الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران أحمد بن بلة

جامعة وهران 1 Université d'Oran أحمد بن بلة

www.univ-oran.dz

كلية الآداب والفنون

قسم الفنون

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في النقد المسرحي

وجهيات المسرح الفكاهي في الجزائر

من خلال تجربة المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي

إعداد الطالب

محمد بوكماس

إشراف

د. لخضر منصوري

السنة الجامعية 2017 - 2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران أحمد بن بلة

جامعة وهران 1 Université d'Oran أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون

قسم الفنون

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في النقد المسرحي

وجوديات المسرح الفكاهي في الجزائر

من خلال تجربة المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي

إعداد الطالب

محمد بوكماش

إشراف

د. لخضر منصوري

أعضاء لجنة المناقشة

د. خيرة حمر العين	جامعة وهران	رئيسا
د. لخضر منصوري	جامعة وهران	مشرفا ومقررا
د. غانم نقاش	جامعة وهران	مناقشا
أ.د. دريس قرقوة	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
أ.د. مباركي بوعلام	جامعة سعيدة	مناقشا
أ.د. جميلة مصطفى الزقاي	المركز الجامعي تيبازة	مناقشا

السنة الجامعية 2017 - 2018

شـكـر وتـقـديـر

خالص شكري وتقديري إلى كل الذين وقفوا معي لانجاز هذا البحث، وفي مقدمتهم أستاذي الفاضل الدكتور لخضر منصوري الذي عرفته أستاذا وصديقاً وأخا حميماً ثم مشرفا، كان نعم العون لي، أضافت توجيهاته العلمية والمنهجية الكثير لهذا العمل.

كما أشكر أستاذتي الفاضلة فتيحة زاوي التي أشرفتْ على العمل في بدايته، والشكر موصول إلى أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذا العمل المتواضع، وعلى ملاحظاتهم الوجيهة وآرائهم القيمة، التي ستكون إثراء مهماً لهذا الجهد.

وأتقدم بالشكر والامتنان الخاص إلى الأستاذ ابرهيم نوّال الذي أدين له بتزويدي بالمراجع المهمة، وكان كريماً في فتح مكتبته الشخصية للاستعارة منها.

وشكر خاص إلى الأصدقاء الأوفياء ميلود بلحنيش، محمد بن باباعلي، حبيب سوالمي، عبد الناصر خلاف، عزيز لشلح، ربيع قشي، محمد الزاوي، وحيد عاشور، عبد الرحمان زعبوبي، عبد القادر جريو، حسان عسوس، أحمد رزاق...وكل الأصدقاء في مديرية الثقافة لولاية المدية، وكل الذين أعطوني من وقتهم وأمدوني بشهادات ووثائق وصور لإثراء هذا البحث.

مـــقـــدمـــة

مقدمة

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

وإن كانت الكوميديا أقل جدية من التراجيديا في نظر "أرسطو"Aristote ومن جاء بعده، إلا أنها عبر كامل تاريخها كانت الحارس الأمين لمنظومة القيم الفردية والاجتماعية، تسلط آلياتها النقدية على كل سلوك يخرج عن العرف الاجتماعي، تسخرُ وتستهزئ وتتهكم، لتقلب الأوضاع، وتعاقب الخارجين عن قوانين المجموعة، فمجرد دعابة أو نكتة ساخرة أو مشهد كوميدي قد يحدث في النفس أثرا عميقا لا تحدثه آلاف الخطب والكتب. وماذا تستخدم الجيوش للحط من معنويات أعدائها أثناء الحروب؟ غير السخرية والاستهزاء والنكت اللاذعة التي تُحطم المعنويات.

فكما أن تأثير التراجيديا، حسب المفهوم الأرسطي دائما، يتمثل في التطهير عن طريق إثارة عاطفتي الخوف والشفقة، فإن وظيفة الكوميديا أيضا تتمثل في التطهير، لكن بواسطة السرور والضحك، وهو تطهير من نوع آخر، وهذا ما تجلى بوضوح في أعمال رُوّاد الكوميديا الإغريقية مثل: "أريستوفانيس"Aristophane، و"ميناندر"Ménandre .. اللذان لاقت أعمالهما نجاحات هائلة عند الإغريق، وما زالت إلى يومنا هذا تصنع الدهشة بما تحمله من جرأة وتهكم وسخرية من السلوكيات السلبية التي كانت سائدة في المجتمع وقتذاك، وهو ما سار عليه الفكاهيون على مرّ العصور، يتعرّضون للمجتمع بالنقد اللاذع، عن طريق تعرية

الواقع والضحك على سلبياته، لأن الهدف من عرض المواقف التي تُثير الضحك هو التعرف على الأخطاء والتشهير بها من أجل تصحيحها، وهذا نوع من التطهير النفسي والاجتماعي.

هذا النوع من المسرح الذي يتخذ من الضحك وسيلته الأولى في النقد الاجتماعي وفي صناعة الفرجة، عرف تطورات كبيرة ومحطات عديدة، كان من أبرزها ظهور الكوميديا ديلارتي في عصر النهضة من قلب إيطاليا، ثم انتشرت بعد ذلك في كل أنحاء أوروبا، كما سجل لنا تاريخ المسرح الفكاهي قائمة من الأسماء المهمّة التي تركت أعمالا خالدة مازالت إلى يومنا هذا تُعرض على خشبات كل المسارح في العالم، مثل: "لوبي دي فيغا"L. De Vega، "موليير"Molière ، "بن جونسون"Ben Jonson ، "شكسبير"W.Shakespeare ، "برنارد شو"G. B. Shaw،"تشيكوف"A.Tchekhov، "يونيسكو"E. Ionesco ...، وتنوعت الفكاهة في المسرح من حيث الشكل: (التراجيكوميديا، الفارس، بارودیا، البورلاسك، الغروتاسك...) ومن حيث المضمون أيضا، وحتى من حيث تنوّع السياقات المرجعية، فأحيانا تنهل من معين الحياة الاجتماعية، وأحيانا أخرى تتوجّه إلى الراهن السياسي سخريةً وتهكمًا، وقد تتكئ على التراث أو على التاريخ، تستصحب الماضي لمقاربة الواقع وانتقاده عن طريق الفكاهة والضحك.

اكتسحت الفكاهة ميادين فنية جديدة، مثل: الأفلام السينمائية، والبرامج التلفزيونية والفنون التشكيلية، والصحافة، وظهر إلى الوجود فن قائم بذاته يسمى فن الكاريكاتير.... وأصبحت . الفكاهة . جزءا من حياتنا اليومية، ليس بغرض النقد والتشهير فقط، وإنّما نستعين بها من أجل التغلب على الضغط الاجتماعي وصعوبات الحياة اليومية وتعقيداتها.

ولفهم تمظهرات الفكاهة وتفسير آليات اشتغالها، تلاحمت حقول معرفية كثيرة منها: الفلسفة والآداب والثقافات الشعبية والأنثربولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع، وغيرها... وبات مؤكدا أنه لا يمكن دراسة الفكاهة والضحك من جانب حقل معرفي واحد.

عرفت الجزائر مع مطلع القرن الماضي الظاهرة المسرحية، وكانت سنة 1926 بمثابة الإعلان عن الميلاد الحقيقي للمسرح الفكاهي، مع أول عرض مسرحي جزائري باللغة العامية يحمل عنوان "جحا"، لصاحبه علي سلالي المدعو علالو، فالمسرح الجزائري بدأ ضاحكا وهو في أحلك الظروف ـ الوجود الاستعماري ـ من خلال تلك السكاتشات والتمثيليات المرتجلة، التي كانت تقدم عادة في المقاهي، تتخللها مقاطع غنائية فكاهية ساخرة، بهدف نقد السلوكيات الاجتماعية التي بدأت تتفشى في المجتمع الجزائري أثناء الفترة الاستعمارية، كتدخين الحشيش والجهل، والطلاق وغيرها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، بهدف نقد الوجود الاستعماري في الجزائر بمختلف الطرق الساخرة التلميحية والتصريحية، وهذا ما كلّف مجموعة من المسرحيين السجن والتعذيب، وخير مثال على ذلك"حسن الحسني" الذي سُجن أربع مرات، ومحمد التّوري الذي مات بسبب التعذيب وغيرهما كثير.

لم يكن الواقع الاجتماعي والسياسي هو المرجعية الوحيدة للمسرح الجزائري، بل كان يرجع إلى التاريخ والتراث، يستلهم من الماضي لمقاربة الراهن، وهنا يمكن الحديث عن رشيد قسنطيني وعن رويشد في مسرحياته: "الغولة"، "حسان الطيرو"، "البوابون"...، وحسان الحسني مع فرقة المسرح الشعبي، ومحمد حلمي في المسرح الإذاعي، وعلولة، ومجوبي وبن قطاف وغيرهم، كما يمكن الحديث عن الجيل المعاصر من المسرحين الهواة والمحترفين الذين اشتغلوا في ميدان المسرح الفكاهي ولم تأخذ تجاربهم المسرحية حقّها من الدراسة والنقد، مثل محمد فلاق حكيم دكار، العمري كعوان، كمال بوعكاز، سمير بوعناني، توفيق مزعاش وغيرهم....

ويعتبر الاقتباس من المسرح العالمي والعربي من أهم روافد المسرح الجزائري، ولعلّ من أهم الكُتّاب الذين استفاد منهم هذا الأخير هو "موليير"Moliére ، ذلك أن موهبته واجتهاده كانا السبب الذي جعل منه واحداً من ألمع كُتّاب المسرح الكوميديين على مرِّ الزمن، ومن أشهر مسرحياته التي اقتبسها المسرح الجزائري مرات ومرات: "البورجوازي النبيل"، "مريض الوهم"، "طرطوف"، "الطبيب رغم أنفه"...وغيرها، هذا ونشير أنه لا تكاد تخلو أي طبعة من

طبعات أي مهرجان مسرحي في الجزائر من إحدى مسرحيات "موليير"، بما في ذلك المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، حيث سجّلنا مشاركة مسرحية "الطبيب رغم أنفه" لوحدها ثلاث مرات برؤى إخراجية متباينة، وفي كل مرة تقطف العنقود الذهبي، وهو ما لفت انتباهنا ودفعنا إلى إفرادها بالدراسة والتحليل ـ في الفصل الثالث ـ على ضوء الإشكالية المطروحة.

في دراستنا هذه لم نعتمد على تقسيم الأعمال المسرحية إلى هاوية ومحترفة، ولم نُرجّح نوعا على حساب الآخر، وهذا لعدّة اعتبارات:

أولها: أن المسافة بين المحترف والهاوي ـ في الجزائر ـ قد ضاقت كثيرا في السنوات الأخيرة، خاصة بعد فتح مسارح جهوية جديدة ـ بعد سنة 2010 ـ والتي اعتمدت في انطلاقتها الأولى على ممثلين هواة مارسوا المسرح في فرق وتعاونيات وجمعيات هاوية.

ثانيا: أن مبتغانا في هذه الدراسة هو دراسة مرجعيات المسرح الفكاهي، يتساوى في ذلك المحترفون والهواة، فأولوية الدراسة هي حضور الفكاهة، وجودة العمل وسُمعته في السّاحة المسرحية، التي تتحدّد بواسطة القبول الإعلامي والإقبال الجماهري.

ويأتي المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي كمحطة مهمة ينبغي على أي دارس للمسرح الفكاهي في الجزائر الوقوف عندها، هذا المهرجان الذي يعقد سنويا بولاية المدية دون انقطاع تزامنا مع ذكرى وفاة عميد الفكاهة الجزائرية الفنان الراحل حسن بن الشيخ المعروف بحسان الحسني، أصبح المهرجان مُرسّمًا من طرف وزارة الثقافة منذ سنة 2006، وجاء ذلك عقب تسع دورات للمهرجان الوطني للمسرح حسان الحسني، الذي كانت بدايته مع جمعية بن شنب للمسرح والموسيقى إحياءً للذكرى العاشرة لوفاة الفنان حسان الحسني سنة 1997.

هو محطة سنوية يلتقي فيها المسرحيون والباحثون والمهتمون بموضوع الفكاهة، وعلى مدار طبعاته العشرة الأخيرة شكل المهرجان علامة فارقة من حيث العروض المشاركة والبحوث

والدراسات المقدمة والحضور الجماهيري، وبذلك شكّل تجربة مسرحية جديرة بالدراسة والبحث والتوثيق.

في بحثنا هذا الموسوم بـ: **مرجعيات المسرح الفكاهي في الجزائر، من خلال تجربة المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي**، نجد أنفسنا أمام إشكالية تتضمن جملة من التساؤلات المهمة:

ما هي المرجعيات الفكاهة في المسرح الجزائري؟

ويمكن طرح جملة من التساؤلات المتفرعة عن السؤال الإشكالي الرئيس:

ما هي المرجعية الأكثر تأثيرا والأكثر حضورا في المسرح الفكاهي الجزائري، ومن الذي يدفع إلى مرجعية دون غيرها؟ الكاتب أم المخرج أم الظروف السوسيو ثقافية؟ أم ماذا؟ وما هي مرجعيات الفكاهة في العروض المقدمة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي بالمدية؟ وما هي جماليات الفكاهة في المسرح الجزائري من خلال تجربة المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي ؟

ولغرض وضع خطة للإجابة على هذه التساؤلات وتحقيق أهداف البحث اعتمدنا الإجراءات التالية:

المجال الزمني للدراسة: تم تحديده من سنة 1926 تاريخ أول مسرحية جزائرية فكاهية وهي مسرحية "حجا" لعلالو، إلى غاية 2015 تاريخ انعقاد الدورة العاشرة للمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، على اعتبار أن عنوان الدراسة يتضمن متغيرين، الأول: المسرح الجزائري الذي حدّدنا به البداية، والمتغير الثاني: المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، الذي حدّدنا به النهاية.

مجتمع الدراسة: وقسّمناه إلى عام وخاص حسب ما يقتضيه المجال الزمني.

مجتمع الدراسة العام يتكوّن من مُجمل العروض التي أنتجها المسرح الجزائري (هواة ومحترفون) من سنة 1926 إلى غاية يومنا هذا دون الأخذ بعين الاعتبار مسرح الطفل، لأن ذلك مجال آخر له خصوصياته ومتطلباته التي لا يتسع لها مجال بحثنا هذا.

أما مجتمع الدراسة الخاص فيتكون من العروض التي قدمها المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي من سنة 2006 إلى 2015 ، والتي أوردها مُصنّفة ومُرتّبة في ملاحق هذه الدراسة.

عينات البحث:

العينة الأولى: هي عينة قصدية تمّ اختيارها من مجتمع الدراسة العام من 1926 إلى 2016، في ضوء المرجعيات التي اعتمدها المسرح الفكاهي في الجزائر:

في المرجعية التراثية تم اختيار مسرحية غبرة الفهامة لكاتب ياسين إنتاج المسرح الجهوي لسيدي بلعباس.

في المرجعية السياسية تم اختيار مسرحيتي فاقو ومسرحية بني وي وي لبشتارزي وهما مسرحيتان فكاهيتان بتلميحات سياسية

في المرجعية التاريخية وقع الاختيار على مسرحية حسان الطيرو لرويشد وهي مسرحية فكاهية تنهل من التاريخ

أما المرجعية الاجتماعية فقد وقع الاختيار على مسرحية العيطة لمحمد بن قطاف إنتاج مسرح القلعة.

العينة الثانية: عينة قصدية أيضا، وهي مُنتقاة من مجتمع الدراسة الخاص، وتم اعتماد العروض المُجازة في المهرجان الحاصلة على جائزة العنقود الذهبي، حتى يكون اختيارنا مُعضّدا برأي لجنة تحكيم متخصصة، وحتى وإن وُجد من يطعن في مصداقية لجان التحكيم يبقى الرجوع إليها خير من عدمه. واعتمادنا على ضوء هذا التصور

مسرحية فكاهية ذات مرجعية اجتماعية "الصاعدون نحو الأسفل"
مسرحية فكاهية ذات مرجعية تراثية "ليلة القبض على جحا"
مسرحية فكاهية ذات مرجعية سياسية "ضيوف السيناتور"

ولم نعثر في جملة العروض المجازة في المهرجان ـ على مسرحية فكاهية ذات مرجعية تاريخية، وهذا لندرة المسرحيات الفكاهية ذات المرجعية التاريخية، لأنه عادة ما ينظر إلى التاريخ بنوع من الهيبة والتقديس، وهو ما يتنافى وقواعد الفكاهة. وهنا نشير إلى وجود بعض المسرحيات الفكاهية ذات المرجعية التاريخية التي شاركت في المهرجان ولكنها لم تحظى بجائزة العنقود الذهبي، ولذلك لم تشملها عينة البحث.

العينة الثالثة: اختيرت بصورة قصدية أيضا وفقا للأسباب التالية: العملين اللذين وقع عليهما الاختيار تناولا مسرحية فكاهية من ريبرتوار المسرح العالمي، وهي مسرحية "الطبيب رغم أنفه" لـ"موليير"، وفق رؤيتين إخراجيتين متباينتين، ومن طرف منتجين اثنين: جمعية البليري لقسنطينة تحت مُسمى "الطبيب" إخراج وحيد عاشور، وجمعية الأفراح الثقافية تحت مسمى "الطبيب رغما عنه"إخراج أحمد خودي، وكل من هاتين المسرحيتين حصلتا على الجائزة الكبرى (جائزة العنقود الذهبي)، فدفعنا الفضول العلمي للتعرف على المقاربتين الإخراجيتين، من حيث المرجعية أولا، ثم من حيث آليات الاشتغال الفكاهي وجمالياته في العرض.

منهج البحث

طبيعة الموضوع ـ خاصة ورود مفهوم المرجعية في إشكالية البحث ـ يفرض علينا استعمال منهج النقد السوسيولوجي الذي يسعى بالأساس إلى البحث في طبيعة العلاقة بين العمل الإبداعي وبين المجتمع، وضرورة إظهار جوانب التأثير والتأثر بينهما. فالرُّواد الذين أرسوا منهج النقد السوسيولوجي أمثال "لوسيان غولدمان"L.Goldman، و"جورج لوكاش" .G Luckcs، و"بيير زيما"،... كانوا ينظرون إلى الإبداع الأدبي أو المسرحي على أساس أنه مجموعة من الظواهر الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، والثقافية.

ولعل النقد الموجه لهذا المنهج هو التفاته إلى المضمون على حساب الشكل، وتغطية لهذا الجانب دعّمنا هذا المنهج بتوليفة تجمع بين المنهج التحليلي الوصفي وبين المنهج المقارن والمنهج السيميائي، كل هذا من أجل قراءة العينات (العروض المسرحية وكذا النصوص). على ضوء ما أسفر عنه الإطار النظري، وبناء على المشاهدة الحية للعروض والاستعانة بالعروض المصورة، والصور، ودليل العرض، والكتابات الصحفية، والمقابلات الشخصية، والأرشيف. وتجدر الإشارة إلى أن تحليل العينة القصدية لهذا البحث، مُمثلة في عشر عروض مسرحية، لم يخضع لنفس المنهج، ولا إلى نفس الكيفية في التحليل، بل كنا نعتمد على ما توفّر لدنيا من مادة: نص مسرحي، دراسات نقدية، عروض مصوّرة...، لذلك اختلفت طُرق التحليل وتباينت كيفياته.

المسرح مرتبط بالوضع الثقافي العام .كما قال سعد الله ونّوس . وبالتأكيد أن الوضع الثقافي العام مرتبط بدوره بالوضع السياسي والاجتماعي السائد، وعليه نستطيع القول إن أي تأزُّم في الوضع السياسي أو الاجتماعي سوف ينعكس على الوضع الثقافي بالدرجة الأولى، ومن ثم على المسرح، لأن هذا الأخير من أشد الفنون حساسية وأكثرها تأثرا بالوضع الاجتماعي والسياسي. وعليه فالبحث عن المرجعيات المحركة للفكاهة في المسرح الجزائري، لا ينبغي أن تكون بعيدة عن هذه المعادلة.

قسمنا هذا البحث إلى مدخل مفاهيمي وثلاثة فصول، فضلا عن مقدمة وخاتمة وملاحق، تعرّضت الدراسة في الفصل الأول إلى: **الفكاهة خصائصها ووظائفها، ونظريات الضحك وآلياته،** وقُسّم الفصل إلى مبحثين: المبحث الأول الجذور التاريخية للفكاهة خصائصها ووظائفها، وأُتبع بمبحث ثاني: الضحك نظرياته وآلياته، فيما خُصّص الفصل الثاني لدراسة: **تجليات الفكاهة ومرجعياتها في المسرح الجزائري،** وقُسّم بدوره إلى مبحثين تناولنا في المبحث الأول الإرهاصات الأولى لظهور المسرح الفكاهي في الجزائر، وتطرقنا في المبحث الثاني إلى مرجعيات المسرح الفكاهي في الجزائر مع الوقوف على بعض العينات دراسة

وتحليلا وتضمّن الفصل الثالث: **مرجعيات الفكاهة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي** تعرضنا فيه إلى مبحثين أساسيين، المبحث الأول: خُصّص لدراسة عينة من مجموع المسرحيات المُجازة في المهرجان على ضوء المرجعيات المحددة، وتمحّض المبحث الثاني لدارسة مرجعيات الفكاهة في مسرحية "الطبيب رغم أنفه" لصاحبها "موليير" . تناولنا في القسم الأول منه النص الأصلي بالدّراسة والتّشريح، بالاستعانة بالجهاز المفاهيمي "الغريماسي"، حتى يكون لنا قبسًا نستضيء به، لمعرفة طبيعة النص ومكوناته، والتعرُّف على بنيته العميقة وعلاقاته الدلالية ومربعه السيميائي، الشيء الذي سهّل لنا ـ في القسم الثاني من هذا المبحث ـ دراسة العرض فيما بعد وتحليله والتعرُّف على مرجعيات الفكاهة، وعلى آليات اشتغال الفكاهة وميكانزمات الضحك.

وخصّصنا الملاحق للتوثيق للمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي والتعريف به عن طريق جمع (صور، وثائق، تسجيلات سمعية بصرية...)

هناك دوافع كثيرة ساقتنا إلى اختيار هذا الموضوع، أبرزها:

1. الوقوف على المرجعيات التي يتكئ عليها المسرح الجزائري في إحداث حالة الفكاهة ومن ثم الضحك، وما هي الآليات والميكانيزمات المعتمدة في ذلك؟ لأن الوصول إلى فهم ما يُضحك شعب ما هو سبيل إلى فهمه. يقول STERN ": لو كنا لا نعرف عن مجتمع إنساني شيئا إلا ما يُسبب ضحكه وبُكاءه لحصلنا بذلك على ما يُمكّننا من التعرُّف على طبيعته وهويته وسُلّم قيمه"

2. ما تشهده الساحة الفنية من أعمال فكاهية مسرحية وحتى تلفزيونية كثيرة ومتنوعة، ولكن معظمها يسعى إلى استجداء الضحك من الملتقى ولو على حساب جودة العمل، وفي بعض الأحيان حتى على حساب قواعد اللعبة المسرحية أو الفنية، والانحدار نحو

الإسفاف والسوقية، مما خلق جدلا حادا ـ خارج أسوار البحث العلمي ـ حول ضوابط وأسس وقواعد العمل المسرحي الفكاهي، وتقاطعاته مع الأخلاق الاجتماعية والذوق العام.

3. أيضا من الأسباب التي دفعت إلى اختيار هذا البحث هو ذلك النقاش الذي دار في إحدى دورات المهرجان الوطني للمسرح المحترف (سبتمبر 2012)، حول الأرشفة والتوثيق في المسرح، أين تبيّن من خلال المعاينة والمتابعة أن المسرح الجزائري لا يحظى بالاهتمام الكافي فيما يتعلق بالأرشفة والتوثيق، وأن معظم الأعمال المسرحية الناجحة في الجزائر غير مُوثّقة، ولا توجد حولها المعلومات الكافية، عدا بعض قصاصات الجرائد، أو بعض الشذرات الموجودة في الخزائن الشخصية لبعض المولعين بالتوثيق. وأن أغلب المهرجانات المسرحية التي أُسّست بداية من سنة 2006 لا تهتم بما فيه الكفاية بذاكرة هذه المؤسسات الثقافية وبأرشيفها.

أما الأسباب الذاتية التي دفعتني لاختيار المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي أنموذجا تطبيقيا لهذه الدراسة، وجودي ضمن الطاقم المدير لهذا المهرجان منذ تأسيسه، أي من سنة 2000 وبعد ترسميه سنة 2006 إلى غاية الدورة العاشرة 2015، على رأس لجنة البرمجة ووقوفي على أهمية هذا المهرجان من خلال ردود الفعل التي تلقيناها من المشاركين والإعلاميين وهذا ما حفزني لخوض غمار البحث حول هذه التجربة وتوثيقها.

وقد حفلت مكتبة البحث بجملة من المؤلفات التي تخدم الموضوع، أهمها: الدراسة التي قام بها شاكر عبد الحميد، تحت عنوان: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، العدد 289 الصادر بالكويت سنة 2003، كتاب الضحك "هنري برغسون" Henri Bergson ، كتابي: الكوميديا، والكوميديا والتراجيديا لـ "مولوين ميرشنت"، أطروحة الدكتوراه التي قام بها عبد الكريم عبود المالكي بعنوان: تقنيات الممثل الهزلي في المسرح تحت إشراف الدكتور سامي عبد الحميد بكلية الفنون الجميلة ببغداد سنة 1997. وغيرها كثير.

من الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، ندرة النصوص المسرحية للعروض المشاركة في المهرجان، وهذه نقطة تُحسب على إدارة المهرجان التي لم تشترط على الفرق المشاركة وجوب تقديم النص ضمن ملف الترشح للمشاركة في المهرجان.

من جهة ثانية رداءة تسجيل السمعي البصري للعروض المسرحية المشاركة، حيث كانت تُستعمل وسائل سمعية بصرية غير متخصصة لمثل هذه العلميات التوثيقية التي تحتاج تجهيزات خاصة، الأمر الذي حتّم علينا التعامل مع مواد غير محترفة من ناحية التصوير وصعّب من مهمتنا البحثية التي تقتضي جودة الصوت والصورة.

من الصعوبات التي واجهتنا صعوبات تحليل العروض المسرحية، بأي كيفية؟ ووفق أي نظرية؟ نظرا لما يتميّز به العرض المسرحي من تدفق دلالي متعدد ومتنوع، وهنا نستعير مقولة رولان بارت R.Barthes: "المسرح هو آلة الكترونية تقوم بإرسال عدد معين من الرسائل إلى عنوانكم، في التوقيت الزمني نفسه، ولكن بإيقاعات مختلفة، في هذه الفترة الزمنية نستلم ست أو سبع معلومات مستقاة من الديكورات والأزياء والإضاءة وحيّز الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم وأقوالهم."

نروم من وراء هذه الدراسة إبراز أهمية الفكاهة والضحك في حياة أي مجتمع من أجل الترفيه والتنفيس والتطهير من جهة، ومن جهة ثانية من أجل رصد وتحليل الظواهر الاجتماعية ومساءلتها وتفكيكها، ومن ثم لفت الانتباه إلى أن المسرح الفكاهي كفيل بالجمع بين المطلبين وتحقيقهما معا، وبهذا تصبح المهرجانات الثقافية المسرحية وعلى رأسها المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي فضاء فنيا وظاهرة ثقافية فريدة في العالم العربي، يجب أن تستمر وتتواصل وأن تُراجع باستمرار من أجل التقويم والتحسين.

مـدخـل مـفـاهـيـمي

1. مفهوم الفكاهة
2. مفهوم الكوميديا
3. مفهوم التهكم
4. مفهوم السخرية
5. مفهوم الضحك
6. المسرح الفكاهي
7. مفهوم المرجعية

1. مفهوم الفكاهة

دار مفهوم الفكاهة عند أصحاب اللغة بين جملة من معاني المتقاربة وصولا إلى معان متباعدة، في ظاهرها، ولكن عند النظر إليها نظرة تكاملية، ينجلي المعنى ويتوسع، فهي عندهم: الفاكهة الثمر كله، والفكهاني بائعها، والفاكه صاحبها، وفكّهَهُم تفكيها أتاهم بها وفكّهَهُم بملح الكلام تفكيها، أطرفهم بها، والاسم الفكيهة، الفُكاهة، فَكهٌ كفرح، فَكهًا وفكاهةً فهو فكه وفاكه، طيّب النفس ضحوك، أو يحدثُ صحبه فيضحكهم، ومنه تعجّب كتفكّه، والتفاكُه التمازُح، والأفكوهة الأعجوبة، وهو فكه بأعراض الناس أي يتلذذ باغتيابهم.1

ويتفق بن منظور بأن الفُكاهة بالضم هي المزاح، والمفاكهة الممازحة، وهي الغتبة أيضا، (تركتُ القوم يتفكهون بفلان أي يغتابونه)، وبأنها تعني أيضا التعجب، مثل قوله تعالى: "فظلتُم تَفَكَّهون" (سورة الواقعة، الآية 65) أي تتعجّبون، ويضيف لها معان أخرى مثل الفكه بمعنى الأشرُّ البطر، كقوله تعالى: "ونعمة كانوا فيها فاكهين"(سورة الدخان، الآية27) أي أشرين.2 ويشترك في هذا المعنى مع الجوهري، الذي يضيف تأويلا آخر فيقول: وتفكُّه، تعجُّب، ويقال تَنُّدم...وتَفكهت بالشيء: تمَتعت به.3

1 الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، ج2، باب الراء فصل السين، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1952، ص291

2 جمال الدين محمد ابن منظور، **لسان العرب**، ج13، دار الصادر بيروت ، د.ط ، د.ت، ص524.

3 إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج6 ، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص 142

وإذا نظرنا إلى موقف العوتبي من الفكاهة – باعتباره عالماً لغوياً – في كتابه الإبانة في اللغة العربية[1]، فسنجده يُعرّف الفكاهة في موضع، ومن ثم يأخذ لفظة من هذا التعريف ليوضحها في موضع آخر، وهكذا، وذلك يُعرف بأسلوب التفريع أو التشجير للفظة الواحدة، وهو أسلوب مُستعمل عند صُناع المعاجم العربية. فهو يقول: (الفَكِهُ): طيبٌ ضاحكٌ ... وفَكَّهْتُ القومَ تفكيهاً بالفاكهة، وفاكَهْتُهُمْ مُفَاكَهَةً بِمُلَحِ الكلام والمزاح. وهذا الكلام أوردناه من ذي قبل، ولكننا نجد العوتبي يأخذ كلمة (المزاح) ويعطيها معنى الدُّعابة في قوله: وقولهم (فلانٌ فيه دُعابة): وهي المزاح. وفي موضع آخر يأتي العوتبي بعبارة مساوية لـ(فلانٌ فيه دُعابة)، قائلاً: وقولهم: (فلانٌ ضُحْكَةٌ): أي يَضْحَكُ الناسُ مِنهُ.[2]

ولقد قام "رينهارت دوزي"Reinhart Dozy(1820 . 1883) في كتابه "تكملة المعاجم العربية"، بعمل رائع حين جمع معاني الكلمة المذكورة في المعاجم، وأضاف إليها المعاني الاصطلاحية – المتعارف عليها في عصرنا – ووضع كل ذلك تحت مادة (فكه) قائلاً: " تفكَّه تلهّى وتسلّى. تفكّه بفلان، تمتّع به، تمتّع برؤيته، تمتّع بالحديث معه. تفكّه بفلان: هزئ به، سخر منه ... وفكَه بمعنى: ضحك مرح، طرب، فرح، جذل، حبور، انشراح، انبساط. ابن فَكَه: نشيط، خفيف، يقظ، حذر قوي .وفَكِه تأتي أيضا بمعنى : مُداعب، مُمازح، لطيف، مُمتع، مُسل، الطيب النفس الذي يكثر من الدعابة."[3]

1 وحسب سيد علي إسماعيل فإن كتاب الإبانة – بوصفه معجماً في توضيح المعاني، ودراسة كلمات الناس الجارية على الألسن. لم يأخذ مكانه بين أمهات كتب التراث الأدبي واللغويّ في العربيّة، لأنَّ الزمان قد طواه عن الناس مدة طويلة، ولو كُتبَ له الانتشار لكان له، ولمؤلِّفه شأن آخر.

[2] سيد علي إسماعيل، **أثر الفكاهة في كتاب الإبانة للعوتبي**، بحث قُدم في ندوة العوتبي الصحاري الدولية، التي أقامتها وحدة الدراسات العمانية، بجامعة آل البيت بالمملكة الأردنية الهاشمية، في الفترة 24-2008/3/26، ص 32.

[3] المرجع نفسه، ص 2

وعرّف قاموس "أكسفورد" الفكاهة بأنها: "تلك الخاصية المتعلقة بالأفعال والكتابة والكلام...الخ، التي تستثير المتعة والمرح والمزاح".1 وعرّفها قاموس "وبستر" بأنها: "تلك الخاصية المتعلقة بحدث أو نشاط أو موقف، أو بتعبير خاص عن فكرة، والتي تستحضر الحس المضحك، أو الحس الخاص المتعلق بإدراك التناقض في المعاني، والفكاهة خاصية واقعية مُضحكة أو مُسلية، إنها تتعلق بالملكة العقلية الخاصة بالاكتشاف والتعبير والتذوّق للأمور المُضحكة، أو العناصر المتناقضة اللامعقولة في الأفكار والمواقف والأفعال".2

يربط"باتريس بافيس" Patrice Pavis مفهوم الفكاهة بالهزلي والسخرية، حيث يقول: الفكاهة هي إحدى الآليات المفضلة لدى المسرحيين، بتوظيف الهزل والسخرية، مع احتفاظ الفكاهة بُنكهتها ووقعها الخاص، فبينما السخرية والأهجية تأخذ بعدًا باردًا ببصمة فكرية، فإن الفكاهة نجدها أكثر حميمية ودفْء، ولا تتوانى من الضحك على ذاتها، وتسخر من الساخر ذاته، فهي تبحث عن المظاهر الفلسفية الخفية وراء الوجود، وهي بذلك تبرز الغنى الداخلي للفكاهي."[3]

أما شوقي الضيف فيرى أن الفكاهة بحاجة إلى فضل من الذكاء، ودقّة في الحس ورهافة في الذوق والشعور، وهو يُفرق بين النادرة التي هي الخبر القصير أو القصة القصيرة التي تُضحك، مثلا أخبار المعلمين والقضاة والبخلاء وغيرهم...أما الدعابة فهي فأخف ألوان الفكاهة، وهي فاكهة الأشخاص الوقورين، يتبادلون ما يدعو إلى الابتسام واضحك الخفيف الذي لا يحمل خبثا، والنكتة فاكهة المجالس، ولابد لها من اثنين على الأقل، إذ ينتهز أحدهما

---

1 شاكر عبد الحميد، **الفكاهة والضحك رؤية جديدة**، عالم المعرفة، العدد 289، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص14

2 المرجع نفسه، ص 14

3 عبد الكريم غريبي ، **الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس دراسة لأربعة نماذج**، إشراف شعيب مقنونيف، غير منشورة، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2012/2011، ص 87.

وينظر :Patrice Pavis , **Dictionnaire du theatre** ,Dunod ,Paris ,1996 p 58

كلمة لصاحبه، فيمدُّها إلى حيث تُعبّر عن نقيض ما يريد، فيحس وكأن محدثه ينصب له أشراكا ليقع فيها.

ويضيف قائلا: هناك ضرب من الفكاهة لا يعتمد على كلمات ولا على حروف إنما تعتمد على الألوان والخطوط والظلال والأضواء، وقد عمّ في القرنين الأخيرين في أوروبا ونقصد به فن الكاريكاتور.

في هذه التصور الذي وضعه شوقي الضيف يكشف لنا عن ما يُميز كل لون من ألوان الفكاهة عن سواه، وأن كانت جميعها تلتقي عند غاية واحدة وهي الضحك والإضحاك.[1]

فيما يؤكد بعض الباحثين الذي اعتنوا بدراسة الفكاهة، أنها من الكلمات التي يصعب تحديدها نظرا لاشتمالها على عديد المفاهيم، وهذا ما يؤكده فتحي محمد معوض أبو عيسى بقوله: "الفكاهة من الكلمات التي يصعب على الباحث أن يقف على تعريف محدد لها، ولعل سر ذلك في اشتمالها على الدعابة والمزاح والتهكم والسخرية والنكتة والهزل..وهو ما يعضده رأي جون إيميلينا Jean Emelina القائل:" لقد يأسنا من قدرتنا على تحديد مفهوم مرض للفكاهة، نحن نعتقد أنه من الأحسن التخلّي عن ذلك، فأحيانا يبدو مفهوم الفكاهة بعيدا ومتغيرا من بلد لأخر، ومن زمن لآخر، ومن موضوع لآخر، وأحيانا أخرى يبدو مفهومها جد دقيق ويصعب عليها حصره". وهو ما تصرّ عليه أيضا بياتريس ببريغو فالفيرد Béatrice Priego Valverde القائلة: "لا يمكننا تحديد مفهوم الفكاهة"، وتُرجع ذلك إلى جملة من

1 ينظر: فتحي محمد معوض أبو عيسى، **الفكاهة في الأدب العربي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1970، ص ص35. 36

الأسباب منها: تعدُّد المصطلحات، تعدُّد المقاربات، تعدُّد الأشكال، ذاتية الفكاهة وانعدام معايير محددة ...1

وكتب لويس كازميان Louis Cazamiane سنة 1906 مقاله بعنوان: "لماذا لا نستطيع تعريف الفكاهة؟ "ووضع روبيرت اسكاربيت Robert Escarpit عنوانا لمقدمة كتابه الفكاهة: "التعريف المستحيل".2

بعد كل هذه التعريفات والآراء سنتوقف عند رأيين شاملين وعمليين وهما: رأي الباحث شاكر عبد الحميد[3] حول مفهوم الفكاهة حيث يعتبرها بمثابة المفهوم العام أو الظاهرة العامة، تنضوي تحته كل المصطلحات الموجودة في هذا المجال، بمختلف جوانبها الايجابية: (كنكت البريئة أو الضحك على عمل فني أو لعب الأطفال ...) وجوانبها السلبية مثل:(النكات العدوانية والسخرية والتهكم والاستهزاء..) وهو اتجاه عام في البحوث الحديثة التي ترى التعامل مع مفهوم الفكاهة.

ومقولة أحمد الحوفي ولعلها أكثر وضوحا وشمولا حين يشير صراحة إلى أن: "الغفلة والتغافل، والتخلص الفكه، والدعابة، والمزاح، والهزل، والسخرية، والتهكم، واللعب المعنوي واللعب اللفظي، على أن كلا منها فكاهة، إذا كان مثيرا للضحك، أنني أريد بالفكاهة كل باعث على الضحك من فنون القول، وإن اختلف الاسم".[4]

---

1 بن عمارة أمال فاطمة الزهراء، **ترجمة الفكاهة في القصة المصورة**، رسالة ماجستير، إشراف: شريفي عبد الواحد، السنة الجامعية قسم الترجمة، جامعة وهران، 2009/2008، ص101 وما بعدها.

2 روبيرت اسكاربيت، **الفكاهة**، ترجمة: هدى علي جمال، دار المستقبل العربي، 1992، ص 5.

3 عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص9 وكذا ص ص 16،17

4 أحمد محمد الحوفي، **الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها**، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة 1966، ص9

وهذا التعريف الأخير هو الذي ستتبنّاه في هذه الدراسة، حيث سنُعمّم استعمال الفكاهة بهذا المعنى الشمولي في مختلف مفاصل هذا البحث، إلا إذا كانت هناك ضرورة لتخصيص الحديث عن أحد تمظهراتها.

2. مفهوم الكوميديا

إن تناول مفهوم الكوميديا يفرضه علينا اعتقادنا بأن الكوميديا هي أحد أبرز تمظهرات الفكاهي (بمعانيه السابقة) في المسرح، مع التأكيد على أن الفكاهة أكبر وأوسع مجالا من أن تُحصر في عالم الكوميديا وفنونها المختلفة، إلا أن الكوميديا تظل مع ذلك بالرغم من التنوُّع الذي عرفته عبر العصور، والصور المذهلة التي آلت إليها في الآداب المعاصرة أفضل المداخل إليها وأوثق الأنواع الأدبية اتصالا بها[1].

إن محاولة تحديد هذا المفهوم تعود بنا بالضرورة إلى مرحلة الميلاد وموطن النشأة، وإلى الثقافة اليونانية بكل طقوسها الدينية، ومكوناتها الفكرية والاجتماعية.

يرجع أصل الكوميديا كما هو واضح من اسمها الذي يجمع بين كلمة "كوموس" Komos بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاحب ومعربد، وكلمة "أودي" Ode بمعنى أغنية. إلى الأغاني والرقصات التي كانت تُؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبّان موسم الحصاد، ولا سيما موسم قطف العنب المرتبط بعبادة "ديونيسوس" إله الخمر، وهكذا نشأ هذا الفن المسرحي من الاحتفالات دينية شعبية تشترك فيها جميع الطبقات والفئات، فهو جزء لا يتجزأ من الحياة في دولة المدينة.[2]

---

1 ينظر: محمد علي الكردي، **الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور**، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، مصر 2002ص9 وص 119

2 أحمد عتمان، **الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 77، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1984، ص 326

وجاء في قاموس أكسفورد الإنجليزي أن لفظ "كوميديا" Comedia، اشُتقّ من الكلمة اليونانية Kuuwsia وهي تعني إما Kupos المرح الصاخب، اللهو، أو تعود إلى مصدرها المحتمل Kupn أي القرية، أو Aoisos أي مُغني أو مُطرب ... وهكذا يعود أصل الكلمة إما إلى "شاعر المرح الصاخب" أو إلى "شاعر القرية"، وهي تسمية لا تخلو في حد ذاتها من مغزى.

ويؤكد الباحثان "ميرشنت" و"ليتش" على الغموض الذي يكتنف اشتقاق الكلمة ذاتها، ماثلا في الاستشهادات التي يشتقها قاموس أكسفورد من الاستخدامات الأولى للمصطلح، مُوَضحا التعريف الآتي: "الكوميديا مسرحية تؤدي على خشبة المسرح ذات طابع مسلّ خفيف، ونهاية سعيدة"، أما مسرحية تاريخ طروادة (1430) فتقدم تعريفا أدق من هذا وذلك بإنكار ملازمة الطابع المسلّي الخفيف للكوميديا بصفة دائمة: "تعرض الكوميديا في بدايتها مشهدا ممتازا، ثم سلوكا يُعقد الأمور، وبعده تنتهي في بهجة وسرور."[1]

الكوميديا هي من الكلمة اليونانية Komedia، وهي أغنية طقسية كان يُغنّيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الإله "ديونيزوس" في الحضارة اليونانية.[2]

أما "أرسطو" Aristote (384 – 322 ق.م) فقد تحدث عن الكوميديا وأصولها في كتابه فن الشعر بقوله: "الكوميديا محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، وهو الشيء المثير للضحك، والذي يُعد نوعا من أنواع القبح. ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء

1 مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، **الكوميديا والتراجيديا**، ترجمة على أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، العدد18، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978، ص15

2 ماري الياس وحنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997 ، ص375

الخطأ أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى. ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالا يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه، ولكنه لا يسبب ألماً حين نراه." [1]

تهدف الكوميديا إلى التسلية والنقد أحيانا. وهي تجذب الجمهور من خلال عرض خلل ما (موقف أو شخصية أو ظاهرة) عبر تضخيمه بحيث يتمكن المتفرج من النظر إلى هذا الخلل بشكل عقلاني ومن الخارج، وبذلك يشعر بتفوقه. وهي لا تستدعي الانفعال (الخوف والشفقة) بقدر ما تتطلب من المتفرج موقف محاكمة. وبالتالي فإن التطهير فيها هو نوع من التنفيس واستثارة الوعي. ولذلك فهي قابلة لتأثير التغريب.[2] (La distanciation)[3].

فيما يرى "بافيس" أن الكوميديا تعرف بمعاييرها ثلاث التي تجعلها متناقضة مع المأساة، فالشخصيات تنحدر من طبقة اجتماعية متواضعة، وحل العقدة مُبهج، وغايتها النهائية إطلاق الضحكة عند المشاهد، وبما أن الكوميديا تقوم على تقليد أشخاص دونيين فليس عليها أن تستمد مواضيعها من عمق تاريخي أو ميثولوجي، إنها تُكرس نفسها لواقع الناس اليومي والعادي، ومن هنا تكتسب قدرتها على التكيّف مع المجتمعات جميعها وتنوع مظاهرها اللامتناهية، وصعوبة استنتاج نظرية متماسكة، وفي ما يتعلق بحل العقدة، لن تكون بحاجة إلى ترك جثث أو ضحايا، بل ستنتهي دائما إلى نتيجة متفائلة (زواج، مصالحة، عرفان)

---

[1] أرسطو ، **فن الشعر**، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، ، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999، ص 103.

[2] ماري الياس وحنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص375

3 استعملت أول مرة سنة 1935، تمتد نظرية التغريب بجذورها إلى مرحلة مبكرة للغاية من أعمال بريخت، النابعة أصلا من إدراكه لضرورة إعادة بناء المسرح، وجوهر هذه النظرية هو إحلال نشاط فكري ونقدي لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة وتماهي مع العرض، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة، ويطلّ كما لو كان شيئا غريبا مثيرا الدهشة ينظر: فرقاني جازية، **تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله انموذجا**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، إشراف عبد المالك مرتاض، جامعة وهران، السنة الجامعية 20032002، ص ص 69.70.

وتكون ضحكة المشاهد أحيانا تواطؤا وأحيانا ترفُّعا، فهي تحميه على رأي "موران" Mauron من الحزن المأساوي، بتوفيرها نوعا من التخدير العاطفي.[1]

بعد ذلك، وعبر تاريخ المسرح، استخدمت كلمة كوميديا بمعان ثلاثة: فهي في الأساس اسم لنوع محدد من الأنواع المسرحية يختلف عن التراجيديا. كما أطلقت تسمية كوميديا على المسرحية بشكل عام. كذلك استخدمت تسمية كوميديا أيضا للدلالة على كل مسرحية تحمل طابع الإضحاك بغض النظر عن نوعها.

لا شك أن المقالة مطوّلة المفقودة التي ضمّنها أرسطو كتابه فن الشعر والمتعلقة بآرائه حول الكوميديا، هي التي تركت كل هذا الغموض الذي يحوم حول الكوميديا، ويعلق ابراهيم حمادة حول هذه المسالة :" بأن هذه الموازنات والتخمينات، قد تثري الجدل النقدي في مجال تعريف بالكوميديا، ولكنها لا تؤدي إلى الحقيقة الضائعة، والتي تحتمل أن تكون شيئا مختلفا تماما عن تلك المظنونات، وعلى هذا فإن من الأفضل الاعتماد على نفس الكلمات التي ساقها أرسطو هنا (يقصد في كتاب فن الشعر) دون تعليق أمل كبير على الحدس والاجتهاد التخميني"[2].

ولكن إذا نظرنا لهذه المسألة (عدم وصول قواعد "أسطو" حول الكوميديا إلينا) من الجانب الإيجابي، نرى أن فن الكوميديا لم يتحجّر في قوالب جامدة كما حدث بالنسبة للتراجيديا التي وصلتنا قواعدها، والتي تم التقيّد بها إلى درجة الجمود3. فظهرت من رحم الكوميديا أنواع شتى مثل الكوميديا الموسيقية، كوميديا العادات، الكوميديا الدامعة، التراجيكوميديا، كوميديا الحبكة، الكوميديا البورجوازية، الكوميديا البطولية، كوميديا الأمزجة

[1] ينظر: باتريس بافيس، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطّار، مراجعة أبو مراد نبيل، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2009، ص 122

[2] أرسطو، **مرجع سابق**، ص106.

3 عبد العزيز شريف، **الأدب الفكاهي**، ط1،الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1992، ص156

كوميديا الأفكار، كوميديا الصالون، الكوميديا ديللارتي...[1] وجروتاسك[2] Grotesque وبورلاسك[3] Burlesque، وفودفيل[4] vaudeville، البراوديا[5] parodie ، المهزلة[6] Farce ....

3.مفهوم السخرية:

وجدنا أنه من الضروري إدراج مفهوم السخرية، لأنه لصيق بالبحث، ومرتبط بمعاني ومرادفات المفاهيم المركزية المتداولة فيه، ولقد أوردنا على لسان "رينهارت دوزي" في تعريفه للفكاهة، بأن: تفكّه بفلان: هزئ به، سخر منه.

والسخرية في اللغة لها معان كثيرة، يقال سخر منه وبه كفرح، سَخرا وسُخرة ومَسخَرة، وسُخرا وسُخُرا هزئ، والاسم السُّخرية والسُخريُّ، ويُكسر سينها، وسخره كمنعه، وسخريًا بالكسر والضم، بمعنى كلّفه ما لا يطيق، وقهره، وهي سُخرة لي، ورجلٌ سُخَرَةٌ، من يسخر من الناس، وسخَرةٌ بكسر السين من يُسخر منه، وسَخَّرَه كلفه عملا بلا أجر.7 "وإذا رأوا آية

---

1 ينظر: ماري الياس، حنان قصاب ،مرجع سابق، ص 384 وما بعدها

2 من الكلمة الايطالية Grottesca المشتقة من كلمة Grotta وتعني مغارة أو كهف، ارتبط في البداية بالفنون الجميلة، ولكنه أخذ معاني جديد مع جهود كل من هوقو V. Hugo (1802. 1885) وميخائيل باختين M.Bakhtine(1975.1895) ولقد وجد هذا الأخير مثالا واضحا على الغروتسك في الكرنفال. ومن الذين استندوا في أعمالهم المسرحية على الغروتسك الروسي يفغيني فاختانكوف E.Vakhtangov (1883. 1922). ينظر: المرجع نفسه، ص 329 وما بعدها

3 من الكلمة الايطالية Burla والتي تعني المزحة، وهي صفة لطابع ساخر في الأدب والفن بصفة عامة، ولكل ما يثير الضحك من خلال المبالغة والتناقض، تشبه الكاريكاتير في صفتي التضخيم والتشويه. ينظر: المرجع نفسه، ص ص 107 108.

4 لأول مرة استعملها الناقد الفرنسي بوالو Boileau (1636. 1711) في كتابه فن الشعر للدلالة على أغاني شعبية هجائية، ومن أشهر كتاب هذا النوع لابيش E.Labiche. ينظر: المرجع نفسه، ص 348 وما بعدها.

5 البروديا: المحاكاة التهكمية، ينظر المرجع نفسه، ص 409 . 412

6 الفارس: من الكلمة الفرنسية farce التي تعني الحشوة تستعمل في كل اللغات قريبا بهذا المنطوق، وتقوم على حبكة بسيطة، وعدد قليل من الشخصيات يقع بينها التباس، تسعى دائما إلى السيطرة على بعضها عن طريق الخدع، ويقوم الإضحاك في الفارس عن طريق المبالغة، الكلامية والحركية والإيماءات الجنسية، عرفت عودة قوية في القرن 19 خاصة في مسرح الفودقيل والبولفار. ينظر ماري الياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص ص 334 .335.

7الفيروز أبادي، مرجع سابق، ص 48.

يستسخرون" أي يدعوا بعضهم بعضا أن يسخر، سخرياً من سخر إذا استهزأ.1 إذا من معانيها الهزء، التكليف بما لا يُطاق، و القهر، وكلها تأتي مجتمعة وتحضر في الوقت نفسه لما يُسخَر من شخص ويستهزأ به، فهو قهر له بالتصغير من شأنه، وتكليفه من الناحية النفسية بما لا يطاق بعد كل الأذى النفسي الذي يصله من السّاخر، وفيها معاني التّعالي، والحط من قيمة السخَّرة (بكسر السين) أي من يسخر منه.

وعند السؤال لماذا نسخر؟ يكون الجواب لأن هناك ما يثير السخرية ونقصد بهم اهو خلاف المنطق والعقل والمألوف، سواء أكان المألوف حقا أم باطلا، فمن خالف الباطل بالحق سُخر منه، وهذا كان حال "سقراط" Socrate ، وحال الأنبياء والرسل، سخر منهم قومهم واتهموهم بالجنون والسحر، ومن خالف الحق بالباطل سُخر منه أيضا وهو حال أعداء "سقراط"، الذي كان يستعمل السخرية عند محاورة خصومه وسرعان ما يهزمهم، وكانت طريقته هي السؤال عن شيء ما مع إظهار الجهل به (التجاهل)، وأن تُلقي على محدثك بعد التسليم بأقواله أسئلة تُثير الشكوك في نفسه، حتى إذا انتقل من قول إلى آخر أدرك ما في موقفه من تناقض واضطر إلى التسليم بجهله، وهذه الطريقة تسمى سخرية "سقراط" (التظاهر بالجهل من أجل كشف الجهل وإظهار العلم).[2]

وحول المقصد من السخرية يقول الناقد الكندي "نورثروب فراي" Northrop Frye: "هدفُ السّاخر هو أن يُؤذي ويُدمّر"، ومع ذلك فإن للسخرية طابعا أخلاقيا محافظا، تنتقد مظاهر البعد عن القيم التقليدية الراسخة مثل الشجاعة، الكرم، الصدق، وما إلى ذلك[3].

وسار على نفس النهج نعمان محمد أمين طه حينما لاحظ أن الساخر في الحقيقة يحاول إخضاع خصمه له، وفي هذا ما فيه من تشفّ عميق وإراحة للنفس المتعبة، ويعلق على

1 ابن منظور، مرجع سابق ، ج4، ص 353.

2 رائد عبيس، **فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016. ص 22 و28.

3 المرجع نفسه، ص 26

حرفي السين والخاء الموجودان في كلمة سخرية بأنهما حرفان يُعبران عن اللين والطراوة والخبث، لقد صدق "أدلر" حينما قال: البغض والانتقام هما الشيطانان التوأمان اللذان يولدان السخرية[1]

4.مفهوم التهكم:

التهكم أيضا من المفاهيم التي تتكرر كثيرا في هذه الدراسة وهي كالسخرية ترتبط بمفهوم الفكاهة في معنى الاستهزاء، وتزيد عليها في بعض المعاني التي تكلم عنها الزبيدي في تاج العروس، وهي من مادة هَكَمَ: التهكُّم التهدُّم، يقال تَهَكَّمَتْ البئر إذا تهدمت، والتهكم الاستهزاء والاستخفاف، والتهكّم: التكبّر، ويعني أيضا التعدي.2 لكن ابن منظور أعطاه معنى الاستهزاء، وبهذا فهو يشترك مع السخرية في هذا المعنى، ويزيد معاني أخرى تدفع بهذا المفهوم نحو القسوة والإيلام مثل: الذي يتعرّض للناس بشرّه، المقتحم فيما لا يعنيه، التبختر بطرا، وتهَكَّمَ بنا إذا عبث بنا.3

إذا التهكم هو الاستهزاء والاستخفاف، مع التكبّر والتبختر، وبغرض إلحاق الشرّ بالمتهكم به، أي جعله فرجة وضحكة بين الناس بغرض الإيلام، وهو أشد أنواع المُضحك قسوة.

1 بوزيد الغلى، **تجليات الهزل والسخرية في رواية منينة بلانشيه**، مجلة الرافد (ملف: الضحك أسئلة وإضاءات)العدد 237، ماي 2017، ص17.

2 محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق نوّاف جراح، دار الأبحاث للترجمة والنشر،ج10، ط1، 2011، ص ص 583. 584.

3 ابن منظور، مرجع سابق، ج12، ص 617.

5. مفهوم الضحك

جرى تأخير الحديث عن الضحك والمُضحك بعد تناول الفكاهة ولواحقها اعتمادا على تصور شوقي الضيف وأحمد الحوفي: بأن الدّعابة والمزاح، والهزل والسخرية والتهكّم واللعب المعنوي واللعب اللفظي، على أن كلا منها فكاهة، إذا كان مُثيرا للضحك، أنني أريد بالفكاهة كل باعث على الضحك من فنون القول، وإن اختلف الاسم".[1] وعليه رأينا أنه من الضروري الحديث عن الضحك أخيرا لأنه مقصد الكل، الفكاهة، والكوميديا بكل أنواعها، والسخرية، والتهكم وغيرها. وفق الشكل رقم1.

والضحك في اللغة من مادة ضحك، تضَّحَّك وتضاحك، فهو ضاحك وضَحّاك، وضحوك ومضحاك، وضُحَّكَة كثير الضحك، والضاحكة كل سن تبدو عند الضحك، والأضحوكة ما يُضحك منه، وضحكت حاضت، وقيل ومنه قوله تعالى:" فضحكت فبشرناها بإسحاق"(سورة هود، الآية 71)، والرجل عجب أو فزع، والسحاب بَرَق، والضّحك بالفتح الثلج، والعسل، والشهد، والثغر الأبيض، والضاحك الحجر شديد البياض.[2]

وزاد ابن منظور: والضَحّاك مدحٌ، والضُّحَكَة ذمٌ، والضُحْكَة أذم ، وفي الحديث:"ما أوضحوا بضاحكة"، أي لم يبتسموا، والضَحُوك: الطريق الواسع، والطريق الضحّاك أي المُستبين، ورأي ضاحك، أي ظاهرٌ غير ملتبس.[3]

أورد أبو منصور الثعالبي في كتاب فقه اللغة وسرّ العربية، تحت عنوان: في مراتب الضحك، أن التبسم أولى مراتب الضحك، ثم الإهلاس، وهو إخفاؤه، ثم الافترار والإنكلال، وهما الضحك الحسن، ثم الكتكتة أشد منها، ثم القهقهة، ثم الكركرة، ثم الاستغراب، ثم

---

[1] أحمد محمد الحوفي، مرجع سابق، ص9

[2] الفيروز أبادي، مرجع سابق ، ج3 ، ص32.

3 ابن منظور ، مرجع سابق ، ج 10، ص 461 وما بعدها

الطخطخة، (يقصد يضحك المرء مصدرا أصواتا من فمه وأنفه)، ثم الإهزاق والزهزقة، وهي أن يذهب الضحك به كل مذهب.[1]

الضحك: "هو كل ما ينتج من الإنسان من حركة أو إيماءة أو لفظة أو جملة أو موقف أو شخصية تخلق المفارقة والتناقض، وكل ما يُجسد صفات وأفعال الإنسان، أو ما يتشبه بها،(...) من خلال الإنسان أو الأشكال التي يمكن لها أن تحيلنا إلى لا إنسان مثل الدمية أو القناع، أو عن طريق رسم الإنسان بأشكال متعددة تأمل من فعل التماثل الشيء الكثير وتتطور به وعنه إلى شكل من أشكال المبالغة والتضخم، والتركيز على الفعل أو الحدث أو الصفة، أو كل شيء يمثل موقفا كموقف الإنسان..."[2]

وجاء في مصادر تراثية عدة أن النبي صلى الله عليه وسلم كان أفكه الناس، وكان قليل الضحك، وإذا تكلم تبسم، ويروى عنه صلى الله عليه وسلم أنه قال: "أنا أمزح ولا أقول إلا صدقا"، وجاء في الحديث:"تبسمك في وجه أخيك صدقة" ، حتى الحديث الذي يقول: "كثرة الضحك تميت القلب" يركزون فيه على كلمة "الضحك" وينسون كلمة "كثرة"، فهذا الحديث يُحذر من الكثرة والإغراق في الضحك، أي أن يجعل حياته كلها لعب وضحك وانشغال عن الأمور الجادة والمهمة، وقال علي بن أبي طالب رضي الله عنه: "روّحوا القلوب واطلبوا لها طرف الحكمة، فأنها تملّ كما تملّ الأبدان".[3]

يقول الحسن البصري: "أما الضحك فإن اعتياده شاغل عن النظر في الأمور المهمة، مُذهل عن الفكر في النوائب المُلمة، وليس لمن أكثر منه هيبة ولا وقار، ولا لمن وسم به خطر ومقدار، فليكن بديل الضحك عند الإيناس تبسما وبشرا". ويقول في موضع آخر: "العاقل يتوخّى بمزاحه إحدى حالتين لا ثالث لهما: إحداهما إيناس المصاحبين والتودُّد إلى المخالطين،

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 18

[2] عوني كرومي، **الخطاب المسرحي دراسات عن المسرح والجمهور والضحك**، دارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2004، ص 172

[3] ينظر: عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص ص 259 . 260

وهذا يكون بما أنس من جميل القول وبسط من مستحسن الفعل، والحالة الثانية أن ينفي بالمزح ما طرأ عليه من سأم وأحدث به من هم".[1]

إذن الضحك عند البصري وسيلة اتصال اجتماعية، ووسيلة ترفيه وترويح عن النفس والمراد من كلامه القصد في الإضحاك هو التسلية والترويح وليس غيرهما. وهو يندرج ضمن سياق حديث الرسول صلى الله عليه وسلم :"كثرة الضحك تميت القلوب"، وربما المقصود هنا الضحك التهكمي الساخر الذي يقتضي تجميد العواطف تجاه موضوع الضحك، حتى يحدث الضحك، وإذا وقع تعاطفٌ مع الموضوع انعدم الضحك.[2]

ولقد خصّ أبو حامد الغزالي في كتابه "إحياء علوم الدين" وجهة نظر الإسلام في هذا الشأن حين قال: "وأما المزاح فمطايبة وفيه انبساط، وطيب قلب، فلم يُنه عنه، فاعلم أن المنهي عنه الإفراط والمداومة، أما المداومة فلأنه اشتغال باللعب، والهزل فيه واللعب مباح، ولكن المداومة عليه مذمومة، أما الإفراط فيه فإنه يورث كثرة الضحك، وكثرة الضحك تُميت القلب، وتورث الضغينة في بعض الأحوال، وتسقط الهيبة والوقار".[3]

للجاحظ رأي آخر:" لو كان الضحك قبيحا من الضاحك، وقبيحا من المُضحك، لما قيل للزّهرة، والحبّرة، والحلي، والقصر المبنيّ: كأنه يضحك ضحكا، وقد قال الله جل ذكره: "وأنّه هو أضحك وأبكى، وأنّه هو أمات وأحيا"(سورة النجم، الآيتان 43 و44)، فوضع الضحك بحذاء الحياة، ووضع البكاء بحذاء الموت، وأنه لا يضيف الله إلى نفسه القبيح، ولا يمنّ على خلقه بالنقص.(...) ولفضل خصال الضحك عند العرب تسمي أولادها بالضحّاك، وببسّام، وبالطلق، وبالطليق. وقد ضحك النبي صلى الله عليه وسلم ومزح، وضحك الصالحون ومزحوا، وإذا مدحوا قالوا: هو ضحوك السن، وبسّام العشيّات، وهشّ الضيف، وذو أريحية

[1] زهير كاظم ، مرجع سابق ، ص ص 53- 54

[2] المرجع نفسه، ص54

[3] ينظر : عبد الحميد شاكر، مرجع سابق ، ص 261 .

واهتزاز. وإذا ذموا قالوا: هو عبوس، وهو كالح، وهو قطوب، وهو شتيم المحيّا، وهو مُكفهر أبداً، وهو كريه، مقبض الوجه، حامض الوجه، وكأنما وجهه بالخل منضوح." [1]

أبو حيان التوحيدي[2] يفسر الضحك :

ورد في المقابسة الواحدة والسبعون في حقيقة الضحك وأسبابه ما يلي: "سألت أبا سليمان عن الضحك: ما هو؟ فأملى فقال: الضحك قوة ناشئة بين قوتي النطق والحيوانية، وذلك أنه حال للنفس باستطراق وارد عليها، وهذا المعني مُتعلق بالنطق من جهة، وذلك أن الاستطراق أنما هو تعجب، والتعجب هو طلب السبب والعلة للأمر الوارد، ومن جهة يتبع القوة الحيوانية عندما تنبعث من النفس، فإنها إما تتحرك إلى الداخل، وإما تتحرك إلى الخارج، فإما أن تكون دفعة فيحدث منها الغضب، وإما أولا فأولا باعتدال فيحدث السرور والفرح، فأما أن تتحرك من الخارج إلى الداخل دفعة فيحدث منها الخوف، وإما أولاً فأولاً فيحدث منها الإستهزال، وإما أن تتجاذب مرة إلى الداخل، ومرة إلى الخارج، فيحدث منها أحوال أحدثها الضحك، عند تجاذب القوتين في طلب السبب، فيحكم مرة أنه كذا ومرة أنه ليس كذا،

---

[1] أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **كتاب البخلاء** ، ج1، مطبعة دار الكتب ، مصر ، 1938، ص ص 24 25.

[2] إذا كان الجاحظ أستاذ علم الكلام في الأدب في القرن الثالث هجري، فإن أبو حيان التوحيدي بحق أستاذ الفلسفة في الأدب في القرن الرابع هجري، وقد وصفه ياقوت في كتاب إرشاد الأديب بأنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة. عاش أبوحيان التوحيدي في القرن الرابع هجري العاشر ميلادي قمة عهود الحضارة الإسلامية كما يقول علي شلق، وبلغ من العمر سبعين وقد عاش معظم عمره في بغداد وكان يعيش فيها من النسخ والكتابة وفيها أضاع قسما من مؤلفاته ، عاش ميؤوسا محروما ومات منبوذا، وكان مزاجه سوداويا ويذكر بكبار عباقرة التاريخ البائسين ، أمثال بن الرومي ، والمعري وغيرهم. ورد حديث أبوحيان التوحيدي عن الضحك والفكاهة و التهكم والمزاح وغيرها من ضروب السرور في مواضع عدة من كتبه ومن بينها نقف بوجه خاص عند ما ورد في المقابسة رقم 71 من كتاب المقابسات وكذا كتاب البصائر والذخائر والإمتاع والمؤانسة و الهوامل والشوامل. وهو صاحب مقولة : إياك أن تعاف سماع هذه الأشياء المضروبة بالهزل الجارية على السخف ، فإنك لو ضربت عنها جملة لنقص فهمك وتبلد طبعك ولا يفتق العقل شيء كتصفح أمور الدنيا ومعرفة خيرها وشرها علانيتها وسرها ، فاجعل الاسترسال بها ذريعة إلى أحماضك ، والانبساط بها سلما إلى جدك ، فإنك إن لم تذق نفسك فرح الهزل كرّبها غم الجد".

ويسري ذلك في الروح حتى ينتهي إلى الغضب، فتحرك الحركتين المتضادتين، وتعرض القهقهة منه في الوجه لكثرة الحواس، ويعلو الغضب واحداً واحداً منها "[1].

هذه رؤية عميقة حديثة تسبق ما ذكره "شوبنهور" Schopenhauer لاحقا بأكثر من سبعة قرون، من أن الضحك يحدث نتيجة للإدراك المفاجئ للتناقض بين تصور معين والموضوعات الدافعية المحددة التي تم الاعتقاد من قبل بوجود العلاقة بينها وبين التصوُّر، لكنها الآن علاقة جديدة، صحيح أن التوحيدي لم يبلور مسالة التناقض هذه على نحو مفصل لكنه ألمح إليها.

كذلك يتفق ما أورده التوحيدي هنا مع ما أشار إليه الكاتب البريطاني "هارولد نيكولسون" Harold Nicolson بعده بأكثر من تسعة قرون[2]، من اعتماد حس الفكاهة على إدراك تدريجي للتناقض، وإشارته للأساس الجسمي للضحك (مع أنها إشارات غامضة)، ولكنها تتفق مع تحليلات أكثر حداثة من الناحية الزمنية تربط الضحك بحركة الوجه وتمتد إلى الجسم كله، وتكون الأعصاب هي الموصلات السريعة لهذه الحركات فتحدث القهقهة[3].

[1] أبوحيان التوحيدي، **المقابسات** ، ص ص 95. 96 كتاب رقمي www.al-mostafa.com

[2] ينظر: شاكر عبد الحميد ، مرجع سابق ، ص 278.

[3] مرجع نفسه ، ص 278

آراء حول الضحك

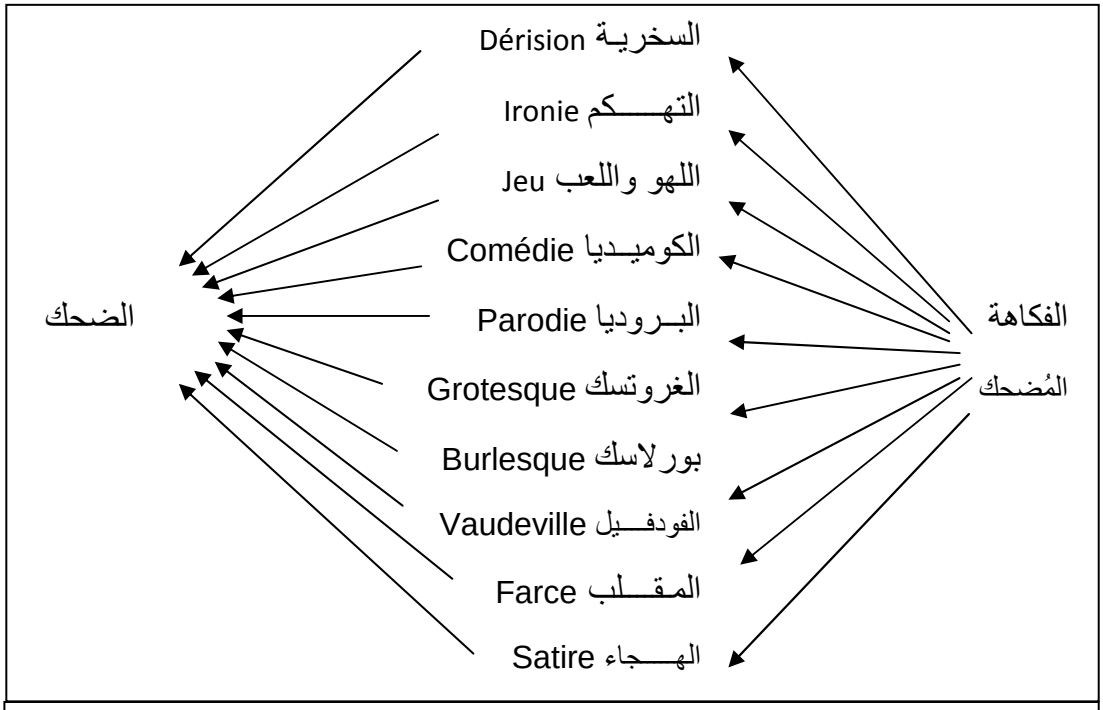
"لقد كان "أرسطو" يعتقد، أن مبعث الضحك هو الحط من مقام المضحوك منه، فالناس في الملهاة يُصوَّرون أردأ من صورهم الأصلية، ومن ثمة يصبحون مادة للضحك"، ويلاحظ "بن جونسون"Ben Jonson هو الآخر أن ما يكون معوجًّا أو ساقطا من كلام المؤلف أو معانيه، أو من كلام الناس وأفعالهم، يُحرّك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة غريبة، ويستثيرهم في الغالب إلى الضحك، ولقد اكتشف "كانت" Emmanuel Kant ومن بعده سلسلة كاملة من النقاد والفلاسفة، من "شوبنهاور" Schopenhauer إلى "هازلت" William Hazlitt، أن سرّ الضحك يكمن في عدم التناسب الذي يقوم بين حقيقتين، أو بين فكرتين أو كلمتين، أو بين مجموعتين من الأفكار. يقول "هازلت": "إن جوهر الشيء المضحك هو عدم التناسب... أو فقدان الصلة بين فكرة وأخرى... أو اصطدام شعور بشعور آخر." وهذا ينتهي إلى ما يراه "سدنى" من أن الضحك يجيء في الغالب من الأشياء التي يكاد ينعدم فيها التناسب بالقياس إلى الطبيعة"1. وفي رأي "فولتير Voltaire "الأديب الفرنسي الساخر أن الضحك خاصية تصدر عن مزاج مبهج، ولا تساير على الإطلاق أحاسيس الاحتقار والغضب، وقد تواشج مع الرأي الكاتب الفكاهي الألماني "جان بول ريشتر" Johann Paul Richter، كذلك رفض الفيلسوف "سبينوزا" Baruch Spinoza ربط الضحك الصحي بأحاسيس الاشمئزاز والاحتقار والاستهزاء، وأصرّ على أن الضحك والفكاهة والدعابة والمُلحّة هي نوع من البهجة والمرح، (...) أما "هيجل" Hegel فقد ربط بين الفكاهة والكوميديا في إشاعة أحاسيس البهجة والانطلاق والسمو فوق تناقضات الحياة. 2

فيما يرى "مكدوجل" Macdougal أن الضحك لا يقتصر على ذلك المظهر الخارجي المعروف بحركاته وأصواته الخاصة بل يصاحبها شعور باطني قوي يصعب قمعه أو

1 الارديس نيكول، **علم المسرحية**، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1992، ص295

2 نبيل راغب، **الأدب الساخر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000، ص 55

ضبطه.1 ويضيف فتحي محمد معوض أبو عيسى أن: كل باعث على الضحك من الفنون من قبيل الفكاهة، بغض النظر عن النوع الذي يُثير فينا الضحك أو يدعو إليه."[2] وهذا التعريف الأخير مضافا إليه مقولة أحمد الحوفي ـ الواردة سابقا ـ هو ما سمح بتصميم هذا التصور وفق الشكل (رقم 1).



(الشكل رقم 01): هو مُحصلة العرض المفاهيمي السابق، ومفاده أن الفكاهة تعني المُضحك، أي كل ما يثير الضحك، ولها عدة أنواع، وما هو مذكور في هذا الشكل على سبيل المثال لا الحصر، وهي عملية عقلية منطقية وسوسيو بسيكو بيولوجية، والضحك هو غايتها ووسيلتها فى الوقت نفسه.

مفهوم المسرح الفكاهي:

المسرح في ماهيته هو فن مزدوج يقوم على العلاقة بين النص من جهة، والعرض الذي يُشكّل غائية المسرح من جهة ثانية، ويقوم في أبسط أحواله على وجود الممثل الذي يؤدي والمتفرّج الذي يتلقّى[3]. ولكن إذا أضفنا كلمة "فكاهي" بالمعنى الشامل الذي سبقت الإشارة إليه، يصبح معنى مسرح الفكاهي هو كل نص أو عرض مسرحي يُثير الضحك لدى

1 أحمد عزت، **أصول علم النفس**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1985، ص 9

2 بن عمارة أمال فاطمة الزهراء، مرجع سابق، ص100.

3 ماري إلياس وحنان حسن قصاب، مرجع سابق، ص 425

هذا المتفرّج، باعتماد الدعابة والمزاح، والهزل والسخرية والتهكم واللعب المعنوي واللعب اللفظي وغيرها، وهذا هو المفهوم الذي سنعتمده في هذه الدراسة.

6. مفهوم المرجعيات[1]:

قبل الخوض في مرجعيات الفكاهة في المسرح الجزائري، نرى أنه من الضروري ابتداء تجلية مصطلح المرجعية، وذلك بإيضاح مفهومه وأهميته، وكذا المؤشرات أو المرتكزات التي تقود إلى تحديد أو استنباط تلك المرجعية.

ورد مصطلح المرجع في اللغة عند أبي الأصبع بمعنى: "أن يحاكي المتكلم مراجعهُ في القول ومحاورة في الحديث جرى بينه وبين غيره"[2] .

وفي علم الدلالة تشير المرجعية "إلى العلاقة بين العلامة اللسانية والمرجع أو الشيء الخارجي خارج اللسانيات."[3]

يذهب عبد المالك مرتاض في حديثه عن المرجع Référent والمرجعية Référence إلى أنه من المنظرين من لا يُعير اهتماما كبيرا لإمكان التمييز بينهما، غير أن عامة منظرين السيميائيين يجنحون بالمصطلحين الاثنين إلى أن كلا منهما يتمثّل مفهوما قائما بنفسه مختلفا عن الآخر اختلافا قليلا.، ويضيف أن مصطلح Référent جاء من الانجليزية وانتقل إلى اللغة الفرنسية سنة 1820 ويعني في معناه المعجمي وسيلة للتمرجُع والتموقُع بالقياس إلى شيء آخر، ويورد جملة من الآراء لمنظرين سيميائيين على غرار "دوسوسير"، و"كورتيس"، و"غريماس"، و"ميشال اريفي" وغيرهم، ولما يصل إلى رأي "رومان ياكوبسون" يقول عنه أنه أولج بنية

---

[1] ينظر: إدريس بن فرحات، **المرجعية المحدّدة للآراء النقدية في القضايا المتعلقة بالنقد عند عبد السلام المسدي في كتاب (الأدب وخطاب النقد)**، مجلة مقاليد، العدد06 الصادرة عن كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي بجامعة قاصدي مرباح ورقلة – الجزائر 2014 -https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-06

[2] مجدي وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت،1973، ص197.

[3] جيرمان، كلود وريمون لويلان،**علم الدلالة**، ترجمة نور الهدى لوش، دار الفاضل، دمشق، 1994، ص17.

الاتصال في المرجع وهو يُطابقه مع المفهوم السياق Le Contexte ذلك أن السياق لا مناص منه من أجل شرح الرسالة ويُقرّ بوجود الوظيفة المرجعية للغة.[1]

بيد أنه لم يتداول كثيرا هذا اللفظ في كتب اللغة القديمة، على خلاف هذا العصر فهو مستعمل بكثرة، كقولهم:"معنى مرجعي" و"وظيفة مرجعية" و"خطأ مرجعي" و"النظرية المرجعية" و"مؤشر المرجعية"2، ونحو ذلك من الألفاظ المتداولة في حقل الكتابات الفكرية والأدبية وغيرها. لكن عند التأمل في أقوال العلماء والمفكرين وأصحاب المذاهب والاتجاهات المختلفة نجد أنّ مصطلح المرجعية يستعمل في ثلاثة مستويات3:

المستوى الأول: يراد بالمرجعية فيه: الإطار الكلي والأساسي المنهجي والركيزة الجوهرية في أي خطاب أو ملّة أو مذهب أو دستور أو نظام.

المستوى الثاني: وفيه المصادر والمستندات والأدلة التي يعتمد عليها لتكوين أي نوع من أنواع المعرفة.

المستوى الثالث: وفيه(ممثّلو المرجعية، المراجع) وهم الأشخاص الذين يُعاد إليهم في الشؤون العلمية أو العملية.

إذن بضم هذه المستويات الثلاثة في سياق واحد، يمكننا أن نستخلص مفهوما شاملا للمرجعية على أنّها: " الإطار الكلي والأساس المنهجي، المستند إلى مصادر وأدلّة معيّنة لتكوين معرفة ما أو إدراك ما، يبنى عليه قول أو مذهب أو اتجاه يتمثّل في الواقع علما أو عملا "4.

1عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر، ط3، 2015، ص 373

[2] ينظر: **معجم المصطلحات اللغوية**، إنجليزي-عربي، دار العلم للملايين، ط1، 1990، ص422.

[3] ينظر: عبد الفتاح مراد، **موسوعة البحث العلمي**، الإسكندرية، مصر، 1998، ص 422.

[4] سعيد بن ناصر الغامدي، **المرجعية معناها وأهميتها وأقسامها**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد50، رجب 1431هـ، ص382.

والمفيد أنّ قضية المرجعية ذات أهمية كبرى، فهي الفكرة الجوهرية التي تشكل قاعدة لكل الأفكار والمعتقدات في اتجاه ما أو مذهب ما، وتبرز أهميتها من كونها الركيزة الثابتة، والتي لا يمكن أن يقوم أي خطاب أو معرفة أو رؤية بدونها.

ومن أهم المناهج النقدية التي استعملت المرجع ودافعت عن ضرورة ربط العلاقة بين الإنتاج الأدبي والمرجع، التداولية وذلك في إطار جهودها الرامية إلى تغيير النظرة السائدة إلى الأدب (باعتباره خطابا بلا مرجع ولا سياق مثلا) ونقد المقاربات الأخرى (كالبنيوية والأسلوبية والإنشائية)، وتجاوزت التداولية التعامل البنيوي مع النص باعتباره نظاما (مستقلا عن السياق أو المرجع) إلى التعامل معه باعتباره خطابا أو عملا لغويا مرتبطا بمقام ومنتَجا في سياق.

مثلما ذهب التداوليون إلى أنّ النص الأدبي هو نصّ في سياق انطلاقا من قاعدة "لا نصّ بدون سياق" ذهبوا كذلك إلى أنّ النص الأدبي هو نصّ ذو مقاصد انطلاقا من قاعدة "لا نصّ بدون مقاصد". لاسيما بعد أن انتقلت "المقصدية" من نظرية في الفلسفة الظاهراتية "هوسرل" Edmund Husserl إلى مقولة أساسية من المقولات التداولية، و"تحوّلت مقاصد التكلّم في الدراسات التداولية الحديثة إلى منطلق أساسي من منطلقات تحديد الخصائص الإنشائية في الخطاب".[1]

إنّه بتتبُّعنا للقضايا والمواقف التي تناولها المسرح الجزائري ومختلف سياقاتها المتنوعة نكتشف تلك المرجعية التي اتكأ عليها المسرح الجزائري. فالمسرحية تقوم على محاكاة الواقع كما قال أرسطو، فهي تنتقي بعضا من عناصر هذا الوقع وتعرضها على خشبة المسرح في قالب فني، وقد يكون هذا الواقع المُحاكى إما تاريخيا أو تراثيا أو اجتماعيا أو سياسيا، بمثابة المرجعية التي تحرك المنتج المسرحي.

[1] http://chafii-kitebet.blogspot.com/2011/06/blog-post_1752.htmljhvdo
تاريخ الاطلاع 2017/06/16

ليس بإمكان أي كاتب أن يزعم أن كتابته هي ابتكار محض لفظا وفكرا، وبهذا يمكن القول أن كل عمل أدبي يقوم على إستراتيجية انكتاب وإبداع عمادها هو استقطاب عدة مرجعيات سواء كانت فنية أو أسطورية أو تاريخية أو اجتماعية والاستناد عليها جميعا في عمل واحد، أو على واحدة منها تمثل المرجعية الأساس، فالنص صناعة مشتركة بين مرجعيته التي تسبقه، وصيغته الجديدة التي كانت حصيلة الإجراءات الأسلوبية لكل حقل استدعيت إليه وتوسلت به مسرحا كان أو شعرا أو رواية..[1]

وفي ضوء ما تقدم، ولأغراض هذا البحث، حدد الباحث تعريفه الإجرائي لمصطلح مرجعيات: المنهل الفكري والجمالي العام الذي يتوافر عليه المخرج والذي يتمحور ضمن معطيات الخيال والواقع بكل أبعاده الاجتماعية والتاريخية والتراثية والسياسية وغيرها، باعتبارها متكأ يقتبس منه المسرحي مادته النصية والبصرية. متبنيا ما جاء به جلال زياد حول تعريفه لمصطلح المرجعية في المسرح على أنه "العالم الخارجي الذي أشارت إليه العلامة في سياق العمل المسرحي."2

واستعملنا مصطلح "مرجعية" بصيغة الجمع "مرجعيات" للدلالة على تعدد المؤثرات التي عملت على تشكيل ظاهرة الفكاهة في المسرح الجزائري.

1 حمودي لعور، **المرجعيات التاريخية للبطل في المسرح الجزائري الفصيح**، رسالة ماجستير، إشراف: صياد سيد أحمد، قسم الفنون، جامعة وهران، 014 ، ص20، نقلا عن: حبيب بوزوادة، **مرجعية الخطاب الشعري في الأدب الجزائري القديم**، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، 2010،2011 ص15

2 جلال زياد، **مدخل إلى سيميائية السينما والمسرح**، عمان، منشورات وزارة الثقافة، 1992، ص27.

الفـصـل الأول

الفكاهة خصائصها ووظائفها

ونظريات الضحك وآلياته

1. الجذور التاريخية للفكاهة، خصائصها ووظائفها

1.1 . الجذور التاريخية للفكاهة

1.1.1 . الفكاهة ما قبل الإغريق

2.1.1 . الفكاهة عند الإغريق من الكرنفال إلى الكوميديا

2.1 . خصائص الفكاهة عبر العصور

2.1. 1 . الفكاهة الرومانية على درب الإغريق

2.1. 2 . الفكاهة في القرون الوسطي بين الانحصار والانتشار

2.1. 3 . الفكاهة من عصر النهضة إلى التاريخ الحديث

2.1. 4 . تمظهرات الفكاهة في المسرح المعاصر

2.1. 5 . الفكاهة في المسرح العربي الحديث

3.1 . الفكاهة من تعدد المعنى إلى تعدد الوظائف

3.1. 1 . الفكاهة ووظيفة اجتماعية

3.1. 2 . الفكاهة ووظيفة النقدية

3.1. 3 . الفكاهة والوظيفة التهكمية

3.1. 4 . الفكاهة ووظيفة العبث

3.1. 5 . وظيفة التطهير

2. الضحك نظرياته وآلياته

2. 1. نظريات الضحك

2. 1.1. نظرية التفوق و السيطرة

2. 1.1. نظرية التناقض في المعنى

2. 1.3. النظرية الانعطافية

2. 1.4. النظرية الاجتماعية

2. 1.5. نظرية التطهير أو تنفيس

2. 2. آليات الضحك

2. 2.1. مضحك الإشكال والحركات

2. 2.2. مضحك الظروف و المواقف

2. 2.3. مضحك الكلمات

2. 2.4. مضحك الطباع والسلوكات

الفكاهة أو التفكُّه من الجوانب المميزة للسلوك الإنساني على مرّ العصور والأزمنة، وعبر مختلف الثقافات والحضارات، أما الضّحك فهو التّعبير الجسمي أو الفزيولوجي عن هذا الجانب، مع ضرورة الإشارة إلى أن كل فكاهة تنتج ضحكا، ولكن ليس بالضرورة أن يتولد الضحك من الفكاهة تحديدا، وقد قال الكاتب الفرنسي "رابليه"François Rabelais ومن قبله "أرسطو": "إن الضحك هو الخاصية المميزة للإنسان"، فالفكاهة رسالة اجتماعية القصد منها التنفيس والتطهير للنفس من أدران الحياة اليومية وكدرها، وهي في الوقت نفسه أداة تصحيح وإصلاح، فالضحك يُشعر المضحوك منه بالخجل و الحرج، فيغير سلوكه، إذْ هي آلية في يد المجتمع يحافظ بها على قيمه ومعاييره.

لا توجد حدود فاصلة بين الفكاهة بمختلف تجلياتها وبين الضحك، ولذلك نجد جميع الفلاسفة والمفكرين في تناولهم للفكاهة عامة والكوميديا على وجه التحديد، يُعرّجون دائما على الضحك والمُضحك، وهو ما دفعنا إلى تفصيل القول ابتداء حول الفكاهة باعتبارها مثيرا استجابته الآلية هي الضحك.

ثم تطرَّقنا لظاهرة الضحك، التي مازالت إلى اليوم محل دراسة وبحث واهتمام عديد الحقول المعرفية، حول ماهيتها وأسبابها ومصادرها وأنواعها، ومعرفة تأثيراتها على الفرد والمجتمع.

حاولنا في هذا الفصل التطرّق لظاهرتي الفكاهة والضحك من وجهة تاريخية وفلسفية وجمالية بهدف الوصول إلى تحديد آليات اشتغالهما في العرض المسرحي.

1. الجـــــذور التاريخـية للفـــكاهة ووظائـفها

1.1 ـ الجـــــذور التاريـخـــية للفـــكاهـــــة

1.1.1 . الفـكاهة مـا قبـــــل الإغـريـــق

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

لقد عُثر خلال الثلاثينات من القرن العشرين على مجموعة من الألواح الصلصالية[1] نسبت إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، تحديدا إلى حضارة "أوغاريت الأولى"[2] شمال سوريا قدمت شواهد جديدة على ذلك الامتزاج بين الضحك والبكاء لدى الشعوب القديمة، وكشف العلماء أن هذه الألواح تحتوي على أسطورة انبعاث الإله "بعل" (إله المطر والخصوبة) وموته من خلال دموع البكاء الممزوجة بالضحك، ويقال إن هذه العبادة انتشرت في بلاد النيل والرافدين وآسيا الصغرى، ثم في الغرب بعد ذلك، ففي كل تلك المناطق، كان الناس يبكون وينوحون بسبب موت الآلهة عندما يدفنونها ويوارونها التراب، ثم يضحكون ويمرحون في الوقت نفسه وذلك توقعا منهم انبعاث الآلهة وزواجها بعد ذلك.3

---

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

[2] اوگاريت Ugarit هي مملكة قديمة تقع أطلالها في موقع رأس شمرا، محافظة اللاذقية في سوريا، على مسافة 12 كم إلى الشمال من مدينة اللاذقية على ساحل البحر المتوسط. ينظر: المرجع نفسه

[3] عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص63

في هذا الصدد يشير محمد صبري إلى أن الأدب السومري عرف الفكاهة وكانت تسمى "أدب المنافسات" أو "الرجل ضد الرجل" وهي مناظرة بين اثنين يتبادلان الخطب والشتائم بشكل ساخر، لغرض الترفيه واللهو، ويدعى الأول "انكيتالو" والثاني "انكيسهجال" كما عرف السومريون لاعبي السيرك "كوركارو" والمهرج "موبابيلو" والمُنكت "ايبشثوموتي"[1].

وفي مراحل لاحقة من تاريخ العراق وتحديدا في العصر البابلي يذكر جـــورج رو Georges Roux: كان للبابليين احتفال سنوي يدعى "أكيتو"[2] وأبرز ما يسْتميز به هذا الطقس الاحتفالي تبادل الأدوار والعلاقات، إذْ يصبح العبد المعربد ملكا خلال مدة الحفل بعد الإطاحة بالملك الأصلي الذي يُخفيه الكهنة، وتعمّ الفوضى والعربدة الشهوانية حدّ تجاوُز القوانين العليا والدنيا وهتك الأعراض[3] في جوّ من التهكم والسخرية، وهي نفس الطقوس التي نجدها في الحضارات اللاتينية والصينية وحتى الفرعونية واليونانية.

وفي السياق ذاته يشير الباحث فوزي رشيد إلى أنّ "الأسطورة الشهيرة المكتشفة في العراق "نزول إينانا إلى العالم السفلي" هي أول نص مسرحي مُكتشف حتى الآن في العالم وأضاف بأنه اكتشف نصًا مسماريًا في مدينة آشور، يعود إلى 800 سنة قبل الميلاد، وهي تمثيلية أخرى بطلها الإله مردوخ"[4].

الفراعنة بدورهم صنعوا إله الضحك "بس" ذلك القزم القصير القميء، الذي كان إلها للضحك والمواقف السّاخرة وأيضا لتخفيف الآلام، لكن يبدو أن التهريج لم يكن مهنة محترمة رغم وجود وثائق ومدونات وبرديات عن مهرجي البلاط الفرعوني، وربما أشهر الأعمال الأدبية

---

[1] ينظر: عبد الكريم عبود كريم المالكي، **تقنيات الممثل الهزلي في المسرح**، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف : سامي عبد الحميد ، بغداد 1998. ص ص 33 34.

[2] للتوسع ينظر: جورج رو، **العراق القديم**، ترجمة وتعليق حسن علوان حسين، 1986، ص 530 وما بعدها

[3] ينظر: عبد الكريم عبود المالكي، مرجع سابق، ص 19

[4] أحمد شرجي، **المسرح العربي من الاستعارة على التقليد**، دار ومكتبة عدنان . بغداد، 2013، ص48

التي وصلتنا وتذكر الضحك والترويح والمسماة تعاليم "بتاح حتب"، وهي من أقدم أعمال أدب الوصايا والنصائح، وفيها ستجد وصية خاصة بالترويح عن النفس وضرورة الضحك، وهناك بردية محفوظة في متحف برلين عن شجار بين إنسان سئم حياته وبين روحه، وهي تتخذ شكل محاورة نصية فلسفتها هي: كل واشرب وامرح فالحياة قصيرة.[1] إلا أنه لم يُعثر على نصوص كوميدية مسرحية فرعونية مثلما عثر على فن الكاريكاتور المستخدم في النقوش وبعض النماذج الفكاهية، فقد كشفت الدراسات والأبحاث الأثرية عن وجود رسومات كاريكاتورية خلّفها الإنسان القديم على جدران الأهرامات المصرية، وفي أرجاء المعابد القديمة، نذكُر من ذلك بردية مصرية قديمة أنجزت بيد رسام ساخر لم يتم التعرُّف عليه، تُصوّر طائرا يصعد إلى الشجرة ليس بواسطة جناحيه، وإنما بواسطة سُلّم خشبي، وهو مُخالف لما هو مُتعارف عليه في الواقع، ما جعله موضعا للسخرية والضحك[2].

وأشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث "إزيس" على "أوزريس"، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى جاء الكشف الحديث الذي قام به "كونتر" سنة 1922 و"كورت" عام 1928 وسليم حسن سنة 1927، فتبين أن ثمّة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا وتدور أحداثها حول الإلهة "إزيس" في رحلة بحثها عن زوجها وأخيها و"أوزريس" بمساعدة ابنهما "حورس"، وفي مواجهة عدوهم "ست" إله الظلام، وتدوم مشاهد التمثيل ثلاثة أيام، وينتقل الموكب من مكان إلى مكان، وقد ذكر "هيرودوت" أن الإغريق أحذوا فن المسرحية عن الفراعنة...3

---

[1] أسامة القفاش، **فن كتابة الكوميديا**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2012، ص 10

2 شمسى وقف زاده، الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، العدد 12، ص 104. تحميل من موقع http://lisaanularab.blogspot.com/2015/02/، بتاريخ 2016/9/21.

3 عمر الدسوقي، **المسرحية نشأنها وتاريخها وأصولها**، دار الفكر العربي، د ت، ص 11

لكن الباحث العراقي "أحمد شرجي" يتساءل هنا حول المقولتين السابقتين اللتين تؤكدان أسبقية المسرح العراقي والمصري للمسرح اليوناني يقول:"لأنه لو صحّت طروحات الاثنين فلماذا إذن لم تكن هناك تراجيديات حقيقيّة كما هو الحال عند الإغريق؟".[1] وهو سؤال جدير بالطرح، الغرض منه التشكيك، واستفزاز الباحثين لبذل المزيد من الحفر والتّنقيب، لأن البحث الأثري مازال إلى يومنا هذا يفاجئنا بالجديد في كل مرّة.

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

هي طريقة ابتكرتها تلك المجموعات البشرية كي تقول على لسان الحيوانات ما ليس بوسعها أن تؤكده في الحياة العامة. وهنا يتساءل "ديفينيو"Jean Duvignaud هل يتعلق الأمر بكتمان الاحتجاج على وجود الطبقية الاجتماعية، عن طريق تصوّر عالم معكوس تعبر فيه الطبيعة عن ما لا يجرؤ الإنسان على التفوّه به؟ هل في الأمر كتمان لتلك التخيّلات الطفولية التي يمكن أن نذكرها في جملة المفاهيم الأساسية التي جاء بها "فرويد" Sigmund Freud سائرين في ذلك على خطى "بيتلهايم" و"روهايم"؟[2]

[1] أحمد الشرجي مرجع سابق، ص ص 47 . 48 ، ويقصد هنا بقوله :"طروحات الاثنين" الباحث العراقي فوزي رشيد الذي أوردنا رأيه ، وعلى عقلة عرسان الذي يقول إن المصريين هم أول من عرف المسرح في كتابه سياسة في المسرح ص 34.

[2] Jean Duvignaud, **Le Propre De L'homme**, **Histoire du rire et de le dérision**, Hachette, France, 1985, p27.

هذا النوع من المسرحة الفكاهية Théatrealisation Comique للإنسان– الحيوان تتخذ في كل مرة معنى مختلفا وقصدية خاصة، فإذا كان يعني في مكان ما تناسخ الأرواح بين الكائنات الحية، يصبح في مكان آخر أكثر قوة، أين يتحوّل إلى أداة للسخرية من الطبقية السائدة، فقد يستطيع الإنسان في إطار الحياة الجماعية أن يتغلب على الحيوان الذي كان يهدده أو أن يحصل منه على ما يلزمه من غذاء، لكن صورته الشخصية تختفي في الوقت نفسه وراء تقسيم طبقي ثابت جدا أو خلف بعض القوى الغامضة والمثيرة للقلق، فالحيوان المتكلم في مجتمعات العصور الوسطى ليست له نفس دلالة ذلك الحيوان الذي ينطق بالحكمة في قصص "إيزوب" Esope أو عند الهنود، إذ عندما نضفي على الطبيعة طابعا مقززا في وقت يعلم الكل أن الأمر من وحي الخيال فقط، فإنّ ذلك يُوحي بوجود تمثيل عدواني يهدف إلى الطّعن في مصداقيّة نظام معيّن1.

من خلال معايشاته الأنثروبولوجية يؤكّد "ديفينيو" حقيقة مهمّة، وهي أنّ الضّحك مُلازم للّعب، وهو ضحك غالبا ما يكون قريبا من ذلك الضحك الذي يرافق النشاطات الوظيفية – خارج حدود أوروبا بطبيعة الحال – غير أنه يوحي بلحظة من الانقطاع خلال الممارسة المنتظمة للنشاطات المؤسسة، فهو عبارة عن استراحة وسط النسيج المتلاحم الذي تصنعه الحياة الجماعية...

لقد تكلم "ميد" Mead عن الضحك الذي يرافق لعب البنات في جزر "ساموا" Samoa، تلك البنات اللائي يعشن في ظل الرقابة والخوف من الرؤساء والآباء والأطفال يجتمعن مع بعضهن البعض عندما يتوسط القمر السماء ويطرد الأشباح، في جو احتفالي يخففن من وطأة العمل المتواصل تحت ظل المراقبة، فهل في هذا الأمر محاولة للتعويض عن التعب الذي يسببه القيام بواجب مرهق؟ في مكان آخر يقوم الشاب "تالاييسفا Talayesva" بتحضير ألعاب انتقامية وتهريجية مباشرة بعد مشاركته في حصص تدريبية قاسية، أو خارج

1 Jean Duvignaud, Op - Cit, p27.

ساعات الواجبات التي تفرضها عليهم مدرسة البيض. هذا أيضا نوع من التّرويح والتّعويض.

ليست كل الألعاب مضحكة . يقول "ديفينيو" . فعندما تغلب العادة على التسلية يختفي ذلك الجو المفرح، ومثال ذلك لعبة الشطرنج خلال فترة الإسلام الكلاسيكي، وألعاب العصور الوسطى (ربما يقصد هنا داخل الكنائس) ، ولعبة الذهاب عند الصينيين. لكن هل هذه ألعابٌ حقًا ؟ فهي تحتوي على مراسيم جادّة، ليس فيها أي مكان لما هو غير متوقع الحدوث، لأن قواعد اللعبة صارمة، فهي إذن نشاطات مسلية تهدف إلى حماية العرف الاجتماعي والمحافظة عليه، بل على الشعيرة الدينية، ولهذا فالملل يصاحب أحيانا مثل هذه النشاطات الترفيهية التي كانت حكرا على نخبة المجتمع1.

منطقة الشمال الإفريقي ومنذ آلاف السنين عرفت هي الأخرى طقوسا احتفالية مشابهة، نجد مثالا لها في الجزائر "طقوس الأيراد" (والإيراد هو الأسد)، حسب الباحث الأنثروبولوجي "محمد صهريج"2 الذي يشير إلى أن هذا الاحتفال يعود إلى تاريخ انتصار الملك "شاشناق"[3] سنة 950 قبل الميلاد على جيوش فرعون حسب الروايات التاريخية، وهو مرتبط بالاحتفالات برأس السنة الأمازيغية بمنطقة بني سنوس بالجبال الجنوبية الغربية لولاية تلمسان ويتضمن هذا الكرنفال الذي يُشكل حفلا شعبيا، عدة طقوس وتقاليد مميزة، غير أن تسميتها تتغير من جهة إلى أخرى على مستوى هذه المنطقة الجبلية، حيث تُعرف عند سكان دوّار

---

[1] Jean Duvignaud, Op- cit . p28

2 أصدر كتابا بعنوان:"منافحة تاريخية وإثنية وسوسيولوجية لأيراد بناحية بني سنوس" يقع في 300 صفحة أصدرته وزارة الثقافة طبعه في إطار تظاهرة" تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية لسنة "2011

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

"تافسرة" بـ"الشيخ بوقرنان"، ولدى سكان قرى: بني عشير وسيدي العربي وأولاد موسى باسم "كراع فريعة"، حسب صهريج الذي أكد أن هذا الاختلاف في الأسماء لا يغير شيئا في طبيعة الاحتفال وتقاليده المتميزة.1

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

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

ولأن التظاهرة تُقام في الليل (ما بين صلاة العشاء ومطلع الفجر) يتم تنظيم مجموعات من الشباب المقنّعين، يقودها مقدم الجماعة ويرافقه في مهمته "القلمون" هذا الأخير مهمته جمع ما يتكرّم به أهالي الديار التي يزورها الإيراد ويلعب لعبة الأسد واللبؤة وقصة الولادة، أو موضوعات أخرى، ويرافق الكرنفال جوق موسيقي وشباب يشارك بترديد "أهازيج الكوفي" (المسمع)، وأمام كل منزل يقصدونه لطلب المعونة تلعب اللعبة، وتُتلى الفاتحة، ويُقدّم المعروف (الصّدقة)، ويُكرم المقدم وجماعته، وتسير الأمور على هذا النحو إلى أن تنتهي الفرجة مع بزوغ الفجر، ويرحل الإيراد (لعابين الدارة، الجوق الموسيقي، المقدم ومساعدوه) وبعض الشباب المشاركين في الكرنفال إلى مكان معزول لا يعرفه سكان القرية، يتقاسمون جزءا من الذخيرة التي جمعوها، والباقي يوزعونه على الفقراء والمساكين، ثم تتفرق المجموعة على موعد اللقاء في الأمسية الموالية، وهكذا تدول الأحوال لمدة ثلاث ليال.[2]

1 http://www.oran-aps.dz/spip.php?article23564 بتاريخ 16 /2016/09

[2] علي عبدون، ظاهرة أيْراد من الطقوس إلى المسرح، **توظيف التراث في المسرح الجزائري**، مرجع سابق، ص148 وما بعدها.

لاشك أن هذه الفرجة الكرنفالية قد بدأت وثنية، ثم عرفت تغييرات عديدة بسبب التغيُّرات الثقافية والدينية التي شهدتها المنطقة عبر تاريخها الطويل، وأصبحت طقوسا احتفالية ذات أبعاد اجتماعية تضامنية.

2.1.1. الفكاهة عـند الإغــريق من الكرنــفال إلى الكومـــيديا

أوّل ما يُواجه الباحث عند التطرق إلى هذه المسألة هو الغموض الذي مازال يكتنفها حتى اليوم، وذلك بسبب عدم توفُّر مادة كافية لمعرفة نشأة الكوميديا الإغريقية من حيث الزمان والمكان والتطوُّر، ولقد عبر "أرسطو" عن ذلك بقوله: "بينما نعرف التغيرات المتتالية التي طرأت على مراحل تطور التراجيديا، وكذلك نعرف أسماء من تمت على أيديهم تلك التغيرات، فإننا لا نعرف ذلك بالنسبة للكوميديا"[1]، ولكنه يؤكد في الوقت نفسه أنه رغم هذا الغموض، يمكن أن نستمد بعض المعلومات من مسرحيات "أرسطوفانيس" Aristophane (446.- 386 ق.م) التي وصلتنا، ومنها نعرف أن الملهاة تطورت حتى أصبحت تصور لنا المجتمع الأثيني تصويرا دقيقا ، وتعالج شتى الموضوعات التي كانت تشغل بال الإغريق في القرن الخامس.[2]

فهو يرى في كتابه "فن الشعر" أن "هوميروس" Homère هو أول من أوجز لنا الخصائص الأساسية للكوميديا عن طريق معالجة المادة المضحكة علاجا دراميا، بدلا من كتابة الهجاء الشخصي، وعلى هذا فإن علاقة منظومة "المارجيتس"[3] "Margites" بالكوميديا كعلاقة الإلياذة بالتراجيديا.[4]

---

[1] أرسطو، مرجع سابق، ص 103.

[2] محمد صقر خفاجة ، **دراسات في المسرحية اليونانية** ، المكتبة الانجلو مصرية، د.ت، ص29

[3] ملحمة كوميدية قديمة، ينسبها أرسطو إلى هوميروس، وهذا موضوع مناقشة بين الباحثين. ينظر: عصام الدين حسن أبو العلا، **نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا**، مكتبة مدبولي، 1993، ص 68.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 15-16.

ولا يكتفي أرسطو بعرض هذا الاعتقاد حول نشأة الكوميديا، بل يبحث عن بداية البداية، فهو يرى أن نشأة التراجيديا في الأصل – شأنها شأن الكوميديا – هي نشأة ارتجالية.1 وهذا طبيعي لأنّ الأصل هو النشأة والتطوُّر، ثم تأتي القوانين الضابطة، مثلها مثل معظم الألعاب والطقوس وحتى العادات والتقاليد.

تعود نشأة الكوميديا إلى قادة الأناشيد الإحليلية المرحة التي كان يرددها أهل الريف في أعيادهم، يتركون بيوتهم ويملؤون الطرقات ويقيمون المهرجانات، ويسرفون في الأكل والشرب حتى يفقدون وعيهم ويخرجون عن وقارهم، فيقومون باستعراضات ماجنة، يغنون ويرقصون، وقد لبسوا ثيابا تثير الضحك، وكانوا يتبادلون الشتائم اللاذعة والنُّكت البذيئة، ويحملون صورا مكبرة لعضو الإخصاب Phallos وكان يقف بينهم منشد يمجد إله الخمر ويتغنى بالنبيذ.[2]

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

وممّا أكّدته الباحثتان أنّ تعريف الكوميديا إشكالية بحد ذاتها، فعبر تاريخ المسرح استُخدمت للدلالة على أي نوع مسرحي يختلف عن التراجيديا، وخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر دلّت على المسرحية على وجه الإطلاق، وأطلقت فيما بعد على كل نوع مسرحي يحمل طابع الإضحاك.[3]

[1] عصام الدين حسن أبو العلا، المرجع السابق، ص 16

[2] محمد صقر خفاجة ، مرجع سابق، ص28

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص376

وفي محاولته لترسيم المؤسس الأول للكوميديا، يتتبع أرسطو بعض الآثار التي تشير إلى ذلك الخلاف الذي وقع بين "الميجاريين" و"الدوريين" حول من ابتدع التراجيديا والكوميديا ويدحض رأي "الميجاريين" الذين ينتمي إليهم الشاعر "إبيخارموس" Epicharmos[1]، ويؤكد على أسبقية الشاعرين"خيونيديس"Chionides[2] و"ماجنس" Magnes[3] في كتابة الكوميديا.[4]

وأورد "أرسطو" في موضع آخر اسمين لشاعرين آخرين ربما عاصرا "إبيخارموس" وهما "فورميس" Phormis[5] و"كراتيس" Kratés[6]، وخصّ الأخير بأنّه الأوّل من بين شعراء أثينا من هجر الشكل الهجائي إلى معالجة الحبكات الأكثر عمومية في طبيعتها.[7]

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

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

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

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

[4] عصام الدين حسن أبو العلا ، مرجع سابق ص 19

[5] فورميس: أحد كتاب الكوميديا الدوريين والمعاصرين لأبخارموس

[6] كراتيس: فاز بأول جائزة في المباريات المسرحية عام 450، ينظر: ابراهيم عتمان، **الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا**، سلسلة عالم المعرفة، العدد77، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت 1984 ، ص 301

[7] المرجع نفسه ، ص 20.

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

وبما أن "أرسطو" أسّس نظريته الجمالية على مبدأ المحاكاة، فلقد وصف المحاكاة في الكوميديا بأنها لأشخاص أردياء، أي أقلّ منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرّداءة هنا كل نوع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، وهو الشيء المُثير للضحك والذي يُـعدّ نوعا من أنواع القبح.[3]

ونستنتج من مقولة أرسطو السابقة، أنه يعزو المحاكاة في الكوميديا إلى الشخصية وليس إلى الفعل، وهذا يختلف عن المحاكاة في التراجيديا التي "هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته له طول معين..."[4] وهذا جوهر الخلاف بين الكوميديا والتراجيديا نستخلص من ذلك، أن المحاكاة في الشعر الكوميدي هي محاكاة لأشخاص أردياء، أي لصفاتهم، ومع ضرورة أن يكون هؤلاء الأشخاص في حالة فعل، لأن طبيعة المسرح تقتضي الأفعال وليس الأقوال منطلق التراجيديا هو الفعل، والفعل الجاد تحديدا، وهو ما يقتضي بالضرورة وجود أشخاص عظماء، ومن هنا جاء تعظيم الإغريق لهذا النوع، أما الكوميديا، وبحكم أنها محاكاة النقائص

---

[1] ابراهيم عتمان، مرجع سابق، ص 305

[2] المرجع نفسه، ص 302

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

[3] المرجع نفسه ، ص 28

4 أرسطو، مرجع سابق، ص 111.

أي الصفات والسلوكات السلبية التي يُراد انتقادها عن طريق السخرية والضحك.ومن ثم التطهر من الانفعالات الخطيرة.

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

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

فكيف يمكن الجمع بين منع الشباب والأطفال من مشاهدة الكوميديا من جهة والحديث عن دور الكوميديا في التطهير من الانفعالات السلبية ومُداواة الشيء بضده من جهة أخرى؟ يبدو أنّ النّزعة التربوية والبيداغوجية لدى "أرسطو" طاغية هنا، وتعطى الأولوية للأخلاقي على حساب الجمالي، فيرى أن محاكاة النقائص من السلوكيات والتصرفات السلبية المُتفشّية في المجتمع الإغريقي وقتها، والتي كانت محلّ نقد وسخرية من طرف كتاب الكوميديا، فعند عرضها ومناقشتها على المسرح، قد تُغري الأطفال بتقليدها ومحاكاتها، وكثرة مشاهدة النقائص والسلبيات تجعلها مألوفة، ويصعب التفريق بينها وبين السلوكيات المقبولة اجتماعيا خاصة لدى الناشئة، ولذلك دعا إلى إبعاد الأطفال عنها.

[1] عبد العزيز شريف، مرجع سابق، ص 127

وكان ذلك ممكنا في زمن "أرسطو" و"أفلاطون"، لأن المسرح كان واحدًا يجمع كلّ سكان المدينة (5000 مقعد)، لكن هل مازالت مبررات المنع قائمة في زماننا الذي انتشرت فيه وسائل الاتصال، وأصبح الأطفال فيه أبناء الإنترنيت وليس أبناء الأسرة أو المدرسة؟

مراحـــل تـطـــور الكومـــيديا الإغـريـقـية

عرفت الكوميديا الإغريقية عديد التطورات، في الشكل والمضمون، ويمكن اعتماد التقسيم السكندري Alexandrins الذي قسّمها إلى: كوميديا قديمة، وكوميديا وسطى وكوميديا حديثة[1]، وهذا تقسيمٌ منهجيٌ الغرض منه تسهيل الدراسة والبحث، لأنّه من غير اليسير وضع تواريخ محددة لبدايات ونهايات كل مرحلة، وهو حال التاريخ الأدبي بصفة عامة إذ لا يعترف بالحدود النهائية.

1) الكـومـيديـا القـديـمـة:

نشأت الكوميديا بصفة رسمية سنة 486 ق.م، مع تأسيس مسابقة الكوميديا في احتفالات "ديونيسوس"، وصارت جزءا من الرباعيات[2] التي تقدم خلال المسابقة. رغم أنها اعتبرت نوعا أقلّ شأنا من التراجيديا كما أسلفنا من قبل، فلم تكن الكوميديا القديمة في بدايتها تُقدّم حدثا متماسكا، إذ كانت تتألف من مقاطع متفرقة، وهي عبارة عن اسكاتشات منفصلة، وكان كل الممثلين في الكوميديا القديمة رجالا، يضعون أقنعة، مع ملاحظة أن الملابس

---

[1] Michel corvin ,op-cit ,p 359.

[2] الرباعيات "Tétralogie": منحوتة من اليونانية،Tetra بمعنى أربع، وأطلقت هذه التسمية بداية على سلسلة من المسرحيات كانت تقدم تباعا ضمن المسابقات التراجيدية في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، وتتألف من ثلاث تراجيديات وكوميديا،في الأصل كانت هذه الرباعيات تتصل بموضوع واحد كما هو الحال في الاوريستية لإسخيلوس عام 467 ق م، وظلت تقليدا سائدا على مر العصور، حيث كتب شكسبير رباعيته التاريخية عن حياة ملوك انجلترا، من رتشارد الثاني إلى هنري الخامس ، وكتب كاتب ياسين (1929.1989) ثلاثية دائرة الانتقام، قدمت المخرجة الفرنسية أريان منوشكين Mnouchkine (1939.) ثلاثية الاتريدون. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 222

في الكوميديا هي التي كانت تصنع الفارق بين الجنسين من خلال إبراز منطقتي الصدر والعجز، أما بالنسبة للرجال فملابسهم كانت تبرز ذكرا واضحا، الأقنعة في الكوميديا القديمة عادة ما كانت عبارة عن بورتريه كاريكاتوري للأشخاص المعنيين من طرف الشاعر بالنقد.[1]

بدأت هذه المرحلة ـ كما قلنا سابقا ـ بالشاعرين الأثينيين "كراتينوس" (حوالي 520-423) و"كراتيس" الذي فاز بأول جائزة في المباريات المسرحية عام 450.[2]

نجد في الكوميديا القديمة الشخصيات والأحداث غير حقيقيين . بعبارة أخرى . لا يمكن تصور وجودهما الفعلي، ولكنّ الأساس الذي نشأت منه المواقف الكوميدية ما هو إلا الواقع الحقيقي، أي: الحياة السياسية والاجتماعية في أثينا، ولعل هذا التناقض العجيب (المزج بين أقصى الحقيقة واللاحقيقة) في الكوميديا القديمة من أكثر الأشياء التي تدهشنا وتشّدنا إليها بقوة، وما ميّز العبقرية الكوميدية لدى "أريستوفانيس"Aristophane هي قدرته على الجمع بين الحياة الواقعية الملموسة وخيال، والربط بين الواقعي وغير واقعي بحيث إن المحصلة النهائية هي صورة واحدة للمجتمع الأثيني. وغني عن القول أن حديثنا عن الكوميديا القديمة هو حديث عن "أرسطوفانيس"، لأنه فيما عدا الإحدى عشرة مسرحية التي وصلت إلى أيدينا كاملة من أعمال هذا الشاعر، لم يصلنا من الكوميديا القديمة شيءٌ يُذكر سوى شذرات متناثرة.[3]

[1] Michel corvin ,op-cit ,p 360.

2 أحمد عثمان، مرجع سابق ، ص 301

[3] مرجع نفسه، ص ص 305303

الكـوميديا المـتوسـطـة:

بدأت في الانتشار منذ عام 400 ق.م، واتّجهت إلى السّخرية والتهكّم على الأعمال الفلسفية والأدبية والأساطير، ويمكننا أن نعتبر مسرحية "بلوتوس" Ploutos لأرسطوفانيس أحد نماذج الكوميديا الوسطى، إلى جانب انتفانيس و"أليكسيس" Alexis (394 . 275 ق.م) و"إبيكراتيس"، ويمكن أن نُورد إحدى الشذرات التي عثر عليها من مسرحية مفقودة للكاتب المسرحي "أنتيفانيس" كان عنوانها: "نساء ليمنوس" Lémniai، تنتقد سلوكا اجتماعيا استشرى وقتها وهو التملق والمداهنة:"هل هناك إذا مهنة أخرى أو حرفة تدرّ دخلاً أبدع وأروع من المداهنة والملق البارع؟. إن الرسّام يكدح ولا يجد سوى المرارة، والمزارع أيضا يُعرّض نفسه لمخاطر جمّة، وما من مهنة أو حرفة إلا وكان القلق والشّقاء مُصاحبين لها، أما نحن فالحياة تسير بنا في مرح ودعة وترف، لأنّ أعظم إنجاز لنا أن نكون حيث اللهو والقهقهة والنُّكت الصّاخبة والشّراب الوفير، أليس هذا ممتعاً لذيذًا؟ إن كل شيء لديّ يأتي في المرتبة الثانية بعد المال والثراء.."[1]

تتميز الكوميديا الوسطى بانحصار دور الجوقة واختفاء الخطاب المباشر، وبدلا من أن تساهم أغاني الجوقة في تطوير الحدث الدّرامي كما كان يحدث في الكوميديا القديمة، أصبحت هذه الأغاني في الكوميديا الوسطى والحديثة بمثابة فواصل بين المناظر. وبلغ الأمر إلى حدّ أنّ المتأخّرين اكتفوا بوضع كلمة الجوقة (Chorou) مكان الأغاني، تاركين القائمين على عرض كل مسرحية مهمة وضع الأغاني التي تروق لهم.

يُضاف إلى هذه التغييرات الشّكلية تغييرات مسّت المحتوى، فحَلَّ التلميح محلّ النقد الصريح، وتراجعت الموضوعات السياسية عن الواجهة تاركة مكانها للموضوعات الأدبية والفلسفية والأسطورية. وتُعدّ الكوميديا الوسطى مرحلة تحوّل وانتقال إلى الكوميديا الحديثة التي

[1] محمد حمدي ابراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1994، ص 97.95

تنتمي إلى الشطر الأخير من القرن الرابع. وهي تصور حياة المجتمع "الهيلينستي" المختلف تماما عن مجتمع "البوليس" Polis أي "المدينة– الدولة" إبّان العصر الكلاسيكي[1].

2) الكـومـيـديا الجــديــدة :

فقدت الدويلات الإغريقية استقلالها نتيجة الغزو المقدوني إبان القرن الرابع قبل الميلاد، وانهار جرّاء ذلك نظام المدينة/الدولة المميّز للحضارة الإغريقية الكلاسيكية وتاه المجتمع في خضم دولة كبيرة مترامية الأطراف، تهدّدها الأخطار من كل جانب، وضعف الحكم السياسي وتضاءل الاهتمام بالمصالح العامة، وغرق الناس في شؤونهم اليومية وكان من الطبيعي أن تأخذ الكوميديا الحديثة موضوعاتها من الحياة الخاصة لهؤلاء الأفراد.[2]

في هذه الظروف ظهرت الكوميديا الجديدة (ما بين عام 330 و290) ق.م، وارتبطت بالكاتب "ميناندر" Ménandre [3] (342 – 293)ق.م .

لقد حاول "ميناندر" أن يجعل من الكوميديا نوعا ذا شأن، فأدخل عليها قصص الحب التي تتشابك في حبكة معقّدة، مما أعطى للمسرحية وحدتها العضوية بعد أن كانت تتآلف من مقاطع متفرقة[4]. وقد استهوى هذا النوع ـ فيما بعد ـ المؤلفين اللاتينيين أمثال

---

1 أحمد عثمان، مرجع سابق، ص 302

2 مرجع نفسه، ص 328

3 ميناندر: يعتبر رائد الكوميديا الحديثة، تنسب له حوالي 105 إلى 109 مسرحية كوميدية ، منها الفلاح ، الخائن مارتن، الشبح، القرطاجني، عازف اقيتارة، فتاة ساموس، المحكمون، عرضت أولها عام 324 أو323 ق.م ، فاز بثماني جوائز، كان يستعمل الأمثلة ويوظفها توظيفا دراميا ، وجمعت بعد ذلك وصل عددها إلى 800 بيت سميت حكم ميناندر، ونشرت في برلين عام 1963، رسم ملامح شخصياته من واقع خياله مستلها سمات الأفراد الذين يعاصرونه، لا تختلف كثيرا عن شخصيات موليير مثلا، تمتلئ مسرحياته باللقطاء والفتيات المغتصبات، والخدم الماكرين، كان النقاد يمتدحون هذا المؤلف لأنه استطاع أن يُصوّر بمهارة حياة الأثينيين، وكان بارعا في رسم خيوط الحبكة الدرامية والتنويع فيها، وإدخال حوادث فرعية فيها، أسقط دور الجوقة، وقصره على بعض الرقصات أو الوصلات الغنائية. ينظر: المرجع نفسه، 329 وما بعدها

4 ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص388

"بلاوتوس" Plaute (254 –184 ق.م) و"تيرانس" Terence(190 –159 ق.م)، وامتدّ إلى الكوميديا "دي للارتي" Commedia dell'arte وكوميديا المواقف، والأدب في العصر الكلاسيكي[1].

2.1 ـ خصـــائص الفـــكاهـــة عـــبر العـــصور

2.1. 1 ـ الفكـاهـة اللاتينية على درب الإغـريـق

يُعيدنا الباحث أحمد عتمان إلى أسباب انحصار الاهتمام بالأدب اللاتيني[2] ومقارنته دائما بالأدب الإغريقي، وهذا لا يقتصر . في رأيه . على المكتبة العربية التي تعاني فقرا واضحا في هذا المجال، ولكن المقصود هنا الدراسات الكلاسيكية العالمية التي أولت الدراسات الإغريقية اهتماما يفوق ما أولته للدراسات اللاتينية، ويُرجع سبب ذلك إلى نقطة مهمة، وهي أن الانكماش النسبي في الدّراسات اللاتينية جاء كرد فعل على العناية الفائقة التي حظيت بها هذه الأخيرة في مرحلة الانتقال من القرون الوسطى إلى عصر النهضة، حيث أن انطلاقة الأولى للحضارة الغربية جاءت من إيطاليا، ومن الطبيعي أن تميل إذن إلى جذورها اللاّتينية، وإن كان الاعتراف بفضل الأدب والفن الإغريقي وأسبقيته لا ينكره أحد[3].

ومنطلق المقارنة دائما يظهر أنّ المسرح الروماني نشأ مستقلا عن بيئته الثقافية والدينية، على خلاف المسرح الإغريقي. لقد ارتبط نشوء المسرح في روما بـ"الباروديا" Parodie

1 ينظر: باتريس بافيس، مرجع سابق، ص 127

2 يفضل الباحث احمد عتمان اعتماد مصطلح الأدب اللاتيني ، بدل الأدب الروماني، ذلك أن الكثير من الأدباء والخطباء والشعراء والمؤرخين والفلاسفة لم يكونوا إيطاليين، بل جاؤوا من مختلف أصقاع الإمبراطورية الرومانية التي شملت كل العالم القديم، وهو اعتراف بمساهمتنا نحن أبناء الحضارات الشرقية القديمة، وأبناء آسيا وإفريقيا في هذا التراث المكتوب باللغة اللاتينية، والذي لا يصح أن ننسبه إلى روما فقط. ينظر: أحمد عتمان، **الأدب اللاتيني ودوره الحضاري**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 141، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989، ص9

3 أحمد عتمان، الأدب اللاتيني، مرجع سابق، ص 8.

أو المحاكاة الساخرة التي استمدت من البيئة الأتروكية[1]. ومن سوء الحظ أن المصادر والمعلومات شحيحة للغاية حول بدايات المسرح الروماني، وهناك مصدر قديم يعتمد عليه "هوراتيوس"، وفحواه أن طقوس الفيسكينية الهدف منها طرد الأرواح الشريرة، وقد نجم عن هذه الطقوس فن يشبه الكوميديا القديمة في أثينا وبعد حين حظرت ممارسة هذه الطقوس بسبب محتواها الفاضح.[2]

انتشرت نكت بذيئة، وساخرة وتهكمية، فلم تترك أحداً إلاّ وطالته، حتى الأعيان والوُجهاء لم يسلموا منها، وقد أصدروا قراراً يُنزل أشدّ العقوبات بمن يتعرّض لشخص آخر بالهجاء، كما عرف الرومان الساتورة Satura[3]، وهي عبارة عن مشاهد درامية ذات طابع كوميدي واقعي، تشمل الحوار والغناء والموسيقى والرقص، وقد لعبت الموسيقى فيها دورا أساسياً. 4

وقد جرى الحديث أيضا عن بعض المحاولات التي تحمل البذور الأولى للدراما الشعبية تتمثل في الأشعار الفسكينية والقصص الأتيلانية[5]، وهي أيضا ثقافة وافدة على روما، ولقد أفضى تطورها إلى الإيمائية التي تطورت بسرعة كبيرة، إذ احتلت الموضوعات الإيمائية الخالصة

[1] علي سفر، أثر ثقافة المستعمرات على المسرح روما، مجلة المسرح ، العدد 11، دائرة الثقافة والإعلام، دائرة المسرح، الشارقة، أبريل 2013، ص166.

[2] أحمد عتمان، الأدب اللاتيني، مرجع سابق، ص 32.

[3] كلمة ساتورة Satura كلمة لاتينية، وتعني الخلط أو التنوع في المحتوى والتغيير في الوزن، ولم تخلُ هذه القصائد من نقد أخلاقي، ولكن لا يمكن القول أنها كانت في البداية ساخرة، أول من ابتدعها الشاعر كوينتوس أنيوس Quintus Ennius (239ـ169) ق.م، وفي القرن السادس عشر أصبحت تُكتب Satyre وبالانجليزية Satire. ينظر: عبد العزيز شريف، مرجع سابق، ص47، وينظر: أحمد عتمان، الأدب اللاتيني، مرجع سابق، ص 20 وما بعدها

[4] إبراهيم محمود الصغير، **الكوميديا الوجه الضاحك للمسرح**، مجلة الباحثون الالكترونية – العدد 50 آب 2011، ينظر الموقع :http://albahethon.com/ تاريخ الاطلاع، 4 ماي، 2017

5 القصص الأتيلانية: المقصود بها تمثيلية درامية باللغة الأوسكية الخاصة بمجتمع أتيلا، وقد جُلبت إلى روما بكل خصائصها. ينظر على سفر، مرجع سابق، ص 166.

أوسع نطاق في العرض، إلى أن انتفى استعمال النص تماما، واقتصر العرض على الإشارات والحركات حتى ظهر البانتوميم Pantomime[1].

ولعلّ هذا التطوّر السّريع في فن البانتوميم يفسره طبيعة المجتمع الرّوماني الذّي عرف تدفّق الكثير من العبيد والغرباء، وبالتّالي الكثير من الأجناس واللغات والثقافات وهذا نتيجة السياسة العسكرية التوسعية للإمبراطورية الرومانية. فعملت عروض البانتوميم في البداية على توحيد لغة الخطاب المسرحي عن طريق لغة الإشارة والحركة.

التطورات السريعة للمسرح الروماني بدأت مع "ليفوس أندرونيكوس" Andronicus[2] (240 ق.م)، والذي حاول إعطاءه طابعا رومانيا حيث تابعت الكوميديا الرومانية تطورها ووصلت إلى الأوج مع "بلاوتوس" Plaute [3] و"تيرانس"[4] Terence اللذين حاولا في القرن الثاني قبل الميلاد تطوير مسرح "ميناندر"، وتقريبه من الواقع الروماني، وكان لهما الفضل في

1 علي سفر، المرجع السابق، ص 167.

2 ليفيوس اندرونيكوس، عاش في الفترة من 275إلى194 ق.م، يعتبر أول أديب في العالم يُواجه مشكلات الترجمة الأدبية بنجاح، ترجمة الأوديسة لهوميروس، وكان أول مسرحي مشارك في الألعاب الرومانية التي نُظمت في سبتمبر 240 ق.م عندما فكر السياسيون في إقامة عرض مسرحي تراجيدي وآخر كوميدي، وصلنا من أنرونيكوس حوالي ثمان مسرحيات تشهد بتأثر هذا الكاتب بسوفوكل ويوريبد. ينظر: أحمد عثمان، الأدب اللاتيني، مرجع سابق، ص ص14 .15.

3 "بلاوتوس"(254 . 184 ق.م) أعظم كاتب كوميدي عرفته روما، والكوميديا عنده مليئة بالحيوية والديناميكية والفعل، وهي تتميز بالحماسة والقوة والتفاؤل، والنُكت البذيئة الساخرة، وتمثل الموسيقى والغناء مكاناً هاماً في كوميدياته، من أهمها: التوأمان والبخيل، ومع أنه كتب الكثير من المسرحيات، لم يصلنا منها إلا إحدى وعشرين مسرحية.منها أمفيتريو، الحمير، جرة الذهب، الأختان التوأم، الأسرى، بيت الأشباح، القرطاجنى الصغير،...وأغلبها مستمدة من مسرح ميناندر. ينظر : المرجع نفسه، ص 36 وما بعدها.

4 ولد تيرنتيوس في قرطاجة سنه 190 ق.م مواطن إفريقي من قرطاجنه، جاء إلي روما عبدا وسرعان ما قدره سيده السناتور Terentiusولذلك فقد حمل لقب سيده، ويتحدث المؤرخون عن رحلة قام بها إلى اليونان جمع فيها كمية كبيرة من المواد الهزلية لمجموعة من المؤلفين، وكتب مسرحياته الستة التي مازالت إلى يومنا هذا، ولم يعد من تلك الرحلة مرة أخرى إلي روما، ومات سنه 159 ق.م. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki ، تاريخ الاطلاع، 11 أوت 2017.

إدخال الكثير من العناصر الجديدة على المسرحية مثل: التنكُّر، والحيل، والغناء، والرقص، ممّا أعطاها طابع الفرجة Le Spectaculaire أكثر من أيّ شيء آخر.[1]

ضف إلى ذلك أنّها أصبحت تستبعد الأوهام والأمور الغريبة، وتركّز كثيرا على التهكم، وتُؤسّس حبكتها على المواقف الحرجة والدّسائس، وتعتمد الشخصيات النمطية مثل: الجندي المتبجّح، والمتطفل، والعاشق، والابن المُبذّر، والأب المتجهم، والخادم الذكي.. أسلوب الكتابة فيها خليط من النّثر والشّعر الشّعبي الغنائي[2].

2.1. 2. الكوميديا في القرون الوسطي بين الانحصار والانتشار

انحصر المسرح في كامل أوروبا في فترة القرون الوسطى، وحُورب من طرف الكنيسة وتقلّص دوره، خاصة مابين القرن الخامس والقرن التاسع للميلاد، ثم عاد تدريجيا إلى أحضان الكنيسة التي طردته وشردته، ثم أدخلته تحت مظلتها، ووظفته لأغراضها الدينية والأخلاقية ولكن سرعان ما نفلت من جديد، وخرج إلى الحياة ينهل منها.

في الفترة نفسها، كانت حضارة أخرى تُشعّ على العالم، في كل من الأندلس وبغداد وغيرها من العواصم العربية والإسلامية، وظهرت تجارب متميزة في مجال الفكاهة والضحك ولعلّ أبرزها تجارب الجاحظ، وأبو حيّان التوحيدي، ومقامات الهمذاني وغيرها، وظهرت أيضا تجارب فكاهية في أقصى الشرق في الصين والهند وغيرها. وسوف نتعرض إلى كل هذه التجارب، من أجل إنصافها والاستفادة منها.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 378

[2] عبد الكريم عبود المالكي، مرجع سابق، ص 24

أ. كوميديا القرون الوسطى في أوروبا

ينتقل المسرح ببطء إلى العصور الوسطى، وقد خبا بريقه، وتلاشت قوته وعظمته نتيجة الصدام المستمر بين الاتجاه الشعبي الواقعي وبين الاتجاه الديني، لقد قاومت الكنيسة طيلة فترة القرون الوسطى كل مظاهر الحياة الإنسانية، من فرح ونشاط وحب للحياة، ودعت إلى الزهد والابتعاد عن كل ما هو دنيوي، إلا أن المظاهر المسرحية والاحتفالية ظلت موجودة بين طبقات الشعب، وبقيت تقاليد عروض الكوميديا الشعبية ـ التي وجدت في الحضارة الرومانية ضالتهاـ مستمرة، وقد يعود سبب بقائها حية في القرون الوسطى إلى الممثلين الجوّالين "Jongleurs" والبهلوانات، والفرق "التروبادور"Troubadour ، وفرق "الفارس" التي كانت تقدم عروضها في الساحات إلى جانب المسرحيات الدينية، مثل مسرحيات المعجزات والأسرار، والأخلاق وغيرها.

ويمكن القول إن الأشكال الشعبية المضحكة التي ظهرت اعتبارا من القرون الوسطى قد انشقت عن الاحتفالات وأهمها الكرنقال، وبعض أنواع الفرجة التي كانت تتمّ في الأسواق Theatre de la foire وتحوّلت إلى فواصل تقدم خلال عروض المسرح الديني، ومن ثم تبلورت في أشكال خاصة من العروض مثل: الفارس، وعروض الحماقات، وأعياد المجانين، والمونولوغ الدرامي، والمواعظ المرحة Sermons Joyeux.[1]

ولقد دلّت السجلّات، والمنحوتات، وأعمال القرون الوسطى التي كان يشرف عليها بعض سكان الكنيسة، على وجود بعض الدعابات والمشاهد الهزلية مثل: ثعلب وقد ارتدى صدّار قسيس، ووقف على المنبر معتمدا على صولجانه ليغيظ جمهورا مُكوّنا من خمس دجاجات وديك، ونتيجة هذه الهزليات والفواصل الفكاهية التي تتخلّل المواعظ الدينية، هي

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص ص 378،379.

جلب أكبر قدر من الناس إلى الكنيسة، للتعرف على حوادث الإنجيل وقصص المسيح.[1] وهي طريقة ناجعة استعملتها الكنيسة، لجلب الأعداد الكبيرة التي هجرت المؤسسات الدينية أنذاك بسبب تفشي بعض المظاهر السلبية وبعض الممارسات الفجّة من طرف رجال الدين.

ويمكن إرجاع أسباب انتشار هذا الاتجاه الفكاهي داخل الكنائس، إلى حالة الملل التي كان يشعر بها الطلاب وحتى الرّهبان داخل الكنائس والمدارس الدينية، ولكسر هذه الحالة وإضفاء أجواء المرح التي تدفع إلى الاستمرار والمثابرة، سمحت الكنيسة بمثل هذه الممارسات التي كانت مستهجنة من قبل، وربما هناك سبب آخر يبدو أكثر إقناعا وهو أن الاحتفالات الشعبية الموازية للاحتفالات الرسمية قطعت أشواطا كبيرة، واستحدثت طقوسا احتفالية، فيها الكثير من الحرية والعربدة والترفيه . تحدث عنها "باختين"Mikhaïl Bakhtine بكثير من التفصيل وسنشير إليها لاحقا . وهو ما أوقع الكنيسة في رد فعل يقضي بضرورة التكيُّف مع الوضع الجديد، وذلك بالسّماح لبعض الممارسات الفكاهية من دخول الكنيسة، حتى يحدث ذلك التوازن الذي من شأنه أن يُضيّق الهوّة بين الكنيسة ومحيطها الاجتماعي.

شهدت الملهاة أوجّ نشاطها في فرنسا في نهاية القرن الخامس عشر، ومرُدّ ذلك إلى النجاح الكبير الذي لقيته ملهاة السيد "بيير باتلان" Pierre Pathelin، التي تُعدّ أول عمل فني متكامل في هذا المجال قبل مجيء "موليير"Molière (1622 – 1673)، ، يُواكب هذا رغبة كبيرة لدى الشعب الفرنسي في اللهو والاستمتاع، بعد معاناة طويلة مع الدمار والمجاعة والأوبئة خلال حرب 100 عام.

ولقد درس "باختين" ـ بشكل مُوسّع في أطروحته ـ أهمية الثقافة الشعبية في القرون الوسطى في إذكاء روح الفكاهة، وحصرها في ثلاثة أشكال رئيسية[1]:

[1] عبد الكريم عبود المالكي، مرجع سابق، ص 24

1/ مظاهر الطقوس والمشاهد: وتشمل المواكب، والاحتفالات، والكرنفال والتمثيل المباشر في الساحات العمومية، وكانت تمتدّ هذه الاحتفالات خلال أيام عديدة متصلة، منها مثلا عيد الحمار، عيد الحمقى، عيد العنب، أعياد المعبد، وهي أعياد تختلط فيها الشعائر والطقوس الدينية بمظاهر الفرح، والأسواق التي تُعرض فيها الحيوانات المدرّبة والأقزام والعمالقة... وغيرها من المظاهر الاحتفالية الشعبية الصاخبة التي تُقام بالموازاة مع الاحتفالات الرسمية التي تنظمها الكنيسة والدولة.[2]

يقول "باختين" عن الضحك الاحتفالي Le Rire Carnavalesque : "أولا: هو ملك لعموم الشعب، فكل الناس يضحكون، إنه ضحك عام، ثانيا: هو ضحك عالمي، يمسّ كل شيء، وكل شخص، بمن فيهم الكرنفاليين أنفسهم، وثالثا وأخيرا: هو ضحك مُـزدوج ضحك مرح مبهج، ولكنه في الوقت نفسه ساخر ولاذع. (...) ويضيف قائلا: "رابليه" François Rabelais[3] (1494-1553) هو أب الضحك الكرنفالي الشعبي في الأدب العالمي عمله الرائع سمح لنا باختراق الطبيعة المعقدة والعميقة في الوقت نفسه لهذا النوع من الضحك.[4]

2/ الأعمال الفكاهية سواء باللغة اللاتينية أو بالدارجة La LangueVulgaire :

كانت قوية الصلة بالاحتفالات الشعبية، والغريب أن الكثير من مؤلفي هذه الأعمال هم من رجال الدين الذين يتمتعون بثقافة عالية، والأغرب من ذلك أن هذه الرّوح الهزلية كانت منتشرة في كثير من النصوص اللاتينية التي عثر عليها، يقوم أصحابها بالاستهزاء الصريح من الشعائر

---

[1] Mikhaïl Bakhtine, **l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire** au moyen âge et sous la renaissance, Edition Gallimard, 1970, p12

[2] محمد علي الكردي، الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، مرجع سابق ص ص 25 ـ 26

3 فرانسوا رابليه: كاتب فرنسي وطبيب وراهب وعالم باليونانية وأحد إنسانيي النهضة. يعتبر رابليه أحد أعظم الكتاب على مستوى العالم، وكذلك أحد مؤسسي أسلوب الكتابة الأوروبي الحديث.تعد رواية غارغانتوا وبانتاغرويل أنجح أعماله على الإطلاق. ينظر :www.wikipedia.org/wiki ، تاريخ الاطلاع:2017/9/10

[4] Mikhaïl Bakhtine, op-cit,pp 20-21

الرسمية للكنيسة، إلاّ أنّ الأدب الفكاهي الشعبي المدوّن بالدّارجة كان أكثر وفرة وتنوعا من النصوص اللاتينية، يعمل هذا الأدب على تسخيف قيم البطولة والوفاء والمثالية التي كان نبلاء النظام الإقطاعي ينسبونها لأنفسهم في ملاحم مشهورة، على شاكلة ملحمة رولان Roland Comique.[1] ومن أوّل الأعمال الفكاهية الشعبية التي استلهمت من الكرنفال للكاتب Adem de Halle (1222ـ1288) بعنوان: Le Jeu de la Feuillée وهي عينة نموذجية لمعرفة روح العالم الكرنفالي.[2]

3/التحرر من لغة التخاطب التقليدية واستبدالها بلغة شعبية: هذه اللغة تلغي مؤقتا كل المراتب الاجتماعية les barriérs hierarchique، وتعطيل بعض القواعد والأعراف الاجتماعية السائدة في الحياة اليومية، وتكون هذه اللغة مشحونة بعبارات التصغير والتحقير والشتائم التي تكتسب عادة في هذا السياق سمات التودد والتعاطف، إذ إن السخرية التي تنبثق من التعبيرات المميزة للثقافة الشعبية لا تقيم مسافة بين المضحك والمضحوك عليه.

وعلى هذا النحو يتكوّن قاموس شعبي للشتائم والأيمان الغليظة والعبارات الفظّة والإباحية، التي تفقد في مجال الملهاة معناها المباشر، وهو الإهانة والقذف، لتصبح تعبيرا عن طاقة كلامية هائلة، تساهم في خلق جوّ من الحرية الشاملة والفوضى الحماسية، وإذا أضفنا إلى هذه العبارات، الحركات والإشارات الجسدية الملائمة، فإن ذلك يخلق الظروف المناسبة لنشأة لغة أليفة L'argot ، تناط بها مهمّة أساسية في عالم الكرنفال والاحتفالات الشعبية وهي بعث الوجود وإحياء الإنسان من جديد. [3]

في الأخير نخلص إلا أنّ هذا التنوع والثّراء في التناول الفكاهي الثريّ للموضوع اليومي والديني في مسرح العصور الوسطى لم يخلق لنا شخصيات تتوافر فيها سمات الحياة والتميُّز، لأنه

[1] محمد علي الكردي، الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور ، ص ص 29،30

[2] Mikhaïl Bakhtine, op-cit,pp 23-24

[3] محمد علي الكردي، الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، ص ص 30،31

كان يعتمد في كثير من الأحيان، على قوالب عامة تعبر بصورة مباشرة، أو عن طريق التركيز الواضح عن ضمير جمعي للشعب، وهو نوع من الاستجابة لحاجة الجمهور، عن طريق التسلية والضحك والترويح عن النفس في صورة استهزاء بالنساء أو الجيران أو رجال الحكم والكنيسة والإقطاع. وكان هذا الجمهور يتأثر بالكلمة الصريحة المباشرة، والنكتة السهلة التي لا تحمل تعقيدا، ولم يتعدّ اعتماده على وسائل الدّعاية والتّسلية إرضاء النزعات الأولية للنفس البشرية من سخرية، واستهزاء، وشماتة، الأمر الذي يتيح للطبقات الكادحة والمظلومة الحصول على نوع من الراحة النفسية لمواصلة الحياة الشّاقة من جديد، بعد أن تخلّصت من القدْر الأكبر من طاقتها العدوانية المكبوتة[1]. وهذا نوع من التطهير الذي تحدث عنه أرسطو، فالضحك على النقائص والعيوب يُشعرنا بالتفوّق.

ب. الفكاهة عند العرب في القرون الوسطى

لما كانت أوروبا تسبح في الظلام والجهالة وسيطرة الكنيسة على أمور الحياة كلها واستبعاد الفنون وخاصة المسرح باعتباره فناً وثنيًا موروثاً عن الإغريق والرومان، واعتبار مُمارسيه في خانة المنبوذين، في الجهة المقابلة كانت حواضر الأندلس، وشمال إفريقية، ومنطقة الشام والعراق، تعجّ بالحياة والمدنية والعلوم ومجالس التندر والفكاهة، التي كانت تُعقد في قصور الأمراء ومنازل الشعراء، وازدهرت في أواخر العصر الأموي مع نوادر أشعب[2]، ودجين أبو الغصن بن ثابت اليربوعي البصري المعروف بجحا وغيرهما، ثم تطورت وازدهرت في العصر

1 ينظر: الكردي محمد على، **مفاهيم الفكاهة الفرنسية**، مجلة عالم الفكر، العدد 3 المجلد 13، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982، ص 151.

2 أشعب بن جبير مولى عبد الله بن الزبير ولد في السنة التاسعة للهجرة وعاش ما يزيد عن 150 عاما ارتبط اسمه بالطمع وعرفت عنه نوادر وطرائف لا تنتهي في هذا الباب. ينظر: فتحي محمد معوض أبوعيسى، **الفكاهة في الأدب** العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، ص ص 83،84

العباسي مع : أبودلامـة[1]، أبونـواس[2]، وأبو العيناء[3] وابن قتيبة صاحب "عيـــون الأخـــبار" وأبو حيان التوحيدي صاحب "الإمتاع والمؤانسة"، وأبو الطيب محمد بن احمد الوشّاء مؤلف "المُوشّى"، وأبو الفرج عبد الرحمان بن الجوزي صاحب "الظُرّاف والمتماجنين"، والأسعد ممّاتي . وكان قيما على الشؤون المالية في جيش صلاح الدين الأيوبي، مؤلف كتاب "الفاشوش في حكم قراقوش"، وأبو الحسن على نور الدين بن سودون اليشبغاوي صاحب كتاب "نزهة النفوس ومضحك العبوس"...[4]

نشأ هؤلاء الفكاهيون والمضحكون وسط ظروف مدنية وسياسية سمحت بانتشار مجالس التفكُّه والتندُّر، وألعاب المرح والترفيه في السّاحات العامّة، ووسط قصور الأمراء والأعيان، ولعل أقدم إشارة إلى انتشار خيال الظل أيام الخلافة العباسية، نجدها في كتاب "الديارات" لـ "الشابشتي"، حين ذكر الكاتب أن الشاعر "دعبل" هدّد ابنا لأحد طباخي الخليفة المأمون بأنه سيهجوه، فردّ الابن بدوره قائلا:"والله إن فعلت لأخرجنّ أمك في الخيال" أي أنه حذّره بأنه سيوحي لأحد فناني المخايلة بإظهار صورة أم دعبل أمام الجمهور خيال الظل، ويسخر منها. ويذكر "الشابشتي" في موضع آخر من كتاب "الديارات" أن اللعب بخيال الظل كان معروفا على عصره، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك.[5]

1 اسمه الحقيقي، زند بن الجون، أسود من موالي بن أسد، توفي سنة 161 هـ كان شاعرا فكاهيا ومتهكما حتى من نفسه، حتى يُضحك من حوله ويحصل على العطايا، ينظر: المرجع نفسه، ص 102 وما بعدها

2 اسمه الحقيقي الحسن بن هانيء، قدم إلى الكوفة سنة 156 هـ وانتقل بعدها إلى بغداد

3 أبو عبد الله محمد بن القاسم، عاش بالبصرة ما بين 191 . 283 هـ

4 أحمد محمد الحوفي، مرجع سابق، ص 17 وما بعدها

5 على الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص ص 29 .30.

وكان "المتوكل" الخلفية العباسي . حسب شريف خزندار. هو أول من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص إلى البلاط، وكان ثمّة ممثلون يأتون من الشرقين الأقصى والأدنى وهو من أطلق على جماعة الممثلين الهزليين "السمّاجة".[1]

توسّع على الرّاعي في ذكر حياة الترف واللهو والمرح التي سادت في العصر العباسي سواء في قصور الأمراء أو في الحانات التي انتشرت في مدن العباسيين تحت إدارة اليهود أو النصارى، أو في شوارع بغداد والبصرة وغيرها، التي ازدحمت بعروض الحكواتيين والمقلدين البارعين.[2]

وازدادت هذه الومضات ظهورا بازدياد الإقبال على مجالس الشّراب والمرح، وارتفاع أقدار المضحكين والظُرفاء، كان من الطبيعي أن يندفع الكتاب والمؤلفون إلى وضع المصنفات والتأليف التي تجمع بين دفاتها النّادرة المستملحة والنكتة البارعة، وكان "الجاحظ" سبّاقًا في ميدان الفكاهة اللاذعة. وتتجلّى روح الفكاهة في كل كتب "الجاحظ" وعلى وجه الخصوص في كتابه "البخلاء"، والأصل في هذه الروح . كما يرى "طه حاجري" . يرجع إلى طبيعة "الجاحظ"، فقد كان رجلا نزّاعا إلى الضحك والمزاح والفكاهة.3

وهو القائل في تعقيبه على إحدى حكاياته مع البخلاء:" ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأتي علي الضحك، أو لقضي عليّ، ولكن ضحكُ من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب"[4] وفيه إشارة واضحة على اجتماعية الضحك، وسابقة في الوقت نفسه عن آراء "برغسون" Henri Bergson في هذه المسألة.

---

1 على الراعي، مرجع سابق، ص 30ـ 32

2 مرجع نفسه، ص 30 وما بعدها

3 عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص 264

4 عبد الحميد خطاب، **الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الاستيقية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص 90.

أما أبو حيان التوحيدي فقال:" إن النفس تملّ، كما أن البدن يكلّ، وكما أن البدن إذا كلّ طلب الراحة، كذلك النفس إذا ملّت طلبت الرّوح، وكما لابد للبدن أن يستمد ويستفيد بالجمام، كذلك لابد للنفس من أن تطلب الرّوح عند تكاثف الملل الداعي إلى الحرج..." وقد طبق هذا، فختم بعض مجالسه في كتابه الإمتاع والمؤنسة بفكاهة، وجعل مجلسه في الليلة الثامنة عشرة فكاهات ومجونا، وقال على لسان الوزير:" تعال حتى نجعل ليلتنا مُجُونية، نأخذ من الهزل بنصيب وافر، فإن الجدّ قد كدّنا، ونال من قوانا، ملأنا قبضا وكربا هات ما عندك..." [1]

وتطورت هذه العروض إلى احتفالات شعبية تدوم أياما وليال طوال، خلال الحكم الفاطمي والمملوكي في مصر، وعمّرت هذه الاحتفالات قرونا عديدة. وتطور خيال الظل مع "محمد جمال الدين بن دنيال"[2] الذي انتقل إلى مصر من العراق أيام حكم المماليك، ترك لنا ثلاث "بابات"[3] وهي: طيف الخيال، عجيب وغريب، والمتيم والضائع اليتيم، وكان المقصود أن تُعرض تباعا في ثلاث ليال متتالية، وهذا تقليد مسرحي معروف في دراما العصور الوسطى وتكمن أهميتها في أنها استقطبت ما في المقامات من مَسْرحة.[4]

1 أحمد محمد الحوفي، مرجع سابق ، ص 20

2 شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف بن معتوق الخزاعي الموصلي ولد سنة 647هـ/ 1249 م، وهو كحّال وشاعر وفنان، بعد أن احتل التتار بغداد والشام ،(نزح ابن دانيال إلى مصر العصر المملوكي سنة 665 هـ / 1267 م وتوفى فيها في سنة 710 هـ / 1311 م، وبذلك يكون قد عاش في مصر نحو أربعة وأربعين سنة وبرع في تأليف تمثيليات خيال الظل وتصوير حياة الصناع والعمال واللهجات الخاصة بهم، وحاكى بطريقة مضحكة لهجات الجاليات التي كانت تعيش في مصر في زمنه. وصفه المؤرخ المقريزى بأنه كان كثير المجون والشعر البديع، وأن كتابه طيف الخيال لم يصنف مثله في معناه، وقد عُرف المصريون في العصر المملوكي بأنهم " ذوو طرب وسرور ولهو " كما وصفهم الرحالة ابن بطوطة الذي زار مصر في ذاك العصر. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/ تاريخ الاطلاع، 15سبتمبر، 2017

3 تمثيليات خيال الظل كانت تعرف في العصر المملوكي باسم " بابات " ومفردها بابة.

4 علي الراعي، مرجع سابق، ص 40 وما بعدها

تدافع "الكسندروفنا" عن المسرح في هذه الفترة وتستدل بقول "ي. كريمسكي": "الحكاية عوّضت العربي عن العرض المسرحي"، وتعلق قائلة:" إذا ما تعمّقنا في نظرتنا للحكاية فإننا سنجدها تحتوي على بعض عناصر المسرحية، لأن الموقف فيها يتميز بديناميكية الفعل وبالتشويق، أما شخصياتها فتتميز بالتحديد والوضوح"،[1] ومن هذه الرؤية تعود لتؤكد في موقع آخر من كتابها: "ومن بين الأجناس الأدبية التي تعود إلى القرن العاشر ميلادي، واحد يمكن نسبته إلى مصادر المسرح بشكل مباشر، لأنه يحتوي على بعض بدايات الحوار، وبالتالي الأدب المسرحي، إنها المقامات المشهورة (...) إن بطلي مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري اللذان يحملان اسمي أبي الفتح الاسكندري وأبي زيد السروجي، يذكراننا بالشخصيتين الكوميديتين الفرنسيتين في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر وهما:سكابان وسجاناريل..."[2].

وتشير إلى كتاب هو: غريفوريوس يوحنا المؤرخ السوري المعروف بأبي الفرج Abu al–Faraj Grigorius ibn Aharu (1286.1226) بقولها: هو كتاب رائع للنثر الشرقي في القرون الوسطى، إن الحكايات المسلية والقصص والأمثال والأقوال المأثورة والطرائف والنصائح التي لا يجمع مواضعها أي جامع، تُقدّم لنا لوحة عريضة للعالم العربي في ذلك الوقت".

ج . الكيوغن في أقصى الشرق

في الجهة الأخرى من الكرة الأرضية في أقصى الشرق، ظهر نوع جديد من الأداء التمثيلي الفكاهي وهو "الكيوغن"، وتعني "الكلمات المجنونة"، تطلق هذه التسمية على نوع

[1] تمارا ألكسندروفنا، **ألف عام وعام من المسرح العربي**، ترجمة توفيق المؤذن، مطبعة دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990. ص 67

[2] المرجع نفسه، ص 58

من الفواصل المسرحية التهريجية التي تتخلّل مسرحيات "النُّو" NO[1] ذات الطابع الجاد، وقد كان هناك تقليد تقديم أربع مسرحيات "كيوغن" ضمن خمس مسرحيات "النّو". فيما بعد صارت تقدم مسرحيتان من "النّو" تفصل بينهما مسرحية "كيوغن" واحدة.

هذه المسرحية التي كانت بمثابة استراحة خفيفة وسط عرض "النّو" الطويل والجاد كان لها وظيفة تقنية، وهي إعطاء فرصة لممثل "النّو" بتغيير قناعه، وربما تسمح له بأخذ استراحة بسيطة.

ظهر هذا النوع من الفواصل في اليابان في القرن الرابع عشر، وما زال موجودا حتى اليوم، وتعود أصوله إلى نوع من عروض المنوعات، هو "السانغاكو" Sangaku، الذي انتقل في القرن الثامن الميلادي من الصين إلى اليابان، حيث أخذ طابعا إيمائيا وأطلق عليه اسم "ساروغاكو" Sarugaku ، وهي كلمة تعني التقليد الأخرق، وعن هذا النوع انبثق "الكيوغن".

يأتي "الكيوغن" مقابلا للكوميديا الغربية التي تغيب كنوع مستقل في المسرح الشرقي التقليدي. والإضحاك فيها يتجلّى على مستوى الكلام أو الحركة، لكنه ليس شرطا أساسيا، إذ يتفاوت مستوى الإضحاك من مسرحية إلى أخرى. وقد وضع الممثل الياباني "زيامي" Zeami (1363-1443) أُسُسًا للكيوغن، منها: أن الفكاهة فيه ليست مبتذلة وإنما تُولّد ضحكا هو التعبير عن الفرح.

بنية "الكيوغن" تستند إلى "كانقا"، وُيترك للممثل حيزا كبيرا للارتجال. ولم تكن نصوص "الكيوغن" مكتوبة، وإنما انتقلت مشافهة من جيل إلى جيل، ولكن اعتبارا من القرنين

[1] النو كلمة يابانية تعني الانجاز البارع، وهو مسرح غنائي شعري، مؤسلب للغاية ، كان تسلية لطبقة الساموراي والنبلاء، مستمد من فلسفة الزن التي تنادي بالتوازن و التركيز والتقشف والانضباط ، انتقل إلى اليابان عن طريق الصين في القرن الثامن ميلادي، تشكل فن النو بفضل كان أمي Kan Ami (1333. 1384) وابنه زيامي Zeami (1363. 1444). ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 511

السادس عشر والسابع عشر، دُونّت نصوص "الكيوغن" وتنوعت مواضيعها، فصارت تطرح قضايا اجتماعية عامة مأخوذة من الحياة اليومية.

يمكن تصنيف مسرحيات "الكيوغن" حسب نوع الإضحاك ومستوى الحبكة، فهناك مسرحيات تقتصر على وجود الالتباس الكلامي والمساجلة بين شخصيتين متعارضتين هما "شيتة" و"آدو"، يقابلهما في مسرحيات "النّو" شخصيتان هما "شيتة" و"واكي"، في بعض الحالات تضاف إلى هذه الأدوار شخصيات نمطية أخرى، وهناك مسرحيات فيها حبكة بدائية تشبه الفارس (المهزلة) وعروض الحماقات، وهناك مسرحيات فيها حبكة متطورة تقترب من كوميديا العادات، ومسرحيات تعتبر بمثابة محاكاة.تهكمية للنّو لأنها تقدم نفس شخصيات "النّو" بشكل ساخر، والأقنعة- في حال استخدمها فيها- تكون تقليدا كاريكاتوريا لأقنعة "النّو".[1]

2.1. 3. الفكاهة من عصر النهضة إلى التاريخ الحديث

أ. خصائص الفكاهة في الكوميديا ديلارتي

في منتصف القرن الخامس عشر ظهر نوع مسرحي في إيطاليا واستمر إلى غاية القرن الثامن عشر، لكن هذا المصطلح لم يظهر إلا بعد أن تراجعت الكوميديا ديلارتي مع حلول منتصف القرن الثامن عشر.

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص ص 391-392

في العصر الحديث، صار الكيوغن نوعا مستقلا، وقد جرت محاولات لتقديم المسرحيات الغربية بأسلوب الكيوغن، وعلى الأخص الفارس لأنها تتلاءم مع روحية الكيوغن ومع طبيعة العرض القصير، وقد قدم المخرج "أكيرا شيغي ياما" Akira Shigeyama في عرض واحد وبأسلوب الكيوغن ثلاث مسرحيات متنوعة هي " فارس الوعاء" الفرنسية، ومسرحية "فصل بدون كلام" لصموئيل بيكيت S.Bechett (1906 -1989)، وكيوغن يابانية بعنوان " Boshibari " وذلك ضمن العرض الذي قدمه في مهرجان "آفينيون" عام 1994

يمكن تحديد سنة 1545، بداية فعلية لهذا النوع، لارتباطها بظهور أول فرقة في الكوميديا ديلارتي مكونة من ثمانية ممثلين ذكور تحت قيادة "السير مافيو زانيني" Sir Maphio Zanini، تسمى فرقة Fraternal Compagnia ، وهي فرقة مستقلة محكومة بقانون داخلي بعقد عمل مع المتعاقدين، (في أغلب الأحيان هذه الفرق تتعاقد مع قصور النبلاء في إيطاليا الشمالية، أو تنضوي تحت حماية أحد النبلاء، وتعمل لحسابه)، جابت هذه الفرق كل أوروبا ووصلت إلى روسيا، ولكنها استوطنت في بلدها الثاني باريس.[1] وهناك تأسس مسرح خاص بالكوميديين الايطاليين، أطلق عليه اسم "مسرح الايطاليين"، ثم اختلطت فرقتهم بفرقة الأوبرا كوميك Opera-Comique وشكلتا فرقة واحدة. وقد كان للكوميديا ديلارتي تأثيرها على المسرح الفرنسي، وعلى الأخص على أعمال الفرنسيين "موليير" Molière (1622 – 1673) و"بيير ماريفو" P.Marivaux (1688–1763) اللذين استخدما شخصيات الكوميديا ديلارتي بعد أقلمتها مع طبيعة أعمالهم.

في منتصف القرن العشرين، عادت الكوميديا ديلارتي إلى الظهور على خشبات المسارح كنوع من الحنين إلى شكل تراثي قديم، وقد استخدم بعض المخرجين عناصرها في إعداد الممثل، من خلال تطوير مهارة الارتجال لديه. ومن أهم هؤلاء المخرجين الفرنسيين "جاك كوبو" J.Copeau (1879 – 1949)، و"شارل دولان" Ch.Dullin (1885–1949)، و"جان لوي بارو" J.L.Barrault (1910 –1993)، والروسي "يفغيني فاختانغوف" E.Vakhtangov (1883 –1922) ، كما أن السينما استعارت منها الشيء الكثير وخاصة في أفلام "البورلسك".

[1] Michal Corvin, op-cit, p 373 -375

في يومنا هذا، ومع تطوّر النظرة إلى المسرح، اكتسبت الكوميديا ديلارتي أهمية فائقة جعلتها تتحوّل إلى نوع من الأسطورة المسرحية، لأنها ارتبطت بالارتجال وبأولوية العرض المسرحي على حساب النص1.

البناء والشخصيات في الكوميديا ديلارتي:

العرض يتكون من سلسلة من "السكاتشات" لا رابط بينها، ويعود لها الفضل في فسح المجال أمام الممثلين لخوض غمار الارتجال، فأغلب قصص الكوميديا ديلارتي هي قصص غرامية. والتمثيل فيها عبارة عن مجموعة ثنائيات (أزواج)

لا يملك كل الممثلين أقنعة، فالعاشقين اللذين يمثلان قلب الحدث، يرتديان ملابس عادية، ويتكلمان بلغة أدبية، ويعتبران شخصيتان جادتان Sérieux، وإلى جانبهم شخصيات هزلية Ridicules، ترتدي أقنعة ومن المفروض أن يكونوا أربعة: عجوزين وخادمين Zanni، يتقاسمون الأدوار بهذا الشكل: واحد من الخادمين[2] محتال خفيف الظل، يقود الأحداث بما يخدم أهدافه، والثاني هو الأحمق الساذج الذي يعرقل سير الحدث بحماقاته وبحكاياته الفكاهية Lazzi [3]، أما العجوزان: فالأول في العادة بنتلوني Pantalon يدخل في ديناميكية الحدث، والثاني الطبيب Gratiano يُعطل الحدث بثرثرته، وكلهم يتحدثون بلغة عامية دارجة.[4]

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 389، 390

[2] وأسماؤهم كثيرة ومختلفة (أرليكينو، سكاراموتشيا، بوليشينلا، ميتزوتينو،سكابينو، كوفيللو، تروفلدينو) وهي تتوزع على المهرج الأول زاني المحتال والمهرج الثاني الأحمق. ينظر : باتريس بافيس، مرجع سابق، ص 133.

3 Lazzi: كلمة ايطالية تعني المزحة والتهريج من مكونات الكوميديا ديلارتي، هي مجموعة من الحركات والإيماءات مثل الإنثناء والقفز والضرب والوقوع على الأرض، ومنها ما يرتبط بتعابير الوجه، ويمكن أن يكون اللازي مجموعة من المشاهد الضاحكة القصيرة. ينظر: ماري إلياس حنان قصاب، مرجع سابق، ص393.

4 Michal Corvin, op-cit, p 374

خصائص الفكاهة في العصر الإليزابيتي

تأثيرات المسرح الإيطالي والحركة الإنسانية على الكوميديا انتقلت إلى إنجلترا في العصر اليعقوبي مع "جون فلتشر" J.Fletcher (1579 –1625)، وظهر ما يعرف بكوميديا الأمزجة[1] التي وضع أسسها "بن جونسون" Ben Jonson (1572–1637)، ويعتبر "وليم شكسبير" W.Shakespeare(1564– 1616) من أبرز كتاب المسرح الإليزابثي[2].

إذ يمكن اعتبار كل من "بن جونسون" و"شكسبير" تيارين اثنين، الأول: يمثل التيار الواقعي، موضوعاته مستوحاة من الحياة اليومية في لندن متأثرا بمسرحيات "ميناندر" في إشاراته ولمزه، وحسب "هوايتينج" فإنه يتفوّق على شكسبير في الكتابة في ميدان التهكم الاجتماعي وقد اشتهر بصفته كاتبا وناقدا مسرحيًّا بنظريته في كوميديا الأمزجة.[3]

ويعود الفضل إلى "بن جنسون" في نقل كلمة Humour في الثقافة الانجليزية من معناها الطبي الذي ظلت عليه طوال القرون السابقة، إلى معناها الأدبي والفني الجديد المقترن بالضحك والفكاهة، حيث عمد إلى استغلال الأمزجة بصورة مضحكة في مسرحية كل إنسان بمزاجه (Evry Man out of his Humour)[4].

ويمثل الثاني "شكسبير": التيار الرومانسي، وسمي بأدب الهروب نتيجة ما كان يتّصف به من خيال في أحداثه وطبيعة شخصياته (الجنيات، الأرواح...) فضلا عن اعتماده عنصر التخفّي والتنكُّر المستمد من القصص الرومانسية، وأبرز شخصياته الهزلية شهرة "فولساف"

---

[1] نظرية الأمزجة (بمعنى الأخلاط، وهي مستمدة من النظريات السائدة في القرون الوسطى) ترى بأن جسم الإنسان يتكون من أربعة عناصر وهي: الرطوبة واليبوسة والحرارة والبرودة، وعدم التوازن بين هذه العناصر يجعل الشخصية مثيرة للضحك. عبد الكريم عبود المالكي، مرجع سابق، ص 26.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 379

3 عبد العزيز شريف، مرجع سابق، ص 144.

[4] روبير اسكاربيت، **الفكاهة**، ترجمة هدى علي جمال، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1992، ص ص 23 .24 .

Folstaff المتبجح والمتعجرف والجبان والكاذب، إلا أنه شديد المرح ومحبوب، و"بوتوم" المغامر في أرض الساحرات.

يعتبر "شكسبير" رائدا في قدرته على مزج المسرحية الرومانسية والمسرحية التاريخية والمأساة بعنصر الفكاهة، ولهذا جاءت مسرحياته صورة متكاملة عن الحياة، ومع أن الشخصية التي تمثل عنصر الفكاهة قد تكون محدودة الدور، إلا أن حيويتها تشدُّ انتباه الملتقى وتأسره وخير مثال على ذلك: شخصية فولستاف Folstaff في مسرحية هنري الرابع.[1]

"...ولشكسبير ملاه كثيرة منها: "ملهاة الأخطاء" و"حلم ليلة صيف"، "سيدان من فيرونا"، "ترويض الشرسة"، و"تاجر البندقية"، و"جعجعة ولا طحن"، و"كما تهواه"، و"الليلة الثانية عشر"، و"كيل بكيل"، و"قصة شتاء" ... على أن ملاهي "شكسبير" لم تكن كلها فكهة ومثيرة للضحك، فثمّة ملاه قاتمة دبّجها يراع الشاعر ونفسه حزينة، ونظرته إلى العالم سوداء متشائمة، انظر ملهاة "كيل بكيل" تجده يُسيء الظن بالطبيعة البشرية ويكاد ييأس من الفضيلة..."[2]

هذا ما يُميّز العقلية الشكسبيرية، وهي القدرة الفائقة على إدخال لحظات جادة وشخصيات رصينة في كوميدياته، مثلما يقحم الضحك في مربع الذروة التراجيدية، مثل الأبله في مسرحية "الملك لير"[3].

ج. خصائص الفكاهة في الكوميديا الفرنسية

تغيرت ظروف المسرح الفرنسي بشكل واضح بدءا من مطلع القرن السابع عشر، أين شُرع في تأجير القاعات للفرق المسرحية الجوالة بباريس، وأهمها الفرق الإيطالية التي تقدم

1 عبد العزيز شريف، مرجع سابق، ص 155.

2 عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخا وأصولها وتطورها**، دار الفكر العربي، د ت، ص 275

3 عبد الكريم عبود المالكي، مرجع سابق، ص 27

ريبرتوارًا شعبيًا خاصًا بالكوميديا ديلارتي، هذا ولقد ظل المسرح الفرنسي تحت تأثير المسرح الايطالي منذ منتصف القرن السادس عشر إلى غاية الثلاثينات من القرن السابع عشر، وتستخدم كلمة الكوميديا في فرنسا لأول مرة لغرض القضاء على كل ارتباط بمفاهيم المسرح الفرنسي في القرون الوسطى، وإحياء التسمية اللاتينية من طرف مفكري الإنسانيات[1]، والتي سوف ترتبط بإحياء التراث الإغرقو ـ روماني.

لا يمكن الحديث عن تاريخ محدد لهذه التغيرات، ولكن بعض المؤشرات التي تحدث عنها المؤرخون تشير إلى هذه الفترة، خاصة مع دخول المرأة إلى المسرح كمشاهدة سنة 1630، كان لهذا الحدث الأثر الواضح في تهذيب الموضوعات المقدمة، والارتقاء بسلوك الجمهور وعاداته، وتشير الدراسات إلى دور الكردينال "ريشيليو" Richelieu (1585ـ 1642) في تطوير كافة أجهزة الدولة من ثقافة وإدارة وسياسة واقتصاد، بغرض الرفع من مكانة فرنسا أمام جيرانها إيطاليا وإسبانيا، وفتح قاعات جديدة للعروض المسرحية مثل: "مسرح المستنقع" Le Marais، وقاعة أخرى في قصر الكردينال سنة 1641، ومن بين أبرز الأسباب ظهور مجموعة من الكتّاب المسرحيين الشباب أمثال: "كورناي"، "سكوديري"، "بنسارد"،"تويستان"، وظهور الاهتمام الكبير بالتنظير المسرحي، لكن هذا الاهتمام انصبّ على التراجيديا وأهمل الكوميديا إلى حد ما[2].

وجدير بالذّكر أن "بيير كورني" P.Corneille (1606 – 1684) و"جان راسين" J.Racine(1639 –1699) و"بول سكارون" P.Scarron (1610 –1660) كتبوا مسرحيات أطلقوا عليها اسم كوميديا، إلاّ أنّ الضحك الصريح والواضح كان غائبا عنها، وهي

[1] الكوميديا الإنسانة، نشأت في خضم الحركة الإنسانية التي ظهرت في عصر النهضة، واهتمت بترجمة النصوص المسرحية القديمة، وأهمها نصوص Aristophane Plaute , térence ... ينظر: محمد علي الكردي، مرجع سابق، ص 36

2 المرجع نفسه، ص 42

لم تتحدد بصفتها كوميديا إلا من خلال نهاياتها السعيدة التي تميزها عن التراجيديا، وهذا ما دعا المنظرين إلى إطلاق اسم تراجيكوميديا على التراجيديات ذات النهاية السعيدة .

وقد أخذت الكوميديا كنوع وكمفهوم شكلها النهائي مع مسرح "موليير"، الذي خلق نموذجا خاصا من الكوميديا، جمع فيه بين تأثيرات الكلاسيكية الفرنسية والتقاليد الكوميدية الشعبية، ووظّفها في نصوصه بشكل لم يُتقنه من جاءوا بعده، وقد حقّق الربط بين الكوميديا والإضحاك في أغلب مسرحياته عدا "دون جوان" و"طرطوف" و"كاره البشر" ولذلك يعتبر مؤسس الكوميديا الكلاسيكية.[1]

يقول "جيرار ديفو":" الضحك يأتي من تلقاء نفسه عند "موليير"، فهو يتدفّق ويسيل طبيعيا كما لو أنه يسيل من منبعه، إن "موليير" يتوحّد بالنسبة إلينا مع الضحك، بل هو تجسيد للعبقرية الفكاهية نفسها، إننا نقول تلقائيا عن موقف أو شخصية مضحكة بأنها موليرية".[2]

د. خصائص الفكاهة في القرن الثامن عشر:

يعتبر القرن الثامن عشر قرن التحولات الكبرى، لأنه شهد الثورة الفرنسية 1789 وما أحدثته أسبابها وتداعياتها من تأثيرات على المنطقة الأوروبية، بل وعلى العالم برمّته.

بدءا من هذه المرحلة بدأت التراجيديا والكوميديا كأنواع مستقلة تنحصر، وعاد المأساوي للاجتماع بالكوميدي في العمل المسرحي الواحد. ففي 1760 ، طرح المنظر الفرنسي "دونيز ديدرو" D.Diderot (1713– 1784)، وبعده الألمانيان "غوتولد ليسنغ" G.Lessing (1729– 1781)، و"هيردر" Herder أزمة المسرح ككل، ورفضوا تقسيم الأنواع وفصلها انطلاقا من أن الإنسان لا يعيش وضعا مأساويا خالصا أو كوميديا خالصا. لكن هذه الأفكار

1 ماري إلياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص ص 379–380

2 محمد علي الكردي،، الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، مرجع سابق، ص 51.

لم تجد طريقها إلى التطبيق إلا في القرن التاسع عشر بعد الثورة الفرنسية، وفي عصر ازدهار البورجوازية[1].

من أهمّ كُتّاب كوميديا القرن الثامن عشر الإيطاليين: "كارلو غولدوني" C.Goldoni (1707 – 1793) و"كارلو غوتزي" C.Gozzi (1720 – 1806) اللذين يعود لهما الفضل في توثيق نصوص الكوميديا ديلارتي،[2] ومن الكتاب الفرنسيين الذي كان لهم الدور البارز في تطور الكوميديا نذكر: "بيير ماريفو" P.Marivaux(1688 – 1763) و"بيير بومارشيه" P. Beaumarchais(1732 – 1799) .

الأوّل يعتبر كاتبا روائيا ومسرحيا وفيًّا لعصره (الذي أطلق العنان لعواطفه، بعد وفاة "لويس الرابع عشر" Louis XIV وانتهاء فترة الكبت والتزمت التي فرضتها السيدة "دي مانتنون" Madame de Maintenon (1635 .1719)، وتتميز الفكاهة عنده بالخفة والرشاقة والمفاجآت الغرامية التي تقوم على الحب العقلاني، وما يولده من لذّات بالغة التعقيد، متأثرة في جوهرها بالكوميديا الإيطالية التي لم يتخلص منها إلا في الربع الأخير من حياته، وهي فكاهة تقوم على الابتسامة المنبهرة بسحر المواقف العاطفية وعذوبتها. ولعلّ أهمّ عمل له هو: "لعبة الحب والصدفة" (Jeu de Amleur et du Hasard) 1730، و"الحيلة الموفقة" 1733 (L'Heureux Strata Geme)....

وإذا كانت الفكاهة عند "ماريفو" بهذه المواصفات، فهي عند "بومارشيه" أكثر تلقائية وصراحة، يستعمل الموسيقى في مسرحياته، ويتميز الحوار لديه بالخفّة والسرعة، ما يجعله ملائما لإطلاق عبارات السخرية والتشهير، خاصة في اتجاه النبلاء وقتذاك.

1 ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 380

2 المرجع نفسه، ص 390.

من أهمّ أعماله على الإطلاق "حلّاق إشبيلية" (Le Barbier de Seville) 1775 ومسرحية "زواج فيجاور"(Le Mariage de Figaro) 1784 وخاصة هذه الأخيرة التي أبدع في طرز وتشكيل شخصيتها الرئيسية "فيجارو" Figaro، وجعلها شخصية فكاهية ساخرة ناقدة للراهن الاجتماعي بامتياز، وشبهها النقاد بشخصية مسرحية "ابن أخ رامو" (Le Neveu de Rameau) التي كتبها "ديدرو" Denis Diderot (1713 -1784)، واعتمدها الفيلسوف "هيجل" Hegel أنموذجا لدراساته، وأفرد لها عدة صفحات في كتابه "فينومينولوجيا الرّوح".[1]

2.1. 4 . تمظهرات الفكاهة في المسرح المعاصر

عرف القرن التاسع عشر ازدهار الرواية، وكان أغلب كتاب المسرح . في الأصل . من الروائيين، فصارت المسرحيات للقراءة أكثر منها للعرض، وظهر نوع المسرح المقروء الذي برز من كتابه "ألفريد دو موسيه A.Musset (1810- 1857) في فرنسا، و"جورج بوشنر" G.Buchner (1813 – 1837) و"مهريك فون كلايست" H.Kleist (1777 – 1811) في ألمانيا.

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، صارت تسمية كوميديا تعني مسرحية مضحكة خفيفة، وظهرت بالإضافة إلى ذلك أنواع مسرحية أخرى تحتوي مواقف مضحكة، وهذا ما نجده في عروض "الفودفيل" وبعض أنواع الفارس الحديثة، وفي مسرحيات لا يمكن تصنيفها بشكل واضح مثل مسرحيات الفرنسيين: "جورج كورتولين" G.Gourteline(1858-1929)، و"جورج لابيش" G.Labiche (1815 – 1888)[2] و"إدمون روستان" E.Rostand

[1] ينظر: محمد علي الكردي، مجلة الفكر، مرجع سابق، ص 177، وص185

[2] أحد رُوّاد هذه النوع الكوميدي الخفيف (الفودفيل) لما أوتي من صفات المرح والدعابة الطبيعية، والقدرة على التلاعب بالألفاظ، وابتكار المواقف الفجائية والأغاني الخفيفة. ينظر: محمد علي الكردي، مجلة عالم الفكر 1982، مرجع سابق، ص 190

(1868 –1918) والإيرلندي "إدموند سينغ" E.Synge(1871 – 1909) والأميركي "توماس ستيرنز إليوت" T.S. Eliot (1888 – 1965).

في روسيا ظهرت الكوميديا الواقعية Comédie Réaliste مع "نيقولاي غوغول" N.Gogol(1809 – 1853) الذي تحسّس مشكلة الإنسان كونه قضية ومصير، ففي مسرحية "المفتش العام" جمع كل عيوب مجتمعه وطرحها بوجهة نظر نقدية لاذعة ساخرة متهكمة، وبحسب تعبيره: "الضحك الكهربائي المنعش الذي ينبثق حرا تلقائيا حاملا إلى الأعصاب الجدّة واللذّة معا"، وشكلت خطا جديدا تابعه "انطون تشيكوف" A.Tchekhov (1860 – 1904) من بعده في مسرحياته الساخرة، "النورس"، "بستان الكرز"، مسرحية "الدب"، لكنها تختلف اختلافا تاما عن الكوميديا كنوع.[1]

الهوّة التي كانت موجودة خلال القرن التاسع عشر بين الأدب الرفيع والمسرح بدأت تضيق، وكما سبق وأن قلنا عن الروائيين وتحوُّلهم للمسرح، الأمر نفسه مع الشعراء الرمزيين الذي تحولوا للكتابة المسرحية، ولعلّ أهم عمل ثوري في مجال الفكاهة هو مسرحية "أوبو ملكا" Ubu Roi لـ "ألفرد جاري" Alfred Jarry، (1907.1873)، كتبها سنة 1897، هي بداية ثورة شاملة عرفت باسم مسرح الطليعة، تقوم على مبادئ "الفودفيل"، إلا أنها تشكل حربا على المسرح التقليدي والأنماط الفكرية البرجوازية، تُصور المكان المسرحي مجردا من كل بعد واقعي أو منطقي، يظهر فيه غباء الإنسان وعبثيته، و"أوبو" هو جوهر الثورة الفوضوية واللامنطقية للإنسان الذي يدفعه مجتمعه إلى الارتداد إلى غرائزه الأولية.[2]

وفي هذا السيّاق لابدّ من الحديث عن تجربة مُتفرّدة في مجال الفكاهة والسخرية، ونعني تجربة الكاتب "جورج برنارد شو" George Bernard Shaw .(1950.1856). قال عن نفسه

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 381.

[2] محمد علي الكردي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص193

في مجموعة مسرحياته التي صدرت عام 1934 بأنه كاتب ملاهي، وأن هدفه هو تهذيب الأخلاق عن طريق السخرية.[1]

لم يُعرف بعد "شكسبير" عملاقا اتسع أفقه، وتعددت جوانب فكره مثل "شو" G. B. Shaw ، لقد قدّم للعالم مسرة ومتعة أكثر من أي إنسان آخر في التاريخ. ولكن السلاح الذي استخدمه بكثير من الدقة والحزم، وهو سلاح الهجوم والنقد، يقتلع الجذور من أعماقها، ولا يعرف الحل الوسط، ولا يؤمن به.[2] ومن الناحية الفنية اعتاد "شو" على كسر أفق الانتظار عند الملتقى فهو يرسم مساراً دلاليًا للملتقى، ويدفعه نحو توقعات معينة لنتائج الأحداث التي رسمها، وإذا به يقلب الموقف رأسا على عقب، ويمحي كل ما كان يجول في ذهن الملتقي، وكأنه يريد أن يقول: هذا ما كان يجب أن يحدث، ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة.[3] وهذا ضرب من ضروب السخرية العميقة، التي تهزّ كيان المتلقي، وتدفعه إلى التساؤل والحيرة، بدل التسليم والاطمئنان.

ولقد أخذ عليه النقاد أنه كان محدود القالب، لأنه آثر الملهاة وحدها للتعبير عن أغراضه، ولم يتناول المأساة، وأخذ عليه أنه كان ينقاد وراء تألق الحوار في بعض الأحيان إلى ما وراء حدود الفن المسرحي، حتى يصير المسرح ساحة للخطابة. ولم يُعن برنارد شو بالمناظر والألوان، لأن الغاية من مسرحياته هي الأفكار التي تُعبّر عنها شخصياته وليس الغرض المتعة.

كان "شو" واقعيًا ولكن على طريقته الخاصة، لقد كان يجرد الحقائق من كل ملابسها حتى تبدو عارية أمام نظراته الفاحصة، وحتى تبدو في شكل مغاير للمألوف عند الناس، ولنضرب مثلا بالديمقراطية، فالناس يعتقدون أنها حكومة الشعب، قامت على يد

[1] عبد العزيز شريف، مرجع سابق، ص ص 155.156,

[2] محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي المعاصر والأدب المقارن**، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص 179.

[3] المرجع نفسه، ص 202

الشعب من أجل الشعب، كما جاء في حديث "بونجريس" في مسرحية "شو" "عربة التفاح" ولكن "شو" يعطينا وجهة نظر أخرى لهذه الحقيقة.1

لقد عرف مسرح الطليعة بعد "جاري"A. Jarry و"شو" فترة تألق بعد الحرب العالمية الأولى في إطار المذهبان السريالي والدادائي مع تريسيان تزارا T.Tzara، وكوكتو J.Cocteau، واستمرت بعد الحرب العالمية الثانية موجة المسرح الطليعي مع نشأة المدرسة الوجودية مع "سارتر"، الذي تطورت معها الكوميديا في إطار مسرح الملهى le Théàtre de Cabaret، وتميز هذا النوع من الكوميديا بجعل العبث جوهر الإنسان، وليس مجرد أثر لظروف ما بعد الحرب، ومن حيث الشكل تم تحطيم كل مظاهر المسرح التقليدية من ديكور وملابس وحبكة وشخصيات، (بحجة تقديم مسرح من غير حيل ولا خدع، أو لنقل اللامسرح)، وكان على رأس هذا التوجُّه مجموعة من الكتاب تركوا أثرا واضحا في الممارسة المسرحية المعاصرة، وهم "يونيسكو"Eugène Ionesco (1909.1994) و"بيكت"Samuel Beckett (1906 .1969) و"آدموف"Arthur Adamov (1908 .1970) 2.و"سارتر"Jean-Paul Sartre (1905 .1980)، "كامو"Albert Camus (1913 .1960)، وغيرهم، ولقد تميزت أعمالهم بالفكاهة السوداء النابعة من وجهة نظرهم عن الحياة برمتها، وسخرية الأقدار التي تجرّ الناس إلى نهايتهم دون اختيارهم، فالضحك عندهم يقود إلى أحاسيس غريبة مثل: الضيق، والقلق، والدمار، والخوف. لننظر مثلا إلى شخصيات مسرحية "في انتظار غودو"En attendant Godot لـ "بيكت" ألم تكن شخصيات تهريجية وكأنها نابعة من سيرك إلا أنها رمادية المصير حزينة المسار لا تدفعنا إلى الضحك بقدر ما تستثير فينا الشعور بالضجر والكآبة3.

1 عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص 290.

2 محمد علي الكردي، مجلة عالم الفكر، ص ص 198 ـ 199

3 طامر أنوال، **سيكولوجية الهزل و الموت عند يونيسكو**، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف فاتن الجراح، جازية فرقاني، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2001/2000، ص57.

ثم ألم يكن الضحك عند "يونيسكو" مجرد تكثيف للمأساوي، وتضخيم للصورة وتكبيرها إلى الحجم الذي تبدو فيه غريبة مشوّهة، فما كان يضحكنا في البداية المسرحية يتحول إلى شفقة بهذا المخلوق الضعيف أمام قدر محتوم لا مفر منه، فهو يؤكد على أن عنصري الكوميدي والتراجيدي لا يذوبان أحدهما في الآخر، بل يتعايشان ويتجاذبان باستمرار، يُبرّر أحدهما الآخر، وفي الوقت نفسه ينفي أحدهما الآخر، ويستطيعان معا تشكيل التوتر. 1

وفي ردّة فعل أخرى لكن هذه المرّة ضدّ الإيهام في المسرح الطبيعي والواقعي، ظهرت مفاهيم جديدة تحقق للمسرح علاقة حية ومباشرة مع الجمهور، مستفيدين من بصريات الكوميديا ديلارتي والأقنعة، بغرض تقريب الشخصيات ومنع حدوث التماهي، مثل تجربة "بيراندیلّو" و"بريخت"، فالأول دعا في مقالته الموسومة (الدعابية 1920)، عبر لعبة القناع والأصل (التنكر داخل التنكر)، وأهم الأسس التي تقوم عليها تقنية التعبير الهزلي المتنكر، هي تهشيم الشكل وتفتيت كل القوالب الجاهزة التي يعتقد أنها قضت على تلقائية الإنسان، وهذا ما أدى إلى ظهور ما يسمى بالكوميديا السوداء[2]. والثاني وهو "بريخت" الذي قدّم مفاهيم حول المتعة والتسلية وفق فلسفة التغريب ومسرحة الحادثة. يقول "بريخت" في كتابه "الأرغنون الصغير" Petit Organon pour le théâtre: "وظيفة المسرح هي إنتاج صور حيّة لأحداث حقيقية أو موضوعية وقعت بين الناس، وذلك قصد التسلية"، ولتحقيق ذلك طالب "بريخت"

1 طامر أنوال، مرجع سابق، ص 63.

[2] خلط متضارب بين الكوميديا وتراجيديا، ويوجز فكرتها في قصة العجوز الطاعنة في السن وقد تصرفت تصرفا صبيانيا، في تجميل نفسها بصورة مبالغ فيها إلى حد يثير الضحك، وهو ضحك مبرر وتلقائي، وانعكاس لما يجب أن تكون عليه المرأة في مثل سنها من وقار واحترام، ولكن عند تجاوز هذا الشكل الخارجي (الصورة الخارجية) والدخول في فحص ما وراء هذه الصورة، نجد أنها تصرفت هذا التصرف لكي تحافظ على عواطف زوجها، حين ذاك يتوقف ضحك الملتقي ويصحو ويتكشف الألم والعذاب المختبئ وراء ذلك التجميل، (قناع حياتي عادي)، وفي هذه الحالة نشفق على السيدة العجوز، وتصبح النكتة على الملتقي أو المجتمع، وبالتالي قد لا يكون الهزلي مضحكا. ينظر: كريم عبود المالكي، مرجع سابق، ص 36

بإثارة الانفعال والعقل معا، وبهذا فإن عنصر الهزل والتسلية أو المرح الهزلي، يأخذ عنده معنى آخر غير المعنى المتعارف عليه، ويكتشف لنا عن نوع آخر من أنواع الترفيه يتفق مع العصر ويتولّد لدينا حينما تكتشف شخصياته بذاتها قوانين الواقع وتحس بقدرتها على تغييره.[1]

وعلى هذا المنوال حاول بعض المخرجين إحياء أشكال الإضحاك الشعبي، للتوصّل إلى طرح ما هو جاد ضمن قالب "بورلسك"، وهذا ما نجده في عروض الروسي "فسيفولود ميرخولد" V.Meyerhold(1874-1940)، والإيطالي "درايو فو" D.Fo (1926-) والفرنسية "آريان منوشكين" A.Mnouchkine (1939-)2.

رغم كل هذه الآراء التي سُجلت حول الفكاهة في القرنين الأخيرين، وكل الانتقادات والتنظيرات، وكل هذه الأنواع التي عرفتها حسب الأفكار والاتجاهات السائدة فمنها الملتزم ومنها الساخر، والتهكمي، والطلائعي، والعبثي.. إلخ. وامتدادها إلى الفنون الأخرى البانتوميم والباليه، والأوبرا، والسيرك، والسينما والتلفزيون، والشريط المرسوم، والصحافة الفكاهية وغيرها لم تزدد الفكاهة إلاّ توسعا وانتشارا، لقد طغت الملهاة على المأساة، وأصبحت أكثر ألوان الأدب والفن انتشارا، وأعظمها رواجا. وهذا ما صرح به "ألدوس هاكسلي" Aldous (Huxley) بأنه "لم يعد للمأساة مجال في الأدب الحديث، وإن كان يعزّ عليه أن تزول، لقد وجد الأدباء أن الملهاة أداة طيّعة، وأن النكتة والفكاهة والمرح تستطيع أن تعبر عن أعمق أغوار الأفكار والعواطف، وأن تخلق ـ ولو للحظات معدودة ـ جوا من الانسجام والسرور بين رجال تباينت مشاربهم، وشخصياتهم، وأخلاقهم".[3]

[1] كريم عبود المالكي، مرجع سابق، ص46 و53

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 382

3 عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص 297

اتصفت المرحلة المعاصرة بالعدمية أو التحول الحداثي إلى ما بعد الحداثي، حيث التشتت والتيهان وتعدُّد النظريات، واللانتمائية واللانسيقة، الذات المغتربة هي إحدى سمات اللاوجود واللاحضور الميتافيزيقي، لقد جسّد هذا التوجه كل من "نتشة" Friedrich Nietzsche (1900.1844) من خلال فتح نافذة العبور من التاريخ إلى اللاتاريخ، وشخّص ملامح السخرية العدمية، و"ديريدا" Jacques Derrida (1930 . 2004) من خلال منهجه التفكيكي، والفيلسوف الأمريكي "رورتي" Richard Rorty (2007.1931) الذي ذهب إلى اعتبار أن المثقف يجب أن يتميز بنزعة ساخرة.[1]

إن مرحلة ما بعد الحداثة، قد أعادت النظر في مفهوم السخرية كأداة فكاهية تنزع إلى النقد والتهكم، من خلال طرح السؤال حول السخرية وعلاقتها بنظرية المعنى؟ وهل السخرية هي فعل كلام أو أنها معنى فقط، أو أنها وجهة نظر وموقف؟

وفي سعيهم للإجابة على هذا الإشكال، وجدنا في ما ذكرته "ليندا هيتشيون" Linda Hutcheon[2] وإيهاب حسن[3]، وغيرهما من مفكري ما بعد الحداثة، أنهم يقابلون بين مصطلح الميتافيزيقا كونه واحد من مصطلحات الحداثة وبين السخرية بكونه واحد من مصطلحات ما بعد الحداثة، ولعل هذا التقابل بين الحداثة وما بعد الحداثة هو ليس تقابلا بالمعنى ولكن بالضدية، فجدية الميتافريقا وما تحمله من القيم الوثوقية والتأكيدية والاعتقادية

1 رائد عبيس، **فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص ص 71ـ 72.

2 **ليندا هيتشيون** أستاذة الأدب الإنكليزي والأدب المقارن في جامعة تورنتو. تشتمل أعمالها النظرية على: سياسات ما بعد الحداثة: التاريخ، النظرية، والنثر. سياسات ما بعد الحداثة؛ السرد النرجسي: مفارقات الميتاقصصي. نظرية الباروديا: تعاليم الأشكال الفنية للقرن العشرين: ما بعد الحداثة الكندية: دراسة في النثر الكندي الإنكليزي؛ انشطار الصور: السخريات الكندية المعاصرة وكتابها الأحدث أوبرا: رغبة، مرض، موت بالاشتراك مع مايكل هتشيون، بالإضافة إلى كتب ودراسات أخرى. أعلنت في كتابها الشهير (سياسات ما بعد الحداثة) Politics of Postmodernism ، طبعة عام 2002 أن مرحلة ما بعد الحداثة "قد انتهت." ينظر:https://www.alawan.org/2017/08/18

3 إيهاب حبيب حسن 1925. أديب وكاتب أمريكي من أصول مصرية، تخصص في الدراسات الإلكترونية والتكنولوجيا، من أوائل المنظرين لاتجاه ما بعد الحداثة، ترجمت أعماله إلى العربية. ينظر: رائد عبيس، مرجع سابق، ص 84

تقابها السخرية بنزعة الشك والحيرة والنكران. وبحسب ليندا هيتشيون:" إن تسخر لا يعني أن تُحطم الماضي، في الحقيقة، التهكم يعني أن تحتفظ بالماضي مُقدسًا وأن تحاكمه في الوقت نفسه، وهذه مفارقة ما بعد الحداثية.[1]

2.1. 5. الفكاهة في المسرح العربي الحديث والمعاصر:

تميّز العالم العربي بموقعه المتفرد بين القارات الثلاث أفريقيا أوروبا وأسيا، وتنوعه الإيثنوغرافي[2]، وحركات الفر والكر/ الاحتلال والمقاومة، على مرّ العصور، فلما كان في أزهى عصوره كان في توسع وانتشار، في الاتجاهات الأربع، فأثر وتأثر، ولما ساده الانحطاط والتقهقر أصبح محل طمع القوى الصاعدة أنذالك، في خضم حركة المد والجزر بين المستعمر والمُستعمَر، ظهر المسرح بشكله الأوروبي في كثير من المدن العربية سورية، ولبنان، ومصر والعراق، والجزائر، وتونس، والمغرب... مع ضرورة الإشارة إلى ما كانت تزخر به المنطقة العربية من المحيط إلى الخليج من أشكال فرجوية رائعة، تضمنت عروض المدّاح والقوّال، والعجاجبي الحكواتي، القراقوز، خيال الظل وغيرها. ولم تخل هذه العروض الفرجوية يوما من الفكاهة والضحك والتسلية.

ومع دخول المسرح إلى العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر، استخدمت كلمة "كميضة" للدلالة على المسرحية بشكل عام، كما استعملت كلمة ملهاة للدلالة على الكوميديا، لأن هذه الكلمة تتضمن معني التسلية، وتتناسب في الوزن مع تسمية مأساة

1 ينظر: رائد عبيس، مرجع سابق ، ص 84. 87

2 تحدثت تمارا الكسندورفنا عن هذا التنوع الموجود في بلدان العالم العربي، حيث لكل بلد خواصه التي تعود لأصول سكانه، المقصود هنا التنوع العرقي في العالم العربي، فالعراقيين وسوريين هم أحفاد الأراميين ولبنانيين هم أحفاد الفنيقيين، والمغرب والجزائر هم من الأمازيغ، والسودان أحفاد الأفارقة، ومصر أحفاد الفراعنة.. ينظر: الكسندروفنا، مرجع سابق، ص ص 28. 29.

المستخدمة للتراجيديا. ولقد تبنّى رواد المسرح العربي أمثال "مارون النقاش"[1] (1817-1855) و"يعقوب صنُّوع" (1839-1912) ... الكوميديا بشكل واضح إلى جانب المسرح الغنائي، واعتبروا أن مواضيع الكوميديا التي اقتبسوها عن مسرحيات غربية أقرب إلى الواقع، وأكثر قابلية للتوافق مع الواقع العربي، بالإضافة إلى كونها تشدّ اهتمام المتفرج المحلي. وقد ألف الرواد مسرحيات هزلية ذات مضمون محلي، لكنها مستمدة في روحها وشكلها من قالب الكوميديا الكلاسيكية (خمسة فصول، حبكة متصاعدة، نهاية سعيدة)، واستخدموا فيها اللغة الفصحى المطعمة باللهجات المحلية، وكان استخدام اللهجات المختلفة وسيلة إضحاك شائعة، نجدها على سبيل المثال في مسرحية "البخيل" لـ"مارون النقاش".[2]

ويروي لنا "يعقوب صنّوع"[3] في إحدى محاضراته عن بداياته المسرحية وكيف تأثر بالكوميديا قبل التراجيديا، ربما تأثرا بالوضع العربي السائد وقتها: "وإذا كان لابد لي من أن أعترف فلأقل ـ إذن ـ إن الهزليات Les Farces والملاهي Les Comedies والغنائيات Les Operettes والمسرحيات العصرية التي قدمت على ذلك المسرح، وهي التي أوحت إليّ بفكرة إنشاء مسرحي العربي، لقد منّ الله عليّ إذ ساعدني في هذا السبيل. وقبل أن أقدم على إنشاء مسرحي المتواضع قُمت بدراسة جدية للكتاب المسرحيين الأوروبيين وبخاصة "كولدوني"

---

1 كان مؤلفا مسرحيا ومخرجا وممثلا في الوقت نفسه، توفي عن عمر يناهز 35 سنة، ترك ثلاث مسرحيات هي، البخيل، أبو الحسن المغفل، والحسود، تأثر فيها جميعا بمسرح موليير، واصل المهمة بعده أخواه نيقولا نقاش خليل النقاش. ينظر ت.ألكسندروفنا، مرجع سابق، ص120.

2 ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص 382.

3 أوردنا تلك الشهادة لضرورة الاستشهاد، وبما أن مقام البحث ليس التحقيق في هذه المسألة ومن باب الأمانة العلمية، لابد من الإشارة إلى أن السيد علي اسماعيل نفى تماما ريادة يعقوب الصنوع للمسرح المصري، وأثبت بالدليل القاطع عدم ورود أسمه في الوثائق والأرشيفات المصرية، ونسب الريادة لمحمد عثمان جلال في دراسته المستفيضة في الموضوع بعنوان: **محاكمة مسرح يعقوب الصنوع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2001، ص 14 وما بعدها.

و"موليير"، و"شريدان"وذلك في لغاتهم الأصلية".[1] فيما بعد تطورت أشكال مسرحية هي أقرب إلى "الفودفيل" و"الفارس" الشعبية، تستند إلى وجود شخصيات نمطية محلية كان يؤديها ممثلون معروفون، مثل: نجيب الريحاني (1891–1949) الذي ابتدع شخصية "كشكش بك"، والمصري "على الكسار" (1885–1957) الذي ابتدع شخصية "البربري عثمان" وأداها من بعده السوري "عبد اللطيف فتحي" (1916–1986). كذلك فإن اللبناني "جورج دخول" ابتدع شخصية كامل الأصلي.[2] وظهر في هذا التوقيت الثلاثي "بشتارزي" و"قسنطيني" و"علالو" في الجزائر، وظهر الممثل الكوميدي "عمر بن غوير" رائد المشاهد الهجائية الموجهة ضد السياسة الاستعمارية في المغرب، و"محمد المنيني" الذي اقتبس مسرحية "الطبيب رغم أنفه"، و"البخيل"، و"ترتيف" لـ"موليير"، وكتب "قدور بن غبريت" مسرحية كوميدية بعنوان:"الخبث الإنساني".[3]

ارتبطت الكوميديا العربية بالعرض المسرحي، وأخذ مؤلفوها بعين الاعتبار ظروف العرض وذوق الجمهور، فكانت أكثر حيوية من العروض الجادة، واستطاعت بطابعها الشعبي أن تجد أرضًا صلبة في الساحة المسرحية، على الرغم من أنها أهملت أو هوجمت بحجة أنها هابطة كما فعل الناقد المصري "محمود تيمور". بالمقابل اعتبر بعض النقاد، ومنهم المصري "علي الرّاعي" أن الأشكال الكوميدية الشعبية يمكن أن تُشكّل مفتاحا لتطوير الظاهرة المسرحية العربية من خلال ربطها بواقع المتفرج العربي لأنها أكثر قدرة على استيعاب أشكال الفرجة المتنوعة. 4

1 عبد العزيز شريف، المرجع السابق، ص 157

2 ماري إلياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 382.

3 ت.الكسندروفنا، مرجع سابق، ص 207 209

[4]ماري إلياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص ، 383،

3.1 ـ الفكاهة من تعدد المعنى إلى تعدد الوظائف

ينظر كثير من العلماء اليوم إلى الابتسامة والضحك، وما يرتبط بهما من مظاهر سلوكية واجتماعية، على أنها خصال عالمية خاصة بالجنس البشري ككل. حتى وإن كانت الفكاهة أنواع وأشكال، تتغير وتتنوع بدلالة الأغراض والمقاصد، والأمر نفسه مع الضحك فهو أنواع أيضا كما أشار "ديفنيو".

وهذا التنوع في شكل وقصدية الضحك يؤدي بالضرورة إلى تنوع في وظائف الفكاهة، فإلى جانب الوظائف المفترضة التي تحققها الفكاهة بالنسبة إلى الفرد، والمرتبطة بالتخفيف من التوتر والتنفيس، هناك وظائف عديدة للفكاهة، نذكر منها :

3.1. 1 . الفـكاهـة والوظـيفة الاجتـمـاعـية:

الفكاهي أو المضحك على حد تعبير "كيركجورد"Soiren Kierkegaard (1813 .1855)، ظاهرة اجتماعية، ونحن لا نضحك ضحكا مُفرطًا حينما نكون وحدنا، فإذا حدث هذا، فنحن نضحك بدافع تخيّلنا للنكتة التي شاركنا في الضحك عليها شخص آخر أو أشخاص آخرين، والإشارة المضحكة التي نقرأها على انفراد في إحدى الرواية قد تسترعي انتباهنا، إلا أننا لا نضحك عليها.. على أن الضحك يتوجّه في معظم صوره ضد ما في هذا النمط أو ذاك من تصرفات شاذة، وهذا صحيح إلى درجة كبيرة، حتى أن "برجسون" قد أكد بأن الخروج عما جرى عليه عُرف المجتمع شيء مثير للضحك ."[1]

ويضيف "زيف" Zif (1948) وظيفة اجتماعية جديدة للفكاهة، وهي التخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية، حيث تُقدم لنا الفكاهة صمّام أمان للتعبير عن الأفكار المحرمة اجتماعيا خاصة تلك المرتبطة بالجنس والعدوان، فهناك حاجات ينبغي تنظيمها على نحو

[1] الارديس نيكول، مرجع سابق، ص293

اجتماعي، لكن قمعُها وإخمادُها الكامل أمر غير طبيعي، ويعطى مثالا حيًّا على ذلك فمشاهدة مقابلة في الملاكمة هو نوع من التنفيس المقبول اجتماعيا عن اندفاعاتنا العدوانية فكذلك تُعتبر النكتة ساحة للتنفيس المنضبط عن اندفاعاتنا ومكبوتاتنا .[1]

ترسيخ العضوية داخل الجماعة هي أيضا من وظائف الفكاهة، فالابتسامة هي التخاطب الإيجابي المبكر الذي يقوم به الرضيع نحو والديه، ويظهر الابتسام بعد نحو أسبوعين من الميلاد، وهو رسالة معناها: "أنا في حالة جيّدة".[2]

ويبقى الابتسام وسيلة اتصال ايجابية وفعّالة داخل المجتمع، تدخل السرور والبهجة على مُتَلَقيها في مقرات العمل وفي الفضاءات العمومية، وفي وسائل النقل وغيرها، وهناك شركات عملت على توظيف أشخاص دورهم هو تقديم الابتسامة في وجوه الناس.

ويمكن للفكاهة أن تكون طريقة لإعادة أفراد الجماعة للانضواء تحت لواء معايير هذه الجماعة،[3] فمثلا قد تضحك جماعة ترتدي زيًّا موحداً من أحد أفرادها غير المنضبطين ببعض تفاصيل هذا اللباس، مثل: عقد الأزرار أو مسح الحذاء...

وفي سياق الحديث عن الوظيفة الاجتماعية للفكاهة تحدث "مالينوفسكي" Malinowski أيضا عن علاقات اللعب والمزاح التي نجدها بين الابن وأبيه الحقيقي، في حين تبقى علاقات الابن مع عمه جادة في مجتمع يبدو أنه لا يولي اهتماما كبيرا للعلاقة بين عملية الجنس وميلاد الإنسان، لا شك أنه يمكننا أن نرى وراء هذه العدوانية المضحكة والانتقائية

---

[1] جلين ويلسون، **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد258، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص 249

[2] المرجع نفسه، ص 251

[3] المرجع نفسه، ص251.

اعترافا باختلاف الأنساب وكما كبيرا من الإيحاءات العاطفية ومحاولة لتجاوز تلك "القطيعات" التي يسببها اختلاف السن والجنس والانتماء العائلي بين الأشخاص عن طريق الضحك[1].

إذاً تعمل الفكاهة على:

- تحقق الاتصال والتفاعل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات.
- تمارس التحكم في سلوك الآخرين عن طريق السخرية
- تستخدم الفكاهة في مهاجمة السُلطة بأشكالها كافة: السياسية، الدينية، الأسرية..
- تستخدم الفكاهة لتعزيز التماسك الاجتماعي بين الأفراد والجماعات.
- تعمل الفكاهة على إحداث حالة التطهير الجماعي من الانفعالات السلبية المتراكمة بفعل طبيعة الحياة.

1.3. 2. الفــكاهة والوظــيفة النـقديـة:

منذ أرسطو إلى يومنا هذا يوجد تأكيد على أن الضحك يحقق اللذّة والمتعة، كما أنه يسمح بالتنفيس والإسقاط من خلال النقد والانتقاد، بهدف التصويب والإصلاح والتقويم فهو يُهذّب الأخلاق من خلال قدرته على حملنا في الحال على التظاهر بما يجب أن نكون عليه، وبما سوف ننتهي إليه، وكما يؤكد "برغسون" أن صاحب العيب السخيف منذ شعوره بأنه سخيف، يحاول أن يُغيّر وأن يُبدل في ذاته. لهذا نرى أن المؤلفين والممثلين والمخرجين يعمدون إلى ملاحظة الحياة والتركيز على الإنسان في حياته اليومية، بهدف الوصول إلى المادة الأساسية في الحياة، مستفيدين من عيوب الأفراد وانتماءاتهم الاجتماعية والطبقية.[2]

[1] Jean Duvignaud,op-cit, p 21

2 عوني كرومي، مرجع سابق، ص 155.

كانت الكوميديا وما تزال تحاول أن تُصلح العيوب عن طريق النقد لكل مظاهر الحياة الفاسدة، ومحاولة علاج المشكلات الإنسانية، ولذلك لا بدّ من عقاب الخارجين عن الاتفاق الجمعي وتوجيه النقد لسلوكاتهم الشاذة، فكان الضحك خير وسيلة للعقاب، وبالتالي تنقية المجتمع من الشوائب التي تتداخل والعادات الاجتماعية السليمة، والتي غالبا ما يكون المجتمع رافضا لها فيكون الضحك صورة ذلك الرفض باعتباره شكلا من أشكال التنفيس، بدل الذهول والصمت والسكون[1].

تحاول الكوميديا الاجتماعية الحديثة أن تُصوّر لنا حقيقة الحياة بما فيها من متناقضات بأسلوب ساخر تهكمي. كما أن الضحك الذي تثيره هذه الكوميديا ضحك فاتر ونادراً ما يكون من الأعماق. وما نكاد نضحك حتى نخجل من ضحكتنا، لأننا سرعان ما نعرف أننا نضحك من أنفسنا التي يعرضها لنا المؤلف على خشبة المسرح، من خلال عرضه النفس البشرية بعيوبها ونقائصها، بهدف توسيع إدراك المتفرج وتمكينه من رؤية الجوانب المتعددة للأشياء على حقيقتها، وصولا إلى إدراك الواقع بكل موضوعية من خلال تجسيد المتناقضات.. فلا يكاد المتفرج يبكي مع البطل حتى يضحك عليه من خلال: تصرف الشخصية تصرفا آليا في حين يتصرف المجتمع من حولها تصرفا مرنا.أو تصرف المجتمع بشكل برمته بشكل آلي.2.

3.1. 3. الفــكاهــة والوظـيفة التهـكمـــية

التهكم هو إخفاء للمزاح والسخرية خلف الجدية المصطنعة، ويحدث ذلك عندما نوافق ـ في موقف تبدو عليه الجدية ـ على آراء شخص آخر مخالف لآرائنا، ونتظاهر بأننا نشاركه، وتكون محصلة ذلك أن يُصاب هذا الشخص بالارتباك والحرج عندما يتّضح له بعد ذلك، الاختلاف بين آراءنا وآرائه. [3]

1 زهير كاظم، **في الضحك والكوميديا**، دار الكتب والوثائق، بغداد 2010، ص5

2 عوني كرومي، مرجع سابق، ص 157.156.

3 عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص 98.

ولعل "سقراط" هو أول من استعمل التهكم أسلوبًا لينال من خصومه السوفسطائيين فالتهكم السقراطي يتمثّل في البحث عن الحقيقة عن طريق تبنيّ وسائل وغايات جدلية وإفحام الخصم في النهاية بأسلوب غير مباشر، فيدعي الجهل والتواضع، ويرضخ تماما لوجهات النظر التي تختلف مع وجهة نظره، لكن قصدَ دحضها وإظهار ما فيها من عيب وتفاهة، من خلال مهارته في توظيف القياس المنطقي، فهو يبدأ بافتراض صحة المنطلق المنطقي لخصومه وينطلق منه مثلهم، وبعد أن يدفعهم إلى تضخيم ذواتهم وزيادة الثقة بأنفسهم، لكن مع تطوُّر الجدل، تدور عليهم الدوائر، وتتضاءل تدريجيا ذواتهم المنتفخة عندما تتجلىّ الحقيقة، ويثبت لهم في الأخير عدم اتساق النتائج التي توصلوا إليها مع الافتراضات التي بدءوا منها هم أنفسهم، وهذا التهكم السقراطي هو ما كانت تفعله الشخصية التهكمية في الكوميديا الإغريقية.[1]

التهكم في الكوميديا وسيلة لتحرير الإنسان من سيطرة الآراء السائدة والأفكار المسبقة، والأعراف البالية، إنه يُقوّض الواقع الفعلي كله فلا يُبقي على شيء، حيث نجد أن عملية الهدم هذه، تؤدي إلى يقظة الناس مما هم فيه من سُبات، لفهم ما لم يعرفوه من قبل. وبهذا يمكن للضحك والفكاهة أن يُسهما في صناعة الوعي، ويبقى الدور الايجابي للتهكم هو أن يُعيد الفرد من جديد إلى نفسه، ويكشف عن التباين القائم بين المُثُل التي يضعها المرء لنفسه، وبين واقعه الفعلي[2].

في كتابه "مفهوم التهكم" قال"كيركجورد": "إن جدية التهكم ليست جادة؛ إن ما يقوله المُتهكم قد يكون جادا بحيث يبدو كلامه صادقا للمستمع، لكن هذا المستمع عندما يكون عارفا بما يقصده المتهكم، فإنه يُشاركه ذلك السرّ الدّفين الذي يكمن خلف هذا الكذب زمنا، ثم يتمّ إلغاء التهكم أو نفيه مرّة بعد الأخرى"[3]

1 نبيل راغب، مرجع سابق، ص ص 42 . 43.

2 عوني كرومي، مرجع سابق، ص 161

3 شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص101

كان "هيجل" أول من نظر إلى التهكم من منظور أخلاقي، وأول من وضعه في بؤرة الاهتمامات الأخلاقية والمنطقية المناسبة، بحيث أصبح التهكم لديه تعبيرا عن الذاتية والحرية، وقد استخدم "هيجل" التهكم كثيرا في كتابه الشهير "ظاهريات الروح" لكنه تراجع عنه وانتقده في كثير من كتاباته التالية، بل لقد وصل الأمر به أن اعتبره بمثابة الشر أو الأمر البغيض، وذلك لأنه يُبعد صاحبه عن الموضوعية، ويجعل المرء ينحرف عن الأمور الجوهرية أو الجوهرانية، وقد كان نقده الأساسي هنا موجها إلى "فيخته"J.G.Fichte والرومانتيكين، الذين رفعوا من شأن الذاتية فاعتبروها المبدأ الفلسفي الأرقى، الذي يعلو ما عداه من مبادئ. ويبقى الدور الإيجابي للمُتهكم هو أن يعيد الفرد من جديد إلى نفسه، وأن يخلق فيه اهتماما بوجوده الأخلاقي، فلا يمكن أن تكون هناك حياة بشرية أصيلة بغير التهكم.[1]

3.1. 4. الفـــكاهة ووظـــيفـة العـــــبث

كوميديا العبث هي خليط من المفجع والمضحك، من الفلسفة والطقوس، فقد تغيّر نوع القيود التي تُقيّد الإنسان، فأصبح عقله هو السجن الذي يُقيّده أكثر من جسده أو مجتمعه، لهذا نرى أن المسرح اللامعقول يعرض الإنسان وهو يركز تفكيره حول الأشياء الصغيرة لكي لا يصاب بالجنون، أما إذا ركّز عقله حول مشكلاته الوجودية الكبرى فيكون مثل العقل الذي يدمر نصفه، لهذا نرى أن الضحك يعبر عن خلاص العقل من ألمه، وهو نوع من الحرية الفردية، والذي لا يستطيع أن يضحك من نفسه ومن الآخرين والعالم لا يستطيع أن يحقق إنسانية، كما يقال أن الحياة مأساة لمن يشعر، وملهاة لمن يفكر، وبما أننا نشعر ونُفكّر فإن حياتنا هي نوع من الكوميديا.[2]

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 100.

[2] عوني كرومي، مرجع سابق، ص 170

يمكن لنا أن نرى هذا النوع بكل وضوح في مسرح يونسكو، عندما يؤكد هذا المسرح على أن الضحك تحرير للنفس البشرية، وذلك من خلال تقديم شخصيات مضحكة لا تعرف أنها مضحكة، ونماذج تدعو إلى السخرية والتهكم.

الشخصية الضاحكة في المسرح العبثي قد تبتدئ كوميدية، ولكنها تنتقل لكي تتحول إلى عنصر المأساة والشفقة، يقول"يونسكو":" لقد سخرت دائما من نفسي فيما أكتب، ثم أنه لا بد أن أعترف أني أفقد هذه القدرة أكثر فأكثر وأنا أتناول نفسي بصورة جدية".. نعم حينما يتمكن المؤلف من أن ينقلب على نفسه وهو ما يجب أن يكون قاعدة مطلقة لمن يريد أن يكون مُضحكا، لا بدّ له مع قدر معين من القسوة والسخرية من نفسه وأشد الأمور صعوبة هي ألا تحنو على نفسك ولا على شخصياتك، يجب أن تراهم في وضوح لا بنيّة سيّئة، ولكن بسخرية، وحتى لو كانت الشخصية بطبيعتها مثيرة للعواطف كما يؤكد "يونسكو" يجب أن تكون هزلية كما هي مؤثرة ومؤلمة ومضحكة معا، استنادا إلى قوله: أننا لا نستطيع أن نستخرج من ذواتنا شخصية كاملة لأن المؤلف ليس كاملا، أنه أحمق ككل الرجال[1].

3.1. 5 . الفــكاهـة والوظيـــفة التطهيـرية:

تقوم الكوميديا كما التراجيديا بوظيفة التطهير، ولكنه تطهير من نوع خاص، مختلف في مقاصده وغاياته، فإذا كان التطهير في التراجيديا يحدث بعد الاكتشاف والتعرّف، ويثير عاطفتي الخوف والشفقة، وهو نوع من مداواة الشر بمثله Homeopathies، فإنه في الكوميديا يجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام، يقول أرسطو:"نكون هادئين في الحالات المضادة

[1] عوني كرومي، مرجع سابق، ص ص 169. 170

للغضب"، مثلا: في حالة اللعب والضحك، وفي هذا النوع من التطهير، وهو بمثابة مداواة الشر بضده (Allopathie).[1]

وحسب "غلبرت مري" فإن تطبيق فكرة "الكتارسيس" على الكوميديا أسهل منه على المأساة، أسهل بمعنى أننا نوافق عليه بيُسر أكبر. هناك إجماع في الرأي على أن بعض عنفنا النفسي، يمكن التخلص منه بالضحك،[2] الذي يغتدي تنفيسا عاطفيا لنا من الضغوطات النفسية والاجتماعية.

1 محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، د.ت، ص 87.

2 اريك بنتلي، **الحياة في الدراما**، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية بيروت، 1968، ص229

2. الضـــــحك نظـــرياتـــــه وآلـــــياتـه

2. 1. نـــظريـــــات الضـــــــحك

اختلف العلماء حول النظريات المُفسّرة لظاهرة الضحك، ولم يتوصّلوا إلى تصنيف مُوحّد، وربما يعود ذلك إلى توسُّع بعض الآراء وتشعُّبها بحيث يتعذّر إدراجها تحت مُسمى معين، فنجد مثلا صعوبة في تصنيف آراء "أرسطو" أو حتى "أفلاطون" ضمن خانة بعينها وسوف نحاول الجمع بين جملة من الآراء الواردة في هذا الباب للخروج بتصنيف معين في هذه الدراسة.

اجتهد الباحث "زهير كاظم" في تقسيم الآراء الواردة في الضحك إلى ستة نظريات:[1]

نـــظرية التـــفوُّق الـــذاتي: ومن فلاسفتها "هوبز" Thomas Hobbes (1588.1679) الذي يرى أن الضحك مظهر للسّرور، وأن إشاعة هذا الشعور في النفس مردُّه إلى إحساس الفرد الفجائي بتفوُّقه على غيره.

نـــظرية الطّـاقة الفائـــضة: يرى "سبنسر"Herbert Spencer (1820 ـ 1903) صاحب هذه النظرية أن الضحك ما هو إلا مظهر لطاقة حيوية فائضة، فنحن نضحك لأننا لسنا في حاجة إلى الاستعداد واليقظة في موقف من المواقف، وهي حالة نفسية تتطلب حيوية فائضة لدفع ضرر ممكن الحصول، أو الحصول على منفعة.

النـــظرية الدفاعـــية: وتعود هذه النظرية إلى العالم الهندي "جوبا لاسوامي"، الذي يرى أن الضحك مظهر لبعض الغرائز الدفاعية عند الإنسان، التي اضمحلت بسبب تحضر وتطور المجتمع، فتراجعت حاجة الإنسان إلى استخدامها في صورتها الأصلية، كالقتال والهرب.

[1] انظر زهير كاظم، مرجع سابق، ص 61-62

النـــظرية التـــطوريـــــة: لقد حدد "هايورث" وظيفة الضحك بأنها الإعلان عن أن الخطر الذي كان مُتوقعا حدوثه قد زال، وهذه النظرية مُستمدة من نظرية "داروين" Charles Darwin (1809 .1882)في التطور وهي تتفق مع النظرية السابقة من حيث تطور بعض الغرائز الدفاعية لدى الإنسان واضمحلال غرائز أخرى نتيجة لتقدم المدينة والحضارة.

النـــظرية الانعـــطافـــية: وهي من أغنى النظريات في تفسير ظاهرة الضحك حيث يرى العالم الأمريكي "مكدوجل"William McDougall (1871 1938).أن الضحك محاولة لمشاركة الغير في متاعبهم إذا كانت هذه المتاعب ليست ذا خطر جدي على الإنسان، وبذلك أصبحت مصائب الغير التافهة مصدرا لاستمرار الضحك، وأن الطبيعة هيأت للإنسان وسيلة للتخلص من الضيق، وهذه الوسيلة هي الضحك.

النـظرية الاجتـــماعية: ويرى العالم الفرنسي "برغسون" أن وظيفة الضحك اجتماعية بحتة، حيث هو سلاح بيد المجتمع، ووسيلة فعالة لحماية تقاليده وأعرافه ونُظُمه من الذين يحاولون التمرّد والخروج عمّا هو مُتعارف عليه، ومألوف سواء في الأفعال أو الأقوال.

في حين قسّمها عبد الحميد شاكر إلى ثلاث نظريات كبرى1

1. **نـظرية التـفوق والسيـــطرة:** وأدرج ضمنها آراء كل من "أفلاطون" و"هوبز" و"برغسون" وتقول هذه النظرية بأن الضحك ينشأ نتيجة لشعور ما بالتفوق المادي أو العقلي يشعر به الضاحك إزاء الآخرين الأقل منه، أو إزاء نفسه في حال كان ماضيه أقل نقصا مما هو عليه الآن.

2. **نـظرية التناقـــض في المـــعنى:** ومن أقطابها "أرسطو" و"كانط" و"شوبنهاور".

[1] عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص 119

3. **نظـرية تمزج بين التفـوّق والتـــناقض في المعنى:** ومن أقطابها "أفلاطون" و"كيركجورد".

أمّا التصنيف المعتمد لنظريات الضحك في هذه الدراسة، والذي نحاول الجمع فيه بين مختلف التصنيفات السابقة هو التالي، مع الاعتراف بأننا لم نجمع كل الآراء والطروحات التي تقدم بها الفلاسفة والمفكرون حول ظاهرة الضحك، بل ستقتصر على أهمها وأشهرها:

2. 1.1. نـــظرية التـــفوّق و السيـــطرة:

أ. سـقـــراط (469 - 399 ق.م) Socrate

لقد جسّد "سقراط" موقف الشخص الذي يعرف أكثر مما يقول، ويتظاهر بالجهل كي يكشف بعد ذلك عن معرفة أعمق، وبذلك فقد كان المبتكر الشهير للتهكّم، ومن خلاله أصبح سقراط أشهر المتهكّمين، فمن خلال تظاهره بالجهل، نجح سقراط في أن يُراوغ خصومه من خلال إضافات صغيرة متزايدة، وذلك حتى ينجح في النهاية في تحويل نُقّاده بهدوء وتفكه إلى تلاميذ صغار في مدرسته، من دون أن يُخيفهم أو يُغضبهم، بل إنه كان كثيرا ما يكسب تعاطفهم، ومن ثم فقد كان هو الذي ينعم بالسلطة والتفوّق والغلبة في النهاية[1].

"سقراط" لم يكن يتقصّد السخرية الضاحكة، لأنه لا يبحث عن الإضحاك الذي يبحث عنه خصومه من وراء السخرية، فحججه الساخرة لا تخلو من منطق ومعرفة وعقلانية، فغالبا ما كان يتظاهر بالجهل من أجل كشف الجهل وإظهار العلم، أي أن تعبر عما تريد قوله بقول مضاد له، فتجيء بالذم في قالب المدح، أو بالجد في قالب الهزل، أو الحق في قالب الباطل، والغرض من هذا التعبير المخالف للحقيقة، تقويم السلوك بطريقة فكاهية، لأن النفوس تستعذب الجد الذي يعرض عليها في ثوب الهزل.[2]

[1] عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص 68

2 رائد عبيس، مرجع سابق ، ص 22

السخرية المثيرة للضحك قبل "سقراط" كان منحاها أدبي وفني، مثلما كانت عند "هوميروس" و"سوفوكليس". مع "سقراط" أصبح منحاها فكري فلسفي، وفي القرون الوسطى أصبح منحاها أدبي مرة أخرى، ثم توسع مفهوم السخرية وأصبحت ملازمة للفكر، لأن الوعي يميل دائما إلى كشف التناقضات والمفارقات المأساوية والكوميدية.[1]

إذن اقترنت السخرية عند "سقراط" بالوعي، وهذا ما دفعنا في هذه الدراسة إلى اعتماد المرجعية الفلسفية في الفكاهة، انطلاقا من الأعمال التي تتبني الاستراتيجية السقراطية في أعمالها المسرحية

ب.أفــلاطـــون (427 - 347 ق.م) Platon

لا شك في أن "أفلاطون" هو الأب الحقيقي لدراسة الضحك، فقد أوقف هذا الفيلسوف الكبير جانبا واسعا من اهتماماته في دراسة الضحك أو التأمل فيه، لكن دخول "أفلاطون" ميدان الضحك لم يكن مبعثه التبجيل لهده الظاهرة، أو حتى السعي من أجل الكشف عن جذور التذوق الخاصة بها، بل كان من باب التحذير منها.[2]

يقول "أفلاطون" في الكتاب العاشر من الجمهورية :"... وأنت تصغي في تمثيلية كوميدية، أو في الحياة اليومية إلى تهريجات تخجل من القيام بها بنفسك . تتمتع بها جدا بدلا من أن تشمئز من مجونها، ففي نفسك يكمن دافع للعب دور المهرج، وهو دافع كبحته في داخليتك لخشيتك المعقولة من أن تُدعى مُهَرّجا، ولكنك الآن أرْخيت له العنان، وبتشجيعك لوقاحته في المسرح، فقد تنجرف إلى لعب دور المضحك في حياتك الخاصة، نتائج كهذه يؤدي

1 رائد عبيس، مرجع سابق، 46

2 عبد الحميد شاكر ، مرجع سابق ، ص 64-65، وانظر : عبد الحميد خطاب ، مرجع سابق ، ص 28

إليها التمثيل الشعري للحب والغضب، وكل تلك الرغبات، ومشاعر اللذة والألم التي ترافق كل ما نفعل، إنه يسقي وينمي العواطف التي يجب أن تُصار إلى الذبول والضمور."[1]

في لحظة واحدة ينطلق هذا الضحك غير المهذب مع ما يصاحبه من سخرية أو سباب أو تجاوز في الألفاظ، فيهتز الوقار والاحترام، ويندفع العدوان وهو سلوك لا يليق – البتة – بمواطني الجمهورية. لقد تحول هذا التحذير أو الإفراط لدى "أفلاطون"، إلى تحذير من تحول المرء إلى أن يكون عاميا أو مبتذلا في سلوكه، أو إلى أن يسلك في الشارع مثل السوقة أو الدهماء، هكذا فإنه ينبغي على حراس الجمهورية أن يواجهوا كل اندفاعات العامة، وأن يراقبوهم ويضبطوا سلوكهم. لأن الضحك في رأيه كان أشد الخصوم المناوئة للسلطة.

إن مخاطر الضحك عند "أفلاطون" تكمن في التطرُّف، فالتطرُّف أو الإفراط، أيا كان نوعه، في أي سلوك وفي أي انفعال يؤدي إلى فقدان المرء لتحكمه في نفسه وفي انفعالاته، وإن الضحك المفرط أو المبالغ فيه هو أمر شائن منكر على نحو خاص، ذلك لأن الاستجابات التي يقوم هذا الضحك غالبا ما تؤدي إلى العنف، وإنه حتى قبل أن يصل الموقف إلى مستوى العنف فإن الضحك المسرف أو المبالغ فيه، كثيرا ما يؤدي إلى تحول الإنسان العادي أو المواطن الصالح إلى واحد من أقل الشخصيات جاذبية وأكثرها إثارة للسخرية والاستهجان في المجتمع ألا وهي شخصية المهرج أو المضحك، حيث يُظهر هذا المهرج أسوأ أنواع السلوك، ويعمل على تقويض أسس المشاعر والعلاقات الرصينة المبجلة في المجتمع[2].

1 إريك بنتلي، مرجع سابق، ص ص 225. 226.

2 عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص 65

2. 1.2. نـظرية التـــناقض في المعـــنى:

ج. أ.شــوبنــهور Arthur Schopenhauer (1788–1860)

يفسر "شوبنهور" سرّ الضحك بالازدواج الكامن في الطبيعة الإنسانية، الازدواج بين الفكر والعمل، بين المثالي والواقعي، بين العقل والعاطفة، يرى أننا نضحك حينما ندرك التناقض بين الفكرة المجردة التي نكوّنها عن الشيء، وحقيقة هذا الشيء وواقعه، وظهور هذا التناقض فجأة دون توقع منا يُثير ضحكنا، يرى أن مصدر الضحك ومصدر السخرية واحد، لكن كيف اتفق أن يكون الضحك سارًا مبهجًا وتكون السخرية محزنة كئيبة، لقد أحسن "شوبنهاور" تفسير عنصر السرور الذي يتولد عن الضحك، ولكن لم يفسر عنصر الحزن والألم الذي يمازج السخرية[1].

يُعبر الضحك إذن عن عدم التوافق، مثال عن ذلك: زنجي ينعي صديقه مقلدا البيض:"آه يا عزيزي أيتها الزنبقة البيضاء التي قطفت باكرا" ويوضح في مكان آخر أن الضحك ينشأ من عدم التطابق بين المجرد والملموس، كلما كبر عدم التطابق وكان مفاجئا كلما ازداد ضحكنا.

يقسم الضحك إلى نوعين:

- **النوع الأول:** يستدعي الضحك عدم التطابق، ويقع عندما ننطلق من الحقيقة الساطعة إلى الفكرة، أي من الملموس إلى المجرد، ويقدم لنا مثالا عن ذلك من خلال هذه النكتة: في شتاء قارص يقابل ملك الفرنسي فلاحا مرتديا ثيابا صيفية، هذا اللباس الذي لا يتناسب مع برودة الطقس يكون مبعثا لضحك الملك، عندئذ يخاطب الفلاح الملك قائلا: لو أن جلالتكم ارتديتم ما أرتدي لوجدتموه دافئا، فيردّ الملك وماذا ترتدي؟ فيقول الفلاح كل

[1] ينظر: عبد العزيز شريف ، مرجع سابق ، ص 11.

ثيابي يا سيدي. وهنا يمكن أن نتصور كيف كان الملك سيبدو لو أنه ارتدى كل ملابسه، في هذه الحالة ينبع الضحك من ذكاء الفلاح.

- **النوع الثاني:** وهو على عكس النوع الأول إذا ننطلق من المجرّد إلى الملموس ويقدم أمثلة على ذلك: كأن يقوم خادم بدهن جلد الحقيبة بالدهون من أجل إنبات الشعر مفترضا أن الشعر التالف سيعود من جديد لجلد الحقيبة، ويمكن ذكر تصرفات "دون كيشوت" كأمثلة في هذا المقام، فمثلا: يرغب في مساعدة المضطهدين لكنه يقوم بتحرير المحكومين بالأشغال الشاقة[1].

وعليه فإن"شوبنهور" يعتبر السخرية، هزل يخفي ورائه أمرا جديًا، أما الفكاهة فهي تعبير جدي يخفي ورائه السخرية، رؤيته الفكرية شديدة الشحوب تناسب الضحك المر، الذي نضحكه حين تتكشف أمامنا الحقيقة بكل بشاعتها.[2]

ب.جـورج ويلـيام فريـديريك هيــجل G. W. Friedrich Hegel(1831-1770)

يفرق "هيجل" بين الكوميدي بمعناه الحقيقي وبين المضحك، برأيه ليس كل ما يضحك كوميديا (...) إن عدم تناسب الهدف مع وسائله هو أمر مضحك: الغباء، الحماقة، الضلالة، ليست كوميدية بذاتها، ولو أثارت لدينا الضحك.

لماذا يفرق "هيجل" بين المضحك والكوميدي؟

إنه يقيم هذا الفرق لذات السبب الذي فرق فيه بين ما هو شنيع ومزعج ومحزن، وبين ما هو تراجيدي، وكما أن التراجيديا تكشف عن تناقض وتصادم المبادئ الأخلاقية الحيوية، كذلك الكوميديا تكشف عن التناقضات.

---

[1] ينظر: أ. انيكست، **تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس**، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000، ص 220 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه ، ص 227

ويرى أن عيوب الناس على سبيل المثال ليست كوميدية، الضحك الذي تثيره السخرية يقترن بالاحتجاج ضد بعض تناقضات الحياة وضد الظلم، ويربط "هيجل" الكوميديا بنوع خاص من الضحك، يقول:"الكوميدي (...) الرضا المطلق والتعالي فوق المتناقضات الشخصية، بدل الإحساس بالمعاناة الحزينة والكئيبة، يمكن للغبطة وللسعادة الذاتية والواثقة من نفسها أن تتحمل انهيار أهدافها وعدم تحققها. إن الأحمق غير قادر على المعاناة، ولهذا فإن سلوكه مدعاة لضحك الآخرين"[1].

الكوميديا الحقيقية لا تكون في رأي "هيجل" في السخرية من العيوب، . وهو هنا يتقاطع مع "أفلاطون" . بل يرى أنها تتحقق بصورتين :

- عند إنجاز الأهداف التافهة والحقيرة بصورة جادة وبتحضيرات واسعة، وإذا ما فشل الإنسان فيما عزم عليه، لن يحدث شيء في الواقع لأن عمله أساسا لا قيمة له، هذا الشكل الكوميدي يمنح الفرح الدائم.
- تحاول الشخصيات التضخم إلى مستوى الأهداف الجوهرية، لكنها كأدوات منفذة لها تتناقض معها، ويضرب لنا مثالا من كوميديا "النساء في مجلس العموم" لـ"أرسطوفانيس"، فعندما تريد النساء سن نظام حكم جديد لا تبرز في آرائهن التوجهات الإنسانية العامة، بل النزوات التافهة والفردية والأهواء النسائية.

ونظرا لطبيعته المحافظة يرى "هيجل" أن الكوميديا وإن اشتغلت على القضايا الاجتماعية، لا يحق لها السخرية من القيم الحياتية[2]. ومن هذا المنطلق فهو يرى أن الشخصيتين المحوريتين في مسرحيتي "موليير" "البخيل" و"طرطوف" لا تثيران الضحك لأن أفعالهما تؤدي إلى إلحاق الضرر بالآخرين[3].

---

[1] انيكست، مرجع سابق، ص ص 142. 143

[2] المرجع نفسه، ص ص 144. 145

[3] المرجع نفسه، ص 147

2. 3.1. النـظرية الاجتـــماعـــية:

أ. هــنـري برغـــسون (1859-1941) Henri Bergson :

يصرح "برغسون" في مشروعه البحثي المتفرد حول الضحك، بأن الفكرة الموجهة لكل بحوثنا: أن الضحك يجب أن يتجاوب مع متطلبات الحياة المشتركة، إن الضحك يجب أن تكون له وظيفة اجتماعية.[1]

حدد لنا "برغسون" ثلاثة شروط لحدوث الضحك وهي:

1. لا مضحك إلا فيما هو إنساني"، فالمنظر الطبيعي قد يكون جميلا رائعا، وقد يكون تافها قبيحا، ولكنه لن يكون أبدا مضحكا Risible، وربما نضحك من حيوان لأننا وجدنا عنده وضعا يحيلنا على ما يشبهه عند الإنسان. إذن الشرط الأول لحدوث الضحك أن يحدث من إنسان على إنسان، أو على شيء أو كائن آخر يأخذ في مظهره أو مسلكه طبائع الإنسان وصفاته، لقد عرف العلماء الإنسان على أنه حيوان ضاحك وكان الأجدر بهم تعريفه على أنه حيوان مضحك.

2. الشرط الثاني لحدوث الضحك عند "برغسون" هو اللإحساس وغياب الانفعال عند الضحك، إن اللامبالاة هي البيئة الطبيعية لحدوث الضحك، والخصم الأعظم للضحك هو الانفعال، لست أريد بهذا أننا لا نضحك من شخص يبعث فينا الشفقة أو المحبة مثلا، ولكننا حين نضحك ننسى هذه المحبة ونُسكت تلك الشفقة بضع لحظات".

إن الضحك يقتضي شيئا ما يشبه التخدير المؤقت للقلب، فالضحك يتوجّه إلى الذكاء المحض.

3. لا نتذوق الضحك إذا شعرنا بالوحدة والعزلة، إن الضحك يحتاج إلى صدى، وإن ضحكنا يكون دوما ضمن المجموعة، فيه نوع من التواطؤ، وتزداد شدة الضحك في المسرح طرديا مع تزايد عدد المتفرجين في القاعة، وكثير من الآثار المضحكة يصعب ترجمتها وإخراجها

1 هنري برغسون، **الضحك**، ترجمة على المقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص13

من سياقها السوسيو ثقافي، لأنها ستفقد نكهتها ومضمونها وتصبح غير قادرة على إثارة الضحك عند مجتمعات أخرى1.

وعلى هذا الأساس جرى تصنيف آراء "برغسون" حول الضحك تحت النظرية الاجتماعية، لأن الضحك يكون وسط المجموعة، حتى ولو كانت غائبة ماديا ولكنها حاضرة ذهنيا، ويدور حول ما هو اجتماعي، بغرض التصويب الاجتماعي.

طور " برغسون" نظرية الفكاهة والضحك، أطلق عليها بعض العلماء اسم "نظرية الآلية" أو "النشاط الآلي"، وذلك في إشارة إلى قوله: "إن الأمر المضحك هو شيء ميكانيكي أو آلي يضع قشرة خارجية على الكائن الحي، وخاصة الإنسان". لقد بحث "برغسون" عن القانون الذي يحكم المضحك فوجده ثاويا في تصلب ما هو حي، فنحن نضحك من كل تصلب وجمود في الجسد أو الطبع أو الفكر، ونضحك من أوضاع الجسم الإنساني وحركاته وإشاراته حيث يذكرنا هذا الجسم بأنه مجرد آلة أو دمية[2].

ولما كانت الآلية المعارضة للحياة، هي أساس الحركة المثيرة للضحك، فهي أيضا أساس الفكاهة الشخصية واللغوية، فبالنسبة للشخصية، يرى أن كل المظاهر الأخرى للإضحاك كالشكل، والحركة، والفعل، والموقف، واللغة، ليست إلا الصور التي تعبر عن نفسها من خلالها. ويرجع مبدأ الفكاهة الشخصية في نظره إلى عدم توافق الشخص بشكل ما مع المجتمع.

أما بالنسبة للغة، فيحدد "برغسون" نوعين من الفكاهة، الفكاهة التي تكون فيها اللغة مجرد أداة توصيل وتشمل فكاهة الأحداث والمواقف والأفعال عن طريق الرواية والسرد، والنوع الثاني من الفكاهة اللغوية يتمثل في صلب اللغة في حد ذاتها، كأن نستعمل عبارات في

---

[1] Henri Bergson, **Le Rire**.Essai sur la signification du comique , Un document produit en version numérique par Bertrand Gibier, Chicoutimi,Québec, 2002 , p 10-12

[2] عبد الحميد شاكر ، مرجع سابق ، ص 109

غير محلها، كما تقوم على تداخل الأنساق المتباينة كالمجرد والمحسوس، أو عن طريق إسناد لغة فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، بغرض الاستهزاء بهذه اللغة وغيرها من الأمثلة.[1]

ينتقد "برغسون" كل الخصال غير الاجتماعية مثل الأنانية والغرور والانعزال، ووظيفة الضحك أن يصحح التصلب، فيقلبه مرونة، وأن يعيد إلى الفرد تلاؤمه مع المجموع. [2]

هذه النظرية عرفت انتشارا مطلع القرن الماضي، ولكنها وجدت انتقادات شديدة بعد ذلك، ولعلّ أبرزها ما جاءت في كتابات "أرثر كيسلر" Arthur koestler الذي خالفه في مسألة جماعية الضحك، فهو يرى أن كثيرا من الأعمال الفردية تنتقل إلى الآخرين بطريقة لا شعورية عن طريق العدوى بحيث يشاركون دون وعي أو إدراك، فالجماعة تشارك في الضحك حين يغرق أحد أفرادها في الضحك، بنفس الطريقة التي يشارك فيها الأطفال الصغار في البكاء حين يبكي أحدهم، مثل الإحساس بالألم البدني أو مثلما ينتقل السُّعال لدي عدد كبير من الجمهور أثناء حضورهم مسرحية أو حفلا موسيقيا، بعد أن يبدأ أحد المتفرجين في السعال. وبذلك فإن ما يسميه "برغسون" بجماعية الضحك، لا يمكن اعتباره من الخصائص الجوهرية للضحك، حتى خاصيتي الجمود والتكرار الآلي التي تحدث عنهما "برغسون" ينتقدهما "كيسلر"، بقوله إذا كان الجمود في حد ذاته مثيرا للضحك، إذن لماذا لا نضحك من التماثيل المصرية القديمة واللوحات الفسيفسائية أو من جثث الموتى؟ أما التكرار الآلي، فيتساءل حوله "كيسلر"، لماذا لا نضحك من الاستماع إلى ضربات القلب، وما تتميز به من تكرار رتيب، أو من شخص يُصاب بنوبات الصرع.[3]

فقد يكون الأمر على العكس تماما، وقد تكون ردة الفعل من المظاهر الآلية هي الوقار والإعجاب، مثل مشاهدة استعراض عسكري، فإن حركته الآلية لا تثير فينا الضحك بل العكس هو ما يثير الضحك مثل: الانفلات من هذه الآلية والشذوذ عنها، كأن يشذّ أحد

[1] محمد على الكردي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص 205

[2] المرجع نفسه، ص 115

3 أحمد أبو زيد، مجلة الفكر، مرجع سابق، ص 8 إلى 10.

الجنود على الانضباط بالحركات الجماعية، قد يكون مبعثا للسخرية. مثال آخر: عند مشاهدة عرض راقص بحركات متناسقة ومنتظمة، فلاشك أن هذه الحركات (شبه الآلية على حد تعبير "برغسون") تكون سببا للرقة الجمالية، لا تثير الضحك والاستهزاء. [1]

ولكن رغم كل ما قيل حول نظرية "برغسون" في تفسيره للضحك، وحتى ولو لم تكن شاملة في معالجتها لموضوع الضحك، ولكنها تبقى من أهم النظريات التي قاربت الموضوع بكثير من الدقة العلمية والموضوعية.

ب. جـــون ديفينـــيو Jean Duvignaud (1921-2007)

ومن وجهة نظر سوسيولوجية يرى "جون ديفينيو" بأن علماء الإثنولوجيا والأنتربولوجيا لا يعتمدون كثيرا عن الضحك، إذ لا شك أنهم لا يثقون في كل ما هو فكاهي ومرح في الحياة الجماعية، فلابد أن السخرية تؤدي إلى اضطراب المنظومات والمنطق الداخلي للبنى الاجتماعية.

ومع ذلك فإن ملاحظاتهم المدونة يوما بعد يوم والمقابلات المسجلة، والصور الملتقطة، والأفلام، تحتوي كلها على لحظات من المرح، ومع أن هذه الإشارات المتفرقة قليلة جدا إلا أنها حاضرة، رغم محاولة إخفائها بدافع الحياء، ومن الملاحظ أنه رغم غياب الفكاهة في الدراسات الأنتربولوجية الكبيرة الأولى – فالأستراليون يعتبرون شعبا جادا للغاية بالنسبة لـ"سبينسر" Spencer و"جيلان" Gillen، إلا أن الضحك حاضر في كتب "مالينوفسكي" Malinowski و"غريول" Griaule و"أوسكار" Oscar lewis و"بيار كلاستر" Pierre Clasters .

لابد أن صرف الاهتمام عن الضحك مردّه بلا شك إلى الانشغال بمادة الحياة في خضم تفاعلها المضطرب، وإلى الرغبة في فهم أدق لبعض الظواهر التي لم تتمكن التفسيرات التقليدية من تقديم شرح مُقنع لسبب وجودها. ويمكن أن تسمح لنا هذه المعطيات المبعثرة هنا وهناك عن الضحك بوضع تصنيف بسيط: يجب التمييز بين البهجة التي ترافق الحياة اليومية

1 عبد الحميد خطاب، مرجع سابق، ص ص 51. 52

لبعض الشعوب، والضحك الخاضع لشيفرة معينة داخل جماعة بشرية معينة، أي أن الضحك الذي ينجم عن عدم احترام محتمل للقواعد التي تمليها التقاليد، يختلف عن الضحك الذي نجده في الألعاب والأعياد، ويختلف أيضا عن السخرية التي قد تطال الأساطير أو النظام القائم إذن فلكل مجموعة بشرية مظاهر الفكاهة الخاصة بها.[1]

يقول "جان روش" jane Rouch أن "الضحك ليس له لون محدد"، وهذا هو الضحك الذي يمكننا أن نلاحظه بكل سهولة في إفريقيا، والذي يبدو أنه جزء لا يتجزأ من عملية القيام بالنشاطات الجماعية وممارسة العيش السعيد وسط الجماعة.

لكن هذه ليست قاعدة عامة: فالمثالية الاجتماعية لقبائل "الأراباش" Arapesh في غينيا الجديدة تملي على أفرادها ضرورة "التظاهر بالعنف والعدائية والتكبر"، تماما مثلما كان عليه الحال في اليابان القديمة في عهد الأمير "جانجي" Genji حيث كان هناك نوع من الحزن والحنين للماضي يخيمان على الناس، وتعتبر"الكآبة" أنموذجا عاطفيا كان مسيطرا خلال عصر "الهايان" Heian جعل من الضحك أمرا سريًّا يجب كتمانه، ويبدو أن بعض الثقافات قد استبعدت الضحك والفكاهة كلية من جملة سلوكاتها اليومية.

غير أن الأمر يختلف في مناطق أخرى، فبعض النشاطات التي تمارسها قبائل "الموي" MOI في الهضاب العليا للهند الصينية ترافقها مظاهر يغلب عليها طابع الفكاهة، حتى أن "جان ميردال" Jan Myrdel قد أعطى أمثلة عن حس فكاهي كبير كانت تتميز به إحدى قرى الصين في بداية الثورة، في حين تطرق "هوكسلاي" Huxley إلى الضحك الذي يرافق حركات العمل لدى هنود "الأوروبو" Urubu المقيمين على ضفاف نهر "غيريبي" Gurupi وفي "شبيكة" جنوب تونس، تنزل الفتيات والنساء إلى النافورات وأصواتهن تتعالى بالضحك ونلاحظ الشيء نفسه داخل المنازل التي يتم فيها غزل الصوف، وحتى أثناء الأعياد الخاصة

1 Jean Duvignaud, Op - Cit. p 19

بالأولياء الصالحين، ولما تقوم شابات البدو الرحل برمي بعض الحبوب إلى الطيور أمام الخيمات المنصوبة أسفل الواحة، فإن ذلك يخلق جوا من المرح بينهن.

وقد أعطى "أيبل إيبسفالت" Eibl Eibesfeldt أمثلة عن هذه الفكاهة اليومية عند شعوب "البوشيمان" Bochimans في صحراء "الكالاهاري" Kalahari وشعب "الباليني" Bàlinais في منطقة "سابا" Saba، وهي عبارة عن فكاهة عملية إذا صح التعبير تصاحبها حركات مسرحية، حيث تتم المبالغة في ممارسة النشاط الضروري لاستمرار حياة المجموعة بطريقة فكاهية ، ويؤكد"كوفاروبيا" Covarubais على وجود نفس هذه الروح المرحة في إحدى المناطق المجاورة.[1]

ربما لم تنل هذه الملاحظة التي قدمها "موس" Mauss الاهتمام الذي تستحقه: "الكلام البذيء، الأغاني الهجائية، الإساءة لجنس الرجال، التقليد الساخر لبعض الكائنات المقدسة تمثل كلها منبعا للكوميديا، وهي كلها تلهب العاطفة وتصنع الملحمة وتخلق المأساة، بنفس القدر الذي يفعله احترام الرجال والآلهة والأبطال في نفوس الناس". إذن هناك أسلوبان مستقلان: إما الجد أو السخرية، إذ يجب أن تكون الحياة الجماعية على شكل نسيج يتكون من طبقات اجتماعية حتى تتجاوز السخرية حدود علاقات الأنساب والتناقض بين الجنسين والفرق بين الأحياء والأموات، فالتواصل الاجتماعي الكبير الذي يصاحب هذه السخرية يخلق مجموعات بشرية صغيرة تتخذ من الوسط الرحب للسهوب والغابات والجبال وطنا لها.

إن الممارسات الهزلية التي نلاحظها في الحياة العتيقة لليونان القديمة والتي استمرت طويلا في البوادي اليونانية بعد انتهاء الفترة الكلاسيكية تنتمي إلى الأنثربولوجيا أكثر من انتمائها إلى تاريخ الفن.[2]

[1] Jean Duvignaud, Op- cit . p20

[2] Ibid, p24

2. 4.1. نظـرية التطـهـير أو تنفيس:

أ. **أرسـطو** (384 322 ق.م) Aristote

يعترف "أرسطو" بأهمية الضحك، لكن على أن يكون ذلك ضمن حدود اللياقة والاعتدال، فإذا كانت هناك مبالغة في ذلك، صار الأمر مستهجنا شائنًا، إن نظريته حول الفكاهة تتفق بشكل عام مع فكرة "أفلاطون" حول أهمية الاعتدال من ناحية، وحول أن الضحك من ناحية أخرى، يشمل في جوهره على سخرية والاستهزاء وسوء طوية، فنحن عندما نسخر من شخص أو نضحك مما يحدث له، ننظر إلى هذا الشخص على أنه أقل منّا أو أشدّ نقصا، وأننا أفضل منه.[1]

لأنه يُعرّف الكوميديا على أنها "محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المُثير للضحك، والذي يُعدّ نوعا من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ، أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألمًا ولا أذى ."[2]

يقول "أرسطو":"نكون هادئين في الحالات المضادة للغضب"مثلا في حالة اللعب والضحك، وفي هذا نوع من التطهير، وهو مداواة الشر بضده (Allopathie) .[3]

وصلت وجهة نظر" أرسطو" حول الضحك إلينا من خلال إشارات عابرة، ومن ذلك مثلا ما جاء في كتابه "فن الخطابة" حول الدعابة حين قال: أما الدعابات فإنها كانت مفيدة أحيانا في المساجلات، فالنصيحة التي أسداها "جورجياس" نصيحة صادقة، وهي أن نُغيّر جدّ الخصوم بالهزل، وهزلهم بالجد. وقد ذكّرنا في كتاب الشعر بتعدد أنواع الدعابات، وبأن بعضها

1 عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص 78.

2 أرسطو، مرجع سابق، 103

3 محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 87.

يليق بالإنسان الكريم، وبعضها الآخر لا يليق به، فينبغي عليك إذن أن تختار النوع الذي يليق بك، أما التهكم فأليق بالكريم من التهريج والمجون، لأن الأول ـ التهكم ـ يتَقَصَّده المرء لإمتاع نفسه، أما الثاني ـ التهريج والمجون ـ فيتقصّده لإمتاع الآخرين.

عموما ظهرت الإشارات العابرة إلى الفكاهة والضحك لدى "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" وفي كتابه "الخطابة" وفي "الأخلاق"[1]، ومع أنه يمكن إرجاع كثير من أفكار "أرسطو" حول الضحك بشكل أساسي إلى أفكار "أفلاطون"، إلا أن التطابق بينهما غير وارد، لقد اتفق معه حول دور الحقد بوصفه مسألة جوهرية في الضحك، لكنه وسّع حدود الموضوع من خلال تمييزه بين الكوميديا والتهكم، وكذلك من خلال حديثه عن الجوانب الجمالية للضحك حين قال إن العنصر الضار والشائن الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الضحك، هو أمر غير مرغوب فيه من وجهة نظر جمالية.

لم يكن "أرسطو" متطرفاً في قمع الضحك أو كبته، كما كان حال "أفلاطون"، لكنه لم يكن متطرفا كذلك في السماح به، فحدّ الاعتدال، إنما يتمثل في تجنّب التطرّف في اتجاه الملل الخالي من البهجة والفكاهة، أو في اتجاه التهريج الخالي من الجدية، والمثال المناسب على ذلك إنما يتجلى في الدعابة القائمة على أساس اللياقة واللباقة.[2]

1 ويقال أيضا أن كوزيلينيان Tractatus Quisilianus هي بمنزلة الجزء الثاني من كتاب الشعر، وأن هذه الرسالة فيها آراء أرسطو حول الفكاهة والضحك، وهي نص قصير يحتوي على مقدمات لمسرحيات ارسطوفانيس، وينتمي هذا المخطوط إلى مجموعة كوزيلينيان في المكتبة القومية في باريس، وانقسم الباحثون حول حقيقة نسبته إلى أرسطو بين مؤيد ومشكك، طبع هذا المخطوط كوبر Cooperعام 1922، وجانكو عام 1984 ولانزا Lanza عام 1987، ينظر: عبد الحميد شاكر ، مرجع سابق ، ص 79.

2 عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص 78 وما بعدها، وينظر: عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الإستيقية ص 32 وما بعدها

ب. سيـقمـونـــد فـرويـــــد Sigmund Freud (1939 -1856)

جرت العادة على أن تبدأ دراسة الصلة بين الضحك والكوميديا بـ"فرويد" الذي تعتبر دراسته حول:"النكات وصلتها بالوعي" معلمًا في هذا الصدد1. ولقد تحدث فرويد عن الفكاهة والضحك في مصدرين أساسيين فقط هما: كتابه:"النكات وعلاقتها باللاشعور" الذي صدر سنة 1905، ثم يعود للكتابة عنها مجددا سنة 1927 في مقالة قصيرة بعنوان: "الفكاهة" (Humor) .

ينظر "فرويد" إلى الفكاهة على أنها واحدة من أرقى الانجازات النفسية للإنسان . وتصدر الفكاهة في ضوء التصور "الفرويدي" عن آلية نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات، وتقوم هذه الآلية الدفاعية على أساس تحويل حالة الضيق (حالة عدم الشعور بالمتعة) إلى حالة خاصة من الشعور بالمتعة واللذة.

وبهذا المعنى المحدد عن التنفيس عن تلك الطاقة التي كانت سترتبط بمثل هذا الانفعال السلبي المؤلم، لكنها أصبحت الآن طاقة فائضة أو زائدة ومن ثم يتحول الإدراك المصحوب بالتوجُّس أو الخوف إلى إدراك مبهج يُحدث الضحك.

يقول "عبد الحميد شاكر" إن "فرويد" هو أوّل من أشار بين علماء النفس إلى الدور الإيجابي للفكاهة والضحك، وهي الإشارة التي تتحول فيما بعد إلى نظريات ودراسات كثيرة تنظر للفكاهة على أنها أسلوب مواجهة يستعين بها المرء في مواجهة الأزمات.2

ويتحدث "غلبرت مري" عن أمر أكثر أهمية من كونه أول من تحدث من علماء النفس عن إيجابية الفكاهة، وهو احتضانه لفكرة التطهير"الكتراسيس الأريسطية" وحملها إلى أبعد مما كان يحلم به أي من مفسري أرسطو، ففي التسعينات من القرن التاسع عشر كانت

1 ينظر: مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، المرجع السابق، ص 19

2 عبد الحميد شاكر، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، ص 127 وما بعدها

أساليب العلاج الجديدة تسمى "كتارسيس" تطهيرية، بدلا من التحليل النفسي، يرى "فرويد" أن النُّكت كتارسيسية هي تحريرٌ لا إثارة[1].

وفي تفسيره لحسّ الفكاهة، يرى "فرويد" "أنه يستهدف إرضاء بعض الرغبات المحرّمة، ولكن المكبوت مكبوت لا يمكن الوصول إليه، لأن قلقنا وجرمنا كفيلان بمنعنا، بيد أن هناك حيلا تساعدنا في مراوغة القلق والجرم، وأشيعها وأقلها افتعالا حس الفكاهة، تمهد الأوليات الفكهة في النكتة السبيل لتلطيف مخاوفنا وتخفيض مقاومتنا، ثم تأتينا إرضاء الرغبة المحرمة كمفاجأة، وقبل أن يتحرك القلق والجرم، تكون المتعة المحرمة قد تحققت(...)فترتفع الموانع مؤقتا، ويسمح للأفكار المكبوتة بدخول الوعي، ونستشعر قوة ولذة، وهما الانشراح والبهجة (...) ولذا فإن الفكاهة تقدم لبقاء البشرية خدمة هائلة."[2]

لم تسيطر هذه النظرية طويلا، فهناك من رفضها وجاءت النظرية الفسيولوجية للضحك التي ترفض الرضوخ النفسي والشعوري، وتعزو الضحك إلى تغيرات كيميائية وكهربائية في المخ البشري تؤدي إلى حركات عضلية.[3]

وأشار "فرويد" أن معظم النُّكت يمكن تحليلها إلى مكونين أساسين هما:

المادة اللبيدية(وهي مادة جنسية وعدوانية) والتي تعمل على زيادة قوة رد الفعل.

البنية الشكلية أو التكنينك الذي يقدم العذر، أو التسامح أو التغاضي الاجتماعي على إثارة مثل هذه المشاعر المُحرّمة.

[1] إريك بنتلي، المرجع السابق، ص 234.

[2] المرجع نفسه، ص 235.

[3] أسامة القفاش، مرجع سابق، ص9

ويرى "فرويد" أن النكات تتفاوت التناسب بين خاصيتي الليبيد والمحتوى الشكلي الملازمين لها، فبعض النكات الجنسية أو العدوانية الصريحة ويطلق عليها النكات الفجة أو البذيئة، ومع ذلك فهي نكات قادرة على إثارة قدر كبير من الضحك والمرح في ظل توفير ظروف معينة، خاصة عندما يوجد المرء بين أصدقائه المقربين، أو عندما يمكن تخطي بعض العوائق الاجتماعية، في مثل هذه الحالات يزداد احتمال أن تستثير النُّكت ضحكا بالجسم كله. أما النُّكت التي يسيطر عليها الجانب الشكلي التكنيكي، أي تلك النُّكت التي تحتوى على بعض التوريات، المفارقة الشكلية، وقد تكون خالية من أي محتوى ليبيدي، لا يكون الضحك الصاخب هو الاستجابة، بل شيئا يشبه التذوق العقلي(الدعابة الذهنية)، إذا نظرية "فرويد" حول الفكاهة ترتكز أساسا على الجنس والعداوة.[1]

ج. شـــــارل بودلـــير (1821 -1867) Charles Baudelaire

يشير "بودلير" في مقالته الموسومة:"حول فحوى الضحك" إلى فرق بين الفكاهي المتحرر والغروتسك، فالفكاهي كما يشير "بودلير" هو تقليد ممزوج بنوع من الإبداع والعمل الفني، أما الغروتسك فهو خلق ممزوج مع بعض العناصر الموجودة في الطبيعة، وأن الضحك الذي يسببه الغروتسك أكثر قوة، وبدائي وفعّال، وشيء قريب جدا من الحياة البريئة، عما يكون عليه الضحك الذي يسببه موقف فكاهي من تصرف إنسان. وتكاد تتشابه بدائية الغروتسك وغرائبيتها عند "بودلير" بفوضى وعبثية المضحك الكرنفالي في القرون الوسطى.2

[1] جاكلين ويلسون، مرجع سابق، ص ص، 247 . 248

[2] عبد الكريم عبود كريم المالكي، مرجع سابق، ص ص 34-35

2.2 ـ آلـــــيات الضـــــحـك

2.2. 1. مضـحك الأشــكال والحـــركات: يضع "برغسون" قانونا واضحا مفاده أن: "كل تشوه قابل لأن يقلده شخص سليم يمكن أن يصبح مضحكا"

(Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire).[1]

لا يرى "برغسون" بأن كل التشوهات يمكن أن تكون مصدرا للضحك، بل يقتصر الأمر على تلك التشوهات التي أصبحت عادة بفعل التصلب، فكأن شيئا من الحركات المألوفة قد تجمد وتصلّب، فهناك وجوه باكية على الدوام، وأخرى ضاحكة أو صفراء أو منتفخة .. وتلك الوجوه هي الأكثر إضحاكا، فالذي يُضحكنا من هذه الوضعيات هو آلية التصلّب ويزيد ضحكنا أكثر حين نربط هذا التشوه بذهول الشخص، وعلى هذا يُفسّر فن الكاريكاتير باعتباره فنّا يقوم على إدراك هذا التشوّه الذي يغفل عنه الآخرون، ومن ثم يقوم الرسام بتضخيمه وجعله واضحا لكل الناس.[2]

قانون آخر يضعه برغسون، "أوضاع الجسم وإشارته وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بأنه مجرد آلة"،

(Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique).[3]

ويركز عليه كثيرا في كتابه فن الضحك حيث يقول:"من أين يأتي الهزل هنا؟ من أن الجسم الحي يتصلب تصلب الآلة. إن الجسم الحي يبدو لنا وكأنه آلة".[4] ويقول في موضع آخر:"نجد مثلا عند خطيب ما، الإشارة التي تنافس الكلام، فالإشارة تغار من الكلام، فتركض

---

[1] Henri Bergson, Op-cit, p17

[2] زهير كاظم ، المرجع السابق، ص 80

[3] Henri Bergson, Op-cit, p 20.

[4] هنري برجسون، مرجع سابق، ص37

وراء الفكرة، وتطلب هي أيضا أن تكون المترجم والمعبر، فليكن، (...) ولكن هذه الحركة من الذراع أو من الرأس تتكرر بذاتها، فيبدو لي وكأنها ترجع وتعود بشكل دوري. وإن هي كانت كافية لتحملني على الشرود والسهو، وإن جاءت عندما انتظرها، فإني أضحك رغما عني لماذا؟ لأني أشاهد أمامي آلة ميكانيكية تعمل بشكل أوتوماتيكي، لم تعد الحياة هي التي تتحرك، بل الآلية التي تركزت واستوطنت في الحياة وأخذت تقلد الحياة . وهذا نوع من الهزل"[1].

ثم يتابع فكرة الآلية التي لبستها الحياة في ثلاث اتجاهات هي :

- صورة الآلي والحي متداخلان أحدهما في الأخر : فإذا ما حصل تباين بين الزيّ الذي هو مادة والإنسان الحي الذي يرتديه، حين ذلك يحصل نوع من المفاجأة والتناقض فيثار الضحك.
- كل حادث يلفت انتباهنا إلى الجانب المادي من الشخص حين نكون بصدد الجانب الروحي فهو مضحك.
- نحن نضحك من أي شخص يوحي لنا بأنه شيء، إن الجسم إذا تجرد من روحيته وحاول التشبه بشيء ما من خلال حركاته المتكررة، كما يفعل المهرجون في السيرك حينما يتماثلون مع الكرات والديكورات، حين ذلك يُثار الضحك فينا. [2]

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمانية) للشخصيات هو أحط ألوان الضحك، لأن الأخلاق تنهانا عن الضحك من عاهات الآخرين الطبيعية.[3]

2.2.2. مضحك الظروف والمواقف

يعرف "برغسون" المضحك "بأنه كل ترتيب للأفعال والأحداث يوحي لنا وهمًا بأن الحياة قد دبّت ضمن الترتيب الميكانيكي[1]"

---

[1] هنري برجسون، مرجع سابق، ص 27.

[2] زهير كاظم ، مرجع سابق، ص 82.

[3] ينظر:الارديس نيكول، مرجع سابق، ص ص 305 . 306

(Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique.)2

ويقترح علينا "برغسون" ثلاث ميكانزمات لصناعة الضحك من خلال الظروف، وهي: التكرار، القلب، تداخل سلسلتين.

- يرى أن تكرار مجموعة من الظروف كما هي، مرات عديدة، بحيث تسيطر على مجرى الحياة المتغيرة تكون مضحكة. من ذلك أنني التقيت بصديق لم أكن قد رأيته منذ مدة، فالأمر لا يدعو للضحك، ولكن لو صادف أن التقيته في اليوم الواحد مرات متعددة، فإننا نضحك حتما من المصادفة.
- القلب أو عكس الأدوار، فإذا ما جعلنا المتهم يتحدث مع القاضي عن الأخلاق، أو شخصية تنسج المكائد فما تلبث أن تقع فيها، حكايات الخادع المخدوع، كل ذلك يودي إلى الإضحاك.
- تداخل سلسلتين أو الالتباس، فهو يرى أن كل وضع يمكن أن يكون مضحكا إذا انتسب إلى سلسلتين من الحوادث مستقلتين تماما، وأمكن تفسره في آن واحد بمعنيين مختلفين، فإذا ما تداخلت سلسلة من الحوادث القديمة مع سلسلة من الحوادث الحديثة في خيالنا، أو إدخال سلسلة من الحوادث الخيالية مع سلسلة من الحوادث الواقعية[3]. مثال ذلك: حديث يدور بين شخصين، الأول يريد أن يطلب يد ابنة الثاني، والثاني يريد أن يبيع سيارته للأول، دون علم أي منها بمقصد الآخر، فيتحدثان بنفس اللغة عن أمرين مختلفين، العمر، والجودة ، قدرة التحمل، واللون، الأول يقصد المرأة، والثاني يجيب حول السيارة، هذا اللبس يدفع إلى الضحك.

---

[1] هنري برجسون، مرجع سابق، ص 50

[2] Henri Bergson, àp-cit p 35 .

[3] ينظر: زهير كاظم، مرجع سابق ، ص 82، وينظر: برغسون، مرجع سابق، ص 63 وما بعدها

يقول "الارديس نيكول" :"الراجح أن هذه الآلية في إثارة الضحك لم يُنتفع بها تمام الانتفاع في الملهاة كما انتفع بها في القصة، ولعل السبب في هذا هو صعوبة إظهار السلسلتين في الملهاة في صورتين محكمتين متساويتين، بمثل ما يمكن إظهارهما في القصة."[1]

2.2. 3 مضـــــحك الكـــــلمات

يري "برغسون" أن مضحك الكلمات يجب أن يقابل مضحك المواقف والأفعال، إن تكرار الكلمات والعبارات على نحو آلي يخلق نوعا من اللامعقولية المضحكة، كما أن القلب اللغوي من الفخامة الأدبية إلى اللغة الشعبية الدارجة قد يُثير شيئا من الهزل، والمبالغة المضحكة، كأن نتحدّث عن أشياء صغيرة كما لو كانت كبيرة والعكس، وهما أسلوبان جيّدان لإثارة الضحك[2].

وهو يميّز بين نوعين من فكاهة الكلام (Comique de Mots)، فهناك فكاهة تُعبر عنها اللغة، وهناك فكاهة تخلقها اللغة، فالأولى يمكن عند اللازوم أن تُترجم من لغة إلى أخرى وقد تحافظ على قدرتها على الإضحاك، لكن الثانية غير قابلة للترجمة عموما، لأن الكلام في حد ذاته هو من يحدث الفكاهة، فالكلمة تتمتع بقدرة فكاهية مستقلة.[3]

ويضع جملة من القوانين لمضحك الكلمات منها مثلا:

- نحصل على أثر مضحك عندما نحاول أن نفهم تعبيرا بمعناه الحقيقي، في حين أنه استعمل بمعناه المجازي. مثال: إنه يركض وراء الفكر، أو كل الفنون هن أخوات.
- نحصل على أثر مضحك عندما نُفسّر شيئا معنويا تفسيرا ماديا، مثال: يجري الحديث عن عروس عمرها أربعين سنة تتزين بأزهار الليمون فوق ثوب العرس، قيل: يحق لها أن تتزين بالبرتقال في إشارة إلى أنها لم تعد زهرة بل ثمرة مقطوفة.

1 نيكول أرديس ، مرجع سابق ، ص 312.

2 زهير كاظم، مرجع سابق ، ص 83

3 هنري برجسون، مرجع سابق، ص 71.

- نحصل على كلمة هزلية حين نبثّ فكرة لا معقولة مستحيلة في قالب من الجمل المكرسة (الجارية على الألسن)، مثال: إنّ هذا السيف هو أجمل يوم في حياتي
- نحصل على أثر هزلي بنقل التعبير الطبيعي من فكرة ما، إلى لهجة أخرى ويعطي "برغسون" عدّة أمثلة على ذلك: "بدأت السماء تتحوّل من الأسود إلى الأحمر مثل السمك الذي يُقلى"، المبالغة أي الكلام على أشياء صغيرة كما لو كانت كبيرة، والانتقال من الأسفل إلى الأعلى: التعبير بشرف عن فكرة غير شريفة، القيام بموقف ماجن أو سلوك منحط، ووصفه بعبارات شديدة الاحترام.[1]

2.2. 4. مضـــحك الطّـــباع والســـلوكـات:

يرى "برغسون" أنه ليس من الضروري أن يكون الطبع طيبا أو خبيثا لكي يثير الضحك، وإنما يمكن أن نضحك إذا كان الطبع غير اجتماعي، ويعود سبب ذلك إلى اكتسابه شيئا من الصلابة التي تمنعنا من التأثر به عاطفيا، فالمضحك هو أن يصدر عن شخصية ما بدون علم منها حركة لا إرادية أو كلمة غير واعية، بمعنى أن هناك ذهول لدى الفرد أنتج هذا الطبع، وكلما تعّمق هذا الذهول زاد الإغراق في الضحك.

ونخلص إلى القول بأن كل طبع يضحك، إذا كنا نعني به ما هو جاهز في شخصيتنا أي ما يشبه الآلة نعبئها فتشتغل من نفسها، وتصوير الطباع يعني أن تعرض المتشابهات من الأحداث والمواقف التي تتقارب في بنيتها مع ما حصل لنا أو لغيرنا.[2]

قد يكون المضحك في الشخص نفسه، وطريقة حركته أو تفكيره، أو تفاعله مع الحياة، أو مع الآخرين، وهنا يقول "برغسون" : "تصوروا إذن، ذهنا يفكر فيما فعل، لا فيما يفعل، كاللحن الذي يتأخر عن موكبه، تصوروا شخصا لا مرونة في عقله وحواسه، يرى ما ليس بموجود بعد، ويسمع ما لم يصدر صوتا بعد، ويقول ما لم يوافق المقام، أي يتلاءم مع

1 هنري برجسون، مرجع سابق، ص 76 وما بعدها.

2 ينظر: زهير كاظم ، مرجع سابق ، ص 83.

ظرف خيالي محض، بينما ينبغي أن يتكيّف مع واقع راهن. إن المضحك في هذه الحالة يكون موجودا في الشخص نفسه.[1]

في بعض الأحيان سلوك الشخصية المسرحية لا ينشأ من أخلاق الشخصية ولا من محاكاة شعورية، ولكن من المجتمع الذي تربى فيه، فالمحامي لا يستطيع الهروب من جو القانون والطبيب لا يمكنه التخلص من روح الطب، والرجل العجوز لا يمكنه أن ينظر بعين الرضا للجيل الجديد، وكل هؤلاء الأشخاص مُسلّون ومثيرون للضحك، لأن كلاً منهم في الحالة التي هو عليها قد أصبح آلة تحت رحمة تلك المشاعر والسلوكات التي فرضتها عليه بيئته ومهنته.[2]

[1] عبد الحميد شاكر، مرجع سابق، ص 110 وما بعدها.

[2] الارديس نيكول، مرجع سابق ، ص 315.

وخلاصة القول أن الفكاهة في علاقتها مع المسرح تلونت وتنوّعت خصائصها من زمن لآخر ومن مجتمع إلى مجتمع، منذ فجر الحضارات الإنسانية مرورا بظهور الكوميديا كطقس كرنفالي ثم كممارسة فنية عند الإغريق ومن بعدهم الرومان، إلى الكوميديا ديلارتي التي ارتبطت بالارتجال وبأولوية العرض المسرحي على حساب النص وامتداد تأثيرها في المسرح إلى أيامنا هذه، وصولا إلى الفكاهة السوداء، النابعة من وجهة نظر متشائمة من الحياة ومن سخرية الأقدار التي تجرّ الناس إلى نهايتهم دون اختيارهم، حيث أصبح الضحك يعبر عن أحاسيس غريبة مثل: الضيق، والقلق، والدمار، والخوف. فشخصيات "بيكت" أو "يونسكو" لم تكن تدفعنا إلى الضحك بقدر ما تستثير فينا الشعور بالضجر والكآبة.

شكل لدينا هذا السرد التاريخي قناعة بأن الفكاهة ظاهرة اجتماعية، واختلافها عن التراجيديا لا يكمن في الشّكل ولا في الغاية ولا في طبيعة الأبطال فقط، ولعل الفرق الأساس يمكن في مدى التصاق الفكاهة بروح المجتمع، أبطالها ليسو خالدين كما التراجيديا (أوديب، وعطيل، وهاملت، ...) ولكن تأثيرها حاضر في كل زمان ومكان من خلال وظائفها:الاجتماعية، والنقدية، والتهكمية، والعبثية، والتطهيرية، ترصد الظواهر السلبية في المجتمع وتعرضها أمام الجموع لتضحك وتتهكم وتسخر من أصحابها، فيحدث التطهير النفسي بالتخلص من الضغوطات الداخلية، ويحدث التطهير الاجتماعي بعد ذلك بالتخلص من تلك الشوائب والنقائص التي كانت محل نقد وسخرية.

ورغم الدراسات الأخيرة التي تعرضت لظاهرة الضحك بالاستعانة بعلوم الطب والبيولوجيا وعلم النفس وغيرها تبقى جهود "برغسون" في تحديد آليات الضحك وميكانيزماته رائدة في هذا المجال حتى وإن تعرضت إلى بعض الانتقادات من طرف بعض المنظرين، وستظل من أهم النظريات على الإطلاق، هذه الأخيرة التي سنعتمدها في دراستنا النقدية للوقوف على آليات الاشتغال الفكاهي في العروض المسرحية المنتقاة فيما سيأتي من هذه الدراسة.

الفصل الثاني
تجليات الفكاهة ومرجعياتها في المسرح الجزائري

تمهيد

1. الإرهاصات الأولى لظهور المسرح الجزائري

1.1. بدايات المسرح الجزائري :

1.1.1. العودة إلى الحقبة الرومانية

2.1.1. المسرح في الجزائر خلال الوجود العثماني(1518. 1830)

3.1.1. المسرح في الجزائر مع بدايات الاستعمار الفرنسي

4.1.1. دور الأمير خالد في انطلاقة المسرح في الجزائر

5.1.1. ريادة المسرح الجزائري عربيا

6.1.1. دور الفرق العربية في بعث المسرح في الجزائر

2.1. المسرح الفكاهي في الجزائر، نقطة البداية

1. 1.2 . مسرحية جحا بداية المسرح الفكاهي

2.2.1. رواد المسرح الفكاهي في الجزائر

2. مرجعيات المسرح الفكاهي في الجزائر

1.2. المرجعية التراثية:

2.1.1. شخصية جحا في المسرح الجزائري

2.1.2. جحا بين الحقيقة والوهم:

3.1.2 غبرة الفهامة، عصرنة التراث

2.2. المرجعية التاريخية :

1.2.2 . مسرحية حسان الطيرو، ضحكة المنتصر

2.2.2 . البطل الضد ANTI-HÉROS

3.2. المرجعية الاجتماعية:

1.3.2 مسرحية العيطة أو السخرية الاجتماعية

4.2 . المرجعية السياسية :

1.4.2. بشتازري أبو المسرح السياسي في الجزائر

1.1.4.2. مسرحية فاقو فضح للانتهازيين

2.1.4.2. بني وي وي، عاقبة المخادعين

2.4.2. مسرح السجون، تجربة حسن الحسني

مرّ المسرح الجزائري منذ نشأته إلى الآن بعديد المراحل، متأثرا بالتغيرات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، التي عرفتها الجزائر، لكن لا يوجد إجماع بين الباحثين على تحديد نقطة البداية في الحركة المسرحية الجزائرية، فبعض الآراء تجعل من زيارة جورج أبيض إلى الجزائر سنة 1921 نقطة البداية والانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري، فيما ترى وجهة نظر أخرى أن المسرح في الجزائر كان موجودا قبل هذا التاريخ، من خلال استعراض بعض الأشكال ما قبل المسرحية التي كانت سائدة في المنطقة مثل: الحلقة، والبراح، والمداح، والقوال... ومن خلال البنايات المسرحية التي بناها المستعمرون، والآثار الرومانية التي مازالت شاهدة حتى اليوم على وجود مسارح في الهواء الطلق، في كل من "جميلة" و"تيمقاد" و"قالمة" و"تيبازة" وغيرها.

لكن ما يهم هذه الدراسة هو الوقوف على هذه البدايات جميعها، من خلال تقديم عرض تاريخي سريع بعيدا عن التحقيب كلاسيكي، لتحديد المناخ السوسيو الثقافي والسياسي الذي ظهر فيه المسرح الفكاهي الجزائري من جهة، ثم الوقوف على تجارب رواد الفكاهة من جهة ثانية، ويبقى الأهم في هذه الدارسة، هو تحديد المرجعيات التاريخية والاجتماعية والتراثية والسياسية التي اتكأ عليها صنّاع الفكاهة في المشهد المسرحي الجزائري، وهو ما سيتضمنه المبحث الثاني من هذا الفصل.

1ـ الإرهاصات الأولى لبدايات المسرح في الجزائر:

الدّارس لتاريخ المسرح الجزائري في مرحلة الإرهاصات الأولى، يتيقّن من أن المسرح الجزائري شهد بدايات عديدة وليس بداية واحدة.

1.1ـ بدايات المسرح الجزائري :

1.1.1. العودة إلى الحقبة الرومانية:

من بين وجهات النظر المطروحة حول إشكالية البداية، العودة إلى الحقبة الرومانية، بالنظر إلى كمية الآثار الرومانية المتواجدة بالجزائر وما تحتويه من آثار لمسارح في عدد من المدن الجزائرية، مثل:عنابة، جميلة، قالمة، تيبازة، خميسة، تيمقاد، مداوروش، شرشال، سكيكدة، تبسة، دلس...ويعود إنشاء هذه المدن إلى الحقبة الممتدة بين القرن الأول والثالث ميلاديين"[1]، ولا شك أن هذه المسارح لم تنشأ من أجل السكان الأصليين (الأمازيغ)، ولكن من أجل الجيش الروماني بالأساس، مع أن هذا لا يلغي وجود احتكاك وتواصل[2]، فسبعة قرون من الوجود الروماني في الجزائر (146ق.م ـ430م) تفسر المساحات الهائلة من المدن والآثار والشواهد الحضارية، وتؤكد الدراسات أن جامعة "مدوروش" كانت الثانية في عهد الحضارة الرومانية، ومن خريجيها "سانت أوغيست"[3] Saint Augustin (354 ـ 430م)، و"أبوليوس"[4]Apulée، وتشير دراسات أيضا إلى

1 صالح لمباركية، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين . قسنطينة، ط2، 2007 ، ص 12

2 وما يؤكد وجود تواصل بين السكان الأصليين والرومان ما نصت عليه الوثائق بأن: الجمهور الذي يلجا إلى هذه القاعات فغالبيته يتكون من الفلاحين ذوو البشرة السمراء التي أحرقتها شمس إفريقيا. ينظر: مزيان بوجمعة، القديس أغسطين والمسرح، مجلة الثقافة، العدد الممتاز 7.6 وزارة الثقافة 2005، ص30.

3 القديس أوغسطين ولد 13 نوفمبر 354 فى "طاغاست" سوق أهراس حاليا – ينحدر من أصول أمازيغية نوميدية، يعتبر أعظم آباء الكنيسة، توفي عن عمر يناهز 75 عاما في 28 اوت 430 فى "هيبون" عنابه، بينما كان الواندال يحاصرون هيبون. وشجع أهل المدينة على مقاومة الواندال. ينظر:www.wikipedia.org/wiki

4 لوسيوس أبوليوس، أو لوكيوس أبوليوس وبالأمازيغية أفولاي (125م – 180 م) ترعرع في مادور MADOURE والتي يطلق عليها اليوم مداوروش في ولاية سوق أهراس، الجزائر ، هو كاتب وخطيب أمازيغي نوميدي وفيلسوف وعالم طبيعي

أن المسرحيات المعروضة في تلك المسارح اعتمدت كمنهج تربوي للجندي الروماني وأهمها مسرحية "ميليس جلوريسوس" لمؤلفها "بلاوتوس"Plaute (245.184 ق.م) وهي مسرحية هزلية تدور إحداثها حول الجندي "بيرجوبولينيس" الغبي الذين يدفع ثمن حماقاته التي ارتكبها، وغيرها من المسرحيات.[1]

وفي هذا الصدد، يقول جميل حمداوي نقلا عن "شارل أندري جوليان":" كان عدد المسارح في أفريقية يفوق عدد الملاعب، وكان مسرحا تيمكاد ودكة منحوتين في ربوة، كما هو الشأن في اليونان، أما مسرح تيبازة فقد كان بالعكس مبنيًّا، ومن الممكن أن يتبين المرء إلى اليوم في مسرح تيمكاد الثقب المستطيلة الشكل التي كانت تُمكّن من تحريك الستار."2.

وفي السياق ذاته، ينقل حمداوي عن "ستيفان اقزال" قوله :" ومن المؤكد أن قيصرية كان بها مسرح على عهد "يوبا"[3] الذي كان يحب الفرجات، والذي كتب بحثا مسهبا عن الفن الدرامي. ولاشك أن هذا المسرح هو الذي لم تندثر خرائبه حتى الآن. بالرغم من أنها كثيرا ما

وكاتب أخلاقي وروائي ومسرحي وملحمي وشاعر غنائي. ينظر: HTTPS://AR.WIKIPEDIA.ORG تاريخ الاطلاع: 15 أوت 2017.

[1] نور الدين عمرون، **المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000**، شركة باتنيت، باتنة،ط1،2006، ص ص21 ،22.

[2] ينظر: جميل حمداوي، **المسرح الجزائري بين الأمس واليوم**، عن موقع الهيئة العربية للمسرح www.atitheatre.ae تاريخ الاطلاع: 3جويلية 2017

3 يقول المؤرخ Plutarque أن مدينة شرشال (أيول) كانت تحت حكم رجل عالم ومثقف كبير ، اسمه يوبا الثاني (50 ق.م . 23 م) هذا الذي انتزع من عائلته بعد حكم والده يوبا الأول ، وتربى في قصور روما من طرف أكتافيوس حتى أصبح مثقفا كبيرا، باللغتين اليونانية واللاتينية وزوجه اكتافيوس من كيليوبرا سيليني ابنة كيليوبرا ملكة مصر، التي انتزعت هي الأخرى من عائلتها بعد سقوط الإسكندرية، وتربت بين النبيلات كي تستحوذ على مصر حين تكبر وهكذا أحكمت قبضة الرومان على مصر والجزائر، يوبا الثاني جعل مملكته الأشهر في كل المتوسط، منارة لكل العلماء والفلاسفة والفنانين، وكانت مسارحها تحتضن كل العروض المسرحية لكبار المؤلفين الإغريق والرومان. ينظر: مزيان بوجمعة، المرجع السابق، ص26.

استعملت كمحجرة. وكانت الزخارف الفاخرة على جدران خشبة المسرح من الرخام الأبيض إلخ...ثم إن هذه البقايا من طراز يجعلها متينة القرابة بالقطع المعمارية التي عثر عليها بالساحة."[1]

وهناك أيضا شخصية أمازيغية أخرى مهووسة بفن المسرح، وهي شخصية الفنان والروائي النوميدي "أفولاي" . الذي سبق الحديث عنه، المعروف بـ "لوكيوس أبوليوس" عند الغرب . صاحب أول نص روائي عالمي يعرف باسم"الحمار الذهبي"[2]. وقد مارس "أفولاي" الفن المسرحي تشخيصا وإبداعا وكتابة وإخراجا. فقد ورد أنه زار قرطاجنة للتعلّم، فاندهش منها أيما اندهاش. كما اندهش منه القرطاجنيون لما له من معرفة موسوعية في جميع الفنون والمعارف والآداب، فكان القرطاجنيون يهتفون به كلما صعد إلى المسرح، وهو بدوره يهتف بهم قائلا:"إني لا أرى في مدينتكم إلا رجالا كرعوا من مناهل الثقافة، وتبحروا في جميع العلوم، أخذوا العلم صغارا، وتحلوا به شبانا، ودرسوه شيوخا. إن قرطاجة هي المدرسة المقدسة في مقاطعتينا، وهي عروس الشعر في أفريقيا."[3]

2.1.1. المسرح في الجزائر خلال الوجود العثماني:

يمكن الحديث هنا عن وجهتي نظر متضاربتين، فرغم الاعتقاد السائد بأن الجزائريين أخذوا فن "القراقوز" عن العثمانيين، يرى علاوة جروة وهبي خلاف ذلك حين يقول:"وعندما احتل الأتراك الجزائر، بقي الجزائريون يمارسون فن خيال الظل والعرائس، ويستخدمون نصوص هذا

1 جميل حمداوي، مرجع سابق. وينظر: ستيفان اكزال: **تاريخ شمال أفريقيا**، ترجمة: محمد التازي سعود، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص 212 213

2 الحمار الذهبي: يحتوي على إحدى عشر كتابا، تعد في مجملها رواية شيقة تروي رحلات طويلة لشاب اسمه Lucimo، إلى العالم الإغريقي القديم وفي رحلته يلتقي بامرأة ساحرة، يطلب منها أن تحوله إلى عصفور كي يواصل رحلته، الساحرة تخطئ في الوصفة فتحوله إلى حمار، ومن هنا يعيش الشاب حياة مليئة بالبؤس والشقاء، وخلال هذه الرحلة الشاقة تعرّف على حقيقة الإنسان وما يستطيع أن يقوم به من شرور، واصل رحلته إلى أن وصل إلى مصر، أين وجد نفسه أمام ألهة الشمس التي عرفت حقيقته وأرجعته إلى هيئة إنسان، ومن ثم انقطع عن شهوات الدنيا وتفرغ لعبادة إلهة الشمس والحكمة. ينظر: مزيان بوجمعة، مرجع سابق ، ص 27.

3 جميل حمداوي، مرجع سابق.

النوع من المسرح للسخرية من الحكام الأتراك وانتقادهم، ومن ثمة نجد حاكم العثماني التركي . داي الجزائر. يصدر قانونا بمنع هذه العروض ومعاقبة كل من يمارسها" [1]

وهذا ما يعارض تماما آراء مجموعة من الباحثين، منهم العمري بوطابع حين يقول: "ومن الأشكال التعبيرية الشعبية القريبة من المسرح التي ينبغي الوقوف عندها في الجزائر، هي لعبة "القراقوز" . العين السوداء – باللغة التركية . التي ظهرت أثناء الحكم العثماني للجزائر، ويذكر المؤرخون أنّ هذه اللعبة انتقلت من تركيا إلى الشام ومصر ووصلت إلى شمال إفريقيا، وعرفت تغيرا كبيرا، وكان الناس يُقبلون على مشاهدة هذه اللعبة التي تدور حول مغامرات شخصيات "القراقوز "المتنوعة.

لقد استطاع هذا التعبير الفني في الجزائر أن يساير مختلف الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية للمجتمع، وظهرت فعاليته في مخاطبة الوعي الجمعي وحثه على الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، مما دفع بالسلطات الاستعمارية إلى منع لعبة القراقوز في 1843، لكن هذا القرار لم ينه تماما فرجة القراقوز فقد بقيت تقدم في منازل بعض الأثرياء في بعض المدن الجزائرية بعيدا عن الرقابة الاستعمارية"[2].

وهذا ما أكدته أيضا "أرليت روت" [3] ARLETTE ROTH لما تحدثت عن الأشكال ما قبل المسرحية التي كانت تقام في الأعراس والمآتم، كما أكدت وجود مسرح القراقوز في الجزائر قبل سنة 1835، غير أن سلطات الاحتلال أصدرت سنة 1843 قرارا يمنع إقامة عروض القراقوز بحجة أنها كانت تحرض على الثورة ضدها، وتقدم الفرنسيين في صورة ساخرة، وهو ما يعضد ما نقله "لاندو" LANDAU (1899- 1974)عن الرحالة "دوشان"LOUIS DUCHESNE بأنه شاهد

[1] جروة علاوة وهبي، **ملامح المسرح الجزائري**، منشورات اتحاد الكتاب،الجزائر، 2004، ص ص 43، 44.

[2] العمري بوطابع، **المسرح الجزائري**، النشأة والتطور، مجلة الثقافة، العدد الممتاز6-7، وزارة الثقافة، الجزائر 2005، ص8

[3] ARLETTE ROTH , LE THÉÂTRE ALGÉRIEN , FRANÇOIS MASPERO .PARIS 1967, P15 .

تمثيليات للقراقوز يظهر فيها الشيطان مرتديا بزّة جندي فرنسي"[1]. وهو ما يذكره أيضا الرحالة "بوكلير ماسكو" عام 1835 حيث قدم بإسهاب وصفا لعرض رآه في الجزائر، وكان هذا العرض غارقا في البذاءة والفحش المتبادلين بين الأراجوز وبين عضو التذكير، وفي نهاية المسرحية نجد أن الأراجوز العملاق يطرد الكتيبة العسكرية الفرنسية التي جاءت لتقبض عليه، وذلك بضرب الجنود بآلة التلقيح ذاته، بعد استخدامه كعصى."[2]

وفي سياق ذاته يشير أبو القاسم سعد الله إلى أنه تم العثور على قصة غرامية مستوحاة من الأدب الشعبي العثماني في الجزائر بين "عروج بربروس" و"زافرة" زوج "سليم التومي" ... وكان أداؤها يجمع بين المسرحية أو التمثيلية أو الحكاية، وكان المؤدون لها، سواء اعتبرناهم ممثلين أو رُوّاة، يُؤدونها في السّاحات العامّة أو في المقاهي أو في خيام خاصة، وهم يصعدون إلى المنصة أو يتصدرون الحلقات والجماعات، ويحكون للسامعين بأسلوبهم المؤثر المليء بالمبالغات، ما جرى لأبطالهم من مغامرات وأهوال والانتصارات، وبعد الانتهاء من أداء هذا الدور تجمع التبرعات المالية.[3]

3.1.1. المسرح في الجزائر مع بدايات الاستعمار الفرنسي:

عقب إنهاء العمليات العسكرية المصحوبة بعمليات واسعة للقتل والتنكيل، والاستيلاء على كامل التراب الجزائري، عمدت السلطات الاستعمارية إلى القيام بعمليات تدخُّل واسعة على الصعيد العمراني والمعماري، بغرض مسخ ملامح الهوية الوطنية واستبدالها بأخرى أوروبية فغُيّرت الواجهة البحرية الجزائرية التي كانت مؤثثة بالقصبة العتيقة، بشريط من الأبنية الأوروبية على طول كيلومترين، بغرض تشجيع الأوروبيين على الهجرة إلى الجزائر. وفي هذا السياق جاء

[1] أحمد منور، **مسرح الفرجة والنضال في الجزائر**، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2005، ص11.

[2] ميراث العيد ، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري ، جامعة وهران، ط1، 2012، ص 50 . نقلا عن يعقوب لاندو، **دراسات في المسرح والسينما عند العرب** ص 90.

[3] أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2 ، عالم المعرفة، الجزائر، طبعة خاصة 2011، ص ص 206ـ207

التفكير في إنشاء مسرح فرنسي في الجزائر، باعتباره إحدى دعائم الحضارة الأوروبية، فأصدر "لويس نابليون" مرسوما لتشييد مسرح كبير (OPERA D'ALGER)، واستغرقت عملية البناء ثلاث سنوات،(1850.1853) وضع تصميمه المهندسان المعماريان "شاسيرنو" و"بونسار" ورغم كل التعديلات التي طرأت عليه فقد ظل حتى اليوم من أجمل معالم المدينة.

وكان أول عرض مسرحي قدم بعد افتتاح دار الأبرا في 29 سبتمبر 1953 بعنوان "الجزائر"، من تأليف أحد الضباط الفرنسيين يدعى "دي كورا"، تُصوّر هذه المسرحية عملية الاستيلاء على الجزائر، وتنتهي بمشهد احتفالي تجلس فيه فرنسا على كرسي العرش وتحمل في يدها تمثالين نصفين للإمبراطور والإمبراطورة، وتنحني ربّات الشعر والأدب أمام قاعدة العرش، أمّا على الجانبين فيقف ممثلو الجيش الفرنسي.[1]

ويعلق "ميراث العيد" على هذه المسرحية بأنها كانت تعبيرا صريحا عن العداء والحقد اللذين كانت تكنّهما قوات الاحتلال للجزائريين، فضلا عن أنها كانت سبيلا لرفع معنويات الجنود الفرنسيين الذي كانوا يعانون الكثير من ردود فعل المقاومة الشعبية، وكانت السلطات الفرنسية في أمسّ الحاجة للمسرح، كوسيلة لتوجيه الجندي وتهيئته وتشجيعه على الصمود في ساحة القتال، وكانت في البداية مقتصرة على الجنود للتوسع فيما بعد لتشمل جموع المستوطنين.[2]

وحسب ت.ألكسندروفنا[3] فإن أسماء كبيرة زارت هذا المسرح في تلك الفترة، على غرار "سارة برنار"Sarah Bernhardt (1844، 1923)، التي مثّلت على خشبته مسرحيات: "الحنين"، "فيودار"، "فرو . فرو"، وقدمت أوبرا "شمشون ودليلة" لأول مرة سنة 1892،

[1] ينظر: تمارا ألكسندروفنا، مرجع سابق، ص 140

[2] ينظر: ميراث العيد، مرجع سابق ، ص ص 61 ـ 62 .

3 تحمل هذه المسرحية عنوان:" الجزائر" وهي تقع في فصلين وست مشاهد وخاتمة افتتح بها دار الأوبرا في 29 سبتمبر 1853. ينظر أبو قاسم سعد الله، مرجع سابق ، ج5، ص 415.

و"موباسان"GUY DE MAUPASSANT (1850– 1893) والروائية والكاتبة المسرحية "جـــورج صاند"GEORGE SAND (1804 . 1878)...1

ويرى محي الدين بشطارزي أنّ الهوة العميقة التي كانت قائمة بين الجزائريين والفرنسيين، جعلت الجزائريين لا يشاركون في العروض التي كان يُقدمها الفرنسيون في وقت مُبكر، ما ساهم في تأخُّر ظهور الحركة المسرحية الجزائرية. وهو ما تؤكده "الكسندروفنا" بقولها :"لكن هذا المسرح رغم كل الإمكانيات الحرفية الرائعة ظل مادة مستوردة مخصصة للمتفرجين الأوروبيين، وبقي غريبا عن ذوق واهتمامات السكان المحليين، الذين استمروا كعهدهم في السابق بالاستمتاع بروايات المداحين، أو بفرجات مسرح العرائس وخيال الظل..."[2]

وهناك لفتتان مهمتان أشار إليهما أبو القاسم سعد الله، الأولى تتعلق بطبيعة المواضيع والعناوين التي طرحها المسرح الفرنسي في الجزائر في تلك الفترة بقوله: أوحت الجزائر بما لا يقل عن 43 مسرحية ما بين 1830 و1925 وهو عدد قليل، وكان حوالي ثلثي هذه المسرحيات مُثّل قبل 1880، ولكنها جميعا كانت . حسب بعض النقاد . ضعيفة وضحلة، وكانت في مختلف الأنواع، الميلودراما، والدراما، والكوميديا، والفودفيل، ومن بينها مسرحية (عبد القادر في باريس) التي عُرضت أيضا في باريس سنة 1842، وتسخر من الأمير عبد القادر"[3] ويشير في موضع آخر إلى أن هذه المسرحيات كانت تحمل أسماء جزائرية مثل: العربي، والبدوي والبربري، والميزابي

[1] ينظر: تمارا ألكسندروفنا، مرجع سابق، ص 141، يمكن العودة إلى جدول بقائمة مسرحيات الفرنسية في الجزائر مابين 1804 و1920، عن صالح لمباركية، مرجع سابق ، ص 22 وما بعدها.وينظر أيضا:أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 ، ص 410 وما بعدها

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 141

3 أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ج5 ، ص 411.

واليهودي، وخالد والكاهنة، وزفيرة وعائشة... وتسوحي موضوعاتها من ألف ليلة وليلة، ومن التاريخ المحلي، وكانوا مولعين بكل ما هو غريب وبعيد عن البيئة الفرنسية التي اعتادوها.[1]

واللفتة الثانية هي حديثه عن اصطحاب الفرنسيين لبعض الأعيان من الجزائريين أو بعض المواطنين قائلا:" يبدو أن الجزائريين كانوا يذهبون إلى المسرح أيضا، ولكن بعدد قليل، سيما في العقود الأولى، وكان بعض الفرنسيين يدعون أعيانا من الجزائريين للتأثير عليهم، أو لمعرفة رد فعلهم إزاء بعض المناظر."[2]

4.1.1. دور الأمير خالد في انطلاقة المسرح في الجزائر:

في دراسة قيمة بعنوان: أضواء على المسرح الجزائري لمحبوب اسطمبولي يقول فيها:" أما المسرح على الخشبة، الحق الذي لا غبار عليه هو أن الأمير خالد[3] حفيد الأمير عبد القادر الجزائري حضر مأدبة أقامها جورج أبيض سنة 1910 في باريس بمناسبة حصوله على دبلوم الكونسرفاتوار، ووقتها طلب الأمير من الممثل المسرحي المصري تزويده ببعض النصوص المسرحية على إثر عودته إلى وطنه، وفي سنة 1911 بعث "جورج أبيض" للأمير بثلاث مسرحيات هي:" ماكبث" لـ"وليم شكسبير" عرّبها محمد عفّت المصري سنة 1889، و"المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، و"الشهيد " لحافظ إبراهيم[4].

1 أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ج5 ، ص 410

2 المرجع نفسه، ص 412

3 الأمير خالد بن خالد بن الهاشمي بن الأمير عبد القادر، ولد بدمشق سنة 1875، ودرس بها، ثم بثانوية Louis Le Grand بباريس، وبعدها دخل المدرسة العسكرية Saint Syr سنة 1893 ، رفض التجنيس بالجنسية الفرنسية، حصل على رتبة رقيب، أُرسل في بعثة إلى المغرب الأقصى من طرف القوات الفرنسية، فحرّض سكان المغرب على الانتفاضة ضد فرنسا، أعيد للجزائر، وبعد الحرب العالمية الأولى أظهر عداءه لفرنسا، أسس جريدة الإقدام، سنة 1920، ثم أسس منظمة سياسية سماها (الأخوة الجزائرية) وثم أسس ورأس حزب نجم شمال إفريقيا، توفي سنة 1936. ينظر: بوعلام بسايح، **الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر**، مجلة الثقافة، السنة 7، العدد 97، يناير، الجزائر 1987، ص13.

4 ينظر: أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر 2013، ص25.

كل ذلك شجّع الأمير خالد على تأسيس فرق مسرحية في سنة 1911، حيث شكّل الجمعية المسرحية بالمدية برئاسة إسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن، ومثلت مسرحية "المروءة والوفاء" بمنزل القاضي عبد المؤمن عام 1912، ثم مسرحية "مقتل الحسين" سنة 1913، وفرقة مسرح العاصمة برئاسة قدور بن محي الدين الحلوي، وقامت بتمثيل "ماكبث" بقصره بعيون الزرقاء بالقرب من الحامة، أما جمعية البليدة فقد أُسندت رئاستها للقاضي محي الدين بن خده، وقامت بتمثيل المسرحية نفسها بحضور جمع من المثقفين[1].

وفي نفس سنة تأسست جمعية البركانية بتلمسان ومثلت "برّاد السم"، وفي عام 1919 أي بعد الحرب العالمية الأولى، بدأت محاولات محي الدين باشتارزي بالجزائر العاصمة مع نخبة من الفنانين الهواة منهم: سلالي علي، عبد العزيز لكحل، علال العرفاوي، ابراهيم دحمون، وغيرهم في جمعية المطربية وغيرها من الفرق، فترة العشرينات كانت فترة انتعاش ثقافي، حيث انتشرت الفرق، والنوادي، والمدارس، والجمعيات، والفرق الموسيقية في كامل التراب الوطني، وبدأت في هذه الفترة بوادر حركة مسرحية، عبّرت عن هموم الشخصية الجزائرية، وأفرزت فيما بعد ميلاد المسرح الجزائري، ومن أهم هذه الجمعيات: (جمعية المطربية[2]، ودادية الطلبة المسلمين[3]، جمعية المهذبة[4])[1].

---

[1] ينظر: العمري بوطابع ، المرجع السابق، ص 8 وما بعدها، وينظر : أحمد بيوض، مرجع سابق ، ص ص 25 ـ 26 .

2جمعية المطربية: جمعية تأسست عام 1911 على يد اليهودي " إيدمون يافيل " NATHAN edmond yafil ، ضمت في بادئ الأمر اليهود فقط، ثم توسعت لتضم المسلمين أيضا، كانت تهتم بالموسيقى الأندلسية، انضم إليها كل من محي الدين بشطارزي، سلالي علي، الطاهر علي الشريف، ابراهيم دحمون، رشيد قسنطيني..الخ، ونجحت هذه الفرقة في المحافظة على التراث الأندلسي، كما وسعت نشاطها ليشمل فيما بعد المسرح.

[3]ودادية الطلبة المسلمين: تأسست عام 1919 بالجزائر العاصمة، على يد بشطارزي وآخرين مثل بن جلول، شريف سعدان، وغيرهم، وكانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، وقد قامت هذه الودادية بإصدار مجلة "التلميذ"، وكانت تصدر باللغتين العربية والفرنسية.

[4]جمعية المهذبة: أنشأت سنة 1921، على يد الطاهر علي الشريف الذي كتب " الشقاء بعد العناء 1921، قاضي الغرام 1922، بديع 1924. وشكل تلامذتها الإرهاصات الأولى للتمثيل العربي في الجزائر .

5.1.1. ريــادة المـــــسرح الجـــزائري عربـــيا:

يُرافع مخلوف بوكروح على أطروحة أخرى تؤكد أحقية المسرح الجزائري في صدارة المسرح العربي بعد اكتشاف نص "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق"[2] الذي كتبه "ابراهام دانينوس" (1798 – 1872)، واكتشفه الباحث البريطاني "فليب سادجورف" PHILIP SADGAROV[3] في مكتبة اللغات الشرقية بباريس، وهو أول نص درامي عربي حديث عرف طريق النشر على الطباعة الحجرية في 1847 بمدينة الجزائر.[4]

ومن أجل الفصل في قضية أسبقية الريادة في المسرح العربي بين المشرق والمغرب، أو بالأحرى بين "مارون النقاش" وبين "أبراهام دانينوس"، نظمت الهيئة العربية للمسرح مناظرة بين مخلوف بوكروح مرافعا عن الأسبقية الجزائرية وسيد علي إسماعيل مرافعا عن أسبقية مارون النقاش[5].

6.1.1. دور الفرق العربية في بعث المسرح في الجزائر:

شهدت الجزائر قبل الحرب العالمية الأولى فترة مثمرة في الميدان الفني، تزامنت مع الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية، "وكانت أول زيارة فنية إلى الجزائر أواخر سنة 1907 وقامت بها فرقة "سليمان القرداحي" خلال رحلته إلى الشمال الإفريقي ، زارت تونس والجزائر، وأخبار هذه

---

[1] ينظر، أحمد بيوض، مرجع سابق ، ص 26-31

2 ينظر أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق ، ج5، ص 420.

[3] فيليب سادجورف، دكتور وباحث بريطاني، كان أستاذا محاضرا بقسم الدراسات العربية بجامعة أندنبرا باسكتلندا، وهو متخصص في الأدب العربي، أرجع إلى أحمد بيوض، مرجع سابق ، ص23.

[4] ابراهيم دنينوس، نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر ،2003، ص23

5 نُظمت هذه المناظرة على مرحلتين الأولى: سنة 2014 على هامش الدورة السادسة للمهرجان العربي المنعقدة في الشارقة، وجرت وقائع المرحلة الثانية على هامش الدورة التاسعة لمهرجان المسرح العربي المنعقدة بوهران بتاريخ 15جانفي 2017.

الفرقة وما قدمته من عروض تكاد تكون منعدمة باستثناء ما أشارت إليه ت.ألكسندروفنا إلى أن هذه الزيارة حققت ناجحا كبيرا عوّضها عن الإخفاق الذي لحق بها في مصر، غير أن يوسف نجم يخالف هذا الرأي، ويشير فقط إلى النجاح الذي لقيته في تونس، حيث استقر الحال برئيسها، ولا نجد عدى ذلك أثرا فيما كتب عن إقامتها في الجزائر"[1].

في حين يشير أحمد منور إلى أن أول زيارة للجزائر كانت لفرقة "الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء" في1909، ومع حلول 1912 بدأ التمثيل المسرحي ينتشر في الجزائر، إذ مثلت فرقة المدية مسرحية المروءة والوفاء، وفرقة العاصمة مثلت مسرحية ماكبث، والمسرحية نفسها قدمتها فرقة البليدة، وفي سنة 1913 قدمت فرقة المدية مسرحية "مقتل الحسين" وفي السنة الموالية قدمت مسرحية "يعقوب اليهودي"، كما قدّمت فرقة الآداب التونسية ثلاثة عروض في 1913 صلاح الدين الأيوبي، عطيل أو القائد.[2]

تأثر المسرح الجزائري بالظروف الثقافية السائدة في الجزائر مع مطلع القرن العشرين خاصة بعد الزيارات التي جرى الحديث عنها، قامت بها بعض الفرق العربية إلى الجزائر، والتي وجدت صدى كبيرا عند الجمهور خاصة المثقف منه، فضلا عن النشاط المسرحي الذي كانت تقوم به الفرق المسرحية الفرنسية المنتشرة عبر مختلف المدن الجزائرية، التي كان يوجد بها عدد كبير من السكان الأوروبيين.

ولعل من أهم الفرق العربية التي زارت الجزائر، هي فرقة "جورج أبيض" بدعوة من الأمير خالد عام 1921[3]، وتعتبر هذه الزيارة "أهم حدث ثقافي مسرحي أستطاع أن يهز إلى حد بعيد .

---

[1] ميراث العيد، مرجع سابق، ص 79. وينظر : محمد يوسف نجم ، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، دار الثقافة بيروت، 1980 ص ص 111ـ 112. يشير أحمد بيوض في كتابه المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص24 ، نقلا عن محمد عزيزة أن هذه الزيارة كانت بتاريخ 1908 ، بعد 60 سنة من مسرحية مارون النقاش عام 1848.

[2] ينظر:أحمد منور، مرجع سابق ،ص13

[3] ينظر: بوعلام رمضاني، **المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، المكتبة الشعبية، د ت، دط، ص 14.

جمهور الشباب المثقف الذي أتيحت له فرصة ثمينة للإطلاع والتعرف على المسرح العربي"[1]، حيث قدمت الفرقة بقاعة "الكورسال" ثلاث مسرحيات كلها مستمدة من تاريخ العرب وهي: "صلاح الدين الأيوبي"، و"شارات العرب" من تأليف نجيب حداد، وأخيرا "مجنون ليلى" لأحمد شوقي.[2]

ولم يتجاوز عدد جمهورها في العرض الأول 300 متفرج، وفي الثاني 200 متفرج، ثم انتقلت إلى كل وهران، وقسنطينة، ثم عادت إلى الجزائر، وفي هذه المرة . حسب بشطارزي . وجدت قاعة "الكورسال" مشغولة فقدمت عروضها بقاعة "الكزينو" بشارع " ديزلي" RUE D'ISLY، ورغم أن الأمير خالد هذه المرة هو من أشرف بنفسه على العملية توزيع التذاكر رفقة محي الدين بشطارزي، لم يتجاوز عدد الذين حضروا العرض الثالث 700 متفرج. وهذا ما اعتبر بشطارزي . صاحب الخبرة في التسيير والمالية. خسارة فادحة، لأن الفرقة أحضرت معها 23 ممثلا[3].

في تلك المرحلة لم تكن لعموم الشعب الجزائري ثقافة اسمها المسرح، ففشل "جورج أبيض" في أول زياراته إلى الجزائر،[4] لكن من ناحية أخرى، فقد كان لهذه الزيارة دور بالغ الأهمية في بداية النشاط المسرحي في الجزائر، فظهر المسرحي علي الطاهر الشريف الذي يقول عنه علالو: أنه برز ليس كمؤلف فقط ولكن كممثل ممتاز، وأنشأ جمعية "المهذبية" وقدم ثلاث

---

[1] ميراث العيد، مرجع سابق، ص ص 80 .81.

[2] مرجع نفسه، ص ص 81 . 82

[3] MAHIEDDINE BACHETERZI, MEMOIRES, TOME1, ENAG EDITION, ALGER, 2009, PP40 – 41

4 يورد بن شنب أسبابا عديدة لعدم إقبال الجمهور على رأسها عدم تجاوب الصحافة مع مدير الفرقة ، بعد قاعة العرض عن الأحياء الشعبية التي يقطنها الجزائريون، ويذكر بشطارزي أن عدد الذين حضروا العرض في العاصمة في المرة الأولى 300متفرج، وفي المرة الثانية 700 متفرج، بعدما نشط المثقفون وعلى رأسهم الأمير خالد الدعاية. ينظر :احمد منور، مرجع سابق ص 14

مسرحيات: "الشفاء بعد العناء" (1921)، "خديعة الغرام" (1923)، "بديع" (1924)[1].هذا الرأي يعضده الأستاذ سعد الدين بن شنب عندما يؤكد أن: أول مسرحية جزائرية تأليفا، وتمثيلا، ومتفرجين، كانت "الشفاء بعد العناء" والتي قدمت نهاية شهر نوفمبر 1921 ، في قاعة التلاميذ القدامى لثانوية العاصمة. [2]

كما تم تأسيس "جمعية التمثيل العربي" برئاسة محمد منصالي الذي أقام مدة طويلة بالمشرق العربي طالبا للعلم والمعرفة، وضمت: إبراهيم دحمون، محي الدين بشطارزي، عزيز لكحل، علال العرفاوي وقدمت مسرحيتين: "في سبيل الوطن" بتاريخ 29 ديسمبر 1922، و"فتح الأندلس" بتاريخ 25 جوان 1923، كما قدم هواة آخرون مسرحية بعنوان "المصلح" لأحمد فارس سنة 1923، وتوالى بعد ذلك ظهور الفرق المسرحية الواحدة تلو الأخرى[3].

وشاهد القول. بعد هذا العرض السريع للإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري. حتى وإن تعددت بدايات المسرح الجزائري ووقع اختلاف حولها، إلا أن الهدف كان فريدا وواضحا، وهو أن المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى انطلق من أصوله الثقافية والتاريخية واللغوية، فسعى منذ نشأته إلى إحياء القيم الثقافية للشعب، وغرس عناصر الوعي الوطني وربطه بجذوره، لكي يتسنى له النهوض والتخلص من هيمنة الوجود الاستعماري، وتنمية الوعي الجماهيري بقضية الاستقلال،[4] وهذا ما يؤكده عبد القادر جغلول قائلا:"الجزائر في العشرينات، بعد نصف قرن من هدم النسيج الاجتماعي من المجموعات المنحدرة من تطور الرأسمالية الاستعمارية، أخذت تبرز برجوازية جنينية ونوايا عمالية، وخصوصا عامة الشعب في المدن ذات المعالم الغامضة، وقد جعل وجودهم ممكنا

---

1. ينظر، صالح لمباركية، **المسرح في الجزائر :النشأة الرواد و النصوص**، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2005، ص37 وينظر أيضا علي سلالي المدعو علالو، **شروق المسرح الجزائري**، ت أحمد منور، منشورات الجاحظية. الجزائر 2000، ص 22

2 أحمد منور ، مرجع سابق ، ص 13.

3 المرجع نفسه، ص14.وينظر أيضا: علالو، المرجع السابق، ص 22

4 ميراث العيد، مرجع سابق ص ص 95 . 96. وينظر: تمارا .أ ، مرجع سابق ، 201

وبروز أشكال تعبوية سياسية جديدة وأشكال بناء ثقافي، وإذا كانت الأنتلجنسيا الجديدة التي تشكلت في تلك الحقبة خاضعة لتصنيف لغوي هام(قطب ذو هيمنة عربية وآخر ذو هيمنة فرنسية)، فلا يجب أن ننسى أن كل أهل الفكر الجزائريين يتكلمون العربية المسماة لهجية، مثل كل الشعب الجزائري، في هذه اللهجة بالذات سيولد أحد العناصر الرئيسية في الفلك الثقافي الجديد: المسرح"[1].

2ـ 1 ـ المسرح الفكاهي في الجزائر، نقطة البداية

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

وتبقى سنة 1926 بمثابة الانطلاقة الفعلية للمسرح الفكاهي في الجزائر، وهذا نظرا لكمية المعطيات التي توفرت للباحث الجزائري حول هذه البداية، والتي أوردها علالو في مذكراته، حيث يؤكد سعد الدين بن شنب:" أنه في يوم 12 أفريل 1926 قدم على خشبة المسرح الجديد قاعة الكورسال KURSAAL أول عمل مسرحي بالعربية العامية، وهو كوميديا جحا، والتي تتكون من فصلين في ثلاث لوحات، من تأليف السيدين علالو ودحمون، وبسبب النجاح الذي حققته المسرحية لدى الجمهور، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى، فقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيران بها اهتمام الجمهور، وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها، في موضوعات مألوفة لديه وهكذا ظهرت مدرسة جديدة في الفن الدرامي، وبعث المسرح الجزائري إلى الوجود وراحت شهرته تتسع دون توقف."[2]

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

[2] المرجع نفسه، ص 59.

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

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

1. 2.1 مسرحية جحا البداية المسرح الفكاهي

في الحقيقة لم نعثر على النص الأصلي لمسرحية جحا، ولا حتى على شذرات من النص وربما يعود هذا إلى تلك الحادثة المشهورة التي قام فيها علالو بحرق كل نصوصه المسرحية، ومع ذلك جاء ذكرها في عديد المصادر والشهادات، أهمها تلك التي أوردها علالو في كتابه "شروق المسرح" على لسان سعد الدين بن شنب: " في يوم الأربعاء 12 ابريل 1926، قدم على خشبة قاعة "الكورسال" أول عمل مسرحي بالعربية العامية، وهو كوميديا جحا التي تتكون من فصلين

[1] هذه المسرحيات هي :جحا 1926،زواج بوعقلين 1926،أبو الحسن او النائم اليقظان 1927، الصياد والعفريت 1928، عنتر الحشايش 1930 ،الخليفة الصياد 1931، حلاق غرناطة 1931, و المسرحية الثامنة هي "عاشور وأخوه" التي كان من المفترض أن تمثل في 6سبتمبر 1945 في الماجيستيك فانتظرت حتى سنة 1976 كي تمر تحت عنوان المهر . ينظر : عبد القادر جغلول، **الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر**، مرجع سابق، ص 109.

[2] ينظر أحمد منور ، مرجع سابق ، ص 19.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 74

وثلاث لوحات، من تأليف السيدين علالو ودحمون، وبسبب النجاح الذي حققته المسرحية لدى الجمهور، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى، في يوم السبت 10 ، والأربعاء 14، والسبت 17، من شهر مايو، لقد وجد المؤلفان الوسيلة التي تثيران بها الجمهور ، وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها، في موضوعات مألوفة لديه، وهكذا ظهرت مدرسة جديدة للفن الدرامي، وبعث المسرح الجزائري إلى الوجود وراحت شهرته تتسع دون توقف"[1].

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

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

---

[1] علالو، مرجع سابق، ص 59.

[2] ادريس قرقوة، **الظاهرة المسرحية في الجزائر**، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران 2005، ص 31.

[3] علالو، المرجع السابق، ص 28

[4] المرجع نفسه ، ص 28.

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

أ. سبق ظهور مسرحية جحا، جهود كثيرة في مجال الفكاهة، ولعل من أهمها تلك التي حكا عنها علالو في معرض حديثه عن نشاط جمعية المطربية، التي كانت تقدم حفلات موسيقية بمشاركة أحسن المحترفين من مغنين ومغنيات وراقصات بمناسبة شهر رمضان، حفلتين في الأسبوع، على خشبة "سينما تريانون" TRIANON بحي باب الواد، أين خطرت له فكرة، وهي بثّ ومضات فكاهية في تلك الحفلات الموسيقية، وتطورت إلى مونولوجات ومسرحيات من فصل واحد، كان يؤديها رفقة صديقيه عزيز لكحل ودحمون، وهي مسرحيات يقول أنها كتب بالعامية تعالج موضوعات هزلية ذات طالع اجتماعي، وهو نفسه يعتبر أن هذه البداية هي التي دفعت به إلى كتابة مسرحية جحا لاحقا[1].

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

---

[1] علالو، المرجع السابق، ص 28

2 MAHIEDDINE BACHETERZI , OP- CIT, P 61.

3 IBID, P 28

ج. الملاحظة الثالثة وهي الأهم، ما يتعلق بأصل مسرحية جحا، هناك تضارب في الآراء، فسعد الدين بن شنب يقول:" لقد وجدتُ في مسرحية جحا تقليدا لملهاة كلاسيكية ولكنه تقليد بعيد، إذا إنها، برغم ما يبدو من غرابة وتفرد فكرتها، مستوحاة في آن واحد من مسرحية "مريض الوهم"، ومسرحية "الطبيب رغما عنه" لـ"موليير"،"[1] لكن علالو يردّ على رأي سعد الدين بقوله: "حقا هناك خيط رفيع بين جحا والطبيب رغم عنه للمسرحي الخالد "موليير" ولكنني في الواقع كنت قد استلهمت مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية، وهي حكاية القن LE VILAIN MIRE، وأيضا قصة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة."[2] وهذا ما دفع بالكثير من الباحثين والأكاديميين إلى الاعتقاد بأن مسرحية جحا لعلالو مستلهمة من التراث، أمثال نور الدين عمرون في كتابه مسار المسرح الجزائري[3]، وإدريس قرقوة في كتابه التراث في المسرح الجزائري[4]، وبن حنيش نواري في كتابه فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني[5]، وغيرهم. أما أحمد بيوض فقد عرض الرأيين معا دون أن يرجح أحدهما عن الأخر[6].

في حين الملخص الذي قدمه علالو لمسرحية جحا، يُظهر تطابقا في تسلسل الأحداث من البداية حتى النهاية، بين مسرحتي "الطبيب رغم أنفه" لـ"موليير" وجحا لعلالو، يظهر الاختلاف فقط في حل العقدة، فعند "موليير" عن طريق استعمال الوسيط وهو التعاون مع العاشق "لوسيان"، أما عند علالو فاستعمال الموسيقى والطرب هي التي تصنع الألفة بين الأمير العاشق وجحا الطبيب، ويتكون فرصة لتبادل الاعترافات، ويتعرف كل منهما على الآخر.

---

[1] علالو، مرجع سابق، ص ص 59 60

[2] المرجع نفسه، ص 60

voir Allalou, L'aurore de theatre Algerian 1926 1932,Edition APIC, ALGERIE, 2011, p83

[3] نور الدين عمرون، مرجع سابق ، ص93.

[4] ادريس قرقوة، **التراث في المسرح الجزائري**، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، بلعباس . الجزائر ط1 ، 2009 ، ص 155

[5] بن حنيش نواري، مرجع سابق، 31

[6] أحمد بيوض، مرجع سابق، ص 46

يقول علالو ملخصا هذا المشهد: ينفرد جحا بالأمير ميمون، فلا يظفر منه بكلمة واحدة ماعدا التنهيدات، وتسرب اليأس إلى نفس جحا بعدما عجز عن إيجاد مخرج من هذا المأزق الذي وقع فيه، وتنبّه إلى وجود عود في أحد أركان القاعة، ففكر في أن يُسلي المريض على الأقل، فتناول العود وأخذ يعزف ويغني، تأثر ميمون بالغناء، فغنى معه، واستلطف كل منها الآخر، واعترف كلاهما لصاحبه بحقيقته، فاقسم جحا بأنه ليس طبيبا، واعترف الأمير بأنه تمارض بسبب والده الذي فرض عليه الزواج من امرأة من اختياره، وحرمه من الزواج من التي أحبها.

أقنع جحا السلطان بأن علاجه الوحيد لابنه هو أن يزوجه بالمرأة التي أحبها قبل أن يفقد ولد الوحيد إلى الأبد، و تحت تأثير الخوف والفرح، قبل السلطان أن ينفذ ما أملاه عليه الطبيب لينقذ حياة ابنه، وأمر أن تقام الأفراح احتفاء بهذه المناسبة السعيدة، وتنتهي المسرحية وسط أجواء الغناء والرقص.[1]

وأكثر من هذا تشير بعض المراجع [2] إلى أن "موليير" اقتبس هذا النص من قصة قصيرة كتبها "رابليه"François Rabelais في كتابه الرائع الذي جمع فيه كل قصص القرون الوسطى عن قصة (Mire Signifiant Medecie Au Moyen Age , Le Vilain Mire، المقصود هنا الطبيب، وليس كما ترجمها أحمد منور القن بمعني الخادم. وهي القصة التي أشار علالو في مذكراته أنه اقتبس منها مسرحية جحا.[3]

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

---

[1] علالو ، مرجع سابق ، ص 57 وما بعدها . Voir: ALLALOU, Op-cit , P 83-85

[2] MOLIERE,Théâtre complet, T 3, Imprimeur Relieur, Paris, 1964, p495.

3 Voir: ALLALOU, Op-cit , P 83

الجدول رقم 1 : مقارنة الشخصيات بين مسرحيتي الطبيب وجحا

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

الجدول رقم 2 : مقارنة الأحداث بين مسرحيتي الطبيب وجحا

أحداث مسرحية جحا لعلالو	أحداث مسرحية الطبيب لموليير
شجار بين جحا وزوجته حيلة بسبب وشاية الجار، تعاتبه حيلة فيهرب.	شجار بين الزوجين سكاناريل ومرتين وتدخل الجار لفض الخلاف فتطرده مرتين بسبب تدخله فيما لايعنيه
حيلة تتوعد زوجها	مرتين تتوعد زوجها
المبعوثان في حوار مع مرتين وهما يبحثان عن طبيب	المبعوثان "لوكاس" و"فالير" في حوار مع مرتين وهما يبحثان عن طبيب
حيلة تنتهز الفرصة، وتدفع بجحا في مغامرة على أساس أنه طبيب ماهر، وتدعي أنه يخفي أمره، ولا يتعرف إلى تحت طائلة الضرب والرقص على طريقة الدراويش.	مرتين تنتهز الفرصة وتدفع ب"سكاناريل" في مغامرة على أساس أنه طبيب ماهر، وتدعي أنه يخفي أمره، ولا يتعرف إلى تحت طائلة الضرب.
يعترف جحا تحت طائلة الضرب بأنه طبيب	يعترف "سكاناريل" تحت طائلة الضرب بأنه طبيب
ينكر أمام السلطان قارون بأنه طبيب، ولكن تحت طائلة الضرب مرة أخرى يعترف.	ينكر أمام "جيرونت" بأنه طبيب، ولكن تحت طائلة الضرب مرة أخرى يعترف.
يجد صعوبة في البداية في التواصل مع ميمون	موليير في مسرحية الطبيب في المشهد الثاني والثالث من الفصل الثاني يخلق علاقة غرامية بين الطبيب "سكانريل" والخادمة "جاكلين" ويقع في مغازلتها .
وتنبّه إلى وجود عود في الغرفة، فيستعمله يعزف ويغني، فيتأثر ميمون بالغناء ويغني معه، ويكشف له ما في نفسه.	لقاء "سكاناريل" مع "لينادر" عاشق "لوسان" فيعترف له بحبه، ويطلب من "سكاناريل" المساعدة، لكن هذا الأخير يوافق مقابل المال.
اعترف كلاهما لصاحبه بحقيقته، جحا يعترف بأنه ليس طبيبا، والأمير يعترف بأنه لم يكن مريضا، بل	في المشهد الخامس من الفصل الثالث : اعتراف "لوسان" بحبها ل"لياندر"، ورفض الوالد هذا الزواج

تمارض بسبب والده الذي حرمه من الزواج من التي أحبها.	هرب العاشقين، وتوعد "سكاناريل" بالشنق
أقنع جحا السلطان بأن ولده مريض بمرض خطير، وأن علاجه الوحيد هو أن يزوجه بالمرأة التي أحبها قبل أن يفقد ولد الوحيد إلى الأبد.	في المشهد الثاني من الفصل الثالث، "موليير" يصور يضع لنا حوار بين "بيران" وابنه "ثيبو" الفلاحين يطلبان وصفة لزوجته "باريت" فيقدم له "سكاناريل" وصفة عشوائية مقابل مبلغ من المال
قبل السلطان أن ينفذ ما أملاه عليه الطبيب لينقذ حياة ابنه، وبعد أن هنأ الطبيب وكافأه، أمر أن تقام الأفراح احتفاء، فاصل موسيقى وغناء ورقص والنهاية السعيدة	حل العقدة عودة العاشقين بعدما حصل "لياندر" على ثورة عمه، وموافقة "جيرونت" على زواج ابنته، وعودة "مرتين" التي كانت تبحث كل هذه المدة على زوجها "سكاناريل"، والنهاية السعيدة للجميع.

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

بعد الإطلاع على قصة قمر الزمان الواردة في كتاب ألف ليلة، والتي تبدأ من الليلة الثالثة والسبعون بعد المائة إلى غاية الليلة الثالثة بعد المائة الثانية[1]، في مرحلتها الأولى أي إلى أن تزوج قمر الزمان بدر البدور، (وملخص الحكاية يمكن الإطلاع عليه في الملاحق)، يتبين لنا أن وجه الشبه الوحيد بين مسرحيتي جحا لعلالو والطبيب رغم أنفه لـ"موليير" مع قصة قمر الزمان في

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

ألف ليلة وليلة، هو أن العاشق وبسبب عدم تلبية طلبه في تزويجه من معشوقته، يدعى المرض، أو يصبح مريضا بالفعل، وبمجرد الحصول على المراد يزول المرض، ولقد لخصته بدر البدور في هذين البيتين :

قالوا جُننتَ بمن تهوى فقلت لهم ما لـــــذّة العيش إلا للمجانـين

نعم جننتُ فهاتوا من جُننتُ به إن كان يشفي جنوني لا تلوموني[1]

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

ونؤكد في الأخير، أن تصريح علالو على أن"هناك خيط رفيع بين جحا والطبيب رغم عنه للمسرحي الخالد موليير"، مردّه إلى حالة الاستعمار التي كانت مفروضة آنذاك، مضافا إليها عقلية المفاصلة التي تبناها علالو في كل مواقفه، وبالتالي القول بأن هذا العمل الخالد الذي أسس للانطلاقة الفعلية للمسرح في الجزائر، مقتبس عن نص فرنسي أمر صعب، حتى ولو أنه فيما بعد تم التعامل صراحة مع نصوص "موليير" من طرف بشطارزي مثل مسرحية المشحاح (البخيل) سنة 1940،"سليمان اللوك" عن مسرحية "مرض الوهم" سنة 1940 وغيرها.

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

[1] د.م، ألف ليلة وليلة، المرجع السابق، ص ص 205 . 206.

والمستوى الثاني هو توظيف الُتراث العربي الذي مثَّل مخيال جمعي ورمزي بشخصياته أمثال: عنَترة، جحا، هارون الرشيد،... وحيوية فضائه الزماني والمكاني، ولقد تركزت عملية الاقتباس على المزج بين المسرح الأوربي والُتراث العربي، من أجل صناعة الفرجة ورسم الفكاهة ولكن بأبعاد تربوية واجتماعية وسياسية، وجعل المسرح شكل من أشكال الانفصال وتميُّز عن الكيان المستعمر وثقافته ولغته وتاريخه، وجعله وسيلة مقاومة.

إن اعتماد الفكاهة بكل تنوعاتها من سخرية، وتهكم لاذع، وهزل، واستهزاء، نكتة جعلت من الضحك وسيلة نقد، وتنبيه، ووخز، للغافلين والمنحرفين عن القيم الأصلية، من خلال استلهام العناصر الثقافية، والأخلاقية، والاجتماعية، والتاريخية، التي تصب كّلها في الهوية الوطنية القومية التي كانت تمثل رهان الحركة الوطنية. [1]

1. 2. 2 رواد المسرح الفكاهي في الجزائر

في حديثه عن عوامل ظهور الفن المسرحي في الجزائر، يرى إدريس قرقوة أنه من بين أهم العوامل: " ظهور نخبة هامة من الممثلين المسرحيين الذين شدو انتباه الجمهور منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري بمسرحيات جيدة وأدوار جادة، وأسلوب هزلي وسخرية، اتبعه الكثير منهم أمثال: رشيد قسنطيني، وسلالي على المدعو بـ "شبلان الجزائر"، ومحي الدين بشطارزي..."[2] ودحمون الذي اشترك في الكتابة والتمثيل إلى جانب علالو، وفرقة الزاهية، طوال تلك السنوات الأولى إلى أن حالت المشاكل بينهما، حسب ما يورد علالو في مذكراته. [3] كل هؤلاء الروّاد بحكم معرفتهم باُللغة الفرنسية، اتجهوا إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي، وأول من فَتح مجال

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

[2] دريس قرقوة، **الظاهرة المسرحية في الجزائر**، مرجع سابق، ص40.

[3] علالو، مرجع سابق، ص 44

الاقتباس كان محمد المنصالي بمسرحية: "في سبيل الوطن" سنة 1922،1 وتبعه علالو، ومحي الدين بشطارزي، ورشيد القسنطيني.2

إذا كانت البداية من توقيع علالو بمسرحية جحا، ثم زوج بوعقلين، وما عرفتاه من نجاح جماهري كبير، فقد تلتهما انتاجات مسرحية ناجحة مثل: أبو الحسن أو النائم اليقظان 1927 الصياد والعفريت 1928، عنتر الحشايشي 1930، الخليفة الصياد 1931، حلاق غرناطة 1931 والمسرحية الثامنة هي: عاشور وأخوه، التي كان من المفترض أن تمثل في 6 سبتمبر 1945 في الماجيستيك، ولكنها لم تر النور حتى سنة 1976، تحت عنوان: المهر.3

ولكن بصمات رشيد بلخضر المدعو رشيد قسنطيني[4] تبقى واضحة المعالم في بدايات المسرح الفكاهي في الجزائر، من حيث غزاره إنتاجه تأليفا وتمثيلا وغناء، بعد رجوعه من فرنسا سنة 1925، أغراه علالو بالاشتغال في المسرح، ويحكي تفاصيل حياته كل من بشتارزي وعلالو ولكن بطريقين مختلفتين تماما[5]. لا يتسع المجال للفصل فيها، ولكن القاسم المشترك بينهما، هو العبقرية والذكاء وسرعة البداهة وحضور النكتة عند رشيد قسنطيني، الذي ما إن يصعد على خشبة المسرح حتى يغرق القاعة في الضحك، مثلما يحكي عنه بشطارزي في مواقع كثيرة في مذكراته، وعند حديثه عن الموسم المسرحي لسنة 1932 مثلا، والمتزامن موسم رمضان في تلك السنة، حيث سماه بشتارزي "موسم رشيد قسنطيني".

---

[1] Mahieddine Bacheterzi , op- cit, pp 42 43

[2] عبد الكريم غريبي، مرجع سابق، ص 112 . وينظر: منور أحمد، **مسرح الفرجة والنضال في الجزائر**، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، 2005 ، ص 94 .

[3] ينظر: عبد القادر جغلول، **الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر**، مرجع سابق ،ص 109.

[4] من مواليد بوزريعة بالعاصمة بتاريخ 11 نوفمبر 1887، من أصل قسنطيني، وتوفي في 3 جويلية 1944 عن عمر 57 سنة.

[5] ينظر: علالو، مرجع سابق، ص 49 وما بعدها، وينظر: Mahieddine Bacheterzi , op- cit, p 68 76

بفضل مساعي كبيرة لمحي الدين بشطارزي، وتسهيلات من مدير الأوبرا وقتها السيد فيكتور أوديزيو VICTOR AUDISIO الذي رخّص لفرقة محي الدين بكراء القاعة خلال شهر رمضان، لعرض ست مسرحيات، كلها من تأليف رشيد قسنطيني الذي عاد بقوّة إلى المسرح وهي "تشريتش" مثلها مع دحمون في 11 جانفي، "بوسبسي" في 18 جانفي، مُقتبسة عن قصة شرقية قديمة، لعب دورها الرئيسي قسنطيني، وأحدثت موجة من الضحك ، "عيشة وباندو" عرضت يوم 22 جانفي، في قاعة ممتلئة وحققت نجاحا كبيرا أيضا، "المورستان " يوم 25 جانفي مسرحية "فاقو" من ثلاث مشاهد لقسنطيني عرضت يوم 5 فيفري، مسرحية "ياراسي ياراسها" عرضت يوم 7فيفري، والتي أحدثت عاصفة من الضحك، وكانت مسك الختام لهذه الأيام المسرحية، وفي هذه الأمسية الأخيرة التي أطلق فيها قسنطيني العنان لنفسه في فن الارتجال، حتى أن زملاءه على الخشبة كانوا ينفجرون ضحكا من ارتجاله، وكان يتقدم إلى الجمهور ويقول: "أصدقائي الأعزاء أدعوكم للتمتع بضحك زملائي، لأن هذه المشهد مرتجل وغير وارد في النص ثم نعود بكم إلى صميم العرض الذي دفعتم نقودا من أجله".[1]

لقد كان حاضر النكتة حتى في آخر أيام حياته، حينما زاره علالو وهو على فراش المرض، قال له:" أني أسمع صوت دحمون ومنصالي من هناك (وكان قد توفيا قبله بمدة قصيرة) قال:سنشكل فرقة للترفيه عن الأموات".[2]

تجربته الأولى كانت فاشلة مع فرقة الهلال الجزائري بمسرحية "العهد الوفي" 1927، والتي سببت له إحباط نفسي وخسارة مالية، باع على إثرها أثاث منزله، أعقبها مباشرة بعدد من المسرحيات الناجحة، بداية بمسرحية فكاهية اجتماعية من ثلاث فصول بعنوان:" زواج بوبرمة "

1 Voire: Mahieddine Bacheterzi , op- cit, pp 142.143

2 Voir: Alallou, op- cit, , p 74

قدمت يوم 22 مارس 1928 مع فرقة المطربية[1] ، ويُجمع كل سعد الدين بن شنب وطاهر فضلاء على أن مسرحيات رشيد قسنطيني المخطوطة هي بحوزة محي الدين باشتارزي.[2]

تألّق رشيد قسنطيني كفنان جماهيري كبير، وتفرُّده بين أقرانه مردّه إلى قدرته على صناعة الطُرفة، وتحكمه في تقليد الأصوات واللهجات، وفي استعماله اللغة السهلة البسيطة التي ترضي مختلف الطبقات الاجتماعية، لكن لأسف معظم نصوصه المسرحية التي تركها لنا بين 1927 . 1938[3] وصلتنا كعناوين فقط. عدا الجهد الذي قام به حسين نذير مع المكتبة الوطنية في جمع بعض نصوصه الإذاعية في كتاب، ووضعه بين يدي المختصين ومولعين بفن رشيد قسنطيني.[4]

محي لدين بشطارزي هو الآخر من رواد المسرح الفكاهي في الجزائر، بدأ بالغناء الأندلسي ضمن فرقة المطربية حتى سنة 1932، أما بداياته مع المسرح كانت مع علالو الذي أسند له في البداية أدوارا خاصة، ربما لأنها تحتوي على وصلات غنائية، كما حدث في مسرحية الصياد والعفريت سنة 1928، يقول عنه علالو: "...ثم هاهو يستحوذ عليه حب المسرح فيصبح ممثلا ومؤلفا، يُدير فرقة ويُمثل أدوارا من تأليفه، فقد اختار الكوميديا كنوع، والواقعية كمذهب، يستعمل لغة الشارع في الحوار، وأبدع شخصية سي قاسي التي أكسبته شعبية وكان منقطع النظير في تمثيل دورها. هاجم محي الدين في البداية التدجيل والتقاليد البالية وإدمان الخمر، ثم اشتغل

1 علالو، مرجع سابق، ص 35 ، أنظر ملخص المسرحية علالو، مرجع سابق ،ص 36 وما بعدها

[2] صالح لمباركية ، مرجع سابق ، ص 65.

[3] من مسرحيات رشيد قسنطيني: شرنوطو وزيبان 1929، لونجا الأندلسية 1930، شد روحك 1931، ثقب في الأرض 1931، تشارتيش 1932، بوسبسي 1932، عايشة وباندو 1932، المبس تان 1932، فاقوا 1932، ياراسي يا راسها 1932، زيد عليه 1933، الله يسترنا 1933، بابا الشيخ 1933، تاخير الزمان 1933، خوذني بالسيف 1934، سبابي جاري 1934، شد امليح 1935، ياحسرة عليك 1936، أش قالوا 1938، أنظر: المرجع نفسه ، ص ص 84 85.

[4] صالح لمباركية ، مرجع سابق ، ص 85

جهارا بالسياسة ... فعمدت الإدارة الفرنسية إلى وضع العراقيل المختلفة للحدّ من نشاطه وجرّه إلى الإفلاس."[1]

ومن أبرز ما سجلنا من خلال قراءة شهادات ألمع نجوم الحركة المسرحية الجزائرية، هي أنّه صاحب الفضل في اكتشاف المواهب وضمّها لفرقة وتشجيعها والدفع بها إلى الميدان، ولعل شهادة حسان الحسني الذي كان يشتغل حلاقا في مدينة البرواقية، وفي إحدى جولات بشتارزي التي قادته إلى هذه المدينة سنة 1937 جعلته يكتشف موهبة حسن الحسني صاحب جمعية الشمس ويضمّه إلى فرقته فيما بعد.[2]

كتب ما بين 1934 و1939 عشرين مسرحية، كلها تعتمد الفكاهة وضحك وسيلة والتوعية هدفا، طاف بها الجزائر شرقا وغربا، فقد كان يتمتع بقدرات خارقة على التنظيم والتوزيع والاتصال والتفاوض مع الإدارة الفرنسية، وكان يفتك حقوقه في كل مرة رغم العراقيل والصعوبات، وهنا يشير صالح لمباركية أن من أهم عوامل نجاح مسرح بشتارزي هو تكثيف الرحلات الثقافية والفنية داخل وخارج الجزائر، كجولة فيفري مارس سنة 1935 إلى ثمانية وعشرين مدينة جزائرية، ثم جولة أفريل إلى فرنسا،غيرها[3]، لكن قراءة سريعة في عناوين مسرحياته، توضح لنا بجلاء توجهاته الفنية، وهدفه الأسمى من وراء العملية المسرحية، حيث كانت أول مسرحية له بعنوان "الجهلاء مدعين العلم" 1927، "الفقير" 1934، "البوزيعي في العسكرية" 1934، "فاقوا" 1934، "على النيف" 1934، "بني وي وي" 1935، "حب النسا" 1936 (حول الزوج بالأجنبيات)، "زواج بالهاتف" 1936، (وفيها أول ظهور لكلتوم وعمرها 18 سنة)، "الخداعين"1937 (وتناول فيها صورة الجزائريين الذين يتعاملون مع المستعمر من شيوخ زوايا ومنتخبون عرب في البرلمان الفرنسي)، وغيرها من المسرحيات التي ألفها فيما بعد للإذاعة، وأعاد

[1] علالو، مرجع سابق، ص ص 55ـ 56 وينظر: Allalou, op- cit, p 77

[2] سعيد بن زرقة، **بوبقرة الميلاد بعد الرحيل**، منشورات مهرجان وهرن الدولي للفيلم العربي، ط1، 2017 ، ص 13

[3] صالح لمباركية، مرجع سابق ، ص 66.

إخراجها على خشبة المسرح سنة 1939، على غرار مسرحية "سحار بالسيف"، "ما ينفع غير الصح"، "هي والا أنا" ...[1]

انتخب مديرا متصرفا لقسم المسرح الناطق بالعربية بدار الأوبرا سنة 1947، وسمح له بالنشاط يوما واحدا في الأسبوع وهو يوم الجمعة يقدم فيه عرضان، خصّص عرض صباحي للنساء، وكان من ضمن فرقته جيل جديد من الشباب نذكر منهم : محمد التوري، عبد القادر سفيري، رويشد، حسن الحسني، على عبدون، طيب أبو الحسن، قصدرلي، سيساني، محمد حلمي، محمد ونيش، محمد ابراهيمي، حبيب رضا، علال المحب، طه العامري، محمد دباح، عبد الحليم رايس، مصطفى كاتب، والممثلات: كلتوم، لطيفة، فريدة، نورية وهيبة..[2]

لكن يبقى أهم شيء تركه بشتارزي هو مذكراته التي فاقت 1200 صفحة تضمنت شواهد، ومقالات صحفية، وأحداث، ووقائع، وصور، لفترة امتدت لأكثر من نصف قرن، من 1919 إلى غاية سنة 1974، وهو الذي يقول في مذكراته لما يلحظ من نفسه سردا دقيقا لبعض التفاصيل: " أية ذاكرة أليس كذلك؟ أيه دقة في هذه الذكريات القديمة؟ لا، ليس في الأمر أية غرابة، كل الفضل يعود لعادة اكتسبتها منذ الصغر، وهي كتابة كل أحداث يومي في دفتر صغير، في البداية لم يتعد الأمر مسألة توثيق يومياتي الشخصية، ولكن عندما أصبحت منظم عروض أدركت أهمية ما يمكن أن أستفيده في المستقبل، لقد حافظت على هذا التقليد مدة أربعين سنة، ولم أكتف بالتوثيق، بل كنت أجمع كل البرامج والمطبوعات والمقالات الصحفية وغيرها[3].

لكن السؤال المطروح اليوم هو: أين كل هذا الأرشيف الذي تعب هذا الرجل في جمعه وأرشفته؟ ليس فقط حول نفسه ولكن حول الحركة المسرحية والموسيقية والثقافية بصفة عامة لمدة 50 سنة كاملة؟

---

[1] صالح لمباركية ، مرجع سابق ص 87 وما بعدها

[2] علالو، مرجع سابق ، ص ص 56 57 .

[3] Mahieddine Bacheterzi , op- cit, P 75

2. مرجعيات المسرح الفكاهي في الجزائر

شكّلت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حقبة حرجة للغاية بالنسبة للمجتمع الجزائري، جرّاء السياسة الاستعمارية الرّامية إلى هدم وتحطيم النظام الاجتماعي الأصيل المبني على نظام القبيلة، وعلى النمط الفلاحي، الذي يعطي أهمية بالغة للأرض ويُقدّس العلاقة معها، ولكن هذا التحطيم والتفكيك، قابله من جهة أخرى، إعادة بناء جزئي لقوى اجتماعية جديدة في ظل نظام رأسمالي برجوازي مؤسس من الطبقة العمالية تعيش في المدينة[1]. طبعا وهذا لا يعني أن الحركة الثورية للطبقة الفلاحية قد توقفت عن النضال والمجابهة، فالمدينة لم تحل محل الريف ولا ينبغي أن ننسى هذه الطبقة أو نقلل من شأنها.[2]

يرى عبد القادر جغلول أن الجيل الأول والجيل الثاني الذي كان عشية دخول الاستعمار إلى الجزائر قد انقرض تماما في هذه الفترة، وجاء جيل ثالث، وُجد في أحضان المجتمع الجزائري المستعمر، أي وفق معطيات جديدة، من هذا الجيل ظهرت الأنتلجنسيا الجديدة، التي وُجدت أيضا في معظمها في إطار الجهاز الثقافي الاستعماري، وشكّلت نخبة صغيرة دون قاعدة اجتماعية عريضة وصلبة، وعملت على استبدال المقاومة التقليدية الجزئية في رفضها للأمر الواقع بنمط جديد من المواقف والتصرفات النضالية، باستخدام أسلحة المحتل، ومحاولة توجيهها إليه ومنحه ضمانات في الوقت ذاته، سلوك مُوَارب، يقتضي التخلي عن ساحة المجابهة المباشرة مع المستعمر التي عرفت إخفاقات متكررة، ونقل الصراع إلى جبهة مطاطية، جبهة بناء مجتمع مدني جديد، سيتيح نضجه فيما بعد استئناف المجابهة الحاسمة مع المستعمر.[3]

---

1 ينظر:عبد القادر جغلول، **الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر**، مرجع سابق، ص 198

2 ينظر: عبد القادر جغلول، **تاريخ الجزائر الحديث دراسة سوسيولوجية**، ترجمة: فيصل عباس، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1983، ص ص 131.130.

3 عبد القادر جغلول، **الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر**، مرجع سابق، ص ص62.61

في هذه الأجواء ظهرت الصحافة، وظهرت النوادي، والجمعيات، وظهر المسرح، في البداية متعثرا متراوحا، ثم وجد طريقه مع علالو لما أنطقه بلغة الشعب، وبذلك كسب وُدّ الأنتلجنسيا المعربة والمفرنسة، وكسب وُدّ الأغلبية الساحقة من السكان مهما كان وضعهم الاجتماعي، أو مستواهم الثقافي، أو موقعه الجغرافي، على اعتبار أن كل مسرحيات كانت تجوب جلّ المدن الجزائرية، مسرح يؤسس مرجعيته انطلاقا من التراث والتاريخ العميق للمجتمع الجزائري، ومن واقع الحياة الاجتماعية والسياسية.

يقول عبد قادر جغلول:" بروز المسرح هو من وجهة نظر مزدوجة عاملا مهما في تآكل الهيمنة الاستعمارية. ويتوافق بالواقع مع موقف هجومي باتجاه الأجهزة الثقافية الاستعمارية (...) ويتوافق مع تسريع وتكثيف الوعي الوطني، إن قدرة المرء على أن يقدم نفسه في ضعفه وصغائره (هكذا وجدت ربما يقصد صَغاره) وأن يضحك عليها، والقدرة على السخرية من الذات تعني التأكيد للذات وللآخرين أنه موجود ككائن تاريخي قادر على تقرير مصيره، التهريج ليس تسلية فقط، بل هو بالضحك وفي الضحك تأكيد على الوجود الاجتماعي، وتأكيد على ولادة أمة."[1]

2ـ1 . المـرجعـــية التراثـــية

لقد كان ولا يزال التراث المعين الذي لا ينضب، يعود إليه الكاتب المسرحي في كل مرة يستلهم منه الفكرة والحكاية والأداة والشكل والموضوع، فالمسرح الإغريقي نشأ من رحم الاحتفالات "الديونيزوسية"، ونهل من الأسطورة "الهوميروسية"، واستلهم المسرح الفرنسي من التراث الإغريقي وروماني، وولدت "كوميديا دي لارتي" من رحم التراث شعبي الايطالي المكتنز بالثقافة العربية التي سادت المنطقة لقرون عديدة، وعاد "بوشكين" و"غوغل" إلى أعماق التراث الروسي، وبذلك حقق الأدب الروسي عالميته، وعاد "بريشت" و"غروتوفسكي" و"بيتر بروك" إلى التراث الشرقي وغيرها من التجارب المسرحية العالمية التي لا تفتأ تستنجد بالتراث في كل مرة.

[1] عبد القادر جغلول، **الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر**، مرجع سابق، ص ص 121. 122 .

أما بخصوص تجربة المسرح العربي في تعامله مع التراث، يقدم لنا عبد الكريم برشيد رؤية نقدية مفادها: "هذا التراث في المسرح خضع دائما لقراءات تجزيئية وانتقائية كثيرة، ولم تتم قراءته مسرحيا قراءة شاملة متكاملة، وبذلك فقد تحولت كثير من المسرحيات إلى إعجاب بالماضي وتحولت أخرى إلى مجرد لوحات تشكيلية استشرافية، لوحات تحضر فيها الأزياء، واللحى والعمائم، والأسماء، والرماح، والسيوف، والملوك، ولكنها خالية من فلسفة هذا التراث، وخالية من روحه وجوهره أيضا، وخالية من أبعاده الرمزية البعيدة جدا، والتي تتجاوز المنظور الشكلاني وتتجاوز ما تطلبه عين السائح الأجنبي من غرائبية وعجائبية شرقية..."[1]

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

يقول علالو في كتابه شروق المسرح الجزائري:"إن سعد الدين بن شنب على حق في قوله: لا ننسى أن المسرح الفرنسي كان له تأثير في العالم آنذاك، ونحن مدينون للفن الدرامي الفرنسي الذي أخذنا عنه تقنيته لخلق مسرح وطني جزائري بأتم معنى الكلمة، إلا أن موضوعات مسرحياتنا كانت مستقاة من مصادرنا الأدبية والشعبية الخالصة، بالخصوص من ألف ليلة وليلة إننا لم نترجم ولم نقتبس مسرحيات فرنسية أو غير فرنسية لسبب وجيه هو أن تلك المسرحيات لم

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

تكن لتستأثر باهتمام جمهورنا، وحتى أولئك المثقفون بالفرنسية منه، يفضلون مشاهدتها في لغتها الأصلية، ممثلة من طرف ممثلين أكفاء.[1]

1.1.2. شخصية جحا في المسرح الجزائري:

رغم وجود عدد معتبر من الأعمال المسرحية التي استلهم أصحابها التراث، بدءا بجيل الرواد علالو، وبشتارزي، وقسنطيني، وصولا إلى جيل الاستقلال، فإن هذه الدراسة تتقصّد تسليط الضوء على شخصية جحا في المسرح الجزائري، لسببين اثنين :

أولا: لأن شخصية جحا هي شخصية تراثية، كونية، عابرة للثقافات، موجودة في مخيال الشعبي . العربي والشرقي منذ القدم، تمارس نفس الوظائف: النقد، والسخرية، والتهكم، وتفكّه وإذا ما انتهت حكايات جحا، وإذا ما تغير الزمان، وتعقدت الأحوال، انبرت قرائح الناس واشتعل خيالهم بحكايات جديدة، تحاكي الواقع المعيشي وتنتقده على لسان جحا، وهكذا استمر جحا فينا ومعنا.

ثانيا : لأن المسرح الجزائري تعاطي مع شخصية جحا باستمرار، فلا تكاد تخلوا حقبة من حقبه إلا وفيها نسخة جديدة من جحا على خشبة المسرح الجزائري، فمن جحا علالو[2] إلى جحا المرابي لبشتارزي[3]، إلى جحا كاتب ياسين في غبرة الفهامة[4]، إلى جحا وناس لابن قطاف،[5]

---

[1] علالو، مرجع سابق، ص 70 . Voire: ¯Allalou , op- cit, p 95

[2] مسرحية جحا لعلالو التي ألفها سنة 1926 .

[3] ألفها بشتارزي سنة 1933، وقدمها في أوبرا وهران، المسرح البلدي بمستغانم، وبدار الأوبرا بالعاصمة، يمكن الرجوع إلى مذكراته الجزء الأول ص 168.

[4] ألفها وأخرجها كاتب ياسين في المسرح الجهوي لسيدي بلعباس سنة 1979، وأعيد إنتاجها من طرف نفس المسرح سنة 2007 مع فريق جديد من الممثلين الشباب في دور الفيلسوف: عبد القادر جريو، تصمصم العرض:حسان عسوس سينوغرفيا: عبد الرحمان زعبوبي، اقتباس: يوسف ميلة، كوريغرافيا: سليمان حابس

[5] جحا والناس، من تأليف امحمد بن قطاف، وكانت أول تجربة إخراجية له، أنتجها المسرح الوطني الجزائري، سنة 1980

إلى جحا لربيع قشي وفرقة التاج[1]، إلى ليلة القبض على جحا لحسين طايلب[2]، إلى مسمار جحا لعلي أحمد باكثير التي قدمت مرات ومرات على خشبات المسرح الجزائري، إلى جحا شريف لدرع[3] ، جحا باع حمارو لنبيل بدران[4] ...وغيرها.

2.1.2.حـــجا بين الحقيـــقة والوهـــــم:

شخصية جحا واحدة من الشخصيات الشعبية المحبوبة، العابرة للثقافات، والقوميات واللغات، أضحك جحا الناس على مرّ العصور والدهور بعفويته وحماقاته ودهائه ومكره، وطرحت استفهامات كثيرة حول أصله ونسبه، بل هناك من راح يُشكك حتى في حقيقة وجوده أصلا وتطرح تساؤلات أخرى حول مدى صلته بالنوادر المنسوبة إليه، كتبت حوله الكتب والدراسات والمقالات، وألهمت نوادره المبدعين، فألفوا المسرحيات وأشعار والأفلام.

وحول نسبه، جاء في كتاب أخبار الحمقى والمغفلين لابن الجوزي "جحا يُكنّى أبا الغصن، وقد روى عنه ما يدل على فطنة وذكاء، إلا أن الغالب عليه التغفيل، وقد قيل أن بعض من كان يعاديه وضع له حكايات، وعن مكي بن براهيم أنه يقول: رأيت جحا رجلا كيّسًا طريفا، وهذا الذي يُقال عنه:"مكذوب عليه"، وكان له جيران يمازحهم ويمازحونه، فوضعوا عليه".5

ويقول صاحب كتاب أخبار جحا: "ظفرت وأنا أبحث في كتاب عيون التواريخ لابن شاكر الكتبي المخطوط بدار الكتب، بهذا النص في حوادث سنة 160هـ :"وفيها توفي دجين أبو

[1] جابت 47 ولاية من مجموع 48 وفاق عرضها الألف مرة، ولُعبت بالعربية والفرنسية والانجليزية.

[2] أنتجتها جمعية بن شنب الثقافية بالمدية سنة 2014 وشاركت في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي في نفس السنة.

[3] الشريف لدرع، **جحا**، منشورات ANEP الجزائر، 2004

[4] أنتجها المسرح الوطني الجزائري إخراج : مصطفى كاتب، سنة 1983

[5] عبد الستار أحمد فراج، **أخبار جحا**، مكتبة مصر، القاهرة ،1954، ص6

الغصن بن ثابت اليربوعي البصري المعروف بجحا. وروى عن أسلم مولى عمر، وهشام بن عروة وروى عنه ابن المبارك ومسلم بن إبراهيم والأصمعي وآخرون. قال النسائي: ليس بثقة، وقال الشيرازي في الألقاب: إنه جحا، والذي يقال عنه مكذوب، وكان فتى ظريفا، وله جيران [...] يمازحونه ويزيدون عليه. وقال ابن حيان: والدجين، يتوهم أصحابنا أنه جحا وليس كذلك ولكن وفاتهما (يقصد الدجين وجحا) في سنة ستين ومائة، أما جحا فاسمه نوح . قال الحافظ ابن عساكر : عاش أكثر من مائة سنة [...]. ثم أضاف بن شاكر الكتبي ما يأتي:(نوادره كثيرة)"1

شخصية جحا لم تعش في عصرها فقط بل تجاوزته إلى أعصر أخرى، من خلال ظهورها في أدبيات أخرى غير عربية، مثل جحا الأتراك المسمى"نصر الدين خوجة"، البطل الأشهر لقصص الذكاء والغباء عند الأتراك دون منازع ،وإليه تنسب نوادرهم وحكاياتهم المرحة.

عاش نصر الدين خوجة في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلاديين، حيث الصراع الدموي العنيف الذي شهدته بلاد الأناضول بين" تيمورلنك" وجيوشه وبين الأتراك والسلاجقة والعثمانيين من جهة أخرى، ثم ذلك الصراع بين السلاجقة والعثمانيين أنفسهم2. ولعل هذا ما يفسر بعض الحكايات والنوادر التي وصلتنا عن طريق الوجود العثماني الجزائر . الذي دام أزيد من ثلاثة قرون . بطلها جحا التركي.

"وظهرت أول طبعة بالتركية عن نصر الدين الرومي سنة 1837، محتوية على 125 نادرة ومنها ومن شفاه الناس تتابعت الكتب المشتملة على نوادره بلغات مختلفة."3

ثم انتقلت وانتشرت سواء تلك التي حملت اسمه أو تلك التي نُسبت لغيره ،أو من دون اسم على الإطلاق، في بلدان كثيرة، وبخاصة البلدان الشرقية عن طريق النسخ التركية بخاصة

[1] عبد الستار أحمد فراج ، المرجع السابق، ص 199

[2] جهاد عبد القادر قويدر، **شعر الفكاهة في العصر العباسي**، رسالة ماجيستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أحمد علي دهمان، جامعة البعث العراق 2009/2008، ص41.

[3] عبد الستار أحمد الفرّاج، مرجع سابق ، ص5

فعرفها الرومان والبلغاريون واليونانيون والألبانيون واليوغسلافيون، وكذلك الأرمن والروس والقوقاز وجورجيا وصربيا وأوكرانيا وتركستان ...إلخ.

ويدعى جحا بلغاريا المحبوب"غابروفو"، وجحا اليونان "إيسوب"، وجحا أرمينية صاحب اللسان السليط "أرتين"، وجحا يوغسلافيا المغفل "آرو"، وحتى الغرب، فإن المهرج والفكاهي "جوكر" إنما كان من اشتقاقات جحا أو بديلاته، وقد عنيت الدراسات المقارنة بهذا عناية كبيرة.1

ووصل جحا إلى الأمازيغ عن طريق العرب، ونطقه المالطيون"جاهان" وربما كانت الفكاهات الايطالية التي وردت باسم "جيوكا" أو "جيوفا" هي أيضا مُحوّرة من لفظ جحا.2

على أن حكاية الفرس مع جحا تأخذ طابعا آخر، فهم مُصرّون على أنّ هذه الشخصية فارسية، بل إن لقبه "الملا ناصر الدين" وأما اسمه الحقيقي عندهم فهو "جوحي"، وقد وُضِّع كتاب كبير بالفارسية يتضمّن نوادره.3

لقد تسلّلت هذه الشخصيّة المحبوبة إلى الأدب العربي الحديث، فكُتِّبت الروايات والقصص والمسرحيات التي كان جحا فيها البطل، ومن جملة من استفاد منها الأديب محمد فريد أبو حديد .في روايتيه "جحا في جانبولاد"، و"آلام جحا"، وكتب علي أحمد باكثير مسرحيّته "مسمار جحا" وكان طابعها السخرية من الاستعمار من خلال توظيف النادرة الشهيرة لجحا الذي باع البيت كلّه ما عدا مسمار داخل البيت يسمح له بالدخول إلى البيت متى شاء ليتفقّد مسماره . وأمّا توفيق الحكيم فقد أفاد من التراث الجحوي الشعبي في كثير من أعماله ولعلّ

---

[1] جهاد عبد القادر قويدر ، مرجع سابق ، ص 43

[2] المرجع نفسه، ص4

[3] محمد بن يوسف كرزون، **عـودة جحا**، الكترونية، الناشر حروف منثورة للنشر الالكتروني، ط2،2016، www.herufmansoura2011.wix.com/ebook

أهمّها:"حمار الحكيم"، و"حماري قال لي"، متشبّها بالصداقة القوية التي كانت بين وجحا وحماره واستلهم من التراث الجحوي مسرحيّته "مجلس العدل"التي كتبها بعد نكسة حزيران1967م، انتقد فيها مجلس الأمن الدولي وأحكامه التي لا عدل فيها سوى ما ينفع القاضي الذي يصدرها، كما كتب كامل الكيلاني قصصا شائقة للأطفال وجمعها في كتابيه: "جحا قال لي" وقصص جحا، ووضع مصطفى كمال رواية بعنوان:"جحا رائد الفرسان"، واستثمر الطيب العلج الشخصية الجحوية في إبراز بعض عيوب المجتمع المعاصر، في أكثر من عمل مسرحي، منها: "جحا وشجرة التفّاح"، وألف عبد الكريم برشيد في إطار مسرحه الاحتفالي: "جمهورية جحجوح"، ومسرحية: "شطحات جحجوح" و مسرحية ثالثة بعنوان:"جحا في الرحى".

بل وألهمت شخصيّة جحا الشعراء، فأصدر الشاعر عبد المنعم عوّاد يوسف ديوان شعر بعنوان: "الشيخ نصر الدين والحبّ والسلام والأمل"، وضمن كثير من شعراء الحداثة شخصية جحا في شعرهم كرمز شعبي أسطوري.

وأمّا الكتب والمؤلّفات، فلعلّ أهمّها الدراسة القيمة لمحمد رجب النجار والتي تعد المرجع الأوفى عن جحا بعنوان: "جحا العربي" ضمن سلسلة عالم المعرفة، وكتاب العقاد بعنوان:"جحا الضاحك المضحك"، الذي تحدّث فيه عن فلسفة الضحك عند الإنسان، ودراسة عبد الستار أحمد فرّاج: "أخبار جحا"، و"عودة جحا "لمحمد بن يوسف كرزون وغيرهم كثير.[1]

ولقد ورد في مطوية البرنامج الموزعة على الحاضرين يوم عرض مسرحية "غبرة الفهامة" ما يلي:[2] "إن سحابة دخان هي شخصية جحا لا غير، جحا صاحب القصص الشعبية المغاربية

[1] محمد بن يوسف كرزون، مرجع سابق، ص 41 وما بعدها.

[2] كاتب ياسين وردت في البرنامج الموزع قبل العروض، حسب سمير بوعناني، **آليات ومظاهر توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري**، مجلة النص، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة سيدي بلعباس، العدد 2 ، أفريل 2015، ص 67

نفس الشخصية نجدها تحت اسم قوحا في مصر، ونصر الدين خوجا في تركيا وهي معروفة على مر القرون، ليس فقط من قبل المثقفين، وإنما أيضا وخاصة من قبل الحشد الهائل من الناس العاديين معظمهم من الأميين، هذا لم يمنع أن تتجول قصص جحا من الأفواه إلى الأذان من المغرب إلى الخليج الفارسي، وحتى إلى ما بعد حدود العالم الثالث. وهو البطل الأسطوري الذي وجد حقيقة ولا يزال يجسد غريزة المتمرد، والنقد اللاذع للمجتمع التجاري القديم، الحافظ لرأس المال، وهذا عبر ثلاثية مكونة من السلاطين، والمفتيين، والتجار الأغنياء الذين يُحضّرون فيما بعد أرضية الاستعمار، ويضعونه في مراكز القيادة. ولا تزال نفس الشخصية تؤرق شعوب الشرق، ومئات من الرجال تحكي يوميا مغامرات جحا وتضيف إليها روايات جديدة . إن شخصية جحا هي تحفة من تصميم جماعي خالص في الزمان والمكان".

2.1.3 . غـــــبرة الفـهامة، عصرنـــة التـــراث

2.1.3.1 عبرة الفهامة في عيون الأكاديميين :

تعتبر مسرحية "غبرة فهامة" (مسحوق الذكاء) من المسرحيات المؤهلة للبقاء والاستمرار في الريبرتوار المسرحي الجزائري، وإمكانية الانتقال إلى المسرح العالمي، لأن موضوعها إنساني، فهو يعالج تيمة سياسية (الحاكم والمحكوم، السلطة والشعب)، وقف مرجعية تراثية، ويكتسي هذا الموضوع إنسانيته من عقيدة أن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، ولكي تستقيم اجتماعية الإنسان لا بد من وجود سلطة تضبط هذا الاجتماع، ووجود السلطة عبر تاريخ البشرية يتراوح بين علاقتي التعاون والصراع، يبدأ الاجتماع تعاونًا وينتهي صراعاً في حركة دورانية حسب النظرية الخلدونية وفي هذا السياق تندرج مسرحية كاتب ياسين، التي استلهم فيها التراث، واستعان فيها بنوادر جحا لكي يمرّر خطابه معادي للجهل والظلم.

يقول أحمد شنيقي: "لقد ألهمت شخصية جحا العديد من المسرحيين الذين وظّفوا هذه الشخصية كل حسب أهدافه واختياراته الفنية والأيديولوجية، وهكذا أعطى كاتب ياسين

إلى بطله جحا في مسرحية غبرة الفهامة ملامح الشخصية التي تُرشد إلى الحقيقة، وتُبدد الضلال، وتفضح الأنظمة".[1]

كُتبت هذه المسرحية باللغة الفرنسية تحت عنوان: LA POUDRE D'INTELLIGENCE، ونشرت ضمن مجموعة مسرحيات تحمل عنوان: "دائرة الانتقام"، هذه المجموعة نشرت بعد نجمة بثلاث سنوات، أي سنة 1959، تشتمل على ثلاث مسرحيات وقصيدة وهي: "الجثة المطوقة"،" مسحوق الذكاء"، "الأجداد يزدادون ضراوة"، "العقاب".[2]

تناولها الهواة مرات عديدة وظهرت على المسرح مرات ومرات، وفي سنة 1989[3]، أخرجها حسان عسوس في المسرح الجهوي لسيدي بلعباس، وأُعيد إنتاجها مرة أخرى من طرف المسرح الجهوي لسيدي بلعباس سنة 2007 مع نفس المخرج ولكن وفق رؤية جديدة في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، بحكم انسجامها مع روح هذه التظاهرة.

من خلال نص المسرحية يظهر لنا جليًّا تأثُّر كاتب ياسين بالموروث الثقافي الشعبي العربي، كما تأثر بالمآثر التي خلفها العرب من قصص ألف ليلة وليلة، وحكايات جحا المستلهمة من وحي الذاكرة الشعبية (...)كما أفاده هذا التأثير في نسج عقد مسرحياته وبنائها على أسس متينة[4]. بل إن محمد السعيد عبدلي يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقول إن رواية

---

[1] *V*oir: Ahmed Cheniki. Le Théâtre En Algérie, Histoires et Enjeux. Edi sud.Aix-en-provence. 2002.p 22

[2] محمد السعيد عبدلي، **عالم كاتب ياسين الأدبي** ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009 ، ص 215.

3 قام حسان عسوس بترجمة حرفية للنص الأصلي La Poudre D'intelligence بمتابعة وإشراف من كاتب ياسين سنة 1988، وأخرجها سنة 1989 في أجواء ألف ليلة وليلة ، سينوغرافيا من تصميم زروقي بخاري، محمد بوكراس، حوار مع حسان عسوس، بتاريخ 2017/11/17

[4] سمير بوعناني، مرجع سابق، ص 67.

"نجمة" التي هي النص الأم لكل أعمال كاتب الشعرية والمسرحية: "وهكذا جاءت نجمة رواية عربية في عمقها، ولهذا السبب لا يمكن قراءتها وفهمها إلا بوضعها في إطار انتمائها إلى تقاليد الكتابة العربية والتفكير العربي، وإذا كان البناء السردي في رواية نجمة يُذكّر ببعض التحارب السردية الغربية ويُحيل عليها، ومن ذلك أعمال فولكنير FAULKNER مثلا فالصحيح أيضا هو إن السرد الذي قامت عليه نجمة هو سرد متميّز (...) فالفكر الأوروبي يحكمه الزمن الخطي المتحرك، بينما يتحرك الفكر العربي في زمن دائري،(...) لقد جاءت رواية نجمة لتجسد هذا التميز بين حضارتين بفضل قيام بنيتها السردية على الدائرية تماشيا مع المفهوم الدائري العربي للزمن".[1]

وهو نفسه يُصرّح في حوار أجراه مع مجلة JEUN AFRIQUE سنة 1967 "الرجل طفل شئنا أم أبينا، لقد تحددت نظرتنا إلى الأشياء في إطار اللغة العربية الشفوية، المهم أن اللغة هي حبل سرّة ثان يربطنا بأمنا، أي بالجزائر، أُعبّر باللغة الفرنسية عن شيء ليس فرنسيا، أكتب باللغة الفرنسية، ولكنني أملك جذوري العربية والأمازيغية وهي جذور مازالت حية".[2]

إن مسرحية غبرة الفهامة لم تخرج عن هذا النطاق، وهذا التصور، فهي عودة إلى التراث، وعملية انتقاء واعية من نوادر جحا، وتوظيفها جماليا وفكريا، بحيث كل مشهد يتضمن نادرة من نوادر جحا، فيها ما يُثير الضحك حقيقة، ولكنها تعالج اليومي والراهن بشكل نقدي لاذع، نضحك فيه على أنفسنا.

لقد اقترحت "أنوال تامر" في تحليلها للمرجع التراثي في مسرحية غبرة الفهامة ثلاث مستويات، المستوى الواقعي التراثي، المستوى الرمزي الأسطوري، المستوى الانتروبولوجي الإيديولوجي، وتُلخّص المسرحية بهذه العبارات: "ألا يحق لنا أن نتخيل بأننا أبطال، وبأننا

[1] محمد السعيد عبدلي، مرجع سابق، ص ص 14- 15 .

[2] مرجع نفسه، ص ص 30.31.

قادرون على الفعل؟ إننا نظهر من تحت الظلال والثلوج والألوان، إذ مقابل ذلك العالم الواضح والرتيب، هناك واقع آخر، مشحون بنزوات ومشاكسات تتشوق لأن تتحرر من القيود، تتناسخ صورة غيمة الدخان (NUAGE DE FUMÉE) . بطل المسرحية في بطل يحتج، يزعج، يشرح يُؤول الواقع، من خارج الإطار إلى داخل الإطار، يسبح ضد التيار، يرهقه التجديف، ضد الحاجة والعوز والجهل والتسلط، فيحويه التيار ويُمسي حارس ابن السلطان."[1]

رئيس الجوقة :أبرد

الجوقة :أملى مات

المفتي :إن لله وإن إليه راجعون

رئيس الجوقة :راه كاين شحال من طريق توصل للجبانة

رئيس الجوقة :الطريق القريبة هي الصعيبة

الجوقة :رانا قلنالكم ماكانش ما أصعب من طريق العرب، فيها غير الدورات

القاضي :ناخدوا طريق الفرنسيس وفرات

جحا :ماتداوسوش، لو كنت حي كنا ناخدوا الطريق اللي جات أمشات.

الجوقة: تترك جحا وتهرب.

من خلال هذه الحوار القصير، يتضح لنا أن كاتب ياسين طرح العديد من الأفكار والقضايا الهامة والخاصة بمصير الشعب، وقضية الكفاح ضد المستعمر، وكيف يفضل القاضي

[1] أنوال تامر، **في المرجع التراثي لمسرحية غبرة الفهامة لكاتب ياسين** ، توظيف التراث في المسرح المغاربي (كتاب جماعي)، مرجع سابق، ص124.

طريق المستعمر"الفرانسيس" على طريق العرب، ففكرة العَمالة واضحة هنا، كذلك عندما همّت الجوقة ورئيسها بحمل جحا إلى المقبرة ظانين أنه ميت، وإذا بهم يهربون مذعورين، عندما وجدوه بينهم حي يرزق يتجاذب معهم أطراف الحديث.[1]

نرى سمات شخصية جحا لا تختلف عن سمات وطباع شخصية جحا العربي صاحب النوادر، فهو المواطن الذي يقف إلى جانب المستضعفين ضد الحكم الاستبدادي الظالم، ضد السلطة التعسفية، يقف إلى جانب الناس ضد السلطان، فيكشف لهم عن مظالمه، وعن حماقة عقله، وسفاهة رأيه، وجور أحكامه، في قالب السخرية والتندر، فهو ضمير الأمة العربية وصاحب الحكمة[2]..

2.3.1.2 غــبرة الفهامــة في عيون المخرجين:

تركز الدراسة في هذا المقام على العرض الذي أنتجه المسرح الجهوي لسيدي بلعباس بمناسبة تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007، وتركيزنا على هذه التجربة الإخراجية التي تعود لحسان عسوس[3] مدير المسرح الجهوي وقتها مردّه إلى عدة أسباب أهمها:

1. أن هذا العرض "غبرة الفهامة"، كان بمثابة، انطلاقة ثانية لمسرح سيدي بلعباس والعودة به إلى عصره الذهبي، فبعد هذا العرض أنتج المسرح الجهوي سلسلة من الأعمال المسرحية الناجحة فنيا وجماهيريا، وأصبح يحصد الجوائز في كل مرة، منها: "فالصو" 2008، "نون"2009 إخراج عز الدين عبّار عن نص لاحميدة عياشي، "شظايا"2010، وهي شذرات من نصوص

[1] سمير بوعناني، مرجع سابق ، ص ص 68 69.

[2] مرجع نفسه، ص 72

[3] بعد الانقطاع عن الإخراج، وكان أخر عمل له هو البسمة المجروحة مع المسرح الجهوي لسيدي بعباس، 1992 ، نص عمر فطموش، سينوغرافيا عبد الرحمان زعبوبي، موسيقى عمار عسو.

كاتب ياسين إخراج حسان عسوس، "ليالي الموت" 2011 هي أيضا من إخراج عز الدين عبّار عن نص لاحميدة عياشي...

2. جمع هذا العرض ثلة من المبدعين الشباب، وكان بمثابة ورشة تكوين ـ دامت هذه الورشة لمدة ستة أشهر دون انقطاع ـ لجيل جديد من الممثلين والممثلات، السينوغرافيا من إبداع عبد الرحمان زعبوبي بمساعدة حمزة جاب الله، والكوريغرافيا من تصميم سليمان حابس، فيما عاد الإبداع الموسيقي للملحن عمار عسو.

هناك اجتهاد في النص، حيث اشتغل عليه الكاتب يوسف ميلة[1]، وأضاف له مسحة جمالية، أبيات شعرية، وحتى مشاهد، منها قصيدة "أغنيتي أغنيتي"، وحصل على جائزة أحسن نص في المهرجان المحترف سنة 2007 وكان رئيس لجنة تحكيم آنذاك الروائي وسيني لعرج.

أهم ما ميز الرؤية الإخراجية في عرض غبرة الفهامة نسخة 2007، هو أنها انطلقت من التساؤل المركزي التالي: كيف نقدم مسرحية جحا اليوم؟ ولأي غرض؟ وخاصة وأن المخرج سبق له التعامل مع النص ولكن في ظروف أخرى، حوالي ثمانية عشرة سنة كل شيء تغير، وظهر جيل جديد ـ جيل التكنولوجيا ـ.

وتأسس الجواب على هذه التساؤلات بناء على نقد التصور السائد حول شخصية جحا في المنظور الغربي أو الاستشراقي على وجه التحديد، بل حول تراثنا برمته، ومن ثم تقديم جحا عصري، ووفق هذا منظور جديد الذي سيكسر أفق التوقع لدى المتلقي، الذي ألف أن يرى جحا بطربوش أو عمامة وجبة، وسط ديكور ينتمي إلى غابر الأزمان، جاء الرد إبداعيا وجماليا، على هذه التصورات المستنقصة النابعة من المركزية الغربية، التي تحاول دائما أن ترى الأخر ليس كما هو في الحقيقة ، ولكن كما تحب أن تراه.

1 الدكتور يوسف ميلة أستاذ بجامعة سيدي بلعباس، صاحب نص "راه يحرّف" إنتاج المسرح الجهوي لسيدي بلعباس 2006.

من هذا المنظور اتفق الفريق المبدع في هذا العرض على تقديم قراءة جديدة للتراث، تحمل الكثير من الإبداع، حيث قام المخرج حسان عسوس بتوزيع الأدوار على فريق من الممثلين والممثلات الشباب، مفضلا الحركة والحيوية والإيقاع العالي على حساب الثبات والرتابة، كل شيء يتحرك الممثلون، والديكورات، والأصوات، والأجساد، في حركة دائرية، في دلالة على دورانية التاريخ وقانون التداول (أمم تأتي أمم تذهب)، وكنا قد ألمحنا إلى خيار الدائرة في كتابات ياسين من قبل.

شخصية جحا برؤية معاصرة: هذا التوجُّه فرض أن يكون جحا وسيما يافعا مليء بالحياة، ولذلك أسند الدور إلى عبد القادر جريو، وكان وقتها طالبا جامعيا متعاقدا مع مسرح بلعباس.

تم تأطير هذه الشخصية من خلال دوْرَيْها التصويري والتيماتي كما يلي:

على مستوى الدور التصويري Rôle figurative: من خلال التسمية جحا، يُحال المتلقي على جملة من دلالات: الدهاء، الحيلة، المقالب، النوادر والنكت... بمجرد سماعه كلمة جحا، فإنه يُمنّي نفسه بالضحك والمرح. أما من الناحية الشكلية، قُدم جحا بلباس عصري أنيق قبعة رأس جميلة، خفيف الحركة، مَرح، تُقنعنا هذه الصورة بأن جحا هذا ابن زماننا، ويحكي انشغالاتنا، يناضل من أجل تحقيق أحلامه الآن وهنا، وتعمد المخرج إحضار شخصية شارلي شالانCharlie Chaplin[1] مرات عديدة داخل العرض ليترك المجال للمتلقي لعقد مقارنات بين شارلي شابلان وجحا، هما الاثنان يشتركان في الوسيلة والغاية، يقول عبد القادر جريو: "هذا

[1] تشارلز سبنسر تشابلن يشتهر بلقب "تشارلي تشابلن من مواليد 16 أبريل 1889، وهو ممثل كوميدي إنجليزي، ومخرج وملحن وكاتب سيناريو قد ذاع صيته في زمن .أصبح "تشابلن" أيقونة في جميع أنحاء العالم من خلال شخصيته الشهيرة" المتشرد، الصعلوك أو المتسكِّع"، ويعتبر أحد أهم الشخصيات في تاريخ صناعة السينما.(الأفلام الصامتة) امتدت حياته المهنية لأكثر من 75 سنة، كان "تشابلن" في معظم أفلامه يكتب، يخرج، ينتج، يحرر ويلحن الموسيقى. وكان طموحه الكمال، تميزت أفلامه بالكوميديا والسخرية التي تختلط مع العاطفة، ويحتوي العديد منها على المواضيع الاجتماعية والسياسية، وكجزء من التقدير المتجدد لأعماله، حصل "تشابلن" على جائزة الأوسكار الفخرية مقابل الأثر الكبير في صناعة الصور وذلك سنة 1972. توفي 25ديسمبر1977

تكريم لهذه الشخصية العالمية، التي تمثل جحا الغرب بحركاته وإيماءاته وعفويته وخبثه أحيانا"[1] ولقد تم التدرب على تلك الحركات مع الكوريغراف سيلمان حابس. واستعار المخرج[2] مقطعا غنائيا من مسرحية قدور البلاندي لاحميدة عياشي :

شارلي شابلين دمعة في العين شارلي شابلين دمعة سجين

على مستوى الدور التيماتي Rôle thématique : هو ثائر ومغامر، يمثل المعارضة الهادئة التي تسعى ـ عن طريق الإصرار والمثابرة ـ إلى تحقيق أحلامها وأحلام المستضعفين من الناس.

يقول جحا: زعاف الملوك مُضر بصحة الشعوب، والشعوب إذا مرضت أعيت من يداويها"[3] ويقول في مقطع آخر: "إذا كان الدواء يْبَري المضرور، الفلسفة ادَّاوي المغرور."[4]

وجعل من السلطان شيخا في خريف العمر، وهي صورة يمكن أن نقرأ منها دلالات كثيرة، منها التمسك بالسلطة، مقاومة التغيير، وفيها إحالة على الراهن العربي .

شخـــصية عتـــيقة:

شخصية مهمة في هذا العرض، ووجه الأهمية، أنها كانت في النسخة الأصلية لكاتب ياسين، ماكثة في البيت دورها سلبي يقتصر على المساندة من بعيد فقط، لأن الظروف التي كتب فيها ياسين نصه في نهاية الخمسينات كانت كذلك، ولكنها في النسخة الجديدة 2007، تخرج معه، وتقف إلى جانبه طول مدة العرض[5].

---

[1] محمد بوكراس، حوار مع عبد القادر جريو، بتاريخ 2017/11/15.

2 محمد بوكراس ، حوار مع حسان عسوس، مرجع سابق .

3 حسان عسوس، غبرة الفهامة، عرض مصور، للمسرح الجهوي لسيدي بلعباس، تصوير عزيز لشلح، د 13 من ج2 .

4 المصدر السابق ، الدقيقة 10 من ج2

[5] يقول حسان عسوس، اشتغلنا على شخصية عتيقة، وحررناها من القيود، وجعلناها تسير إلى جانب زوجها، أينما كان، وكانت هذه أمنية كاتب ياسين الذي كان في كل مرة يريد أن يُطور من هذه الشخصية . حوار مع حسان عسوس، مرجع سابق.

الدور التصويري لشخصية عتيقة: شابة جميلة، حيوية، ملابس بألوان فاتحة، لا تثير الرغبة، ولكنها توحي بالأنس والألفة والصفاء.

الدور التيماتي : تقوم بدور المساعد، تدفع زوجها جحا . في كل مرة . إلى تحد أكبر تقدم الحلول لا تعرض المشاكل.

2 . 1 . 3 . 3 الرؤيــة السيـــنوغرافـــية البــساطة التي تُبـهر

اعتمدت الرؤية السينوغرافية . انسجاما مع الرؤية الإخراجية التي سبق الحديث عنها. على الألوان الأساسية الأصفر والأحمر والأزرق في كل شيء: الملابس، الديكورات الاكسيسوارات، الإضاءة، واعتمدت على الإشكال الهندسية الأساسية: المربع والدائرة.

يقول زعبوبي عن هذه الخيارات الإبداعية :"تأثرتُ بالفنان التشكيلي الهولندي PIET MONDRIAN[1] الذي أحدث تأثيرا كبيرا في معاصريه من المعماريين، أردنا أن نقول من خلال الألوان الأساسية الأصفر والأحمر والأزرق، وبالأشكال الهندسية الأساسية يمكن أن نبدع جحا معاصرا في عرض معاصر".[2]

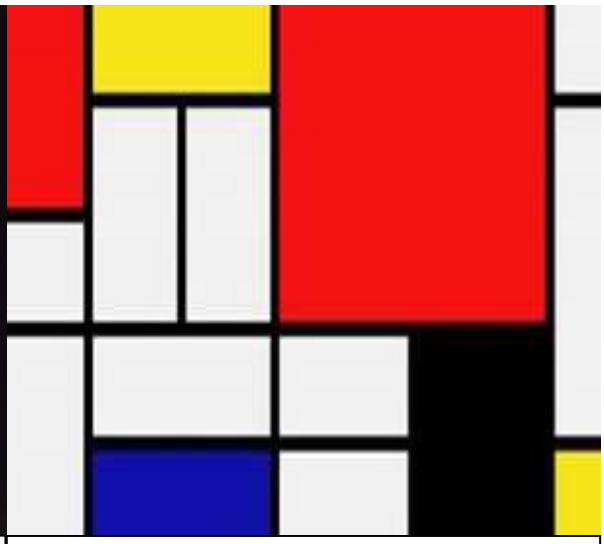
وهناك خيار سينوغرافي آخر خدم العرض جماليات ووظيفيا، وأنت تتابع عرض غبرة الفهامة 2007، تفاجأ بهياكل معدنية منتصبة على خشبة المسرح، بألوان فاقعة، مزركشة، للوهلة الأولى ينطرح أمامك السؤال التالي: ما علاقة عرض تراثي، بهذه التصميمات المعدنية المعاصرة؟

[1] ولد **بيت موندريان** (1872. 1944) في هولندا la holand، بدأ دراسة الفن عام 1892في أكاديمية ريجكاس للفنون في أمستردام .و تابع فيها حتى عام 1897. التقى موندريان 1912 بالفن التكعيبي في باريس وبدأ فورا بممارسته، حيث تأثر ببابلو بيكاسو وجورج براك، قضى حياته بين باريس ولندن وأخيرا في نيورك 1940 حيث انضم هناك إلى مجموعة من الفنانين التجريديين و نشر معهم مقالات وأعمال عن التصميم الجديد Néoplasticisme كما سمى موندريان اتجاهه التكعيبي، توفي بيت موندريان 1944 في نيويورك بعد إصابته بالتهاب رئوي، ويذكر أن "موندريان" هو مبتدع "**التجريد الهندسي**" هدا الفنان التشكيلي الذي جعل من الأشكال الهندسية أساسا للتصميم سواء في العمارة أو النحت أو التصوير، وقد طبعت بعض تصميماته على النسيج منذ بضع سنوات. ينظر: www.wikipedia.org/wiki

[2] محمد بوكراس، حوار موثق مع عبد الرحمان زعبوبي، بتاريخ 2017/11/16.

التي تحيلك على إحدى اللوحات التشكيلية للفنان موندريان كما قال زعبوبي، ولكن مع انطلاق العرض ينحل اللغز، فهذا الديكور المتحرك DÉCORE MOBILE، لا يستقر على وضعية معينة طول مدة العرض، حيث يتحوّل حسب المشهد، ويرافق التدفق الحدثي ويؤثثه، فمن قصر، إلى ساحة وسط المدينة، إلى قلعة، وأخيرا إلى مصنع لإنتاج الغبرة (مسحوق الذكاء)... أتاح هذا الخيار السينوغرافي للممثلين إمكانيات كبيرة في الحركة، عموديا (عن طريق التسلق في

وحدات الديكورات) وأفقيا، كما سمح للجوقة أيضا بلعب دورها في تقديم لوحات



الصورة رقم 1 إحدى لوحات الفنان موندريون
المصدر: www.wikipedia.org/wiki



الصورة رقم:02، الدقيقة 29 من العرض
يظهر التأثير الواضح بالفنان موندريون

كوريغرافية متناسقة ووظيفية خادمة لفكرة العرض.

يقول زعبوبي عبد الرحمان:" تقصّدنا الحركة الدائرية والشكل الدائري لاعتبارين اثنين:

الاعتبار الأول: تماشيا مع عصرنة شخصية جحا، هذه الشخصية العالمة الثائرة عند كاتب ياسين، لكنها في هذه المسرحية وتماشيا مع الظروف المقترحة الجديدة، أصبحت عالمة مُلمّة بلغة العصر، الإعلام الآلي، وهو ملفوظ تكرّر كثيرا في العرض، وحضر الإنسان الآلي ممثلا في شخصية الجنرال. ومعلوم أن لغة الإعلام الآلي هي (1 و 0)، أضف إليها معطى ثان وهو أن العرب هم من اخترعوا الصفر

والاعتبار الثاني: جاء من أن كاتب ياسين روائي وشاعر، والتقسيم العَروضي في الشعر يعتمد على :/ و0 ، وهنا تحضر الدائرة أيضا، ومن ثَمّ فكّرنا في تكريم ياسين الشاعر.

لهذا حضرت الدائرة بقوة في عرض غبرة الفهامة، فالحمار الآلي يسير على عجلات والسلطان يتحرك على عربة فيها عجلات، والديكورات تتحرك على محور العجلات... وتحرُّك الشخصيات على الخشبة يتمّ في شكل دائري"[1]، وربما هو السياق نفسه الذي تندرج فيه مقولة جوليان هلتون" إن الدائرة من أكثر الأشكال الهندسية ديمقراطية".



الصورة رقم03 لقطات مختلفة من العرض تبين مختلف اللوحات التي يشكلها الديكور من قلعة في المشهد1 إلى المشهد2 منزلة الشخصيات حجا فوق السلطان من حيث المكان ومن ثمة المكانة، المشهد 3 ساحة المدينة تدور فيها مختلف الأحداث

أوراق متناثرة ومبعثرة بشكل عشوائي على خشبة المسرح من بداية العرض إلى نهايته ظهر لنا أن المقصود منها تكثيف مدلولية المعرفة عند جحا، وتكثيف حضورها في ذهن الملتقى وبالتالي، تبرير كل أفعال جحا، فهو الشخص المثقف الثائر، وسبب ثورته ليس المال، ولا الشهرة، ولكنه يبتغي التغيير، وهو ما حصل فعلا، ولكن عبد الرحمان زعبوبي يعطيها دلالات أخرى إضافة إلى ما سبق" الأوراق المبعثرة تحمل نفس الألوان الأساسية الأزرق والأحمر والأصفر، فهي تُؤثث المكان وتُكثف الدلالة، وتُوحي أيضا بأن جحا شخصية مُنفتحة على كل ألوان المعرفة، وأنواع الثقافة". وفيه إشارة إلى نبذ التعصب والتحجر والتقوقع.

[1] محمد بوكراس، حوار موثق مع عبد الرحمان زعبوبي، مرجع سابق.

4.3.1.2 اشتـغال الفكاهـة في مسرحية غبـرة الفـهامـة:

اعتمدت مسرحية جحا السّخرية التهكّم وسيلة للإضحاك، من خلال عرض لمواقف ووضعيات مقلوبة، جهلاء يتصدّرون الحكم ويقودون شعوبهم إلى الهاوية، هذه الشريحة ممثلة في مسرحية غبرة الفهامة بالسلطان، الجنرال، التاجر، والقاضي، أربع سلط مجتمعة في خندق واحد السلطة، والقوة، والمال، والقانون، في الجهة المقابلة جحا الفيلسوف الثائر الذي يقرأ ويكتب ويخترع، في بلد لا يُقدر الجهود، ولا يتعرف بالمبدعين، فهو عاطل عن العمل، فارغ الجيب، يظهر ذلك في أول مشهد من المسرحية بعد آذان الفجر، توقظ عتيقة زوجها جحا ليبحث عن عمل.

وعندما يعرض جحا حماره الآلي في المعرض التكنولوجي الذي يحضره السلطان، ينسب هذا الاختراع إلى"هاو مجهول الهوية". هذه الوضعية التي يعيشها جحا تدفع به إلى الثورة، والتفكير في كل وسيلة لنشر الوعي، ومحاربة الجهل، وهذه الوضعية التراجيدية في حقيقتها تتحول عند كاتب ياسين وعند حسان عسوس وفريق عمله إلى كوميديا، عملا بمقولة:"شر البلية ما يضحك".

كاتب ياسين في نصه الأصلي انطلق من الحالة "السُقراطية" في السخرية من الوضع القائم، ونُذّكر هنا بما أوردناه في الفصل الأول، من أن سقراط في أسلوبه الساخر والمتهكم، في حواره مع خصومه سرعان ما ينتهي به إلى هزيمتهم ودحض حُججهم، أسلوبه يعتمد على التظاهر بالجهل من أجل كشف الجهل، وإظهار العلم[1].

استصحب كاتب ياسين التراث الجحوي والنوادر المضحكة من أجل نقد الراهن بطريقة جمالية عالية، بعيدا عن الخطابية والوعظية. لقد عرض ياسين المفارقة PARADOXE في عرض سلسلة من المواقف المتناقضة، والتي لا يمكن أن تستقيم عند صاحب عقل، وهي إن جحا

[1] رائد عبيس، مرجع سابق ، ص22

(الفيلسوف) قدم كل أفكاره وإبداعه وجهوده العلمية إلى شعبه وإلى السلطان، جاء في حوار له مع زوجته:

"الزوجة: 20 سنة فلسفة، خمسين وإلا مائة كتاب، خرجوا من هذا الرَّاس، وهذا بلا ما نحسب المعاني.

جحا: واش قدمت لهذا المملكة من علوم، وكيمياء، ورياضيات، وفلك، وإدارة الدولة كان يُقال عني : لا يُشقّ له غبار".

ولكنه لما يصل إلى قناعة مفادها أن:" الفلسفة ما توَكل ما تشَرَّب"

ولكنه لما يعرض عليهم (على السلطان وحاشيته) خرافات يؤمنون بها، ويصدقونها ويكافئونه ويعترفون له أمام الملأ، عرض عليهم حماره الآلي الذي يخرج بدل الرَوْث ذهبًا، فصدقوه ثم اهتدى إلى فكرة جنونية، وهي تحويل كتب الفكر والفلسفة التي لم تُؤت أُكلها معهم إلى مسحوق يُشَمّ (غبرة الفهامة) ، ويُحدث مفعولا سحريا ، فصدّقوه وقرّبوه من مجالسهم، وهذا قمة التهكم وبالغ السخرية السقراطية. والضحك هنا هو ضحك أسى وحسرة، من السخَرَةٌ (بكسر السين من يُسخر منه)، وضحك من أنفسنا، لأننا مازلنا نسلم بالحلول السهلة في تسيير شؤوننا جميعها. وهذا هو الاشتغال الفكاهي في مسرحية غبرة الفهامة (اشتغال فلسفيٌ لأنه يعتمد على المفارقة، واشتغال فنّيٌ لأنه يتعمد الأساليب الفنية في وخز الوعي (الصورة والكلمة والايماءة بدل الخطاب والوعظ)، واشتغال تراثيٌ لأنه اعتمد المرجعية التراثية حاملا لأفكاره وهواجسه.

أ . مضـــحك الألـــــفاظ :

سبقت الإيماءة في الفصل الأول إلى المضحك في اللغة، أين يُحدد "برغسون" نوعين من الفكاهة، الأولى: تكون فيها اللغة مجرد أداة توصيل وتشمل فكاهة الأحداث والمواقف والأفعال عن طريق الرواية والسرد، والنوع الثاني من الفكاهة اللغوية، يتمثّل في صلب اللغة في

حد ذاتها، كأن نستعمل عبارات في غير محلها، كما تقوم على تداخل الأنساق المتباينة كالمجرد والمحسوس، أو عن طريق إسناد لغة فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، بغرض الاستهزاء بهذه اللغة وغيرها من الأمثلة.[1]

في هذا العرض نجد الاثنين معا :

اللغة باعتبارها أداة توصيل: ومثال ذلك :"لقيت هذا الحمار يستنى فيَّ كما لقيت مولاي السلطان يستنّى فيَّ". تشبيه يذهب بذهن الملتقى إلى مقارنة السلطان بالحمار، وفي موضع أخر: "حمارُ السلطان احمارنا، وعليها عَلّيناه فوق ريسانّا" (رؤوسنا).

ويستعمل تقنية أخرى وهي المفاجأة، لما تعاطى الشعب ممثلا في الجوقة مع مسحوق الذكاء (غبرة الفهامة)، وعمّ العصيان، ظهرت الجوقة على خشبة المسرح مترامية في كل جهة تحت تأثير هذه (الغبرة)، يحمل الجنرال جهاز الراديو ويُجرى اتصالا:" إلا كل الوحدات، الاتجاه فورا إلى خشبة المسرح الوطني". هذه الانتقال السريع من الزمن الحقيقي لوقوع الحدث في سياق العرض، إلى هذا الملفوظ يُحدث نوعا من التغريب، ويكسر الجدار الرابع ويُثير الضحك، وهو ما حدث فعلا أثناء العرض.

والنوع الثاني هو الفكاهة اللغوية: هو الفكاهة التي تصنعها اللغة في حد ذاتها، وهذا المثال الذي يعتمد التقعر في اللغة واستعمال ألفاظ لا وجود لها في المعاجم، يَرُصّ كلمات مسجوعة حتى ولو لم يكن لها معنى:

"التاجر: بكم تبيع؟

جحا : وبكم تشتري؟

التاجر: بمال السلطان

[1] محمد على الكردي ، مجلة عالم الفكر ، مرجع سابق ، ص 205

جحا: بعتك

جوقة: بعت لك (...) وافهمها وإلا أصابك ما أصابه

جحا: وما أصابه؟

جحا وما أصابه :

التاجر: أنا أصابني الجشع؟ ، يا وجه البجع

جحا: لا لا، قال الوَجَع، لما طَلَع، على رأسه الصَلَع.

التاجر: ليس برأسي الصلع

جحا: صحيح، ومن قال الحقيقة؟ هو كلام، ليس ما وَقَع، وللحديث كما يقال...

الجوقة: شجون

جحا: بل بدع، وهل مولانا، يُحسن أو يفهم الفَصَع

الجوقة: أه الفَصَع ...وما الفَصَع؟

جحا: لا أدري، هو كلام، إلا إني لو قلته لمولانا لانْخدَع

وظنّها من العربية، وظنني بحق ابن أبي البُقع

بل بائع الحمير، أيا الحمير أيا الحمير بالطابع بالطابع. "

المقطع الأخير ينتقل إلى العامية، وهي تقنية من تقنيات إثارة الضحك.

ب. مُضـحك المـــواقف والأشـكال:

تُجسد هذه المسرحية . كما قلنا . السُّلط الأربعة (السلطان، المال، القوة، القانون) في مقابل شخصية جحا الذي يستعمل الحيل والدهاء من أجل الوصول إلى غرضه، وهنا جسّدَ المخرج شخصية الجنرال كانسان آلي (روبوت) مستعملا تقنية الآلية والتصلب، وهي تقنية ركز

عليها كثيرا برغسون في دراسته حول الضحك، يقول: "إن الكائن الحي هو شخص ما، أما الجهاز فهو شيء ما، الشيء الذي يضحك هو إذن هو هذا التحوُّل المؤقت من شخص إلى شيء"[1]. ويُقَعّد هذه المسألة في هذا القانون: "إننا نضحك في كل مرة ، نشعر فيها أن الشخص يبدو لنا وكأنه شيء."[2] وتعمُّد إظهار الجنرال في صورة (روبوت) أو بالأحرى دمية متحركة، يُحيل على الكثير من القراءات، ولعل أوضحها هو: الطاعة العمياء لصاحب السلطة، وآلية التحريك عن بعد كدمية خيوطها بيد محركها.

الحمار الآلي هو أكبر اختراع في هذا العرض، لأنه جسد بصريا وركحيا فكرة جحا المعاصر الذي يعتمد على الآلة، بدل الحمار وهذه المفارقة تثير الضحك لدى المتلقي، لأنه خروج عن المألوف، ومن ثم كسر أفق التوقع لدى المتلقي الذي ألف نوادر جحا وحماره، إذا هو يتوقع

تجسيدا بصريا للحمار أو عن طريق الإيحاء السمعي، نهيق الحمار مثلا، ولكن أي من هذا لم يوظف، وشاهدنا حمارا أليا على شكل عربة السيرك، وفعلا في لحظة ما نتخيل وكأننا في سيرك فعلا.



الصورة رقم04 لقطة تهكمية من السلطان في وضعية كلب بعد أن استهلك غبرة الفهامة الدقيقة 75 من العرض



الصورة رقم 05 الدقيقة 19 من العرض، حجا يجلس على ظهر أحد أفراد الجوقة الذي ينبهر بالحمار الآلي

[1] هنري برغسون، مرجع سابق ، ص 42

[2] المرجع نفسه ص 42

وضعيات بصرية جسدها المخرج للامعان في إثارة الضحك على السلطان وحاشيته منها مثلا ما هو مجسد في الصورة رقم 04 حين يجلس جحا على ظهر احد أفراد الجوقة أو حين تمتطي عتيقة ظهر السلطان.

أو المشهد الأخير حين تعري الجوقة أصحاب السُلَط من ملابسهم، بقدر ما يثير هذا المشهد من سخرية واستهزاء بهذه الطبقة وهي تُجرّد من ملابسها من طرف الجوقة/ الشعب، بقدر ما يُرسل لنا من شيفرات، كل مُتلق يمكن أن يُؤوّلها بناء على خلفيته السوسيوثقافية، ولكنها في نهاية المطاف تجريدٌ لهؤلاء الناس من ملابسهم/ مظاهرهم، وعندها يتساوى الحاكم والمحكوم، الغني والفقير، ويعود كل منّا إلى إنسانيته، إلى حقيقته، وربما هذا ما أراد الكاتب أن يتركه في ذهن المتلقي كآخر صورة يخرج بها من العرض.

2ـ2 ـ المرجعية التاريخية:

يقول "روبيرت اسكاربيت": "إن الفكاهة الحديثة اجتماعية، والتاريخ أحد مجالاتها المفضلة، وبالفعل، في عام 1931 قام "سيلار" SELLER و"ياتمان".TEATMAN بنزع صفة القداسة عن تاريخ انجلترا في "1066 وكل هذا" (1066 AND ALL THET) وبعد مرور جيل قدم "جون دوشيه" JEAN DUCHE نفس الخدمة للتاريخ فرنسا. "[1]

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

ومن جهة أخرى النخبة المعرّبة كانت ترى من واجبها الإشادة بالقيم الأصيلة التي حققت مجد العرب والأمازيغ قديما، ولذلك اتكأ الكُتّاب على المرجعية التاريخية، ووظفوا الأحداث التاريخية لتعريف الجمهور بماضي الأمة العريق، لإحداث المفاصلة مع المستعمر وتحديد العلاقة بين نحن وهم، لقطع الطريق أمام طموحات الاستعمارية التي كانت تتغنى بالجزائر الفرنسية.

---

1 روبيرت اسكاربيت ، مرجع سابق ، ص76.

2 عبد الكريم غريبي، مرجع سابق، ص 116، عن أحمد شنيقي مرجع سابق ، ص70

يقول ميراث العيد أن: أول تجربة في مجال كتابة المسرحية التاريخية كانت قبل الحرب العالمية الثانية، على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة، بعنوان: بلال بن رباح، ثم توالت المسرحيات تباعا، نذكر منها: "حنبعل" لتوفيق المدني، كتبت سنة 1948، "عنبسة" لأحمد رضا حوحو، سنة 1950، "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي، سنة 1953، "الكاهنة" لعبد الله نافلي 1953، "صلاح الدين الأيوبي" لمحمد طاهر فضلاء في الخمسينات، وغيرها[1].

تلك المسرحيات بخلفياتها التاريخية تُسهم في تجسيد جوانب الصراع التي يقوم عليها العمل المسرحي، من خلال تصدّي الشخصية المحورية الملحمية للقوى المناوئة لها، والتي تدفع بها لمصيرها المفجع، تعرض هذه المسرحيات صراع هؤلاء الأبطال وكفاحهم ضد القوى الغازية الذي يؤدي بهم في الأخير إلى الموت فداء للوطن[2].

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

لأننا عرفنا من خلال التحليل الذي قدّمه ميراث العيد، بأن المسرحية التاريخية في طبيعتها، وانطلاقا من مبررات وجودها خاصة في الفترة الاستعمارية، كانت تنزع نحو التراجيديا، وتميل إلى النهاية المأساوية للبطل، لكن ليس بغرض التطهير الأرسطي، وإحداث شعور الخوف مشفوعا بشعور الشفقة على البطل وعلى مصيره، جرّاء لعنة القدر التي تلاحقه بسبب خطئ ارتكبه، بل الغرض هنا إعلاء شأن البطل، والدعوة للسَّير على نهجه، والاقتداء به، مَقصدية المسرحية التاريخية في هذه الحالة هو التحريض، وشحذ الهمم من أجل طرد المستعمر، ورفع الظلم والحيف، ولهذا غابت الفكاهة، وغاب الضحك، وحضرت المأساة.

[1] ميراث العيد، مرجع سابق، ص133.

[2] المرجع نفسه، ص 146.

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

1.2.2 . مسرحية حسان الطيرو ضحكة المنتصر[1]

مسرحية كوميدية هزلية من تأليف رويشد، ومن إخراج مدير المسرح الوطني وقتها مصطفى كاتب سنة 1964، وأخرجها إلى السينما لخضر حمينة سنة 1968، وأعيد إنتاجها من طرف جمعية أصدقاء رويشد، في صائفة 2007 بالمسرح الوطني الجزائري، بمناسبة تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، من إخراج ابنه مصطفى عياد[2].

يستقي رويشد موضوعات مسرحياته من واقعه الاجتماعي، ومن ملاحظاته وتفاعلاته اليومية داخل هذا المجتمع، على غرار مسرحيتيه "الغولة" و"البوابون". لكنه في هذه المرة يلتفت إلى

[1] تأليف: رويشد، إخراج: مصطفى كاتب، سينوغرافيا: حسن شافعي، تمثيل: رويشد– كلثوم – الطيب أبو الحسن– حسان الحسني – حميد النمري – العربي زكال – تسكوك صالح –كشمير عبد الحميد– مالك الدين كاتب– حاج عمر– يحي بن مبروك – بوزيت – حاج إسماعيل – سيد علي كويرات– بوقاسي عبد القادر– دباح محمد– مصطفى قزدرلي –سيد أحمد أقومي– الهاشمي نور الدين– رمضاني فضيل.سنة أول عرض : 1963 ، عدد العروض : 12 ، أمكنة العروض : قاعة المسرح الوطني، الجوائز : الجائزة الأولى في مهرجان المسرح المغاربي المنستير بتونس، من أرشيف المسرح الوطني الجزائري.

[2] شارك في العرض : مصطفى عياد في دور حسان الطيرو، فتيحة باربار في دور زكية زوجة حسان، سعيد حلمي، زهير بوزرار، عمار معروف، ابراهيم شرقي، عبد الكريم بريبر في دور سي أحمد، تونس، محمد العوادي، فؤاد زاهد، على جبارة، جمال قرمي، حسين زايدي، هشام العوادي، عثمان مزود،احمد دمام،جودي عبد الرحمان، سينوغرافيا رمضان كاسر مساعد السينوغرافيا عادل كاسر، إخراج مصطفى عياد. إنتاج جمعية أصدقاء رويشد.

تاريخيه القريب يستلهم منه مادته الأولية، ويعجنها بتجربته ويُثريها بقاموسه الشعبي، فيُخرج لنا نصًّا شعبيًا فكاهيًا، يعود بنا في مسرحية حسان الطيرو "TERRO"، أو الإرهابي "TERRORISTES" إلى حكاية واقعية لأحد المواطنين، الذي وجد نفسه عن طريق الصدفة متورطا في قضية أمنية تتعلق بإيواء مجاهد في بيته، فرفع التحدي، وتجاوب مع هذا الحدث ودخل سجل التاريخ من بابه الواسع.

1.1.2.2 . ملخص مسرحـية حـسان الـطيـرو

تدور أحداث هذه المسرحية إبان الثورة التحريرية، في فترة إضراب الثمانية أيام، وفي بيت من بيوت العاصمة، يعيش فيه حسان (أداء رويشد) مع زوجته زكية (أداء كلتوم)، طلب منه أحد عناصر التنظيم في العاصمة إيواء صديقه أحمد لأيام معدودات لأنه مُتورّط في قضية توزيع مناشير تتعلق بالنقابة، ورغم حالة الضيق في المنزل، وحالة الطوارئ المفروضة من السلطات الاستعمارية والخوف من مداهمات العساكر الفرنسيين، يقبل حسان بإيوائه، ولكن بعد شهر تقريبا نكتشف نحن كمتلقين . وذلك بعد زيارة مبروك (المتخصص في نقل الرسائل والأسلحة بين الفدائيين في العاصمة متنكرا في هيئة السكّير (الكيلو) أن سي أحمد مسؤول سامي في الثورة، وجعل من منزل حسان مخبأ للأسلحة، لكن حسان لا يكتشف الأمر إلا خلال المداهمات التي وقعت خلال إضراب الثمانية أيام، أين وجد نفسه مع سي رزقي في نفس مكان الاعتقال، وعرف من خلال استجواب العساكر الفرنسيين أن أحمد إرهابي وهو محل بحث، وأن فرنسا ستحرقه داخل المأوى الذي ستجده فيه، هنا فقط يتعرّف حسان على عظم الورطة التي وقع فيها، فيعود إلى بيته خائفا مرتجفا، يحمل سره الكبير، ولكنه لا يستطيع أن يحتفظ بالسر لأكثر من أربعة أيام ، يبوح به إلى زوجته زكية التي تفاجئه بأنها على علم بقضية سي أحمد، بل تكشف له عن مخبأ الأسلحة، وهنا يصرخ من شدة الهلع:" زكية راجلك رجع مجاهد، من السنديكا ولينا في المكاحل.. علاش خيروني أنا وعلاش؟؟".

أثناء ملاحقة أحمد الذي نفّذ إحدى العمليات، يدخل العساكر إلى بيت حسان ويتزامن ذلك مع وجود أخيه محمد الذي جاء ليقيم عنده، الجنود الفرنسيون يُفتّشون المكان ويعثرون على الأسلحة، ويأخذون حسان إلى الاستنطاق الذي يمرّ بثلاث مراحل، جعل رويشد/الكاتب من كل مرحلة فرصة لتمرير الكثير من الكودات، ولكن في قالب فكاهي ساخر.

المرحلة الأولى: وهي الاستهتار، في كل مرة كان يخرج مع الجنود الفرنسيين للتعرف على الفدائيين في شوارع العاصمة، إلا ويتّهم حسان كل من يجده أمامه، ولما عرفوا حقيقة أمره جرّبوا معه شيئا آخر.

المرحلة الثانية: الحقنة المُخدرة، وهي تقنية استعملها رويشد، ليُذعن في الاستهزاء بالفرنسيين والسخرية من وسائلهم، بحيث جعلهم يجرون في كل مكان بحجة أن سي احمد مختبئ في باخرة.

المرحلة الثالثة: وهي التعذيب البدني، وبما أنه كان مطالبا بإخفاء الحقيقة لمدة 24 ساعة حتى يتمكن المجاهدون من إيجاد مكان جديد لأحمد ـ وهذا حسب تعليمات قادة الثورة ـ فبلوغ الساعة الثالثة يصرح لهم بالحقيقة، ولكن بعد ماذا؟

يقولها صراحة في نهاية المسرحية باللغة الشعبية:"يحكموه في عريوة" دلالة على استحالة الإمساك به، وهكذا يختم مسرحيته بالسخرية والتهكم من العساكر الفرنسيين الذين لم تفلح وسائلهم الترهيبية ولا الترغيبية في النيل من الثوار.

يقول رويشد حول رد فعل الجمهور:"تأثر الجمهور في إحدى المدن بمشهد تعذيبي في المسرحية، وعلى نفس المشهد ضحك الجمهور في سكيكدة .. فتبيّن لي أن أُطوّر علاقتي بالجمهور أثناء العرض، وهو الشيء الذي لم أفكر فيه مطلقا من قبل. "[1]

[1] نور الدين عمرون، مرجع سابق، ص ص 149 ـ150.

أمام هذه المسرحية التي لاقت استحسان الجمهور العريض بكل مستوياته، وفي كل الأوقات، ومازالت تحظى بالقبول سواء كمسرحية أو كفيلم، تنطرح جملة من الأسئلة:

ألا يُعد توظيف الفكاهة في التعبير عن مثل هذا الموضوع ذو المرجعية التاريخية انتهاكا صريحا لقداسة الثورة ؟

وكيف نجح رويشد في التعرُّض لمثل هذا الموضوع التاريخي . المهيب والمقدس، والتراجيدي في الوقت نفسه . عن طريق الفكاهة والهزل والضحك؟ والجزائر عشية الاستقلال، على بعد سنتين من انتهاء هذه الثورة الكبرى (سبع سنوات ونصف من الحرب، ومليون ونصف مليون من الشهداء، وعدد مماثل من المعطوبين والمشردين) ؟

هذا النجاح ينمّ عن عبقرية كبيرة، وعن مقدرة أكبر على الاستماع للإيقاع الاجتماعي وعن معرفة حقيقية بنبض الشارع، لقد أدرك رويشد بحسه الفني أن المجتمع الجزائري في تلك الفترة بحاجة إلى جُرعات من الضحك والفكاهة، يضحك على نفسه، وعلى خوفه، ويضحك على المستعمر ضحكة المنتصر.

في الوقت الذي كان فيه الخطاب الرسمي يتحدّث عن بطولة خارقة للشعب الجزائري، وبأنه البطل الأوحد، بأن ثورته من أعظم الثورات، تأتي مسرحية رويشد لتُسوّق وبهدوء تام لوجهة نظر أخرى، نابعة من عمق النفس البشرية ، وهي حالة الخوف الشديد التي تصيب الناس في مثل هذه الظروف القاهرة، وهي حالة طبيعية لا تُنافي البطولة، ولا تحمل معنى الخيانة.

ومن هذه الحالة النفسية والشعورية (الخوف) الذي يدل على ارتباطنا بالحياة وحب البقاء، في مقابل الواجب تجاه الوطن، والتضحية من أجل إنقاذ حياة فدائيين وهبوا أنفسهم لقضيتهم العادلة، جاءت المفارقة الكوميدية، التي صنعت كل المشاهد الفكاهية في المسرحية.

من جهة أخرى اغتنم رويشد الفرصة لسخرية من المستعمر، الذي رغم ما يملك من عدّة وعتاد، وجنود مدربين وإدارة متمرسة، إلا أنه يصاب بالذعر والهلع والخوف أمام مجموعة من

الفدائيين الذي لا يملكون إلا حبهم لوطنهم، حالة الخوف هذه، صنع منها رويشد حالات فكاهية رائعة، تسخر من جهة من هذا المستعمر الذي يملك أكبر قوة عسكرية في المنطقة، ولكنه يخاف من فرد واحد من أفراد هذا الشعب، وهي حرب نفسية (إذا أردت أن تهزم عدوك اضحك عليه). ومن جهة ثانية الضحك على الذات، وعلى حقيقة الخوف التي كانت تسكن المواطنين نتيجة القهر والظلم الاستعماري، وهي حالة من التطهير كما قال "أرسطو".

2.1.2.2 . توظيف الفكاهة في مسرحـية حسان الطيرو:

استطاع رويشد من خلال تجربته الكبيرة في مجال المسرح، ممثلا وكاتبا، ومن خلال معايشته لظروف حرب التحرير وأجوائها خاصة في العاصمة، مضافا إليها موهبته في الرصد يقول عنه بشتارزي:" لقد كان لي الحظ في مشاهدة مسرحيتي "حسان الطيرو"، و"الغولة" لرويشد والتصفيق لهما كان طويلا خلال العديد من العروض التي تم تقديمها بقاعة المسرح الوطني الجزائري، وأعتبرُ هذا الكاتب الدرامي الجزائري الوحيد الذي عرف كيف يستخرج مواضيعه من الواقع الجزائري، لقد كان هذا الفنان الملاحظ الوحيد الذي ـ مثل سابقيه ـ أعاد إلى الخشبة ما يجري حوله في الواقع."[1]

ولذلك استعمل عدة تقنيات وآليات فكاهية بإحكام شديد، تراوحت بين مضحك الأقوال وبين مضحك المواقف والوضعيات، وسوف نعطي مثالا عن كل واحدة منها:

أ. مضـــــحك الأقـــوال:

تفنّن رويشد في وضع لغة مسرحية تتّسم بالإيجاز والاقتصاد، فعباراته مختصرة، وحواراته قصيرة ، فمثلا عندما يتحدث مع سي احمد عن إضراب الثمانية أيام ويبين كل منهما موقفه منها، لا يتعدّ الحوار بعض الأسطر فقط، دون ملل، والغرض منها هو الكشف عن شخصية

[1] أحمد بيوض، مرجع سابق، ص 181 .Becheterzi , Op-cit, T3,P363

حسان الذي يحب وطنه، ولكنه بدون أي رغبة في دفع الثمن، طبيعة شخصيته التي يطغى عليها الخوف.

"حسان: كاش واحد ما يحبش بلاده تحي، بصح ما خلاوناش"[1]

ولكن إلى جانب هذا الاقتصاد اللغوي، استعمل عبارات مثيرة للضحك، مثل:

"حسان: أنا راني نخلص لواحد ألف فرانك غير بصماطة".[2]

خلال الاعتقال في الساحة وفي مواجهة مصير مجهول، تحضر النكتة التي تُخفف من وطأة هذه الوضعية.

"حسان: فطرتوا؟

رزقي : على الـ 12(يقصد منتصف النهار) البراك بالزيتون، والسلاطة بالمعجون"[3]

أثناء جلسة الاستنطاق يقول حسان للحركي بخوش

"حسان: اسمع أنت، ما تسبنيش آه، والله ما نزيد انبيَّع" [4]

"حسان : VOILA MON LIEUTENANT IL ME FAIT PEUR, ALORS JE NE PARLE PAS "

ب. مضـحك الوضعـــيات:

أظهر رويشد كثير من الوضعيات في مسرحيته بغرض النقد، ولا شك أن هذه الوضعيات كان لها وجود وأثر فعليين في حياة الناس آنذاك، مثل الشائعات، ففي الحوار الذي دار بين الشخص1 والشخص2 يشير إلى هذا:

[1] أحمد عياد (رويشد)، مسرحية حسان الطيرو، مرقونة غير منشورة، أرشيف المسرح الوطني الجزائري، ص8

2 المصدر نفسه، ص10

3 المصدر نفسه، ص19

4 المصدر نفسه، ص40

يرسم رويشد وضعية مثيرة للضحك في مشهد الاستنطاق وهو مشهد مأساوي، فيه تعذيب وتنكيل وصراخ وما إلى ذلك، ولكن عبقرية الرويشد أرشدته إلى قلبه إلى مشهد فكاهي ساخر، ومثال ذلك الحقنة المخدرة، بعد أن صحا أول كلمة نطق بها في وجه الضابط الفرنسي هي :

(HASSAN : OUI MON COLONEL ÇA VA

LIEUTENANT: TU ME RECONNAIS ?

HASSAN : OUI ILS SONT TOUS DES CONS

LIEUTENANT: QUI ?

HASSAN : LES FRANÇAIS

LIEUTENANT : QUOI ??

PEREZ: DU CALME MON LIEUTENANT. PAS DE GIFLE SI VOUS NE VOULEZ PAS QU'IL SE REVAILLE .)[1]

طريقة أخرى يستعملها رويشد لإثارة الضحك لدى المشاهدين، وفيها انتقاد لممارسات بعض الفدائيين، لكن ليس بغرض الانتقاص، بل هو ضحك على الذات، وعلى أخطائها من باب التعدي والتجاوز، لا من باب التحقير، ومثال ذلك: استعماله لتقنية تداخل السلاسل فأثناء بحثه عن الدليل الذي يوصله إلى سي أحمد المدعو سي تشاد، يلتقي بشخصيات عادية في المقهى، ويخوض معها في الحديث من منطلق أنها الشخصية المقصودة، ولكنه يعرف بعد ذلك أنه أخطأ الهدف، وأيضا وسيلة للتعرف على سي تشاد (كلمة السر) غير محددة بدقة، فحسب التعليمة أن الشخص المعني يقرأ جريدة، ولكنه لما وصل إلى المقهى، وجد كل واحد من الجالسين في ذلك المقهى يحمل جريدة، فاختلط عليه الأمر، ووسط هذه الحيرة والارتباك خلق حالة كوميدية نادرة، ضحك لها الجمهور كثيرا، كسر الجدار الرابع ودخل في علاقة مع الجمهور.

[1] رويشد، المصدر السابق، ص 5

" للجمهور وللجماعة اللي في القهوة اللي يقراو في الجريدة

حسان: كاش ما فهمتوا انتم، هي يا سيدي المعاندة... واحد، زوج، ثلاثة. القهوة كامل تقرا الجريدة ، روح صيبه آنت السي حسان."[1]

3.1.2.2. صورة البطـولة في مسرحية حسان الطيرو أو ANTI–HÉROS

لا يخفى على أحد أن البطولة مفهوم يعني الكائن الخارق الذي يختلف بتفوقه عن سائر البشر، وتطور مفهوم البطل، واختلف أسلوب تقديمه عبر التاريخ في الفن والأدب، بحيث كان لكل جنس من الأجناس، ولكل نوع من الأنواع، صورته الخاصة بالبطولة .

البطل في اللغة اليونانية كانت تعني في البداية القائد المحارب، أو الشخصية المنحدرة من الآلهة، وهو نصف إله، فيما بعد صارت الكلمة تدل في الأدب المكتوب والشفوي على نوعية من الشخصيات ذات قيمة عالية، مختلفة عن عامة البشر وأحيانا خارقة، في اتجاهين هما: القيمة الاجتماعية والانتماء من جهة، والقيمة الذاتية أي الصفات والقدرات الشخصية الأخرى من جهة ثانية. في بعض الحالات تجمع شخصية البطل بين هذين القيمتين، وهذه حالة البطل الكلاسيكي في القرن السابع عشر، أو لا تحمل إلا واحدة منهما فقط، وهذه حالة البطل الذي ينتمي إلى عامة الشعب في الدراما والميلودراما في القرن التاسع عشر. في بعض الأحيان كانت تسمية البطل تدل على شخصية الرئيسية في العمل الأدبي، وفي أحوال أخرى صار مفهوم البطل لصيقا بمفهوم النجم، حتى صار هناك تطابقا بين الدور الأول وبين الشخصية الأساسية PROTAGONISTE التي تلعب الدور الرئيس في الحدث.

في المسرح الحديث حيث طال التغيير الجذري مفهوم الشخصية، وتحولت الشخصية الرئيسية في أحيان كثيرة لحالة معاكسة تماما لمفهوم البطل، وهذا هو اللا بطل أو البطل الضد

[1] رويشد، المصدر السابق، ص43

ANTI – HEROS[1] الذي نجده في مسرح برتولد بريشت (1956.1898) الذي بلور شخصية الرجل الصغير أو العادي الذي لا يحمل أي صفة من صفات البطولة2.

في هذه المسرحية البطولة أسندت لشخص طبيعي بسيط محدود من حيث القوة والطموح والإرادة، فهو ليس قيمة اجتماعية وليس له قدرات خارقة، ولكنه مع ذلك بطل تدور حوله الأحداث، ويدفع بها من البساطة إلى التعقيد ثم إلى الحل في النهاية، ويحظى بإعجاب الجمهور واهتمامه، ويثير موجات الضحك المتتابعة على طور المسرحية ، لماذا يا ترى؟

أولا: لأنه رويشد، فرويشد بعفويته وبساطته وملامح وجهه ونظراته يثير فينا الضحك ولعل المخرج لخضر حمينة أدرك هذه المسألة لما أسند دور له البطولة في فيلمه حسان الطيرو، لأنه أدرك أن هذا الدور قد خيط على مقاس رويشد، ولن يصلح له غيره، ولعل هذه الحالة يمكن سحبها على كل أعمال رويشد، من "الغولة "إلى "البوابون" التي أدى فيها جميعا دور البطولة.

وحتى ابنه مصطفى عيّاد الذي يملك الكثير من ملامح أبيه، الفسيولوجية وحتى طريقة كلامه وحركاته، كان ذكيا لما تقمص دور البطولة في مسرحية الحسان الطيرو نسخة 2007 .

ثانيا: لأن شخصية حسان في المسرحية هي نحن جميعا، يجد فيها الملتقى نفسه، يجد فيها الجزائري نفسه، نعم كنتُ خائفًا، وكنتُ متمسكًا بالحياة، وكنتُ أيضا وفياً، عندما تشتد

---

[1] هناك أربع أنماط من البطل الضد ANTIHEROS

- الشخصية عديمة الكفاءات« LE PERSONNAGE « SANS QUALITES : شخص عادي يعيش حياة عادية، في وسط عادي.
- البطل السلبي LE HEROS NEGATIF : يعمل ضد القيم المجتمعية، صفاته البطولية في خدمة الشر. IL EST PORTEUR DE QUALITES HEROÏQUES, MAIS AU SERVICE DU MAL)
- البطل الخائب LE HEROS DECEPTIF يحمل صفات بطولية ولكنه لا يستعملها، أو يستعملها بطريقة خاطئة، أو يتعرض لفقد هذا الصفات البطولية،
- البطل اللاتوافقي « LE HEROS « DECALE : هو الشخصية العادية ، بلا موصفات بطولية ، ترمي به الظروف في وضعيات خارقة SITUATION EXTRAORDINAIRE

[2] حنان قصاب، ماري الياس، مرجع سابق، ص 104.102

الشدائد أقفُ وأفعلُ ما يجب، وهي حالة الجزائريين حتى أيامنا هذه، وهذا ما نلمسه دائما في الشدائد، فيضانات باب الواد مثلا، في مثل هذه المواقف يكشف الجزائري عن خصال جماعية عالية.

رويشد في مسرحيته هذه ينطلق في السخرية من نفسه، ينتقد ذاته، ليوصل إلى الجمهور رسالة مفادها: "مهما كنت سيئاً فأنا أسوأ منك آلاف المرات"[1]، حسب مايكل شوالتر مخرج فيلم "ذا بيغ سيك"[2].The Big Sick وبهذا يشعر الملتقى بالتنفيس، وتزول عنه وطأة الشعور بالذنب، وتحدث حالة استرخاء .

2ـ3 ـ المرجعية الاجتماعية

تندرج المرجعية الاجتماعية للمسرح، ضمن واحدة من اهتمامات سوسيولوجيا المسرح والمتعلقة بسوسيولوجيا المضمون الدرامي، أو كما يسميها "جورج غورفيتش" Georges Gurvitch "سوسيولوجيا المعرفة المطبقة على الإنتاج المسرحي"، وهو المجال الأوسع حتى اليوم ويشمل كل الدراسات التي تقوم على الربط والمقارنة بين البُنى الاجتماعية، وأنواع المجتمعات ومضمون المسرحيات في زمن محدد، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن العمل الأدبي أو الفني يُعبر عن رؤية جماعية للعالم، نذكر في هذا المجال دراسة الفرنسيين "جان بيير فرنان" J .P.VERNANT

---

[1] http://raseef22.com/life/.2017/7/ 7 بتاريخ

2 فيلم The Big Sick فيلم أمريكي من إنتاج 2017 يقع تحت تصنيفات الدراما والرومانسية والكوميديا من إخراج مايكل شوالتر، واشترك في كتابته كل من إيميلي في. جوردان، وكيميل نانجياني – بطل الفيلم –، وهو من بطولة نانجياني وزوي كازان، وهولي هانتر وراي رومانو، والممثل البريطاني الباكستاني أديل اختار، والهندي أنوبام خير. قدم لمشاهديه وجبةً ممتعةً ودسمةً من الكوميديا والرومانسية، الاغتراب واختلاف الثقافات، ليصبح واحدًا من أفضل أفلام 2017، ويصبح واحدًا من أعلى الأفلام المستقلة إيرادًا هذا العام حتى الآن، وتم اعتبار الفيلم رقم1 في صيف 2017، ينظر: www.arageek.com/art/2017/09/25 بتاريخ 2017 /10/12

و"فيدال ناكيه" VIDEL NAQUET حول الأسطورة والتراجيديا اليونانية القديمة، ودراسة الفرنسي "لوسيان غولدمان" L.GOLDMAN حول "راسين" في كتابه "الإله المخفي" 1956.[1]

وتتشعب الدراسات السوسيولوجية في المسرح لتشمل عديد الجوانب منها الوظائف الاجتماعية للمسرح، والأشكال المسرحية وعلاقتها بالبنى الاجتماعية، وظاهرة الاستقبال والجمهور وغيرها.

لكننا في هذه الدراسة نحاول تسليط الضوء على الظواهر الاجتماعية التي التفت إليها المسرح، وتناولها بطريقة فكاهية ساخرة وتهكمية، وجعلها مثيرة للضحك، بغرض النقد والتعرية ومن ثم التصحيح والتقويم للسلوك الاجتماعي.

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

تفشي بعض الظواهر الاجتماعية الخطيرة في المجتمع الجزائري بعد مرور ما يقارب القرن من الزمان من الوجود الاستعماري . خاصة ما بين الحربين العالميتين . مثل: البخل، والزواج من الأجنبيات، وشرب الخمر، والمخدرات، والسرقة، والنفاق، والطمع، والشعوذة وغيرها من الآفات هو ما دفع برواد الحركة المسرحية وقتها، إلى إنتاج عشرات المسرحيات التي تطرح مثل هذه الموضوعات بأسلوب فكاهي ساخر، فيه مسحة نقدية لاذعة، ويمكن لأي مطلع على عناوين

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

[2] صالح لمباركية، مرجع سابق، ص 129

تلك المسرحيات الوصول إلى هذه الحقيقة بكل سهولة ويسر. مثل: "زواج بوبرمة"، "عنتر الحشايشي"، "زواج بوعقلين"، "بابا قدور الطماع"، "على النيف"، "دولة النساء"، "المشحاح" "واش رايك تلف"، "الكيلو"، "الشباب السكير"، "الأغنياء الجدد"، "سارق نصف الليل"... وغيرها كثير.

ولقد قسمها صالح لمباركية في مرحلة ما قبل الاستقلال إلى ثلاث موضوعات رئيسية مشاكل الأسرة، الفقر والشعوذة، واقع المثقفين والأدباء، وتعرّض إلى نماذج مسرحية بالدارسة والتحليل، أمام الإقرار بعدم وجود جل هذه المسرحيات لأنها ضاعت ولم يبق منها إلا القليل[1].

استمرّ المسرح بعد الاستقلال في مهمتيه الجمالية والوظيفية، وهي مواكبة الحراك الاجتماعي، ومرافقة تطوراته الاقتصادية والسياسية ومتابعتها عن طريق الفكاهة والسخرية والنقد على اعتبار أن المجتمع الجزائري الذي عاني من ويلات استعمار جثم على صدره قرنا واثنان وثلاثين سنة، انعتق منه بعد دفع فاتورة غالية من الشهداء، والمعطوبين، والمنهكين نفسيا واجتماعيا، والفقراء، والمنكوبين، في هذا التوقيت ظهرت فئة انتهازية استغلت المناصب والمسؤوليات، وسطت على أملاك الدولة باسم القانون، فكانت الإجابة حاضرة وواضحة ومباشرة على سبيل المثال: في مسرحية "الغولة"1965، "أه ياحسان" 1978، "البوابون"1970 لرويشد، أو "بوحدبة" 1973، "زعيط ومعيط ونقاز الحيط" 1977 لمحمد التوري، أو مسرحيات "الخبزة" 1970، و"الاقوال"1980، "حمق سليم" 1982، "الأجواد" 1985، "اللثام" 1989 لعلولة، "قف"، "موقف إجباري"، "العيطة"، "فاطمة" لامحمد بن قطاف وغيرها .

جيل جديد من المسرحيين الشباب ظهر مع مطلع الألفية الثالثة، التفت بدوره إلى القضايا الاجتماعية وجعل منها قضيته الأولى في المسرح، طرح قضايا اجتماعية بطريقة فكاهية لاذعة، كوميديا سوداء، تحاكي الواقع فتجعلك تضحك وتقهقه، ولكن بعد نهاية العرض تنهال

[1] صالح لمباركية، المرجع نفسه، ص ص 129 ـ 130

عليك الصور وتُشعل رأسك بوابل من الأسئلة، من هذا الجيل أحمد رزاق مؤلف وسينوغراف تولى إخراج أعماله المسرحية الأخيرة بنفسه، من أعماله مسرحية "السوسة" مسرحية اجتماعية ساخرة من نوع "الفودفيل" إخراج كمال كربوز سنة 1998 تطرح صراع الحياة الفاسدة والدفاع عن الذات من أجل البقاء على حساب كل القيم الإنسانية، "الصاعدون نحو أسفل" 2014، "طرشاقة" 2016، "كشرودة "2017 ، والذي سوف نتعرض لواحدة من أعماله فيما سيأتي من هذه الدراسة.

وسوف يقتصر هذا البحث على دراسة مسرحية "العيطة" لامحمد بن قطاف التي أنتجتها فرقة مسرح القلعة سنة 1989، مسرحية الفكاهية والساخرة، نضحك فيها على مشاكلنا بل نضحك على ذواتنا، لأننا في حقيقة الأمر جزء من هذه المشاكل وهذه السلبيات، ومعالجتها تقتضي منا جميعا الانخراط والدخول في عملية التصويب الذاتي، التي ينشأ عنها التصويب الاجتماعي، وتحويل حالة الذهول والسخط إلى الفعل اجتماعي إيجابي.

2. 3. 1 مسرحية العيطة أو السخرية الاجتـــماعية:

كتبت هذه المسرحية في مرحلة حاسمة من التاريخ المعاصر للجزائر، أي قبيل أحداث 5 أكتوبر 1988[1]، التي تمخض عنها نهاية عهد الأحادية وفتح الباب على مصراعيه أمام التعددية السياسية والإعلامية، إذن هي مسرحية استباقية من حيث موضوعها ومن حيث عنوانها أيضا، لأنها انطلقت من نقد الوقع الاجتماعي والسخرية بالجملة من الحاكم والمحكوم، وتكهّنت بأن هذا الواقع قد يؤدي إلى انفجار.

[1] شرع المؤلف في كتابة نص مسرحية "العيطة" مع مطلع سنة 1988 (جانفي أو فيفري)، وكان أول عرض لها سنة 1989 بقاعة ابن خلدون من طرف فرقة مسرح القلعة. ينظر: محمد بوكراس، حوار مسجل مع الكاتب المسرحي امحمد بن قطاف، يوم 29 فيفري 2012.

يقول عبد الرحمان بن زيدان معلقا على مسرحية "العيطة" بأنها: "اختصرت المكان والزمان في خطابها التجريبي، فجعلت من هذا الاختصار وسيلة للانفلات من الرقابة الذاتية للدخول بجرأة إلى المواضيع الأكثر سخونة في الواقع والأكثر مأساوية. وهو ما يمكن تسميته بمسرح الأطروحة، المسرح الذي يعتمد على تسييس الخطاب المسرحي، وتكثيف النقد الاجتماعي والسياسي في فضاء النص الدرامي، حتى أننا ندرك أن معجم هذا النص مستمد من القاموس السياسي، ممارسة التعليمية من خلال توظيف الخطاب المباشر".1

كتبها بن قطاف بلغة عامية بسيطة، ولكنها مُفعمة بالصور التهكمية والكاريكاتورية الساخرة حينا من الوضع القائم، وناقمة عليه أحيانا، يقول بن زيدان معلقا على لغة "العيطة": "اختار المؤلف محمد بن قطاف المهمة الصعبة، في الكتابة الحاملة لأطروحة سياسية واضحة يتم نقلها إلى المتلقي، وذلك بلغة شعبية كسرت نخبوية اللغة."2

وتعليقا على رأي بن زيدان، حقيقة لا يمكن الاختلاف حول الشحنة السياسية التي تضمّنتها مسرحية "العيطة"، ولكن سهام النقد الساخر الذي وجهه بن قطاف في هذه المسرحية كانت صوب المجتمع بكل شرائحه، فخلال رحلة البحث عن البولون (البرغي) . يقوم الجمعي بتعرية الواقع، وكشف الفساد المتفشي في أوصال المجتمع، بدءا بربّ العمل "المعلم"، مرورا بـ "العساس" و"الإمام" و"المحاسبي" وببعض الشخصيات التي أطلق عليها مسميات إيحائية دالّة مثل: "الزربوط"، و"أصحاب الفوق"، و"الأطباء"، و"الخطاطين" وغيرهم، مستعملا التلميح مرة والتصريح مرات، مثل:"كي كنا حنا نخدمو ثمن سوايع في النهار، هما كانو يسرقو ثمن سوايع في النهار، وطبعا ثمن سوايع مضروبة في خمسة وعشرين عام يتسمى... يتسمى.." وهنا إشارة إلى

[1] ينظر: عبد الرحمان بن زيدان، **خطاب التجريب في المسرح العربي**، مطبعة سندي، مكناس ط1، 1997،ص ص 98-99

[2] المرجع نفسه ، ص 90.

المسؤولية المشتركة في الوصول إلى هذا المآل، ولذلك رجحنا تصنيفها ضمن المرجعية الاجتماعية بدل المرجعية السياسية.

2. 3. 1 1 ملخص المـسرحية:

تبدأ المسرحية بدخول ممثل على خشبة المسرح في علاقة مباشرة مع الجمهور يقول:"ما تظنوش أني دخلت إلى هنا بسهولة، الضوء الأحمر في كل المفترقات خاصة الضيقة ..انقدم نفسي: الاسم ماهوش مهم...المهنة سحار...ولكن بالدرقة. المهنة سحّار، كيف بابا وجدي واللي سبقوهم ...ندبر راسي كيما كل السحّارين المحليين مدبرين راسهم[1]"

هذا السحّار بما يمتلك من قدرات خارقة، في حقيقة الأمر ما هو إلا ذلك الفنان المسرحي الذي يستطيع في ساعة من الزمن أن يطير بك في أزمنة وفضاءات لا تحدها حدود.

يقوم بدور الفنان كل من عز الدين مجوبي رحمه الله وصونيا بالتناوب، يبرهن الساحر على قدراته العجيبة، في السحر، إلى أن يقول: "السحّار العادي يخرّج كل شي أبيض وناصع لكن أنا سحار عجيب، قادر نطرطق صباعي نخرج من بولون عبد" لحظتها يظهر على الخشبة ممثل (يؤدي هذا الدور بن قطاف)، ويأمره بالقيام بعدة أدوار مسرحية فيقوم بها على أحسن وجه، مما يدل على أنه ممثل بارع، ثم يضيف "من الأحسن ندخلوا في الموضوع" فيترك شعورا بأن العرض لم ينطلق بعد: يقدم لنا شخصية الجمعي بن محمد بن الخير ، ويعلن على الخشبة قائلا: "بداية الفرجة[2]".

[1] بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 01

[2] المصدر نفسه، ص2

الجمعي بن محمد بن الخير، ذلك العامل البسيط الذي كان يحب عمله "ومن قوة ما سكنه الغرام وهلكه...كان يحب المعمل انتاعه والآلات اللي فيه...عاشر وحد الآلة خمسة وعشرين عام...ومن بعد بدا يشوف فيها تتلاشى...كل يوم تضيع لها حاجة[1]".

إذا خمس وعشرون سنة من عمره مع آلته عيشوش في معمل ينتج "البولونات" البراغي، وفي يوم من الأيام تتعطل آلته "عيشوش" بسبب ضياع أحد "بولوناتها" براغيها، فيبذل الوسع والجهد لإيجاد هذا "البولون"، وفي رحلة البحث يتعرّض لعديد العراقيل، والمثبطات، والإغراءات.

مثلا : "المحاسبي، رافد محفظة سمينة، كيفو، ويقول لي: وعلاش يا وليدي تهلك في صحتك؟ حبست عيشوش، الله لا يردها[2]."

وفي صورة ساخرة يعرض سلوك رب العمل: " المعلم الكبير يجي على الحداش، يتلاقى بيهم خارجين يرفد يده: الله يعاونكم، الله يعاونكم، ويدخل، يشوفني تحت عيشوش والسلك في يدي، يخزر فيّ مليح مليح، يهز راسه، ويتوجّه للمكتب انتاعه، وعلى الثناش بالضبط، يخرج يعاود يخزر فيّ مليح مليح ويقول لي: وقت الغذاء، وبعد الثناش ممنوع الخدمة بعد الثناش ، احترمو القانون"[3].

وأمام بعض حالات الفساد التي يعجز التلميح أو التصريح عن التعبير عنها، يلجأ إلى السخرية، إلى الكوميديا السوداء، "بولون نحيناه من آلة مخلصها الشعب وترمات، نحطوه في آلة مخلصها الشعب وحابين يرموها، يعني من الشعب وإلى الشعب"[4].

"القطرة ياصحاب الفوق ديروا القودرون GODRON على السطح ماشي علينا "

وينهي المسرحية بأغنية :

[1] بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص6

[2] المصدر نفسه، ص18

[3] المصدر نفسه، ص 18

[4] المصدر نفسه، ص 12

ملكة النحل خطبها فكرون

شرطت فيه يطير

الفكرون سرق جنحين الطير

راح لشمس ترودو قمري ..حرقاتو الشمس (...)

مشيرا إلى وضع الجزائر بعد 1988، وظهور الأحزاب السياسية، أين أصبح الجميع يتهافتون على كرسي الحكم.

2. 3. 1 2 دلالة العنوان في مسرحية "العـــيطة" :

"العيطة" في العامية الجزائرية بمعنى الصرخة، والتي هي انفجار صوتي يخرج من قاع البطن، ولا يمكن لهذا الانفجار الصوتي أن يحدث إلا في حالة انفجار شعوري، فرح عارم، أو غضب جارف، فتكون الاستجابة البسيكو بيولوجية هي الصراخ.

وبالنظر إلى سياق الملفوظ السردي في النص المسرحي محل الدراسة، تتّجه مدلولية "العيطة" إلى انفجار اجتماعي يخرج من قاع المجتمع. وهي في الوقت نفسه تحذير، أو بوق إنذار، ومن أجل التكثيف الدلالي لهذا الملفوظ، جعل بن قطاف الخاتمة عنوانا لمسرحيته، جعل العنوان هو آخر كلمة يتلفظ بها الجمعي في النص ثم يسدل الستار.

دق بن قطاف هذا الناقوس قبل سنوات من هذا التاريخ، فهو حين كتب مسرحية "قف" تحدث فيها عن "العيطة" قائلا:"بين العيطة الأولى والعيطة الثانية كاين سحابة" 1

لقد استعمل كلمة "العيطة" في نص مسرحية "قف" سنة 1971، أي قبل حوالي 18 سنة من كتابة هذه المسرحية، وأكثر من ذلك فهو تطرق في مسرحية "قف" وبالنبرة النقدية

1 امحمد بن قطاف، مسرحية قف، (مخطوط غير منشور) 1979، ص 32.

نفسها عن الأوضاع الاجتماعية والفروقات الطبقية، والحد من حرية التعبير، يقول في مقطع من مسرحية "قف" على لسان المهدي (بطل المسرحية) في حوار مع أمه حورية :

المهدي: وليدك عريان والظلم يحوّس عليه، في هذي البلاد المعيشة صعابت وأنا دقيت كل البيبان ولقيتها مغلوقة.

الأم: اعمل واش طلبوا منك حتى ينساوك، وماتزيدش اتقول، بطل من القول.

المهدي : البطالة هي الشغل الرسمي في هذا البلاد.[1]

وفي مقطع آخر

الشاب: البلاد اللي تنشنق في الكلمة ...البلاد اللي تنشنق فيها الدمعة، لابد يكون فيها الصداع".[2] والصداع في مقصود من طرف بن قطاف هو الثورة على الأوضاع القائمة.[3]

2. 3. 1 3 العيـطة بين الكـتابة والإخـــراج

انتقل زياني شريف عياد في إخراجه لمسرحية "العيطة" من التعديدية الصوتية LA POLYPHONIE الموجودة في النص إلى التعديدية البصرية، عن طريق جعل هذه الأصوات (الشخصيات المتخيلة التي



الصورة رقم 06 تعرض مشاهد التعذيب في قالب فكاهي

[1] محمد بن قطاف، مسرحية قف، المصدر السابق ،ص 04.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] محمد بوكراس ،حورا مع محمد بن قطاف، مرجع سابق

كانت تدور في ذهن الجمعي /بن قطاف) إلى شخصيات حيّة حاضرة على الركح بأبعادها الثلاث البيولوجية والبسيكوسوسيولوجية، فلقد توزعت الأدوار بين ثلاثة ممثلين مقتدرين(قوة الإلقاء، قوة الأداء، والحضور) وهم مجوبي وصونيا وبن قطاف، في الوقت الذي تكفل فيه بن قطاف بشخصية الجمعي (بطل المسرحية) تداول كل من صونيا ومجوبي على بقية الشخصيات (بوعظمة، الزرربوط، المعلم ، المحاسبي، الإمام، العساس، ...) وفي بعض الأحيان يغيب التجسد لصالح الحضور السمعي للشخصيات التي تتحوّل إلى كائنات صوتية، لا وجود لها على الخشبة، فعن طريق الملفوظ السردي الغني بالصور، يقوم الملتقى برسم الصورة في مُخيلته، ومثال ذلك: شخصية الأطباء، يقول بن قطاف: "الأطباء، عفارت يا خوي عفارت، غير شافوني عرفو واش بيّ، فحصوني دارو لي تحاليل معمقة"[1] ملفوظ يقدم صورة تحيل على دلالة الكفاءة والخبرة. تآلف هذه الصور المتنافرة يمدنا بدلالة (المعالجة المتخصصة للملف). ولكن على مستوى الدور الثيماتي: المقصود هنا القمع البوليسي.

المثال الثاني شخصية المحاسبي التي لم تجسد في العرض، وفضل المخرج إحضارها عن طريق الملفوظ فقط،وتم تأطيرها تصويريا فمن حيث التسمية (المحاسبي): تحيل على دلالة التفتيش والمراقبة.

الملفوظ السردي "المحاسبي اللي يحاسب المحاسبي"[2] يعمق دلالة التسمية.

الملفوظ السردي "المحاسبي... رافد محفظة سمينة، كيفه"[3] يقدم صورة بصرية كاريكاتورية تحيل على شخصية "الأثرياء الجدد " في ثقافتنا الاجتماعية. وهي نظرة تهكمية ساخرة من وضعية هذه الفئة التي تخلت عن وظيفتها الحقيقية، وفيها إحالة على القراءة الشعبية لملفوظ "محفظة سمينة

[1] امحمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص25

كيفه" محفظة سمينة مملوءة بماذا؟ بالرّشاوي طبعا، وينظر إلى أصحاب البطون المنتفخة من المسؤولين عادة في التلقي الشعبي على أنها منفوخة بسبب أكل الرشوة.

شخصية الزربوط: أطّرها بن قطاف تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

على مستوى الدور التصويري: التسمية (الزربوط):لعبة شعبية تحيل على دلالات كثيرة ولكنها متعاضدة تقود على معنى واحد منها: عدم الثبات على الشيء، الحركة الدائرية، عدم توقع اتجاه الحركة، التحرك ليس ذاتيا بل من قوة خارجية... أما على مستوى الدور الثيماتي: فهو مكلف بإحداث الفوضى وخلط الأوراق. وهذا الاستعمال اللفظي مثير للضحك، فبمجرد ذكر كلمة "زربوط" في إيماءة إلى شخص ما إلا وتحضر كل المعني السابقة في ذهنك، فتضحك وتأخذ حذرك، والملفوظات السردية التالية تقدم صورا لشخصية "الزربوط" تؤكد دلالة التسمية: "بداها واحد ما يحبش يبرى، ما يحب حتى واحد يبرى، تقول بعثوه بلعاني، احنا في البولونات كيفاش نلقاهم كيفاش نردوهم، وهو جاء من الهيه رافد صباعه وزادم في وسطنا...اسألوني اسألوني نعرف كل شيء، وحافظ كل شيء... ، زيدونا في السومة، زربوط كيف شاف الطبيب يهدّد فيه قطع بطاقته النقابية وبدا ياكل فيها..."[1].

الجمعي : وهي شخصية محورية تتراوح بين كوميديا والتراجيديا، وهي وضعية تتطلب جرعة كبيرة من السخرية والتهكم، أولا بغرض نقد وتعرية هذا الواقع ، وثانيا بغرض التنفيس والتطهير ومن ثم أعطاها بن قطاف وظيفتين:

وظيفة سردية: تتمثل في (الراوي)، والتي هيمنت على المساحة الكبرى للنص، تاركة هامشا صغيرا لشخصية (الفنان) أثناء المقطع السردي التمهيدي.

وظيفية تمثيلية: مثل فيها دور شخصية "الجمعي بن محمد بن الخيّر".وقد تم تأطيره تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

[1] محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص25.

التسمية (الجمعي): صورة سمعية تحيل على دلالات شعبية وتراثية محبوبة: يوم الجمعة، الجماعة، الجامع، الشخص الذي يجمع بين الناس ولايفرق...



صورة رقم 07الجمعي ولد الخير وإلى جانبه ألته عيشوش، في الصورة رقم 08 يلبس حذاء في يديه

الغناء والإنشاد: هذه الشخصية تشاركا في صناعة المشهد أو التعليق على الأحداث عن طريق الغناء، وهي صورة سمعية تحيل على دلالة الفرح والحبور.

ودعم المخرج زياني شريف عياد هذا التوجّه رحكيا بجعل شخصية الجمعي كثيرة الحركة والتنقل، الصعود، النزول...وهي صورة بصرية تحيل على دلالة النشاط والجد. ومن ناحية اللباس ألبسه (COMPINISSON): وهي صورة بصرية تحيل على دلالة الجاهزية للعمل. وحذاء معلق حول الرقبة: صورة رمزية فكاهية تحيل على التناقضات القائم، وفيها سخرية وتهكم من الوضع العام

الصور المذكورة سابقا حين نتناولها متعالقة وملتحمة ضمن سياق واحد فإنها تضعنا أمام دلالة (مواصفات العامل الجاد والمخلص)، الذي ضاع وسط عالم مليء بالمتناقضات وهنا تحضر المفارقة الكوميدية.

2. 3. 1. 4 اشتـــــغال الفـكاهـة في مسرحـية العـيطة

أ. مضـــــحك الألـفـــاظ:

جاء نص العيطة مشحونا بترسانة من الصور والألفاظ الفكاهية بلمسة ساخرة تهكمية ولكن بحلة رمزية مُشفّرة، فحتى وإن بدا لنا الخطاب مباشرا في بعض المرات، ولكنه لم يكن صريحا ولا مبتذلا، فمثلا هو يشير إلى "أصحاب الفوق" ولكن لم يشر بسبابته إلى جهة معينة ربما يكون السياسيون، أو أصحاب المال، أو أصحاب القرار، أو... ويتحدث عن القمع ولكن بطريقة

تعريضية فكاهية، فهو يُكنّي رجال الاستخبارات بالأطباء، وغرف التعذيب بدار التنويم المغناطيسي، ويقول متهكما: الامتحان القادم أخصم لك بدل ثلاث نقاط ثلاث "بولونات" والأخيرة هي الأصوب، فإذا كان التعامل مع الجسد بالتعذيب فالأصل هو نزع ثلاث أعضاء "بولونات". يقول بن قطاف: "تكيه على الحيط"[1](...) "ارفعوهم لدار التنويم المغناطيسي"[2](...) "سيبوية على يميني ونفطويه[3] على يساري"[4](...) "شكون هدرك؟ شكون كلفك؟ الامتحان الجاي نقلع لك ثلث بولونات ..."[5] الخ، هي ملفوظات تقدم صورة مناقضة لصورة التسمية، إذ تحيل على دلالة العنف والترهيب كما أشرنا من قبل .

1. يسخر بن قطاف أيضا من صناعة الزيف، وإسباغ الشرعية القانونية على الفساد وترسيمه كتابةً وتوثيقاً من خلال الملفوظ السردي التالي: "انتبهت لوحد اللافتة مكتوب عليها بالعربية والفرنسية (خاص بالخاص)...كيفاش نقدرو نحولوا حروف بسيطة إلى جملة مفيدة مكتوبة بخط ينوض الميت: اجميل اجميل اجميل، لالا من هذه الناحية الحمد لله، عندنا الخطاطين".[6]

2. وفيها إشارة أيضا إلى عالم الصحافة التي تستغل من طرف السياسي أحيانا، لتعميم الوعي الزائف.والعبارة الأخيرة :"عندنا خطاطين" استعمال لفظي ساخر معروف هو المدح الذي يقصد منه الذم.

---

[1] محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص25.

2 المصدر نفسه، ص24.

[3] هو أبو عبد الله إبراهيم بن محمّد بن عرفة العَتَكيّ الأزديّ . إمام من أئمة النحو 858 ـ 935م ,(لقب (نفطويه) تشبيها له بالنفط، لدمامته وأدمته، وزيد مقطع (ويه), لأنه كان يجري على طريقة سيبويه في النحو .ولد بمدينة واسط في العراق، وسكن بغداد ومات فيها. https://ar.wikipedia.org/wiki

[4] المصدر نفسه، ص25

[5] محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص23.

[6] المصدر نفسه ، ص10.

3. صورة لفظية أخرى يقدمها بن قطاف، فيها الكثير من السخرية والتهكم ، فهو يتحدث عن جماعة التحت، يعني الشعب، الطبقة الكادحة ويقول: "التحت خمجَت" بمعنى فسدت أو تعفنت، ولكن لما يفسر هذا التعفُّن لا يتحدث عنه مباشرة، بل عن طريق الحديث عن "جماعة الفوق"، المتلقى بذكائه يتولى عكس الصورة ليعرف ما يحدث في ساحته، يقول:" التحت خمجت، ماشي كيما لفوق، كل شيء نقي، كل شيء في مكانه، كل شيء منظم، كل شيء موجود، كل شيء مقسوم وكل واحد ياخذ حقه".[1]

والمعنى الذي يبغي توصيله، أن "التحت" كل شي مُتّسخ، لا شيء في مكانه، ولا شيء منظم، وكل شيء مفقود، ولا يصل أي منا إلى حقه" ورغم قسوة الحقيقة الموصوفة في الملفوظ الثاني إلا إن بن قطاف مرّر نفس الحقيقة بطريقة فكاهية غير صادمة ومثيرة للسخرية.

ب. مُضـــحك الأشـــكال والصـــــور:

رسم بن قطاف صورة كاريكاتورية عمّا اسماهم الخونة الذي يدعون أنهم مع الشعب ويطالبون بحقوقه ويدافعون عنه، ولكن لما تتاح لهم أول فرصة يخونون مبادئهم وشعبهم ويلتحقون بـ"أصحاب الفوق"، ويستعملون الكذب ويغالطون ويلعبون على كل الحبال. يقول بن قطاف عن الخائن: "اتعنكش في حبل وجاء طالع في الظلمة، لما فاق بينا فقنا بيه، طل علينا وبدا يْهَتْرف:إخواني المناضلين، في هذه الظروف الصعيبة القاسية، يلزمنا نْشدو في الصحيح، والصحيح هو الخروج من الظلمات إلى وين بغيت، والمناضل الصحيح هو اللي يطمح دائما للصعود، يلزمنا نزيرو رواحنا،...فالتزيار التزيار، والنضال النضال"[2].

ويزيد وفي تكثيف المشهد الكوميدي عندما يرسم هذه الصورة:"لما لحق لوسط الحبل، لقى نصو الفوقاني مطلي بالزيت، عيي يْعافر، والو، تعلق في الوسط".[3] وهنا حتما ينفجر الجمهور

[1] محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص15.

[2] المصدر نفسه ، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص16

ضحكا على الخائن وعلى ممارسات الخونة، وهنا يكون الضحك رادعا ومانعا لمثل هذه الممارسات المثيرة للسخرية.

تعرّض بن قطاف في مسرحية "العيطة" إلى كل الشرائح بالنقد ، فلم يسلم أحد من هجوماته الساخرة، وإن كان الغرض منها التعرية التهكم والضحك من بعض السلوكات التي فرضتها طبيعة التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي جاءت بها رياح التغيير في فترة الثمنينات، ومنها انتقاده لسلوكيات الحارس (العساس) الذي يتجاوز في صلاحياته أحيانا المدير، يقول بن قطاف على لسان العساس:"هنا كل شيء معلوق"، ممنوع، ممنوع على الشعب يدخل" ويواصل تطاوله مع محدثيه بقوله: "راك عارف وين راك؟ مع من راك تهدر؟ قدام من راك واقف؟ أنا رب المقلة هنا، خوك سلطة فهمت سلطة".[1] ولاشك أن هذه الممارسات يضحك منها الجمهور لأنه صادفها في يومياته، وتعرض لها ، وجاءت الفرصة ليضحك منها نقدا واستصغارا.

صورة بالغة في التهكم من ممارسات بعض المدراء الذين لا يقومون بواجباتهم، ولا يتركون الآخرين يقومون بعملهم ، وهي أيضا صورة دخيلة على المجتمع استفحلت مع ظهور الأثرياء الجدد، والمتسلقين في المناصب، الذي تولوا مسؤوليات عن طريق المحسوبية وغيرها، وينتقد أيضا العمال الذين يتركون عملهم على الساعة الحادية عشر أمام أعين المدير الذي يبدي تزكيته لمثل



الصورة رقم09 والصورة رقم 10 تبرزان الاشتغال البصري على الفكاهة من خلال ملامح الوجه ولغة الجسد

[1] محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص14.

هذه السلوكات بقوله " الله يعاونكم"، هذه الممارسات التي انتقدها بن قطاف وقتذاك، رأينا نتائجها بعد ذلك بعشر سنوات، عندما أعلنت هذه الشركات العمومية الإفلاس، وحُلّت وتعرض عمالها للتسريح. يقول بن قطاف واصفا يوميات مدير إحدى هذه الشركات:"المعلم الكبير يجي على الحداش، يتلاقى بيهم خارجين يرفد يده: الله يعاونكم، الله يعاونكم، ويدخل، يشوفني تحت عيشوش والسلك في يدي، يخزر في مليح مليح، يهز راسه، ويتوجه للمكتب انتاعه، وعلى الثناش بالضبط، يخرج يعاود يخزر في مليح مليح ويقول لي: وقت الغذاء وبعد الثناش ممنوع الخدمة، احترموا شوية القانون."[1]، هذا الملفوظ يقدم صورة بصرية تتضمن دلالة مناقضة لدلالة الصورة السمعية (التسمية) : انعدام المسؤولية، غياب الحرص على العمل وعدم المحاسبة، بل محاسبة العامل الجاد والمنضبط.

من جهة ثانية رسم المخرج زياني مجموعة من الصور البصرية قوية الدلالة، جاءت بنفس قوة ودلالة الصور السمعية التي رسمها بن قطاف



التعبير الجسماني أو عندما يتحول الجسد إلى جزء من السينوغرافيا (بن قطاف) يظهر في الصورة 11 كأنه مقيد(أسير) و في الصورة 12 على أنه حصان يجرّ عربة ، ويُصدر أصواتا بضرب كفيه على فخذيه وبرجله على الأرض وكأنها وقع أقدام حصان

[1] محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص18.



الصورة رقم 13 تبيّن استعمال الأكسيسوار في مسرحية "العيطة" وكيف يساهم بدوره في صناعة الضحك، فمن عكاز إلى ميكروفون، إلى سند يتكئ عليه الجمعي ولد الخير (بن قطاف)

2ـ4 ـ المرجـعـيـة السـيـاسيـة

يَعتبر كثير من المنظرين أن البعد السياسي حاضر دائما في المسرح، فحتى صيغة التوجّه للجمهور، وشكل التلقي الذي يفرضه المسرح على جمهوره مهما كان نوعه، هو موقف سياسي.

ومن الأوائل الذين بلوروا هذا المفهوم الألماني "إروين بيسكاتور" E.PISCATOR (1893. 1966) من خلال كتابه المسرح السياسي، ومن خلال تأسيسه للمسرح البروليتاري، وعبر عروض التحريض والدعاية التي قدمها في ألمانيا، وظهر المسرح السياسي في الاتحاد السوفياتي في العشرينات من القرن الماضي، ثم في الولايات المتحدة الأمريكية إبان الأزمة الاقتصادية في الثلاثينات، بتأثير من رجال المسرح الذي هاجروا إلى أمريكا وشاركوا في تأسيس المسرح السياسي هناك، أمثال "برتولد بريشت" B .BRECHT (1956.1898)، و"ماكس راينهارت" M.REIHARDT (1943.1873) ، والأمريكي "دوس باسوس" DOS PASOS (1970.1896).

وفي عالمنا العربي طُرحت مسألة المسرح السياسي بعد هزيمة 1967، ومن الكتاب البارزين الذين رفعوا شعار المسرح السياسي: "سعد الله ونّوس" في مقدمة مسرحية "رأس المملوك جابر"، والتي نشرها فيما بعد في كتابه "بيانات لمسرح جديد".[1]

[1] ماري الياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 257 وما بعدها

لكن بعض الشذرات التي وردت في مذكرات الرواد بشطارزي وعلالو، تشير إلى أن المسرح الجزائري كان سبّاقا لتناول القضايا السياسية تلميحا وتصريحا، من خلال عديد الأعمال المسرحية التي كانت تبدو بسيطة في لغتها وقصتها وحبكتها، ولكنها قوية الأثر، شديدة الضرر بالمخططات الاستعمارية، ولذلك كان المستعمر يترصّدها ويتهدّدها في كل مرة بالغلق والتعقُّب والعرقلة والمنع، فكانت جلّ المواضيع التي تناولها المسرح في فترة ما بين الحربين العالميتين اجتماعية وسياسية في قالب فكاهي ساخر، على غرار المسرحيات التي قُدمت في الموسم المسرحي لسنة 1932، الذي تحدث عنه بشتارزي في مذكراته1، وهو من الذين توجهوا مباشرة إلى تناول الشأن السياسي في مسرحهم، وظّف القوة الاتصالية للمسرح، مشفوعة باستخدامات للفكاهة بمختلف تجلياتها: السخرية، والتهكم، والترويح، بغرض النقد وتعرية الواقع، والتوعية والتنوير، يقول علالو: "هاجم محي الدين بشتارزي في البداية التدجيل والتقاليد البالية، وإدمان الخمر، ثم اشتغل جهارا بالسياسة مما تسبب له في متاعب جدية ، فقد عمدت الإدارة إلى وضع العراقيل المختلفة للحد من نشاطه وجرّه إلى الإفلاس، ولكي يفلت من براثين دائنيه، اضطر . كما يذكر هو في مذاكراته . إلى الفرار إلى فرنسا." [2]

لكن فيما بعد، رأت السلطات الفرنسية أنه من الضروري التخفيف من الضغط على المسرحيين الجزائريين، بغية استدراجهم إلى صفها لخدمة أغراضها، فقامت بتعيين محي الدين بشتارزي مديرا للمسرح الغربي بقاعة الأوبرا، ومصطفى كاتب مساعدا إداريا له ،وهذا في 30 من سبتمبر1947[3]. ربما لاستغلالهم في الدعاية ضد النازية، التي كانت تبث رسائلها من ألمانيا بلغات مختلفة ومنها العربية. ولكن لعبة الشد والمد هذه في حد ذاتها سياسة، وهذا ما كان

[1] BACHETRZI , op- cit, pp 142 - 146

[2] علالو، مرجع سابق ، ص ص 55، 56.

[3] ينظر عز الدين جلاوجي، **النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية**، دار هومة ط1، 2001، ص47 .

يتقنه جيدا بشطارزي. وربما هذا الذي لم يفهمه الكثير ممن تعرضوا لهذه القامة المسرحية بالنقد والتشويه.

لا نحتاج لكثير عناء حتى نبرّر موقف المسرحيين الجزائريين آنذاك من التعاطي مع الشأن السياسي، لأن ميلاد المسرح لم يكن ميلادا طبيعيا في الصالونات المغلقة، والقاعة المكيفة والمجهزة، وإنما كان في المقاهي الشعبية والأماكن العمومية، كان لصيقا بمجتمعه، لصيقا بهموم وطنه منذ البداية، وهذا ما وثّقه علالو في مذكراته على لسان الكاتب الشهير "غابريال أوديزيو"[1] (GABRIEL AUDISIO) والذي عاش في الجزائر مدة ليست بالقصيرة، والذي كتب في مؤلفه الذي يحمل عنوان: "نشأة المسرح العربي في الجزائر بعد 1920" ما ملخصه:" أن الجزائريين قد بدؤوا يُعبرون بشكل علني عن وجودهم وعن شخصيتهم في لغتهم، ويثبتون وجودهم تبعا لتطور وعي ذلك المسرح بخصوصيته ومصيره وبقدراته، (...) أنني أقول ما كنت شاهدته، وعشته، وفهمته، ألا وهو نشأة فن، وكيف انتقل من مهزلة القرون الوسطى إلى مسرح وطني، من عصا المهرج إلى سلاح المقاتل."[2]

وهو ما يعضده أيضا عبد القادر جغلول قائلا:"الجزائر في العشرينات بعد نصف قرن من هدم النسيج الاجتماعي، أخذت تبرز برجوازية جنينية ونواة عمالية، وخصوصا عامة الشعب في المدن ذات المعالم غير الواضحة، وقد مكّن وجودهم من بروز أشكال تعبوية سياسية جديدة وأشكال بناء ثقافي، وإذا كانت الانتلجنسيا الجديدة التي تشكلت في تلك الحقبة خاضعة لتصنيف لغوي هام(قطب ذو هيمنة عربية وآخر ذو هيمنة فرنسية)، فلا يجب أن ننسى أن كل

[1] مدير سابق لقاعة الأبرا بالجزائر العاصمة، من مواليد 1900 بمرسيليا، كان له أصدقاء من الحركة الوطنية، حاز سنة 1925 على جائزة أدبية عن روايته "ثلاث رجال ومئذنة". ينظر أحمد بيوض، مرجع سابق ، ص 35.

[2] علالو ، المرجع السابق، ص ص 57. 58 . VOIRE: ALLALOU , OP- CIT ,P 79,

أهل الفكر الجزائريين يتكلمون العربية المسماة لهجة، مثل كل الشعب الجزائري، في هذه اللهجة بالذات سيولد أحد العناصر الرئيسية في الفلك الثقافي الجديد: المسرح."[1]

2.1.4. محي الدين بشتارزي أبــو المسرح السياسي :

اشتغل محي الدين بشتارزي على تيمة مركزية تنهل من واقعه الاجتماعي وسياسي، ينقل شخصياته وحواراته وأحداثه وأحاديثه وهمومه إلى المسرح، برؤية جمالية تنويرية، ولكنها براغماتية في الوقت نفسه، لماذا؟ لأنه كان ملتصقا بهذا الواقع، مدركا لوعورة الأرضية التي يتحرك عليها، الطرقية من جهة، الجهل والأمية من جهة ثانية، والرقابة الفرنسية من جهة ثالثة، منفذ النجدة هو أن الإدارة الفرنسية وجدت نفسها . آنذاك . مدفوعة إلى ترك هامش ضئيل جدا من الحرية للأهالي: (مدارس، تعليم، ممارسات فنية ورياضية)، قصد استمالتهم لصالحها على حساب الأصوات التي بدأت ترتفع هنا وهناك منادية بالحقوق، وعلى رأسها الاستقلال، إذا هناك لعبة شد ومد، كان يفقهها بشتارزي وهو الرجل المؤسسة صاحب علاقات واسعة سواء مع النخبة المثقفة الجزائرية وقتها، بن جلول، فرحات عباس، مصالي الحاج، ومع أعضاء من جمعية العلماء أو مع النخبة العربية من تونس، المغرب، ليبيا، مصر.. أو حتى مع النخبة الفرنسية واليهودية في الجزائر، زار مدن عربية وغربية، كثيرة: تونس، المغرب، لندن، مدريد، فيّينا،بلغاريا...

انتقل بشتارزي وهو صاحب الصوت المتميز "التينور" من الغناء إلى المسرح، وكتب أولى مسرحياته بعنوان "جهلاء مدعين العلم" 1919 بالفصحى، هاجم في مسرحياته الطرقية والشعوذة، والعادات الاجتماعية السيئة مثل: تعاطي الخمر والمخدرات، والزواج من الأجانب البخل، والجهل خاصة عند المرأة.

[1] عبد القادر جغلول، **الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر**، مرجع سابق ، ص 117.

وإلى جانب الغناء والتمثيل والكتابة، تميّز بقدرات فائقة في الاقتباس يقول مصطفى كاتب: "إن عبقرية بشتارزي تمكن في الاقتباس، فهو بالنسبة إليه إبداع، فقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص، ويعالجهما بأسلوبه الخاص، انطلاقا من مواقف وعادات جزائرية."[1]

وكان يستعمل الفكاهة وسيلة لتمرير رسائله الاجتماعية والسياسية، لأنه يدرك أن الضحك يحقق اللذة والمتعة، كما أنه يسمح بالتنفيس والإسقاط من خلال النقد والانتقاد بهدف التصويب والإصلاح والتقويم، فهو يُهذّب الأخلاق والآداب، من خلال قدرته على حملنا في الحال على التظاهر بما يجب أن نكون عليه، وبما سوف ننتهي إليه، وكما يؤكد "برغسون" أن صاحب العيب السخيف منذ شعوره بأنه سخيف يُحاول أن يُغيّر وأن يُبدل في ذاته. لهذا نرى أن المؤلفين والممثلين والمخرجين يعمدون إلى ملاحظة الحياة والتركيز على الإنسان في حياته اليومية، بهدف الوصول إلى المادة الأساسية في الحياة، مستفيدين من عيوب الأفراد وانتماءاتهم الاجتماعية والطبقية.[2]

وهذا ما فعله حقيقة مع المنتخبين "الأنديجان"، عندما تمادوا في غيّهم ونسوا أنفسهم وساروا في ركاب المستعمر، فسلّط عليهم آلته التهكمية، وسخر منهم ومن سلوكاتهم، وفي كثير من الأحيان، ينساق الممثلون تحت وقع الحماس الجماهيري خلال العرض، فيرتجلون مواقف ووضعيات وعبارات تُمعن في السخرية من الوضع القائم، وهذا ما ورد في بعض التقرير البوليسية ومراسلات الإدارة الفرنسية التي طالبت محي الدين بشتارزي بالنص مترجما إلى اللغة الفرنسية، مؤكدة على عدم الخروج على النص، مهددة بتوقيف العرض ومنعه في حالة الإخلال بهذه الشروط، وهو ما حدث في كثير من المرات.

[1] أحمد بيوض، مرجع سابق، ص 64.

[2] عوني كرومي، مرجع سابق، ص 155.

يا ترى ما هو الوقع النفسي لمثل هذه العناوين: "فاقوا"، "بني وي وي"، "على النيف" 1934، "الخداعين"1937، "دولة النسا" 1937، "الكذابين"1938، "زيد عيط" 1938، "ماينفع غير الصح" 1939،على الآلاف من العمال والفلاحين المحرومين والمسحوقين (ونحن في الثلاثينات من القرن الماضي، بعد مائة سنة من الاستعمار)؟؟... غير التنفيس، وأخذ جرعة كبيرة من الطاقة الإيجابية، فمهما تكن أغراض بشتارزي من وراء هذه العناوين . المباشرة، واللاذعة، والساخرة، والمثيرة للضحك. إلا أن المتلقي لا يفكك شيفراتها إلا على ضوء معادلته النفسية والاجتماعية.

من هذه الزاوية، سنحاول مقاربة مسرحيتين من مسرحياته، لكن ليس على ضوء النص ولا على ضوء العرض، بل على ضوء بعض الشذرات المبثوثة في بعض المقالات والدراسات المقتضبة، وبعض الوثائق الأرشيفية الموجودة في خزائن الأرشيف الفرنسي[1]، ويبقى السؤال مطروحا حول الأرشيف الشخصي للبشتارزي، الذي مازال مدفونا في مكان ما لم يصل إليه أحد، وهذا نقيصة تضاف إلى عيوبنا التوثيقية في مجال المسرح، فرغم أن بشتارزي ترك لنا إرثا ثمينا ممثلا في ثلاثة أجزاء من مذكراته، ولكنه لم يترك لنا أرشيفه التي يفوق حجم المذكرات عشرات المرات.

وهذا ما يدفعنا إلى الاعتراف بأننا لم نشبع فضولنا بما يكفي، ولم نتمكن من التنقيب في المسالك العميقة، ومن دراسة الأبعاد التداوليّة والدّلالية لهاتين المسرحيتين، وطريقته في الإخراج ومقصدياته المتعدّدة.

2.1.4.1. مسرحـية فاقـو، فضـح الانتـهازيين

ظهرت مسرحية فاقوا في نسختين، نسخة قسنطيني FAQO 1932 ونسخة بشتارزي PHAQO 1934 (MON FAQO DEVENU PHAQO)2 وهذه الأخيرة هي التي تعنينا، التي وصفها الإعلامي محمد كالي بأنها: "أول مسرحية سياسية في المسرح الجزائري".1

[1] تحصلت عليها من الأستاذ المشرف الدكتور لخضر منصوري

[2] BACHETARZI , OP- CIT, P 193

لكن قبل الشروع في تحليل مسرحية بشتارزي PHAQO، تجدر الإشارة إلى أن هذه المسرحية كانت ضمن المسرحيات المبرمجة في موسم 1932 (الذي سماه بشتارزي موسم قسنطيني، لأن جل المسرحيات التي قُدمت كانت من تأليف وأداء رشيد قسنطيني، وكان فعلا موسما فكاهيا بامتياز)، ولكن كثرة انشغالاته منعته من كتابتها، فاعتمد على القدرات الارتجالية لقسنطيني الذي ألف مسرحية سماها بهذا الاسم، وقدمها بتاريخ 5 فيفري 1932، وأحدثت ضجة ودفعت بالسلطات الأمنية الفرنسية وقتها إلى التهديد بمنعها بحجة المساس بالأمن العمومي. وهذا ما دفع بقسنطيني إلى التردد فيما بعد، لأن وجهة نظره تدعو إلى الحذر وضرورة تأمين مكانة للمسرح الجزائري قبل الدخول في المواجهة مع المستعمر، في حين وجهة نظر بقية الزملاء (دحمون، منصالي، مصطفى حافظ) كانت على العكس من ذلك.2

بشتارزي ورغم إعجابه بما قدمه صديقه قسنطيني في مسرحيته "فاقو"، كانت لديه فكرة أخرى، فعاد إليها بعد سنتين وقدمها في ثوب فكاهي سياسي، أدى فيها قسنطيني الدور المحوري والمتمثل في شخصية قويدر الرجل الأمي الطيّب .

عرضت المسرحية للمرة الأولى في معسكر في 28 ماي 1934، وفي اليوم الموالي عرضت في عين تموشنت، وبعدها بيوم واحد من هذا التاريخ عرضت في وهران أي في 30 من نفس الشهر، ثم وُزعت على كامل التراب الجزائري، بل انتقل بها إلى فرنسا وقدمها في شكل سكاتش بعنوان: "فاقوا فيقوا"3. ورغم العراقيل التي وضعتها الإدارة الفرنسية، ورغم حملات التشويش التي قادتها بعض الصحف، إلا أنه استطاع أن يُوزعها بهذا الشكل الواسع، وأن يُمرّر الرسائل التي تضمنتها، وكل هذا بفضل القدرات الاتصالية، والعلاقات التي كان يتمتع بها بشتارزي، كان وحده وزارة ثقافة متـــحركة، كما وصفه أحمد شنيقي

1 MOHAMMED KALI, 100 ANS DE THEATRE ALGERIEN, SOCRATE NEWS ALGER , 2013,P 93

2 BACHETARZI, OP- CIT, P 144

3 Ibid, p 199

أو " L'HOMME LOCOMOTIVE" الذي لم ينل حقه من الاعتراف، إلا بعد أن تُوّج المسرح الوطني الجزائري باسمه، على حد تعبير محمد كالي. 1

مسرحية قافـــوا، رسائـل في كل الاتجاهات

يقول بشتارزي حول موضوع هذه المسرحية أنه يتحدث عن بعض المخادعين والانتهازيين الذين يخدعون الشعب بكل الطرق، وتدور أحداث المسرحية على محورين، المحور الأول: بين شخصية السيد غول وهو رجل أعمال سوري مقيم في الجزائر، وبين صاحب الحانة أنطوان (فرنسي أو مالطي أو كتالوني، هكذا يقول بشتازري)، الذي يسعى لتحقيق أرباحه عن طريق بيع خمور فاسدة للأهالي، هذه الحانة التي ابتلعت كل أموال الحاج غول التاجر، وتتدخل الشرطة والمحامي مراد في نهاية المطاف ويتحصّل هذا الأخير على العفو الشامل للجميع، على أن يتعهدوا بألا يقربوا الخمر مرة أخرى.

والمحور الثاني: تُحرك أحداثه شخصية "قدور الأمي" الطيب (أدى هذا الدور بكل اقتدار قسنطيني الذي أمتع الجمهور بعفويته وقدرته على الارتجال والإضحاك) الذي يريد متابعة مرابط قضائيا، لأنه باعه تميمة من أجل الإنجاب ولكنها بقيت بدون نتيجة، وكان "قويدر" الشخصية المحورية الذي تعرض لمختلف الإهانات من هنا وهناك، هو الصرخة في وجه كل المغفلين أن أفيقوا.2

لكن هذه المسرحية التي تتعرض . تلميحا وأحيانا تصريحا . لبعض الممارسات الاستعمارية، تفطنت لها السلطات الاستعمارية، وطالبت بالحصول على النص قبل العرض وذلك أثناء الجولة الثانية بهذه المسرحية، بحجة أن النص يتهكم من الفرنسيين.[3]

---

[1] Mohammed Kali, op- cit, p 91

[2] ينظر: أحمد حمومي، **المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية**، ج1، منشورات رافار. الجزائر 2014، ص ص96.97 . Bachetarzi,Op- Cit ,P 193 194

[3] Bachetarzi, op- cit,p 246

في هذه المسرحية فتح بشتارزي النار على عدة جبهات، على أولئك المعمرين الذين لا يهمهم إلا مصالحهم الضيّقة، يستغلون الجهل والفقر ليبيعوا الناس سلعا مغشوشة، وجعل مثالا على ذلك في مسرحية فاقوا الخمر، فإضافة إلى الضرر الذي يحدثه الخمر بالعقل، تخيّل أن يكون هذا الخمر مغشوشا، يتهكم ويسخر من هؤلاء المعمرين الذي أوصلهم جشعهم إلى استغلال كل شيء، يسخر أيضا من جهل الأثرياء الذي لم يُغنهم مالهم عن السقوط في ألاعيب المستعمرين، ومن جهة ثالثة يُوجّه نقده إلى عموم أبناء الشعب الذين يقعون فريسة لهؤلاء وأولئك، ويحذرهم من عواقب الخمر في نهاية المسرحية.

ويفتح النار أيضا على المرابطين الذين يستغلون شيئا آخر يبتزون به هؤلاء الفقراء من عامة الشعب الذي أعماهم الجهل، كتابة تمائم لمختلف الأغراض، في هذه المسرحية قدور (من أداء رشيد قسنطيني) يستعمل التمائم بغرض الإنجاب، ولكنها بقيت بدون نتيجة، رويشد بقدراته الارتجالية العالية، استغل هذه الشخصية لتمرير كثير من الرسائل . حسب الموقف . ربما حتى تلك التي لم تكن في النص، كلها بمعنى واحد "فيقوا" في خطاب لعامة الناس، أما أولئك الانتهازيون، فالخطاب الموجّه لهم أشد قسوة "فاقوا"، (لقد أفاق الشعب ونحن من أفاقه).

2. 4 .1. 2. بنـي وي وي، عاقــبة المــخادعـين

هذه المسرحية كتبت سنة 1935، رغم أهميتها التاريخية والسياسية والفنية، لم تحظ باهتمام كبير من طرف الباحثين، ولم نعثر لها إلا على بعض نتف قليلة وتعليقات الخفيفة مبثوثة في بعض الكتب والمقالات.

حتى محتوى المسرحية لم يحدث حوله الاتفاق، فرغم أن بشتارزي كتب عنها في مذكراته1 وعن المضايقات التي تعرض لها خلال جولته بها، لكنها – حسب رأينا– لم تحظ بالدراسة والبحث الكافيين، حيث بقيت بعض الجوانب خفية حتى هذه الساعة.

[1] Bachetrzi , op- cit, P 247/ 262

مسرحية "بني وي وي" كوميديا غنائية من ثلاث فصول، ألّفها محي الدين بشتارزي و"لويس شابرو" L.CHAPROT سنة 1936، وقام بأدائها ثلّة من الممثلين والممثلات نذكر منهم: محي الدين بشتارزي في دور الابن جميل الامي، وقام فيها محمد هامل بدورين: "دور سي بلقاسم"، ودور "عمار الخادم"، وفيها دورين نسائيين قامت بدور أنيسة فتحية، وبدور السيدة LAGRIPE السيدة "نللي ألونزو" NELLY ALONSO.... 1.

حكـاية "بـــني وي وي":

تبدأ المسرحية في فصلها الأول بعرض الخديعة التي سيسقط فيها على الامي، وهو رجل صاحب ثورة لكنه أمي، يجهل تماما للغة الفرنسية، ومع ذلك يصبح نائبا ماليا، هذه الخديعة يدبّرها خليل، وهو رجل مخادع مع خليلته أنيسة، التي يقدمها لعلي الامي على أساس أنها أخته، ويريد أن يزوجه منها طمعا في ثروته، وهذا بمساعدة سليم الذي يقنع علي الامي بالزوج من أنيسة الجميلة، مقابل الدخول في مشروع تجاري يغني السيد "دولاك" ويعود على الأهالي بالخراب.

جميل ابن علي الامي شاب مُتعلّم اكتشف الأمر عن طريق الخادم عمر، فأسرع إلى والده لكي ينهيه عن فعلته ويحذره من هذه الخديعة، لكن عنجهية الأب تمنعه من رؤية الحقيقة بل راح يُؤنّب ابنه قائلا:" ليس على الأبناء أن يحكموا على آبائهم". وخوفا من العار يهجر جميل بلدته.

في الفصل الثاني أصبح جميل خوجة في إحدى البلديات المختلطة (COMMUNE MIXTE) ، وجد فيه "كلير" خير مساعد له، سي بلقاسم النائب المالي لهذه المنطقة رجل جاهل، ولكن بفضل ثورته ومساندة المرابطين له أصبح نائبا ماليا، أراد أن يجدد عهدته الانتخابية، ولكن سوء الحظ قاده إلى سمسارين مخادعين وهما سليم وخليل، ليكررا معه نفس

1 ينظر الملاحق ص 349

اللعبة التي قاما بها مع علي الامي، وهي تزويجه من أنيسة على أساس أنها أخت خليل، في حين هي عشيقته كما أسلفنا، كاد سي بلقاسم أن يقع في الفخ لولا حضور جميل، الذي أفسد عليهم الأمر وفضح نواياهم بمعاونة أنيسة التي عادت إلى رشدها، الأمر الذي هيّج غضب خليل فأخرج مسدسه ووجهه نحو أنسيه، ولكن جميل الذي كان في الوسط أعاد توجيه فوهته إلى خليل، فقتل هذا الأخير نفسه.

في الفصل الثالث تدور الأحداث في غرفة فندق، بعد أن برّأت التحقيقات جميل خرج من السجن مريضا، لا مُعين له سوى وكيلة الدار التي يسكنها MLLE LAGRIPE ، وهو في هذه الظروف، التجأ إليه شيخ فقير أنهكه الجوع والبرد في مساء ليلة باردة، فأدخله وآواه، وفي نفس الوقت يدخل عليه الدكتور عزيز الذي قبل عيادة جميل رحمة وشفقة، دون أن يعلم أنه صديق طفولته، وهنا تقع المفاجأة الكبرى حيث يلتقي الأب (الذي لم يكن سوى ذلك الشيخ الفقير الذي آواه) والابن جميل والصديق (الطبيب عزيز) وتسدل الستارة على هذا المشهد المؤثر والمفرح. [1]

جاءت أحداث المسرحية متسلسلة في سياق حكائي غنائي فكاهي، تجعل الملتقى يفهم بالضرورة دوافع الشخصيات، وطموحاتها، وأغراضها، دون الحاجة إلى استعمال الخطاب المباشر الذي يفسد اللعبة المسرحية وينزع عنها عنصر التشويق، ويسفه ذكاء المتلقي.

يُعرّف "فيليب هامون" الشخصية، على أنها بياض دلالي يمتلئ تدريجيا ويُبنى مع فعل القراءة، أي أن المتلقي هو الذي يبحث في دلالات العرض المسرحي السمعية منها والبصرية ليُشكّل قراءته الخاصة حيث يقول في هذا السياق: "السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة ومعطاة بشكل قبلي، يتعيّن علينا فقط أن نتعرّف عليها، ولكنها بناء يتم اطراداً زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية، إنها "شكل فارغ" تقوم المحمولات المختلفة (الأفعال أو الصفات) بملئها

[1] ينظر: الملخص في الملحق، ص 350

إذن الشخصية هي دائما تكاثف لأثر سياقي ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ"،[1] بشتارزي بدون إحاطة بآراء "هامون" هذه، قدم حكاية بسيطة ـ عرضناها سابقا. وأضفى عليها بعض التوابل والألوان، حتى يُسهّل على الملتقى عملية اقتناص الشيفرات وتفيككها وفق سياقه السياسي والاجتماعي، ثم موّه كل ذلك بمجموعة من الأغاني الفكاهية، حتى يُضلّل الرّاصد الفرنسي، ومع ذلك لم يسلم، وطاردته التهديدات أينما حل.

طبعا لا يخفى على أحد أن سي بلقاسم وعلى الامي هما المقصودان بعبارة "بني وي وي" وهذا ماصرحت به أسبوعية "L'ENTENTE"والتي قدمت بدورها عرضا مفصلا عن المسرحية.[2]

سليم وخليل وأنيسة، المخادعون الذين يقفزون على الفرص، ومذهبهم الغاية تبرر الوسيلة، يدفعون المنتخبين من الجزائريين إلى خدمة أغراض المستعمرين على حساب أبناء بلدهم، ويمكن إغراؤهم بأي شيء، فأنيسة وسيلة الإغراء، وهي تمثل جزءاً من المجتمع الذي يمكن توريطه في هذه العمليات الخسيسة ولكنها في الأخير تتراجع بتأثير من جميل، الذي يمثل الجيل المتعلم، ويفهم ألاعيب المخادعين، وهو المُعوّل عليه في فضحهم، الأمر الذي ينطوي على معنى صريح هو إعلاء مقام العلم والمتعلمين، وفي نهاية المطاف يضرب بشتارزي مثلا على تكافل الجزائريين وتعاضدهم، فرغم الحاجة يأوي جميل الشيخ الفقير الذي يظهر ـ فيما بعد ـ أنه أبوه، ويقبل الطبيب عزيز بتطبيب جميل الذي يظهر أخيرا أنه صديق طفولته، ويجمع بشتارزي الجزائريين تحت سقف واحد. في سنة 1935 يُسوّق المسرح الجزائري مثل هذه الأفكار، بُعيْد سنوات فقط من احتفال فرنسا بمئوية استعمار الجزائر.

---

[1] ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم:عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب 1990.ص .ص 29، 30

[2] Bachetarzi, op- cit, pp 248 - 249

يقول بشتارزي في المنشور الخاصة بالمسرحية:

"بني وي وي تحزنك وتفرحك وتبكيك وتضحكك

بني وي وي تقول لك قل "وي" غير في الوقت اللازم

بني وي وي تبين لنا أن الجاهل يضر نفسه، ويضر عائلته، ويضر جميع من يقرب إليه

بني وي وي تظهر لنا بللي لا حياة لا تقدم لا اعتبار إلا بالعلم

بني وي وي تفهمك أنه لا حسب لا نسب ولا جاه إلا بالعلم

بني وي وي تظهر لك أخر حياة القمار و الخمار و الفاجر

بني وي وي تصور لك على خشبة المسرح حسنات العلم وسيئات الجاهل."[1]

هذه الكوميديا الغنائية السياسية تتخللها ثمانية أغاني فكاهية كلها كتب بلغة الشعر الملحون،جاءت مُعلّقة على أحداث المسرحية، وهي عبارة عن استراحات أثّث بها بشتارزي مسرحيته، خاصة وهو صاحب الصوت الجميل، والفرقة تضم مجموعة من المطربين والعازفين إذن يمكن لك أن تتخيّل إيقاع العرض وجماليته، فمن تمثيل درامي وسط ديكورات وحوارات بين الشخصيات، تأتي الأغاني الحيّة التي تتخلل العرض بطريقة سلسة ومبررة، فيخرج العازفون والمطرب ويستمتع الجمهور بوصلة غنائية ثم يعود الجمهور إلى العرض من جديد، ولذلك كانت العروض تدوم حتى منتصف الليل، مشحونة بالرسائل المشفرة التي تحكي عن انتهازية المنتخبين، وخداع المحتالين وعاقبتهم، وضرورة الاعتناء بتربية المرأة وتعليمها، لأنها ركيزة الأسرة بل المجتمع برمته، وهذا ينمُّ عن وعي حقيقي بدور المرأة في المجتمع، فهي بمثابة المضغة من الجسد، إن صلحت صلح الجسد كله وإن هي فسدت فسد الجسد كله، وختمها بعبارة " المرا بـها تحـيا الاوطـان"

[1] ينظر: الملحق ص 351

الأغنية الخامسة كاملة كما وردت في المسرحية يقول فيها:

في نـسا برنا كايـن المـلاح لكن الجهـل ردهـــم قباح

نســوا العفو ونسوا السماح حتى مابـقى فيـــــهم أمـــان

الـمرا تساعدك وتهـــــنيك وكي تحب ترجع تعدب فيـك

تريـــــح بالـك والا تعيـيك المرا مَلَـــك وهـي شيــطان

بنت الأصل تحل لك عينين واللي فاسدة هي اللي تعميك

اللي مليــحة هـي تداويـك واللي قبيحة لا قـــــلب يحنان

العاقـلة تـــرد لـيلك نــهار والجاهلة تنـــشف لك البـحر

وتخلـيك ما بين الناس عـــار العاقلة تعــلي قـدر الانسان

الـمرا تـــــربي لنـا اولادنـــا وهـــي تعـــــــمرلنا ديـارنا

ما تنساوشي وصاية جدادنا ماتخلوهاشـي في الطـــــرقان

الـمرا لازمـــــــنا نعلـموها كي تكون صغيرة نفهـمـوها

في الخـير والإيـمان ربـــوهـا المرا بـها تحـــيا الاوطـــان

الأغنية الرابعة وهي أغنية سياسية بامتياز، واختار لها موقع الوسط ـ في قلب المسرحية. حتى لا تلفت الانتباه، ولكن البوليس الفرنسي انتبه لهذه الأغنية، فقد عثرنا على مراسلة يطلب فيها ترجمة لهذه الأغنية باللغة الفرنسية، وسوف يأتي الحديث على مراسلات البوليس الفرنسي بخصوص هذه المسرحية لاحقا.

1. الدولة في عام التسعطاش 19 قالت هذا قـــرن ربعـــطاش 14
2. في عـــوض ستـة ســطاش ديلقي فينـانصـــــــــي عليكم

3. لوكانا حـنا من ذاك الـعام بعتـــنا اللي يفهموا الحـــكام
4. وما بعتنا اللي يصوقو اللغنم راه حالتـــنا خـــــير من اليوم
5. احنا ما بعـتنا غـير السمين والمرابط اللي عـليه الـــدين
6. بثلـــــث مايـة والاميـــتين كيحـــــصل في الحين يجيبهم
7. يقول لك نعـمل ونـواسـي وننـهي على المـــــــعاصي
8. وأنا بهمكم راني نقاسـي ويرجـــع عـــــلينا هـو يلـوم
9. ما بعتنا غـير بني وي وي اصحاب كســكسو المـشوي
10. يعرض لك في فرانصوا ولوي وهـو غـــــير يخـدع فيـــــهم
11. يقـــول العـرب في يـدي واللي يحب الشيعة يجي لعندي
12. يغلطهم كي قـول لهم جـدي ويجوز روحه سـيد القوم
13. اللوم ياناس ماشـي عليهم احـناي اللـي سميناهم
14. وحنـاي اللـي وكلـــناهـم والدولة عليها لاش تلـوم
15. إذا تحـــبوا يفـــهـموكم الحكـام يصنتـوا لـــكم
16. ابعتـــوا لهم عـقالـكم ما تبعثوش حمـير القـوم[1]

هذه الأغنية تحتوي على كثير من الملفوظات الشعبية التي لم تفقد دلالتها إلى يومنا هذا لأنها قريبة من اللغة الفصحى، فيها فقط كلمات قليلة بالفرنسية (DELEGUES FINANCIERS) وردت في عجز البيت الثاني، واسمين : (FRANCOIS ET LOUIS) وردت في البيت العاشر، وكلمة "بني وي وي" (BENI OUI OUI) رغم أن عامة الناس وقتها كانت تفهم هذا النوع من الكلمات المتداولة باللغة الفرنسية، أما باقي الكلمات فهي واضحة رُوعي في كتابة هذه الأغاني البساطة والدقة في تمرير الرسائل، حتى لا تلتقطها آلة الرصد

[1] ينظر الملحق : ص 352

البوليسي، ومن خلال قراءة عمودية لهذه الأغنية يظهر ذلك، ففي البداية كان النقد موجها صراحة للسلطات الفرنسية في لفظ "الدولة" التي قلبت الحقائق، وميّعت الأمور، فبدل ست نواب أصبح العدد ستة عشر، وفيه معنى واضح أن هذه الألاعيب الاستعمارية أصبحت مكشوفة، في المستوى الثاني النقد مُوجّه للمنتخبين الجهلاء والأميين، والذين يُخادعون أهاليهم وشعبهم، ويجرون وراء بطونهم، ويدّعون أمام الفرنسيين أن لهم نفوذا في قومهم.

وفي المستوى الثالث ينتقد المجتمع برمته، ويقول نحن الذين اخترنا هؤلاء الجهلاء، ونحن من أوكلهم وأعطاهم الشرعية، وفي محاولة لمراوغة الراصد البوليسي يُعفي "الدولة" بقوله:"والدولة عليها لاش تلـوم". وبشتارزي كان شاعرا بالخطر الذي يتهدده جراء خطاب مباشر ونقد صريح، لذلك كان يستعمل التلاعب والنقد وفق مقادير مدروسة[1]، مُعولا على ذكاء الجمهور في تفكيك ما وراء النص. على اعتبار أن المُتلقّي طرف مُشارك في الخطاب وفاعل ومُنتج.

ويختم الأغنية: إذا أردتم أن تصل انشغالاتكم :" ابعـتوا لهم عـُقَّالْـكـم، ما تبعثوش حمـير القـوم"، وهي خاتمة لاذعة لأنه يصف المنتخبين بوصف قاس جدا وهو تشبيههم بالحمير، ومع ذلك تمرّ الرسالة لأن فيها شحنة كوميدية، تجعل كل من في الصالة يدخل في موجة ضحك هيستيري. ليس فقط على هذا المقطع ولكن هناك غيره مثلا:" ما بعثنا غـير بني وي وي، أصحاب كسكسو المـشوي" وفيه فضح لسلوكاتهم وممارساتهم التي لا تبتعد عن بطونهم.

ومرات يبثّ في النص أغاني فكاهية إيقاعية لتنشيط القاعة، والتخفيف على الجمهور، ولكنها لا تخلوا من جرعات سياسية مثل الأغنية الثانية:

1. تقوله مرته اشري لي وي وي وي

2. يقوله صاحبه تعطي لي يقوله وي وي وي

[1] Bachetarzi, op- cit, p250

3. تجي تقمّر يا سيدعلي وي وي وي

4. تجي تسكر يا سيدعلي وي وي وي

5. تجي تشطح يا سيدعلي وي وي وي

6. ما تعرف في السياسية غير وي وي وي

7. عامل في الناس براسه بوي وي وي

8. ماكانش كلمة مكحاسة ككلمت وي وي[1]

طبعا الأغنية تقع في بداية العرض، ولإعطاء انطباع أولي عن العرض بأنه فكاهي اجتماعي بعيد عن السياسة، يبدأ في الحديث تعريضا وتلميحا، بأن المقصود بـ"بني وي وي" هم نحن جميعا، أنا وأنت وهو، ولكن في البيت السادس يسمح لنفسه بكسر الطوق التكتّم وبطريقة ذكية وسريعة ويُعلن صراحة بأن المقصود من الخطاب الذي تُعلنه هذه الأغنية من بدايتها، هو أنت يا من تدّعي ممارسة السياسة وأنت لا تحسن إلا هزّ رأسك في كل مرة بنعم.

هذه الانزياحات السريعة، وهذه الخطابات المُشفّرة، يفهمها أصحاب العقول الكبيرة، ولكن حتى المتفرج البسيط كان يُفكك تلك الشيفرات، وهو المُتعوّد على الكلام الملحون، وأخبار القوال والمداح في الأسواق الشعبية، التي تبدو في مظهرها أنها كلام عادي ولكنها مشحونة بالدلالات ومكتنزة بالمعلومات التي ينقلها هذا المداح أو القوّال من القرية إلى السوق، ومن الدشرة إلى المقهى الشعبي، يستقبلها المواطن، ويفهمها المعنيُّ، وتُفلت من عين وأذن الرقابة البوليسية الاستعمارية.

بشتارزي كان متأكداً من بلوغ خطابه إلى المُستقبل، من خلال ردود الفعل التي كان يسمعها ويرها ويتابعها عبر الصحافة الجزائرية، أو صحافة المستعمر خاصة اليسار

1 ينظر الملحق ص 353

الفرنسي، وهذا بالضبط ما قصده رشيد يحياوي في أطروحته عندما قال: بأن من مفهوم الخطاب لا يصحّ أنّ يتّصف بهذه الصفة إلاّ متى توفّرت فيه غايتا الفهم والإفهام، دلّ ذلك على أنّ:

المُتكلّمُ بَليغٌ لأنّه أَفْهَمَ

الكلامُ بليغٌ لأنّهُ فُـــهم

المُخَاطَبُ بليغ لأنّه فَهِمَ[1].

الفكاهة في الأغنية مضمونة، وفيها صورة كاريكاتورية لشخص لا يحسن غير هزّ رأسه أمام كل حادثة وأمام كل موقف بنعم، خاصة تلك اللازمة في نهاية كل البيت التي تفيد التكرار، والتكرار آلية من آليات الضحك، فبمجرد سماعها تنفجر القاعة ضحكا.

بخصوص الجولة الفنية التي قامت بها فرقة محي الدين ابتداء من 28 نوفمبر، إلى غاية 23 ديسمبر 1935 في شهر رمضان المتزامن وقتذاك مع فصل الشتاء، أين انتقلت الفرقة إلى 21 مدينة، إلى كل من البليدة، المدية ، البرواقية، البويرة، تيزي وزو، بجاية، جيجل، ميلة، قالمة، قسنطينة، سكيكدة، عنابة، سوق أهراس، تبسة، عين البيضاء، خنشلة، باتنة، بسكرة، سطيف، سانت ارنو، شاتودان دو رومل ، برج بوعريريج[2].

تعرضت المسرحية لكثير من المتابعات والتحريات من طرف السلطات الفرنسية وصل الأمر إلى أعلى هرم السلطات الاستعمارية وهو القائد العام LE GOUVERNEURE DE L'ALGÉRIE GÉNÉRAL بناء على مراسلة وصلته من ضابط الشرط لمدينة باتنة بتاريخ 12 نوفمبر 1935 ، وتتأسس هذه المراسلة على إعلان نشرته جريدة L'ENTENTE لمسرحية

[1] ينظر: رشيد يحياوي، **التبالغ والتبالغية**، نحو نظرية تواصلية في التراث، دار كنوز المعرفة، ط، 1، الأردن، 2014، ص، 347

[2] انظر الملحق ص 354

"بني وي وي" التي ستعرض قريبا على سكان محافظة الجزائر ومحافظة قسنطينة خلال شهر رمضان، يقول فيها: "ولاحظنا أن هذه المسرحية الهزلية فيها انتقادات للمنتخبين الأنديجان، لاشك أن هذه المسرحية ذات طابع سياسي".1

وهو ما دفع بالحاكم العام لإصدار تعليمة بتاريخ 22 نوفمبر 1935 وجّهها إلى المدير العام لشؤون الأهالي ومنطقة الجنوب، وسمى فيها المسرحية باسمها، وطلب معلومات دقيقة حول طبيعتها.2

وفي دراستها للوثائق الأرشيفية للبوليس الفرنسي المتعلقة بهذه المسرحية، تخلص "طامر أنوال" إلى أن الرقابة الكولونيالية لعبت دورا جوهريا في متابعة ومراقبة كل مجريات العمل المسرحي لدى محي الدين بشتارزي، وغيره من المبدعين الجزائريين، وحتى اليسار الفرنسي مثلما حدث مع مسرحية "منسيرات" لـ"إمانيول روبلاس"، أما مسرحية "بني وي وي" فكانت الرقابة عليها أشد، ربما من وحي عنوانها ذو اللّمسة التهكمية، حيث امتدت من بطاقة العرض إلى برقيات أو تلغرافات بالموافقة أو الرفض على التنقل أو استعمال القاعات، إلى فرض الالتزام بتقديم ملخص عن العرض أو تقديم نسخة مترجمة إلى الفرنسية عن المسرحية وتفاصيل الأغاني المرافقة، وكل ما يخص الأجواء العامة للعرض ما قبل وما بعد، كل ذلك حرصا من الإدارة الاستعمارية على عدم الإخلال بالنظام العام، ووعيا منها بما يمكن أن يفعله المسرح في إيقاد الوعي الجماهيري.[3]

مع كل هذه المضايقات، استمر نشاط فرقة محي الدين بشتارزي وواصل على نهجه التهكمي الساخر من السلطات الفرنسية ومن الوضع القائم، فبعد مسرحية "فاقوا" 1934

[1] ينظر الملحق ص 356

[2] ينظر الملحق ص 357

[3] طامر أنوال، **مسرحية بني وي وي" لمحي الدين بشطارزي قراءة من النسق إلى السياق في وثيقة** من أرشيف البوليس الكولونيالي، قراءات في المسرح الجزائري (كتاب جماعي)، ط1،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،2014.

"على النيف" 1934، "بني وي وي" 1935، ألّف مسرحيات أخرى على نفس المنوال وتعرّض إلى المنع، وتوقفت فرقته نهائيا في 2 نوفمبر 1937، ولم يستأنف نشاطه إلا سنة 1939 بعد تدخل محاميه1، وتبقى مساهمة محي الدين بارزة في تكوين الفرقة البلدية عام 1947 التي قال عنها مصطفى كاتب أنها أثبتت موهبة محي الدين وشخصيته الفنية الشاملة التي تركت آثارها في جيل مصطفى كاتب، هذا الجيل الذي حمل مشعل المسرح بعد الاستقلال.2

وفي الأخير يمكننا القول إنه رغم أن هناك الكثير من التصريحات التي تلوم محي الدين بشتارزي، وتتّهمه بغموض في مواقفه، وتُعاتبه على أدائه للنشيد الفرنسي LA MARSEILLAISE ومن هؤلاء الأديب الهادي فليسي3، وغيره كثير، ولكن ردود بعض المنصفين4 وضعت تصرفات بشتارزي وبعض تصريحاته في سياقها التاريخي ـ شعب مُستعمر مقهور، تُفرض عليه القوانين والأعراف عنوة ـ ولكن ريادته للمسرح السياسي في الجزائر لا ينافسه عليها أحد، فهو أبو المسرح السياسي في الجزائر بامتياز.

2.4.2. مـسرح السجـون تجربة حسان الحسني

عرف الفنان حسان الحسني ـ المعروف بـ "سي نعينع" ثم "بوبقرة" ـ السجون قبل الثورة التحريرية، حيث بدأ نشاطه السياسي باكرا في صفوف الحركة الوطنية والخلايا السرية التي اشتغلت على بثّ الوعي بحقيقة المستعمر، وبعث اليقظة بين أفراد الشعب بأن ليل الاستعمار يجب أن ينجلي.

---

[1] أحمد بيوض، مرجع سابق، ص ص 62، 63.

[2] بوعلام رمضاني، نشرة الستار، العدد 5، الصادرة عن المهرجان الوطني للمسرح المحترف، من 16 إلى 27 سبتمبر 1985، الجزائر

[3] El Moudjahid , Du 03 Juillet 1989 P 16

[4] Mohammed Kali, Op – cit, Pp 96-97

"ومن المحتشدات التي دخلها: محتشد "سان لو" ببطيوة غرب وهران، حيث التقى بالشاعر الكبير محمد الأخضر السائحي الشهير بديوانه "همسات وصرخات" والمعروف بحسه الفكاهي وخفة دمه."[1]

وفي سنة 1956 دخل محتشد "بوسي" بسيدي بلعباس، أين التقى هناك مع الأديب والخطيب أحمد سحنون، والطبيب أحمد عروة، ومما يروى أن حسان الحسني كان يتفوّق على أحمد سحنون في عدد الحضور لنشاط كل منهما، حيث كان أغلب المعتقلين يفضلون متابعة سكاتشاته العفوية والارتجالية، كان يؤديها بأكسيسوارت بسيطة، تتمثل في طاولة مهترئة ومرميطة، وقزديرة وقاميلة. ودخل سجونا أخرى منها: سجن "الجنان" ببشار، سجن "سركاجي"، وغيرها. [2]

يعود الفضل في اكتشاف موهبته إلى الفنان القدير محي الدين بشتارزي أثناء جولة فنية قادته على مدينة البرواقية، في الوقت الذي كان فيه حسان الحسني يعمل حلاقا، ربما حدث هذا سنة 1937، حيث قدمه صديقه الفنان محبوب اسطمبولي إلى بشتارزي باعتباره وجها فنيا واعدا بعدها أسس فرقة "شمس" بمدينة البرواقية، وأنتج أول عمل مسرحي بعنوان:"أحلام حسان" تدرّب عليها شهر ونصف، وأول عرض لها كان في قصر البخاري ثم البرواقية، وحققت نجاحا منقطع النظير.

[1] سعيد بن زرقة ، مرجع سابق ، 17

[2] مرجع نفسه، ص 17

بعد جولة سريعة منذ بدايات المسرح الجزائري ومختلف المحطات التي عرفها، لاحظنا أن الفكاهة كانت علامة مائزة في كل محطة، بمختلف تمظهراتها وألوانها، لكن تبقى سنة 1926 بمثابة الانطلاقة الفعلية للمسرح الفكاهي في الجزائر، من قاعة "الكورسال" KURSAAL تحديدا بأول عمل مسرحي بالعربية العامية، وهو مسرحية "جحا".

جاء ميلاد المسرح الجزائري وسط حراك ثقافي زاخر بالنشاطات والتحديات، ظهور الصحافة، والنوادي، الجمعيات، والكشافة، والفرق الرياضية، وغيرها من المبادرات التي تهدف جميعها إلا المفاصلة مع الثقافة الاستعمارية، وبعث الخصوصية الثقافية الجزائرية.

الحديث عن مرجعيات الفكاهة في المسرح الجزائري قادنا إلى تأمل مشوار هذا المسرح مسيرته، رواده، أهم انتاجاته، وبعد عملية استقراء واسعة تبدّى لنا أن المسرح الجزائري يؤسس مرجعيته انطلاقا من التراث والتاريخ العميق للمجتمع الجزائري، وينهل من واقعه الاجتماعي والسياسي.

وبعد الدراسة والتحليل ظهر أن المسرح الفكاهي في الجزائر يعتمد المرجع الاجتماعي كأولوية ينهل منه موضوعاته، ليقاربها ركحيا من خلال عرض السلوكيات الاجتماعية بمختلف تمظهراتها سواء تلك المتعلقة بالأسرة، (علاقات بين الآباء والأبناء بين الإخوة أو بين الأزواج...) أو ما يتعلق بمنظومة العلاقات داخل المجتمع برمته (علاقة مع الجار، مع المحيط، أو داخل مؤسسة ما. ولعل سبب اعتبار المرجع الاجتماعي أولوية، هو أن المبدع (كاتب أو مخرج أو سينوغراف أو ممثل ...) هو جزء من هذا المجتمع يتأثر بما يحدث فيه، وبما أنه يملك أداة التعبير(اللغة المسرحية) وقناة الاتصال (العرض) فهو يريد أن يؤثر،ووسيلة التقويم وهي الفكاهة، ينتقد ويسخر ويتهكم من أجل أن يُصحح ويُقوّم، تأتي في المقام الثاني المرجعية سياسية، على اعتبار أن الممارسة السياسية هي سلوك يومي، يقوم به المواطن في تعامله مع الإعلام، مع الإدارة، مع السلطة سواء

كانت محلية أو مركزية، وهذا التعاطي اليومي للشأن السياسي لابد أن يؤثر على الممارسة المسرحية التي تريد أحيانا أن تجعل من المسرح منبرا سياسيا موازيا، يجيب على التساؤلات الكبرى انطلاقا من التفاصيل البسيطة والممارسات اليومية، وأحيانا من أجل أن يزعج ويقلق عن طريق تعرية السلوكات السلبية وانتقادها والضحك على أصحابها، كما لاحظنا في مسرحية "بني وي وي"، حتى التراث الذي يُعتبر مرجعية مهمّة يُعزّز الانتماء ويُرسّخ الهوية، يستغل أحيانا هذا التراث للخوض في السياسي كما رأينا في مسرحية "غبرة الفهامة"، أما فيما يخص المرجعية التاريخية فإن هذه الدراسة قد توصلت إلى أن الاعتماد على هذه المرجعية في المسرح الفكاهي نادر، بسبب النظرة الكلاسيكية للتاريخ التي تُقدّس الماضي وتنزّهه وترفعه عن العيوب والنقائص وتعُدّ الضحك من التاريخ (أفردا أو أحداثا) انتقاصا وتشويها، ولذا بقي الموضوع التاريخي في المسرح الفكاهي نادر، في حين يظهر من خلال ما توصلت إليه الدراسة في الفصل الأول أو من خلال تحليل مسرحية "حسان الطيرو" أن التعامل الفكاهي مع المرجع التاريخي، يكسر هالة التقديس والتعظيم ويجعله أكثر إنسانية ومن ثم أكثر إقناعا.

الفصل الثالث

مرجعيات الفكاهة

في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي

1. المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، التجربة والآفاق

1.1. تاريخ الحركة المسرحية بالمدية

1.2. من أيام مسرحية إلى المهرجان الوطني حسان الحسني (1997.2005)

1.3. المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي (2006. 2015)

2. مرجعيات الفكاهة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي

2.1. المرجعية التراثية في مسرحية ليلة القبض على جحا، إنتاج 2014

2.2 .المرجعية الاجتماعية في مسرحية الصاعدون نحو أسفل، إنتاج 2014

2.3. المرجعية السياسية في مسرحية ضيوف السيناتور، إنتاج 2009

3. مرجعيات الفكاهة في مسرحية الطبيب، من النص إلى العرض

3.1. مسرحية الطبيب رغم أنفه، قراءة وصفية تحليلية

3.2. دراسة سيميائية تحليلية لمسرحية الطبيب رغم أنفه لـ"موليير"

3.2.1. البنية العميقة

3.2.2 العلاقات الدلالية:

3.2.3 المربع السيميائي

3.3. دراسة في العرض المسرحي بين تجربتي أحمد خودي ووحيد عاشور

3.3.1. أحمد خودي رؤية بيداغوجية لمسرحية الطبيب رغما عنه

3.3.1.1. النص من التفكيك إلى التكييف:

3.3.1.2. الرؤية الإخراجية لعرض الطبيب عند خودي:

3.3.1.3. آليات الفكاهة وكيفية الاشتغال عليها عند خودي.

3.3.2 الطبيب رغما عنه من منظور اتصالي عند وحيد عاشور

3.3.2.1.قراءة جديدة للنص المسرحي

3.3.2.2.الرؤية الإخراجية عند وحيد عاشور ومقاربة الواقع

3.3.2.3.الاشتغال الفكاهي عند وحيد عاشوري في مسرحية الطبيب

تحاول الدراسة في هذا الفصل القيام بعمل توثيقي للحركة المسرحية في المدية، وللمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، باعتباره تجربة نوعيه متفرّدة، وهذا نظرا لما للتوثيق من فوائد علمية جمّة، تفتح الآفاق واسعة أمام المشتغلين بالبحث المسرحي والمهتمين به، ومن جهة ثانية، تسعى الدراسة لوقوف على طبيعة المرجعيات التي تأسست عليها الفكاهة في العروض المسرحية المشاركة في المهرجان، وآليات اشتغالها في هذه العروض، من خلال دراسة عيّنة قصدية . كما أشرنا سابقا . وهذه العينة مختارة من ضمن العروض المجازة في المهرجان، جاء هذا اختيار على خلفية الاتكاء على آراء لجان التحكيم المكونة في كل دورة من خمسة خبراء في المسرح، ضمانا للحياد والمصداقية، رغم ما يمكن أن يقال عن طبيعة عمل لجان التحكيم، لكننا مع ذلك فضلنا الاعتماد عليها، لأن قراراتها . في كثير من الأحيان . كانت تحظى بقبول الجمهور، ووسائل الإعلام، وهذا مؤشر إيجابي.

وجود عرضين مسرحيين ، برؤيتين إخراجيتين متباينين من حيث القراءة والتلقي، وكل منها حاصلة على جائزة العنقود الذهبي في سنوات مختلفة، يعتمدان النص المسرحي نفسه "الطبيب رغم أنفه" لـ"موليير" MOLIÈRE، هذا ما دفعنا إلى تسليط الضوء على هاتين التجربتين، للتعرف على طريقة كل مخرج في الاقتراب من الموضوع، وكيفيات توظيف الفكاهة، وما هي المرجعيات التي اتكأ عليها المخرج؟ ولماذا؟

وعليه خصّصنا مبحث الثاني والثالث لدراسة مسرحية "الطبيب" لـ"موليير"، خُصص الثاني لدراسة النص المسرحي الأصلي لـ"موليير" وفق الجهاز المفاهيمي لـ"غريماس"A. J.GREIMAS (1917،1992)، وتمحّض المبحث الثالث لدراسة رؤى إخراجية متباينة لهذا النص، مُتقصّدين الوقوف على مرجعيات الفكاهة وآليات اشتغالها.

1. المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، التجربة والآفاق

1.1. تاريخ الحـركة المسرحـية بالمدية

تعود بدايات الحركة المسرحية بالمدية إلى مطلع القرن الماضي، وتُعدّ من بين المدن الطلائعية في احتضانها للممارسة المسرحية، والفضل في ذلك راجع إلى جملة من العوامل منها:

احتضانها المبكر للحركة الوطنية، وانخراط كثير من أبنائها في صفوف الحركة الكشفية، والرياضية، والجمعوية، وغيرها من أشكال التنظيم والنشاط التي طرحتها الحركة الوطنية لتأطير الشعب، ومن بين تلك النشاطات المسرح.

قُربُها من العاصمة، فبقدر ما أفاد هذا العنصر في تطوير الحركة الثقافية والرياضية بالمنطقة، حيث سمح هذا القرب باحتكاك أبناء الولاية بالقيادات الوطنية سواء في الحركة الوطنية أوفي الحركة الثقافية والرياضية، ولكن كان هذا القُرب من ناحية ثانية ـ في تقديرنا ـ سببًا في حُدوث نزيف في الطاقات الفنية والإبداعية التي نزحت نحو العاصمة، وأسّست حياتها هناك، وعلى سبيل المثال نذكر: حسن الحسني، محبوب اسطمبولي، محبوب باتي، عبد القادر فراح(إلى العاصمة ثم فرنسا ثم انجلترا)، محمد فراح، شريف قرطبي، وغيرهم، وهذا ليس شأن المدية وحدها، فكثير من المدن المجاورة للعاصمة تُعاني الأمر نفسه.

وجود الأمير خالد بالمدية لفترة وجيزة أين قضى جزءا من الإقامة الجبرية المفروضة عليه من طرف الاستعمار بالمدية، ولكن هذه الفترة القصيرة، قضاها في حيوية ونشاط، وكُنّا قد تحدثنا من قبل عن دوره في تأسيس جمعيات مسرحية بكل من المدية والجزائر والبليدة، وغيرها من النشاطات السياسية والاجتماعية.

كل هذه العوامل أدت إلى وجود حركة مسرحية نشطة بالمدية، تظهر بقوة كلما وُجدت شروطها، وتعود إلى الفتور باختفاء تلك الشروط، ولكنها لم تنطفئ أبدا، وجاء المهرجان الوطني للمسرح حسان الحسني الذي أصبح بعد 2005 المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، من رحم هذه

الحركة التي يُناهز عمرها ما يربو عن قرن من الزمان، وتطوّر وترسّم وأصبح محطة سنوية يلتقي فيه المسرحيون والمثقفون ومُحبّوا الفكاهة، سجّل عبر مسيرته القصيرة (17 سنة بين تجربتين، مهرجان حسن الحسني 1997.2005، والمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي 2006 إلى يومنا هذا) علامة فارقة من حيث طبيعة التنظيم، نوعية العروض، والاستراتيجيات منتهجة.

تشير أغلب الدّراسات أنّ سنة 1911 تعد البداية الحقيقية للحركة المسرحية بالمدية، جاء هذا على لسان محمد محبوب اسطمبولي[1]: " لعل أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو الأمير خالد،[2] حفيد الأمير عبد القادر، الذي طلب من جورج أبيض حين التقى به في باريس سنة 1910 أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر (...)، أسس الأمير خالد سنة 1911 ثلاث جمعيات فنية، الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المدية، وقامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنة اللاحقة، أما جمعية المدية فقدمت مسرحية المروءة والوفاء بمنزل القاضي عبد

[1] محمد محبوب اسطمبولي، تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة أمال، العدد 35سبتمبر أكتوبر 1976، ص68. ينظر: صالح لمباركية، مرجع سابق ، ص ص 37 38. وينظر: أحمد بيوض، مرجع سابق، ص 26.

[2] الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر، وهو خالد بن الهاشمي ولد بدمشق سنة 1875، ودرس في دمشق ثم انتقل إلى باريس حيث درس في ثانوية Louis Le Grand ، وبعدها دخل المدرسة العسكرية Sait Syr سنة 1893 بصفته انديجان، وقد رفض التجنس بالجنسية الفرنسية، عاد إلى مدينة الجزائر بعد أن تحصل على رتبة نقيب، ثم أرسل في بعثة إلى المغرب الأقصى من قبل القوات الفرنسية، إلا أنه عمد إلى تحريض السكان على الثورة ومقاومة الاحتلال الفرنسي، فأعيد إلى الجزائر، وبعد الحرب العالمية الأولى أجهر بمعاداته للقوات الفرنسية، وفي 1919 قدم لائحة للحكومة الفرنسية ضمنها مطالب الجزائريين، ثم أصدر جريدة الأقدام سنة 1920 ودعا فيها كل المثقفين الجزائريين ورجال الفكر إلى كشف الماضي المجيد للأمة الجزائرية، وإعداد تراجم لمشاهير وزعماء الإسلام، يقول:"لم يفعل الغازي المحتل لنا شيئا، وما تزال المجاعة تقف أمام أبوابنا"، أسس في مدينة الجزائر منظمة سياسية أسماها (الإخوة الجزائرية) انخرط فيها الشباب والكهول والأعيان والفلاحون والمثقفون، وهو الذي اقترح على النخبة المثقفة الجزائرية والمغربية والتونسية إنشاء نجم شمال إفريقيا، وهي حركة سياسية تولى رئاستها. وافته المنية سنة 1936. (ينظر: بوعلام بسايح الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر، مجلة الثقافة، السنة 7، العدد 97 ، يناير فبراير، سنة 1987، ص 13.)

المومن سنة 1912، وكان يُشرف على نشاطها الوكيل الشرعي الاسكندراني محمد بن القاضي عبد المومن، كما مثلت فرقة المدية مقتل الحسين تأليف جماعي، والتي أشرف على عرضها الأمير خالد بنفسه مع وجهاء المدينة، أمثال: محمد بن شنب، والمفتي حميدة بن فخار، وذلك بزاوية سيدي أحمد البركان (ربما يقصد البركاني . الباحث)، مثلت الجمعية نفسها مسرحية يعقوب اليهودي وهي مقتبسة عن تاجر البندقية لشكسبير، وبعد الحرب العالمية الأولى سنة 1919 عادت الحركة الثقافية بالمدية إلى النشاط، إذ أسس فيها الأمير خالد جمعية الوحدة الجزائرية، وقدمت مسرحيتين هما في سبيل التاج وغفران الأمير.

أسّس محمد محبوب اسطمبولي(1914. 2000) فرقة للمسرح والموسيقى والرياضة بالمدية سنة 1935 تحت اسم الهلال الرياضي،[1] وبعد انتقاله إلى مدينة الجزائر ازدهر نشاطه الفني والنضالي بالشراقة، وكان وراء تأسيس أول فرع للمنظمة الخاصة، والنادي الرياضي بهذه المدنية، أطلق عليه اسم رضا باي، بعد تأسيسه لأول فرقة للجاز والمسرح بالجزائر سنة1939، وكانت تُموّل من طرف حزب الشعب، رغم وجوده بالعاصمة لم ينقطع عن المدية، وبقي يتابع نشاطها ويدعم شبابها.[2]

كان للمدية أيضا نصيب من الجولات الفنية التي كان ينظمها بشتارزي عبر مختلف المدن الجزائرية، عُرضت مسرحية "فاقو" في مدينة قصر البخاري في مطلع ديسمبر 1934، وفيها بدأت فرقة محي الدين التدريبات على مسرحية "على النيف"[3]، وفي جولته الكبرى بمسرحية "بني وي وي" في رمضان سنة 1936، أدرج ضمن هذه الجولة مدينة المدية بتاريخ 29 نوفمبر، وعرضت المسرحية بقاعة الحفلات، سجل لنا بشتارزي في مذكراته أن أغلب الجمهور جاء متأخرا، وأن القاعة لم

[1] إضافة إلى "محبوب اسطمبولي" تبنى الفكرة كل من "بوعمرة" والشاعر "غرابلي" والشيخ "المحجوب"، واختيرت له ألوان تمثلت في بدلة بيضاء وطاقية حمراء موشاة بحاشية خضراء (الراية الوطنية) واتخذ هذا النادي من الأنشطة الثقافية والرياضية أسلوبا لمواجهة الاحتلال، ووسيلة لتمرير رسالة حب الوطن، فكان الشعاع الذي أنار درب سكان المدية، ولكن مع بداية الحرب العالمية الثانية انطفأ نجم الهلال. ينظر المدية إلهام الماضي وإشراق الحاضر، مرجع سابق، ص ص 80.79.

[2] المرجع نفسه، ص 70

[3] Bachetarzi , Op- Cit, p 212

تمتلئ وكان عرضا فاشلا، أما بمدينة البرواقية في اليوم الموالي 30 نوفمبر، فكانت على العكس تماما، حيث أعفيت الفرقة من مصاريف الإفطار، وتم استضافة أعضاء الفرقة من طرف السكان، وأثناء العرض كان الحضورُ قويًا، وكان العرض ناجحًا. في اليوم الذي يليه انتقلت فرقة محي الدين إلى قصر البخاري، وفي هذه المدينة وصلته رسالة من محافظ الشرطة، مفادها أن أي إخلال بالنظام العام سوف تكون نتيجته إيقاف العرض مباشرة وإخلاء القاعة[1].

وفي خضم هذه الجولات الفنية التي قادت بشتارزي إلى جلّ المدن الجزائرية ومنها مدينة البرواقية، كانت هناك موهبة صاعدة تصنع الحدث المسرحي بكل عفوية ورسالية وتنتظر القدر حسان الحسني (1916. 1987) ابن مدينة بوغار، رحل إلى مدينة البرواقية وبها اكترى قاعة سينما "الركس" مع شقيقه بلخير، وأسس "جمعية شمس" الفنية كغطاء لممارسة نشاطه السياسي2.

يقول سعيد بن رزقة عن بدايات هذه القامة الفنية ـ نقلا عن مسودة لمشروع سيرة ذاتية لم تكتمل ولم ينشر ـ إلى أن الفضل في إخراج شخصية حسن الحسني إلى الواجهة الفنية يعود إلى شخصين هما: صديقه محبوب اسطمبولي الذي لعب دور الوسيط الأمين، وقدمه باعتباره وجها فنيا واعدًا لمحي الدين بشتارزي، الذي جاء إلى مدينة البرواقية في إحدى جولاته الفنية بمسرحية "بوقرنونة"، وبمجرد أن جالسه هذا الأخير، اكتشف فيه جينات التمثيل من خلال براعته في التقليد وقدرته الباهرة على الارتجال، هذا اللقاء كان له مفعوله الايجابي، فبدأ حسان الحسني في تكوين فرقته المسرحية التي سماها "شمس" وأنتج مسرحيته الشهيرة أحلام حسان التي تدرب عليها لمدة شهر ونصف، وعرضها بكل من قصر البخاري والبرواقية، وحققت نجاحا جماهيريا كبيرًا، ويبدو أن تمثيلها كان بمناسبة عرس لعائلة عبد الرحمان فرحات، وكان من بين الحضور مناضلي حزب الشعب، وكان كعادته في نهاية كل سكاتش يهتف بلازمة "تحيا الجزائر" وبتوشح الرّاية الوطنية،

[1] Bachetarzi , OP- CIT, p 244 24

[2] سعيد بن رزقة، مرجع سابق، ص7

وبعد أيام زُجّ به في سجن البليدة لمدة ثلاث أشهر بسبب خروجه على النّص، وتحويل العرس إلى تجمّع مشبوه.1

بعد الفتور الذي عرفته الحركة المسرحية في الجزائر إبّان الحرب العالمية الثانية، حدثت انتعاشة كبيرة في الفترة الواقعة ما بين 1947 و1956، يذكر بشتارزي في سياق حديثه عن هذه الفترة، أن المسرح الجزائري أنتج واقتبس في العشرية الواقعة ما بين 1946 و 1956 نحو 162 مسرحية، تسعين منها من إبداع ثلاثين كاتبا، أغلبهم في الفكاهة والكوميديا،2 وفي هذه الفترة سجّلنا عودة المسرح العربي الكلاسيكي (باللغة الفصحى) وأول نص مسرحي ظهر في هذه الفترة، أي بعد الحرب العالمية الثانية هو "حنبعل" لأحمد توفيق المدني ومُثلت المسرحية عام 1948، وكذلك ظهور فرق مسرحية جديدة مثلا: "فرقة المزهر القسنطيني" لأحمد رضا حوحو، وفرقة "هواة المسرح للتمثيل العربي" أسسها محمد الطاهر فضلاء سنة 1950، وقدمت عروضها عبر كامل التراب الوطني، وفي تونس، وليبيا، ومصر، واستمر نشاطها حتى أيام الثورة.3

في هذه الفترة كانت المدية مواكبة للحراك الوطني، وشهدت ظهور الأفواج الكشفية، ثم فيما بعد ظهرت "الجمعية الموسيقية والفنية لمدانية" سنة 1952، التي عرضت في 23 جويلية من نفس السنة مسرحية "القاضي عيّاد" للفنان والمخرج "محمد ونيش"، ويُعد هذا العرض المسرحي بمثابة حجر الأساس الذي بُنيت عليه الحركة المسرحية بالمدية في هذه الفترة. ولا يمكن إغفال الجهود المسرحية والمبادرات التي كانت تقام في بعض المدن المجاورة مثل مدينة البرواقية على سبيل المثال مع الفنان "قرنينة الزوبير"4، الذي مارس المسرح النضالي في مسرحياته المعروفة والتي قام بأداء أدوارها

[1] سعيد بن رزقة، المرجع السابق، ص ص، 19.18.

[2] أحمد بيوض، مرجع سابق ، ص 113.

[3] ميراث العيد، مرجع سابق ، ص 117 وما بعدها

[4] قرنينة الزوبير من مواليد ديسمبر 1920 بالبرواقية، أحد ابرز مناضلي الحركة الوطنية ، ينظر: منشورات المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي 2017

رفقة حسان الحسني وطوبال الرشيد ودادسي علي وآخرون ومن أهمها: "الدنيا ومعاونها الشيطان" في أربعينيات القرن الماضي و"خيرة المهمومة" و"المفسدون فوق الأرض" و"من الظلمات إلى النور" توقفت مع بداية الثورة لتعاود الانطلاق من جديد بعد الاستقلال في منتصف السبعينات.

وكان لانضمام منصور بوقدرة (1934. 1958) المعروف بـ"الدف" لفرقة محي الدين بشطارزي الأثر الأكبر في تفعيل الحركة المسرحية بالمدية، وتمكن بفضل تواجده بهذه الفرقة من صقل مواهبه وإثراء رصيده المعرفي في فن المسرح، حيث تعلم أصول التمثيل وقواعده، وكذا تقنيات الاقتباس والإخراج، وشرع عقب تأسيس الجمعية الموسيقية والفنية لمدانية في الكتابة والإخراج والترجمة لنصوص من الأدب الفرنسي إلى العربية الدارجة، وأهم ما أخرج: مسرحية الطبيب رغم أنفه لموليير سنة 1953، كما شرع بعدها في اقتباس مسرحي عن رواية البؤساء لـ"فيكتور إيقو"Victor Hugo (1802. 1885)دون أن يتمكن من إنهاء هذا العمل، بعد أن قرر الالتحاق بصفوف جيش التحرير سنة 1956، وكانت رغبة الدف أن يكون عنوان المسرحية "البائسة" تكريما لمئات البائسات من بنات وطنه، وكتب نصين مسرحيين بعد التحاقه بالثورة التحريرية عنوانهما: "حياة المجاهدين بالجبال"،"حياة المناضل في المدينة"[1] وهو تناص حقيقي مع ما كتب عبد الحليم رايس "أبناء القصبة" و"الخالدون". سقط شهيدا سنة 1958 وهو ابن الرابعة والعشرين ربيعا. وبتاريخ 17 فيفري 1959 أعدم المستعمر الفرنسي الشهيد أحمد بن مهل، وكان الشهيد عنصرا نشطا بالفرقة التي أسسها منصور بوقدرة، قبل أن يلتحق بصفوف جيش التحرير.

في هذه الفترة بالذات وفي الضفة الأخرى كان هناك اسم لامع في عالم السينوغرافيا يحصد الجوائز الكبرى في المحافل الدولية[2]، الفنان العالمي عبد القادر فراح (1926. 2005) ابن مدينة

[1] كاوة عالم الدين، **جذور الحركة المسرحية بالمدية**، مجلة أشير، مديرية الثقافة لولاية المدية، العدد 01، مارس 2004، ص 13.

2 تحصل عام 1958 على جائزة أفضل عروض السنة، بمسرحية دائرة الطباشير القوقازية، وجائزة مدرسة المسارح الوطنية بكندا في عام 1968، أين شغل منصب مدير الدراسات للتصاميم والأزياء المسرحية، ثم جائزة النقد اللندنية السنوية لأفضل تصميم مسرحي لعام 1971م، جائزة أفضل عرض مسرحي سنوي بباريس لمسرحية ريتشارد الثالث لفرقة شكسبير الملكية في 1972، نال جائزة رابطة مسارح "لوست أند" لأفضل فنان عن تصميمه الديكور لمسرحية هنري الخامس لشكسبير، في=

قصر البخاري، ولكنه بكل شموخ يرفض جائزة وزارة الثقافة الفرنسية سنة 1956 احتجاجا على احتلال فرنسا للجزائر[1].

تعتبر فترة ما بعد الاستقلال وبالتحديد سنة 1963 مرحلة إعادة بعث الحركة المسرحية والفنية بالمدية مع ظهور الفرقة المدانية، وكان أول إنتاج لها "زاط وزلماط وزعيتر وبلوان" من تأليف محمد صفار بوني ثم مسرحية "بن حرز الله" التي عرضت على قدماء المسجونين والمعتقلين السياسيين آنذاك. والمقصود بابن حرز الله شخصية ذلك العميل للجيش الفرنسي أثناء الثورة، وهي شخصية واقعية.قام بإخراجها محمد صفار بوني.

وجسدت أغلب مسرحيات تلك الفترة المسار الثوري للشعب الجزائري من أجل استرجاع السيادة الوطنية، كما شهدت سنة 1963 تخصيص مقهى الهيبار سابقا لجمعية الموسيقية والفنية بالمدية التي حُلت مع مطلع 1964 ليحل محلّها اتحاد الشباب الفني للمدية، وشهدت نفس السنة عرض مسرحية "جناية أب" بقاعة سينما المونديال. ومن أهم الاسماء التي صنعت المشهد المسرحي في تلك السنوات: هرقلة محمد، حمو بوعلام، قدور السوس، عبد الفتاح زواوي، عبد القادر ملاط، عبد الرزاق مامي، حاجي صفار، عمار كلاش، صفرة. وكانت العروض تُقام بدار الشباب بحي طحطوح، وقاعة سينما مونديال، وقاعة السينما "الركس"، وأكثر من هذا كانت هذه الفرق المسرحية الكشفية تتحرك على محور المدية العاصمة، الجلفة، الاغواط، منطقة التيتري الكبير، وكانت هناك مسابقات تقام بين هذه الفرق الكشفية، ومن بين أهم الفاعلين في العشرية الأولى بعد

عام1980 حصد جائزة أفضل تصميم مسرحي التي تنظمها المكسيك، درّس الفن في معهد ستراسبورغ القومي الفرنسي وفي المدرسة القومية للمسرح بمونتريال بكندا، وأطر عديد الورش الفنية في كل من اليابان واستراليا وكثير من الدول العربية. ينظر: جمال موهوبي، **عبد القادر فراح أحد كبار مصممي الديكور المسرحي في العالم**، مجلة أشير، منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، العدد7، أوت 2006، ص 26 وما بعدها

[1] المرجع نفسه، ص 26 وما بعدها .

الاستقلال محمد صفار بوني: ومن بين الذين تتلمذوا على يديه أحمد العشاب، عبد القادر بن داود، سليمان حديبي، محمد ميمي...[1]

تواصلت الحركة المسرحية بالمدية في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات مع ظهور جيل جديد من المبدعين الهواة، الذين أسّسوا فرقة المستقبل، التي كان يُشرف عليها الإعلامي محمد الزاوي[2]، وهي فرقة تابعة للاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية، تأسست سنة 1976 وكان من بين أعضائها: محمد حناشي، محمد بخات، سليمان حديبي، خالد مامي ..... أنتجت عشرات المسرحيات، ومن أورع ما أنتجته هذه الفرقة مسرحية العروق المتعفنة أو"العروق المُسَوسة" شاركت بها الفرقة في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، العروق المتعفنة كانت تندد . وقتها بالمسؤولين الذين يقفون حاجزا في وجه طموحات وتطلعات الشباب، ويبدو أن هذه المسرحية جاءت كرد فعل من الفرقة التي كانت تعاني من مشكل عدم وجود مقر أو أي فضاء يسمح بإجراء تدريبات مسرحية، ومن وراء هذا المشكل تطرقت المسرحية إلى الكثير من المشاكل التي تعيشها الشبيبة، من بين المسرحيات التي أنتجتها فرقة المستقبل أذكر: ثم مسرحية "الصحراء الغربية" باللغة العربية، ألفها مصطفى كاديك، سنة حصوله على البكالوريا، قبل أن يتوجّه إلى المدرسة الوطنية للإدارة. وترشّحت للمشاركة في تصفيات المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، لكنها رُفضت بسبب ضعف في جوانبها الفنية، وتشجيعا لهذه الفرقة، وَجّهت لجنة تحكيم دعوة لأحد أفرادها للمشاركة في المهرجان كضيف شرف، وشارك وقتها محمد الزاوي وعمره لا يتجاوز 17 سنة. وكان لهذه المشاركة الأثر الأكبر في تعلقه بالمسرح واكتسابه الكثير من العلاقات والصدقات

1 محمد بوكراس، رضوان رمضاني، حوار مع محمد صفار بوني، بتاريخ 2017/12/2

2 محمد الزاوي: إعلامي ومسرحي وسينمائي، عمل في ميدان الصحافة المكتوبة منذ الثمانينات، وكان من المؤسسين لشركة الخبر، ثم أصبح مديرا لأسبوعية الخبر، واشتغل مراسلا لقنوات تلفزيونية عديدة مثل قناة أبوظبي وغيرها، اشتغل أيضا في الإذاعة مع قناة مونتيكارلو، وإذاعة الشرق في باريس، ثم في هيئة أخبار قناة يورونيوز ... أشرف على إعداد عديد الحلقات حول شعراء عرب في قناة العربي. في ميدان السينما أخرج عدة أفلام وثائقية نالت جوائز دولية.

وأيضا المهارات، ومن بين المسرحيات التي أنتجتها هذه الفرقة مسرحية "وجهونا"، وهي مسرحية تتناول موضوع التعليم، ثم اقتبست رواية الزلزال للراحل الطاهر وطار، وغيرها.[1]

كما نظمت سنة 1976 أول مهرجان جهوي للمسرح الهاوي بالوسط، ونظمت سنة 1977 الأيام المسرحية، وفي سنة 1984 نظمت ملتقى مسرحي حضره عدد كبير من الشخصيات المسرحية على غرار عبد القادر علولة، أحمد بن عيسى ...

وُجدت أيضا فرقة مسرحية تنشط تحت إطار شبيبة جبهة التحرير الوطني، وأغلب أعضاءها طلبة بثانوية فخار عبد الكريم، وكانوا يمثلون باللغة الفرنسية، ويقومون بتراكيب شعرية بالفرنسية لكبار الشعراء الثوريين.

مع نهاية الثمانينات تقدم أعضاء فرقة المستقبل بطلب تأسيس جمعية ثقافية تحمل اسم: جمعية بن شنب[2] للمسرح والموسيقى في أفريل 1989، وبهذا تعتبر جمعية بن شنب، من أولى الجمعيات الثقافية على المستوى الولائي، التي تأسست في عهد التعديدية السياسية التي جاءت بعد أحداث الخامس من أكتوبر 1988، أسست فرقتها المسرحية وأطلقت عليها اسم حسان الحسني، وقدمت هذه الفرقة في بداياتها للجمهور المداني مسرحيات منها : "حمام سيدي بوعكازة المرابط" ، سنة 1988، "الطريق المسدود" 1989، "صار ماصار" 1990، "زينة وحسان" 1991. وغيرها[3]، وعمدت سنة 2003 إلى تأسيس ورشة مسرحية بمعية الفنان يوسف تومي أمين، تحمل اسم الفنان الراحل محبوب اسطمبولي، تهتم هذه الورشة بالتكوين، ومسرح الطفل.

[1] محمد بوكراس، حوار مع محمد الزاوي، بتاريخ 20 أوت 2017

2 محمد بن شنب (1869-1929) أول دكتور جزائري، تميّز باطلاعه الواسع على العديد من اللغات والثقافات، وهو ما يتجلى في إنتاجه الغزير الذي فاق الخمسين كتاباً في فنون متعددة، تراوحت بين التأليف والتحقيق.

[3] لها مشاركات واسعة وحصدت جوائز في مهرجانات وطنية، من أعمالها: أرنوبة الصغيرة 1995، الضمير المفقود 1996، الظلام 2000، أنيس الأصدقاء 2002، العذارء 2003، السمكة النادرة 2003، فن في المزاد 2007، المثقف والجلاد 2006 ، ليلة القبض على حجا 2014 ، ينظر : مطويات الجمعية.

ويعود إليها فضل السّبق في بعث فكرة المهرجان المسرحي حسان الحسني وذلك بعد إحيائها للذكرى التاسعة لوفاة هذا الفنان الكبير في سبتمبر 1996 بدار الثقافة.

في سياق الحديث عن الحركة المسرحية بالمدية، لابد من الإشارة إلى دور مؤسسة دار الثقافة، والتي افتتحت سنة 1984، وحملت اسم الفنان حسان الحسني، وكانت من أوائل دور الثقافة على المستوى الوطني. يعتبر المسرح ـ منذ تأسيسها إلى يومنا هذا أحد أهم نشاطاتها القارّة (لكن من حيث التوزيع والتنظيم، وليس الإنتاج)، فشهدت الأسابيع المسرحية التي كانت تنظمها المسارح الجهوية والمسرح الوطني الجزائري في الثمانينات، حيث كان كل المسرح ينتقل بكل ديكوراته وطواقمه التقنية والفنية، ويمكث أسبوعا كاملا بدار الثقافة لولاية ما، يعرض كل إنتاجه المسرحي لذلك الموسم، وكانت تخصص الأماسي للعروض المسرحية، وتخصص الأصبوحات للندوات والمناقشات، ومن العروض التي قُدمت على خشبة دار الثقافة حسان الحسني: "بابور غرق"،" قالوا العرب قالوا"،"عودة الحلاج"، "العيطة"، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" وغيرها ومن الذين نشّطوا الندوات الفكرية نذكر: امحمد بن قطاف، زياني شريف عيّاد، عز الدين مجوبي... وكان شباب المدية يحضرون هذه العروض، ويتابعون هذه الندوات بشغف وفضول كبيرين، وهذا ما كان له الأثر البالغ في السنوات الموالية أين ظهرت أسماء وجمعيات مسرحية مع مطلع التسعينات، هذا جيل جديد من المسرحيين الهواة الذين مارسوا المسرح مثل يوسف تومي أمين الذي تأثر كثيرا بتجربة عبد الرحمان سطوف (1934 .2009) [1] وكان من الأوائل الذين التحقوا بمعهد الفنون

[1] عبد الرحمان سطوف المولود 26 مارس 1934 بالبليدة، كتب و أخرج الكثير من المسرحيات منها: قياس بقياس، بن عطوش وغيرهما، أنشأ أول فرقة مسرحية (فرقة الإتحاد الفني الشعبي) سنة 1963 بمدينة البليدة رفقة أصدقائه، معمر قوجيلي، محمد بلوزداد ، مصطفى متبب ونور الدين الباي ، كما كان له الفضل في إنشاء أول مركز ثقافي تابع لحزب جبهة التحرير الوطني سنة 1964، وبد أ في تكوين فرق مسرحية ، وزرع المرحوم في هذا المركز النواة الأولى للنشاط المسرحي، وكوّن عدة فرق مسرحية وخرج أجيالا خاصة بعد تعيينه أول مدير للمركز الثقافي ببونعامة الجيلالي بمدينة البليدة، ثم أسس فرقة ولد عبد الرحمان كاكي سنة 1983 و التي ضمت كلا من محفوظ العياشي و صالح أوقروت.
أنشأ بعدها فرقة مسرحية سميت بفرقة محمد توري والتي أنجزت مسرحية بن عطوش حيث شارك بها في المغرب سنة 1987 وتحصل على الجائزة الأولى كما أسس فرقة مسرحية أخرى سميت الأطلس البليدي سنة 1987. شارك في المهرجان الوطني

الدرامية ببرج الكيفان، سنة 1986 وكان له دور كبير في الممارسة المسرحية وفي تكوين الشباب، أخرج عديد الأعمال المسرحية.

ما تجدر الإشارة إليه، أن هذه الحركية المسرحية استطاعت الصمود والاستمرار زمن العشرية السوداء، رغم ما تركته من بصمات واضحة على الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للولاية، سجلت الحركة المسرحية عن طريق عديد الجمعيات الفتية انتاجات مسرحية ومشاركات وحصدت جوائز، من هذه الجمعيات جمعية المنار للفنون الدرامية 1993، جمعية الأزهار، جمعية الأمل لحماية وترقية الطفولة 1997، جمعية الأفراح الثقافية والفنية 1998، جمعية الأفراح للأناشيد والمسرح لبني سليمان، جمعية الطفل والمراهق لقصر البخاري

مع مطلع الألفية الثالثة نشطت الحركة المسرحية من جديد، وعرفت ازدهارا وتنافسا بين تلك الفرق والجمعيات المسرحية، ويعود هذا النشاط إلى جملة من أسباب أهمّها:

المهرجان الوطني للمسرح حسان الحسني والذي تحوّل سنة 2006 إلى المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، وأصبح بذلك محطة سنوية يلتقي فيها أكاديميون وممثلون ومخرجون، هواة ومحترفون، ما أتاح لأبناء الولاية فرصة الاستفادة من هذه التجارب المتنوعة، إلى جانب الورشات التي كان ينظمها المهرجان، رغم قصر مدتها، والتي كانت لا تتجاوز الأربع أو خمسة أيام، لكنها كانت مفيدة، لأن الغرض منها ليس التكوين المتخصص، ولكن الغرض هو إثارة فضول المتكونين ووضعهم أمام مختصين في مختلف المهام المسرحية، للتعرّف أولا، والتذوّق ثانيا، ومن هذه الورشات تخرّجت مواهب كثيرة أطرت الحركة الجمعوية بالولاية، ومنها من فضلت مواصلة التكوين بالمعاهد

للمسرح الهاوي بمستغانم سنة 1987 . شارك في العديد من التظاهرات والفعاليات الثقافية الوطنية والدولية كانت آخرها إحياء الذكرى 15 لاغتيال المسرحي عبد القادر علولة 10مارس 2009 بمدينة بومرداس.

ينظر:http://www.djazairess.com/annasr/11213 تاريخ الاطلاع : 10 جويلية 2017.

المتخصصة مثل برج الكيفان أو تقصرين، ومنهم من حالفه الحظ للمشاركة في أعمال تلفزيونية أوسينمائية[1].

تخرُّج عدد من أبناء الولاية من معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان بدءا من سنة 2000 نذكر منهم : في النقد المسرحي: محمد بوكراس، بوبكر سكيني، قويدر تبرور، في التمثيل: محفوظ بركان، محمد هلالي، منيرة روبحي فيسة، مراد مجرام، في السنوغرافيا:مراد بوشهير.. أو من أقسام الفنون من مختلف الجامعات الجزائرية مثال: حبيب سوالمي من جامعة وهران...ورغم أن الكثير منهم شغلتهم نشاطاتهم الوطنية مع فرق تعاونيات ومسارح من مختلف جهات الوطن، إلا أن لكل منهم بصمته مع إحدى الجمعيات المحلية.

1) كثرة الجمعيات المسرحية، وظهور نوع من التنافس بين هذه الجمعيات: خاصة في مجال مسرح الطفل، جمعية المنار للفنون الدرامية، جمعية الزهور، جمعية الأمل لحماية وترقية الطفولة، جمعية الأفراح الثقافية، جمعية الأفراح للأناشيد والمسرح بني سليمان، جمعية هواة السينما والمسرح، جمعية الأقواس لمواهب الشباب... مع ضرورة الإشارة إلى أن هذه الجمعيات كانت تحصل على دعم مالي سنوي مخصص للإنتاج المسرحي، من مديرية الثقافة أو من وزارة الثقافة، إضافة إلى انفتاح هذه الجمعيات على أسماء مهمة في عالم التأليف والإخراج والنقد والسينوغرافيا، وأغلب هذه الكفاءات المسرحية من خريجي معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان.[2]

[1] خالد مازوني، مهدي لبصير، أيوب خرباش، حميد بركات، رؤوف قايدي، شهرزاد قايدي، عبد القادر ربحاوي، جهيد مامي...

[2] مثلا: جمعية بن شنب في تجربتها مع أيوب عمريش في مسرحية "في انتظار غودو" سنة 1994، ومع كمال يعيش في مسرحية "النجمة" 2009 ، ومع هارون كيلاني في مسرحية "ليلة القبض على جحا" النص لحسين طايلب سنة 2014،جمعية الأمل لحماية الطفولة في تجربتها مع المخرج أحمد بلعالم في مسرحيات للأطفال: "تغنيمة لرياح"، "الواجب"، ومع محمد بوكراس في مسرحيات للأطفال منها: "الحديقة الأنيقة"، "الديك الحكيم"، "شاقي وباقي"، "لعبة السلام"، ومع قادة بن شميسة في مسرح العرائس، جمعية الأفراح مع المخرج أحمد خودي في مسرحية "الطبيب"، ومع فتحي كافي في مسرحية "مدرسة الآباء"، ومع عبد الرزاق هباز في مسرحية "مسمار في دار جحا"، جمعية الأقواس مع أحمد بلعالم في مسرحية "دم الحب" شاركت بها الجمعية أيضا في مهرجان الهواة سنة 2008، ثم مسرحية "الغولة"وشاركت بها في مهرجان مسرح الهواة أيضا سنة 2009، ثم مع المخرج=

كل هذه الأسباب أدت إلى نهضة مسرحية حقيقية خلال العشرية الأولى من الألفية الثالثة، ولكن سرعان ما عاد الرّكود من جديد إلى مفاصل هذه الحركة المسرحية، ولعل من أسباب هذا التراجع في السنوات الخمس الأخيرة، تخلي الإدارة(وزارة، ومديريات محلية، وبلديات) عن هذه الجمعيات المسرحية دعما ورعاية، ثم التخلّي عن مشروع المسرح الجهوي الذي وعدت به الوزارة سنة 2012 على أن يكون جاهزا سنة 2014، ولكن في تلك السنة جاء قرار التخلّي عن هذا المشروع نهائيا . بسبب سياسة تجميد المشاريع ـ بالرغم من أن الدراسة المعمارية للمشروع كانت جاهزة ومكتملة، والأرضية مخصّصة ومحدّدة من طرف السلطات المحلية ـ وفي وقت كانت الحركة المسرحية في أمسّ الحاجة إليه، لكي يحتضن عناصرها، ويدفع بهم إلى طريق الاحتراف.

2.1. من أيام مسرحية إلى المهرجان الوطني حسان الحسني

كانت مجرد فكرة خطرت على أذهان مجموعة من الشباب[1] في جمعية بن شنب للمسرح والموسيقى، عندما اختاروا أن يكون اسم حسان الحسني عنوانا لفرقتهم المسرحية، وتطورت الفكرة سنة 1996 عندما نظمت الجمعية أياما ثقافية بمناسبة الذكرى التاسعة لوفاته، وتطورت أكثر سنة 1997 عندما تبنّت مديرية الثقافة هذه المبادرة وتمّ الإعلان عن مهرجان حسان الحسني للمسرح تزامنا مع ذكرى العاشرة لوفاته.

=التونسي طيب سهيلي في مسرحية "الليلة نحكي"، التي شاركت في مهرجان مسرح الهواة بمستغانم دورة 2013، وفي تجربتها مع المخرج العراقي هيثم السعدي في تجربته المنولوج الثنائي التي طرحها كتجربة فريدة من نوعها وشاركت في المهرجان الدولي للمسرح ببجاية دورة 2015 وأخيرا مع هارون الكيلاني نص وإخراج لمسرحية "107" شاركت في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي الدورة 11 لسنة 2017،، وجمعية المنار مع مخلوف بوكروح في تجربة مسرحية "ناس الغيوان" التي شاركت في المهرجان المسرح التجريبي في القاهرة سنة 2003، ومسرحية "البائع" اقتباس محمد بوكراس عن مسرحية لبريشت من إخراج طبال زرزور...

[1] على رأسهم محمد حماموش الذي تولى رئاسة الجمعية في هذه الفترة، بعد كل من عبد الرزاق علي خوجة ومحمودي محمد ومحمد بخات، اقترح فكرة إخراج اسم حسان الحسني من الظل عن طريق تنظيم أيام ثقافية، والتف حول الفكرة مجموعة من المسرحيين والجمعويين منهم: مختار سعدي لعجال، يوسف تومي أمين، حمادو عبد الكريم، حميد بركات، محفوظ خثيري، يوسف معزوز، سليم قبايلي، وأحمد بوخاري وهو فنان تشكيلي ومن عائلة فنية وغيرهم، وكُلف وقتها برسم بورتريه للفنان حسان الحسني، وهو البورتريه الذي أبكى العائلة يوم التكريم، لأنها المرة الأولى بعد تسع سنوات من رحيله، تنظم جمعية مباردة تتذكر عمي حسان، خاصة وأن الجزائر وقتها كانت تتخبط في ويلات الإرهاب.

تكبر الفكرة ويتجسد الحلم عندما يصبح المهرجان حدثا وطنيا يحظى بدعم وزارة الثقافة وذلك منذ 1999، تاريخ أول مهرجان وطني للمسرح حسان الحسني، حضره عدد كبير من أصدقاء المرحوم ومحبيه وعائلته، وحضرته فرقة محمد التوري من البليدة، والمسرح الجهوي لباتنة، فرقة مسرح القليعة، وعدد من الفرق المحلية، أما سنة 2000 فقد نُظمت الطبعة الثانية تحت رعاية وزارة الثقافة، وبالتنسيق مع الديوان الوطني للثقافة والإعلام، وبمشاركة واسعة للفرق المسرحية من داخل الولاية وخارجها، وهو ما أعطى المهرجان بُعده الوطني، بالإضافة إلى حضور عدد كبير من الفنانين نذكر منهم: سيد علي كويرات، عمر أوحدة، قاسي تيزي وزو، أحمد قادري، أبو جمال... وبمشاركة فرقة الديوان الوطني للثقافة والإعلام، المسرح الجهوي لعنابة، وفرقة بوعجاج من سيدي بلعباس، وفرقة محفوظ طواهري من مليانة، ومركز التوزيع السينمائي الذي قام بعرض أفلام سينمائية في الهواء الطلق عبر بلديات الولاية، كما نشير إلى الحضور المكثف لوسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية.[1]

وفي الطبعة الثالثة للمهرجان الوطني حسان الحسني للمسرح من 25 إلى 28 سبتمبر 2001، توسّع المهرجان هذه السنة إلى فرق مسرحية أخرى مثل: المسرح الجهوي لعنابة، والمسرح الجهوي لوهران، وفرقة محمد اليزيد من العاصمة، وفرقة الديوان الوطني للثقافة والإعلام، ومركز التوزيع السينمائي، وقدمت الفرق المحلية عروضا مسرحية للأطفال، لكن في ختام هذه الدورة وعلى لسان رئيس الديوان بوزارة الثقافة تقرّر أن تكون دورة العام المقبل 2002 دورة "حسان الحسني والفن السابع"، واكتفى المشاركون في هذه الدورة بمتابعة ومناقشة أفلام حسان الحسني عبر الشاشة الفضية، وعرض فيلم أبواب الصمت في حفل الافتتاح، ثم توالت السهرات السينمائية بعد ذلك، "ما بعد البترول" للمخرج محمد حلمي، "بني هندل"، و"الغاصبون" للمخرج لمين مرباح، "سنعود" للمخرج سليم رياض، ورغم أهمية الأفلام المعروضة، والموائد المستديرة المنظمة لمناقشة هذه الأفلام، وحضور بعض المخرجين، إلا أن إقبال الجمهور كان قليل جدا.

[1] ينظر: منشورات المهرجان.

وهذا ما دفع بالمنظمين إلى إعادة المهرجان إلى أحضان الفن الرابع، وجاءت الدورة الخامسة التي شهد لها الجميع بالنجاح، حيث استمتع الجمهور بمتابعة عديد العروض نذكر منها: "فنانون ولكن" لفرقة البليري قسنطينة، وقدمت مرة أخرى في عرض خاص بالنساء[1]، "عبود الأول" لتعاونية رفقاء المسرح لوهران، مونولوج "الناعورة" لكمال بوعكاز، مسرحية "العذراء" لجمعية بن شنب للمسرح والموسيقى، كما استمتع الأطفال بدورهم بمسرحية "شمس الأمل" لجمعية الأمل لحماية وترقية الطفولة، "الحي الجميل" لجمعية المنار، وعروض بهلوانية لجمعية الأفراح.

في هذه السنة نُظمت مسابقة وطنية لأحسن نص مسرحي،[2] وكانت من بين أولى المسابقات في هذا الشأن على المستوى الوطني، فاز بها في تلك السنة الكاتب عيسى شريط من المسيلة، وحاضر مخلوف بوكروح حول: المسرح والجمهور، ونشط المخرج عمار العسكري وغوتي بن ددوش ندوة عقب عرض فيلم "أبواب الصمت".

في هذه السنة 2003 أطلقت وزارة الثقافة المرسوم التنفيذي رقم 297/03 بتاريخ 2003/09/10 المحدد لشروط تنظيم المهرجانات الثقافية وكيفياته، نظرا لتسارع وتيرة ظهور المهرجانات المسرحية على المستوى الوطني، كل الولايات تقريبا أصبح لها مهرجان مسرحي أو تظاهرة مسرحية تحت مسمى أيام مسرحية أو الأسبوع المسرحي .. وطفت على السطح ظاهرة الانتقال من المحلي إلى الوطني، ومن الوطني إلى المغاربي أو المتوسطي أو الدولي، وهذا وبشكل ارتجالي في غالب الأحيان، في هذه الظروف وبموجب المرسوم التنفيذي الآنف الذكر منعت وزارة الثقافة أي مهرجان في أفق سنة 2004 لم يحصل على رخصة من الوزارة[3]، ، ما أوقع مديريات الثقافة، بما فيها مديرية الثقافة لولاية المدية التي كانت تشرف على التنظيم في حرج من هذه المسألة، وتم اللجوء إلى حل وسط وهو الإعلان عن مهرجان حسان الحسني دون ذكر كلمة

1 دورات الأولى للمهرجان كانت تخصص عروض للنساء بعد الثانية زوالا بمعدل عرضين في كل دورة.

2 استمرت لثلاث سنوات ثم توقفت نهائيا، وكانت سابقة لمسابقة كاكي الذهبي للنص المسرحي. انظر الملاحق ص 370

3 انظر الملاحق ص ص 368 .369

"الوطني"، والاختباء تحت إشراف والي الولاية، وهكذا نجت هذه الطبعة من الاختفاء، وهو ما تعرضت له الكثير من المهرجانات على المستوى الوطني في تلك السنة.

وجاءت سنة 2005، وعاد مهرجان حسان الحسني بحلته الوطنية، ولكن هذه المرة بحضور وزيرة الثقافة وقتها السيدة خليدة تومي . بعد أن فرغت وزارة الثقافة من إعداد الكيفيات لتنزيل المرسوم التنفيذي الصادر سنة 2003 . لتعلن عن ترسيم المهرجان وإعطائه تسميته الجديدة المهرجان الوطني للمسرح الهزلي[1]، ويعد ثالث مهرجان رُسم في تلك السنة، بعد المهرجان الوطني للمسرح المحترف، والمهرجان الوطني للمسرح الهاوي. وغُيّرت التسمية بحجة الابتعاد عن ربط المهرجانات بأسماء شخصية أو عائلية، وربطها بالمواضيع، تجنبا لحساسية بعض العائلات، وحتى يأخذ المهرجان طابعه الوطني.

1 بعد هذا القرار سرعان ما سارعت محافظة المهرجان إلى مطالبة وزارة الثقافة بتغيير كلمة هزلي في اسم المهرجان بكلمة فكاهي، على اعتبار أن كلمة الفكاهة أشمل من حيث المعنى وأحسن من حيث وقعها على الأذن، كلمة الهزل مرتبطة أكثر بالسخرية والتهكم بخلاف الفكاهة التي تشتمل على المعاني السابقة ولكنها تظم معاني التفكّه و التندُّر و الدعابة وغيرها. واستجابة وزارة الثقافة لهذا الطلب. أنظر الملاحق ص 360

1ـ 3. المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي (2006ـ 2015)

بمجرد وصول القرار الوزاري المؤرخ في 23 نوفمبر 2005 والذي يتضمن تأسيس المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الفكاهي، تحت إشراف محافظة المهرجان1 ، شرعت المحافظة في وضع قانون داخلي للمهرجان، وشروط المشاركة، ورسم إستراتيجية جديدة لهذه التظاهرة الوطنية التي أصبحت لها من الآن فصاعدا ميزانية مخصصة من وزارة الثقافة، ومن هنا أصبح للمهرجان مكانة خاصة بين المهرجانات الوطنية المعروفة بجودة التنظيم وحسن الاستقبال، وأصبح المهرجان تظاهرة مسرحية فكاهية تنافسية على جائزة العنقود الذهبي2، تنظم بدار الثقافة حسان الحسني وتُوسّع إلى دوائر وبلديات الولاية، والأحياء الجامعية.

وسطرت للمهرجان جملة من الأهداف منها: ترقية الفعل المسرحي تأليفا وإخراجا وأداء من خلال توفير أجواء للنقاش والتنافس، والتأسيس للمسرح الفكاهي في الجزائر ممارسة وتنظيرا، من خلال المنتديات، والملتقيات، والأيام الدراسية المدرجة ضمن فعالياته. تمكين الجمهور المحلي من الإطلاع على أهم المنتجات المسرحية على المستوى الوطني، بغرض الترفية والاستمتاع من جهة، وغرس تقاليد ثقافة مسرحية من جهة أخرى. وكذا تمكين الفرق المحلية من الاحتكاك والتواصل، والاستفادة من مختلف التجارب المسرحية .

[1] تولى رئاستها لأول مرة احمد عيّاش مدير الثقافة وقتها، انظر الملحق ص 361، ثم خلفه ميلود بلحنيش سنة 2011 الذي أصبح مديرا للثقافة في تلك السنة، ثم سعيد بن زرقة سنة 2017، وكان في عضوية محافظة المهرجان، رئيس لجنة الإعلام محمد عبد اللطيف، ثم ميلود بلحنيش، ثم محمد بغداد،وأخيرا بوبكر سكيني(2017)، رئيس لجنة البرمجة والمتابعة محمد بوكراس، رئيس لجنة المالية والإدارة علي بن رويسي، رئيس لجنة الإطعام والإيواء لعجال مختار السعدي، رئيس لجنة الاستقبال والتنظيم نجيب بلحجر مدير دار الثقافة حينها وخلفه عبد القادر جنايحي ثم منير عيسوق، وكان يكلف بهذه اللجنة عادة مدير دار الثقافة. أما لجنة التنظيم الموسّعة فكانت مفتوحة أمام أبناء الحركة الجمعوية المسرحية ومثقفين وإعلاميين انظر الملحق ص 362

[2] جائزة العنقود الذهبي (التسمية من اقتراح الإعلامي محمد عبد اللطيف) على اعتبار أن المدية مشهورة منذ القدم بحدائق العنب بمتخلف ألوانه وأنواعه.

ومن أهم الفقرات القارة في المهرجان هي عروض المنافسة على جائزة العنقود الذهبي وتسع جوائز قيمة أخرى، على أن لا يتجاوز عدد هذه العروض الثمانية بالنظر إلى عدد أيام المهرجان الست. كما تقرر أن يكون العرض الشرفي هو العرض الفائز بالجائزة الكبرى في المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وهذا بغرض تثمين جهود المهرجانات الأخرى، وتجسير العلاقة بينها ومنح فرصة للجمهور المحلي للاطلاع على أجود العروض وأجملها، مع أخذ بعين الاعتبار بأن قرارات لجان التحكيم ليست وجيهة في كل مرة.

ودأب المهرجان منذ تأسيسه على تسطير برنامج جواري مُوّجه للأحياء الجامعية، ومختلف البلديات، يتضمن عروض "الوان مان شو"One-man-show ، التي يمكن لأي قاعة مهما كانت بسيطة من حيث التجهيزات احتضان مثل هذه العروض التي لا تعتمد ديكورات كبيرة، ولا تحتاج إلى خشبات واسعة ومجهزة، وهذا ما أعطى المهرجان صداه المحلي والوطني، وشارك في هذه العروض كل الفكاهيين الجزائريين تقريبا.

وكعادتها محافظة المهرجان قررت منذ تأسيسها سنة 2006 أن تُكرم في كل سنة أحد أبرز نجوم المسرح والفكاهة في الجزائر، وبأن تجعله عنوان الدورة وشعارها، وبعد أن وقع الاختيار على شخصيات فنية رائدة من أمثال الراحل عبد القادر فراح 2006 (الذي وافته المنية بأشهر قبل موعد الدورة الأولى)، محمد التوري2007، أحمد عياد المدعو رويشد 2008، دورة القدس 2009 (بمناسبة احتضان الجزائر تظاهرة القدس عاصمة الثقافة العربية)، رشيد قسنطيني 2010، عائشة عجوري المعروفة بكلتوم 2011، حسان الحسني 2012 (على اعتبار أن الجزائر تحتفل في هذه سنة بالذكرى الخمسون لعيد الاستقلال، وجاء اسم حسان الحسني مناسبا باعتباره فنانا ومناضلا ومشاركا في الثورة)، دورة عبد القادر علولة 2013، الثنائي المفتش الطاهر ويحي بن مبروك2014، دورة الفنان محبوب اسطمبولي سنة 2015.

هذا التقليد مرده إلى ندرة المعلومات حول رواد حركتنا المسرحية، وقلة الكتابات عنهم، ولذلك ارتأى المهرجان أن يؤسس لهذا التقليد الذي من شأنه أن يُحفز الباحثين والإعلاميين على

النبش في التاريخ، وتحريك ذاكرة من مازالوا أحياء، للإدلاء بشهاداتهم حول الشخصية المكرّمة، وهكذا استطاع المهرجان من خلال المطوية التي يعدها، والشريط الوثائقي الذي يُعرض في حفل الافتتاح، واليوم الدراسي الذي يُقام تحت عنوان الشخصية المكرمة أن يوفّر مصادر من شأنها أن تدرّ علينا معلومات جديدة قديمة يمكن جمعها وتوثيقها ووضعها بين يدي المختصين والطلبة، وهكذا ساهم المهرجان في إخراج كثير من الشخصيات من الظل، فرغم شهرتها وشعبيتها لدى الجمهور الواسع من المُحبّين، ولكن لما نبحث . سواء في الكتب أو عبر الانترنيت . عن واحدة من هذه الشخصيات الرائدة في المسرح الجزائري، لا نجد غير مقالات مكرّرة تتضمن نفس المعلومات، أما عن الصور سواء الرقمية أو الورقية، فنادرا ما نجد صورة متوسطة الجودة لا يمكنك استعمالها في ملصقة إشهارية أو في أي مطبوعة من مطبوعات المهرجان، ومازال هذا التحدي قائما حتى أيامنا هذه. ولذلك اخذ المهرجان على عاتقه مهمة التوثيق سواء من خلال النشرية التي كان يصدرها خلال المهرجان[1]، أو من خلال الموقع الالكتروني الخاص بالمهرجان.

أما فيما يتعلق بلجنة التحكيم فإن محافظة المهرجان كانت دائما تسعى لتحديد قائمة الأعضاء وفق المواصفات التالية: التوزُّع الجغرافي، تنوّع الاختصاصات المسرحية(كتاب، مخرجون، سينوغرافيون، ممثلون) ومن مختلف الأجيال المسرحية، اقتراح أسماء جديدة لم تشارك في لجان التحكيم في الدورات السابقة، وأخيرا ضمان روح الانسجام بين الطاقم المقترح،. كل هذا أعطى لجنة التحكيم مصداقية، وهذه المصداقية عادت على المهرجان برمته، فقلما سُجلت احتجاجات على قرارات لجان التحكيم في هذا المهرجان.

الندوات الفكرية المنظمة في إطار فعاليات المهرجان تناولت موضوعات عديدة، كانت أول ندوة في إطار المهرجان الفكاهي تأسيسية، جاء عنوانها موافقا لأهدافها: "الفن الكوميدي والمسرح الفكاهي، التطور التاريخي والخصائص الفنية الجمالية"، وهذا بغرض توسيع المدارك حول الجانب المفاهيمي للمسرح الفكاهي، أما باقي الندوات في مختلف الدورات فكان أغلبها عبارة

1 ينظر الملاحق ص 371 وما بعدها

عن أيام دراسية تخصص للشخصية المكرمة، لتدارس سيرتها ومسيرتها الفنية[1]، عدا دورة 2009 أين خصصت الندوة لمدارسة المسرح الجزائري والقضية الفلسطينية، في دورة 2015 تقرّر تخصيص كل سنة لواحد من أعمدة المسرح الفكاهي العالمي إلى جانب الشخصية المسرحية المكرمة في تلك السنة، وكانت البداية بندوة بعنوان: "موليير رائد المسرح الكوميدي على خشبات المسرح العربي"، وندوة حول حياة المؤلف المسرحي والشاعر محبوب اسطمبولي المكرم في هذه الدورة.

1 مثلا: خصصت ندوة 2013 لمناقشة تجربة عبد القادر علولة المسرحية وتضمنت محورين المسرح والإعلام علولة أنموذجا، تجربة علولة المسرحية، من تنشيط احميدة عياشي ورجاء علولة، وندوة خصصت لمناقشة عرض قصص نسين للمخرج جميل بن حماموش، أدار هذه الندوة الدكتور أحمد حمومي.

2ـ مرجعيات الفكاهة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي

في دراستنا للمرجعيات التي استندت إليها العروض الفكاهية في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، سوف نعتمد على نفس المرجعيات التي درسناها في الفصل السابق، وحللنا على ضوئها عينة قصدية من المسرح الجزائري، وسنخوض أيضا مغامرة تحليل العرض المسرحي، واستكناه مقصدياته ومراميه وأبعاده الجمالية واشتغالاته الفكاهية، حتى لا نقع تحت طائلة الحكم الذي أصدرته نهاد صليحة قائلة: "ظل النقد المسرحي حتى عهد قريب نقدا للنصوص الأدبية بالدرجة الأولى، يتجاهل تماما أو يكاد العرض المسرحي، ومن ثم ظلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين والممثلين ومصممي المناظر والموسيقى والإضاءة والحركة والرقصات مهملة منسية تقبع في الظل، ولا تحظى بشرف الوصف والتحليل، ناهيك عن التقييم".[1]

2ـ 1. المرجعية التراثية في مسرحية ليلة القبض على جحا2:

يعد استلهام التراث في المسرح الجزائري ممارسة حاضرة بقوة، دفعت إليه عدة أسباب، فاستلهام الحكايات والأمثال الشعبية، وتوظف الملاحم والسير الشعبية، كان في البداية من أجل مواجهة الثقافة الأوروبية التي أرادت بسط هيمنتها على واقع الوجود الجزائري في تلك المرحلة، ومع استقلال الجزائر أصبح استلهام التراث له مبررات ودواع أخرى، منها الافتخار والتمجيد لهذا التراث الغني والثري والمتنوع بتنوع التضاريس والمناخ على امتداد هذا البلد القارة، وهناك

---

[1] نهاد صليحة،**المسرح بين النص والعرض**،مهرجان القراءة للجميع، 1999.ص 15

2 مسرحية **ليلة القبض على جحا**، **إنتاج**:جمعية بن شنب الثقافية سنة 2014، **تأليف**: حسن طايلب، **إخراج وسينوغرافيا**: هارون الكيلاني، وفي نفس السنة شاركت في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، **تمثيل**:محمد هشام بن نشناشة في دور الملك، عبد الكريم حمادو في دور جحا، مهدي لبصير في دور زنجبيل، عبد القادر بوركبة في دور رئيس الشرطة، حكيم حبيب في دور قائد الجيش، نبيل حجاج في دور الوزير، اسماعيل صوالحي في دور أمين الخزينة، يوسف صوالحي في دور القاضي، محمد بخات في دور شهبندر التجار، محي الدين بلعابد في دور الكشاف، وتحصل على جائزة أحسن دور رجالي في المهرجان الفكاهي.

دوافع تجعل المسرحي يختبئ وراء التراث للتعبير بطريقة فكاهية ساخرة عن سخطه ورفضه لراهنه الاجتماعي، مثل ما فعل كاتب ياسين في غبرة الفهامة، و ولد عبد الرحمن كاكي في كثير من أعماله، أو العودة إلى التراث من أجل البحث عن شكل جديد، هروبا من قوالب "الأريسطية" وشرطية العلبة الإيطالية، مثل ما فعل علولة في بحثه التراثي حول القوال والحلقة.

من هنا فإن عودة كاتب مسرحية "ليلة القبض على جحا" إلى التراث لم تكن عودة اعتباطية، بل كانت عبارة عن مطية حاكى من خلالها الكاتب الأوضاع السياسية والاجتماعية التي يعيشها المواطن العربي بصفة عامة، والجزائري بصفة خاصة، اعتبارا من أن جحا شخصية أسطورية تراثية عربية تتجدد من زمن إلى آخر، ومن بلد إلى بلد.

فشخصية "جحا" في هذه المسرحية، حتى وإن لم تكن حاضرة جسديا بصفة متكررة على خشبة المسرح، إلا أنها استطاعت أن تتواجد وتؤثر في سير الأحداث من خلال تلك النكت التي تسخر من طلحوح الأول، وتُروى داخل قصره، حتى من طرف حاشيته.

ملـخص المـسرحـــية:

عاد الكاتب حسين طايلب إلى التراث من أجل أن يُحضر لنا شخصية جحا، هذه الشخصية التي تتميز بالدهاء والحنكة والجرأة، ولكنها أيضا تمتاز بالسخرية وروح الفكاهة والدّعابة، أحضرها لكي يُسلّطها على الحكام الذين يتمسكون بكرسي الحكم ولا يتركونه مهما كان الثمن، كتبت هذه المسرحية قبل . ما أطلق عليه . الربيع العربي بزمن طويل، أي سنة 1998، ليُسقط القناع عن حكام متسلطين لا يعرفون كيف يكسبوا وُدّ رعيتهم، ولا يحترمون شعوبهم، فالملك طلحوح الأول في هذه المسرحية، ورغم أنه لا يتحكم حتى في وظائفه البيولوجية ومع ذلك يتشبث بالكرسي، وهو إسقاط سياسي ما يحدث في بعض الدول العربية ودول العالم الثالث.

تنطلق المسرحية بحفل عودة الملك طلحوح الأول إلى الظهور من جديد بعد عزلة دامت عشر سنوات، حتى نسي بعض حاشيته حتى ملامح وجهه، وهذا ما يردده شهبندر التجار، هذه العزلة التي أشيع عنها أنها كانت فرصة للانقطاع للعلم والتفكير بحثا عن السبل للنهوض بالبلاد، وكانت بسبب وعي مولانا بثقل الأمانة التي ألقيت على الملك من طرف والده (الحكم وراثي). وهو ما أثار استهزاء الحاشية، في دلالة واضحة على التزييف والكذب.

لكن حقيقة الأمر غير ذلك، فعودة الملك طلحوح الأول بسبب انتشار النكت وأسواق العجاجبية في كل مكان تضحك وتسخر من الملك، وتطلق الشائعات حول حياته الخاصة. وقائد هذه الأسواق هو جحا. ولما سأل عنه الملك، ردّ عليه مستشاره الخاص زنجبيل: "اختلفو في أصلوا وزمانو، كاين لي قال سوري، وكاين لي قال تركي، وكاين لي قال جزائري، ولكنهم اتفقوا أن دمو خفيف، وحكايتو ما تنشبعش،

الملك واش جابو لمدينتنا؟

زنجبيل: دخلها كيما باقي البلدان.

الملك: واش تقول حكايتو؟؟

زنجبيل: (بعد تردد، تقول): واحد النهار واحد الملك أفشى سره لجحا ، قال له: نفسي ماتت واش نعمل؟ قالوا جحا اعمل لها جنازة." ويضحك زنجبيل (وهنا إشارة واضحة إلى معايرة الملك بعقمه). فينفجر الملك غضبا، ويأمر بإصدار مرسوم يمنع الضحك، ويعاقب كل من يلقى عليه القبض وهو متلبس بتهمة الضحك"[1].

هذه الشخصية التي تحيك النكت وتجعل الملك محل سخرية أهل المدينة التي يحكمها. تظهر خلال العرض وكأنها وهم، تتأرجح بين عالمين: عالم الحقيقة، من خلال ما أثارته في المدينة من تمرّد على سلطة الملك، باستعمال الضحك كقوة ناعمة، ولكنها في الوقت نفسه

[1] ينظر : مسرحية ليلة القبض على جحا ، الدقيقة 26.

مُزلزلة وفتّاكة، وبين عالم الخيال، بحيث تظهر وكأنها حُلم يدور فقط في ذهن الملك، وليس لها أثر حقيقي في دنيا الناس. وهذا ما يؤكده حسين طايلب صاحب النص: "الوهم بالتعريف البسيط هو شيء غير واقعي، و لكن في نفس الوقت لا يمكن نكرانه، وهذا ما يصنع الإثارة، أعتقد أن الأنساق السياسية مهما كانت طبيعتها فهي تعيش بالوهم، حتى الدولة تقوم على الوهم ...لكن المصيبة أن المجتمعات المتخلفة تستهلك الوهم وتعتقد به، عكس المجتمعات المتطورة فهي تصنع الوهم وتُصدره، وقد تصنع الوهم وتُصارعه (صناعة العدو في أمريكا)، في النص يجسد جحا الوهم كشخصية من التراث اللاّمادّي."[1]

يستيقظ الملك من هذا الحلم المُفزع، حلم جحا وهو يهدد عرشه، بقوله: "جحا زاد قبلكم ويموت بعدكم، جحا صانع الحكايات والملحمات، جحا لسان حال كل إنسان في قلبو بركان يطبخ فوق نار الظلم والقهر، جحا كلمة كي ضربة السيف ما تخطي، بها يفضح الحر إذا جهل وينبّه العبد إذا غفل، ويعري الحاكم إذا طغى وتجبّر..."[2]

بعد سماع هذا الخطاب اللاذع وهذا التحدي المباشر، يُقرر الملك القبض على جحا، ويسطر خطة مع حكومته المهلهلة أصلا من أجل القبض عليه، غير أنه لا يُفلح في الأخير، لأنه يكتشف بأنه محل سخرية من طاقم حكومته أيضا، الذين كانوا يكذبون عليه، فيقرر معاقبتهم بتصفيتهم الواحد بعد الآخر، ولكن بعد أن يعود إلى نومه مرة أخرى، يأتيه جحا ولكن هذه المرة ليس في المنام بل في عالم الحقيقة، ليقول له بأنك مجرد ملك بلا شعب. وتنتهي المسرحية.

الرؤية الإخراجية في مسرحية ليلة القبض على جحا:

تميزت تجربة المخرج هارون كيلاني بالتوجُّه نحو المسرح الطقسي، انطلاقا من بيئته الاجتماعية والدينية، وتأثره بالحركة الصوفية. حُبّه للتجريب والتجديد ساقه هذه المرّة إلى مسرحية "ليلة القبض على جحا"، فوجد نفسه أمام عرض فكاهي تراثي بنكهة سياسية، لأنه يعرض

[1] حوار مع حسين طايلب بتاريخ 3/ 2017/11.

2 ينظر: مسرحية ليلة القبض على جحا، الدقيقة 29 من العرض .

مسألة التمسك بالسلطة والتسلّط، ويُجسد صراعا بين جحا زعيم المعارضة، والملك طلحوح الأول. ومن جهة ثانية، وجد نفسه مع جمعية محلية وهي جمعية بن شنب الثقافية .كما أسلفنا من قبل . والتي كانت تروم من وراء إخراج هذه المسرحية إلى تكوين عناصرها في فن التمثيل، إذن هي ورشة تكوينية.



الصورة رقم 14:تبرز هذه الصورة التشكيل الحركي على الخشبة، التوازن، منظومة الألوان

جاء هذا التقديم البسيط ليُبرّر لنا اختيار المخرج السينوغراف هارون كيلاني الفضاء الفارغ، أولا: ليعطي للممثل الهامش الأكبر للحركة على خشبة المسرح، وثانيا: ليفسح له المجال واسعا للإبداع، بصوته، وبحركاته، وبجسده الذي يتحوّل في بعض الأحيان إلى جزء من السينوغرافيا.



صورة رقم 15الملك طلحوح في المشهد الأول بلباس تراثي ثم باللباس الرياضي في الجزء الثاني من المسرحية

ويمكن تلخيص الرؤية الإخراجية لهارون الكيلاني كونه أراد أن يُعطي للنص بعده الإنساني، ويُخرجه من القراءة السطحية واللحظية التي قد تُسقطه في القراءة الجزئية المباشرة، وبذلك يضيق أفق القراءة، ويضيق معه أفق التوقع، ويغرق الملتقي في تأويل الملفوظ السردي والصورة السينوغرافية بطريقة شعبوية. فيفرغ العرض من محتواه الجمالي والإنساني، وتتسطح دلالاته وتفقد معناها

البعيد، في حين مقاصد الكاتب والمخرج غير ذلك، ولذلك نراه ينتقل بنا من زمان إلى زمان ومن مكان إلى آخر من خلال اللباس فمثلا:الملك في المشهد الأول يظهر بلباس يحيل على القرون الوسطى، وفي الجزء الثاني من المسرحية نجده باللباس الرياضي الذي يحيل على الراهن، أين أصبحت كرة القدم رياضة يستحوذ على قطاع واسع من سكان الكرة الأرضية.

الرؤية السينوغرافية في العرض:



الصورة رقم 16 الخشبة خالية من أي ديكور ما عدا الممثلين د 08.12.

الرؤية السينوغرافية .كما أشرنا من قبل . بصرية بسيطة، فلم يستعمل المخرج إلا عددا قليلا من الأكسيسوارات مثل الكرسي الذي كان يجلس عليه الملك، أو كرسي العرش، الذي صُنع خصيصا للملك كونه يُعاني من عدة أمراض، الأمر الذي دفع مستشاريه إلى التفكير في حل لهذه المعضلة، فتوصّلوا إلى صُنع كرسي خاص (عبارة عن مقعد مرحاض) يفي بحاجاته البيولوجيه. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن استعماله لوسائل السينوغرافيا الأخرى مثل الإضاءة والموسيقى كان وظيفيا، فالمخرج/ السينوغراف لم يستعمل الإضاءة في جانبها الجمالي الإمتاعي، بل استعملها للدلالة على زمكانية وقوع الحدث الدرامي فقط. واعتمد على تشكيلة من الأزياء تراوحت بين الحاضر والماضي، ليُصبغ على المسرحية الطابع التراثي أولا، ثم الرمزي الخيالي ثانيا. فلم تُعبر عن فترة زمنية محددة، بل جسدت فترات مختلفة من التاريخ، وكأنه يريد أن يقول أن أسطورة جحا ليست وليدة فترة محددة زمانيا ومكانيا، بل تصلح لكل الأزمنة والأمكنة وفق حاجة المجتمع لهذه الأسطورة.

ولكن ما يُلفت الانتباه هو اللباس الذي خصّ به جحا، لقد كان عبارة عن لباس صيني أزرق وقميص مخطط (لباس عرف بها هل العاصمة ويلبسه الخاصة البحري)، ومع أول ظهور لجحا رافقته موسيقى الشعبي، وبهذا أعطى خصوصية جزائرية لشخصية جحا. (الصورة رقم 19)

وظائـــف الفكاهـــة في المسرحية:

أ. الوظيـــــفة النـــقديـــة:



الصورة رقم 17 وزراء المملكة وهم يشربون الخمر ويناقشون أمر القبض على جحا د 10.49.

قدمت المسرحية نقدا صريحا وشاملا لوضعية سياسية مستشرية في كثير من دول العالم الثالث، ومتكررة في مختلف الأزمنة والأمكنة، وهي الفساد السياسي، التمسك بالسلطة، والحاشية المتعفنة التي تزيد الأوضاع سوءا بسبب النفاق والمراوغة والكذب، حيث أظهرت المسرحية وبصورة فكاهية ساخرة . وأحيانا كاريكاتورية . وضعية الملك طلحوح الأول الجسمية والشكلية والفكرية وحتى الجنسية، فهو فاقد القدرة على الإنجاب، ومن أجل إيجاد ولي عهد جديد يوليه الحكم من بعده، فكر في حتى استعمال وزيره لهذا الغرض. (الغاية تبرر الوسيلة).

كيفية تعامل أعضاء الحكومة مع المشاكل التي تواجهها السلطة، فمثلا عندما يأمر الملك طاقم حكومته بضرورة القبض على جحا هذا الذي أصبح ينتقد الملك ويؤلب الناس عليه، يظهر أعضاء الحكومة وهم يناقشون هذا المسألة في حانة، كما هو موضح في الصورة رقم 17

وهذا المقطع الحواري يُجسد تلك الوضعية بوضوح كبير. (مع العلم أن القاضي هو الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تتحدث الفصحى، ولكن بنوع من التقعُّر الذي يُفيد السخرية والتهكم من هذا الجهاز الحساس في كيان الدولة).

القاضي: أتدرون ماذا يقال عنا في الخارج؟

جماعة الحكومة: غير الخير !

القاضي: بلاد إعرابها الملك النكرة، مبني للمجهول، والشعب ضمير مستتر لا تقدير له[1].

ب. الوظيـــفة التهـكمـــية:

تتجلى إلى العيان الوظيفة التهكمية من خلال كرسي العرش الذي صنعه زنجبيل، والذي يؤدي أدوار عديدة في وقت واحد، كرسي العرش الذي صنع على شكل مرحاض متنقل كما هو موضح في الصورة التالية. مكتوب عليه حرفين هما (WC)، وكأنه يقول للمتلقي، هذه هي حقيقة الكراسي التي يتصارع عليها السياسيون في الوطن العربي، ما هي إلا مراحيض تفوح من أصحابها رائحة النتانة السياسية التي زكمت أنوف مجتمعاتهم.



الصورة رقم 18 الملك وهو يجرب كرسي العرش، د 22.18

ولقد أمعن المخرج في التهكم على هذا الملك من خلال وضعيات لاذعة ومستفزة أحيانا، وكان هذا بغرض الضحك والفكاهة باعتبارها صمام أمان كما قال زيف zif، للتعبير عن الأفكار المحرمة اجتماعيا، فهناك حاجات ينبغي تنظيمها على نحو اجتماعي، لكن قمعها وإخمادها الكامل أمر غير طبيعي، ويعطى مثلا حيا كنا قد ذكرنا من قبل

[1]- ينظر: مسرحية، ليلة القبض على جحا، د: 16.08.

مشاهدة مقابلة في الملاكمة هو نوع من التنفيس المقبول اجتماعيا عن اندفاعاتنا العدوانية، فكذلك تعتبر النكتة ساحة للتنفيس المنضبط عن اندفاعاتنا ومكبوتاتنا[1].

وهذه عينة من هذه التهكمات التي جعلت الملك تحت قدم جحا، وجحا هنا هو صوت الشعب، حسب النص:

جحا المغبونين جمهوري العزيز

طلحوح: وشكون فوضك تحكي باسمهم

جحا : حكاياتي ، كل ضحكة هي تفويض

طلحوح: طلباتهم؟

جحا: نعريك، ونرجعك فرجة[2]



الصورة رقم 19: لقطة جحا يمتطي الملك تهكمية مستفزة لطلحوح

ينظر الدقيقتين 33 و34 من العرض

[1] جلين ويلسون، مرجع سابق، ص 249

[2] ينظر مسرحية ليلة القبض على جحا ، الدقيقة 32

2.2 ـ المرجعية الاجتماعية في مسرحية الصاعدون إلى الأسفل[1]:

يبدو الكلام عن المرجعية الاجتماعية في البدء أمرا بسيطا يمكن الإلمام به، باعتبار أن جُل المواضيع المسرحية لها أبعاد اجتماعية في ظاهرها، على اعتبار أن المسرح محاكاة للحياة، وما الحياة في ظاهرها إلا هذه الحركية الاجتماعية اليومية، لكن هذه الحركية الاجتماعية التي يتخذها المسرح مرجعية يتوكّؤ عليها، يتشابك فيها السياسي والتراثي والتاريخي، ومن هنا يتحتّم علينا توخّي الدّقة حتى نتمكن من الإحاطة بهذه المرجعية، وتحديد منطلقاتها من الواقع الاجتماعي وصولا إلى العمل المسرحي كنص أولا ثم كعرض، ثم كيف تم توظيف هذه المرجعية الاجتماعية في صناعة الفكاهة؟ وبأي غرض؟ هل بغرض النقد، السخرية، التهكم ..؟ أم ماذا؟

إذن يعتمد الكاتب المسرحي على الظواهر الاجتماعية والأحداث المجتمعية ويستعمل الألفاظ والحوارات المستلهمة من الواقع الاجتماعي، والمخرج أيضا له وسائله التي يستلهمها من المجتمع، والمقصود هنا وسائل السينوغرافيا من (أزياء، وديكورات، وإضاءة، وغيرها) ووضعيات وحركات والإيماءات وغيرها.

ملـخص المـسرحـــية:

تُعدّ مسرحية "الصاعدون إلى الأسفل" من الإبداعات التي تركزت فيها سلطات الثلاث (الكتابة والإخراج والسينوغرافيا) في يد مبدع واحد وهو أحمد رزاق، وهذه صفة تتميّز بها جُلّ أعماله المسرحية[2]، ولا يتّسع المقام للخوض في مناقشة هذه المركزية الإبداعية ـ التي تميّز الكثير من الأعمال المسرحية في الجزائر ـ مالها وما عليها، لأن ما يهمُّ في هذه الدراسة هو الرؤية الفنية للمخرج؟ ولماذا صُنف العرض في إطار هذه المرجعية وليس تلك؟ وما هي أبرز العناصر الفكاهية في هذا العمل المسرحي؟

1 تأليف وإخراج وسينوغرافيا: أحمد رزاق، إنتاج: المسرح الجهوي لولاية سوق أهراس، سنة 2014

2 على سبيل المثال: مسرحية كشرودة 2017، مسرحية طرشاقة 2016، مسرحية زوبعة في فنجان 2012، مسرحية طاق على من طاق 2010، مسرحية مبروكة 2001.

صوّر لنا أحمد رزاق في هذه المسرحية واقعا اجتماعيا مريرا في قالب فكاهي ساخر، مستوحى من يومياته، من خلال نموذج واقعي "حي سيدي سالم" بمدينة عنابة، وهو حي شعبي كبير ومشهور، تكثر فيه الجرائم وتعمّه الفوضى، فلا يجد الساكن في مثل هذه الأحياء راحته إطلاقا. وقد ظهر ذلك مع بداية المسرحية، حيث صوَّر لنا المخرج رجلا يرتدي لباسا رثّاً، وهو يفترش قارعة الطريق، ثم يقوم فزعا بعد سماع أصوات الطبل والمزمار في الصباح الباكر من أجل طلب الصدقة، فأقض ذلك مضجع ساكنة الحي، وأفسد هدوءهم. وتبدأ المسرحية بالشجار ورفع الأصوات، ويبدو أن هذا ديدنهم في سائر أيامهم، يستيقظون على الفوضى وعليها ينامون.

يعود سي رجم إلى مسقط رأسه بـ"حي سيدي سالم"، محمّلا بالهدايا، وهو الذي غاب عنه طول العهدة الانتخابية، بغرض استمالة سكان الحي، لكسب أصواتهم الانتخابية من جهة، ولشراء ذممهم من أجل تمرير مشروعه الرامي إلى هدم الحي وبناء مصنع تعليب السمك.

وسط حيرة سكان الحي من هذه العودة المفاجئة لسي رجم، يتصدّى له النقابي الهادي الذي يعرفه عز المعرفة، ويعرف نواياه، ويحرجه بالسؤال أمام سكان الحي . حتى يكونوا على بينة من أمرهم . ماهو سبب ظهورك في هذا الوقت بالذات؟ طبعا سي رجم يتهرب من الإجابة والإفصاح عن نواياه.

ينقسم سكان هذا الحي الشعبي القصديري، الذي يعرف كل الآفات الاجتماعية مضافا إليها الفقر والبطالة، بين مُؤيّد ومُعارض، ومن بين أشد المعارضين لهذه العودة ومُشكّكين في مقاصدها، ابن الهادي المدعو هلال، الذي يقع في حبّ نجمة بنت رجم، هذا الثنائي العاشق وسط هذه الأجواء المشحونة، يُعقّد المسألة، ويصل هذا الحب اليافع إلى طريق مسدود، أمام معارضة والد نجمة سي رجم وأخيها سعد، ويتطور هذا الرّفض إلى صراع ومواجهة بين سعد وهلال، وسط هذه الأجواء أيضا كان سي رجم يُخطط للوصول إلى الانتخابات وتحقيق طموحاته، وإبعاد كل من يحول دون ذلك، ولذلك قرّر تصفية هلال، لكن أثناء التنفيذ تصيب الرصاصة ابنه ساعد فيموت، يُتّهم هلال بقتله، ويدخل السجن، لكن قبل ذلك وفي مشهد

درامي يعلن هلال براءته أمام محبوبته نجمة، ورغم محاولاته إقناعها بالحقيقة، لكنها تُكّذبه وتُصدق الإشاعة، وتعمل الشائعات عملها، ويُصدق كل سكان حي سيدي سالم الخبر.

لكن في نهاية المطاف وتحت تهديدات سي رجم بإدخال كل سكان الحي إلى السجن، ينكشف المستور، ويظهر أن بعض سكان الحي أصبحوا عملاء عند سي رجم بمن فيهم زوج ظريفة الذي أصبح قائما بأمر كلاب الصيد عند سي رجم، وأيضا كركوبة الذي أصبح يتجسس على سكان الحي وينقل كل صغيرة وكبيرة إلى سيده، بل أكثر من هذا يكتشف سكان الحي بأن قاتل ساعد هو كركوبة، بأمر من سي رجم، فتختلط الأمور ويتصاعد الموقف الدرامي ويقترب من التراجيديا، لولا بعض النُكت والمُلَح التي كان أحمد رزاق يؤثث بها تلك المشاهد تخفيفا للتوتر الدرامي.

يقتل "رجم" "كركوبة" وسط سكان الحي حتى يدفن هذا السر، وتتدخل الشرطة، وينتهي هذا المشهد التراجيكوميدي، ليفسح المجال واسعاً أمام نهاية سعيدة، أين يقع الصلح بعد اللوم بين هلال ونجمة، ويتزوجان في جوّ من الغناء والرقص والفرح.

هي أحداث وقعت في "حي سيدي سالم"، وربما وقعت في هذا الحي أو ذاك، ويمكن أن تقع في أي وقت، مادام هناك انتهازيون، وطامعون، ومغفلون وعاشقون.

لقد سيّر الكاتب/المخرج الأحداث بصورة بسيطة وسلسة، ولكنها مشحونة بالدلالات والإيحاءات، فاستطاع إبراز خطر الفقر على المجتمع، وكذا انتهازية بعض رجال السياسة، من خلال شخصية "سي رجم" هذه الشخصية التي تجسد في المسرحية البطل النقيض أو البطل الضد، الذي يتصدّر الواجهة ويُحرّك الأحداث، ولكنه يحمل قيما سلبية، البطل الحقيقي في هذه المسرحية هو الشعب المغلوب على أمره، الشعب الذي أراد أحمد رزاق من خلال هذه العينة أن يصوره على أنه ضحية الظروف الصعبة التي تضعه فريسة لأصحاب المال والنفوذ، يبتزونه ويستدرجونه من أجل الظفر بالمزيد من المكاسب والمغانم والتمتع بخيرات هذا الشعب، وهو الذي

أعطاهم حقّه بفعل سذاجته وحمقه. ولكن لابد أن ينقلب السحر على الساحر، ويبقى دائما مخلصون وأوفياء لا تهتزّ قناعاتهم ولا يبيعون ضمائرهم كما هو الحال بالنسبة لعائلة الهادي، وهو اسم على مسمى.

دلالـــــة العـــنوان الصاعـــــدون إلى أســـفل:

يجمع العنوان بين المتضادين، الصعود والنزول، فلا مجال للشك بأن الصعود يكون نحو الأعلى والنزول يكون نحو الأسفل، فكيف لأحدنا أن يتصوّر شخصا صاعد إلى الأسفل أو نازل إلى الأعلى، لا شك أن هذه الصورة الكريكاتورية ستكون حتما مثيرة للضحك، ولا شك أيضا أن الغرض من هذه الصورة هو التهكم.

صورة ساخرة فعلا، مشحونة بالدلالات القوية، فبقدر ما تبذل من جهد، وبقدر ما تسير من خطوات في هذا الصعود، بقدر ما أنت تنحدر وتنزل وتندك إلى الحضيض، وبقدر ما يثير فينا هذا العنوان من ضحك وسخرية بقدر ما يشعرنا بالشفقة والخوف من هذا المصير الذي يمكن لأي منا أن يقع فيه، فكم من شخص مُتباه بمركزه الاجتماعي والسياسي، وبمهاراته في الكذب والخداع، وهو لا يدري أنه يحفر حتفه بيده، وأن مصيره قد يكون على يد أتفه شخص في الوجود.

لكن السؤال المحير من هم هؤلاء الصاعدون إلى أسفل؟

قد يأتي الجواب سريعا، سي رجم وزمرته، هم الذين احترفوا الكذب والخداع، واستعمال كل الوسائل لتحقيق طموحاتهم الضيقة. وهذا صحيح، ولكنه جواب غير كاف عند أحمد رزاق، ربما لأنه أراد أن يوسّع دائرة الاتهام، فالصاعدون إلى أسفل أيضا هم جزء من أبناء حي سيدي سالم الذي قبلوا بممارسات سي رجم، وانخرطوا فيها طمعا في فتات قليل، وكانت نهايتهم مأساوية مثل كركوبة الذي قتل على يد سي رجم نفسه.

وهنا تكمن قوة هذا النص المركز (العنوان) الذي يلخص مرامي أحمد رزاق في أنه لا يكتفي بانتقاد أولئك الذي ينتمون لأصحاب النفوذ والمال، وأصحاب السلطة، بل ينتقد حتى ذلك المواطن البسيط، الذي يتخلى عن مبادئه وقيّمه وكرامته، مقابل عرض تافه وزائل.

الرؤيـــــة الإخراجـــــية في مسرحية الصاعدون إلى الأسفل:

يعد الإخراج المسرحي وسيلة تواصلية لها طرقها واتجاهاتها، فهي لغة موازية ومترجمة للغة النص المسرحي. ولكنها تتطور نتيجة تدخّل رؤية المخرج، فتستحيل إلى تداخل بين النص وإخراجه، شرطَ عدم حُدوث تنافر بينهما (الحركة والكلمة)، بل يبدو في النهاية وحدة متكاملة على الرغم من تعدد عناصرها[1]، ذلك أن مبتغى المخرج هو تحويل النص الدرامي إلى عرض مسرحي يثير متعة بصرية لدى المتلقي، ويتم ذلك عن طريق مجموعة من الوسائل يستخدمها بدءا بالممثل وانتهاء بالفضاء، وفق رؤية إخراجية خاصة به، قد تتجاوز في بعض الأحيان فكرة المؤلف.

تبدأ مهمة المخرج من اختيار النص الذي يودّ إخراجه، تنمو لديه حاجة ماسة إلى تجاوز ذاته أو أعماله السابقة، لذا يتجلى استيعابه للعمل الدرامي وقدرته على تحليل النص المسرحي، وتحليل العلاقات المتبادلة بين شخصيات المسرحية وكشف صراعها بشكل نهائي، لإبراز عمق فهمه لطبيعة المسرحية – نصا – وتفسيرها والسعي إلى بعثها ماديا فوق منصة المسرح[2]. وبما أن المخرج في هذه المسرحية — الصاعدون إلى الأسفل– هو الكاتب نفسه ، فإن كيفيات التجسيد على خشبة المسرح وتوزيع الأدوار وغيرها من التفاصيل الركحية كانت حاضرة في ذهن الكاتب، لأن كتابته للنص كانت كتابة ركحية وفق رؤية الإخراجية التي سوف ينفذها رفقة فريق العمل فيما بعد.

[1] ينظر:منصوري لخضر: **التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي**، قراءة في الأساليب والمناهج، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور ملياني محمد، جامعة وهران، 2011/2010، ص 13.

[2] ينظر منصوري لخضر، المرجع السابق، ص 21.

بدأ المخرج عرضه المسرحي بطريقة كلاسيكية، حيث عرّف المتلقي على شخصيات المسرحية، وطبقتهم الاجتماعية وزمكانية وقوع الأحداث الدرامية، فمنذ اللحظة الأولى للعرض المسرحي، يكتشف المتلقي البيئة الاجتماعية للمسرحية، وذلك من خلال ديكورها الذي يُجسد مجموعة من السكنات القصديرية الهشة، التي تسكنها الشخصيات، وهي صور تُكثّف دون عناء وبصورة رمزية، الكثير من المعاني، وتختزل الكثير من العبارات الواصفة، وسوف نأتي على دلالة الديكور بصورة أكثر دقة فيما بعد.



الصورة رقم 20: يظهر من خلالها الفضاء السينوغرافي، الخلفية تبرز الحي الشعبي، توزع الممثلين على خشبة المسرح، منظومة الأزياء والألوان التي اختراها المخرج السينوغراف، الدقيقة 32 من العرض

على مدار ما يزيد عن 100 دقيقة من عمر العرض المسرحي، استطاع المخرج أن يحرك وبطريقة انسيابية عشرين ممثلا على الركح، في لوحات جماعية تخللتها خمس لوحات ثنائية، بين الهادي ونجمة (العاشقان)، ظريفة وفروج (زوجان)، الهادي ورجب (الخصمان)، رجم وابنته نجمة، ثم بين الهادي وهلال مرة أخرى، وهذه اللوحات استعملها المخرج لتشعيب الحكاية، وتكثيف الحدث الدرامي، فعلا، بعد هذه اللوحات الثنائية، تأزّمت الأوضاع وتعقّدت الأحداث وخرجت المسرحية من طابعها الفكاهي الساخر إلى روح التراجيديا، وظهر الغدر، الخيانة، القتل، الفراق،

السجن، ولكن بعدها عادت الأمور سريعا إلى روح الفكاهية والسخرية، وانتهت بالفرح والسعادة.

حسب لخضر منصوري فإن الأداء المسرحي يتطلّب من الممثل الدخول في عوالم الخطوط، فاختيار السير على الركح بخط منحني محسوبة إخراجيا، لجعل زاوية نظر المشاهد مكتملة باتجاه ما يحتويه الفضاء بأبعاده الثلاثة (طول، عرض، عمق) فالخطوط تقود عين المشاهد إلى تركيز الانتباه على ما يُريده المخرج ونسج علاقته بالموجودات (شخصيات أخرى، ديكورات، ملابس، إكسسوارات وحتى المؤثرات الصوتية) فهذه العلاقة تساهم في إدراك الشكل الذي تكمن وراءه الفكرة[1].

وقد اعتمد المخرج في هذه المسرحية كثيرا على الخطوط المنحنية في تحريك الممثلين، فعندما يتحركون من اليمين إلى اليسار أو العكس، يكون ذلك عن طريق خط منحني، يجعل جسم الممثل ظاهرا بطريقة شبه كلية، تتيح للمتلقي اكتشاف ملامح الممثل.



الصورة رقم21 مشهد من المسرحية الدقيقة السادسة

أما في حالة الوقوف، فإن الخطوط الوهمية التي رسمها المخرج كانت غالبا مائلة إما إلى يمين الخشبة أو إلى يسارها

تبين لنا الخطوط الحمراء في الصورة كيفية وقوف الممثلين على خشبة المسرح، في خطوط مائلة وفي توزيع منتظم بين وسط ويمين ويسار الخشبة، وهذه الوضعية هي وضعية مثالية تساعد المتلقي على اكتشاف ملامح

[1] ينظر: منصوري لخضر، المرجع السابق، ص 35، وينظر: أوسكار ريمز، **الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي**، ت: نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1987، ص 16.

الممثلين بصورة جيدة، وكذا يستطيع من خلالها توزيع نظره بطريقة مريحة في أرجاء خشبة المسرح، فلا يشعر بثقل جهة على حساب جهة أخرى. هذه الوضعية تكررت كثيرا خلال العرض.

حاول المخرج التعامل مع عناصر الديكور والأكسيسوارات ليخرجها من الحالة الستاتيكية إلى الحالة الدينامكية، وبذلك تنتقل الكتل التي يحركها الممثل من وظيفتها الديكورية إلى وظيفتها الأكسيسوارية. والأمر نفسه بالنسبة للممثل، ففي المسرحية نجد ملعقة الطعام في وضعيتها الثابتة تمثل جزءا من الديكور وتستعمل لوظيفتها المعتادة وهي الأكل، ولكن حين يحملها الممثل بيده ويلوح بها وكأنه يحاول أن يضرب بها أحد الشخصيات الأخرى، أو يشدُها إلى قلبه وكأنها راية أو شيء ثمين، كما في مشهد أغنية (طاطا بطاطا)، فهنا تصبح الكتلة الجامدة متحركة، من وظيفتها الأساسية إلى وظيفتها الرمزية (من تقديم الطعام إلى عصا مثلا)[1]، وفيها دلالة على أولوية الأكل على المبادئ المعنوية الأخرى.

تعمد المخرج خلق فراغات وسط العرض، مثل اللوحات الكوريغرافية والأغاني الجماعية التي اقترحها داخل العرض، باستعارة ألحان معروفة ومزجها بأغاني فكاهية بطريقة إيقاعية جميلة، مثل أغنية سيدي سالم، إيقاع عن طريق الضرب على الدلاء، وعن طريق الضرب بالأرجل.



الصورة رقم 22 أغنية جماعية ايقاعية سيدي سالم، اختار المخرج هذه الطريقة للتعبير على غياب الماء في هذا الحي وهو احد اساسيات الحياة، دلالة بصرية معبرة وكافية. الدقيقة 47

وتوزيعها على العرض بطريقة مدروسة بحيث تؤدي دورها في تكثيف الحدث الدرامي أو التعليق عليه، وفي الوقت نفسه تكون بمثابة

[1] – ينظر: مسرحية الصاعدون إلى أسفل، الدقيقة 27 والدقيقة 30.

فتحات تهوية داخل العرض، يتنفس منها الجمهور، ويستعيد حيويته ومن ثَمّ يعود لأجواء العرض، وهي حيلة تقنية لجأ إليها المخرج ليقضي على الملل الذي قد يحصل بسبب طول مدة العرض.

بشكل مختصر فإن الرؤية الإخراجية كانت خادمة لإيديولوجية النص، سواء فيما يتعلق بتسلسل الأحداث، أو توزيع الممثلين على الفضاء المسرحي، أو من ناحية التشكيل الحركي والكتل، وكذا تنويع آليات الفكاهة اللفظية والحركية.

المرجعية الاجتماعية من خلال الرؤية السينوغرافية

تظهر الوضعية الاجتماعية لشخوص المسرحية من الوهلة الأولى للعرض، وذلك من خلال اللغة البصرية التي استعملها المخرج، متمثلة في منظومة الألوان وكذا طبيعة سينوغرافيا العرض التي استوحاها من المجتمع، فالحيز المكاني واقعي – سيدي سالم- وهو أحد الأحياء الشعبية في مدينة عنابة، تكثر فيه الظواهر السلبية من سرقة ودعارة وفقر وإشاعة وغيرها من الآفات التي تعرفها مثل هذه الأحياء الشعبية في أي مكان، سواء في عنابة أو في غيرها من المدن الجزائرية الكبرى. ومن هنا يمكننا القول أن الفضاء السينوغرافي الذي جرت فيه أحداث المسرحية له مرجعية اجتماعية واقعية.

إذن يجسد لنا الديكور مجموعة من البيوت القصديرية الضيقة المنتشرة في حي سيدي سالم الشعبي بولاية عنابة، هذه البيوت القصديرية، التي تعيش فيها مجموعة من أسرة، وكيف لأسرة تعيش في هذه الأكواخ التي لا تستجيب لأدنى متطلبات العيش أن يكون أفرادها متوازنين اجتماعيا وأخلاقيا.

الديكور في المسرحية كان وظيفيا، استعمله لتسهيل عملية دخول الخروج الممثلين عن طريق الأبواب والفتحات الموجودة في كل قطعة معدنية في عمق الخشبة وقبالة الجمهور، أي أن دخول وخروج الممثلين كان من الجهات الثلاث.

قسم أحداث المسرحية على ثلاث فضاءات سينوغرافية، فضاء الحي، فضاء المدينة، فضاء العلبة الليلية، ولكن أغلب المشاهد كانت في حي سيدي سالم، وهذه التغييرات في الكتل الديكورية لا تلفت الانتباه ولا تأخذ وقتا أثناء تغييرها وتبديلها.

استعمل أيضا الإضاءة بطريقة وظيفية ومقتصدة ومدروسة، إضاءة شاملة، طول مدة العرض، إضاءة مُركّزة دائرية أثناء الحوارات الثنائية، قسّم الخشبة إلى قسمين أثناء المشهد الليلي، ليعطي صورة عن حياة الليل بالنسبة لأبناء الأحياء الفقيرة، وفي الجهة المقابلة لأبناء الأثرياء، وبهذه التقنية (تقسيم الركح عن طريق الإضاءة) لم يعط للمتلقي أي فرصة للخروج من العرض، لم يترك أي فراغ قد يؤدي إلى الملل والضجر.

الموسيقى داخل العرض تنوعت بين الأسلوب الطربي، كما هو الشأن في أغنية "طاطا بطاطا"، أو في أغنية سيدي سالم، والموسيقى الغربية كما في مشهد الليلي، والغناء البدوي في المشهد الغرامي الكوميدي الذي يجمع عمي المكي مع "الشوّافة"، إذن هناك تنوع في الاستعمال الموسيقي الذي كان إضافة إلى الوظيفة الجمالية، كان يرمي من ورائه إلى إحداث الفكاهة والضحك.

تُعبر الأزياء في العرض المسرحي على بعدين أساسيين من أبعاد الشخصية وهما البعد الاجتماعي والبعد النفسي، وقد وظّف المخرج هذه الأزياء للتعبير عن المستوى المعيشي لشخوص العمل المسرحي، فالمتلقي عندما يشاهد هذه الأزياء الرثّة الممزقة، يعرف مباشرة أنه أمام مستوى معيشي متدني.

وفي الجهة المقابلة عمد المخرج إلى نوع آخر من الأزياء، ليُبرز طبقة الأثرياء أو المسؤولين في البلد، كما هو الحال مع أزياء "سي رجم"[1] وأبنائه.



الصورة رقم 23 تعطي فكرة عن الأزياء في المسرحية ، من جهة اليمين سكان حي سيدي سالم ملابس رثّة الدقيقة 19 من العرض، ومن جهة اليسار سي رجم ، ملابس براقة، دلالة على حب المظاهر والتميّز، الدقيقة 30 من العرض

وهذه الأزياء التي يلبسها "سي رجم" لم يأت بها المخرج من عالم آخر، بل هي مستوحاة من مجتمع يعطي أهمية كبيرة للمظاهر على حساب القيم والأخلاق. ولكنه وظفها بطريقة مدروسة، فمثلا في البداية يظهر سي رجم ببدلة صفراء فاقع لونها، لجلب الانتباه، ولإعطاء انطباع عن هذه الشخصية بأنها تُحب الظهور وتميّز، ولكن بعد وفاة ابنه سعد يظهر ببدلة سواء دلالة على الحزن، نفس الشيء بالنسبة لشخصية فروج الذي كان يرتدي ثيابا رثّة كباقي سكان الحي، ولكن لما باع ذمته إلى سي رجم وأصبح موظفا عنده مكلفا بخدمة كلاب الصيد ظهر في مظهر لائق، دلالة على تحسّن ظروفه المعيشية، ولو أن المخرج/ الكاتب برّر سلوكه هذا بهذه العبارة: "نرخص أنا ومرتي ماترخصش"، وخاصة وهو في انتظار مولوده الأول.

وظـائف الفـكاهة في المــسرحية:

استطاع أحمد رزاق في مسرحية الصاعدون إلى الأسفل أن يصنع الفكاهة على الطريقة الجزائرية، فرغم الظروف الصعبة التي يعيشها سكان سيدي سالم، نقص فادح في أساسيات الحياة من ماء وكهرباء، البطالة، اللأمن، وغيرها، ولكي يتغلب السكان على هذه الأوضاع لم

يلجؤا إلى الشكوى والتذمر والبكاء والعويل، بل راحوا يسخرون ويتهكمون على هذه الأوضاع، ويضحكون ويستهزؤون، لكي يتمكنوا من الاستمرار في العيش، ولكي يتغلبوا على قهر الحياة.

والسخرية شكل من أشكال الفكاهة ومن أشدها على الإطلاق، من خلالها يتم التقليل من شأن المؤسسات الاجتماعية والسياسية، وكذلك الأفراد المرتبطين بهذه المؤسسات والمشاهير والنجوم، هي وسيلة لتخفيف التوتر والتنفيس، يشير زيف Zif إلى نقطة في غاية الأهمية حين يقول:" ومن هنا تكون هذه السخرية وسيلة مؤيدة ومساندة للوضع الراهن، أو قد تؤدي إلى تغيير ما في النظام".1

بمعنى يمكن استثمار السخرية كآلية تخديرية للشعوب تمارس مفعولها السحري في التنفيس والتخفيف من حدة التوتر العام السائد نتيجة تدهور الوضع العام سواء في شقه السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الأمني، والسخرية من هذا الوضع تثير الضحك الذي يشعرنا بالتفوق، ويقع التنفيس والتطهير، ويتم التخلص من آثار ذلك الضغط والتوتر، ولكن في نهاية المطاف، شبيهة بعملية رفع الغطاء عن قدر يغلي، ووسيلة للإطالة من عمر الوضع الراهن. فهل هي كذلك في مسرحية "الصاعدون نحو الأسفل"؟

يبدو أن الفكاهة في هذه المسرحية تقوم بعدة وظائف ولكننا فضلنا الحديث عن واحدة من أهم هذه الوظائف في هذا العرض.

أ.الوظيـــــفة الاجتـــماعـــية:

لما تحدثنا في الفصل الأول عن الوظيفة الاجتماعية للفكاهة قلنا أنها:

- تمارس التحكم في سلوك الآخرين عن طريق السخرية: وهذا ما ظهر جليا في هذا العرض، لما سخر من أولئك الذين يبيعون ضمائرهم ومبادئهم من أجل كسب مادي تافه،

1 جلين ولسون، مرجع سابق، ص 250

وضرب بهم المثل حين جعل نهايتهم مأساوية، في محاولة لإعطاء العبرة والدرس، ليس عن طريق الخطاب الوعظي المباشر، ولكن عن طريق الفكاهة والضحك.

- تستخدم الفكاهة في مهاجمة السُلط بأشكالها كافة: السياسية، الدينية، الأسرية، وهنا هاجم أحمد رزاق جماعة سي رجم بصفته سلطة سياسية، يمتهن الكذب والمراوغة، قبل حتى باستعمال ابنته من أجل الحصول على مُراده، ولكن انقلب السّحر على السّاحر.

هاجم أيضا الشعوذة عندما أظهر "الشَوّافة" بتلك الصورة الكاريكاتورية، مُنحنية الظهر (مضحك الأشكال) تدخن الحشيش (مضحك المواقف) لم تستطع أن تقدم النفع لنفسها فكيف تقدمه لغيرها (عندما أظهر أنها على علاقة حب مع عمي المكي منذ ثلاثين سنة ولكنهما لم يتزوجا).

2ـ3 ـ المرجعية السياسية في مسرحية ضيوف السيناتور[1]:

يجمع المنظرون على أن المسرح سياسي بالضرورة، فكل مسرح يحمل قضايا فكرية وفلسفية، ويُعبر عن هموم الإنسان واختياراته وانتماءاته هو مسرح سياسي[2]، والمسرح الجزائري خاض في الشأن السياسي تلميحا وتصريحا، سواء ما تعلق بالمواجهة وإثبات الذات أثناء الوجود الاستعماري، أو ما تعلق بمرحلة ما بعد الاستقلال، حيث استمر هذا المسرح ذو المنشأ النضالي الثوري في التناول السياسي، وفي محاربة بعض الآفات الاجتماعية والسياسية التي ظهرت عقب الاستقلال مباشرة، على سبيل المثال مسرحية "الغولة" لأحمد عياد (رويشد)، "الرجل ذو النعل المطاط" لكاتب ياسين... ثم خلال فترة السبعينات والثورة الزراعية والطبقات العمالية، أو في المراحل اللاحقة.

1**إنتاج:** جمعية مسرح الشلف سنة 2009، **تأليف وإخراج:** عبد الحميد بلخوجة، **تمثيل:**خوجة عبد الحميد، جاوت ربيع، قرشي الحاج، شيخ عبد القادر، عرجان ليندة، **فكرة السينوغرافيا عن:** حليم رحمون

2 صالح لمباركية، مرجع سابق، ص 200.

ومسرحية ضيوف السيناتور واحدة من هذه المسرحيات التي خاضت في السياسي بكل جرأة، ولكن بلمسة فكاهية ساخرة، الكاتب/ المخرج عبد الحميد خوجة تطرّق بكل جُرأة إلى موضوع طالما أسال الكثير من الحبر، وأثار الكثير من اللغط حول هذه الشريحة من منتخبي الشعب، الذين يحصلون على تزكية الشعب من أجل أن ينوبوه في رفع انشغالاته اليومية، والدفاع عن مصالحه الآنية والمستقبلية، ولكن بمجرد أن يحصل هؤلاء النواب على المناصب حتى ينسوا ما كلفوا به من أمانة ويغرقوا في الجري وراء مصالحهم الضيقة.

ملخـص المسرحـــية:

طرح عبد الحميد خوجة هذه القضايا في مسرحيته من خلال شخصية "سي الشمامي"، الذي لا يفقه في السياسة ولا في الاقتصاد ولا في الثقافة ولا في غيرها، تفكير بسيط حد السذاجة، المدة الزمنية للعرض ساعة ونصف، ولكن أحداث المسرحية كلها تقع في ليلة واحدة وفي مكان واحد وهو بيت السيناتور.

من العنوان "ضيوف السيناتور" يتّضح أن هذا السيناتور سيستقبل في بيته ضيوفا، وسيكون هذا البيت مسرحا للأحداث، ولكن أي ضيوف؟

الصنف الأول من الضيوف: يمثل أطراف في السلطة، وهما المندوب وساعد شخصيتين متضاربتين في المصالح بينهما اتفاق ظاهري، يبدو من هذه الزيارة الليلية أنها ليست الأولى، فهي مسبوقة من قبل بعديد الزيارات (يظهر هذا من سياق الكلام)، في كل زيارة يكلفان سي شمامي بمهمة قذرة، مثل نقل الملفات والأموال وغيرها، مقابل وعود بالحصول على منصب وزير أو سفير. من هنا تنطلق المسرحية، فعند دخول شمامي إلى منزله يجد كل المندوب وساعد في انتظاره، يحققان معه بطريقة بوليسية عن سبب عدم وجوده في البيت؟ وأين كان ؟ ومع من كان؟ في هذا المشهد نرى الكثير من التفاصيل والممارسات التي يتعرض لها هؤلاء المنتخبين، من تدخل في الحياة الشخصية، وإعطاء تعليمات وتوجيهات باسم المصلحة العامة لكنها تصب في

المصلحة الخاصة، عرض هذه التفاصيل تم بطريقة فكاهية ساخرة، وبجرأة كبيرة، جعلت الجمهور يغرق في موجات من ضحك لم تنقطع من بداية العرض إلى نهايته.

الصنف الثاني من الضيوف، هو الإرهابي الذي يأتي لينفذ حكم الإعدام في حق السناتور ويتقرب به إلى الله، باعتباره طاغوتا حسب القاموس المستعمل من طرف الإرهابي، الذي يتحدث بالفصحى، وبخطاب متشدد، يُكفر ويُحرم كل شيء، ولكنه في نهاية المطاف يظهر أنه جزء من مجموعة المصالح وأنه طرف في اللعبة

ويجتمع في الأخير في بيت شمامي الذي قال متهكما (بيتي أنا أصبح قندهار) في إشارة إلى الحرب، وإلى صراع الأطراف، ويظهر أن ساعد لم يهضم اجتماع المندوب والإرهابي على رأي واحد، في إشارة إلى رفض بعض الأطراف في السلطة لفكرة المصالحة الوطنية.

الرؤية الإخراجـــية في مسرحية ضيـــوف السيـناتـــور:

تعتبر مسرحية "ضيوف السيناتور" من تأليف وإخراج "عبد الحميد بلخوجة"، من المسرحيات الفكاهية بامتياز التي تدعو إلى الضحك من بدايتها حتى النهاية، رغم أنها تتناول موضوع حساس يتعلق بخيانة الأمانة، لدى طبقة مهمة جدا وهي طبقة السياسيين المخولين بحماية مصالح الشعب، لكن مع ذلك لا ينقطع الضحك ولو للحظة واحدة، تشتغل فيها كل آليات صناعة الضحك مرة واحدة، وأحيانا يجمع المخرج بين مُضحك الكلمات ومُضحك الأشكال أو مُضحك المواقف، هي رصد وعرض لكل ما يتناقله الشارع الجزائري حول طمع ممثلي الشعب، واستخدام أمثال هؤلاء من بعض الأطراف في الدولة لنهب مقدرات هذه الأمة، وتمرير مشاريع لا تخدم المجتمع.

كما سبق الذكر فإن المسرحية من تأليف وإخراج الشخص نفسه، وهو صاحب الدور الرئيسي شخصية الشمامي السيناتور، لهذا فإن قدرة المخرج على تطويع العرض والتحكم فيه كانت ظاهرة في مرة، وخاصة ما يتعلق بالارتجال في الكلام والأداء، وهذه الوضعية تذكرنا

بمسرحيات رويشد، فهو الكاتب والممثل وأحيانا المخرج، فهو يكتب لنفسه، وعندما يؤدي نصه على الركح أمام الجمهور، فإنما يمثل نفسه، ويقول كلامه، ويردد قناعاته، وهذا الانسجام التام يشكل حالة نادرة من الصدق التي تنتقل إلى المتلقي، الذي ينبهر بقدرة الممثل على الأداء الجيد، وقدرة المخرج على حسن إدارة الممثل، وقدر الكاتب على تأليف هذا نص بهذه الدلالات والإيحاءات التي تعبر عما يجول في ذهن المتلقي. وليس مقصود الدراسة هنا تزكية هذه المركزية الإبداعية (المؤلف المخرج الممثل)، ولكنها تُشيد بنجاح هذه التجربة عند عبد الحميد خوجة جماهيريا وتدعوا لدراستها أكاديميا حتى نتعرف على عوامل نجاحها، كي نستثمرها مستقبلا.

بدأت المسرحية بصورة تقليدية، دخول الشخصيات الثانوية لتقديم شخصية البطل الضد (لأنه حامل لقيم سلبية) تعريف بمكانته الاجتماعية ووظيفته السياسية، وقد ساعد على إيضاح ذلك سينوغرافيا العرض التي كانت بسيطة في تكويناتها وخاصة الديكور الذي جسّد منزل السيناتور أين تجري أحداث المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

أثناء تعريف شخصية البطل الضد: سي شمامي السيناتور، اعتمد المخرج الكاتب على نسقين متوازيين، النسق الحواري، فمثلا أثناء تعريفه لشخصية السيناتور اعتمد على جمل حوارية تُظهر جهله لاحتياجات الشعب الذي انتخبه، ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي:

"المندوب: واش درتوا في مشكلة المياه؟

السيناتور: الما..على كل حال..أحنا يعني..لازم.(لا يعرف الإجابة ويجيب مكانه الساعد)

الساعد: راهم فكروا في الأمر وراح يبنوا براج

السيناتور: بالكارلاج والفايونس، وإذا ماكانش الما...نعموره بالجي

المندوب: والمشكلة نتاع البطالة؟

السناتور:..على كل حال...أحنا يعني...لازم (لا يعرف الإجابة ويجيب مكانه الساعد)

الساعد: الاستثمارات الخارجية هي الحل

السيناتور:راني نعيطلهم ويعيطولي ...نبعثلهم ميساجات ويردولي...نبيبيلهم ويبيبولي

المندوب: و مشكل السكن ؟

السناتور:..على كل حال...أحنا يعني...لازم (لا يعرف الإجابة ويجيب مكانه الساعد)

الساعد: كل مواطن عندو الحق فالسكن.

السيناتور: ...لازم كل مواطن يدي حقو هذي هي سياستنا.

بالنسبة للمخدرات؟؟

السيناتور: كل واحد عندوا الحق، وكل واحد يدي حقوا." [1]

من خلال هذا الحوار يتعرف المتلقي على شخصية السيناتور، والتي تكشف عن جهل مُطبق بقضايا المواطن فهو لا يعرف الإجابة إلا بعد مساعدة من شخصية الساعد الذي هو في الحقيقة يمثل جانباً من أصحاب المصالح في السلطة، شأنه شأن المندوب الذي يمثل الطرف الثاني من هذه المعادلة.

أما النسق الثاني هو اعتماد سيمياء الصورة المسرحية، فيرسمه في صورة كاريكاتورية، منحنى، منكمش، بوجه عبوس تغلب عليه الحيرة، وهذا ما يُثير حقا الفكاهة والضحك.

هذه تقنية فكاهية في تصور البطل بهذه المواصفات هي من صميم الكوميديا التي قال عنها أرسطو أنها محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، وهو الشيء المثير للضحك والذي يُعد نوعا من أنواع القبح.[2] ولكنها محسوبة أكثر على المسرح الفرنسي، وخاصة عند موليير، فشخصية البطل في الكوميديا الرفيعة عنده دائما تكون منبوذة إذ يُزكي من خلال مسرحياته

1 مسرحية، ضيوف السيناتور، د. 10.00.

2 ينظر: عصام الدين حسن أبوالعلا، مرجع سابق، ص 28

المجتمع، ويسخر من الفرد المنشق عن الجماعة، ففي مسرحية كاره البشر يصور "موليير" بطل المسرحية "ألسيست" تصويرا مضحكا، فهذه البطل يعتقد أنه بإمكانه إصلاح المجتمع، وهو لا يستطيع حتى إصلاح نفسه[1].

يمكن القول أن أحداث المسرحية كانت بسيطة ومباشرة، وأن قدرات الممثل عبد الحميد خوجة وقدراته على الارتجال والتكيف مع الموقف، وتوقع رد فعل الجمهور، هي التي أنقذت الموقف، وهذا يذكرنا بمسرحيات رشيد قسنطيني أو رويشد، فهي مسرحيات كتبها المعني لنفسه، فهل لنا أن نتصور مدى نجاح هذه العروض التي ألفها هؤلاء لو لم يؤدوا أدوارها الرئيسية؟

الرؤيـــة السيـــنوغرافية في المـــسرحـــية:

تتجلى الرمزية السياسية في المسرحية من خلال سينوغرافيا العرض المسرحي، في جزئية مهمة من جزئياته وهي جزئية الديكور، حيث وظف المخرج هذه الجزئية من خلال الصورة المعروضة على حائط المكتب.



الصورة رقم 24 منظر جزئي لديكور المسرحية، يبين حصانا معلقا وراء مكتب السيناتور ، الدقيقة 05.09

تظهر لوحة رأس حصان معلقة وراء مكتب السيناتور، وفي ذلك دلالة سياسية واضحة، ففي العادة، نجد أن المسؤول يضع في مكتبه أو منزله صورته، أو صورة عائلته، أو منظر طبيعي، أو أي صورة تليق بالمقام، لكن المخرج فضل استعمال هذه الصورة مخاطبا بها لا وعي المتلقين، وكأنه يقول لهم انظروا إلى من انتخبتموهم، أنهم مجرد حيوانات لا أكثر ولا أقل.

1 فردب ميليت، جرالدايدس بينتلي، **فن المسرحية**، ترجمة، صدقي حطاب، محمود السمرة، دار الثقافة بيروت لبنان، 1986، ص 195 .



الصورة رقم 25 ضيوف السناتور باللباس الرسمي الأسود الدقيقة 04.

أما بخصوص الأزياء فقد وظف المخرج اللباس الرسمي باللون الأسود بالنسبة للشخصين اللذين يمثلان أطرافا في السلطة، فالمعروف في الوسط السياسي أن من يلبس هذه الأزياء يمثل رجل الأمن المتخفي، فالمتلقي عندما يشاهد هذه الأزياء مع طبيعة الحوارات يكتشف مباشرة أنه أمام شخصية أمنية.

وظـــائف الفـكاهة في المـــسرحية:

يتمثل تأثير الكوميديا في إثارة الضحك وروح الفكاهة. لذلك فإن الكاتب المسرحي الكوميدي يمكن أن يصوغ حدثا عاديا من الحياة بطريقة هزلية، وكلما كان هذا الحدث بشخصياته وأفكاره مناقضاً للسلوك العام، كلما بدت هذه الشخصيات أكثر هزلية وإثارة للضحك، ومن هذا المنطلق فإن الكوميديا نادراً ما تعالج مشكلات فلسفية أو أخلاقية على النحو الجاد العميق الذي تتميز به التراجيديا.وإنما تدور موضوعاتها بصفة أساسية، حول علاقات الإنسان[1].

استطاعت الفكاهة في مسرحية ضيوف السيناتور أن تؤدي عديد الوظائف لكن سيتم التركيز على واحدة من هذه الوظائف وهي الوظيفة التهكمية لظهورها في كامل المسرحية.

أ. الوظيـفة التـهكـمـية:

استعمل المخرج التهكم والسخرية من واقع الذي آل إليه وضع المنتخبين في البلاد، فبالإضافة إلى الجهل، والتنصل من المسؤولية، فإن كل ما يقومون به هو الجري وراء أطماعهم

1 فردب ميليت، جرالدايدس بينتلي، المرجع السابق، ص 195.

التي لا تنتهي، لا تهمهم سوى مصالحهم الشخصية، وبما أن وظيفة التهكم في الكوميديا الوصول إلى تطهير الإنسان من العادات والسلوكيات السلبية في المجتمع، فقد تهكم عبد الحميد خوجة من نظرة المجتمع للثقافة على أنها محصورة في الرقص والغناء (شطيح ورديح).

"السيناتور: راني نحوس على وزارة الثقافة.

الساعد: هاها هاها وعلاه وزارة الثقافة؟

السيناتور: ساهلة ساهلة ما فيها والو فيها غير الرقيص (الرقص)

الساعد: واش هي الثقافة شمامي؟

السيناتور: الثقافة...الثقافة....الروبلة الروبلة

الساعد: نديروها بلي رانا درناك وزير الثقافة، واش تديرلنا؟

السيناتور: نقولك أسي ساعد من الصباح حتى لليل وأنا نرقص، شوف برامج الغنا والشطيح والرديح، هذا راي هذي موسيقى .....

الساعد: والمسرح، المسرح مديرش

السيناتور:علاه المسرح ثقافة، عندهم اللسان ذراع يضلوا هاوهاوهاو، مايخلو حتى واحد في حالو، والله ما هم داخلينها معايا قاع"[1].

جاء هذا الحوار مرافقا لحركات تمثيلية مضحكة، بحيث جعل المخرج هذا المقطع يحدث أثناء تناول السيناتور للخمر رفقة رجل الأمن ساعد، وقد استحكم المشروب في عقل السيناتور فأصبح يترنح يمينا وشمالا، وكأن المخرج يقول هذا هو حال الثقافة في الجزائر، وقد تعالت الضحكات داخل القاعة أثناء هذا المشهد، وكأن المتلقي يضحك على ما آلت إليه أوضاع الثقافة في الجزائر، ولكن عندما يخرج من قاعة المسرح سوف يبقى هذا المشهد راسخا في ذهنه،

[1] ينظر: مسرحية ضيوف السيناتور، د: 30.46

وإذا كان متلقيا واعيا، فإنه سيبكي على حال الثقافة والمثقفين في وطن خربته السياسة والسياسيين.

إلى التهكم من أفكار الإرهابي الذي لا يعرف غير التحريم والمنع لكل الممارسات اليومية، والتكفير، فلقد اتهم شمامي بالكفر رغم أنه قال له بأنه يصلي ويصوم، ومع ذلك أصر على تكفيره، ولكن لما سأله شمامي عن القتل (واش تقول في القتل) قال بأنه سبيلنا لدخول الجنة. وفيه إحالة على الخطاب السائد في العشرية السوداء، والذي عم وطم مع تدويل الإرهاب وظهور حركات إرهابية عابرة للدول والقارات.

3. مرجعيات الفكاهة في مسرحية الطبيب، من النص إلى العرض

يعتبر "موليير" Molière[1] واحدا من كبار كتّاب الكوميديا، توسّل الفكاهة والسخرية للتشهير بالمظاهر السلبية. مسرحياته سجلت حضورها في أكبر المسارح العالمية، وفي المسرح العربي

---

1 جون بَاتِيسْت بُوكْلَان Jean-Baptiste Poquelin :الملقب مُولْيير من مواليد باريس 15 يناير1622 المؤلف والمخرج والممثل وصاحب فرقة التمثيل المسرحى.أبوه يشتغل بالتجارة ويعيش في يسر وسعة، وفقد أمه وهو في العاشرة من عمره وتعهده أبوه تعهدا حسنا فاختار له كلية "الجزويت" في كليرمون فدرس ثمة عيون الأدب القديمة، وكانت الكلية تعني باللاتينية أكثر مما تعني بالإغريقية، واتصل هناك بالفيلسوف "جاسندي" Pierre Gassendi (1655/1592)(فيلسوف وعالم رياضيات وفلكي) وتأثر بكثير من آرائه الحرة، وبعد أن انتهى من دراسته بالكلية قضى عاما في دراسة البلاغة، وعامين بعد ذلك في دراسة الفلسفة، وكان في أثناء دراسته للفلسفة ينعم بقسط من الحرية مكنه من التردد على دور التمثيل فيشهد بعض المسرحيات الهزلية الشعبية، وقد استهواه المسرح، ولكنه لم يفكر في إنهاء دراسته بعد فالتحق بمدرسة الحقوق بمدينة "أورليان" ونال إجازتها. مع هذا فقد أراد له أبوه أن يخلفه في تجارته، وأن يتصل بالقصر كما كان متصلا به في صورة متعهد، وقد شغل هذه الوظيفة مدة ضاق فيها بحياة القصور والسير في ركاب الملوك ومزاحمة الحجاب والخدم على إرضاء سيد القصر، وقد أبت طبيعته الفنية ذلك، وشاء له القدر أن يتعرف على أسرة "بيجار" Béjart التي تحترف التمثيل فربط مصيره بمصيرها، وأرسل إلى والده هو في الحادية والعشرين من عمره ينبئه عن تخليه عن وظيفته بالقصر ورغبته في الاشتغال بالتمثيل، وسأله أن يرد عليه شيئا من المال الذي خلفته له والدته. وقد غضب الأب غضبا شديدا لهذه العزيمة ولكنه لم يحرمه ميراث أمه فأعطاه بعض المال ونفض منه يديه، وقد أنفق موليير هذا المال في دعم حياته المسرحية، ولكنه باء بالإخفاق وتراكمت عليه وعلى شركائه الديون. وكاد طالعه النحس يفضي به إلى السجن، وأخيرا اعتزمت الفرقة أن تجرب حظها في الأقاليم فغادرت باريس، وظل موليير بعيدا عن تلك المدينة العظيمة يجوب أرجاء فرنسا كلها مدة اثني عشر عاما، وقد أفادته هذه السنوات في حياته المسرحية فائدة جليلة، لأنه تمرس بأصول الفن المسرحي، وعرف كثيرا من العادات واللهجات شتى ضروب الحياة مما كان له أكبر الأثر في كتابته. وقد عرف في هذه الحقبة موهبته على حقيقتها، وأنه لا يصلح للأدوار الجدية وأنه خلق للتمثيل الهزلي، ولم يفكر حتى ذلك الوقت في التأليف المسرحي، ثم أخذ يكتب فصولا قصيرة تسلية الجمهور، وبعث الضحك ولم تكن هذه الفصول ذات بال من الوجهة الفنية، ولكنها أطلعته على مقدرته في إثارة الضحك، وأخيرا كتب ملهاة "المشدوه" L'Etourdi . من خمسة فصول ومثلت بمدينة "ليون" أول الأمر، وقد لاقت نجاحا عظيما حينما مثلت بباريس بعد ذلك. وقد رأى موليير أن باستطاعته أن يكتب للمسرح، وأن يسخر ثقافته الواسعة، وتجاربه الكثيرة لخدمة الأدب وألا يكتفي بالتمثيل.

وأخيرا انتقلت الفرقة إلى باريس في عام 1658، وهو في السادسة والثلاثين من عمره وقد سبقته إليها شهرته وصيته، وفي القصر مثل موليير لأول مرة بعد عودته "نيكوميد" Nicomede ل"كورناي" والطبيب العاشق لموليير وقد صادفت الأخيرة نجاحا عظيما وضحك الملك لها ضحكا لم ينسه بقية حياته وأمر بأن تخصص إحدى قاعات فرساي لهذه الفرقة التمثيلية الناجحة=.

الحديث كان موليير حاضرا من البداية مع مارون النقاش في مسرحية البخيل، وفي المسرح الجزائري له بصمات واضحة بدءاً من مسرحية جحا لعلالو، ثم المشحاح وسليمان اللوك لبشتارزي وغيرها.

وهذه المسرحية التي نحن بصدد دراستها في إطار العروض الحائزة على جائزة العنقود الذهبي في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، في ثلاث مرات وبرؤى إخراجية متباينة، سبق لها وأن قدمت على خشبات المسرح الجزائري مرات ومرات، وقدمت من طرف أبناء المدية مع الفنان الشهيد منصور الدف ورفقائه سنة 1956.

1.3 مسرحية "الطبيب رغم أنفه"، قراءة وصفية تحليلية

مسرحية "الطبيب رغم أنفه" Le Médecin malgré lui كوميديا من ثلاثة فصول، تقع في المرتبة التاسعة عشرة من مجموع مسرحيات "موليير" التي بلغت ثلاثة وثلاثين مسرحية، كتبها سنة 1966[1]، المسرحية غنية بالمواقف الكوميدية، تكشف بطريقة بارعة حقيقة الطبقة البورجوازية المُتخفيّة وراء الشكليات والثروات لإخفاء سذاجتها، وفي الوقت نفسه تعمل على تحرض من جهة أخرى العامة على استغلال هذه السذاجة.

=ومن ثم أخذ موليير يزداد حماسة في نتاجه الأدبي ويخرج المسرحية تلو المسرحية، استطاع في مدى خمسة عشر عاما بقيت له من حياته أن يؤلف ثمانيا وعشرين ملهاة، مع أنه كان مشرفا على إدارة الفرقة، ويقوم بتمثيل أصعب الأدوار في مسرحياته، ولذلك لم تحتمل بنيته كل هذا المجهود فقضى نحبه في فبراير عام 1673 وهو يمثل دوره في آخر مسرحيته "المريض الوهم) Le Malade imaginaire.

وكان موليير قد أصيب بالسل ورافقه المرض لسنوات لم يمنعه خلالها أبدا لا عن الكتابة ولا عن التمثيل والإخراج المسرحي. وفى مساء 17 فبراير 1673، كان موليير على خشبة المسرح لتقديم عمله الممتع"المريض الوهمي"، فاعترته وعكة صحية كبيرة أثناء العرض مات على إثرها بعد انتهاء العرض مباشرة، وفى رواية أخرى قيل إنه سقط صريعا على خشبة المسرح ومات أمام جمهوره الضاحك الذي عشقه ومازال يعشقه ويعشق كل أعماله، ينظر: عمر الدسوقي، مرجع سابق ، ص 253 وما بعدها.

[1] http://www.toutmoliere.net/oeuvres.html Le 5/7/2017، ينظر الملاحق ص 376

يرفع "موليير" الستارة في مسرحيته هذه، على مشهد شجار عنيف بين "سكاناريل" Sganarelle، حطّاب سكير يُحوّل حياة عائلته إلى بؤس، ويعتدي على زوجته "مارتين" Martine بالضرب كلما اشتكت من إهماله وانصرافه إلى السُكر، ويبدو من خلال هذا المطلع أن يوميات هذه الأسرة لا تختلف عن هذا المشهد، يتدخّل الجار "روبار" Robert ليدافع عن مارتين، لكن هذه الأخيرة تشتمه وتقول له:"حماقتك دفعتك حيث لا ينبغي أن تكون"، ويشتمه "سكاناريل" أيضا، ثم يعود لمصالحة زوجته التي تتظاهر بمسامحته، ولكنها تتوعده بالانتقام. في هذه الأثناء تصادف الخادمين "لوكاس" Lucas و"فالير" Valère يبحثان عن طبيب جيد لابنة سيدهما.

ويخبرها الخادمان أن الأطباء المشهورين في البلاد قد فشلوا في معالجة ابنة سيدهما التي أصبحت على حين غرة خرساء، ولذلك يبحثان عن طبيب ينبغي أن يكون أعظم الأطباء جميعاً. فتنتهز الفرصة وتجعل منها وسيلة للانتقام من زوجها. وتخبر الخادمين عن طبيب ماهر. وهو زوجها. لكنه لا يرى نفسه كذلك، ويرفض تقبّل أنه طبيب يقوم بمعالجة مرضى، وإذا كانا جادّين حقاً في البحث عن طبيب، عليهما الذهاب إلى الغابة والإمساك هناك بحطّاب، الذي هو طبيب في واقع الحال، وتطلب من الخادمين أن يضرباه بدون رحمة حتى يعترف أنه طبيب لأنه فقط يتظاهر بأنه حطّاب. ويتّبع الخادمان حرفياً تعليمات زوجة الحطّاب، ويقومان بعد ضربه والاعتراف بأنه طبيب، بأخذه إلى بيت سيدهما الرجل الثري "جيرونت" Géronte. فيصاب هذا الأخير بالصدمة لرؤية رجل سيّئ المظهر يُقدَّم له على أنه طبيب. وبما أنه أمام الأمر الواقع، لم يكن لديه من خيار سوى الترحيب به باعتباره " طبيباً عظيماً"، ويطلب منه معالجة ابنته "لوسيان" Lucinde التي تتظاهر بكونها قد فقدت القدرة على الكلام، وهي في الحقيقة، واقعة في حب شاب فقير يدعى "ليأندر" Léandre، لأن الأب يُصر على تزوجها من شخص ثري. وبعد اللقاء بين هذا الشاب العاشق "ليأندر" و"سكاناريل" يصارحه بأن مرض البنت هو تظاهر فقط بالخرس حتى لا تتزوج إلا من الذي تُحبه، وأنه يطلب مساعدته كطبيب لتحقيق

مراده، سكاناريل يعارض في البداية، ولكن بعد الحصول على المال يوافق، ويُصارحه بدوره بأنه أيضا ليس له أية علاقة مع الطب، ويشير عليه بانتحال صفة صيدلي، وينصحه بالهرب الوقائي مع البنت1 (fuite purgative) ، ينكشف الأمر أمام السيد "جيرونت"، الذي يتوعد "سجاناريل" بحبل المشنقة، وهنا تحضر زوجته "مارتين" التي تغتنم الفرصة لتستشفي منه، لأن وعدها بالانتقام قد تحقق، وبما أن المسرحية كوميدية أراد موليير أن يجعل لها نهاية سريعة وسعيدة في الوقت نفسه، حيث يعود "ليأندر" و"لوسيان" وهو مصحوب بثروة عمّه الذي مات ترك له بصفته الوريث الوحيد، وبمجرد سماع هذا الخبر يوافق "جيرونت" على الزواج، ويبدو في نهاية المطاف أن "سكاناريل" قد وجد وظيفة جديدة وهي مهنة الطب، بقليل من الكلام والحيل تحصل على المال الوفير، ويقول لزوجته في آخر مقطع من المسرحية: "أسامحك عمّا أصابني من ضربات العصا لقاء ما منحتني إياه من كرامة ومقام رفيع، لكن عليك من الآن وصاعدا أن تستعدّي للعيش في كنف رجل مُتميّز تحتفظين له بكل احترام، واعلمي أن غضب الطبيب أمر لا بد أن تخشيه أكثر مما تتصورين"[2].

إن المسرحيّة تتطرق لقضايا العنف ضدّ المرأة، سواء العنف المادي المتمثل في الضرب "سكانريل" و"مارتين"، أو العنف المعنوي كتدخل الأب في حرية ابنته وحرمانها من رغبتها، ففرض عليها زوجا تحت طائلة الطمع"جرونت" وابنته "لوسيان". كما تتطرق المسرحيّة لطغيان الجانب المادي داخل المجتمع، فالنّقود تحسم الكثير من الأمور في مجرى المسرحيّة بدءا من "سكاناريل" و"لينادر" (مساعدة مقابل المال) "جيرونت" يقبل الشخص الذي كان يرفضه زوجا لابنته لأنه حصل على ثروة، و"سكناريل" في الأخير يقرر مواصلة انتحال شخصية الطبيب رغم خطورة المواقف لأنه رأى أن هذه المهنة مُدّرة للأموال، المسرحيّة مليئة بالنكت السّوداء التي تصنع الضحك وتسلّي الجّمهور في كل لحظة.

1 Molière op-cit ,p 74

[2] موليير، **أعمال موليير الكاملة**، مج03، تعريب أنطوان مشاطي، دار نظير عبود، بيروت، ص 148.

يشير عمر الدسوقي أن موليير كتب ملاه خفيفة فكهة ليس فيها هذا العمق في التحليل، والجودة في الصنعة، وإنما الغرض منها إثارة الضحك وهي من النوع الذي يسمى فن الأدب الغربي، Farce أي الملهاة الفكهة أو المهزلة ومن هذا القبيل ملاهيه "الزواج بالإكراه" Le mariage forcé، و"الطبيب رغم أنفه" Médecin malgré lui، ويقول بأنه كان يلجأ إلى هذا النوع بين الفينة والفينة لأنه محبب إلى الجمهور، وهو في حاجة إلى اكتساب رضاه والإقبال على مسرحه، إذ كان مسؤولا عن أسر الممثلين والممثلات وعن نفسه وزوجه، ثم إن هذا النوع لا يحتاج منه إلى كبير معاناة، بل قد يؤلف (المهزلة) في خمسة أيام أحيانا، وقد يأتي بها نثرا، حتى يسهل على الناس فهمها. ويضيف أمرا آخر يثير الكثير من التساؤلات وهو أن موليير لا يهدف إلى مغزى خلقي خاص أو فكرة معينة، وإنما أراد أن يشيع المرح والسرور في نفوس جمهوره، ويستثير الضحك ولا شيء غير الضحك. معللا ذلك بأن الناقد يجد نفسه أمام عشرات الأسئلة حول هذه "المهزلة""الطبيب رغم أنفه" كيف خطرت هذه الفكرة لامرأة الحطاب؟ وكيف حملت الخادمين على تصديقها؟ ومن أين جيء بملابس الطبيب وقبعته، وكيف جاز الأمر على رب الأسرة وأفرادها، وكيف لم يعرفوا حبيب ابنتهم حين نكر لهم وعرفته الفتاة؟ إلى غير ذلك من الأسئلة. لأن منطق الحوادث وواقعيتها كانا مفقودين تماما. ومع ذلك فقد أغرق الجمهور في الضحك، ولعل ضحكه كان لكل هذه الأسئلة؟[1]

ولكن الظاهر من القراءة المتأنية للنصّ أن موليير نسج على منوال سابقيه، وأن هذا النص كسابقية ولاحقيه يستميز بنقد حادّ وقاس للمجّتمع الماديّ الذي كان سائدا في فرنسا آنذاك، فهو نقد مزدوج، نقد للطبقة الفقيرة التي لا تفعل شيئا، قانعة بواقعها البائس ممثلة في شخص سكاناريل الذي يُسلّي نفسه بالشرب، دون أي بذل من أجل تحسين وضعه الاجتماعي، فهو يدعو من خلال المسرحية إلى الثورة على الراهن، ورفض الوضع القائم.

1 عمر الدسوقي، مرجع سابق ، ص ص 267. 268

ونقد لاذع للطبقة البروجوزية، يُعري هشاشتها وزيفها ويسخر من جهلها، يُقدم لنا العديد من الإشارات والتلميحات على زيف هذه الطبقة وتفاهتها، وجهلها حتى بمكان القلب والكبد في جسم الإنسان، ولنرجع إلى أحد مشاهد المسرحية وذلك الحوار الذي دار بين الطبيب "سجاناريل" و"جيرونت" والد "لوسيان" الفتاة الخرساء.. فبعد أن شرح الطبيب أسباب مرض الخرس ويدخل في شرحه كلمات غريبة ومصطلحات تارة باللاتينية وتارة باليونانية، ويحشر في شرحه أقوالاً لأرسطو الذي هو منها براء ويتحدث بجهل فاضح عن موقع الكبد والقلب ..

يقول جيرونت : ليس بالإمكان إبداء سلامة منطق كهذا، لكن أمرا واحدا أقلق بالي، وهو مكان الكبد والقلب يُخيّل إليّ أن مكانها مخالف لما قلت أنت الآن، فمعلوم أن القلب في جهة اليسار والكبد في جهة اليمين

سجاناريل: نعم هذا كان في الوقت الماضي.. لكننا غيرنا هذا الترتيب ونحن في الوقت الحاضر نعتمد في الطب على هذه الطريقة الجديدة.

"جيرونت": هذا ما لا أعرفه ، وأنا أعتذر عما بدر مني من جهل في هذا الموضوع الهام من العلم الحديث[1].

وحتى يمعن في السخرية، وحتى يحرك بواعث الضحك الهستيري عند الجمهور، يوسع من دائرة الاستهزاء حتى من الخدم الذين يؤكدون كلام الطبيب ويصدقونه وهم لا يفقهون في الموضوع شيئا:

"جاكلين": كم هو واضح شرحك يا رجل

"لوكاس": نعم هذا جميل جدا لكنني لم أفهم كلمة واحدة من كل ما قاله[2].

[1] موليير، المصدر السابق، ص 131

[2] المصدر نفسه، ص 131

مسرحية فكاهية تحوي الكثير من التهكم والسخرية، تتحدث عن عجز الأطباء عن مداواة المرضى، وعن وصفاتهم وتشخيصاتهم التي تؤدّي، أحياناً إلى القضاء على المريض بدلاً من شفائه. "مريض الوهم"، نعرف أن "موليير" بدأ في التفكير في هذه المسرحية حين توفيت صديقته "مادلين بيجار"(Madeleine Béjart(1618. 1672 قبل ذلك بعام، لكن وإن كان هذا هو لب الموضوع، فإنه لم يقدّم إلا في خلفية تلك الحكاية العائلية التي تسير في نهاية الأمر، على النمط الذي كان موليير مبدعاً فيه، وملأ به معظم مسرحياته الكبرى، ما جعله أعظم كاتب كوميدي في تاريخ فن المسرح[1].

في هذه المسرحية جعل موليير من نفسه ناطقاً باسم طبقة عليا تتذمر من صعود طبقة أخرى، انطلاقاً من حصول هذه الأخيرة على الثروة معتقدة أن الثراء وحده يؤهلها لأن تصبح من علية القوم. بالنسبة إلى الطبقة الجديدة كان لسان حالها يقول: (أنا ما أملك)، أما "موليير" فكان يريد أن يقول إن الثروة ليست هي الصعود الاجتماعي، وإن الطبقة التي تريد الصعود من طريق الثروة، ليست أكثر من طبقة طفيلية مزيفة القيم، مخدوعة. ومن الواضح أن هذه الرسالة وصلت يومها، حتى وإن كانت الطبقة التي أراد "موليير" السخرية منها، هي التي انتصرت في نهاية الأمر، إذ إن ما حدث في فرنسا بعد ذلك بمائة عام لم يكن أكثر من انتصار أشباه السيد "جيرونت"، على أصحاب القيم.[2]

لقد غادر "موليير" الحياة غداة تقديم العرض الرابع للمسرحية التي نتحدّث عنها هنا يوم 17 فبراير 1666، علماً أن بداية العروض كانت في اليوم العاشر من الشهر نفسه. ولنذكر

[1] ابراهيم العريس، "مريض الوهم" لموليير، مسرحية كتبت للشعب والمدينة، جريدة الحياة الاثنين، 10 تشرين الأول 2011، http://www.alhayat.com/Details/304799 بتاريخ 2017/7/15

2 ابراهيم العريس، البورجوازي النبيل لموليير: **الملك والكاتب يتواطآن ضد طبقة طفيلية**، جريدة الحياة، الثلاثاء 22 يناير2013 ، http://www.alhayat.com/Details/474697 بتاريخ 2017/7/15

هنا، أن موليير لم يعط الحق الكنسي بأن يدفن في أرض مسيحية، ما استدعى يومها تدخل الملك حتى تقبل الكنيسة دفنه في مقبرة القديس يوسف، من دون احتفالات تذكر.

3ـ2. دراسة سيـميائية لمسرحية الطبيب رغم أنـفه لـ"موليير"

3. 2. 1. البنيـــة العميـــــقة

يرى "غريماس" أن المعنى كامن في البنية الدلالية في شكل مقولات مجردة، قابلة للانفجار الدلالي، عبر سلسلة من العلاقات المنطقية الداخلية الناتجة عن ثنائيات الاختلاف والتقابل. وحتى يتمكن من رصد الآلية المولدة للدلالة، لجأ إلى وسيلة التقطيع للكشف عن الوحدات المكونة للنسيج الدال.1

3 ـ 2. 1. 1. الوحـدة الدلالـية الأساسـية وتوالـــدها (السيم):

"السيم" هو "وحدة الدلالة القاعدية أو عنصر التدليل الأدنى، والذي لا يظهر بهذه الصورة إلا في علاقة مع عنصر آخر".2 و"السيم" لا يكتسب دلالته من خلال صورته المعجمية المفردة، "إنه ليس له إلا وظيفة تمايزية، وبفعل هذه الخاصية فإنه لا يُلتقَط إلا داخل مجموعة عضوية، أي في إطار بنية، وليكن هذان "اللكسيمان" (ولد وبنت) مثلا، نستطيع القول بأنهما يمتلكان "سيما" مشتركا فوق محور (التجايل) في علاقة البنوة بأحد الوالدين أو إلى كليهما، وسيما مختلفا على محور (الجنوسة)".3

وبناء على ذلك، يمكن القول أن "سيم" (الحياة)، هو ما يشكل الوحدة الدلالية الأساسية لمسرحية "طبيب رغما عنه".

---

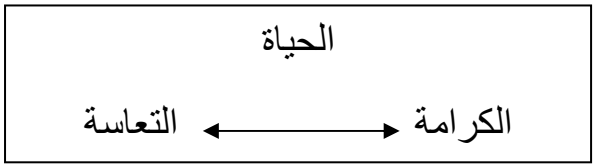
1 محمد الناصر العجيمي، **في الخطاب السردي (نظرية غريماس)**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص.87

2 جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007، ص73.

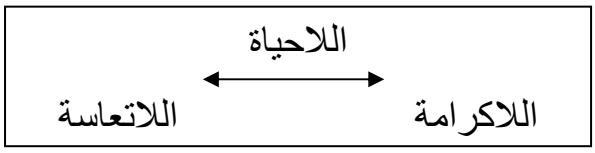
3 المرجع نفسه ،ص73-74.

وإذا كان "السيم" وحدة معنوية صغرى، لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وحدات سيمية أخرى ضمن وظيفة خلافية، فإن "السيم" لا يفهم إلا في بنية قائمة على علاقات الاختلاف والتقابل، حيث لا يتأتى مفهوم العلم إلا بمقابلته بالجهل، ولا يحصل إدراك مفهوم الموت إلا بمقابلته بالحياة.. إلى غير ذلك من الثنائيات المتقابلة التي تعدُّ البنية الأساسية للدلالة، "فنحن ندرك الأشياء في ضوء ما يقابلها، تلك هي خصوصية العقل الاستبطاني الشاملة للمعرفة الإنسانية.. إننا بهذا التقابل، إنما نعطي تجربتنا والعالم الذي نحيا فيه شكلا"[1].

و"سيم" (الحياة) في مسرحية طبيب رغما عنه، إذا فرّعناه إلى "سيمين" متقابلين، بحسب الطريقة التي تتحقق بها الحياة، صار (محورا دلاليا) لثنائية (الكرامة/التعاسة).



وإذا كان "أي محور دلالي، يمكن أن ينتظم في علاقة تقابلية مع محور آخر،1 عبر آلية التوالد المنتجة للدلالة، فإن المحور الدلالي المقابل لمحور الحياة، هو محور (اللاحياة)، والذي يتفرع بدوره إلى سيمين متقابلين في ثنائية (اللاحياة/ اللاتعاسة)، والذي نصيغه في الشكل الآتي:



3ـ 2 .2 العـــلاقات الـدلالـــية:

– **علاقة التضاد:** هناك علاقة (تضادية) تتأسس بين (الكرامة والتعاسة) على محور (الحياة)، وبين (اللاكرامة واللاتعاسة) على محور (اللاحياة).

1 جوزيف كورتيس، المرجع السابق، ص98.

[1] محمد الناصر العجيمي، مرجع سابق، ص94.

- **علاقة التناقض:** وهناك علاقة (تناقضية) تتأسس بين (الكرامة واللاكرامة)، وبين (التعاسة واللاتعاسة).

- **علاقة التضمن:** وهناك علاقة (استلزامية) أو (تضمن) تتأسس بين (الكرامة واللاتعاسة) على محور (الحياة الكريمة)، وبين (التعاسة واللاكرامة) على محور (الحياة التعيسة).

3.2.3 المـــربع السيـــــميائي (Le Carré Sémiotique):

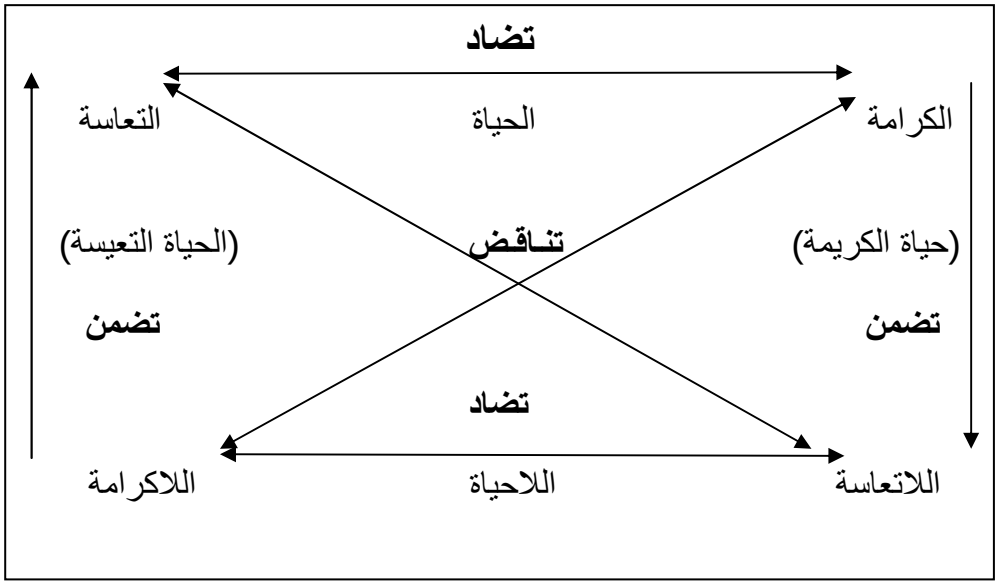
انطلاقا من البنية الدلالية الأساسية القائمة على علاقات التقابل والاختلاف، نستطيع أن "نؤسس نموذجا منطقيا ينظم شبكة من العلاقات بين وحدات دلالية متولدة عن البنية المذكورة، نسمي هذا النموذج (المربع العلامي)"[1] ، أي المربع السيميائي الذي "لا يتحقق الفهم الحقيقي للصور الدلالية والسيميولوجية للنص أو الخطاب بحال من الأحوال، إلا إذا اعتمدنا عليه. ويقوم هذا المربع المنطقي والعلائقي في جوهره على لعبة الاختلافات الدلالية لبناء المعنى وتنظيمه، فلا يمكن الحديث عن الغني إلا بالحديث عن الفقير، ولا يمكن الحديث عن السعادة إلا بالحديث عن الشقاء، ولا يمكن الحديث عن الفرح إلا بالحديث عن الحزن. ومن ثم، فالمربع السيميائي عبارة عن قاعدة منطقية دلالية يختزل كل التمظهرات السطحية للنص، ويتضمن كل الآليات المنطقية لتوليد السرد تركيبا ومعجما. ويعني هذا أن المربع السيميائي هو بمثابة المنطق، بينما البنية السطحية بمثابة السرد والحكي. كما أن المربع السيمائي بنية أساسية لتشكيل الدلالة والمعنى النصي والخطابي، فضلا عن كونه بنية تمييزية وتعارضية، حيث تتميز العلاقات والعمليات داخله تضادا وتناقضا وتضمنا، فتتحدد المعاني والدلالات الثاوية بواسطة التقابلات والقيم الخلافية".[2]

---

[1] محمد الناصر العجيمي، مرجع سابق، ص.95

[2] جميل حمداوي، **الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطابات**، مجلة دنيا الرأي الالكترونية، pulpit.alwatanvoice.com

العلاقات المذكورة أعلاه، يمكن صياغتها هندسيا في ترسيمة تختزل الكون القيمي الدلالي الذي تتأسس عليه المسرحية قبل تحليها النصي في هذا المربع السيميائي:



التراسل بين البنية العميقة والبنية السطحية (تسريد النموذج التكويني):

المربع السيميائي، كترسيمة هندسية لشبكة من العلاقات المنطقية القائمة على التضاد والتناقض والاقتضاء، إنما يعبر – في نظر المدرسة السيميائية الفرنسية – عن كون قيمي دلالي، يتسم بالتجريد والسكونية واللازمنية، وسابق عن أي تمظهر سطحي، وقابل للتحقق والظهور في أشكال تعبيرية عديدة، من خلال تحريكه ونفخ الروح فيه.

وتمت عملية انتقال الدلالة في مسرحية "طبيب رغما عنه"من بنيتها العميقة، ذات الشكل العلائقي، المجرد، الساكن واللازمني، إلى بنية سطحية ذات الخصوصية العملياتية، المحسوسة، الديناميكية والزمنية، عبر ما يسميه "غريماس" بعملية التسريد، ونجد فيها مكونين: مكون سردي ومكون خطابي. وسنكتفي في هذا المقام بالمكون السردي فقط دون الخطابي، لأن هذا الأخير يرتبط بعملية التخطيب التي تتجلى أكثر ما تتجلى في العرض المسرحي لا النص المسرحي. ولذلك سوف نعود إليه أثناء تحليلنا للعرض.

3 ـ 2 .4. المـــــكون الســـردي:

يقع هذا المستوى في موقع بيني يتوسط التجريد المطلق والمحسوسية المطلقة، فالمقولة المجردة (استعباد/ حرية) كبنية دلالية بسيطة في المستوى العميق، يمكن تسريدها على المستوى العاملي بثنائية (مستعبد/حر) كـ (عاملين) ينفي أحدهما الآخر في علاقة تضاد.

عملية تحريك المربع السيميائي في مسرحية "طبيب رغما عنه"، جعلتنا أمام سلسلة من الحالات والتحولات، من النفي إلى الإثبات أو من الإثبات إلى النفي، و"إن عملية الإثبات والنفي الخاصة بالمضامين، تشير إلى أولى العمليات التحويلية الممكن إنجازها وطرحها على شكل ملفوظ سردي بوجهيه الانفصالي والاتصالي. حينها ستبدو العلاقات الثلاث: التناقض، الاقتضاء (التضمن) والعكس، باعتبارها تحولات، وستعمل هذه التحولات على نفي مضمون وإثبات آخر. حينها سنسمي (الانفصال) التحول الخاص بالنفي، وسنسمي (الاتصال) التحول الدال على الإثبات. وإذا نظرنا إلى هذه التحولات من زاوية كونها عمليات، فسنكون حينها أمام الشروط الأولية للتسريد".1

4.2.3 .1 البـــرنامـــج الســـــردي:

وقد تضمنت المسرحية برنامجين سرديين، أحدهما رئيسي والآخر استعمالي. ولكل واحد منهما مبررات تأسيسه وعوامله وخطاطته السردية. فرغبة "مارتين" في التخلص من الحياة المزرية التي تعيشها مع زوجها الحطاب"إسكاناريل" والعيش في حياة كريمة، أسس للبرنامج السردي الرئيسي. والحاجة إلى "اسكاناريل" باعتباره الشخصية المؤهلة للقيام بالمهمة الانجازية، أسس لبرنامج سردي ثانوي أو استعمالي، الهدف منه توريط "اسكاناريل" في تقمص دور الطبيب.

[1] سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيميائيات السردية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص37.

أولا: البرنامج السردي الرئيسي:

البرنامج السردي، هو مشروع عملي يهدف إلى تحقيق الصلة بين الذات والموضوع، بما يبرّر الفعل السردي ويضمن وحدته وتماسكه من بداية النص إلى نهايته. وعليه فالبرنامج السردي هو"صيغة تركيبية منظمة للفعل الإنساني بشكل صريح أو ضمني"1 فالأمر"يتعلق بعملية التحويل التي تتّسم باتصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في امتلاكه أو الانفصال عنه بفقدانه أو استلابه منه".2 والبرنامج السردي يتحدد بطريقتين:

- حالة الاتصال ∩، تقود لحالة الانفصال U .

. حالة الانفصال U، تقود لحالة الاتصال ∩.

والمخطط التالي يوضح ذلك 3 :

ذ U م ⟵ ذ ∩ م	ذ = ذات الحالة
ذ ∩ م ⟵ ذ U م	م = الموضوع

والبرنامج السردي الرئيسي في مسرحية طبيب رغما عنه، يتمثل في رغبة "مارتين" في التخلص من حالة الفقر والعوز المزرية التي تعيشها مع زوجها وأبنائها والعيش في حياة كريمة، وقد تبدى ذلك من خلال عدة مقاطع سردية: "لماذا بعت السرير الذي كنت أنام عليه؟.. على كل حال لم تترك قطعة صالحة في كل المنزل"4، "وهم (الأولاد) يطلبون باستمرار كسرة خبز ليأكلوها"5.

ويمكن أن نمثل لهذا البرنامج السردي بالصيغة الآتية:

1سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص68.

2 نادية بوشفرة، **مباحث في السيميائيات السردية**، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، 2008، ص54.

3 سعيد بن كراد، مرجع سابق، ص.68

4 موليير، المصدر السابق، ص108.

5 المصدر نفسه، ص109.

ذ U م ⟸ ذ ∩ م

ذ: ذات الحالة (مارتين).

م: موضوع القيمة (الحياة الكريمة).

U : الانفصال / ∩ :الاتصال / ⟸ : الفعل التحويلي .

و"مارتين" باعتبارها (ذات حالة)، أوعزت لذات أخرى تنفيذ رغبتها عبر برنامج سردي نستطيع أن نمثله بالصيغة التالية:

ذ (ذ1) ⟸ (ذ1) U (م) ⟸ (ذ1) ∩ (م)

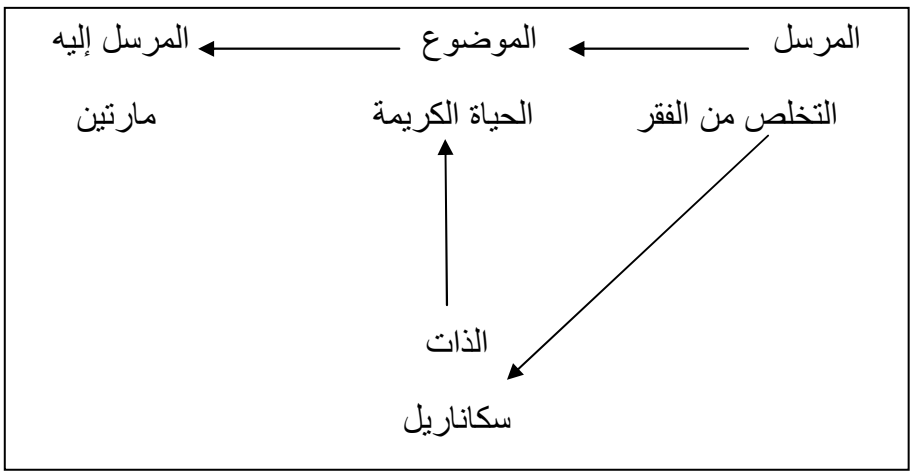
ذ : ذات الحالة (مارتين)

م: موضوع القيمة (الحياة الكريمة)

ذ1 : ذات الإنجاز (إسكاناريل) المكلفة بتنفيذ البرنامج السردي.

U : الانفصال / ∩ :الاتصال / ⟸ : الفعل التحويلي .

ويمكن أن نعبر عن ذلك بالشكل الآتي:



1 . تحـــديد العـــوامـــل :

أ.على مستـــوى عـــلاقة الرغـــــبة Relation de désir :

مشهد الشجار بين "مارتين" وزوجها "إسكاناريل" الذي استهل به "موليير" مسرحيته، هو ملفوظ سردي1، بيَّن وجود علاقة رغبة بين طرفين جعلت من شخصية "مارتين" طرفا يمثل "الذات"Sujet، وجعلت من حالة الفقر المعبر عنها بـ"الاهانة والإذلال" طرفا يمثل "الموضوع"Objet، ورغبة (التخلص من حالة الفقر) هي ما يجمع بين الطرفين.

حيث أن عبارات مثل: "لم أقترن بك لكي أتحمل سماجتك"، "ألم تبع أثاث البيت قطعة بعد قطعة لتشتري المسكرات"، "أولادي يطلبون كسرة خبز ليأكلوها"...و"الإهانة والإذلال" تمثل الوضعية التعيسة التي آلت إليها الأسرة، وهي ملفوظ حالة Enonce d'état، بيّن حالة اتصال الذات (مارتين) بالموضوع (الفقر)، والتي يُعبّر عنها بالصيغة التالية: (ذ ∩ م).

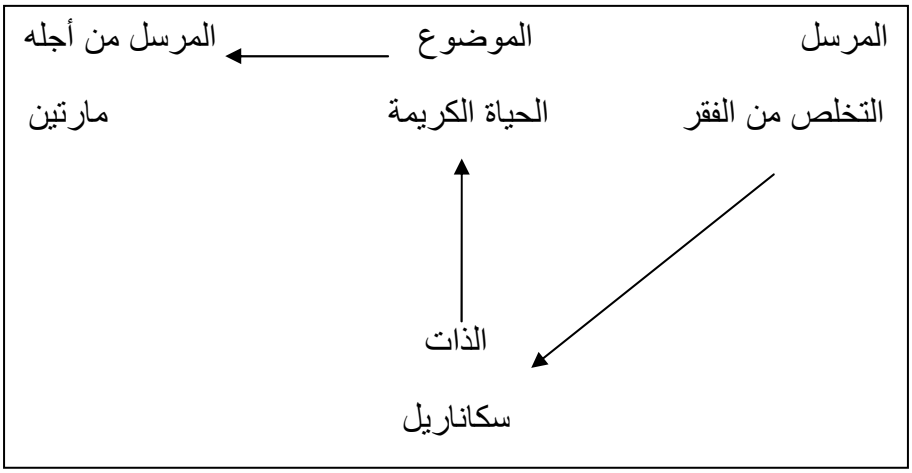
ملفوظ الحالة هذا، ترتب عنه عزم الذات على القيام بـ (فعل تحويلي انفصالي) سعيا إلى تحقيق الرغبة، والذي عبر عنه ملفوظ الإنجاز Enonce de faire التالي: "أريد أن آخذ بثأري منه بطريقة تجعله لا ينساها مدى الحياة وتفوق بكثير ما ألحقه بي من إهانة وإذلال".2

ب. على مســتوى عـلاقـة التـواصل Relation de communication:

رغبة (التخلص من الفقر) هنا تنتصب مُرسلا Destinateur تدفع ذات الإنجاز (إسكاناريل) إلى السعي لتحقيقها. أما ذات الحالة (مارتين) فتتموقع كـ مرسل من أجله Destinataire، والذي تُعبر عنه الصيغة التالية:

[1] موليير، المصدر السابق، ص ص 107-109.

[2] المصدر نفسه ، ص112.



إذن "إسكاناريل" ينتصب (ذاتا)، و"مارتين" (مرسلا إليه)، كما أن الموضوع (الفقر) يتموقع على محور الرغبة كحلقة تحريكية، وعلى محور التواصل كحلقة إبلاغية.

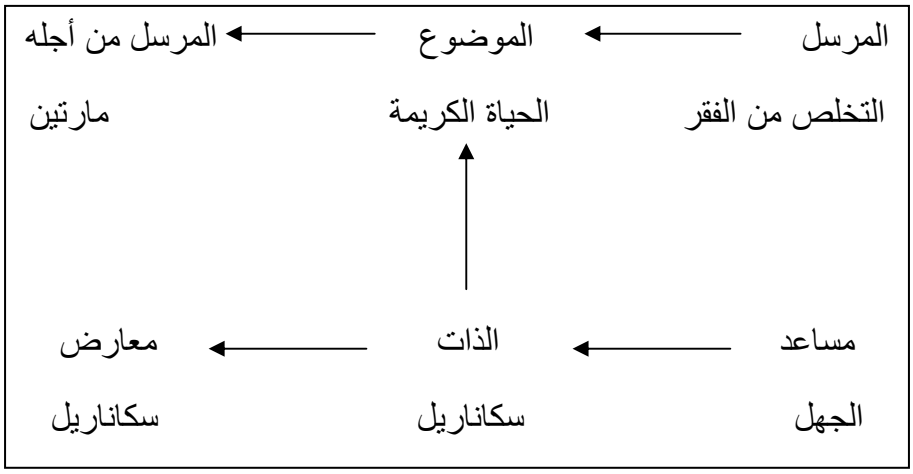
ج. على مستوى علاقة الصراع Relation de lutte:

طرفا الصراع هما عاملا المساعد L'adjuvant والمعارضL'opposant، ويتجسدان في:

المعارض: وتمثله شخصية "اسكاناريل"، بما يتصف به من سلبية، واستسلام للواقع المزري، وغياب الطموح، وخلود إلى الدعة والكسل.

المساعد: وتمثله عدة شخصيات (يمكن تصنيفها حسب نموذج "فيليب هامون") شخصيات اجتماعية مثل "جيرونت" ومحيطه، أو شخصيات مجازية مثل: الجهل الكبير المتفشي في وسط عائلة "جيرونت" ومحيطها، يسهّل عملية انتحال شخصية الطبيب، الفرصة السانحة التي كانت تنتظرها مارتين، وهي حاجة السيد "جيرونت" إلى طبيب ماهر يُشفي ابنته "لوسان" من مرضها.

والمخطط التالي يحدد العوامل الستة في المقطع السردي :



نلاحظ أن "إسكناريل" ينتصب (ذاتا) على محور الرغبة، وينتصب (معارضا) على محو الصراع، وهذه الازدواجية التي خلقها "موليير" في إسناده عاملين (الذات والمعارض) لشخصية واحدة، تعكس درجة وعيه العميق والدقيق بالمشكلة، وأن الرهان الحقيقي للتخلص من المشكلة، إنما هو تغلب الذات على ذاتها، والتخلص من السلبيات الذاتية.

2. الخـــطاطـــة الســـرديـــــة:

ننتقل هنا من رصد العناصر المشكلة للأنموذج العاملي كنسق ثابت، إلى رصد هذا النموذج في حركيته، أي الانتقال "من مستوى العوامل كخطاطة قانونية تستند إلى مجموعة من القواعد المجردة، إلى الوجود المشخّص (أي التحقق الحدثي) لهذه العلاقات".[1]

السرد يقوم على التحوُّل من حالة لأخرى، لأن علاقة الذات بالموضوع تتراوح بين الاتصال والانفصال، فهو إذن عبارة عن "ربط مُركب لمتوالية من ملفوظين ترابطيين (وصلة وفصلة أو العكس)، لهما نفس الذات ومتصلين بعلاقة اقتضاء بسيطة"،[2] والانتقال من حالة لأخرى (من اتصال إلى انفصال والعكس) يستلزم اللجوء إلى فعل التحويل، وعملية الانطلاق من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لا يتم عن طريق الصدفة، بحيث "يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل خطاطة سردية، ويشكل – الانتقال – في هذه

[1] سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص54.

[2] جوزيف كورتيس، مرجع سابق، ص112.

الحالة مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينهما وفق منطق خاص"1، ويتجسد هذا الانتقال في ملفوظ سردي يتضمن تحوُّلا في علاقة الذات بالموضوع تتراوح بين الاتصال والانفصال.

والخطاطة السردية "تنظم تعاقب الملفوظات في شكل أطوار أربعة متماسكة البناء، ومرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا خاضعا لمبدأ التدرج والافتراضات المنطقية: التحريك، الكفاءة (الأهلية)، الأداء والتقويم".2

التحـــريك Manipulation: وهو عبارة عن تعاقد يكون بداية كل محكي بين المرسل والفاعل الإجرائي (ذات الإنجاز)، يتم من خلاله إقناع الأخير ذات الانجاز بتبني مشروع والعمل على تحقيقه، وهو "فعل يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج مُعطى".3

والتحريك من موقع الأنموذج العاملي يعني "خلق صيغة فعل الفعل Faire faire، أي الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو الاقتناع بهذا الفعل".4

"مارتين" باعتبارها (ذات حالة) تملَّكها الشعور بـ (الرغبة في التخلص من الفقر) والانتقال إلى (حياة كريمة)، لكن ذلك لم يكن كافيا لمباشرة العملية الإنجازية، أي أن "مارتين" في هذه الحالة يتعذر عليها أن تكون نفسها (ذات إنجاز) لعدة اعتبارات، أهمها استحالة أن تكون المرأة طبيبةً في المجتمع الأوروبي آنذاك. لذلك احتاجت إلى من ينهض بالمهمة الإنجازية، فلم تجد غير زوجها "إسكاناريل" الذي ترى فيه الشخص الأنسب لهذه المهمة، بما يتمتع به من طاقات كامنة وقدرات كبيرة مخبوءة، يستطيع أن يُوظفها في مثل هذه الحالات. غير أن إثارة الرغبة لدى الفاعل الإجرائي "إسكاناريل" وإقناعه بتبني المشروع الإنجازي الذي يستهدف تحقيق رغبة (ذات

---

[1] جوزيف كورتيس، المرجع السابق، ص55.

[2] رشيد بن مالك، **البنية السردية في النظرية السيميائية**، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص27.

[4] سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص56.

الحالة) في الوصول إلى غايتها، لا يجدي نفعا مع شخص فاقد للطموح وراضٍ بالوضع المزري الذي يعيشه هو وعائلته، ولذلك لجأت إلى الجانب الترهيبي من عملية التحريك، بهدف إقحامه رغما عنه وتوريطه في هذا المشروع الذي تدرك وحدها موضوع قيمته، باعتبارها (ذات حالة). وعملية توريط "اسكاناريل" في المشروع السردي الرئيسي، تطلب من مارتين مباشرة مشروع سردي ثانوي، على النحو الذي سنتحدث عنه لاحقا.

بقي أن نشير إلى أن (ذات الحالة) في التصوُّر "الغريماسي"، هي الحامل والضامن لموضوع القيمة، حتى وإن لم تُباشر المهمة الإنجازية بنفسها. فمنظومة القيم التي تؤطر المسار السردي ضمن علاقة تواصلية بين المرسل والمرسل لأجله، وأخرى تحريكية بين ذات الحالة وذات الانجاز، هي منظومة تقويمية ، لأننا يجب أن نتحدث عن ذات الحالة "باعتباره شكلا مُشخّصا للقيم، أي ضمانة أساسية على وجود كون قيمي نقيس به التحولات، ونطابق من خلاله بين البداية والنهاية".[1]

الأهـليــة Compétence: الأهلية باعتبارها موضوعا استعماليا، لم ترد في النص كهدف مرحلي سعت (ذات الحالة) إلى تحقيقه لدى (ذات الانجاز) شرطا للوصول إلى موضوع القيمة، وذلك لتوفرها ابتداء، من خلال المؤهلات الكبيرة التي يتمتع بها "إسكاناريل" في تقمص الأدوار ذات الصلة بأهل العلم والمعرفة، على النحو الذي رأيناه في المشهد الأول من الفصل الأول، أين كان يُحاجج زوجته ويُجادلها بأقوال العلماء وآرائهم، من مثل:

"إسكاناريل: ما أتعس الرجل أن يكون مبتليا بزوجة نظيرك. وكم كان الحق إلى جانب أرستطاليس عندما أعلن أن المرأة أدهى من إبليس اللعين".

"مارتين": ما أسخف الزوج الذي يظن نفسه ماهرا مثل صاحبنا "أرستطاليس".

[1] سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص52.

"إسكاناريل": نعم هو ماهر، أرني واحدا بين الرجال يحسن التفكير، وقد خدم مدة ستة أعوام كطبيب بارع ولم يرتكب في شبابه إخلالا بأبسط قواعد الحياة".[1]

كما أن البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها قابلة لاحتضان ممارسات الانتحال والتلاعب بعقول الناس.

وتبعا لأنماط الأهلية الوارد ذكرها في الدرس السيميائي، فإن أهلية (ذات الانجاز) هي من نمط (الفاعل بالاقتدار)، كونها جمعت بين معرفة الفعل Savoir-faire وقدرة الفعل Pouvoir-faire. فـ(ذات الانجاز) تنتصب قائما بالفعل بمعرفتها وقدرتها، لا بشعورها بوجوب الفعل Devoir-faire أو إرادتها في الفعل Vouloir-faire.[2]

الإنـجاز Performance: ولما كان الإنجاز مرتبطا بالكفاءة من حيث أنه يمثل وجهها المتحقق، فإن الفاعل "يسقط عناصر كفاءته على الأداء الأساسي المحول للحالات، وفيه تختفي الأطراف المحفزّة له (المرسل) وتظهر الأطراف المضادة للفاعل anti-sujet والمعيقة لرغبته في تنفيذ برنامجه، والساعية إلى زعزعة قواعده الإستراتيجية، مما ينتج مواجهة تتم عبرها تحويلات أساسية، وتنشأ في إطاره المواقع الإستراتيجية للعوامل ومواضيع القيمة وتنقلاتها من طرف إلى آخر، تبعا لقوة هذا الطرف وضعف الطرف الآخر"[3].

وبما أن المشروع السردي يعتمد أساليب التحايل للوصول إلى الهدف، فإن ذات الإنجاز "إسكاناريل" قد اعتمدت خطة إنجازية أظهرت أهليتها، وتمثلت في الخطوات الآتية:

- طريقة تقديم نفسه مع "جيرونت" والد المريضة "لوسان"، جمع فيها بين السخرية والتعالي:

[1] موليير، المصدر السابق، ص107.

[2] لمزيد من التفصيل حول أنواع الأهلية، ينظر:محمد الناصر العجيمي، مرجع سابق، ص ص 57-62.

[3] رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر،الجزائر، 2000، ص23.

إسكاناريل (بقميص الطبيب وعلى رأسه قبعة مخروطية الشكل كالطنطور): قال هيروقراط... علينا أن نغطي رأسنا نحن الاثنين.

جيرونت: هل قال هيبوقراط ذلك.

إسكاناريل: نعم.

جيرونت: حدّد لي من فضلك، في أي فصل؟

إسكاناريل: في فصله الذي... تكلّم عن القبعات.

جيرونت: بما أن هيبوقراط قد أوصى بذلك، علينا أن نتقيد به.

إسكاناريل: حضرة الطبيب بعد أن تعلّم المبادئ العجيبة...

جيرونت: من تخاطب الآن، من فضلك؟

إسكاناريل: أخاطبك أنت بالذات.

جيرونت: لكني لست طبيبا.

إسكاناريل: أنت لست طبيبا؟

جيرونت: كلاّ، كلاّ.

إسكاناريل (يأخذ عصا ويضربه كما ضربه هو منذ لحظة): على كل حال.

جيرونت: على كل حال. آه. آه.

إسكاناريل: أنت الآن طبيب، وأنا لم أنل شهادة تختلف عن شهادتك.

جيرنت (لفالير): من هو هذا الرجل الخبيث الذي جئتني به؟

فالير: لقد قلت لك أنه طبيب ساخر يحبّ المزاح.

جيرونت: لكن هذا المزاح لا يعجبني، بل يزعجني.

إسكاناريل: ألتمس منك العفو عن الحرية التي سمحت بها لنفسي.

جيرونت: أنا في خدمتك يا سيدي.1

1 موليير، المصدر السابق، ص ص 125-126.

نلاحظ من خلال هذا الحوار، أن "إسكاناريل" وفي أوّل لقاء به مع "جيرونت"، تعمّد أن يظهر بمظهر التعالي من موقع أنه طبيب، وأن قداسة الطبيب في بيئة اجتماعية كهذه تخول له ما لا تخوله لغيره، يمزح ويسخر ممن هم دونه علما ومعرفة، بل ويهينهم كذلك. بحيث لا يراودهم أدنى شك في حقيقته. لأن المجتمع القائم على الجهل والمتقنع بالمظاهر الخداعة، يسهل التلاعب به والاحتيال عليه.

- طريقة معاينته وتشخيصه لمرض "لوسان"، فيها استغلال للجهل المتفشي في المجتمع، خاصة في ميدان الطب، كما أنها تنطوي على الكثير من السخرية اللاذعة والاستخفاف.

إسكاناريل: هل هذه هي المريضة؟

جيرونت: أجل أنا ليس لي ابنة غيرها، وسيحزنني جدا فقدانها إذا ماتت.

إسكاناريل: حفظها الله. عليها أن لا تموت بدون وصفة الطبيب.

جيرونت: هيا اجلبوا له مقعدا.

إسكاناريل (يجلس بين "جيرون" و"لوسان"): هذه مريضة تفتح الشهية، وأصرّ على أن يبتهج الرجل السليم بالتمتع بقربها قدر المستطاع.

جيرونت: أراك أضحكتها يا سيدي.

إسكاناريل: من حسن حظ المريض أن يضحكه طبيبه. فهذا أفضل دليل على سير المعالجة في الاتجاه الصحيح. (للوسان) والآن ما بك؟ ومما تشكين؟

لوسان (تواصل حركاتها ذاتها): ها، هو، هي.

إسكاناريل: أنا لا أفهم ذلك.

لوسان: ها، هو، هي.

إسكاناريل: أنت لست طبيبا؟

جيرونت (يقلدها): ها، هو، هي. ما معنى هذا؟ أنا لا أفهم أبدا ماذا تقصدين؟ ما هذه اللغة الغامضة؟

إسكاناريل (يأخذ عصا ويضربه كما ضربه هو منذ لحظة): على كل حال.

جيرونت: هذا هو يا سيدي مرضها الذي جعلها خرساء، بدون أن نعرف سببه حتى الآن. وهذا الحادث أخّر زواجها.

إسكاناريل: ومن هو هذا الأحمق الذي لا يرغب في أن تكون زوجته خرساء؟ أنا أتمنى أن تصاب زوجتي بهذه العلة، ولن ألتمس أبدا شفاءها.

(...)

إسكاناريل (يلتفت نحو المريضة): هات معصمك "جيرونت" إن نبض ابنتك يدل على أنها خرساء.

جيرونت: نعم، نعم، هذا هو مرضها، اهتديت إليه من أول نظرة.

إسكاناريل: حسنا.

جاكلين: هل لاحظت كيف حزر مرضها.

إسكاناريل: ويقولون لك: "هذا كذا، وذاك كيت". أمّا أنا فمنذ البدء أصبت الهدف، وأعلمتك أن ابنتك خرساء.

جيرونت: أجل، غير أن أود أن تحدد لي سبب علتها.

إسكاناريل: ليس أسهل من ذلك. العلة هي أنها فقدت قدرتها على النطق.

جيرونت: حسن جدا. لكن، قل لي من فضلك، ما هو السبب الذي جعلها تفقد قدرتها على النطق؟

إسكاناريل: ألمع مؤلفي كتب الطب جميعا يقولون أن ذلك عائد إلى تقصيرها في تحريك لسانها.

جيرونت: وما هو، في رأيك، سبب تقصيرها في تحريك لسانها؟

إسكاناريل: يقول أرستطاليس في هذا الباب.. كلمات جميلة جدا.

جيرونت: أنا أصدقه.

(...)

إسكاناريل: إن الأبخرة التي تكلمت عنها والآتية من جهة اليسار حيث يوجد الكبد إلى جهة اليمين حيث يوجد القلب، تحرّك الرئتين اللتين ندعوهما باللاتينية "أرميان" أثناء اتصالهما بالدماغ الذي نسميه باليونانية "ناسموس" بواسطة الشريان الغليظ الذي يدعى بالعبرية "كوبيل" ويصادف في طريقه الأبخرة التي تملأ أذينات لوح الكتف. ولأن الأبخرة المذكورة... هنا أرجوك أن تفهم جيدا هذا المنطق، لأن الأبخرة المذكورة تتسم ببعض الخبث... أستحلفك ان تصغي جيدا لما أقول. (...)

جيرونت: ليس بالإمكان إبداء سلامة منطق كهذا. لكن أمرا واحدا أقلق بالي هو مكان الكبد والقلب. يخيّل إليّ أن مكانهما مخالف لما قلته أنت الآن. فالمعلوم أن القلب إلى جهة اليسار والكبد إلى جهة اليمين.

إسكاناريل: نعم، هذا كان في الماضي. لكننا غيّرنا هذا الترتيب ونحن في الوقت الحاضر نعتمد في الطب هذه الطريقة الجديدة.

جيرونت: هذا ما لا أعرفه، وأنا اعتذر عمّا بدر مني من جهل في هذا الموضوع الهام من العلم الحديث.إسكاناريل: لا بأس، إذ لا يطلب منك أن تكون عالما ماهرا مثلنا.1

- الوقوف على حقيقة قصة مرض "لوسان"، وهو التظاهر بالمرض بعدما أرغمها أبوها بالزواج بمن لا تحبه.
- تدبير خطة هروب "لوسان" مع عشيقها.

[1] موليير، المصدر السابق، ص 128وما بعدها

الجـــزاء Sanction : وهو "المرحلة المتوجة للرسم السردي، إذ فيها يتم النظر في البرنامج السردي المحقق، وتقوم النتائج وفقا لالتزامات الفاعل التعاقدية مع المرسل في أثناء عملية التحريك"،[1] بحيث يكون الجزاء إيجابيا أو سلبيا، فمن أجل إنجاز البرنامج بنجاح، يجب أن يكون متبوعا بمقطع سردي تتلخص مهمته في تقويم نتائج الفعل الإنجازي من طرف المرسل إليه، فهو يعد "صورة خطابية مرتبطة بالتحريك"،[2] فبعد تغيير الأوضاع بواسطة الفاعل الإجرائي يتولى الجزاء تقويم الوضعية النهائية (L'état final)، كونها الصورة النهائية للفعل السردي والكون القيمي. فالجزاء هو الحكم على الأفعال التي تم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية، حيث يعد المرسل الحلقة الرابطة بين البداية والنهاية، بين التحريك والإنجاز، فهي "الأداة التي يتم عبرها تقييم الإنجاز المتحقق في فعل نهائي"[3]، ففي البرنامج السردي تتميز مرحلة الجزاء بدور خاص إنه دور المرسل للجزاء الرئيسي، لتعاقد الفعل الإجرائي، ويتجسد هنا المرسل كبؤرة تتحدد "داخلها مشاريع التحريك وتتبلور البرامج السردية الهادفة إلى دفع ذوات –أصدقاء أو خصوم– لممارسة الأفعال التي ترغب فيها"[4]، حيث ينتهي المرسل في الأخير باستعادة المعرفة المكثفة في المرحلة البدئية للأحداث، على شكل حُكم على الحالات والتحويلات للأفعال الممارسة من طرف الذوات، ومنه فالفعل الممارس من طرف المرسل في نهاية النص مزدوجا، الأول يتعلق بـ "مطابقة الأفعال المنجزة وطرق تنفيذها مع معايير الكون القيمي"[5]، فالمرسل هو ما يقوم بالحكم على مدى مطابقة الأفعال للكينونة، أما الثاني فمرتبط "بالأفعال التي تلي المطابقة المحددة في

[1] رشيد بن مالك، مرجع سابق، ص29.
[2] نادية بوشفرة، مرجع سابق، ص73
[3] سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص66.
[4] المرجع نفسه ، ص66.
[5] المرجع نفسه، ص66.

التعرف وهذه الأفعال تحيل على الجزاء".[1] (طبعا استعملنا (ما) لغير العاقل، كون العامل عند "غريماس" لا يشترط أن يكون مؤنسنا)

وفي مسرحية "طبيب رغما عن أنفه"، تحضر "مارتين" باعتبارها "مُرسلا"في المقطع السردي الأخير في إطار "المهمة التمجيدية" المنوطة بها، حيث نراها تمارس وظيفة "الجزاء" من خلال الوقوف على نجاح أو إخفاق ذات الإنجاز في أداء المهمة الإنجازية، وذلك بحكم العقد المبرم بين الطرفين في مرحلة التحريك. فالملفوظ السردي "بما أنك نجوت من حبل المشنقة، أرجوك أن تكلفني بمهنتك الطبية، لأني أنا التي دبرت لك هذا الشرف العظيم"[2]، هو حكم تقييمي للمهمة الإنجازية التي قامت بها ذات الانجاز. وهذا الحكم التقييمي ينطوي على شقين:

الأول إيجابي: ويتعلق بتحقق رغبة "مارتين" في الانتقام من زوجها "إسكاناريل" الذي توعدته به:"سأسعى لإيجاد طريقة لمعاقبتك على كل ما تبديه لي من خشونة وشراسة... لكن القصاص العادل يظل لطيفا بالنسبة إلى الشنق الذي تستحقه حتما. أريد أن آخذ بثأري منه بطريقة تجعله لا ينساها مدى الحياة وتفوق بكثير ما ألحقه بي من إهانة وإذلال"[3]. وهذا ما تحقق فعلا، وهو حكم قيمة يندرج ضمن البرنامج السردي الثانوي الذي سنأتي على ذكره لاحقا.

الثاني سلبي: ويتعلق بعدم اكتمال المهمة الإنجازية المحققة للرغبة (في الحياة الكريمة)، حيث انسحب إسكاناريل من مهمته كطبيب، وراح يدبر خطة هروب "لوسان" مع عشيقها "لياندر". وهو الأمر الذي يعتبر لحظة كوميدية مباغتة لأفق توقع المتلقي. لهذا قررت "مارتين" أن تباشر بنفسها المهمة الإنجازية حينما قالت: "أرجوك أن تكلفني بمهنتك الطبية"[4].

[1] سعيد بنكراد، مرجع سابق ، ص66.

[2] موليير، المصدر السابق، ص147.

[3] المصدر نفسه، ص112.

[4] المصدر سابق ، ص147.

ثانيا: البرنامج السردي الثانوي:

سبق لنا وأن قلنا بأن "مارتين" تعذر عليها أن تنهض بالمهمة الإنجازية، فلم تجد غير زوجها "إسكاناريل" الذي رأت فيه الشخص الأنسب لهذه المهمة، وأن إثارة الرغبة لدى "سكاناريل" وإقناعه بتبني المشروع الإنجازي الذي يستهدف تحقيق رغبة (ذات الحالة) في الوصول إلى غايتها، لا يجدي نفعا معه، لأنه فاقد للطموح وراضٍ بالوضع المزري الذي يعيشه هو وعائلته، ولذلك لجأت إلى الجانب الترهيبي من عملية التحريك، بهدف إقحامه رغما عنه وتوريطه في هذا المشروع الذي تدرك وحدها موضوع قيمته، باعتبارها (ذات حالة). ومن ثمّ تأسّس البرنامج السردي الثانوي في المرحلة التحريكية، بهدف توريط "سكاناريل" في تقمص دور الطبيب رغما عنه. ويمكن أن نمثل لهذا البرنامج السردي بالصيغة الآتية:

ذ U م ⟸ ذ ∩ م

ذ: ذات الحالة (مارتين).

م: موضوع القيمة (إرغام "إسكاناريل" على تقمص دور الطبيب + الثأر).

U : الانفصال / ∩ :الاتصال / ⟸ : الفعل التحويلي .

ومارتين باعتبارها (ذات حالة)، أوعزت لذات أخرى تنفيذ رغبتها والتي تمثلها شخصيتا "لوكاس" و"فالير" عبر برنامج سردي نستطيع أن نمثله بالصيغة التالية:

ذ (ذ1 +ذ2) ⟸ (ذ1 +ذ2) U (م) ⟸ (ذ1 +ذ2) ∩ (م)

ذ: ذات الحالة "مارتين"

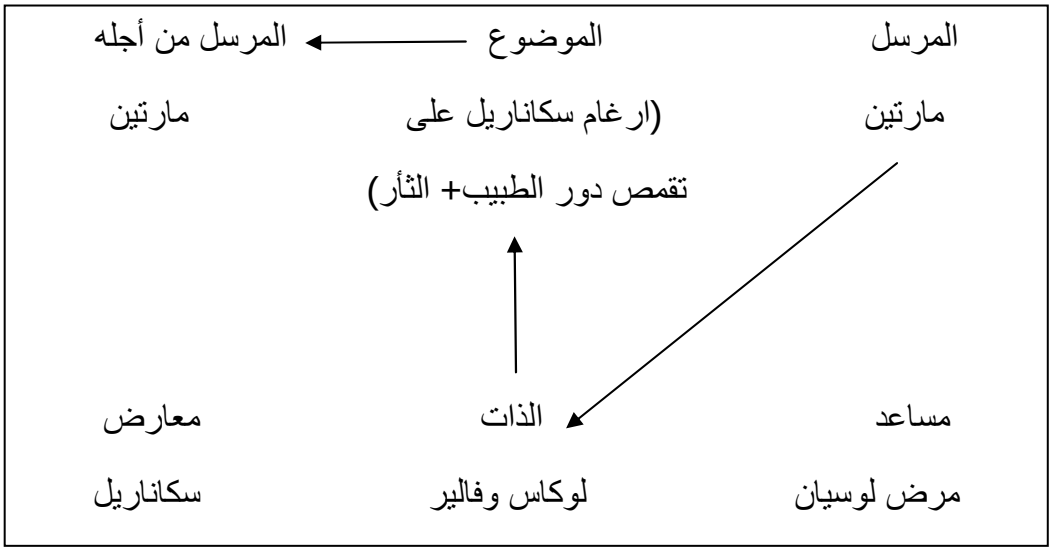
ذ1: ذات الإنجاز "لوكاس".

ذ2: ذات الإنجاز "فالير".

م: موضوع القيمة (إرغام "سكاناريل" على تقمص دور الطبيب + الثأر).

U : الانفصال / ∩ :الاتصال / ⟸ : الفعل التحويلي.

ويمكن أن نعبر عن ذلك بالشكل الآتي:



1.. تحـــديد العـــوامـــل:

على مستـــوى عـــلاقة الرغـــبة Relation de désir :

البرنامج السردي الثانوي تضمن رغبتين:

الرغبة في إقناع "سكناريل" بتبني المشروع الإنجازي وقبوله تقمص شخصية الطبيب، والملفوظ السردي"أما هوس هذا الطبيب فلا يتصوره عقل بشر، ولا يمكن تصديقه مطلقا، لأنه يبلغ به في بعض الأحيان إلى حد وجوب ضربه لكي يعترف بمقدرته الطبيّة ويرضى بمعالجة الأمراض وشفائها. وأنا أنبهكما إلى أنكما لن تستطيعا أن تحملاه على الاعتراف بواقعه كطبيب ماهر، إلا إذا ضربتماه بالعصا ضربا مبرّحا حتى يلبّي طلبكما بعد أن يتشبّث بالإنكار والتمنّع. وليس أمامكما إلا هذه الوسيلة، كما نفعل نحن عندما نحتاج إلى خبرته الواسعة في علم الطب."[1] هو ملفوظ يبيّن وجود علاقة رغبة بين طرفين جعلت من شخصية "مارتين" طرفا يمثل

[1] موليير، المصدر السابق، ص114.

الذات Sujet، وجعلت من إرغام "سكاناريل" على تقمص شخصية الطبيب طرفا يمثل الموضوع Objet، والتي يُعبر عنها بالصيغة التالية: (ذ U م1).

رغبة مارتين في الانتقام والثأر من "سكاناريل"، وتتجلى في الملفوظ السردي: "أريد أن آخذ بثأري منه بطريقة تجعله لا ينساها مدى الحياة وتفوق بكثير ما ألحقه بي من إهانة وإذلال"[1]، فهو ملفوظ حالة Enonce d'état، يبيّن حالة (انفصال) الذات "مارتين" بالموضوع (الثأر)، والتي يُعبر عنها بالصيغة التالية: (ذ U م2).

الرغبة المزدوجة، ترتب عنها عزم الذات على القيام بـ(فعل تحويلي انفصالي) سعيا إلى تحقيقها، والتي عبر عنها:

ملفوظ الإنجاز Enonce de faire الآتي: "وأنا أنبهكما إلى أنكما لن تستطيعا أن تحملاه على الاعتراف بواقعه كطبيب ماهر، إلا إذا ضربتماه بالعصا ضربا مبرّحا حتى يلبّي طلبكما"[2] بالنسبة للرغبة الأولى (م1).

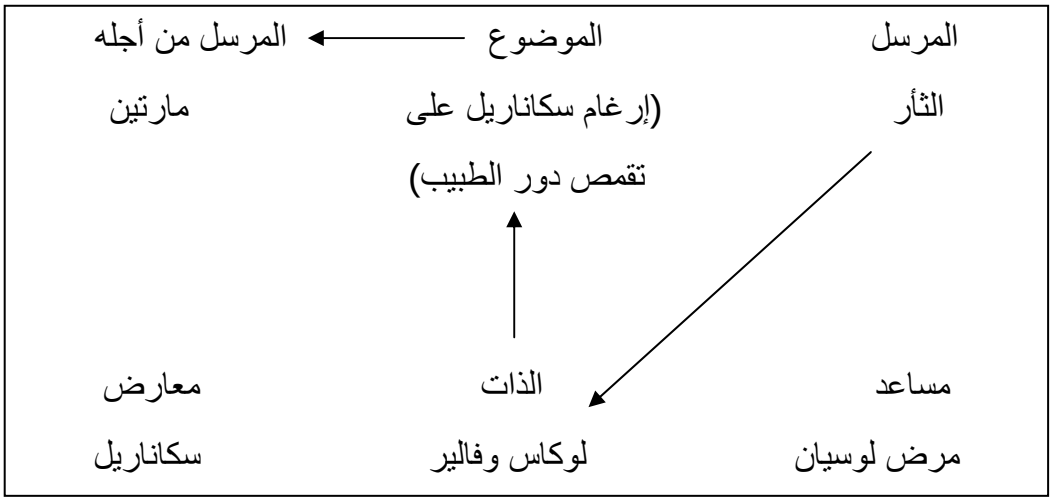
ملفوظ الإنجاز Enonce de faire الآتي: "أريد أن آخذ بثأري منه بطريقة تجعله لا ينساها مدى الحياة وتفوق بكثير ما ألحقه بي من إهانة وإذلال." [3] بالنسبة للرغبة الثانية (م2).

على مستوى علاقة التواصل Relation De Communication: رغبة الثأر هنا تنتصب مرسلا Destinateur تدفع ذات الانجاز "لوكاس" و "فالير" إلى السعي لتحقيقها. أما ذات الحالة "مارتين" فتتموقع كـ مرسل من أجله Destinataire، والذي تعبر عنه الصيغة التالية:

[1] موليير، المصدر السابق، ص112.

[2] المصدر نفسه ص114.

[3] المصدر نفسه، ص112.



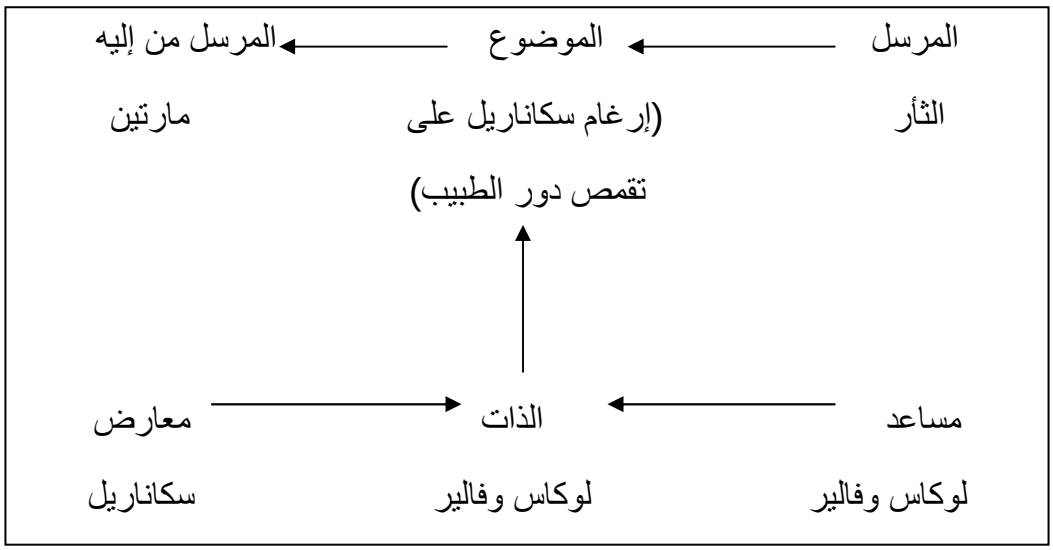
إذن "لوكاس" و"فاليز" ينتصبان (ذاتا)، و"مارتين" (مرسلا إليه)، كما أن الموضوع (إرغام سكاناريل على تقمص دور الطبيب) يتموقع على محور الرغبة كحلقة تحريكية، وعلى محور التواصل كحلقة إبلاغية.

ج. على مستوى عـلاقة الصراع Relation de lutte: طرفا الصراع هما عاملا "المساعد" L'adjuvant و"المعارض" L'opposant، ويتجسدان في:

المعارض: وتمثله شخصية "اسكاناريل".

المساعد: وتمثله عدة شخصيات "لوكاس" و"فاليز"...

والمخطط التالي يحدد العوامل الستة في المقطع السردي :



نلاحظ أن لوكاس وفالير ينتصبان (ذاتا) على محور الرغبة، وينتصبان (مساعدين) على محو الصراع.

2..الخـــطاطة الســـرديـــة:

– التـحريـــــك Manipulation: رغبة مارتين في الانتقام والثأر من زوجها "إسكاناريل" تزامنت مع رحلة البحث عن الطبيب الماهر الذي يشفي "لوسان" ابنة "جيرونت" من مرضها، أوحت إلى "مارتين" بفكرة إقناع الخادمين "لوكاس" و"فالير" بأن "سكاناريل" طبيب ماهر وعبقري، لكنه يَتقنّع بالجهل وقلة الفهم، ويتهرب من ممارسة مهنة الطب. وحتى تعزز قولها، راحت تسرد حكايات وقصصا اختلقتها حول قدرته العجيبة على شفاء الحالات المستعصية، إلى أن نجحت في إقناع الخادمين بتبني برنامجها السردي.[1]

الأهـــلية Compétence: أسندت "مارتين" مهمة إرغام "سكاناريل" بدور الطبيب إلى الخادمين لوكاس وفالير. وهذان الشخصان يتوفران على الأهلية المطلوبة من قبل مارتين، بحكم طبيعة عملهما كخادمين تعوَّدا على تنفيذ الأوامر دون مناقشة التفاصيل. لأن الخادم من طبيعته التنفيذ وتلبية رغبة سيده دون نقاش. وهذا عنصر تأهيلي هام لأداء هذا النوع من المهام الإنجازية. وبالتالي نحن أمام أهلية متوفرة ابتداء لا تحتاج معها مارتين إلى جهد كبير مع الخادمين (ذات الانجاز) لأداء المهمة المنوطة بهما.

الإنـــجاز Performance : بعدما استطاعت مارتين إقحام الخادمين "لوكاس" و"فالير" في مشروعها السردي الثانوي المتعلق بإرغام سكاناريل على تقمص شخصية الطبيب، باشر الخادمان على الفور مهمتهما بحسب ما نصت عليه تعليمات مارتين حرفيا، حيث طلبا

[1] انظر: موليير، المصدر السابق، ص ص115-116.

من إسكاناريل الإفصاح عن هويته المهنية (طبيب)، وحين أنكر ذلك رغم الإلحاح والرجاء، لجآ إلى إرغامه بالقوة على الاعتراف بأنه طبيب1.

الجـــزاء (**Sanction**): حسب مراحل الخطاطة السردية لـ"غريماس"، فإن (ذات الحالة) "مارتين" بمقتضى العقد المبرم بينها وبين (ذات الإنجاز) "لوكاس" و"فالير" في المرحلة التحريكية، تعُود بعد أداء المهمة الإنجازية، لتصدر حكم قيمة على العمل المنجز إيجابا أو سلبا. لكن عبقرية الكاتب جعلته يؤجل ظهور "مارتين" لصالح عنصر التشويق. وبالفعل فقد رأيناها في نهاية المسرحية كيف ظهرت خلال اللحظات الأخيرة التي سبقت تنفيذ حكم الشنق الذي كان مقررا في حق "اسكاناريل":

سكاناريل: انسحبي من هنا، فإنك تمزقين فؤادي.

مارتين: كلاّ، أريد البقاء هنا، ولن أفارقك كي أراك مشنوقا.

إسكاناريل: ويحك يا شقيّة.2

1 موليير، المصدر السابق، ص 116 وما بعدها

2 المصدر نفسه، ص146.

3.3. دراسة في العرض المسرحي
بين تجربتي أحمد خودي ووحيد عاشور

حاول "موليير" Molière استعمال الفكاهة في انتقاده للمجتمع برمته، بدءا بطبقة الأثرياء الجدد الذين يعيشون حياة سطحية خالية القيم الإنسانية الحقيقية، وهنا تحضر مقولة "الناقد الاجتماعي "بينيشو" Bénichou في كتابه Morales du Grand Siècle 1984 على أن "موليير" لا يؤثر في الإيديولوجيا البرجوازية، ولكنه يشهد مثالية أرسطوقراطية"[1]. وهذه حقيقة لأنه عاش لحظة زحف الطبقة البرجوازية، واستحواذها على بعض الثروات المادية مع تفريط كبير في تبني قيم وأخلاق هذه المكانة الاجتماعية مما أدى إلى ظهور أمثال "جيرونت" وعائلته على الساحة الاجتماعية. ولم يكتف موليير بالسخرية والتهكم من هذه الطبقة، بل راح ينتقد أيضا الطبقة الفقيرة المستسلمة التي لا تريد أن تُغيّر من أوضاعها شيئا، ممثلة في شخصية سكاناريل، ويحرضها على تخطي الأوهام وكسر الصور النمطية التي رسمتها على مثل هؤلاء الأثرياء بأنهم أصحاب علم وسلطة ومعرفة.

فراح عبر مسرحه . وبطريقة فنية راقية يُسلط الأضواء على بعض السلوكيات مثل: الرياء الديني، والبخل، والجهل، وقمع حرية المرأة، والخيانة، وغيرها، وهي ظواهر اجتماعية ونفسية لا يخلو منها أي مجتمع، ولذلك مازالت مسرحياته تحظى باهتمام الدراماتورجيين والمخرجين في مختلف أصقاع العالم، ومازال الجمهور يتابع عروضه بالاهتمام نفسه ويجد فيها المتعة والفكاهة والسخرية ذاتها التي وجدها الناس من قبل.

المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي على مدار عشر سنوات (منذ ترسيمه) عرف مشاركات عديدة لفرق مسرحية وتعاونيات خاصة وعمومية، قاربت مسرحيات "موليير"، منها على سبيل المثال : صديقي الشبح لتعاونية مسرح الشلف عن البخيل لموليير، ومسرحية الطبيب

[1] بارتريس بافيس، مرجع سابق ، ص 501

رغم أنفه التي سجل المهرجان حضورها بعدة رؤى إخراجية متباينة سوف نتعرض بالدراسة والتحليل لتجربتين إخراجيتين على ضوء الجوانب النظرية المتعلقة بالفكاهة الضحك وميكانيزماته أو من خلال رصد المرجعيات المعتمدة في صناعة الفكاهة.

3 ـ3ـ 1ـأحمد خودي[1] رؤية بيداغوجية لمسرحية الطبيب رغما عنه

العرض الذي بين أيدينا يمثل تجربة بيداغوجية خاضها أحمد خودي بصفته أستاذا همّه الأول التكوين، أكثر من كونه مُخرجا، خاصة إذا علمنا أن العرض أنجز مع طلبة معهد فنون العرض والسمعي البصري دفعة 2012 ، وأعيد إخراجه في نفس السنة مع أفراد من جمعية الأفراح الثقافية والفنية.[2]

---

[1] أحمد خودي: خريج معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان، عمل ممثلا بالمسرح الجهوي لوهران من 1975 إلى 1977، ثم واصل دراساته المسرحية في المعهد الوطني العالي لفنون العرض ببروكسيل، تحصل على دبلوم سنة 1981 عن مذكرة تخرج بعنوان:"اقتراحات من أجل مسرح شعبي في الجزائر"، بعد عودة شغل منصب أستاذ بمعهد برج الكيفان، سنة 1982، ومخرج متعاون مع المسرح الجهوي لعنابة (1984 . 1986)، ثم مخرج مسرحي (1986 . 1992)، ثم مدير للمسرح الجهوي لبجاية 1989، عاد إلى التدريس بمعهد برج الكيفان سنة 1996،عمل مخرجا بالمسرح الوطني الجزائري (20032002)، وأخرج عديد المسرحيات منها: بيت الدمية Maison de poupée تحت عنوان: "نورة" سنة 2006 عرضت في إطار المهرجان المحترف دورة 2006، une Nuit des rois, لشكسبير، En Attendant Godot في انتظار غودو لبيكت بالأمازيغية، إيبو ملكا Ubu-Roi لألفرد جاري، مع طلبة المعهد دفعة 2002 وعرضت بالمسرح الوطني، مسرحية برناردا ألبا، بطون فارغة وبطون مملوءة لبوكمان في افتتاح المهرجان الإفريقي 2009 ، الكترا 2016.

http://www.lexpressiondz.com/culture/134904 le 4/7/2017 voir

[2] تناول أحمد خودي مسرحية الطبيب رغم أنفه بصفته مخرج وأستاذ مادة الإخراج مع طلبته بمعهد الفنون العرض والسمعي البصري ببرج الكيفان، وكان عرض التخرج يوم 2012/05/17 في المعهد وشارك في العرض كل من: محمد هلالي في دور سكاناريل، العلوي غزل في دور مارتين، منصوري مفتاح، نادية سحنون، هشام مغريش، أبوبكر شرفي، عبد الباسط صحراوي. وبحكم العلاقة بين الطالب محمد هلالي وجمعية الأفراح الثقافية، تم الاتفاق على المشاركة بها المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي دورة أكتوبر 2012 وإعادة إخراجها مع نفس المخرج بشرط إضافة ممثلين هواة من الجمعية إلى جانب طلبة المعهد، وأعيدت التجربة، وتدرب فريق الجديد بدار الثقافة على يد المخرج أحمد خودي، وشارك في العرض أعضاء من

3.3. 1.1. النص من التـفكـيك إلى التكيـــيف:

أول ما أقدم عليه المخرج أحمد خودي هو الانفلات من النص والتحرر من حرفيته، فرغم أنه اختار العربية الفصحى لغة للعرض، حتى يحافظ على هيبته كنص كوميدي ينتمي إلى المسرح العالمي، ومع ذلك حاول المخرج تكييف النص:

أولا: عن طريق الحذف: تخلص خودي نهائيا من المشهد الثاني في الفصل الثالث، والذي يدور بين الثلاثي ثيبو Thibaut وبيران Perrin وسكاناريل Sganarelle، في الحقيقة يبدو أن هذا المشهد مفصول تماما عما قبله وعمّا بعده، هاتان الشخصيتان تظهران مرة واحدة فقط، تتعرفان على الطبيب الجديد "سكاناريل" فيشتكي الأب "ثيبو" من مرض زوجته ويساعده ابنه "بيران" في شرح المرض الذي هو مرض الرياء وقائمة طويلة من الأمراض، فلا يستجيب لطلبهما إلا بعد الحصول على المال، وفي الأخير يصف لها قطعة من الجبن كدواء لعللها.

هو مشهد كوميدي ساخر ولاذع في الوقت نفسه، أراد منه موليير تكثيف التهكم والازدراء تجاه الأطباء الذين يسعون وراء المال، وتجاه المجتمع الجاهل الذي يُصدق كل شيء. في اعتقادنا أن هذا الحذف لم يؤثر سلبا على سير الأحداث وعلى مجرى حكاية المسرحية.

ثانيا: عن طريق تغيير بعض الألفاظ: وتعويضها بألفاظ عامية، مثل "حبّس" بمعنى توقف، "طحّان"، بمعنى ديوث، "أرواح لهون" بمعنى تعالى إلى هنا وغيرها كثير.

ثالثا: إدخال أغاني جزائرية متناسبة مع الموقف: مثلا: "تعالي تعالي يا شهلة بالي" في موقف مصالحة سكاناريل لزوجته، وأغنية الراي(أنا العربي ولد الغابة، وأه يا دلالي)، لما كان "سكاناريل" في الغابة يجمع الحطب، (حبيت أنا نكبر معاك، خلقني رب العالمين)، لما ظهر العاشق "ليأندر"، و(صوت ينادي، نحبك يابلادي امحان ومجادي توحشت "حنونتي") وأغنية

الجمعية وبعض الطلبة المتخرجين من المعهد وهم على التوالي: محمد هلالي، العلوي غزل، منصوري مفتاح، نادية سحنون، هشام مغريش، وليد زنايني، لقمان غربي، بوتي راوية.

المرضعة jacqueline قبل لقائها مع "سكاناريل" : (دور بها يا شباني دور بها، نخدم عليك وعليها، هنا، خير من لهيه...) وأغنية بالهندية لما التقى "لياندر" متقمص دور الصيدلي مع "لوسيان"، (هم تيري بنا) بمعنى: لا يمكن أن أعيش بدونك، وهنا، في هذه الأخيرة استعمل تقنية المفاجأة، فبمجرد أن نطق بأول كلمة من الأغنية الهندية حتى ضحكت القاعة، لأنه كسر أفق الانتظار لدى الملتقي.

إذن استعمل كل هذه الأغاني بطبوعها المتنوعة وبلهجتها المحلية، وتوظيفاتها المختلفة، والخروج من الحوار الملتزم بالنص وباللغة الفصحى إلى الثقافة المحلية، بما تكتنزه من دلالات ومعاني، هذا الانتقال كان الغرض منه بالأساس خلق موجة من الضحك لدى الملتقى، وهو ما حدث فعلا. وكان المخرج يسعى من ورائه إلى إحداث التغريب في العرض، وكسر الإيهام، للتأثير على طريقة التلقي، والخروج من دائرة الملتقى السلبي، إلى دائرة المتلقي الإيجابي الذي يحاول أن يتفاعل مع ما يدور حوله.

وفي تقييمنا لهذه التعديلات نقدر أن أكبر خطأ ارتكب في النص وأثر على العرض فيما بعد، هو حذف الجزء الأخير من المشهد الحادي عشر، وتُسمى في المشروع السردي عند "غريماس" بمرحلة الجزاء، أي تقييم المشروع السردي الذي حركته "مارتين" (ذات الحالة) في المشهد الأول من الفصل الأول، وهو الزجّ بزوجها في هذه المغامرة التي جاءت بدافع الانتقام، هي الآن في آخر المسرحية . تقف على نتائجها، وأحسن "موليير" التركيز عليها، حيث جاء على لسان شخصياته:

سكاناريل: هكذا أنقذني الطب بأهون سبيل

مارتين: وبما أنك نجوت من حبل المشنقة أرجو أن تكلفني بمهمتك الطبية لأني انأ التي دبرت لك هذا الشرف العظيم.

سكاناريل: صحيح، وأنت دبرت لي أيضا عددا لا يستهان به من ضربات العصا

"لوكاس" لـ"اسكاناريل": إن وقار ما تمتعت به في فترة من الزمن كان رائعا، لا يجوز أن تتذمر منه

سكاناريل: لا أنكر ذلك، أسامحك عما أصابني من ضربات العصا لقاء ما منحتني إياه من كرامة ومقام رفيع، لكن عليك من الآن وصاعدا أن تستعدّي للعيش في كنف رجل متميّز تحفظين له كل احترام، واعلمي أن غضب الطبيب أمر لا بد من أن تخشيه أكثر مما تصورين"[1].

واستغلها موليير أيضا للإمعان في التهكم من الأطباء، بقوله : et songe que la colère d'un médecin est plus qu'on ne peut croire2

لكن خودي فضل أن يسدل الستار على مشهد أضافه من عنده، مشهد عرس لوسيان وليياندر على أنغام "محمد محمد صلوا يا لأمة عليه" والأغنية الأمازيغية "أويد أفوس"، وكأن هدف المسرحية في رؤيته الإخراجية قد تحقق بلقاء العاشقين، وبهذه النهاية تصبح بداية المسرحية غير مبررة، لماذا كل ذلك الشجار وما هو هدف تلك الحيلة، ولذلك ظهر المشروع السردي برمته مبتور النهاية، سواء بالنسبة لرؤية الكاتب التي أسلفنا الحديث عنها، أو بالنسبة لرؤية المخرج الذي أسسها في البداية على اتفاقية مع الملتقى بأن هذا الرجل لا يقوم بوجباته الزوجية تجاه زوجته، وبأن زوجته تتذمر من هذه الوضعية، ثم أغفل هذه المقدمة في نهاية العرض.

3.3.1.2. الرؤيـــة الإخراجـــية في عـرض الطبيب عند خـودي:

انفلت المخرج أيضا من المكان المفترض في النص، الذي أسس له المؤلف عن طريق جملة من الإرشادات (النص الثانوي): (غابة قرب منزل "سكاناريل") بعد ذلك (في غرفة في منزل "جيرونت") ثم (في مكان قريب من منزل "جيرونت") وأخيرا (داخل منزل "جيرونت")، هي فضاءات أربع صممها موليير في نصه لاحتواء أحداث المسرحية، في حين أن أحمد خودي

[1] موليير، المصدر السابق، ص 148

2 Molière, op-cit , p 81

اختار الفضاء الفارغ، الخالي من أي ديكورات محددة للفضاء المكاني والزماني، اختار فضاء واحدا لتقديم العرض مع الاستعانة ببعض الاكسيسوارات التي لا يتجاوز عددها اليد الواحدة، والتي ساعدت في التعرف على المكان مثل الفراش (منزل "سكاناريل") حزمة صغيرة من الحطب (الغابة) الأريكة (منزل "جيرونت") عدد من استعمالاتها حسب ما يقتضيه الحدث.



الصورة رقم 26 تبين الفضاء الفارغ ، ملابس الشخصيات من اليمين إلى اليسار:سكاناريل، ليأندر، جيرونت، جاكلين، لوسيان الدقيقة 65 من العرض

وإذا كنا نتفهم اختيار المخرج للفضاء الفارغ بهدف المراهنة على قدرات الممثل التعبيرية والحركية والصوتية...، وتجنبا للتوظيف التأثيثي للمكان الذي قد يفضي إلى المجانية في الاشتغال على الفضاء والأكسيسوارات، فإننا نشير إلى أنه حرم عرضه من عنصر بصري مهم كان بالإمكان إقحامه في عملية التخطيب Discurvisation المنتجة للمعنى. فما عاد الفضاء إطارا مكانيا لوقوع الأحداث كما كان عليه الحال في الدراما الكلاسيكية، بل صار مساهما ومنخرطا في السيرورة الحدثية للقصة، ومتورطا في تناميها وتطوراتها. ولهذا يطلق "غريماس" على هذه الوظيفة المسندة للفضاء بـ "التفضيء"Spatialisation، أي "برمجة مسبقة للأحداث وتحديدا لطبيعتها (الفضاء يحدد نوعية الفعل)، وليس مجرد إطار فارغ تُصبّ فيه التجارب الإنسانية".[1]

وبخصوص التزمين Temporalisation، الذي يعتبر آلية أخرى يدمجها المخرج في توظيف الزمن، فإن مسرحية "خودي" لا تحيل على زمن مُعيّن بمعناه التاريخي أو السيكولوجي، ما عدا الزمن الفيزيائي الذي تدلّ عليه تطورات الأحداث في خطّيتها من زمن حاضر إلى زمن آت، دون اشتغال على المفارقات الزمنية مثلا، كالانكسارات والتشظيات الزمنية، وذلك من خلال

1 سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص87

آليات الاسترجاع أو الاستباق، التي تُتيح للمخرج الانفتاح على أمكنة أخرى تدعم عملية التفضيء من جهة، وتدعم المشهدية البصرية من جهة أخرى.

لكن هذه الملاحظة، لا تقلل من القيمة الفنية والفكرية للرؤية الإخراجية لـ"خودي"، فَما يبدو تهميشا للزمن في بناء الأحداث، هو عينه توظيف له من حيث قصدية تغييبه، لمحو أي خصوصية تاريخية أو ثقافية للنص، بهدف وضع المتلقي أمام حالة إنسانية منفلتة من أي شرطية زمكانية أو اجتماعية، تاركة المجال واسعا لإسقاطات المتلقي وتخيّلاته. وهذا ما وقفنا عليه أيضا في أعمال أخرى لـ"خودي"، على غرار مسرحية إيبو ملكا لألفريد جاري، وبيت برناردا ألبا وإلكترا وغيرها.

ويمكن القول، انطلاقا من أن العرض المسرحي إنما هو قراءة للنص المسرحي، بأن عرض خودي المسرحي هو قراءة بنيوية لنص "موليير"، حيث عمدت إلى عزل النص عن سياقه التاريخي والاجتماعي الذي أُنتج فيه، وراحت تتناوله في نسقيته للكشف عن النسق العام للسلوك الإنساني، والذي يمكن أن تتنوع تجسيداته وتلويناته بتنوع السياقات التاريخية والاجتماعية.

وفيما يتعلق بالاشتغال على الممثلين في إطار "عملية التخطيب"، فقد تم تأطيرهم تصويريا وتيماتيا (موضوعاتيا)، بهدف إعطاء وجه محسوس وسلوكي لقيم الناس وأفكارهم. وللتذكير فإن "البعد التصويري يعود إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس، وهو بذلك قابل للمعاينة في العالم الخارجي،... ويُنظر إلى البعد الثيمي بوصفه وجودا معايشا لقيم تولّد ثيمات، لتتحول هذه الثيمات إلى سلوك، أي إلى معطى تصويري".[1] فلباس العاشقين على سبيل المثال، نجد فيه اشتغالا ما لبناء دلالة معينة في وعي المتلقي، إذ القميص الأبيض والسروال الأحمر لـ"لياندر"، والسروال الأزرق والقميص الأحمر لـ"لوسان"، فيه إحالة على دلالة التكامل والاتصال، كما أن دلالات اللون الأحمر في هذا السياق تعني النشاط والحيوية، وتعني الحب، وربما تعني أيضا الثورة على تلك القيم البرجوازية السائدة التي تعلي من شأن المال وتهوي بقيمة الحب.

وسنأتي على أمثلة أخرى للتأطير البصري وكذا الأدوار التيماتية التي أسندها "خودي" إلى الممثلين، عند حديثنا عن آليات الضحك وكيفية الاشتغال عليها.

ويجدر بنا أن نتوقف قليلا عند "أفق الانتظار" L'horizon d'attente عند المتلقي بين نص موليير وعرض خودي على ضوء سيميائية التلقي، أي الكيفية التي يُبنى ويتشكل بها النص في وعي المتلقي ضمن السيرورة التوليدية للمعنى، وذلك حتى نفهم نوع التأثير الذي يمارسه العمل الفني وكيفية تلقيه. فإذا كان مفهوم أفق الانتظار "يشير إلى بنية من التوقعات، أو نسق من المرجعيات، أو نظام عقلي يستحضره شخص افتراضي حين يواجه نصا من النصوص"[3]، فإن الكوميديا في مسرحية "موليير"، كما سبق أن رأينا في الدراسة السيميائية، تنطوي على سخرية لاذعة من الطبقة البورجوازية، وتعرية فاضحة للقيم الاجتماعية السائدة، القائمة على الزيف والمظاهر الخدّاعة والجهل، كما أنها وخز مؤلم للضمير الجمعي الراكن إلى الاستسلام والرضى بالواقع المزري، وهي شكل من أشكال بناء الوعي الاجتماعي لدى المتلقي، ومراهنة على إحداث نوع من "التطهير" عن طريق "كوميديا سوداء".

أما إذا انتقلنا إلى العرض المسرحي لخودي في اشتغاله على التأطير البصري للممثلين من حيث ألبستهم وحركاتهم، فإننا نجده قد أسند إليهم أدوارا تصويرية Rôles figuratifs تحيل على صورة البهلوان (أنظر الصورة أعلاه)، والبهلوان في أفق انتظار المتلقي الشرقي عموما والجزائري خصوصا يرتبط بدلالة التهريج، الأمر الذي يترتب عنه إسناد دور تيماتي Rôle thématique يتمثل في التمييع La normlisation لتتحول الخيانة الزوجية والنفاق والزيف والخداع... إلى مواضيع مميّعة في وعي المتلقي.

عوّل المخرج على البداية الناجحة، التي أشبعها بجملة من الإيحاءات والدّلالات، ورسم من خلالها الملمح العام لمسرحيته، فمن الوهلة الأولى يظهر أننا أمام مسرحية فكاهية، فيها

[3] روبرت هولب، **مدرسة كوستانس**، ترجمة: محمد بريري، ضمن: من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مج 08، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006، ص484.

الكثير من الجرأة واللعب والمتعة، يبدأ العرض بموسيقى إيقاعية راقصة إضاءة خافتة سرعان ما تتوسع لتشمل الركح كاملا، معتمدا على إضاءة فوقية وأمامية تسمح بإظهار ملامح الممثلين، وهذا ما حافظ عليه المخرج طيلة مدة العرض، في البداية يظهر "سكاناريل" وهو مُستلق على فراش يتوسط الخشبة، في إحالة على الخمول والكسل، ثم يقفز من النوم مباشرة . إلى النقيض تماما . ليشرع في القيام بحركات رياضية بطريقة بهلوانية مثيرة للضحك، فيها الكثير من الإيحاءات الجنسية مثل تحريك الوسط من الخلف إلى الأمام، هذا الاستهلال القصد منه تهيئة الجمهور سيكولوجيا للدخول في أجواء العرض، طبعا المخرج بحكم خبرته لا يمكن أن يعرض مثل هذه الحركات مجانا، فهذا ما يؤكده دخول الزوجة "مارتين" بلباس النوم، فبمجرد مشاهدتها لزوجها وهو يقوم بتلك الوضعيات تُسرع لإحضار أدوات التجميل والعطور، فتضع قليلا منها في أماكن مختلفة من جسمها مركزة على المنطق الحساسة، فتثير مرة أخرى موجة من الضحك، وبأغنية "كيبلا كوزة" الروسية تغازله وتدعوه للفراش بحركات إيمائية صريحة، مثل: إطلاق قبلة في الهواء، وسلسلة من الحركات والإيماءات الشبقية، كل هذا طَعَّم النص . كما يقول حسن المنيعي . ودعّمه بحضور نص تحتي1 sous texte ومنح أول عبارة في نص "موليير" قراءة مختلفة.

(سكاناريل: لا، أقول لك، لا أريد أن أفعل شيئا،) وهو رفض صريح لطلبها، هنا أعطى خودي للمسرحية قراءة جديدة غير تلك التي قصدها "موليير"، وهي أن سبب الصراع بالأساس هو عدم القيام بواجباته الزوجية في الفراش قبل أن يكون شيئا آخر، وأكد على هذا من خلال تعمده وضع الفراش في وسط الخشبة، طبعا دون سرير لأن "سكاناريل" باع السرير وباع كل أثاث منزله ليشتري خمرا، ولا هَمّ له غير ذلك.

بهذه المقدمة بدأ إيقاع العرض سريعا متصاعدا وصادما في الوقت نفسه، وهذا هو شأن الكوميديا، امرأة في مقتبل العمر ممتلئة، تستعرض جسمها وتطلب زوجها بشهوانية مفرطة إلى

[1] حسن المنيعي، **الجسد في المسرح**، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، ط2، 2010، ص 58

الفراش، كل هذا قابله الجمهور بالضحك. إذن هل يمكن أن نقول أن خودي نجح في وضع بداية فكاهية مغربية مسك بها زمام الجمهور؟

ثم طريقة الضرب التي فضل أن تكون حركات إيمائية كوريغرافية لا ألم فيها ولا إيذاء.

يمكن القول إذن، أن أول ما قام به خودي في قراءته لطبيب "موليير" هو الإبدال الذي أحدثه في موضوع القيمة، فبعدما كان البرنامج السردي عند "موليير" هو تحقيق الرّغبة في الوصول إلى (الحياة الكريمة)، صار عند خودي تلبية لرّغبة "مرتين" في حقوقها الزوجية من (متعة الفراش). ورغم أن هذا الإبدال لا يُعدّل كثيرا من جزئيات المسار الحدثي للبرنامج السردي، ولا يُقلّل من موضوع القيمة الجديد في أحقية الزوجة بمطلبها المذكور، إلا أنه مسّ جوهر الكون القيمي لطبيب "موليير"، وسطّح موضوع القيمة الذي انطوت البنية العميقة، التي أبانت عن وعي عميق بآلام المجتمع وبؤر تخلفه، وكذا مختلف الإشارات والإيحاءات إلى معالم الانعتاق من هذا الوضع. وهذا ما يُعزّز تحليلنا السابق في أن الكوميديا في طبيب "موليير" تفضي إلى التطهير، والكوميديا في طبيب أحمد خودي تفضي إلى التسطيح.

3.3. 1. 3. آليات الفكاهة وكيفية الاشتغال عليها عند خودي.

استعمل خودي كل آليات الفكاهة، بمستوياتها اللفظية والشكلية والحركية:

أ. **توظيف الفكاهة الموجودة في النص الأصلي:** مثل ما ورد في المشهد الثاني من الفصل الثاني.

اسكاناريل : كم أتمنى أن أكون الطفل المحظوظ الذي ترضعه من ثدييها

Sganarelle: Peste. Le joli meuble que voila. Ah , nourrice, charmante nourrice ma médecine est la très humble esclave de votre nourricerie, et je voudrais bien être le petit poupon fortuné qui tétât le lait (lui porte la main sur

le sein) de vis bonnes grâces. Tous mes remèdes, toute ma science toute ma capacité a votre service, et….1

في المثال السابق، يأتي الضحك من الوضعية التي تصورها الشخصية وتكتمل في خيال المتلقي، فيضحك الجمهور من هذا التناقض بين جملة من مشاعر الخجل/ الرغبة، والرفض/القبول.

ب. قراءة ما وراء النص: وأحسن مثال على ذلك، يظهر من خلال ما أشار إليه النص من أن المرضعة جاكلين استجابت لإغراءات الطبيب سكاناريل، واشتكت من زوجها، هذا ما جعل المخرج يستنتج أن زوجها "لوكاس" يعاني من عيب ما، فاقترحه في العرض خنثى، وكان دفاعه عن زوجته ضعيفا أمام تحرشات سكاناريل، انتقلت من إثارة الشفقة إلى إثارة الضحك، وهي منطقة جد حساسة في الكوميديا، وصعبة يجب أن يهيئ لها المخرج بشكل جيد حتى لا تنقلب الملهاة إلى مأساة، وحتى لا يتعاطف الجمهور مع هذه الشخصية فيختفي الضحك.

سيميائيا، ما قام به المخرج هنا يندرج في إطار عملية التخطيب Discurvisation على مستوى الممثل، إذ اسند إليه دورين:

- دور تصويري Rôle figuratif: بحيث أطره بصريا في صورة قزم، وهي صورة فيزيولوجية تحيل على دلالة الضعف، وتستجلب في مخيال مجتمعنا صورة الشخصية التي تكون محل تنكيت ممزوج بالسخرية والتحقير.
- دور تيماتي Rôle thématique: الرجل المخنث.

ج. إضافات خارج النص: مثل الأغنية الروسية في بداية العرض بإيقاع أوبيرالي بصوت "مارتين" وبإيقاع بدوي جزائري بصوت "سكاناريل"، وهنا مبدأ المفاجأة أو القلب المثير

[1] Molière, op-cit, p41

للضحك، اعتمدت آليته على إنتاج مفارقة متأتية من صورة صوتية . امتزج فيهما إيقاعان نغميان . باغتت أذن المتلقي، إذ ما كان يتوقع أبدا هذه التوليفة من التوزيع الموسيقي والغنائي.

العرس في المشهد الأخير الذي أضافه في آخر المسرحية، زواج "لوسيان" من "لينادر" على إيقاع الأغاني الجزائرية والأمازيغية، وفي جوّ من الفرح والرّقص، رغم أنه لم يكن محضرا بشكل جيد، ولم يُشكّل نهاية حقيقة للمسرحية كما قلنا سابقا، ولكنه من ناحية أخرى، اختيارٌ أسسه المخرج على رؤيته للكوميديا التي تُعرف بنهايتها الاحتفالية المفتوحة، يمتزج فيها الغناء والرقص والفرح. وهي عملية تخطيب تم فيها تأطير الممثلين بصريًا في مشهدية سمعية بصرية وحركية تُحيل على دلالة الفرح والسرور، ضمن دور تصويري، وإحالة على دلالة النهاية السعيدة ضمن دور موضوعاتي.

د.مضحك الأشكال: في مسرحية الطبيب قدّم المخرج بعض شخصياته بطريقة ممسوخة، مثلا شخصية "لوكاس" في صورة خنثى، وكان ذلك واضحا في أداء تلك الشخصية من خلال حركته وأدائه الصوتي وإيماءاته، من تقديم هشام مغريش. كما قدم لنا شخصية البروجوازي "جيرونت" بلباس المنزل Robe De Chambre وبظهر منحنيا، وهذا هو التصلب الذي تحدث عنه برغسون، والذي يصيب الشخصية فتُثر فينا غريزة الضحك.



الصورة رقم 27 المفارقة في الشكل و الجحم بين الخادمين لوكاس وفالير، الدقيقة 22 من العرض

المرضعة جاكلين قدمها في شكل كاريكاتوري، تضخيم منطقتي الصدر والعجز، بشكل مثير للضحك، استمد هذا من وظيفتها.

الخادمين الثنائي لوكاس وفالير، جعل

الأول بدين وطويل، والثاني قصير جدا ورقيق، مما يجعلهما مثيران للضحك بمجرد ظهورها على الخشبة، وهذه آلية من آليات إثارة الضحك عند برغسون ، يسميها آلية التناقض.

هـ. مضـــــحك الألـــفاظ:

رغم أن خودي حاول عزل النص عن أي سياق اجتماعي أو تاريخي، وذلك ضمن قراءة نسقية لم تشتغل على عنصري الزمان والمكان على النحو الذي تحدثنا عنه سابقا، إلا أننا نجده يلجأ بين الفينة والأخرى إلى توظيف بعض العناصر المحلية الجزائرية، لا لجزأرة النص ومنحه خصوصية محلية، بل بغرض إنتاج مواقف كوميدية مثيرة للضحك، وذلك بإقحام بعض الألفاظ والأغاني والوضعيات، كإدراج اللفظة الشعبية "طحّان" (أي ديّوث) وسط لغة النص الفصيحة، الأمر الذي ينتج الإضحاك، إذ تنفتح الكلمة على أكثر من معنى، فيتم الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني وبالعكس، وهذا وقع كثيرا في المسرحية، خاصة بعض الكلمات التي يؤوّل معناها الثاني تأويلا جنسيا.

3.3.2. الطبيب رغما عنه من منظور اتصالي عند وحيد عاشور

3.3.2.1. قـــراءة جـــديدة للنـــص المـــسرحـــي

يقول "أوجيست سترندبرغ" August Stindberg:"إن قراءة النص المسرحي بمثابة قراءة لنوتة موسيقية، فهي مهارة صعبة، ولا أعرف الكثير ممن لديهم قدرة السيطرة عليها، مع أن العديد منهم يؤكد أنهم متمكنون منها"[1]. لكن يبدو أن وحيد عاشوري في تعامله مع مسرحية الطبيب رغم أنفه، وبعد قراءة متأنية للنص اعتمد طريقة الهدم وإعادة البناء وفق معطيات الآن وهنا، حاول أن يرسم له إستراتيجية جديدة مؤسسة على رؤية جديدة محايثة للواقع الاجتماعي، فبعد أن كانت بؤرة الاهتمام لدى موليير محصورة في نقده لمسألة الطمع والجشع وحب المال، ونقده اللاذع للأطباء في عصره، حوّل وحيد عاشور هذا الاهتمام إلى شيء أكثر راهنية والتصاقا باليومي، وهو مشكل اللإتصال بين أفراد المجتمع، الذي أدى إلى ظهور كثير من المشاكل داخل الأسرة، بين الجيران، بين الأزواج، ويمكن تعميم هذه الآثار السلبية الناجمة عن نقص الاتصال عموديا وأفقيا.

هذا الفهم المؤسس على مرجعية اجتماعية، دفع وحيد عاشور إلى هدم النص وإعادة بنائه وفق هذا المعطى (نقص الاتصال)، وهذا ما انجرّ عنه جملة من التغييرات الجذرية في بنية النص ومراميه، يمكن تحديدها فيما يلي:

على مستوى اللغة: استعمل وحيد عاشوري، اللغة العاميّة البسيطة المحكية في منطقة الشرق الجزائري، وتخلّص من كثير من المقاطع النصية واستبدلها بمقاطع جديدة، كما استعمل لغة الصمت ولغة الجسد في كثير من محطّات هذه العمل المسرحي، حيث أعطى الأولوية للغة الصمت، وللغة الجسد لكي تُعبّر عن الغضب، وعن الفرح....

1هاني أبو الحسن سلام، **سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض**، دار الوفاء، الاسكندرية ط1، 2006، ص17.

على مستوى الشخصيات: هناك تغييرات جذرية أحدثها وحيد عاشور.

من حيث أسماء الشخصيات وعددها: قلّص وحيد عاشوري شخصيات المسرحية من تسع شخصيات إلى خمس شخصيات، وأحدث تداخلا بين شخصية "روبار" الجار وشخصية "جيرونت" أبو "لوسيان" وجعلهما شخصية واحدة، وهي شخصية الزواوي.

	شخصيات موليير	شخصيات وحيد عاشوري
1.	سكاناريل	بشير (عاطل،مسرح من العمل)
2.	مارتين	بدون اسم (ماكثة في البيت)
3.	جيرونت	الزواوي (يبدو انه رجل أعمال) وأب البنت المريضة
4.	روبار	الزواوي جار البشير
5.	لوسيان	بنت الزواوي بدون اسم
6.	لياندر	ابن البشير بدون اسم
7.	لوكاس	ألغيت
8.	فالير	ألغيت
9.	جاكلين	ألغيت

في الأخير تأتي مرحلة التقييم والجزاء كما يقول غريماس:

الطبيب البشير: فهمت المرض تاع بنتك؟

الزواوي: فرطت في بنتي الوحيدة ، سامحيني يا بنتي

ثم البكاء ، ولكن المبالغة في البكاء قلبت الموقف من تراجيدي إلى كوميدي،

ولكن إمعانا في التأكيد على الموضوع: يتكرر المشهد الأول بين البشير وابنه

الابن: واش رايك فيها ؟ مليحة ؟

البشير:مليحة

الابن: تعجبك ؟

البشير: تعجبني (أصوات وصراخ) ثم إعادة لنفس الحوار مرة ثانية وثالثة.

ولكن في كل مرة يكون هناك سبب لقطع الحوار بين الأب وابنه، إلا أن تثور ثائرة الأب ويغضب وينفجر (انطربقك) وهي لازمة استعملها طول العرض، وأتت أُكلها، فكانت كل مرة تثير موجة من الضحك العارم داخل القاعة.

وفي الختام مشهد العرس على أنغام موسيقى شاوية، وعلى وقع رقص يسدل الستار.

3.3. 2. 2.الرؤيــة الإخراجــية عند وحيد عاشــور ومقاربة الـواقـع

تظهر ملامح المسرحية من أول حوار، فرغم أنه حوار قصير لكنه يعطى الملمح العام على أننا أمام كوميديا اجتماعية ساخرة، تبدأ المسرحية بالعبارات التالية:

إضاءة خافتة، يظهر الابن والأب بشير وهما خلف الأريكة يأكلان شيئا ما

الابن: عجباتك؟

البشير:معلوم عجبتني

الابن: يمّا تعجبتها؟

البشير: معلوم تعجبها، هي اللي طيبتها.

(الابن يتحدث عن خطيبته والأب البشير يتحدث عن الأكل)

من خلال هذا الحوار القصير يتجلى لنا مشكل اللإتصال الذي تتقَصَّد المسرحية طرحه على الجمهور في قالب فكاهي ساخر، وباستعمال تقنية يطلق عليها "برغسون" تداخل السلاسل، وهذه تقنية اشتهرت بها الكوميديا الفرنسية الكلاسيكية خاصة لدى موليير، وفي مسرح "الفودفيل" Vaudeville الفرنسي على نحو خاص، المقصود بالتداخل المتبادل للسلاسل

هو أن أحد الموقف يكون قابلا لأن يُفسر بطريقتين مختلفتين تماما في الوقت نفسه.1 كما يستند هذا الموقف الفكاهي على نظرية الاتصال عند "جاكبسون"Roman Jakobson، وبالضبط على عنصر السيّاق في العملية الاتصالية، إذ "لكل رسالة مرجع تّحيل عليه، وسياق معين مضبوط قيلت فيه، ولا تفهم مكوناتها الجزئية، أو تفكك رموزها، إلا بالإحالة على الملابسات التي أنجزت فيها هذه الرسالة، قصد إدراك القيمة الإخبارية للخطاب، ولهذا ألحّ "جاكبسون" على السيّاق باعتباره العنصر المُفعّل للرسالة بما يمدّها من ظروف وملابسات توضيحية"2. فازدواجية السيّاق الذي طرح فيه الموضوع محل الإعجاب بين الأب وابنه (الرسالة)، أفضى إلى فهمين مختلقتين، وهو ما خلق وضعية كوميدية.



الصورة رقم28 تبين: الفضاء السينوغرافي الذي جرت فيه المسرحية، ملابس الشخصيات. ولقطة فكاهية (الحذاء في فم الجار)
الشخصيات من اليمين إلى اليسار: الجار زواوي، الزوجة دور مارتين، البشير في دور سجاناريل في الخلفية صورة البشير

بعد خروج الابن ودخول الزوجة، التي تمل من وضعها ووضع زوجها الذي أصبح لا هم له غير الأكل والنوم، يتطور الصراع ويتصاعد الشجار إلى أن يصل إلى حد رمي البشير زوجته بالحذاء. وهذا الموقف اللإتصالي بين الزوجين يستند إلى تعمد المخرج إحداث خلل في الوظيفة الإفهامية La fonction cognitive أو الوظيفة التأثيرية La fonctin inpressive بين المرسل والمرسل إليه في العملية الاتصالية. 3

[1] عبد الحميد شاكر ، مرجع سابق ، ص 113

[2] الطاهر بومزبر، **التواصل اللساني والشعرية**، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 30.

[3] لمزيد حول هذه الوظيفة، ينظر:الطاهر بومزبر، مرجع سابق، ص39 وما بعدها.

الحذاء الذي رمى به الزوج زوجته يقع على الجار، الذي يدخل البيت في هذه اللحظة بالذات، لا لفض الشجار كما تبادر إلى ذهن الزوجين، متهمين إياه بحشر أنفه فيما لا يعنيه، ولكن ليخبرهما بالحالة الصحية لابنته طالبا مساعدتهما. وهذا موقف كوميدي آخر يستند أيضا إلى فبركة لسياق اتصالي مزدوج على النحو الذي ذكرناه قبل قليل.

وانطلاقا من مشهد الشجار ودخول الجار، وضمن قراءة جديدة لطبيب "موليير"، يبدأ المخرج وحيد عاشور في رسم مسار تطوري آخر لأحداث مسرحيته، وفق رؤية إخراجية جديدة، ترتب عنها إدخال تعديلات مهمة على مستوى الشخوص والأمكنة والأزمنة، فقد اختزل المخرج الشخصيات ("فاليري" و"لوكاس" الخادمين وأيضا شخصية "جرونت" أب "لوسيان"، وشخصية المرضعة "جاكلين")، مما أدى بالضرورة إلى تقليص الأحداث أيضا. وهو اختزال ذكي لصالح التيمة الجديدة التي منحها للعرض، كما أدى هذا الاختزال إلى انسيابية داخل العرض، وأعطى فرصة للحفر أكثر حول تيمة اللإتصال التي دارت عليها أحداث المسرحية.

تتفطن الزوجة (التي يُفضل المخرج تركها بدون اسم /بدون هوية) لفكرة تجنى من ورائها المال وتُخرجها من حالة الفاقة، وهي اقتراح زوجها كطبيب لعلاج بنت الجار، وبعد أخذ وردّ، يقبل هذا الأخير على مضض.



الصورة رقم 29 تبين الطبيب أثناء أداء مهامه، الدقيقة 53 من العرض

ويظهر أن دافع المرأة وراء الزجّ بزوجها البشير في انتحال شخصية الطبيب هي الطمع في جمع المال تحت طائلة الحاجة وليس الثأر (هنا تختلف في الهدف مع مارتين في مسرحية موليير) لأن زوجها البشير من العمال المسَرَّحين

الذين تخلت عنهم مؤسساتهم ورمت بهم إلى الشارع، بحجة تقليص المناصب أو غلق المؤسسات. وهي إشارة من المخرج إلى الانعكاسات السلوكية والاجتماعية الخطيرة، المترتبة عن بعض القرارات الاقتصادية.

وأثناء وجود الجار في منزل البشير، يأتيه هاتف من زوجته تُخبره بأن ابنته قد سقطت (طاحت)، فيتغامز البشير وزوجته وهما يسترقان السمع إلى المكالمة الهاتفية في إيماءة إيحائية تشكيكية تمس شرف البنت، لنجد أنفسنا مرة أخرى في موقف يختل فيه الاتصال، سببه التسرع في إصدار التهم الجاهزة التي تمس شرف الناس وأعراضهم دون تبين ودون تحقق، وذلك حينما يغيب أو يُغَيَّب السياق الحقيقي للموضوع، وتختلق له سياقات أخرى. وهذا المشهد ينطوي على تعرية فاضحة لسلوك اجتماعي يعمق الجراح، ويوسع من هوة اللإتصال بين أفراد المجتمع.

في انتظار مَقدم الجار زواوي مع ابنته إلى الطبيب البشير، يدخل الابن بحركات راقصة وهو يضع السماعات، يستمع لموسيقى، وعندما يسأله الأب ماذا تسمع؟ يجيب بأنه يسمع القرآن، ويتأكد من ذلك حينما يضع السماعة في أذنه فيسمع هو والجمهور صوت القرآن، لكن عندما تضع الأم السماعة تسمع "أغنية راي"، لأن الابن كان يعمد في كل مرة إلى تَغيير الصوت بجهاز التحكم عن بعد، الأمر الذي نشب عنه شجار آخر بين الزوج وزوجته حول حقيقة ما يسمعه ابنهما. فهذا المشهد الكوميدي تستند آليته على الاشتغال على بعض عناصر العملية الاتصالية (الرسالة، السَّنن والقناة) وإحداث خلل متعمد فيها، بغية قطع الاتصال بين المرسل والمرسل إليه.[1]

وهذا المشهد يحيل إلى مسألة مهمة في العلاقات التواصلية بين الناس، وهي تقبُّل الآخر واحترام خياراته ما دامت لا تلحق بنا ضررا ولا تخدش السلوك الاجتماعي العام. فقط علينا أن نضع الأشياء في سياقاتها وقنواتها التي تجعل الآخر يتفهّمنا، فالجمع مثلا بين القرآن الكريم و"أغنية الراي" في موقف واحد وسياق واحد، هو السبب في حدوث احتجاج داخل القاعة.

[1] لمزيد حول هذه الوظيفة، ينظر:الطاهر بومزبر، مرجع سابق، ص 27 وما بعدها .

وهي الحالة التي علّق عليها الممثل حمودي[1] (دور بشير الطبيب) بأن المقصود هو تقديم النقد اللاذع لعقلية الجزائري، التي أصبحت موسومة بروح التناقض التي طغت على سلوكيات الفرد الجزائري، فأصبح يجمع بين النقيضين (كل منا يحمل في هاتفه المحمول مصحفا مرتلا، بجانب أغاني "الراي"، أدعية بجانب صور مُخلّة).

لكن هذا المشهد الذي جمع صوتيًا بين القرآن والغناء في نفس اللحظة، حتى بدا وكأن الأول متصل بالثاني، قد أثار موجة من السخط والاستياء والاستهجان عند كثير من المتلقين[2]، ضمن أفق انتظار مخيب، لأن الوظيفة الإفهامية لهذا المشهد لم تُفلح في مبتغاها. فقد تحوّل إلى "عامل استفزاز حرّك في المستقبل نوازع ردود فعل"[3].

واللافت للانتباه حقا، هو وقوع المخرج في فخ اللإتصال مع جمهوره، وسببه عدم تحكمه في العملية الاتصالية على مستوى وظيفة ما وراء اللغة La fonction mitalinguistique المسندة إلى عنصر السنن (الشفرة) باعتباره "يشغل وظيفة ميتاليسانية (أو وظيفة شرح)، يتساءل المستمع: إنني لا أفهمك، ما الذي تريد قوله؟ أو بأسلوب رفيع: ماذا تقول؟ ويسبق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل: أتفهم ما أريد قوله؟"[4]

وهذا المشهد وضعنا أمام تساؤل مهم تكرّر كثيرا في الندوات وحلقات النقاش، حول علاقة الفكاهة بمختلف تجلياتها (السخرية، التهكم، الهزء، والتندر) بالمقدس؟ ما هي مسافة الاقتراب؟ وما هو القدر المسموح به للفكاهة في خوض المقدس؟ حتى تُحدث الضحك، ولا نقع في الاستهجان والتعاطف، فتفقد الفكاهة طعمها، مثلما حدث مع صحيفة "شارلي ايبدو"

---

[1] حوار مسجل مع الممثل حمودي فضيل حمزة عقب العرض مباشرة، بتاريخ 28 سبتمبر 2013

2 أثناء تقديم العرض في مسابقة المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي بتاريخ 28 سبتمبر 2013

3 الطاهر بومزبر، مرجع سابق، ص42.

4 رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1988، ص31.

Charlie Hebdo[1] في رسوماتها الكاريكاتورية الساخرة من الرسول محمد (ص)، وما أثارته من احتجاجات واستنكارات. لم تحدث الضحك عندنا بصفتنا مسلمين لأن التعاطف كان أعلى.

كان سبب دخول الابن (الذي تُطلق عليه أمه اسم "الفرطاس") هو فتح موضوع مع أبيه وأمه، ولكن للأسف ككل مرة بمجرد فتح أي نقاش يحدث شجار بينهما، يقول لهما:" اسمعوا بعضاكم ومن بعد اسمعوني أنا "

وهذا خطاب مباشر يُجسد نقص الاتصال داخل الأسرة، وما يترتب عنه من تفاقم مشاكل صغيرة تغدو كبيرة لهذا السبب.

في الدقيقة (43) من العرض تخفت الإضاءة ونستمع إلى خطاب نقدي لوضع التطبيب في الجزائر من طرف البشير الذي انتحل للتو مهنة طبيب.

أثناء محاولته فهم الحالة المرضية لبنت "الزواوي" (التي تترك أيضا بدون اسم على مدار العرض)، يقوم بحركات فكاهية مثيرة للضحك، فمثلا كان في كل مرّة يلتفت إلى زوجته كي تُجفف العرق الذي يتصبّب من جبينه، تقليدا للجراح في غرفة العلميات، وهنا التقنية المستعملة هي المبالغة ثم التكرار.

وعندما رفعت البنت شعرها وأُبهر بجمالها، أصبح يخطئ في اسم والدها "الزواوي" من وقع الصدمة، فمرة يقول:ا"لهواوي" ومرة "لفداوي"، وهنا يتعمد إدخال فاصل موسيقي من تراث العيساوة ويدخل الجميع في حالة من الرقص الفلكلوري (جديب)، بعدها تنطق البنت بأول كلمة لها وهي "بابا" فيتأثر الزواوي وكأنه يسمعها لأول مرة، ويفتح المخرج قوسا للاعتراف

1 صحيفة سياسية هزلية أسبوعية **فرنسية** . تصدر كل يوم أربعاء، شغل **الكاريكاتير** مساحة كبيرة منها، أُسست في عام **1970**لتحل محل النسخة الأسبوعية Hara kiri، وقد نشرت الصحيفة صفحتها الأولى في 3نوفمبر 2011 رسمًا كاريكاتوريًا للنبي محمد (ص). ينظر: موقع ويكيبيديا ، تاريخ الاطلاع: 2017/11/6.

(اعتراف الأب أمام ابنته بتقصيره في حقّها انشغاله بالجري وراء المادة)، وهنا يظهر من جديد موضوع اللإتصال بين أفراد الأسرة الواحدة على السطح مرة أخرى.

زمكانية العرض والسينوغرافيا: غيّر وحيد عاشور، زمكانية العرض التي اقترحها "موليير" لمسرحيته، الغابة ومنزل "جيرونت" وبعض الفضاءات الخارجية، كلّها تُلغى، وتُعوّض بقاعة الاستقبال في منزل البشير، وكل الأحداث تدور في مكان واحد وفي زمان متصل لا يتعدّ اليوم الواحد.

اعتمد وحيد عاشور في عرضه على منطقة وسط الخشبة، حيث أثّثها بأريكة تدلّ على أن المكان هو غرفة استقبال متواضعة، لموظف مُسرَّح من العمل وزوجة ماكثة في البيت، بديكور خفيف، وبعض الأكسيسوارات، استطاع أن يُحدّد الفضاء، مع استعمال ظرفي للإضاءة لتكثيف بعض اللحظات داخل العرض فقط، ربما أغلبها كان مرافقا لخطاب نقدي مباشر، (مثال حالة الطب في البلاد)، الموسيقى تراوحت بين وصلات تراثية (العيساوة والموسيقى الشاوية لمنطقة الشرق الجزائري) ومقاطع من روائع موسيقار العالمي "ياني" Yanni 1، والتي لم يُوفّق في استخدامها، لأنه من المعلوم أن هذه الموسيقى عالمية وُضعت لغرض معلوم وذات مسحة حزينة، غير منسجمة مع الطبيعة الفكاهية للعرض.

إذن عاشوري، لم يستثمر عملية التخطيب على مستوى التفضئ والتزمين في بناء مسرحيته، فرغم أنه أثّث الفضاء بديكورات وبعض الأكسيسوارات، إلا أنه أبقاه مجرد مكان تقع فيه الأحداث، ولم يعمد إلى توريطه في السيرورة الدلالية للعرض. ونفس الشيء ينسحب على الزمان، الذي لم يتجاوز الوظيفة النحوية إلى انخراط وتواطئ في تطور الأحداث.

[1] ياني كريسماليس (Yanni Chrysomallis) مؤلف موسيقي من أصل يوناني.من مواليد 14نوفمبر 1954 م

3.3. 2. 3.الاشتغال الفكاهي عند وحيد عاشوري في مسرحية الطبيب:

وظف وحيد عاشور في مسرحية الطبيب عدة آليات لإحداث الضحك، منها التكرار، والتصلب، والمفارقة، والتناقض، واللعب بالكلمات وغيرها من الآليات، ولكن أبرزها كان التركيز على الحركات الفكاهية، ولقد تعمد أخذ أكثر من 10 دقائق من عمر العرض، لتقديم حركات وإيماءات دون الحاجة إلى الكلام أو الحوار.

مضحك الحركات: مسرحية الطبيب، اعتمدت على لغة الجسد، وعلى الحركة (القفز، الجري، السقوط، الملاحقة، العراك، تصلب الحركة،...) فكثير من مشاهد الجري



الصورة رقم 30 تُبين اعتماد المخرج على الجانب الحركي لخلق الفكاهة داخل العرض، ولكن يظهر أن الممثل حمودي في دور البشير هو الذي قام عليه العرض، وكانت أغلب الحركات الفكاهية تأتي من طرفه. صور مأخوذة من العرض

والملاحقة صمّمها المخرج على طريقة "شارلي شابلان"، التي جسّدها الممثل حمودي حمزة باقتدار كبير، وأضفت هذه المنظومة الحركية على العرض حيوية خاصة، وخلقت أجواء فكاهية ناجحة، لأنه ـ كما قلنا سابقا ـ من الميكانزمات المتفق عليها في إثارة الضحك، الحركة السريعة والمتكررة، والسقوط العشوائي بدون ألم، والتصلب في المشي، وغيرها، ولقد استعملها المخرج بشكل جيد ووزعها على مدار العرض، لذلك بقيت الفكاهة مستمرة، وبفضلها حافظ العرض على إيقاعه السريع، وهذا هو ديدن الكوميديا. وهي عملية تخطيبية على مستوى الممثل، تم فيها إسناد أدوار تصويرية (بصرية، حركية، سمعية،...) وأخرى موضوعاتية تُحيل على دلالات سلوكية واجتماعية معينة.

تمحّض هذا الفصل للبحث عن مرجعيات الفكاهة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، ومن أجل الإحاطة بهذا الموضوع، وبمقتضى أهداف هذه الدراسة التي خُطّت في مطلعها وتنصّ على ضرورة التوثيق لهذه التجربة المهرجانية، وجدنا أنه من الضروري العودة إلى الوراء قليلا للوقوف على الحركة المسرحية بالمدية جذورها، روادها، أهم محطّاتها، ثم التوثيق لتجربة هذا المهرجان منذ أن كان فكرة سنة 1997 إلى أن أصبح يحمل اسم المهرجان الوطني حسان الحسني (2005.1999) إلى أن رُسّم من طرف وزارة الثقافة سنة 2005 وأصبح يحمل تسمية المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي ابتداء من 2006

ولدارسة مرجعيات الفكاهة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، كان لزاما علينا القيام بمسح شامل للعروض المشاركة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي منذ انطلاقته سنة 2006، وتصنيف العروض حسب المرجعيات المنصوص عليها في الفصل الثاني، وخلصنا إلى آن المرجعية التاريخية شبه غائبة في العروض المسرحية المشاركة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي على مدار دواته العشر المندرجة ضمن الحيز الزمني لهذا البحث، ولم يحصل أي منها على جائزة العنقود الذهبي، وهو ما يؤكد مرة أخرى عزوف المسرحين على الخوض في المرجعية التاريخية، وقلة تعاطيهم مع المواضيع التاريخية. وعليه تمّ اختيار ثلاث عروض حاصلة على جائزة العنقود الذهبي لدراستها وتحليلها وفق المرجعيات: التراثية والاجتماعية والسياسية، والتعرُّف على آليات الفكاهة المستخدمة في هذه العروض، وتبيّن أن أبرز هذه الآليات هي الفكاهة اللفظية، ثم فكاهة الوضعية، وأخيرا الإيماءات والحركات.

وجاء التركيز على مسرحية الطبيب رغم أنفه لـ"موليير" لأن المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي على مدار عشر سنوات (منذ ترسيمه) عرف مشاركات عديدة لفرق مسرحية وتعاونيات خاصة وعمومية، قاربت مسرحيات "موليير"، وهذه المسرحية بالذات سجلت حضورها في المهرجان بعدة رؤى إخراجية متباينة، وتوقفت هذه الدراسة عند تجربتين إخراجيتين

وكان ذلك على ضوء الجوانب النظرية المتعلقة بالفكاهة والضحك ومن خلال رصد المرجعيات المعتمدة في صناعة الفكاهة.

ولدراسة مرجعيات الفكاهة في مسرحية الطبيب رغم أنفه لـ"موليير"، تطرقنا للنص أولا وفق الجهاز المفاهيمي الغريماسي، وأثناء توليد الوحـدة الدلالـية الأساسية "السيم"، وبعد التحليل تبيّن أن "سيم" (الحياة)، هو ما يُشكّل الوحدة الدلالية الأساسية لمسرحية "طبيب رغما عنه". ولمـّا فرّعناه إلى "سيمين" متقابلين، صار محورا دلاليا لثنائية (الكرامة/التعاسة). لأن "مارتين" تعيش حياة تعيسة وتريد قلبها إلى حياة كريمة، وانطلاقا من البنية الدلالية الأساسية القائمة على علاقات التقابل والاختلاف، أسّسنا نموذجا منطقيا ينظم شبكة العلاقات في المربع السيميائي بصورة هندسية مجردة.

دراسة العرض المسرحي من خلال تجربتين إخراجيتين لكل من أحمد خودي ووحيد عاشور، اثـبـَت على ثلاث مسائل أساسية: كيفية تعامل كل منهما مع النص، الرؤية الإخراجية، الرؤية السينوغرافية، وآليات الاشتغال الفكاهي عند كل منهما. وكانت المرجعية الاجتماعية حاضرة في كلا العرضين، من خلال اللغة المستعملة، الحركات والإيماءات، الملابس، الهدف الأسمى أو الفكرة الرئيسية.

خـــاتـــمـــة

خـــاتـــمـــة

فتح لنا البحث في المسرح الفكاهي في الجزائر أفاقا لدراسة ظاهرة الفكاهة والضحك، ليس فقط في حدودها الفنية والجمالية، ولكن أيضا بعيون سوسيولوجية، بغرض التعرُّف أكثر على أنفسنا وعلى مجتمعنا وعلى خصوصيتنا، لأنك إذا أردت أن تتعرّف على مجتمع معين عليك أن تعرف ما يضحكه. وبهذا الخصوص توصلنا إلى أن المجتمع الجزائري، يضحك من كل شيء يضحك من السلوكات السلبية التي تُعرض بطريقة ساخرة، يضحك من التهكم على الشخصيات والمواقف غير السوية، يضحك من التلميحات الجنسية والعبارات الغزلية إذا كانت عابرة وسطحية، وحتى وإن كانت مباشرة في الأوساط الحميمية أوالضيقة تثير الضحك، أما في الأوساط الاجتماعية، وأمام الجمهور العريض ففي كثير من المرات تُسجَّل الاستهجانات والتعليقات مُنددّة، أما بخصوص التهكم من المقدس والديني، فهو خط أحمر يُثير الاستياء العام، وإصدار تعليقات، وأصوات صاخبة، وتصفير داخل القاعة. وفي محاولة لتفسير هذا السلوك . رغم ما في الأمر من مغامرة . يمكن أن نُلفت النظر إلى سلطة الفضاء العمومي، فقد يُبيح الإنسان لنفسه ممارسة سلوكات قولية أو فعلية بصفة فردية أو وسط المجموعة الصغيرة موسومة بالانسجام والانفتاح، ولكنه يخجل من ممارستها بصفة عمومية، وهذه صفة مشتركة بين كثير من الثقافات عبر العالم، وليس لها علاقة بالوعي، بقدر ما لها علاقة باللاوعي وترسبات الضوابط الدينية والعرفية في الضمير الجمعي.

سجل المسرح الفكاهي في الجزائر حضوره عبر كل المراحل التي مرت بها الجزائر،بدءا بالوجود الاستعماري، وما اتسم به من ظلم ورقابة وتضييق على الحريات الفردية والجماعية، وفي هذه الفترة عرف المسرح الجزائري انطلاقته الحقيقية، فكانت البداية فكاهية مع مسرحية جحا، واستمرت في نهجها النضالي الاحتجاجي فكاهية مع مسرحية فاقو، وبني وي وي ، وفي نهجها الاجتماعي (النقدي/الإصلاحي) مع مسرحيات: عنتر الحشايشي، زواج بوبرمة، المشحاح...

مرورا بالمرحلة الاشتراكية، (المسرح في خدمة الإيديولوجية) وصولا إلى العشرية السوداء ومسرحية العيطة، وأخيرا مسرح الألفية الثالثة. لم تخلُ مرحلة من هذه المراحل من معالجة فكاهية للوضع الاجتماعي أو الاقتصادي أو التراثي أو التاريخي أو السياسي.

من النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة أيضا أن أغلب الدراسات التي تطرقت لبدايات المسرح الجزائري هي دراسات استنساخية . بما فيها هذه الدراسة . اعتمدت على نفس المصادر، لم تُفعّل الرصيد الوثائقي والأرشيفي الموجود في مختلف المراكز الدولية في فرنسا وتركيا وألمانيا وغيرها، وهذا ما ظهر جليا في تلك الدراسات وما تحمله من آراء متضاربة حول تحديد نقطة البداية، حتى إن سلمنا بأن هناك عدة بدايات للمسرح الجزائري، نظرا لوجود شواهد وأثار منذ الاستعمار الروماني مرورا بالوجود التركي إلى الاستعمار الفرنسي، وكلها تدل على وجود المسرح في تلك العصور، ولكن العيب الجلي في مسألة البداية، هو انعدام التام للحفر المستمر والبحث العميق حول هذا التراث المسرحي، والاكتفاء بذكر الأسماء والأماكن وإطلاق العموميات، وهذه في الحقيقة مهمة فرق بحث والمخابر المتخصصة، وليست مهمة أفراد. والسؤال الذي انطرح علينا مرات كثيرة ونحن نتعامل مذكرات بشتارزي هو: أين كل هذا الأرشيف الذي تعب هذا الرجل في جمعه وأرشفته؟ ليس فقط حول نفسه ولكن حول الحركة المسرحية والموسيقية والثقافية بصفة عامة لمدة 50 سنة كاملة؟

تنوعت مرجعيات الفكاهة في المسرح الجزائري بين الاجتماعية والسياسية والتراثية والتاريخية، لكن بعد الدراسة والتمحيص تبين أن الحظ الأوفر كان من نصيب المرجعية الاجتماعية، وهذا أمر مُتوقّع، لأن المسرح بطبيعته هو محاكاة للواقع الاجتماعي على مرّ العصور والأزمنة، والجمهور يحكم على مسرح ما من خلال تقييم مدى ارتباط هذا المسرح بمجتمعه من حيث راهنه ورهاناته، والفكاهة في حد ذاتها نشاط اجتماعي، تحقق التواصل والاتصال والتفاعل، وتعزز التماسك الاجتماعي بين الأفراد والجماعات. وأكثر من هذا تعمل الفكاهة على إحداث حالة من التطهير الجماعي للانفعالات السلبية المتراكمة بفعل تراكمات

وسلبيات الممارسة السياسية أو الاقتصادية. ولذلك كانت المرجعية الاجتماعية الركن الركين الذي يعود إليه المسرح الفكاهي في كل مرة، يستقي منه مادته وموضوعه.

وجاءت المرجعية تاريخية على عكس المرجعية الاجتماعية، فلم يُقارب المسرح الفكاهي الجزائري الحدث التاريخي إلا نادرا، ولم نجد نماذج كثيرة في ريبرتوار المسرح الفكاهي كما في مسرحية "حسان الطيرو" التي قاربت بجرأة عالية . موضوعا يكتسي هيبة وقداسة على المستويين الرسمي والشعبي، وهو موضوع الثورة التحريرية، عالجت تيمة مسكوتا عنها وهي الخوف والتردد، ففي الوقت الذي كان يتغنّى فيه الجميع بأروع البطولات التي خاضها الشعب أثناء حرب التحرير، والتضحيات التي قدمها، والمخاطر التي اجتازها، يأتي رويشد ليعرض لنا حكاية موطن عاصمي، يُشارك عن طريق الصدفة في الثورة التحريرية، ويكشف عن خوفه وأنانيته وتعلّقه بالحياة، وهي حالة إنسانية طبيعية، ويجعل منها موضوع سخرية وفكاهة. وتقبّلها الجزائريون على مرّ الأجيال بقبول حسن، وضحكوا من أنفسهم، ولعل في كل منا مقدار من الخوف وحب البقاء يزيد أو ينقص على ما نملك من شجاعة وإيثار. هذه الحالة النفسية الشعورية عالجها رويشد باقتدار كبير، إن على المستوى الجمالي أو على مستوى التوظيف الجيد لميكانيزمات الضحك. من المفارقة، والنقد، والآلية، والتصلب.

لكن في محاولتنا الوقوف على أسباب هذه الندرة في تعامل المسرح الفكاهي مع المرجعية التاريخية، وجدنا أنفسنا أمام حقيقة مفادها أن التاريخ هو سلسلة من الأفعال والأحداث التي قام بها أبطال على مرّ العصور، في مقاومات وثورات وتضحيات وبطولات خارقة من أجل محاربة مختلف أشكال الاستعمارات المتتالية منذ الرومان إلى الفرنسيين، فتشكّل لدى الجزائري نوع من التقديس والتنزيه للتاريخ، وكل من يُحاول أن ينتقد أو ينتقص يُوصف بالخيانة والإساءة للتاريخ وللهوية. خاصة وأن خطاب السبعينات (مرحلة الاشتراكية) أسّس لمقولة أن البطل الحقيقي هو الشعب، ونفى صفة البطولة عن الأفراد، وبذلك بات أي انتقاد لبعض الأحداث التاريخية هو انتقاد للمجتمع برمته، في حين أن الحقيقة غير ذلك، لأن

المُصالحة مع التاريخ تعني الوقوف على السلبيات والنقائص بغرض تصويبها وتصحيحها، والفكاهة هي رصد السلبيات والضحك عليها، ومن ثم تصحيحها عن طريق الهدم وإعادة البناء للنموذج الصحيح.

المرجع التراثي في المسرح الجزائري مثير للتساؤل من زاويتين:

أ. الحضور الدوري لشخصية جحا في المسرح الجزائري، إطلالتها المتميزة مع كل جيل، البداية مع علالو، بها رسمت معالم المسرح الجزائري المعاصر الذي انطلق من قلب العاصمة، من عمقه الشعبي وبلغته المحكية وتراثه الغنائي وفكاهته المتميزة التي تجمع بين التلميح والتصريح، ثم "جحا المعتدي" لبشتارزي، "جحا" كاتب ياسين، و"جحا باع حمارو" لبن قطاف و"جحا والناس"، ثم "جحا" لشريف لدرع ، و"ليلة القبض على جحا" لحسين طايلب، وتبقى مستمرة في مخيالنا الجمعي إلى مستقبل غير قريب. وما تمثله شخصية جحا من ذكاء، وتغابي، ونقد، وتهكم، وسخرية من الناس ومن الحاكم، ومن الذات أيضا.

ب. هذا الزخم الهائل من التراث اللامادي (حكايات شعبية، شعر ملحون، خرافات وأساطير، طقوس احتفالية، نوادر ونكت شعبية...) وما يتضمنه من روح الفكاهة والدعابة والطرف، لم يستطع المسرح الجزائري أن يستفيد منه، وأن يُحوّله إلى مادة مسرحية قابلة للفرجة والضحك.

يعتبر المرجع السياسي الثابت والقار في المسرح، بل إن شكل التلقي الذي يفرضه المسرح مهما كان نوعه هو موقف سياسي في حد ذاته . كما سبق وأن قلنا، لكن بالنسبة للمسرح الفكاهي الجزائري ظل يتراوح بين خطاب التورية والخطاب الفج، خطاب التورية الذي مارسه المسرحيون الجزائريون إبّان الاستعمار حتى في فترات الستينات والسبعينات حتى يفلت العرض من عين الرقيب، (حتى وإن لم تكن رقابة في الجزائر صارمة بالشكل الذي عرفته بعض الديكتاتوريات الأخرى، وهذا بشهادة صناع المشهد المسرحي أنفسهم)، ثم أصبح الخطاب

المسرحي الذي يتناول السياسي، تلميحا ثم تصريحا عن طريق الحركة والإيماءة والتقليد والموقف، وفي أحيان عديدة يصبح فجًّا، مباشرا، خطابيا،.خاصة في السنوات الأخيرة، أين أصبح ما يقال في المقاهي الشعبية أقسى وأعتى من أي خطاب يلقيه مُعارض متطرف، وأصبحت الجرائد والأحزاب تنتقد السلطة بأقذر الصفات وأحطّها، فوجد المسرح الفكاهي نفسه مطالبا برفع سقف الخطاب، فوقع في كثير من المرّات في الرّداءة والسوقية، وخلا من التسلية والسخرية، فأصبح الضحك عليه لا منه.

ومع ذلك هناك تجارب ناجحة، أين تعامل المخرج الجزائري مع المسرح الفكاهي بروح نقدية كبيرة، موظفاً كل الإمكانات المتوفرة في فضاء العرض المسرحي لتقديم رؤية فنية ناضجة ظهر ذلك جلياً عبر مختلف الأجيال المسرحية بدأ بالجيل الأول وصولا إلى الجيل الرابع في أعمال رشيد قسنطيني، بشتارزي، رويشد، حسن الحسني، بن قطاف، علولة، أحمد رزاق...

لم يترك لنا المسرح الفكاهي نصوصا مسرحية فكاهية، بل ترك لنا في أحسن الأحوال عروضا مسرحية، وفي كثير من الأحيان عناوين لعروض مسرحية فقط، مما يُصعب المهمة أمام الباحثين والمهتمين.

تخلّصت معظم العروض المسرحية الفكاهية من الديكورات الثقيلة التي قد تُضيّق القراءة أكثر مما تفتحها أمام الخيال، لصالح استغلال الفضاءات الفارغة لإعطاء حرية أكثر للممثل/ الجسد، ولكن هذا لم يظهر بشكل جليّ، ولم نسجل إلا حالات نادرة أين قدم الممثل بجسده، بحركاته، بإيماءاته وإيحاءاته لغة بديلة عن الكلام.

المكان في العرض المسرحي الفكاهي باعتباره أحد العناصر المهمة في المعالجة الإخراجية بقي محصوراً في فضاء العلبة الايطالية، أغلب هذه العروض جرت داخل الفضاء الشرطي التقليدي، إلا بعض التجارب النادرة التي تعدّ على رؤوس الأصابع، مثل مسرحية "جحا" لفرقة التاج، أو بعض عروض "الوان مان شو" التي تجاوزت الفضاءت المغلقة وانفتحت

على الساحات العمومية والمقاهي، وغيرها، ويعود ذلك لتحررها من الديكورات، وسهولة تكييّفها مع الفضاءات المقترحة من طرف الجهات المنظمة. وبذلك تصبح العروض الفكاهية في الفضاءات المفتوحة احتفالية وتفاعلية بين المُلقى والملتقي، وبذلك يصبح حضور الجمهور للمشاركة في صناعة الفرجة وليس لاستهلاكها، مما يعطي للعرض المسرحي أبعاده الجمالية ووظيفته الاجتماعية. وهذا ما شهدناه لدى متابعتنا لعدد من عروض مسرحية "جحا" لفرقة التاج.

المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي يعتبر تجربة فنية وجمالية فريدة من نوعها في العالم العربي، والفرادة هنا ليس في حضور عنصر الفكاهة فقط، لأنه بهذا يشترك مع عديد المهرجانات التي تسمى "مهرجان الضحك" تقام في بعض المدن الجزائرية والعواصم العربية والعالمية، ولكنه يستميز بكونه مهرجان مسرحي تنافسي، ثقافي، فكري، توثيقي، يُشكّل ظاهرة اجتماعية وفنية جديرة بالدّراسة، يُحوّل المدينة إلى فضاء مفتوح، يلتقي فيه المسرحيون بجمهورهم الوفي.

المهرجان خلال كل هذه السنوات (1999 .2017) استطاع أن يحفر لنفسه مكانة خاصة في خارطة المهرجانات الجزائرية، وأن يصبح علامة مسجلة في الساحة الثقافية المحلية والوطنية، وما ينتظره في المستقبل هو أن ينفتح على التجارب العربية والعالمية، وأن يؤسس لفكاهة جزائرية أصيلة تنبع من العمق الاجتماعي وتُعبّر عنه.

قائـــمـــة المـصادر والمـــراجـــع

القرآن الكريم

1. قائمة المصادر باللغة العربية:

1. أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة وتعليق ابراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط 1،1999
2. برجسون هنري، **الضحك**، ترجمة:على مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 2007
3. بوكراس محمد ، حوار مسجل مع امحمد بن قطاف، بتاريخ
4. بوكراس محمد، حوار مسجل مع الممثل حمودي حمزة عقب العرض مباشرة بتاريخ 28 سبتمبر 2013
5. بوكراس محمد، حوار مع حسين طايلب بتاريخ 3/ 2017/11
6. بوكراس محمد، حوار موثق مع الإعلامي محمد الزاوي 20 أوت 2017
7. بوكراس محمد، حوار موثق مع المخرج وحيد عاشوري، بتاريخ 2017/11/12
8. بوكراس محمد، حوار موثق مع حسان عسوس، بتاريخ 2017/11/17
9. بوكراس محمد ، حوار مع عبد القادر جريو، بتاريخ 2017/11/15.
10. بوكراس محمد، حوار موثق مع عبد الرحمان زعبوبي، بتاريخ 2017/11/16
11. بوكراس محمد، حوار مسجل مع الكاتب المسرحي امحمد بن قطاف، يوم 29 فيفري 2012.
12. بوكراس محمد، رمضاني رضوان، حوار مسجل مع محمد صفار بوني، بتاريخ 2017/12/2
13. كيلاني هارون ، (إخراج)، عرض مصور CD لمسرحية ليلة القبض على جحا، إنتاج جمعية بن شنب للمرح، بالمدية 2014.
14. لدرع الشريف، **جحا**، منشورات ANEP الجزائر، 2004
15. موليير، **أعمال موليير الكاملة**، مج03، تعريب أنطوان مشاطي، دار نظير عبود، بيروت،1994.
16. سلالي علي، **شروق المسرح الجزائري**، ترجمة أحمد منور، منشورات الجاحظية . الجزائر 2000،
17. شريف عياد زياني، (إخراج)، عرض مصور CD لمسرحية العيطة، إنتاج مسرح القلعة 1989
18. عاشور وحيد، (إخراج)، عرض مصور CD لمسرحية الطبيب، إنتاج تعاونية البليري، قسنطينة، 2013
19. عسوس حسان،(إخراج)، عرض مسرحية غبرة الفهامة،انتاج المسرح الجهوي لسيدي بلعباس، 2007
20. عياد أحمد (رويشد)، حسان الطيرو، مسرحية مرقونة، غير منشورة، أرشيف المسرح الوطني الجزائري.
21. بن قطاف امحمد، العيطة، مسرحية مرقونة، غير منشورة، أرشيف المسرح الوطني الجزائري.
22. بن قطاف امحمد، قف، مسرحية مرقونة، غير منشورة، أرشيف المسرح الوطني الجزائري
23. رزاق أحمد، (إخراج)، مسرحية الصاعدون إلى أسفل، عرض مصورCD، إنتاج المسرح.ج. لسوق اهراس
24. خوجة عبد حميد، (إخراج)، عرض مصور CD لمسرحية ضيوف السيناتور،إنتاج مسرح شلف، 2009.
25. خودي أحمد، (إخراج)، عرض مصور CD لمسرحية الطبيب، إنتاج جمعية الأفراح الثقافية، المدية، 2012

2. قائمة المصادر باللغة الفرنسية:

26. Allalou, **L'aurore de theatre algirein** 1926 1932,Edition APIC, ALGERIE , 2011

27. Bacheterzi Mahieddine , **Memoires**, , ENAG Edition Alger , 2009

28. Bergson Henri, **Le Rire**.**Essai sur la signification du comique**, Un document produit en version numérique par Bertrand Gibier, Chicoutimi,Québec, 2002

29. Molière, **Médecin Malgré Lui**, librairie des bibliophiles, paris,1903

3. قائمة المراجع باللغة العربية:

1. أسامة القفاش، **فن كتابة الكوميديا**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسنيما، سوريا، 2012
2. **ألف ليلة وليلة**، ج 2، دار العزة والكرامة، وهران، الطبعة1، 2013
3. بنكراد سعيد، **مدخل إلى السيميائيات السردية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003،
4. بوشفرة نادية، **مباحث في السيميائيات السردية**، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو–الجزائر، 2008
5. بومزبر الطاهر، **التواصل اللساني والشعرية**، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
6. بيوض أحمد، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013
7. الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر، **كتاب البخلاء**، ج1، مطبعة دار الكتب، مصر، 1938
8. جروة علاوة وهبي، **ملامح المسرح الجزائري**، منشورات اتحاد الكتاب،الجزائر، 2004
9. جلاوجي عز الدين **النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية**، دار هومة ط1، 2001
10. د.م ، **المدية إلهام الماضي وإشراق الحاضر**، منشورات ولاية المدية ،2012
11. الدسوقي عمر، **المسرحية نشأتها وتاريخا وأصولها**، دار الفكر العربي، د ت
12. هاني أبو الحسن سلام، **سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006.
13. يحياوي رشيد، **التبالغ والتبالغية**، نحو نظرية تواصلية في التراث، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1،2014
14. بن زرقة سعيد، **بوبقرة الميلاد بعد الرحيل**، منشورات مهرجان وهرن الدولي للفيلم العربي، ط1، 2017
15. زياد جلال، **مدخل إلى سيميائية السينما والمسرح**، عمان، منشورات وزارة الثقافة، 1992.
16. بن زيدان عبد الرحمان، **خطاب التجريب في المسرح العربي**، مطبعة سندي، مكناس ط1، 1997
17. حمادة ابراهيم، **هوامش في النقد والدراما**، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988
18. حمدي ابراهيم محمد، **نظرية الدراما الاغريقية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط 1، 1994

19. حمومي أحمد، **المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية**، ج1، منشورات رافار. الجزائر، 2014

20. الحوفي أحمد محمد، **الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها**، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة.1966.

21. الكردي محمد علي، **الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور**، مهرجان القراءة للجميع 2002.

22. كرزون محمد بن يوسف، **عودة جحا**، ط2 الكترونية، الناشر حروف منثورة للنشر الالكتروني،2016

23. كرومي عوني، **الخطاب المسرحي دراسات عن المسرح والجمهور والضحك**، إدارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2004

24. لمباركية صالح، **المسرح في الجزائر :النشأة الرواد و النصوص**، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2005

25. محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، دار الثقافة بيروت، 1980

26. بن مالك رشيد، **البنية السردية في النظرية السيميائية**، دار الحكمة، الجزائر، 2001

27. بن مالك رشيد، **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر،الجزائر، 2000،

28. مراد عبد الفتاح، **موسوعة البحث العلمي**، الإسكندرية، مصر، 1998.

29. مرتاض عبد المالك، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر، ط3، 2015

30. منصوري لخضر، **تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة**، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران،2014.

31. منور أحمد، **مسرح الفرجة والنضال في الجزائر**، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005

32. منور أحمد، **مسرح الفرجة والنضال في الجزائر**، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، 2005

33. المنيعي حسن، **الجسد في المسرح**،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط2، 2010

34. ميراث العيد، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران ط1، 2012

35. النجار محمد رجب، **جحا العربي**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 10، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1978.

36. نهاد صليحة، **المسرح بين النص والعرض**، مهرجان القراءة للجميع، 1999.

37. نوار**ي** بن حنيش، **فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني**، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران،2015 .

38. سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي ج2**، عالم المعرفة، الجزائر،طبعة خاصة 2011

39. السيد علي اسماعيل، **محاكمة مسرح يعقوب الصنوع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

40. عبدلي محمد السعيد، **عالم كاتب ياسين الأدبي**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009

41. عبيس رائد، **فلسفة السخرية عند بيتر سلوترديك**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

42. عتمان ابراهيم، **الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا**، سلسلة عالم المعرفة، العدد77، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت 1984

43. عتمان أحمد، **الأدب اللاتيني ودوره الحضاري**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 141، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989

44. العجيمي محمد الناصر، **في الخطاب السردي**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991

45. عزت أحمد، **أصول علم النفس**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1985

46. العشماوي محمد زكي، **دراسات في النقد والأدب المقارن**، دار النهضة العربية، بيروت، 1983

47. عصام الدين حسن أبو العلا، **نظرية ارسطو طاليس في الكوميديا**، مكتبة مدبولي، 1993

48. عمرون نور الدين، **المسار المسرحي الجزائري إلى سنة** 2000، شركة باتنيت، باتنة، ط1،2006

49. فتحي محمد معوض أبوعيسى، **الفكاهة في الأدب العربي**،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1970

50. فراج عبد الستار أحمد، **أخبار جحا**، مكتبة مصر، 1954، القاهرة ،

51. قرقوة ادريس، **التراث في المسرح الجزائري**، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، بلعباس. الجزائر، ط1، 2009

52. قرقوة ادريس، **الظاهرة المسرحية في الجزائر**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2005

53. القفاش أسامة، **فن كتابة الكوميديا**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسنيما، سوريا، 2012

54. الراعي على، **المسرح في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1979

55. راغب نبيل، **الأدب الساخر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000،

56. رمضاني بوعلام، **المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، المكتبة الشعبية، د ت، د ط.

57. شاكر عبد الحميد وآخرون، **الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي**، ط1، مطبوعات مركز البحوث والدراسات ا لاجتماعية–كلية الآداب–جامعة القاهرة، 2004

58. شاكر عبد الحميد، **الفكاهة والضحك رؤية جديدة**، عالم المعرفة، العدد 289، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 2003

59. شرجي أحمد، **المسرح العربي من الاستعارة على التقليد**، دار ومكتبة عدنان، بغداد، 2013

60. شريف عبد العزيز، **الأدب الفكاهي**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1،1992

61. شلق علي، **المقابسات لأبي حيان التوحيدي**، دار المدى، بيروت ، 1986

62. خطاب عبد الحميد، **الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الاستيتيقية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006

63. غنيمي هلال محمد، **النقد الأدبي الحديث** ، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر د.ت

4. قائمة المراجع المترجمة إلى العربية

1. أ.أنيكست، **تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس**، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000

2. اسكاربيت روبير، **الفـكاهــة**، ترجمة هدى علي جمال، دار المستقبل العربي، مصر، 1992.

3. ألكسندروفنا تمارا، **ألف عام وعام من المسرح العربي**، ترجمة توفيق المؤذن، مطبعة دار الفرابي،بيروت، لبنان، ط2، 1990.

4. بنتلي إريك، **الحياة في الدرامة**، ترجمة جبرا ابرهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968

5. بينتلي جرالدايدس، ميليت فردب، **فن المسرحية**، ترجمة صدقي حطاب، محمود السمرة، دار الثقافة بيروت لبنان، 1986.

6. جغلول عبد القادر، **الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر**، ترجمة سليم قسطون، دار الحداثة ، لبنان، ط1، 1984

7. جغلول عبد القادر، **تاريخ الجزائر الحديث دراسة سوسيولوجية**، ترجمة: فيصل عباس، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1983

8. هامون فليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم:عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب 1990.

9. هولب روبرت، **مدرسة كوستانس**، ترجمة: محمد بريري، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مج 08، المجلس العلى للثقافة، مصر، 2006.

10. ويلسون جلين، **سيكلوجية فنون الأداء**، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2000.

11. كلود جيرمان، ريمون لويلان،**علم الدلالة**، ترجمة نور الهدى لوش، دار الفاضل، دمشق، 1994

12. كورتيس جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007

13. ميرشنت مولوين، كليفورد ليتش، **الكوميديا والتراجيديا**، ترجمة على أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، العدد18، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978

14. نيكول الأرديس، **علم المسرحية**، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1992

15. فرابييه جان و أ.م. جوسار، **المسرح الديني في العصور الوسطى**، ترجمة: محمد القصاص، المؤسسة المصرية العامة للنشر.

16. رو جورج، **العراق القديم**، ترجمة وتعليق حسن علوان حسين، 1986

17. رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 1988

5. قائمة المراجع باللغة الفرنسية

1. Bakhtine Mikhaïl, **l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire** au moyen âge et sous la renaissance, Edition Gallimard, 1970.

2. Cheniki Ahmed. **Le Théâtre En Algérie**, Histoires et Enjeux.Edi sud. Aix-en-Provence. 2002

3. Duvignaud Jean, **Le Propre De L'homme**, Histoire du rire et de le dérision, Hachette, France, 1985

4. Kali Mohammed, **100 Ans de théâtre Algérien**, Socrate News Alger , 2013

5. Paul Jean, **Cours préparatoire d'esthétique**, Bibliothèque de L'âge d'homme: Paris, 1979

6. Rablais,**œuvres complètes**, Edition du seuil, paris, 1973

7. Roth Arlette , **Le Théâtre Algérien** , François Maspero .Paris 1967.

8. Schopenhauer, **Le Monde comme volonté et comme représentation**, PUF, Paris,1966

6 . مقالات ودراسات

1. اسطمبولي محمد محبوب، **تاريخ المسرح في الجزائر** ، مجلة أمال ، العدد 35سبتمبر أكتوبر 1976

2. أنوال طامر، **مسرحية بني وي وي لمحي الدين بشطارزي قراءة من النسق إلى السياق في وثيقة من أرشيف البوليس الكولونيالي**، قراءات في المسرح الجزائري (كتاب جماعي)، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، ط1.2014

3. بسايح بوعلام، **الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر** ، مجلة الثقافة ، السنة 7، العدد 97 يناير فبراير، سنة 1987

4. بن فرحات إدريس، **المرجعية المحدّدة للآراء النقدية في القضايا المتعلقة بالنقد عند عبد السلام المسدي في كتاب (الأدب وخطاب النقد)**، مجلة مقاليد، الصادرة عن كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي بجامعة قاصدي مرباح ورقلة – الجزائر

5. بوطابع العمري، **المسرح الجزائري ، النشأة والتطور** ، مجلة الثقافة ، العدد الممتاز6-7، وزارة الثقافة، الجزائر 2005

6. بوعناني سمير، **آليات ومظاهر توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري**، مجلة النص، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة سيدي بلعباس العدد 2 أفريل 2015

7. حمداوي جميل، **المسرح الجزائري بين الأمس واليوم** ، طبعة 2006 مجلة فنون المسرحية

8. رمضاني بوعلام، نشرة الستار، العدد 5، الصادرة عن المهرجان الوطني للمسرح المحترف، من 16 إلى 27 سبتمبر الجزائر، 1985

9. سفر علي، **أثر ثقافة المستعمرات على المسرح روما**، مجلة المسرح، العدد 11، دائرة الثقافة والإعلام، دائرة المسرح، الشارقة، أبريل 2013

10. سيد علي إسماعيل، **أثر الفكاهة في كتاب الإبانة للعوتبي**،بحث قُدم في ندوة العوتبي الصحاري الدولية، التي أقامتها وحدة الدراسات العمانية بجامعة آل البيت بالمملكة الأردنية الهاشمية، في الفترة 24-2008/3/26

11. شمسى وقف زاده، **الأدب الساخر**، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، العدد 12، ص 104.

12. العابد عبد المجيد، **سيميائيات الخطاب الروائي**، مجلة أفنان، العدد18 جمادي الأولى1431ه

13. العريس ابراهيم، **"مريض الوهم" لموليير، مسرحية كتبت للشعب والمدينة، جريدة الحياة الاثنين، 10 تشرين الأول** 2011،

14. عبدون علي ، ظاهرة ايراد من الطقوس إلى المسرح، **توظيف التراث في المسرح المغاربي**، وقائع الملتقى العلمي 29 .31 ماي 2010، منشورات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، 2010.

15. الغامدي سعيد بن ناصر، **المرجعية معناها وأهميتها وأقسامها**، مجلة جامعة أم القرى لعوم الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد50، رجب 1431ه، 2010.

16. كاوة عالم الدين، **جذور الحركة المسرحية بالمدية**، مجلة أشير، مديرية الثقافة لولاية المدية، العدد 01، مارس 2004،

17. الكردي محمد على، **مفاهيم الفكاهة الفرنسية**، مجلة عالم الفكر، العدد 3 المجلد 13، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982.

18. محمود الصغير إبراهيم، **الكوميديا الوجه الضاحك للمسرح**، مجلة الباحثون الالكترونية – العدد 50 آب 2011،

19. مزيان بوجمعة، **القديس اغسطين والمسرح**، مجلة الثقافة، العدد الممتاز 76. وزارة الثقافة 2005

20. موهوبي جمال، **عبد القادر فراح أحد كبار مصممي الديكور المسرحي في العالم**، مجلة أشير، منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، العدد7، أوت 2006

7 . رسائل جامعية

1. اسطمبولي محمد محبوب، **تاريخ المسرح في الجزائر** ، مجلة أمال ، العدد 35سبتمبر أكتوبر 1976

2. أنوال طامر، **في المرجع التراثي لمسرحية غبرة الفهامة لكاتب ياسين**، توظيف التراث في المسرح المغاربي، وقائع الملتقى العلمي ماي 2010، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف ، الجزائر 2010

3. أنوال طامر، **مسرحية بني وي وي لمحي الدين بشطارزي قراءة من النسق إلى السياق في وثيقة من أرشيف البوليس الكولونيالي**، قراءات في المسرح الجزائري (كتاب جماعي)، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، ط1.2014

4. برشيد عبد الكريم، **التراث إبداعا وفلسفة** ، قراءة احتفالية مغاربية، توظيف التراث في المسرح المغاربي، وقائع الملتقى العلمي ماي 2010، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر 2010

5. بسايح بوعلام، **الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر** ، مجلة الثقافة ، السنة 7، العدد 97 ، يناير فبراير سنة 1987

6. بن فرحات إدريس، **المرجعية المحدّدة للآراء النقدية في القضايا المتعلقة بالنقد عند عبد السلام المسدي في كتاب (الأدب وخطاب النقد)**، مجلة مقاليد، الصادرة عن كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي بجامعة قاصدي مرباح ورقلة – الجزائر

7. بوطابع العمري، **المسرح الجزائري ، النشأة والتطور** ، مجلة الثقافة ، العدد الممتاز6-7، وزارة الثقافة، الجزائر 2005

8. بوعناني سمير، **آليات ومظاهر توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري**، مجلة النص، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة سيدي بلعباس العدد 2 أفريل 2015

9. جهاد عبد القادر قويدر، **شعر الفكاهة في العصر العباسي**، رسالة ماجيستير في اللغة العربية وآدابها، غير منشورة، إشراف أحمد علي دهمان، جامعة البعث العراق 2009/2008

10. حمداوي جميل، **المسرح الجزائري بين الأمس واليوم** ، طبعة 2006 مجلة فنون المسرحية

11. حمودي لعور، **المرجعيات التاريخية للبطل في المسرح الجزائري الفصيح**، رسالة ماجستير، غير منشورة، إشراف: صياد سيد أحمد، قسم الفنون، جامعة وهران،2014

12. رمضاني بوعلام، نشرة الستار، العدد 5، الصادرة عن المهرجان الوطني للمسرح المحترف، من 16 إلى 27 سبتمبر الجزائر، 1985

13. سفر علي، **أثر ثقافة المستعمرات على المسرح روما**، مجلة المسرح، العدد 11، دائرة الثقافة والإعلام، دائرة المسرح، الشارقة، أبريل 2013

14. سيد علي إسماعيل، **أثر الفكاهة في كتاب الإبانة للعوتبي**،بحث قُدم في ندوة العوتبي الصحاري الدولية، التي أقامتها وحدة الدراسات العمانية بجامعة آل البيت بالمملكة الأردنية الهاشمية، في الفترة 24-2008/3/26

15. شمسى وقف زاده، **الأدب الساخر**، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، العدد 12، ص 104.

16. أنوال طامر ، **سيكولوجية الهزل و الموت عند يونيسكو**، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف فاتن الجراح، جازية فرقاني، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2001/2000

17. العابد عبد المجيد، **سيميائيات الخطاب الروائي**، مجلة أفنان، العدد18 جمادي الأولى1431ه

18. العريس ابراهيم، **"مريض الوهم" لموليير، مسرحية كتبت للشعب والمدينة**، جريدة الحياة الاثنين، 10 تشرين الأول 2011،

19. علي عبدون، ظاهرة ايراد من الطقوس إلى المسرح، **توظيف التراث في المسرح المغاربي**، وقائع الملتقى العلمي 29 .31 ماي 2010، منشورات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، 2010.

20. الغامدي سعيد بن ناصر، **المرجعية معناها وأهميتها وأقسامها**، مجلة جامعة أم القرى لعوم الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد50، رجب 1431ه، 2010.

21. غريبي عبد الكريم ، **الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس** دراسة لأربعة نماذج، إشراف شعيب مقنونيف، غير منشورة، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان،2012/2011.

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

23. كاوة عالم الدين، **جذور الحركة المسرحية بالمدية**، مجلة أشير، مديرية الثقافة لولاية المدية، العدد 01، مارس 2004،

24. الكردي محمد على، **مفاهيم الفكاهة الفرنسية**، مجلة عالم الفكر، العدد 3 المجلد 13، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982.

25. المالكي عبد الكريم عبود كريم، **تقنيات الممثل الهزلي في المسرح**، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف سامي عبد الحميد، بغداد 1998

26. محمود الصغير إبراهيم، **الكوميديا الوجه الضاحك للمسرح**، مجلة الباحثون الالكترونية – العدد 50 آب 2011

27. مزيان بوجمعة، **القديس اغسطين والمسرح**، مجلة الثقافة، العدد الممتاز 7.6 وزارة الثقافة 2005

28. منصوري لخضر: **التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي**، قراءة في الأساليب والمناهج، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور ملياني محمد، جامعة وهران، 2011/2010

29. موهوبي جمال، **عبد القادر فراح أحد كبار مصممي الديكور المسرحي في العالم**، مجلة أشير، منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، العدد7، أوت 2006

8. معاجم وقواميس باللغة العربية

1. ابن منظور جمال الدين محمد ، **لسان العرب** ، دار الصادر بيروت، د.ط، د.ت.

2. بافيس باتريس، **معجم المسرح**، ترجمة ميشال ف. خطّار، مراجعة: أبو مراد نبيل، المنظمة العربية للترجمة، لبنان ، 2009

3. برانس جيراد، ترجمة السيد إمام، **قاموس السرديات**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1،2003

4. الجوهري إسماعيل بن حماد، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984

5. الزبيدي محمد مرتضي الحسيني، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق : نواف الجراح، دار الأبحاث الجزائر، ط1، 2011

6. الفيروز أبادي، **القاموس المحيط** ، ط2، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1952.

7. **معجم المصطلحات اللغوية**، إنجليزي–عربي، دار العلم للملايين، ط1، 1990،

8. المهندس مجدي وكامل ،**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت، 1973.

9. الياس ماري، وحنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997

9. معاجم وقواميس باللغة الفرنسية

1. Corvin Michel, **Dictionnaire Encyclopédique du Theatre**,Larousse-Bordas,1998.

2. Jarrety Michel, **Lexique des Termes Littéraires**, Edition Gallimard, 2001.

3. Pavis Patrice, **Dictionnaire du theatre** ,Dunod ,Paris ,1996

10. قائمة الموقع الإلكترونية

1. . https://ar.wikipedia.org . 2017 تاريخ الاطلاع: 15 أوت
2. :https://vb.elmstba.com/t209821.html.2017 تاريخ الاطلاع 1 سبتمبر
3. http://albahethon.com/?page 2017 تاريخ الاطلاع، 4 ماي
4. http://chafii-kitebet.blogspot.com/2011/06/.2017/06/16 تاريخ الاطلاع
5. http://www.alhayat.com/Details/304799. 2017/7/15 بتاريخ
6. http://www.almadasupplements.net.2017 تاريخ الاطلاع 10 جوان
7. http://www.djazairess.com/annasr/11213 .2017 تاريخ الاطلاع : 10 جويلية
8. http://www.lexpressiondz.com/culture/134904 le 4/7/2017
9. http://www.marefa.org .2017 تاريخ الاطلاع 10 أوت
10. http://www.oran-aps.dz/spip.php?article23564 2016/09/ 16 بتاريخ
11. http://www.toutmoliere.net/oeuvres.html Le 5/7/2017
12. https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-06-2014
13. pulpit.alwatanvoice.com
14. www.al-mostafa.com التوحيدي أبوحيان، **المقابسات**، كتاب رقمي
15. www.arageek.com/art/2017/09/25 2017/10/12 بتاريج
16. www.herufmansoura2011.wix.com/ebook.
17. ابراهيم العريس، البورجوازي النبيل لموليير : **الملك والكاتب يتواطآن ضد طبقة طفيلية**، جريدة الحياة http://www.alhayat.com/Details/4746972017/7/15 بتاريخ الثلاثاء 22 يناير2013
18. جميل حمداوي، **الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطابات**، مجلة دنيا الرأي الالكترونية،
19. www.atitheatre.aeموقع الهيئة العربية للمسرح

الفـــــهـــرس

الفـــــهـــرس

الموضوع	الصفحة
الشكر	**2**
المقدمة	**3**
المدخل	**16**
الفـصـل الأول:الفكاهة خصائصها ووظائفها ونظريات الضحك وآلياته	**40**
1. الجذور التاريخية للفكاهة، خصائصها ووظائفها	**43**
1.1 . الجذور التاريخية للفكاهة	**43**
1.1.1. الفكاهة ما قبل الإغريق	**43**
2.1.1. الفكاهة عند الإغريق من الكرنفال إلى الكوميديا	**50**
2.1 . خصائص الفكاهة عبر العصور	**59**
2.1. 1. الفكاهة اللاتينية على درب الإغريق	**59**
2.1. 2. الكوميديا في القرون الوسطي بين الانحصار والانتشار	**62**
2.1. 3. الفكاهة من عصر النهضة إلى التاريخ الحديث	**73**
2.1. 4. تمظهرات الفكاهة في المسرح المعاصر	**81**
2.1. 5. الفكاهة في المسرح العربي الحديث	**88**
3.1 . الفكاهة من تعدد المعنى إلى تعدد الوظائف	**91**
3.1. 1. الفكاهة ووظيفة اجتماعية	**91**
3.1. 2. الفكاهة ووظيفة النقدية	**93**
3.1. 3. الفكاهة والوظيفة التهكمية	**94**
3.1. 4. الفكاهة ووظيفة العبث	**96**
3.1. 5. الفكاهة والوظيفة التطهيرية	**97**

2. الضحك نظرياته وآلياته	**99**
2. 1. نظريات الضحك	**99**
2. 1.1. نظرية التفوق و السيطرة	**101**
2. 1.1. نظرية التناقض في المعنى	**104**
2. 3.1. النظرية الاجتماعية	**107**
2. 4.1. نظرية التطهير أو تنفيس	**113**
2. 2. آليات الضحك	**118**
2. 1.2. مضحك الإشكال والحركات	**118**
2. 2.2. مضحك الظروف و المواقف	**119**
2. 3.2. مضحك الكلمات	**121**
2. 4.2. مضحك الطباع والسلوكات	**122**
الفصل الثاني : تجليات الفكاهة ومرجعياتها في المسرح الجزائري	**125**
1. الإرهاصات الأولى لظهور المسرح الجزائري	**127**
1.1. **بدايات المسرح الجزائري :**	**127**
1.1.1. العودة إلى الحقبة الرومانية	**127**
2.1.1 المسرح في الجزائر خلال الوجود العثماني(1518. 1830)	**129**
3.1.1 المسرح في الجزائر مع بدايات الاستعمار الفرنسي	**131**
4.1.1. دور الأمير خالد في انطلاقة المسرح في الجزائر	**134**
5.1.1. ريادة المسرح الجزائري عربيا	**136**
6.1.1. دور الفرق العربية في بعث المسرح في الجزائر	**136**
1. 2. **المسرح الفكاهي في الجزائر، نقطة البداية**	**140**
1. 1.2 . مسرحية جحا بداية المسرح الفكاهي	**141**
1. 2.2. رواد المسرح الفكاهي في الجزائر	**150**
2. مرجعيات المسرح الفكاهي في الجزائر	**156**

1.2 . المرجعية التراثية:	**157**
2 .1 .1. شخصية جحا في المسرح الجزائري	**159**
2 .1 .2.جحا بين الحقيقة والوهم	**160**
2 .1 .3 غبرة الفهامة، عصرنة التراث	**164**
2.2 . المرجعية التاريخية :	**181**
2.2 .1 . مسرحية حسان الطيرو، ضحكة المنتصر	**183**
2.2 .2 .صورة البطولة في مسرحية حسان الطيرو أو ANTI-HÉROS	**190**
3.2 . المرجعية الاجتماعية:	**192**
2 .3 .1 مسرحية العيطة أو السخرية الاجتماعية	**195**
2 .4 . المرجعية السياسية :	**208**
2 .4 .1. بشتازري أبو المسرح السياسي في الجزائر	**211**
مسرحية فاقو فضح للانتهازيين	**213**
بني وي وي، عاقبة المخادعين	**216**
2 .4 .2.مسرح السجون، تجربة حسن الحسني	**227**
الفصل الثالث:مرجعيات الفكاهة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي	**231**
المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي التجربة والآفاق	**234**
1 .1. تاريخ الحركة المسرحية بالمدية	**234**
2 .1. من أيام مسرحية إلى المهرجان الوطني حسان الحسني (2005.1997)	**246**
3 .1. المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي (2006 2015)	**250**
2. مرجعيات الفكاهة في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي	**254**
2 .1. المرجعية التراثية في مسرحية ليلة القبض على جحا، إنتاج 2014	**254**
2 .2 .المرجعية الاجتماعية في مسرحية الصاعدون نحو أسفل، إنتاج 2014	**263**
2 .3. المرجعية السياسية في مسرحية ضيوف السيناتور، إنتاج 2009	**275**

3. مرجعيات الفكاهة في مسرحية الطبيب، من النص إلى العرض	**284**
3. 1. مسرحية الطبيب رغم أنفه، قراءة وصفية تحليلية	**285**
3. 2. دراسة سيميائية تحليلية لمسرحية الطبيب رغم أنفه لـ"موليير"	**291**
3. 3. دراسة في العرض المسرحي بين تجربتي أحمد خودي ووحيد عاشور	**316**
3. 3. 1. أحمد خودي رؤية بيداغوجية لمسرحية الطبيب رغما عنه	**317**
النص من التفكيك إلى التكييف:	**318**
الرؤية الإخراجية في عرض الطبيب عند خودي:	**320**
3. 3. 2. الطبيب رغما عنه من منظور اتصالي عند وحيد عاشور	**325**
قراءة جديدة للنص المسرحي	**329**
الرؤية الإخراجية عند وحيد عاشور ومقاربة الواقع	**331**
الاشتغال الفكاهي عند وحيد عاشوري في مسرحية الطبيب:	**338**
خاتمة	**342**
ملاحق .	**348**
قائمة المصادر والمراجع	**387**

ملخص

نروم من وراء هذه الدراسة إبراز أهمية الفكاهة في حياة أي مجتمع ودورها في الترفيه والتطهير من جهة وفي رصد وتحليل الظاهر الاجتماعية ومساءلتها وتفكيكها من جهة أخرى، ومن ثم لفت الانتباه إلى أن المسرح الفكاهي كفيل بحقيق كل هذه المهمات في آن واحد. استعلمنا في هذا البحث منهج النقد السوسيولوجي لأن طبيعة الموضوع تفرض علينا استعمال هذا المنهج الذي يسعى بالأساس إلى البحث في طبيعة العلاقة بين العمل الإبداعي وبين المجتمع. قسمت هذه الدراسة إلى مدخل مفاهيمي وثلاثة فصول فضلا عن مقدمة ومدخل وخاتمة وملاحق تتضمن صور ومقررات ومراسلات.

الكلمات المفتاحية:

المسرح الفكاهي؛ الضحك؛ الفكاهة؛ المسرح الجزائري؛ الكوميديا؛ السخرية؛ التطهير؛ الطبيب رغم أنفه؛ موليير؛ شكسبير .

نوقشت يوم 14 أكتوبر 2018