعث من أفواههم النُّكت التي يمكن أن تكون لمجرَّد الإضحاك فحسب ، وحينئذ فهي الفكاهة ، وقد تكون بقصد اللَّذع والإيلام فهي سخرية ، وقد تجمع بين الغرضين ، ومثال ذلك ما يروي عن الممثِّل السَّاخر" شارلي شابلن" حين سئل عن المرأة الطَّيبة في العالم فقال : إمرأتان طيبتان في العالم .... إحداهما ماتت ، والثانية مفقودة ، وهكذا نرى أنَّ كلُّ ما يضحك فهو هزل ، لكنَّه ينقسم إلى قسمين : أحدهما ليس له غرض أو هدف إلاَّ الإضحاك فحسب ، وهو ما يطلق عليه الفكاهة ، والآخر له هدف واضح.

– سواء كان معيَّنا أو غير معيَّن حين إلقاء النُّكتة وهو السُّخرية [1]

من هنا يتأكَّد لنا أنَّ فنُّ السُّخرية ، يدخل ضمن الألفكاهي ، كونها تشتمل على عنصر الإضحاك.

9) أهم القضايا التي عالجتها مسرحية "بابا قدور الطماع" لرشيد قسنطيني :

بما أنَّ المسرح هو الفنُّ الأقرب إلى المجتمع ، وجلُّ موضوعاته مستمدُّة منه ، إذ يعالج اجتماعية ويصوِّر حياة الفرد بكلِّ ما تحمله من مشاكل ، وأوضاع مزرية سواء اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا ، فهو إذا جزء لاتجزَّأ من المجتمع . ويمكن تقسيم المسرح

[1] المرجع السابق ص09 –10

إلى أنواع ، حسب طبيعة موضوعاته وقضاياه ، حيث نجد المسرح الإجتماعي الذي يعالج قضايا إجتماعية للمجتمع ، فيصوِّر لنا مختلف الوقائع والمشاكل والآفات التي يؤول إليها المجتمع ، من بطالة وفقر ، وأمراض ، وإنتشار الأخلاق السَّيئة كالنِّفاق والخداع ، والغشُّ ، ونجد أيضا المسرح السِّياسي والتاريخي الذي يعالج في طيَّاته قضايا تاريخية ثورية كظاهرة الإستعمار ، إضافة إلى المسرح الشعري .

وفي دراستنا لمسرحية "بابا قدُّور الطَّماع" لرشيد قسنطيني رأينا أنَّه قد عمل على نقل قضايا اجتماعية تهتمُّ المواطن الجزائري ، كقضية العدالة الإجتماعية ، قضية البطالة ، كما صوَّر لنا أيضا الواقع الذي آل عليه المجتمع الجزائري جرَّاء الإستعمار الفرنسي ، إذ سلب كلُّ ممتلكات الجزائريين ، ونهب خيراتهم ، كما انتشرت في تلك الفترة الرُّذيلة والأخلاق الفاسدة ، كالخداع والطَّمع والأنانية . ويمكن أن نستشفَّ هذا من خلال كلَّ شخصية من شخصيات المسرحية على حدى.

فشخصية "قدُّور" و "خليل" ترمز إلى تلك الأخلاق الفاسدة في المجتمع الجزائري في فترة الإستعمار ، حيث لجأت الشخصيتين إلى الحيلة والخداع ، ووضع خطَّة يستطعان من خلالها الحصول على المال ، فالطَّمع أفسدهما ، وكل همُّهما هو الإستلاء على أملاك الغير فقط .

أمَّا شخصية مراد ، فالكاتب صوَّر لنا من جهة من خلاله حالة الشباب الجزائريين الذين عانو الفقر والبطالة ، ومن جهة صوَّر لنا كيف كان الشعب الجزائري يسخر من المستعمر الفرنسي .

كما نجد أيضا شخصية القاضي " ناصر " ، فمن خلاله أراد الكاتب أن يبيِّن لنا حكمة الشعب الجزائري وتفطُّنه لما يجري حوله ، وكذا عدالة القضية التي يقاتل من أجلها ، فقد تصدَّى للمستعمر ، ولم يترك المجال لإغرائه . يمكن القول أنَّ معظم مسرحيات القسنطيني جاءت في طابع اجتماعي سياسي ، عالجت أوضاع الجزائر فترة الإستعمار ، وقد وظَّف اللُّغة العامية ، لأنَّها الأنسب لمثل تلك المواضيع ، فاللُّغة جزء من التراث الشعبي الجزائري .

الفصـل الثانـي

الفصـــــــــــل الثاني :

مظاهر السخرية في مسرحية بابا قدور الطماع

1) البنـــــاء الفني للمسرحيـــــــــــــــــــة :

1-1- الـــــــــــــــزّمان والمكـــــــــــان .

2-1 – الشخصيـــــــــــــــــــــــــــات .

3-1 – البـــــــــــــــــــــــــــــطل .

4-1 – اللّـــــــــــــــــــــغـــــــــــــة .

5-1- الـــــــــــــحـــــــــــــــــوار .

2) تجليات السّـــــــــــــــــــــــــــخرية :

2- 1 – السّخرية باعتبارها نقطة تحوّل الموضـــوع

2-2 – استخراج المسارات الســـــــــــــــردية

3) المظاهر الأسلوبية لتجلّى السّخريـــــــــــــــة :

3-1- الإســـــــــــــــتفهـــــــــــــــام

3-2- ضـــــــــــــــــرب الأمـــــثـــــال

3-3- المـــــــــــــــبـــالـــــغـــــــة

1) البناء الفنّي للمسرحية :

1-1 الزَّمان والمكان :

إنَّ عنصر الزَّمان والمكان أساس بناء العمل المسرحي ، ولا يمكن التفريق بينهما لأنَّهما مفهومان متلاحمان ومتلازمان « فليس هناك مكان يلازمان ، فالمكان يحكم طبيعته ذاتها زماني والزَّمان مكاني » .[1]

والمكان ليس مجرَّد إطار الأحداث والشخصيات فقط ، بل هو عنصر فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات ، والزَّمن لم يكن إلاَّ توقيتا للأحداث .

يصوِّر "**رشيد القسنطيني**" في مسرحيته "**بابا قدُّور الطَّماع**" الزمان والمكان بغرض إظهار الواقع الذي كانت تعيشه فئة من الشعب الجزائري فترة الإستعمار الفرنسي وبعده ، حيث انتشرت الآفات الإجتماعية والخداع والطَّمع ، حيث وقعت الأحداث التي صورها في سنة 1920 ، وهذا ما يتجلَّى في قول الكاتب في بداية مسرحيته « المنظر يمثِّل مقهى صغيرة في قرية بويرة في نواحي عام 1920 ».[2]

أمَّا المكان فقدَّم مكانين مختلفين ، يتمثَّل الأوَّل في المقهى الصَّغيرة الموجودة في قرية بويرة ، نستشف ذلك في قوله : « المنظر يمثِّل مقهى صغيرة في قرية بويرة » .[3] أمَّا المكان الثاني فيتمثَّل في الجزائر العاصمة ، تحديدا في بيت قدُّور الطَّماع ، ونجد هذا في قوله :

---

[1] النص المسرحي في الأدب الجزائري

[2] رشيد قسنطيني ، بابا قدُّور الطَّماع ، ص13

[3] المرجع نفسه .

زينب : صحَّة نعاسك .

مراد : يرحم والديك .

زينب : هيَّا ، القهوة راهي تستنَّى فيك في الجنينة .[1]

1-2- الشخصيات :

تعتبر الشخصيات أهمٌّ عنصر في الخطاب المسرحي ، حيث هي قادرة على تطوير الحدث وتطوير النص داخليا وخارجيا ، وتتمثل في النَّماذج البشرية التي يرسمها المؤلِّف المسرحي بقلمه أو خياله في النصِّ المسرحي ، فنجد شخصيات متعددة منها ، الأساسية أو المحورية (الأبطال) ، ومنها الشخصيات المساعدة وغيرها من النَّماذج الثانوية أو الهامشية (الكومبارس) ، وتنهض تلك الشخصيات بأدوارها أثناء العرض ، وفقا للنص المكتوب في الأساس .[2]

فالشخصيات من العناصر الضَّرورية والأساسية التي يتكوَّن منها النَّص المسرحي ، فبدونها لا وجود لأحداث في المسرحية ، وقد اختلف النّقاد والدَّارسون في قيمة الشخصية و مكانتها فكان منهم من قدم عليها عنصر الحبكة ، فهي الأساس وما الشخصية إلاَّ عامل مساعد لإبراز هذه الحبكة ، ومنهم – وهم الأكثرية الغالبة – من قدَّم الشخصية في القصة الدرامية وما الحبكة عنده إلاَّ نتاج طبيعي لصراع الشخصيات ، يقول "مارون الوود" ، " هناك ماهو أهمٌّ من الحبكة، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزي ، وحياة .... ، هذا

[1] المرجع السابق ، ص50

[2] أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2001 ، ص157.

الشيء هو الشخصية ». [1]

وفي مسرحية "**بابا قدُّور الطَّماع**" نجد شخصيات متعددة ومختلفة باختلاف أدوارها ، وهي

– **بابا قدُّور الطَّماع** : هو والد زينب اليتيمة من أمِّها ويبلغ من العمر السَّنتين .

– **الخادم الشيخ حسن** : أربعين سنة ، صاحب الحيل والزندقة .

–**خليل:** صاحب المقهى بالبويرة ، ستُّون سنة . –

مراد الحشايشي : أربعين سنة ، بطل الرِّواية .

– **القاضي ناصر** : نحوستِّين سنة صاحب كياسة وتدبير.

– **الشيخ ابراهيم** : صديق الطَّماع قدُّور ، يقرِّبه سنة في العمر .

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

– **التركي أفندي** : نحو الثلاثين سنة ، جميل وصاحب قد وقوة .

– **البنت زينب** :جميلة بنت قدُّور ، نحو العشرين سنة .

– **البنت حورية** : بكماء وغليظة ، لها من العمر الثلاثين .[2]

حاول الكاتب من خلال هذه الشخصيات أن يبيِّن الواقع المعيشي المتدنِّي للشعب الجزائري ، حيث انتشرت الآفات الإجتماعية والأخلاق السَّيئة ، كالطَّمع ، الخداع والأنانية ، ونجد ذلك في شخصية "قدُّور" الذي أراد الإستيلاء على أملاك أخيه بعد أن

[1] رشيد قسنطيني ، بابا قدُّور الطَّماع ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، ط1 ، 2000 ، ص 11.

[2] النص المسرحي في الأدب الجزائري .

توفيَّ ، وذلك بتزويج ابنته من ابن أخيه ، ونستشف ذلك في قول قدُّور :

ونريد نقول لك : كيف

يجيه رزقه راني مانخليكش

آشنه اتهلَّى دور به به يتزوَّج .[1]

كما نجد أيضا شخصية "خليل" التي ترمز إلى المكر والخداع والطَّمع في أموال الغير ، طمع الإستعمار الفرنسي في ثروات الجزائر بالإستلاء عليها ، لكن الشعب الجزائري تمكَّن من التصدِّي له ، ويتجلَّى ذلك في قول خليل مخاطبا مراد :

نفهمك في الأسامي متاع

العايلة كاملين ، وترجع أنت

حفيده مولى العشرين مليون .....

تتزوَّج مع بنته باش ناخذو

الخمسين ألف ، ونروحوا للأمريك .[2]

وقوله أيضا :

بركات العاقبة للآتي

رانا طمَّاع يقابر في طمَّاع .[3]

أمَّا من خلال شخصية "مراد" الذي يعرف بسخريته واستهزائه من الآخرين ، يرمز الكاتب

[1] المرجع السابق
[2] المرجع نفسه صـــــــــــ37
[3] المرجعنفسه ضـــــــــــ54

من خلال شخصيته هذه إلى الشعب الجزائري الذي كان يسخر ويضحك من المستعمر الفرنسي ، ومن المواقف السَّاخرة والضَّاحكة نجد مثلا قوله :

مراد : آش من خير يا عمِّي القاضي .

ماجينا نصلوا حتى حاشاك

قريب كلنا كلب البحر في غير وجهك .[1]

وكذلك قول قدُّور :

قتلنا بالضَّحك البارح .....

بصَّح يكذب شوية وقيلة .

خليل : ماراكش تشوف كي يتكلَّم ! كأنُّه حشايشي خالص .[2]

[1] المرجع السابق صـــــــ63

[2] المرجع نفسه صـــــــــ51 -52

3-1 البطل :

البطل هو الشخصية المحورية في النصّ المسرحي ، وعليه تبنى أحداث ذلك العمل ، وهو أهمّ شخصيات العمل الفنّي المسرحي ، لأنّ البطل يعدّ نموذجا يحتذي ، والبطل أيضا يعكس بحث الشعب عن بطله ، ومنه يقول **د . حسين علي محمد** في كتابه البطل في المسرح الشعري المعاصر : « لقد كان الشعب المصري يبحث عن بطله ـ منذ فشل ثورة عرابي ـ بطله الذي يحقّق له الحريَّة والإستقلال ، ويبني دولته المستقلّة النَّاهضة ... وتتبع في المسرح الشعري نماذج البطل » [1] .

وقد تغيّر مفهومه ، وذلك في تغيّر مفهوم البطل التراجيدي ومفهوم البطل المسرحي المعاصر ، فقد ظهر في العمل المسرحي نوعين من البطل ، فهناك البطل التراجيدي الذي يملك قدرات خارقة ، وبإمكانه الظّهور والإختفاء متى أراد ، وهو بطل من الآلهة أوأنصاف الآلهة ، وهذا النّوع نجده في الأساطير والملاحم المنتشرة في العصور القديمة ،

أمّا البطل المسرحي والذي ظهر في المسرح المعاصر ، فهو إنسان عادي ، يكون عادة تجسيد لشخصية من الواقع ، وبواسطته يصوّر الكاتب أحداث واقعية وحقيقية .

والبطل في **"بابا قدُّور الطّماع"** يتمثل في شخصية "مراد حشايشي"أربعين سنة بطل الرّواية [2] ، حيث هو بطل المسرحية ، صوّر لنا رشيد قسنطيني من خلاله معاناة الشاب الجزائري من البطالة والفقر والقهر أثناء فترة الإستعمار، وهذا ما جعله يلجأ إلى استخدام الحيلة والخداع ، من أجل الحصول على المال ومغادرة البلاد .

---

[1] أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر الإسكندرية ، ط1 ، 2001، ص159

[2] رشيد قسنطيني "بابا قدُّور الطّماع" ، ص11

4-1 اللّغة :

تعتبر اللّغة من أهمّ وسائل التعبير والتواصل مع الآخرين ، ونقل الآراء والأفكار بين الجماعة اللّغوية ، فهي تلعب دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار .

والمسرحيون الجزائريون اختلفوا في استعمال اللّغة ، فهناك من وظّف اللّغة العامية كونها المفهومة والأقرب إلى نفوس النّاس ، ومنهم من استعمل الفصحى ، لأنّها المفهومة في جميع الأقطار العربية ، كما أنّها لغة القرآن .

ومشكلة اللّغة بين عاميتها وفصيحتها ترجع إلى الجذور الأولى لمشكلة اللّغة ، إذ اعتبرت مشكلة في الأساس ، لأنّ الشعوب البدائية وحدها لا تعاني من ازدواجية اللّغة ، فالمسافة لديها بين الحسّ والعقل تنعدم أو تكاد ، عكس الأمم المتعلقة التي تختلف فيها لغة الحكي عن لغة الكتابة كثيرا أو قليلا ، إنّما لا تكتب كما تحكى ، ولا تحكى كما تكتب[1] .

للّغة العامية خصائص تميّزها عن الفصحى ، فهي لغة انفعالية لا يسيطر عليها المنطق ، ولا يتحكّم فيها العقل ، وجدت لضرورة التعبير اليومي ، وسهولتها ، وذلك لاكتسابها منذ الصّغر .

فاللّغة العامية هي اللّغة الأقدر على التعبير عن الواقع و أفكار الإنسان ، وذلك لوضوحها وقربها من واقعه .

واللّغة الفصحى لغة جميع الأقطار العربية ، ولغة القرآن الكريم ولا يمكن الإستغناء عنها ، فهي تسهّل عملية التواصل بين الأفراد والشعوب المتكلّمة بها ، يقول "**محمد غنيمي**

[1] النص المسرحي في الأدب الجزائري

"في هذا الصّدد ، « ... ولا يتنافي في نظرنا تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة للحوار المسرحي خلافا لما يتفوّه به بعض أدعياء النّقد ، بل نرى أنّ اللّغة الفصحى هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الأدب المسرحي ودونها تظلّ المسرحيات ـ وإن كان حكم بنائها فنيّا ـ مسلوبة من صفة أدبية جليلة هي سبيلها إلى الخلود ، وهذا عهدنا بالنّتائج المسرحي العالمي جملة »[1] .

ورشيد قسنطيني في مسرحيّاته وظّف اللّغة العامية لأنّها الأقرب إلى الوجدان الشعبي ، هذا ما يظهر لنا من خلال المسرحية التي بين أيدينا "**بابا قدُّور الطّماع**"،فقد وظّف اللّغة الشعبية العامية لأنّها الأنسب مع واقع الشعب الجزائري فترة الإستعمار الفرنسي ، فقد انتشرت الأمّية في أوساط المجتمع الجزائري ، بالتالي فاللّغة العامية هي المفهومة لدى الجميع ، وهي سهلة لإيصال الأفكار إلى الجمهور ، ومثال ذلك :

خليل : السّلام عليكم .

الجميع : وعليكم السّلام .

حسن : علا سلامتك ، مرحبا بك .

خليل : اللّه يسلّمك ... أعطينا قهيوات .

حسن : ماعليه .

[1] محمد غنيمي هلال ، في النّقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1925، ص10

دحمان : حقّة . عمّي حسن !

البارح ماكان من جاء يحوّس عليّ ؟ [1]

وقد استخدم أيضا القسنطيني مفردات باللّغة الفرنسية من بينهما : الكوميصار[2] ، بيسكليت [3]، الفاليزة[4] .

كما نجد أيضا توظيف بعض الكلمات الفصيحة مثل : السّلام عليكم [5] ، الحمد للّه [6] ، هذه هي الجنّة [7] ، كلب البحر[8].

1-5 الحوار :

الحوار هو الأساس الذي تتبني عليه المسرحية ، فللحوار دور كبير في بناء المسرحية ، يقول "**كروثرس**" : « إنَّ الحوار العظيم يلقي الضَّوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة »[9] ، والحوار في المسرح أداة يتعدَّى نطاق الإتِّصال من خلالها بين الممثّلين ليكون الجمهور أيضا من بين المستقبلين له ، حيث ترسل الشَّخصية حوارها لشخصية أخرى ، في الوقت نفسه الذي يرسله للجمهور ، وتعتبر هذه النُّقطة من أهمِّ الإختلافات بين الحوار المسرحي والحوار اليومي .

---

[1] رشيد قسنطيني ، بابا قدُّور الطّماع ، ص17
[2] المرجع نفسه ص16
[3] المرجع نفسه ص71
[4] المرجع نفسه ص77
[5] المرجع نفسه ص17
[6] المرجع نفسه ص13
[7] المرجع نفسه ص46
[8] المرجع نفسه ص63
[9] النص المسرحي في الأدب الجزائري

والحوار في المسرح لا يعمل على أنَّه حوار مكتوب للأدب الدِّراسي فقط ، لكن هو حوار منطوق شفاهي له وصفة الزَّوال السَّريع ، لكن بعد أن قد أعطى للمتفرِّج مضمون رسالته من خلال "تحديد الشخصية والمكان والفعل"[1] فالحوار هو الوسيلة الفعَّالة التي بواسطتها يعبِّر الكاتب المسرحي والرُّوائي عن معاناة الشخصية النفسية والإجتماعية ، وبانعدام الحوار تتوقَّف الأحداث عن التطوُّر ، الحوار هو الرَّكيزة التي يقوم عليها العمل المسرحي .

والحوار المسرحي فوق خشبة المسرح ، من أهمُّ العوامل التي يبدأ عندها الإحساس بأنَّ الحوار اللُّغوي التأليفي يتحوَّل عند العرض إلى دراما تمثيلية ، في مقدَّمة عناصرها الحوار أو التخاطب بين العناصر البشرية فوق خشبة المسرح ممَّا يكشف عن المعاني أو الحقائق [2]

والدراما تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار ، حيث إنَّ الصورة التي تنطبع في ذهن المخرج تتكوَّن في الغالب من الظلال التي أعتطها كلمات الحوار في المواقف ، بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح المخرج كيفية ترتيب الممثِّلين ، ويحدِّد درجة الصَّوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحب الشخصية وهي تتحدَّث .

والمخرج يستطيع أن يشكِّل الصُّورة التي سيصير إليها العمل الدِّراسي بواسطة الأنغام الصَّوتية ، فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع كأنَّه نوتة موسيقية .[3]

وبواسطة الحوار عبَّر الكاتب "**رشيد قسنطيني**" عن الواقع الإجتماعي للشعب

---

[1] إلين أستون – جورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ص80

[2] أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفاء لدينا الطِّباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ،2001 ، ص151

[3] المرجع *نفسه* ، ص153

الجزائري ، والحوار في مسرحية "**بابا قدُّور الطَّماع** " ، جاء متسلسلا ، و من خلاله ، استطاع الكاتب أن يكشف لنا عن صفات كلُّ شخصية من شخصيات المسرحية على حدى .

فبيَّن لنا كيف أنَّ "مراد "يحبُّ المزاح والسُّخرية مع الآخرين ، من خلال حواره مع حسن في المقهى :

مراد : أنتما راني نشوف فيكم

مصا طل ، ... هذاك طير اللَّيل .

حستوه أنتما أم الحسن .

مروا سبسي خير لكم .

حسن : طير اللَّيل ولاَّ النَّهار ، أحكم

فمَّك علي خير لك .[1]

مراد : آيمَّا اشحال تطير له ، ما ينجَّمش

بن آدم يتكلَّم معه .

حسن : قداش من مرَّة قلت لك

ما تستهزاش بي ، أنا رجل كبير عليك

مراد : ذاك خونا أشحال تطير له

[1] رشيد قسنطيني ، بابا قدُّور الطَّماع ، ص13- 14

أنا نلعب معه .... لوكان .

كيف بابا ما نتكلّمش معه

أنا من نهار البوليس .

حسن : ألعب مع داقمك ، أنا كبير

عليك .... هذا ربّينا بابا غايُّو

ألتهيتو بنا [1]

كما كشف لنا أيضا بواسطة الحوار عن شخصية "قدُّور" الذي يتَّصف بالطَّمع ، وظهر ذلك في الحوار الذي جرى بين قدُّور وخليل :

قدُّور : أنا وعدتك بلّلي

إذا جبت لي وليد خويا

وتزوَّج مع بنتي ، نعطيك

خمسين ألف فرنك .....

ونزيد نقولّك : كيف

يجيه رزقه راني مانخلّيكش

آشنه اتهلّى دور به به يتزوَّج

على خاطر راني نشوف فيه[2]

[1] المرجع نفسه صـــــــــــــــ14-15

[2] المرجع السَّابق ص52 – 53

كلّلي راه خايف من الجزاير

وإذا راح يروحوا سنانيَّا في

الجلد .... دبَّر راسك !

خليل : ماتخافش ، كما تعبت وجبته

لهنا ، الزَّواج ساهل .... غير كن مهنِّي .[1]

[1] المرجع السَّابق ص 53

المسرح صورة للحياة بحلوها ومرُّها ، بما فيها فيها من جمال وقبح ، ورضى وغضب ، والمسرحي ممثّلا ، أو مخرجا ، أو كاتبا ، سواء كان مادحا أو ساخرا ، إنّما يفصح في كلّ أحواله عن تلك المشاعر والأحاسيس الموجودة بداخله ، فيمدح إذا رضي ، ويسخر ويهجو إذا غضب .

وفي دراستنا لمسرحية "**بابا قدُّور الطّماع**" لرشيد قسنطيني و جدنا تجلّية السّخرية ، والمظاهر الأسلوبية لتجلّي السّخرية :

2) تجلّيات السّخرية :

2 1 – السّخرية باعتبارها نقطة تحوّل:

التحوّل هو الانتقال من حالة أولى إلى حالة ثانية، و يمكن تصنيف نوعان من التحوّل: تحوّل اتصالي، و هو انتقال الشخصية من حالة انفصال إلى حالة اتصال، و تحوّل انفصالي و هو انتقال الشخصية من حالة اتصال إلى حالة انفصال.
وضع **"غريماس"** نموذج يدرس فيه كل البرامج السردية، يحتوي على أدوار: مرسل، مرسل إليه، الذات أو الفاعل، الموضوع، المساند، المعارض.

المرسل: و هو الذي يرسل الرّسالة من أجل تحقيق الموضوع، أو إيصال الرّسالة.

المرسل إليه: و هو الذي يستقبل الرّسالة.

الذات: هي الشخصية التي تقوم بتحقيق الموضوع.

الموضوع: هو موضوع الرّسالة أو هو مجموعة من الأحداث المادية أو المعنوية.

المساعد: هو الشخصية المادية أو المعنوية التي تساعد الذات على تحقيق الموضوع.

المعارض: هي الشخصية المادية و المعنوية التي تحوم بين الذات و الموضوع أي يعارض الذات من أجل تحقيق الموضوع.

حيث فيها كشفنا عن المواقف التي مرّ بها مراد في سبيل الحصول على المال .

تدور أحداث مسرحية "**بابا قدُّور الطّماع**" في بيت بالجزائر العاصمة ، بابا قدّور له أخ يسكن في اصطنبول ، توفيّ وترك ابن وثروة كبيرة أراد بابا قدُّورأن يزوّج ابنته زينب بابن أخيه ، وذلك طمعا في المال والثروة ، وأرسل خادمة خليل لإحضار ابن أخيه إلاّ أنّ خليل فشل في المهمّة ، فاحضر معه صديقه مراد بطل المسرحية ، فقد اتّفقا في خطّة يوقعان بها قدُّور وذلك طمعا منهما أيضا في الحصزل على المال الذي وعد به قدُّور خليل إذا أحضر له ابن أخيه ، لكن الخطّة في الأخير لم تنجح ، فقد ظهر ابن أخ قدُّور الحقيقي التركي أفندي .

نجد أنّ موضوع القيمة هنا هو الحصول على المال والرّفاهية ، والفاعل هو خليل طمعه في المال ، هذا ماجعله يلجأ ، مكر وخداع قدُّور الذي أراد أن يزوّج ابنته من ابن أخيه طمعا في المال والثروة ، وقد كان مراد مشاركا مع خليل في تلك الخطّة ، إلاّ أنّ هذه الأخيرة لم تنجح ، فقد ظهر التّركي أفندي ، وهو ابن أخ قدُّور الحقيقي ، وليس مراد ، وبذلك اكتشفت حقيقته ، وسنمثّل ذلك في المخطّط الآتي :

المرسل ← **الموضوع** ← **المرسل إليه**

قدُّور الرّغبة في الحصول على المال خليل

المساند ← **الفاعل** ← **المعارض**

الطّمع خليل ظهور التركي أفندي

كما نجد أيضا مراد يريد الزّواج من الفتاة البكماء حورية ولتوضيح المسار الذي اتّخذه الفاعل في سبيل تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة نقترح التّرسيمة العاملية التالية :

المرسل ← **الموضوع** ← **المرسل إليه**

مراد الرّغبة في الزّاج من حورية حورية

المساند ← **الفاعل** ← **المعارض**

/ مراد خليل

يظهر لنا من هاتين الترسيمتين العاملتين أنّ خليل أدّى دورين مختلفين ففي موضوع القيمة التي يخصّ الرّغبة في الحصول على المال كان خليل فاعلا ، وفي موضوع القيمة الذي يخصّ الرّغبة في الزّواج من حورية أصبح معارضا ، إذ لا يريد من مراد أن يتزوّج من حورية ، وإلاّ سيفسد الخطة .

استطاع قدُّور من جهة أخرى تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة : الرّغبة في تزويج ابنته من ابن أخيه ، ويمكن تلخيص ذلك في المخطّط التالي :

المرسل ← **الموضوع** ← **المرسل إليه**

قدُّور الحصول علي الثروة إبن أخ قدُّور

المساند ← **الفاعل** ← **المعارض**

الزواج قدُّور حيلة خليل و مراد

نجد هنا أنّ الفاعل هو قدُّور ، الذي يرغب في تزويج ابنته من ابن عمّها طمعا في المال والثروة ، فأرسل خادمة خليل إلى اصطنبول لإحضار ابن أخيه ، لكن خليل استخدم الحيلة هو أيضا طمعا في المال فأحضر ابن أخ لقدُّور مزيّفا (مراد) ، ماعارض قدُّور على الحصول على مبتغاه .

2-2 استخراج المسارات السّردية :

لقد أصبح للسّرد مكانة كبيرة في النّص المسرحي ، بالرّغم من تواجده في النّص الرّوائي فقط ، إلاّ أنّ هناك من وصف المسرح ككلّ بالمسرح السّردي ، لارتكازه على أداة السّرد ، ويعرف بأنّه : « إحدى وسائل الإتّصال التي يقوم فيها الرّاوي بتوصيل رسالة للجمهور ويتلقىّ الرّد : وذلك عندما يسرد بصوته الحي ، ويستخدم جميع أعضاء جسده ، وفي هذه الحال لا يقوم بدور الإبلاغ ، إنّما بدور الإتّصال ، لأنّه يؤثّر في سامعيه ، ويتأثّر

بهم لحظة بلحظة » [1] .

فالكاتب المسرحي يلجأ إلى السّرد لعدم قدرته على عرض بعض الأحداث التي يدرك مقدّما عدم امكانية تقديمها لما بها بشاعة وقسوة يرفضها الجمهور [2] .

كما نجد أيضا أنّ السّرد يتيح للمؤلّف الفرصة في أن يقص ويسرد الكثير من من الأحداث التي تطلع الجمهور على كثير من الأحداث الخاصّة بالشخصيات ، وذلك ليضيق المساحة المرسومة لهم [3] .

يتجلّى السّرد في مسرحية "بابا قدُّور الطّماع" منذ أن "خليل " بسرد قصة سفره في المقهى ، والغرض من سفره ، وفشله في المهمّة التي بعث من أجلها ، كما سرد ماوقع له في رحلته ، ونستشف هذا في قول خليل :

بالعربية أنا كنت في الجزاير ،نخدم عند واحد السيّد ، وهذا عنده خوه في اصطمبول ، صار مات هذه مدّة ستّة ، شهور ... وزادت كملت مرته ، الله يرحمها ... خَلّوْ أتريكة متاع عشرين مليون خَلّوْ ، ولَدْ ! هذاك مايسعو ... هو الوارث ! ... ولمّا السّيد اللّي أنا نخدم عنده في الجزاير ، عمّ هذا الولد اللّي بقى يقييم في اصطمبول ... طمّاع وعنده طفلة ... ،

---

[1] *انسيسكو جارثون ثيسبدس : مسرح السّرد التمثيلي : تر : سمير متولي ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، ط، القاهرة ، 1996 ، ص 76 .*

[2] *أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، مركز الإسكندرية للكتاب ،1998، ص140*

[3] *المرجع نفسه*

يحبّ نجيبه للجزاير يزوَّج له بها باش يضرب العشرين مليون كي كتب له ماردلوش الجواب ، يعني أنا باش نجيبه مَعَيَ ...[1]

ويتمثّل السّرد أيضا حين سرد خليل ماوقع له في تونس :

خليل : وخذوني في عشرين ألف فرنك .

خرجت نحوّس في اللّيل .

صرعوني وعروني ...

خمسطاش يوم وأنا في الصبيطار ، غير ربّي

جاب فيَ ... لكن قال لّك

هكذا يصير في اللّي يحبّ

يعمل الخير .[2]

فالفاعل الأوّل في هذا النّص يتمثّل في شخصية مراد الذي سافر لإحضار الأفندي التركي ، فكان ذلك مفعّلا أساسيا دفعة للسّعي في سبيل تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة وهو إحضار ابن أخ قدُّور .

لذلك نقترح ترسيمتين عامليتين نمثّل فيهما البرامج السّردية للذّوات الفاعلة الأساسية في النّص ، والتي تتحدّد خاصة في البرنامجين السّرديين المتضادّين الذين أسّسهما الفاعلان المتضادان (السّارد / قدُّور) .

---

[1] *رشيد قسنطيني ، بابا قدُّور الطّماع ، ص292827*

[2] *نفس المرجع ، ص25*

المرسل ← **الموضوع** ← **المرسل إليه**

قدُّور إحضار ابن أخ قدُّور خليل

المساند ← **الفاعل** ← **المعارض**

المال خليل ضياع المال

فالسّارد هنا يفتقر لقدرة الفعل ، هذا ما جعله يقع في أيدي الأشرار فشل في المهمّة التي بعث من أجلها لنكون أمام الصيّاغة التالية :

الفاعل1 ← **الفرضية** ← **التحيين** ← **الغائبة**

خليل إحضار ابن أخ قدُّور المال سلبية (–)

فقدُّور هنا مرسل يسعى بدوره إلى تحقيق مبتغاه ، أي احضار ابن أخيه والزّواج من ابنته ، وهذا ضمن مسار سردي نلخّصه في التّرسيمة العاملية التّالية :

لمرسل	**الموضوع**	**المرسل إليه**
قدُّور	*تزويج ابنته* من ابن أخيه	ابن الأخ

المساند ← ***الفاعل*** → **المعارض**

خليل *قدور* الإعتداء على خليل

نلاحظ في هذه الترسيمة أنّ خليل أدّى دورين عاملين متعارضين في آن واحد ، فهو مساند لأنَّه ذهب لإحضار ابن أخ قدُّور ، ومعرض لأنَّه فشل في المهمَّة ، لم يتمكَّن من إحضاره هنا أيضا كانت الغائبة سلبية ، لتكون أمام الصّياغة التّالية :

الفاعل 2 ← الفرضية ← التحيين ← الغائبة

قدُّور	طمعه في تزويج / بنته من ابن أخيه	خليل	سلبية(–)

فالفاعل الثاني في هذا النص يتمثّل في شخصية قدُّور الذي طمع في المال والثروة ، فأرسل خادمة لإحضار ابن أخيه وتزويجه من ابنته ، فكان ذلك مفعّلا أساسيا دفعة للسّعي في سبيل تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة .

التقييم :

نلاحظ في تقييمنا للمسار السّردي الذي اتّخذه الفاعلان المنفّذان (السّارد / قدُّور) لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة أنّها انطلقا من موضوع واحد ، وهو احضار الأفندي التركي ، فالسّارد أظهر رغبة كبيرة في مساعدة قدُّور ، واحضاره ابن أخيه ، ويودّ من خلال ذلك الحصول على المال لأنّ قدُّور وعده أنّه إذا أحضر ابن أخاه ، فسيعطيه مبلغا ماليا ، لكنّه فشل في المهمّة ، وفقد عناصر الكفاءة التي تساعده في تحقيق مبتغاه ، أمّا قدُّور فطمعه في المال والثروة جعله يرسل خادمه خليل لإحضار ابن أخيه لكنّ الخطّة باءت بالفشل أيضا ، فالسّارد فشل في المهمّة فقد تعرّض للإعتداء ، وهو في طريقه إلى اصطمبول.

3) المظاهر الأسلوبية لتجلي السخرية :

لقد اختلف العلماء في تجديد مفهوم الأسلوب ، فهي عند بعضهم فرع من اللّسانيات ، وعند آخرين فرع علم النَّفس ، يعدّها بعضهم امتداد للبلاغة ، وبعضهم يضمّها إلى النّقد الأدبي ، إلى أنّ الأسلوبية علم مستقبل ّ لها منظورها الخاص للنّص الأدبي ، ولها مناهجها الخاصّة لتحليل الظّاهرة الأسلوبية ، وإجراءات خاصّة ، وهي تستفيد من هذه العلوم بقدرها ما يخدم مناهجها ، ويوسّع من إجراءاتها ، ويكشف السّمات الدّالة على المستويات المختلفة ، فهي تهتمّ بالخصائص الأسلوبية على المستوى الصّوتي والإيقاعي ، وعلى المستوى الصّرفي ، وعلى المستويين التركيبي والدّلالي ، إنّها تركّز على السّمات والملامح التي تجعل من النّص أسلوبا مخصوصا ، ولا تقف عند كلّ الوقائع اللّغوية أو التركيبية أو الدّلالية ، كما أنّها لا تقتصر على ألوان البيان أو البديع كما تفعل البلاغة ، بل تتجاوز ذلك إلى جملة من التراكيب الأسلوبية خارج المعايير البلاغية [1] ، فالأسلوبية هي امتداد للبلاغة ، يعرّفها المسدي بأنّها : « علم لساني يعني بدراسة مجال التصّرف في حدود القواعد البنيوية لإنتظام جهاز اللّغة » [2]

[1] *فاتح علاق ، في تحليل الخطاب الشعري ، دار التنوير للنشر والتوزيع ، حسين داي ، الجزائر ، ط2 2008 ، ص80*

[2] *عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ط2 ، الدّار العربية للكتاب ، تونس دت ، ص56 .*

والأسلوبية لاتدرس البنية ، الهيكل ، وإنّما تدرس لغة النّص ، لغة القصيدة ، لغة الرّواية .

وكما اختلف الباحثون في تحديد الأسلوبية اختلفوا أيضا في تحديد الأسلوب ، فالأسلوب هو النّص كما قال **ريفاتير**[1]

ذلك أنّ الأسلوب ليس وثيقة نفسية عن صاحبه ، الأسلوب خلق وإبداع ، تجاوز لنفس المبدع ، وحفر مجري لغوي خاص يصنع الكاتب نفسه .

والأسلوب عند « **جون ديبوا** » هو سمة الأصالة الفردية للذّات الفاعلة في الخطاب ، ولأسلوب هو الذي يدرس طرق التعبير في الأسلوبية ، فالأسلوب هو الرّجل نفسه عند « **بوفون** » ، فأيّ نصّ يمكن أن نحلّله أسلوبيا . ومن ظواهر الأسلوبية نجد التناص ، الغموض ، الصّورة الشعرية ، الإستفهام ، التناقص ، المبالغة ، ضرب الأمثال ، وفي هذا العنصر سنتطرّق إستخراج المظاهر الأسلوبية السّاخرة الموظّفة في مدوّنتها :

3-1 الإستفهام :

وتمثّل في مجموعة من الأسئلة والأجوبة ، حيث كان الحوار الذي جرى في المقهى بين مراد ، حسن ، خليل ومن كان فيها، تملؤه الكثير من التساؤلات ، وقد كان مراد يسخر من حسن ، فنجد في أحد المواقف : **مراد** : أنا علاش ذاك النهار .

ماخفتش لمَّا قريب لعبد لي عمري .

[1] *فاتح علاق ، في تحليل الخطاب الشعري ، دار التنوير للنشر والتوزيع ، حسين داي ، الجزائر ، ط2 2008 ، ص80*

حسن : واش من نهار ؟

مــراد : نسيت ؟ ...النهار اللّي ضربت

الرَّجل بالفنجال وأنت تشهُد

في وتعطي في أسمي

عند الكوميصار ! [1]

وهو استفهام يتضمَّن السّخرية والإستهزاء من الآخرين ، كما نجد مراد يستهزيء ويسخر من حسن .

[1] *رشيد قسنطيني ، بابا قدُّور الطَّماع ، ص16*

3-2 ضرب الأمثال :

نجد هناك نوع من السّخرية جاءت على شكل أمثال ، والمثل يفيد معنيين معنى ظاهر ، ومعنى باطن ، وأمّا الظاهر فهو حدث من أحداث التاريخ ، أو ما إلى ذلك ، وأمّا الباطن فمرجعه إلى النصح والإرشاد [1] ، وربّما كان المثل في معناه الظّاهر دعوة إلى الإتّعاظ وأخذ العبرة ممّا جرى في أثناء انتاجه ، وفي هذه المسرحية كضرب الكثير من الأمثال بقوله في أحد المواقف :

ما تخافش ذاك خونا ...

قال لّك : إذا حبّوك أرتاح ما تخدم ولا تشقى ...[2]

– يدلّ على الإطمئنان والثقة ، أي حين طلب خليل من مراد أن لا يتكلّم كثيرا خوفا منه أن يكشف أمرهما ، طمأنه مراد ، من ثقته العمياء من أنّ أهل البيت يحبّونه ، ولا يمكنهم الشّك فيه .

وقال أيضا :

آش يخدموا يا عبد الله ...

يضلّوا غير يتمسخروا ... من اللّي

الشيخ الله يرحمه حشاك

[1] *حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأب الحديث ، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر ، 2002 ، طـ ، ص 30*

[2] *رشيد قسنطيني ، بابا قدّور الطّماع ،ص46*

رجعوا الكلّ فنيانين...

ياك تقولو : كي يغيب القط يعرسو الفيران[1]

– ضرب مراد هذا المثل للدلالة على انتهاز الفرصة ، فمنذ موت والده ، أصبح العمّال لا يعملون بجدّ .

وقال أيضا :

كلّ خفيف

في الميزان ناقص يا الشيخ

وقال لّك :

كل اللّي يعجبك ،

وألبس ما يعجب النّاس [2]

– هذا المثل يدلّ على رغبة مراد من الزّواج من البنت حورية رغم أنّها بكماء وسمينة رغم معارضة خليل لأنه يريد منه أن يتزوّج من زينب النحيفة .

ونجد أيضا في أحد المواقف :

خليل : قال لّك

[1] *المرجع السابق ، ص66*

[2] *المرجع السابق ، ص69*

ما خالط قوما أربعين يوما .

يرجع منهم[1]

– أراد مراد من خلال هذا المثّل أن يقنع الأخرين بطريقته في التعبير والكلام لأنه كان شديد السّخرية والإستهزاء بالأخرين بهدف الإضحاك مبررا تصرفاته تلك بأنه تربى في حومة العرب الموجودة في اصطنمبول ، وحومة العرب كلّهم يحبّون الضّحك ، بالتالي تعلم منهم كلامهم .

قول **ابراهيم** :

أنت رجل نيّة وطمّاع .

ورزق الطّماع يدّيه الكذاب[2]

– يدلّ هذا المثل على أنّ قدُّور طمع في المال والثروة التي تركها أخوه ، فأرسل خادمه خليل لإحضار ابن أخيه وتزويجه لإبنته ، لكن خليل استخدم الحيلة ، وكذب على قدُّور ، لم يحضر معه ابن أخيه الحقيقي ، وذلك طمعا هو أيضا في المال الذي وعده به قدُّور .

ويقول أيضا ابراهيم :

الحرامي عنده عيد كي يتلاقى بالنّية[3]

[1] *نفس المرجع ، ص52*

[2] نفس المرجع ص92

[3] *نفس المرجع السابق ، ص104*

يدلّ هذا المثل على انتهاز خليل للفرصة ، واستخدام الحيلة والتنّكر لإجل الحصول على المال ، وذلك بإحضاره لمراد عزضا عن ابن أخ قدُّور الحقيقي .

ويقول **مراد** : ما كذّ يتوش ، لكن يزن كلامه .

هذا اللّي يقولوا : في ركني ويعاركني [1]

– هذا المثل قاله مراد عندما كذّ التركي في كلّ ما قاله مراد ، وقلّل من احترامه ، ظنّا من مراد أنّه في بيته ، فلا يجوز للتركي أن يكلّمه بهذه الطّريقة .

ويقول أيضا : كنت تقول لي أنت عمّي ، وأنا وليد خوك ، ولمّا جاك هذا دارت النّاعورة ؟ ... لكن مافيها باس ، قال لّك : يا غريب ليك الله [2]

هذا المثل قاله مراد حين أحسّ نفسه وحيدا ومحقورا بعدما اكتشفوا أمره وبدؤو بتهديده بالدّخول إلى السّجن .

3-3 المبالغة :

نجد في المسرحية نوع من المبالغة في السّخرية ، ويقصد بها الإفراط في الصّفة ، وهي من محاسن الكلام والشعّر [3] .

أو هي وصف الشيء وصفا مفرطا إلى حدّ الإستحالة .[4]

[1] نفس المرجع ص 111
[2] نفس المرجع ص113
[3] أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها ، ص582
[4] اعداد راجي الاسمر ،علوم البلاغة دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع ،2005 صـــ150

ونجد في أحد المواقف في الحوار الذي جرى بين مراد ومن كان في المقهى :

حسن : أشحال تعمل الشماندفير

من يوم من تونس لّهنا ؟

مراد : اللاّخر عشرين يوم .

دحمان : هاهو بدا يخبَّز

خليل : أبدا ... « بابتسام » عشرين يوم

راهو ك بن آدم يروح اللاّمريك

ويرجع ... خرجنا أوّل البارح على

الثمانية وذا الوقت لحقنا لّهنا لبويرة .

مراد : منَّا لتونس يومين ؟ هذي

عمرها ماتتسع في البال !

إذ نجد أنّ مراد هنا قد بالغ كثيرا عندما قال أنّ الشّماندفير تستغرق عشرين يوم من تونس الجزائر ، بينما خليل استغرق يومين حتّى وصل إلى البويرة. [1]

وقال أيضا مراد :

ما تغشيش روحك نتكلم

معك بالحلاوة والعسل

[1] رشيد قسنطيني ، بابا قدُّور الطّماع ، ص19- 20

والسكر يا لا لّة مقروطة

يا شعر القطايف ، يا عسين

قلب اللوز ، يّا و ديبات .

القاضي ، يا وجه الخير .

الفطير يا رحيلات التّشراك .

يا قطيب زلابية ، يا مناخرْ .

بطاطة حلوة ، أشّبعي من الحلاواتْ ذا الوقتْ . [1]

نجد هنا مراد قد بالغ كثيرا في وصف الفتاة زينب ، وقد شبّهها بكلّ ماهو حلو ، إلاّ أنّ تشبيهه لها ليس صحيحا ، فقط أراد أن تتركه وشأنه .

وقال أيضا مراد : حاشا معاذ الله ، ما كذّبتوش ...

لكن بابا ، الله يرحمه ، كان

يحكي لنا كيف راح لتونس .

آشنه راح في البابور ... قال لّك

عمل أربعين يوم من الجزائر

لتونس .

وخرج عليهم عفريت البحر

[1] نفس المرجع صـــــــــــــــــــــــــــــــ79

الله يسترنا ... .

حشاكم ، قال لّك واحد القرنيط

غير صوابعه يجيوا كي منّا

لبوفاريك ، وراسه قدّ جبل

بوزريعة .[1]

هنا مراد قد بالغ كثيرا في سرده لرحلة أبوه إلى تونس ، إذا استغرق أربعين يوما وهذا أمر لا يمكن أن يحدث وقال أيضا : سواسوة ... بإيمان البيعا غير

هذه صارت لي ... ذاك النّهار .

طاحت لي بيضة في الواد .

قلت راحت حتّى نشوفها .

طلعت ... خطفت يمّاها .

وقلت : بالحرام غير نبيعها .

كسّرت جدّها نصيبها والله وتقول[2]

وهنا أيضا بالغ في حديثه مع أنّه كذب وقال أيضا في إحدى المواقف :

آش من خير يا عمّي القاضي

ماجينا نصلوا حتّى حاشاك

[1] المرجع السابق صـــــــ20

[2] المرجع السابق صـــــــــــــ27

قريب كلنا كلب البحر .

من غير وجهك[1]

نجده هنا أيضا يكذب على القاضي ، حين قال قريب كلنا كلب البحر ، مع أنّه لم يأت من اصطنمبول ، فقد أتى من الجزائر .

ويقول أيضا حين سأله القاضي عمّا تركه والده :

مراد : خمسين دار قال لّك الرّجل .

وثلث فابريكات وإذا ما كذّبنيش ربّي [2]

هنا أيضا قد بالغ كثيرا في وصفه تركه والده .

ونجد أيضا في أحد المواقف :

زينب : واش فيه هذا الصّندوق ؟

مراد : واحد الرّبعة سروال تستيفه

الكلّ قفيفة .

عراقيه ، وطرف كسيرة ... سبّاط مكسّر

وقلم أصفر ... « يضحك »

لا . لا . لا سباط أصفر .

وقلم مكسّر ... سبحان الله .

[1] المرجع نفسه صـــــــــــــــ63
[2] المرجع السابق صـــــــــــــــ66

ربعة كيلو كرموس وبشطولة

وموس ... *وعرمة كواغط* معهم[1]

نجده هنا بالغ حديثه وسخريته من زينب ، في سرده لما كان في الصّندوق .

[1] المرجع نفسه صـــــــــــــــ73

خـــاتـــمـــة

من خلال دراستنا لمظاهر السخرية في مسرحية **"بابا قدور الطماع "**توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها :

ـ مرورالمسرح الجزائري بمراحل ساهمت في تطوّره،حيث كان **"علالو"**و**"بشطارزي"**و**"رشيد قسنطيني"** المؤسّسين الأوائل للمسرح الجزائري،الذي كان له اتجاه اجتماعي شعبي باللّغة العامية، عالج في مواضيعه قضايا اجتماعية كانتشار الآفات الاجتماعية، مشاكل الأسرة والفقر، واتجاه سياسي باللّغة الفصحى، عالج مواضيع سياسية تاريخية سعى من خلالها إلى التعريف بالقضية الوطنية خارج الوطن.

ـ طغيان الأسلوب السّاخر والفكاهي ،لأهداف معينة أهمها :

ـ مقاومة الاستعمار، حيث اتخذها المسرحيون الجزائريون سلاحا ضدّ المستعمر،و أداة للتوعية، و نسيان مشاهد الاضطهاد والقتل و التهميش ،لدالك اعتمد على اللغة العامية المفهومة من جميع شرائح المجتمع.

طغيان القضايا الاجتماعية في المسرح الجزائري، حيث عمل على نقل مختلف الوقائع والمشاكل و الآفات التي آل إليها المجتمع الجزائري.

ـ تعكس هده المسرحية توجه الكتابة لدى **"رشيد قسنطيني"** هي مسرحيات اجتماعية تعكس واقع المجتمع الجزائري في فترة معينة انتشر فيها الفساد والرذيلة والانحلال الخلقي،و استعمال الحيلة للعيش.

ـ تراوحت مسرحيات **"رشيد قسنطيني"** بين الفكاهة والسخرية استطاع من خلالها نشر الوعي السّياسي والثقافي في الجزائر.

ـ لجأ القسنطيني إلى توظيف اللّغة العامية في أعماله المسرحية، لتسهيل عملية التلقي.

بالرّغم من أنّ المسرح الجزائري قد عرف نوعا من التدهور والانحطاط في فترة الاستعمار، إلاّ أنه استطاع أن يبلغ درجة من التطور بعد ذلك، كما ساهم نموّ الوعي السّياسي

والاجتماعي والثقافي في الجزائر، كما عمل على رفع المستوى الفكري والاجتماعي واللّغوي للجزائريين.

مُلحـــــــق

تعريف المدونة:

تدور أحداث مسرحية " بابا قدَّور الطماع "في بيت بالجزائر العاصمة ، بالتحديد في إحدى مقاهي ومرتفع البويرة بالجزائر العاصمة ، أين يتواجد فيه الشخصية الرَّئيسية وهو مراد ، الذي يناهز الأربعين من عمره ، حيث جلس هو وأصدقاؤه ينبادلون الحديث ، وفجأة يدخل عليهم خليل ويجلس بينهم ، ويبدأ بالحديث معهم ، فيحكي لهم سبب سفره إلى إصطنبول ، وفشله في المهمة التي بعث من أجلها ، وهي جلب إبن أخ قدور الطُّماع الذي أراد أن يستولي على أملاك أخيه ، بعد أن توفيَّ ، وذلك يتزوج إبنته من إبن أخيه ، وبعد أن سرد عليهم أحداث تلك المهمَّة ، أخذ خليل قرار مشاركته مع مراد الحشايشي على قدَّور الطَّماع ، وذلك طمعا منه أيضا في حصوله على المال الذي وعده به قدَّور إن تمكن من إحضار إبن أخيه من إصطنبول ، ففكر في خطة ، حيث لعب مراد دور إبن أخ قدَّور والزواج من إبنته زينب ، وبعد إكتمال الخطَّة قرَّرا مغادرة المكان ، والتوَّجه إلى مقرَّ سكن قدُّور الطَّماع ، وأستقبلت العائلة مراد برحب وسرور ، سعداء بلقاءه والتعرُّف إليه ، ولكن قدُّور لم يكن يهمَّه إبن أخيه ، فكل ماكان يجول في ذهنه تلك الثروة من أملاك وأموال التي تركها أخوه ولكي لا يشك أحد في مراد يلجأ إلى الكذب ويخبرهم بأنَّه فقد بعض ماله في طريقه إلى الجزائر، إلاَّ أنَّ قدُّور لا يزال طامعا في تلك الأموال ، فأحضر القاضي ليساعده في الحصول عليها ، وفي نفس الوقت يتفقان حول زواج مراد من زينب ، وقيمة المهر

الباهضة التي طلبها قدُّور من مراد ، غير أن مراد في الحقيقة أراد الزَّواج من الفتاة حورية إبنة خالة زينب ، فقد أعجب بها رغم أنَّها بكماء .

يواصل مراد لعب دوره ، لكن لسوء حظه في إحدى الأيَّام تلقى فيه قدُّور رسالة من إبن أخيه الحقيقي الذي أخبره بأنَّه سيعود إلى الجزائر بعد أيام ، تعجَّب قدَّور من الموقف ، وتساءل عن مراد من يكون : إن لم يكن إبن أخيه الذي بعث لإحضاره فقام قدُّور بإخبار صديقه الشيخ إبراهيم عن الرَّسالة ، فيجيبه أنَّ الطَّمع في الأموال والأملاك أعمى بصره حتَّى لم يتمكن من معرفة إبن أخيه الحقيقي ، وأخبره أنَّه في البداية كان يشكَّ بأمره ، قال له كيف لشخص يعيش في اصطنبول ، إلاَّ أنَّه لا يتقن لغتها ، ففكَّر قدُّور وصاحبه إبراهيم من وضع خطَّة يوقعان بها مراد المحتال ، لكن خليل قد سمعهما فقرَّر الهرب تاركا وراءه مراد الذي كان يتجوَّل في الحديقة مع زينب وحورية.

وصل إبن الأخ الحقيقي وروي قصة وفاة والديه ، وسبب عدم ردَّه على الرَّسائل التي بعثها له عمَّه قدُّور ، كما أخبره قدُّور عن مراد الذي قام بخداعه بلعبه دور إبن أخيه ، عادت زينب من الحديقة وعرفها والدها على إبن عمَّها الحقيقي ، فتعجبت وتفاجئت مما سمعته ورأته ، وأتفقوا على خطَّة توقع بمراد .

عندما يعود مراد من الحديقة ، يعرَّفونه على الأ فندي التركي ، فيتضاهر بمعرفته له ، ويصرَّ على ذلك ، لكن الأ فندي التركي يؤكد عدم معرفته له ، وأجبر الجميع مراد بأن يقول الحقيقة ، فقاموا بتخويفه إلى أن إعترف بالحقيقة كاملة ، وأراد مراد المغادرة لك نقدُّور

لم يتركه يرحل ، بل دعاه للبقاء معهم .

ونهاية المسرحية كانت بقول الجميع أنَّ : " الهمم ترفع بالعمل الجاد والشريف ، وليس في الطَّمع بأموال الغير"

والحكمة من هذه المسرحية : أنَّ الطَّمع يفسد الطَّبع ، فالإنسان الذي يطمع في أموال الغير يعمي بصيرته ، ويجعله أنانيا ويقضي على إنسانيته وكرامته ، فيجب على الإنسان أن يتصَّف بصفته القناعة ، لأنَّ القناعة كنز لا يفنى .

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

*** أوَّلا :** المصدر

1- رشيد قسنطيني ، تحقيق : نذير حسين ، بابا قدُّور الطَّماع ، المكتبة الوطنية الجزائرية ، الحامة ، الجزائر ، ط1 ، السُّداسي الأوَّل ، سنة 2005 .

*** ثانيا :** المراجع

أ- الكتب العربية :

2- الراعي علي ، إشراف : أحمد مشاري ، المسرح في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1978

3- العشماوي محمَّد زكي : أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنيَّة ، دار المعرفة الجامعية ، 1998 .

4- العمري محمد : البلاغة الجديدة بين التخيـّل والتداول .

5- جدري عبد الكريم: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، الجزائر ، سنة 2001 .

6–جنداوي جمعة ابراهيم : النص المسرحي العربي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2004

7 – حمادة ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، دط ، القاهرة ، دت .

8–خلاف عبد النَّاصر : المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد ، المسرح في الجزائر ، الهيئة العربية للمسرح ، ط1 ، الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتَّحدة ، 2012 .

9– زلط أحمد ، مدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفاء لدينا الطّباعة والنَّشر ، الإسكندرية ، ط1 ،2001 .

10- علاوي حميد : عن المسرح في الجزائر .

11–غنيمي هلال محمد : في النَّقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1975

12– فتحي محمد معوض أبو عيسى : الفكاهة في الأدب العربي ، الشركة للنَّشر والتوزيع ، الجزائر 1970 .

13– فيلالي حسين : المسرح الجهوي بجاية .

14– لمباركية صالح : المسرح في الجزائر ، النشأة ، الرُّواد والنصوص ، سنة 1927 ، بهاء الدِّين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط2 ،2007 .

15- محمد أمين نعمان : السُّخرية في الأدب العربي ، دار التوفيقية ، ط1 ، جامعة الأزهر 1398- 1978 م .

16- مندور محمد: المسرح ، نهضة مصر، القاهرة ، دت .

17- نجم محمد: المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، دط ، بيروت ، دت

ب – الكتب المترجمة :

18- أرسطو ، فنّ الشعر، تر: ابراهيم حمادة.

19- أرسطو ، فنّ الشعر، تر: عبد الرَّحمان بدوي ، دار الثقافة ، دط ، بيروت ، دت .

20- أستون إلين ، جورج سافونا ، المسرح والعلامات .

21- روبير فرنان ، الأدب اليوناني ، تر: هنري زغيب ، ط1، منشورات عويدات ، بيروت ، بيروت ، باريس ، 1983.

22- كريستيفا جوليا : علم النص ، تر: فؤاد الزاهي ، ط1 ، دار توبقال للنَّشر ، الدَّار البيضاء المغرب ، 1991 .

23-يبيقي غروس نتالي : مدخل إلى التناص ، تر : عبد الحميد بورايو ، 2002 .

ج – المعاجم و القواميس :

24 – ابن منظور: لسان العرب ، الجزء **1** ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1993-1413

25- مطلوب أحمد : معجم المصطلحات البلاغية وتطوُّرها ، عربي-عربي ، دط ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 2002

د- مواقع الانترنيت :

26- تليلاني أحسن ، تجربة الفنان رشيد قسنطيني في الكوميديا ، مجلة أصوات الشمال ، الجمعة 07 ذو القعدة الموافق لـ 15 أكتوبر 2010 ، تاريخ الإطّلاع 03 ماي 2015 ، نقلا عن موقع WWW . RACHIDIA . CA :.

27- ميراث العيد : الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال التراثية ، في مجلة إنسانيات ، تاريخ النشر : 31 أكتوبر 2012 تاريخ الإطّلاع : 06 ماي 2015 نقلا عن موقع :

. inSANiyAT _ revueses_ org / 7902

28- محمد غنيمي هلال : في النَّقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1975 .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر و تقدير.

إهداء.

مقدمة 1

الفصل الأول: مظاهر السّخرية في المسرح الجزائري.

1- تعريف المسرح..... 8

2- المسرح العربي.....14

3- ظهور المسرح الجزائري و تطوره، واتجاهاته ولغته، و ظاهرة الاقتباس و الترجمة .. 18

4- التعريف بمسرح رشيد قسنطيني.....35

5- اللغة في مسرحيات القسنطني..... 39

6- الظروف التاريخية و الاجتماعية و السياسية التي نشأت فيها المسرحية.....40

7- مفهوم السّخرية و نشأتها 43

8- علاقة السّخرية بالفكاهة 47

9- أهم القضايا التي عالجتها مسرحية " بـــابـــا قدّور الطّماع" لرشيد قسنطيني 48

الفصل الثاني: مظاهر السّخرية في مسرحية " بـــابـــا قدّور الطّماع".

1- البناء الفنّي للمسرحية 51

1-1- الزّمان و المكان .....51.

1-2- الشخصيات .....52.

1-3- البطـل .....56.

1-4- اللّغـة.....57.

1-5- الحـوار .....59.
2- تجليات السّخرية 64
2-1-السخرية باعتبارها نقطة تحوّل الموضوع .....64.
2-2- إستخراج المسارات السردية.....67.
3- المظاهر الاسلوبية لتجلي السخرية 72
3-1-الاستفهام.....72.
3-2- ضرب الامثال .....75.
3-3-المبـالغة.....78.
الخــاتمة.....85
الملحـق.
تقـديم المدونـة .....88.
قائمة المصادر و المراجع .....92.
فهرس الموضـوعــات.