الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

الكلية: الآداب واللغات
القسم : اللغة والأدب العربي
مخبر التوطين : الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللغة والأدب العربي الشعبة: دراسات أدبية
الاختصاص: أدب جزائري

من إعداد:
ندى بوكعبن

بعنوان

تجليات الكوميديا في النص المسرحي الجزائري-دراسة نسّقية ثّقافية لنماذج مختارة -

بتاريخ: 2022/4/24 أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيد: وردة معلم	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
السيد: نادية موات	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا
السيد: إسماعيل بن صفية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار عنابة	ممتحنا
السيد: أحسن ثليلاني	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	ممتحنا
السيد:. شوقي زقادة	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد:وردة حلاسي	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم

الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

انطلاقًا من قوله عزّ وجل في كتابه المبين ﴿ **وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ** ﴾ سورة إبراهيم، الآية 7.

نتوجّه بالشكر لله تعالى الذي أنار لنا طريق العلم والمعرفة، ووفّقنا لإتمام هذا البحث.

نتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى الدكتورة: **نادية موات** التي تفضّلت بالإشراف على هذا البحث وعانته عناية خاصّة، وكذا على فاضل ملاحظاتها وتوجيهاتها القيّمة، فلولاها لما رأى البحث النّور، فبارك الله فيها وفي علمها وعملها، وجعلها في ميزان حسناتها.

كما نتقدّم بالشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، لما يقدّمونه من ملاحظات ونصائح قيّمة سنأخذ بها ونتّبعها.

دون أن ننسى شكر أساتذتنا الكرام بجامعة 8 ماي 1945، وكذا موظّفي المكتبة المركزيّة على مجهوداتهم المبذولة من أجل تسهيل عملية استخراج الكتب والمذكّرات.

إنّ الشكر غرس إذا أودع سمع الكريم أثمر الزيّادة وحفظ العادة، لذا لن نتأخّر عن شكر كل من كان لنا عونًا على مشقّات البحث وحثّنا على مواصلته.

شكر خاص

يشرفني أن أتقدّم بأسمى آيات الشكر والامتنان، إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم لقراءة هذه الرسالة وإبداء ملاحظاتهم القّيمة.

كل الشكر والامتنان.

مقدّمة

يتمتع النص المسّرحي الجزائري الكوميدي بأهمية كبرى في الأدب العالمي لأنه ينهض على استثناءات إبداعية، فهو قادر على التعبير عن انشغالات الإنسان المعاصر، واستيعاب القضايا الراهنة بلغة كوميدية تضمر حمولات ثقافية، وسياسية، واجتماعية كثيرة يسعى الكاتب لتمريرها من خلال عباءة الكوميديا التي تستطيع أن تواري عنف الثقافة، وتميط اللثام عنها.

تشّكل الكوميديا في النص المسرحي الجزائري نسقا عاما يتضمن مجموعة من الأنساق المتباينة التي تتظافر فيما بينها مكونة تيمات تدور حولها الأحداث المسرحية التي تعكس الواقع الجزائري بكل تفصيلاته، وهذا ما يؤكد فاعلية النص المسّرحي كونه حادثة ثقافية قبل أن يكون حادثة فنية، ويكفي الذكر أن هذه النصوص تستجيب لشروط القراءة الثقافية لأنها تبطن غير ما تظهر، كما أن دراسة الكوميديا في النصّ المسرحي الجزائري من منظور النقد الثقافي يعتبر موضوعا إشّكاليا في حد ذاته لما يتمتع به من خصوصية فكرية وثقافية، وما يمثله من حداثة، نظرا لكون الأنساق الثقافية وسيلة تهدف إلى تعّرية الواقع المعيش، وهذا ما دفع الكتاب إلى النهل من مضامينها وصّياغتها في نصوص مسرحية ذات أبعاد جمالية.

يعدّ الأسلوب الكوميدي الموظّف في النص المسّرحي الجزائري إحدى أكثر الأدوات نجاعة في نقد الحياة الاجتماعية، وخطابا موازيا يتقنع بالجماليّ ليفضح سلبيات المجتمع وقبحه، ومن ثمة يعمل على تغيير بعض الظواهر فيه بداية بالتأشير إلى مواضع الخلل، وصولا إلى تعرية الواقع والكشف عن أزماته، ثمّ معالجتها عن طريق السّخرية منها، وإثارة الضحك عليها، مؤسسا شعريته على مفارقات حادة تبيح خلخلة المفاهيم الثابتة التي رسمتها الأعراف الاجتماعية والقوانين الدينية، والسياسية كمفاهيم المركز والهامش، الذكورة والأنوثة، وغيرها من الثنائيات التي تؤدي دور في تحريك الوعي الجمعي الاجتماعي، وفتح المجال لقوى هامشية لتشق طريقها نحو المركز، وهذا ما تمثل من خلال النماذج المسرحية المطروحة للدراسة التي سلطّت الضوء على النسق الأنثوي، وتطوره ليصل تدريجيا إلى مستوى مقابل النسق الذكوري لينشأ بذلك صّدام ثّقافي عّرى مواطن الضعف والهشاشة للثّقافة الجزائرية وهذا ما سعى النص المسرحي إلى تصويره.

وتتحدد إشكالية بحثنا الموسوم "تجليات الكوميديا في النص المسرحي الجزائري-دراسة نسقيّة ثقافيّة لنماذج مختارة"-من خلال البحث في المضمر الكوميدي، لنقف على سؤال جوهري هو:

-كيف عبّرت الكوميديا على بنية المجتمع الجزائريّ فكرا وثقافة وسياسة، وفيم تمثّلت أنساقها؟

تفرعت عنه أسئلة فرعية:

-هل كان هدف الكوميديّا في النص المسرحي الجزائري مجرّد إثارة الضحك لدى المتلقي، أم كشف العيوب النسقية المتغلغلة في الثّقافة الجزائرية؟

- ماهي الثنائيات الضدية التي استثمرها النص المسّرحي الكوميدي الجزائري؟

وقد انبثقت هذه الأسئلة من خلال القراءات المتأنية للنصوص المسرحية الجزائرية، والتي تعج بالنقد الاجتماعي اللاذع من خلال كشف عورات المجتمع بأسلوب كوميدي يتماشى وتفكير الفرد الجزائري.

وناشد البحث جملة من الأهداف رمى إلى تجسيدها وتمثلت فيما يأتي:

-تسّليط الضوء على ما يضمره الأسلوب الكوميديّ في النص المسرحي الجزائريّ من أنساق ثقافية واجتماعية، وسياسية، وأخلاقية تتصارع فيما بينها لتعكس واقع الجزائر قبل الاستقلال وبعده، نظرا لكونه من أكثر النصوص حاجة لقراءة ثقافية تكشف المخبوء المتمثل في العيوب النسقية المتخفية تحت عباءة الجمالية الكوميدية، مع العمل على استقراء أبعادها الثقافية، والفلسفية، والإديولوجية.

-الكشف عن قدرة الأسلوب الكوميديّ في النص المسّرحي الجزائري على تعّرية واقع الجزائر، وتشخيص مواطن الداء فيه، وطرح البدائل والحلول.

-العمل على قراءة النصوص المسّرحية الجزائرية ذات الملمح الكوميدي قراءة ثّقافية مغايرة لما ألفه الدرس النقدي الجزائري من قراءات تاريخية، سيميائية، تداولية.

تحاول هذه الدراسة التصّدي لتلك للإشكاليات المذكورة، عبر التنقيب في نماذج منتخبة من النصوص المسّرحية الجزائرية التي وظّفت أسلوب الكوميديا، وقد تعمدنا أن تكون المدونات لكتاب مختلفين وقد وقع الاختيار على خمس مدونات اشتركت في النزوع الكوميدي ليس من أجل الإمتاع والفكاهة

فحسب، بل لتعرية الواقع المعيش، والكشف عن القبح المشّوه المستتر تحت الجمالي، كما راعى الاختيار التنوع الزمني، فانتخب من الفترة التأسيسية للفن المسرحي في بلادنا نموذجا عرف بتوجهه الكوميدي الساخر، ومن الفترة الذهبية نموذجا عرف بتسّليط الضوء على مشاكل الطبقة الكادحة، ومن الفترة المعاصرة نصوص اتخّذت من السّخرية وسيلة للنقد السياسي والاجتماعي، هذه المدونات هي كالآتي:

-النصوص المسرحية "**لرشيد القسنطيني**" من بينها نص "**حبيت نتوب**"، "**حبيت نعيط**"، "**دادة بريكة الشوافة**"، "**القزانة**"...إلخ، والذي سعى من خلالها إلى محاربة الدجل الذي انغمس فيه المجتمع الجزائري، والقضاء على الآفات المنتشرة آنذاك، والانحلال الخلقي، والفساد الإداري، وحاول نشر الوعي لدى الشريحة العظمى من المجتمع.

-النص المسرحي "**الأجواد**" "**لعبد القادر علولة**" محطة متميزة في المسرح الجزائري يتكون من سبع مشاهد كلها تصوير لمشاكل الطبقة الكادحة في المجتمع، حيث كشف عن المشاكل والسلبيات التي كان العمال يعانون منها في فترة الثمانينيات، مع التركيز على التغييرات الاجتماعية، والتحّولات الاقتصادية، السياسية، الثقافية التي عرفتها الجزائر.

-النص المسرحي "**التاعس والناعس**" "**لعز الدين جلاوجي**" الذي استلهم فيه الكاتب الكوميديا، وأقام الصراع فيه بداية بين شخصيتين متناقضتين الأولى تشقى في الحياة إيمانا منها أن الحياة كفاح وتضحية، وثانية ترى أن تحقيق الأماني يخضع للحظ والمصادفة لا غير خاصة في المجتمعات المتخلفة.

-النص المسرحي "**سوق النساء**" "**لسفيان عبد اللطيف**" صّور فيه أحداثا جرت في العهد العثماني، ليكشف عن تناقضات الواقع الاجتماعي، وفساد الرجل الجزائري مما يدفع المرأة إلى التمرد على القوانين الاجتماعية، والتي يمكن اعتبارها العائق الأول أمامها، حيث تسعى إلى تقويض التسلط الذكوري، وخلخلة المركز اعتمادا على الوعي الناضج لترسيخ مبدأ العدل والمساواة بين الجنسين.

-النص المسرحي "**المعطف**" "**لسفيان عبد اللطيف**" الذي استعان الكاتب فيه بالكوميديا لتسّليط الضوء على المشاكل الزوجية والحفر في العلاقة بينها عبر تصوير الصراع الاجتماعي بين النسق

الأنثوي والذكوري لتعرية أنساق الهيمنة والاستبداد التي يستعملها الرجل الجزائري لحرمان المرأة من حقوقها وعلى رأسها "حق العمل".

ومن أجل تفكيك العناصر المحورية الخاصة بموضوع البحث اعتمدنا على آليات المقاربة النقدية الثقافية التي تعتبر نشاطا معرفيا معاصرا أفرزته تيارات نقد ما بعد الحداثة ردّ فعل عن المناهج النسقية، وعلى رأسها البنيوية اللسانية، ومن ثمة فإن مهمة النقد الثقافي الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية والبنائية إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقد محمولاتها الثقافية وكشف ومصادرة أنساقها المتخفية.

وبذلك، فقد طرح النقد الثقافي مشروعا بديلا لمشروع النقد الأدبي، إذ تنبذ طروحاته المعايير البلاغية الجمالية التي احتكم إليها نقد النص الأدبي ردحا من الزمن، وتهدف مقولاته إلى تحرير الخطاب من مبدأ الخضوع والتأسيس لفكرة "نقد ثقافة المركز، ومواجهة هيمنة النسق" متوسلا باستراتيجية تفكيكية تنزع إلى التقويض لتسليط الضوء على المهمش في الثقافتين الوطنية والإنسانية، وتتخذ المقاربة الثقافية شرعيتها لنماذج موضوع الدراسة نظرا لطبيعتها القائمة على نسقين أحدهما ظاهر هو النسق الكوميدي والآخر مضمر هو الواقع بعيوبه وآفاته، وأمراضه الاجتماعية.

ومن هنا تعدّدت دوافع اختيّار هذا الموضوع وتنوعت؛ فمنها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي:

1-الدوافع الذاتية:

-الرغبة في مساءلة التوظيف الكوميدي في النص المسرحي الجزائري الذي يعمل على كشف الوعي الجمعي بما يتقاطع مع الواقع المعيش.

-شغفي المبكر بالنشّاط المسرحي وما يحمله من خصائص، وحيل، وتقنيات في تمرير الخطاب، وهو ما دفعني إلى تسّليط الضوء على نصوص مسرحيّة جزائريّة تتوسّل بالكوميديا للتأثير في المتلقّي وتهدف إلى الترفيه والتسلية عن طريق أساليب وتقنيات إنتاج الضحك، وحتى تلك النصوص المسرحية الجادة

كانت من حين إلى آخر تلجأ إلى مواقف كوميدية لأغراض فنية وجمالية، وهذا ما يبرز قيمتها وأهميتها للتأثير في المتلقّي، والوقوف على آليات اشتغال النسق الثقافي داخلها.

2-الدوافع الموضوعية:

-قلة الدراسات الثقافية للنص المسرحي الكوميدي-خاصة من الناحية التطبيقية في حدود ما نعلم.

-الرغبة في إبراز أهم العناصر الجمالية المشكلة للأسلوب الكوميدي الذي يمثل تجربة مسرحية تبدو ناضجة يمكن لها أن تكون مادة دراسية خصبة تخضع الخطاب للمسألة والبحث.

وعليه فقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يُقسّم البحث إلى فصل نظري، وثلاثة فصول تطبيقيّة تسبقهم مقدّمة، وتذيّلهم خاتمة.

أما الفصل الأول المعنون بـ: المدخل المفاهيمي: (الكوميديا/ النقد الثقافي) فقد قسمناه إلى مبحثين: تم التطرق في المبحث الأول إلى مفهوم الكوميديا، منتقلين إلى تطورها في المسرح الغربي والعربي وصولا إلى تحديد أنواع الكوميديا، وخصائصها وإبراز أهميتها المسرحية، أما المبحث الثاني فقد خصصناه لمفهوم النقد الثقافي ومرتكزاته، لاسيما وأنه مجال معرفي حديث نسبيا في الدرس العربي النقدي بعامة والجزائري بخاصة.

أما الفصل الثاني الموسوم ب: الكوميديا في النص المسرحي الجزائري وأنساقها المضمرة – قراءة في النماذج-فتطرقنا فيه إلى الأنساق الثقافية التي شّكلت البنى التحتية للنصّ المسّرحي بداية من النسق السياسي، والنسق الاجتماعي وما تفرع عنه من أنساق ثانوية تمثّلت في نسق الذكورة والأنوثة، ونسق الطعام، والنسق الديني وصولا إلى المبحث الأخير المتمثل في النسق الأخلاقي.

وأما الفصل الثالث الموسوم ب: الثنائيات الضدية وتجليات الكوميديا في النص المسرحي الجزائري– قراءة في النماذج-فعالجنا فيه مختلف الثنائيات الضدية الظاهرة والمضمرة التي تتصارع في نسيج النص من خلال تحول الدوال الفكاهية إلى ثنائيات ثقافية، وعلى رأسها ثنائية المثقف والسلطة بالإضافة إلى ثنائية المركز والهامش وصولا إلى ثنائية التراث والراهن.

وعالجنا في الفصل الرابع الموسوم ب: تجليات الكوميديا في بنية النص المسرحي الجزائري– قراءة في النماذج –فخصصناه للحديث عن تجليات الكوميديا في البنية المسرحية بداية بكوميديا الشخصية، وكوميديا اللفظ، وكوميديا القناع، وصولا إلى كوميديا الحدث الدرامي.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من المراجع المهمة، التي كانت بمثابة المرتكز الأساسي لفصول البحث، ففي يتعلق بالكوميديا في النص المسرحي الجزائري كان: كتاب "**أرسطو** "**فن الشعر**"، وكتاب "**هنري برغسون**" "**الضحك**"، و"**الكوميديا والتراجيديا**" "**لمورلين ميرشت كليفورد ليتش**"، أما فيما يتعلق بالمراجع التي أعانتني في التحليل الثقافي للنص المسرحي الكوميدي: كتاب "**الأنساق الثقافية وتمثلاتها في النص المسرحي**" "**لمهند إبراهيم العميدي**"، وكتاب "**تمثلات النقد الثقافي في المسرح العربي**" للدكتور "**عادل القريب**".

وتجدر الإشارة إلى أنه قد كثرت، وتعددت الأبحاث في هذا المجال نذكر على سبيل المثال:

*ترجمة الكوميديا في المونولوج في ضوء المنهج السيميائي "أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه من إعداد الطالبة بن عمارة آمال فاطمة الزهراء–من إشراف الأستاذة الدكتورة فرقاني جازية"، وقد اهتمت هذه الدراسة بالعناصر النظرية للكوميديا، وقد حاول الباحث من خلالها تقصي الجهاز المفاهيمي لها.

*الأنساق الثقافية في شعر أديب كمال الدين، "أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه من إعداد الطالبة نور رحيم حنيوي، ومن إشراف أ/د علي هاشم طلاب الزيرجاوي، جامعة المثنى، 2018"، اهتم الباحث فيها بتحليل الأنساق الثقافية، السياسية، الاجتماعية المضمرة في نماذج مختارة للشاعر أديب كمال الدين.

ولا يخلو أي عمل من متاعب، وعراقيل فمن الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث ندرة الأبحاث التطبيقية فيما يخص دراسة النصّ المسّرحي الكوميدي دراسة نسّقية ثقافية، والتي اقتصرت في الغالب على الجانب النظري.

وفي الأخير نشكر الله العلي القدير شكرا يليق بجلال وجهه، وعظيم سلطانه ثم أتقدم بجزيل الشكر للدكتورة: **نادية موات** على رحابة صدرها، وما بذلته من جهد في سبيل تقويم هذا البحث،

كما أتقدّم بالشّكر الموفور إلى السّادة أعضاء اللّجنة المناقشة، الذين بذلوا جهدًا في قراءة هذا البحث، وتصويب هفواته، وإلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة 8 ماي 1945 بقالمة وعمال مكتبة الآداب واللغات على مجهوداتهم المبذولة من أجل تسهيل عملية استخراج الكتب والمذكّرات.

الفصل الأول: المدخل المفاهيمي (الكوميديا/ النقد الثقافي)

أولا/ الكوميديا

1-مفهوم الكوميديا

2-نشأة الكوميديا

3-علاقة الكوميديا بالضحك

4-أنواع الكوميديا

5-خصائص الكوميديا

ثانيا/ النقد الثقافي

1-مفهوم النقد الثقافي

2-مرتكزات النقد الثقافي

3-وظيفة النقد الثقافي في النصوص المسرحية

1.مفهوم الكوميديا:

تعدّ الكوميديا نوعا من الأنواع المسرحية، التي اجتاحت خشباته منذ الأزل، وقد تعددت تعريفاتها بتعدد زوايا النظر إليها، وسنحاول الوقوف على مفهومها.

أ.لغة:

عرفتها "**ماري كلود كانوفا Mary Cloud Canova**" بقولها: «مصطلح الكوميديا المشتق من اللاتينية **Comic** الذي أطلق في بادئ الأمر على كل مسرحية مهما كان نوعها ليشير فيما بعد إلى مسرحية ذات هدف ترفيهي إن لم يكن تهذيبيا وذلك من خلال تصوير العيوب والرذائل الفردية أو الاجتماعية ابتداء من القرن السادس عشر»[1]، ومنه فالكوميديا كلمة لاتينية تحيل إلى الترفيه من خلال معالجة الرذائل المختلفة سواء على مستوى الفرد أو المجتمع.

ويعرفها قاموس أكسفورد الإنجليزي كالآتي: «يشتق الاسم من لفظ **comoedia** كوميديا، نقلا عن الكلمة اليونانية **kuuwsia** وهي تعني إما **kupos** المرح الصاخب، اللهو، أو تعود إلى مصدرها المحتمل **kupn** أي القرية، أو **aoisos** أي مغني أو مطرب...وهكذا يعود أصل **kupw** إما إلى شاعر المرح الصاخب أو إلى شاعر القرية»[2]، وهي تسمية لا تخلو من مغزى، لأن الغموض الذي يكتنف اشتقاق الكلمة ذاتها يظل ماثلا في الاستشهادات التي يشتقها قاموس أكسفورد من الاستخدامات الأولى للمصطلح، موضحا التعريف الآتي: «الكوميديا مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع خفيف مسل، ونهاية سعيدة»[3].

إذا فمصدر الكوميديا في معظم أشكالها، يوناني مرتبطة بعبادة الإله ديونسيوس إله الخمر في فصل الربيع، حيث يستمر الاحتفال لمدة عشرة أيام، تقدم من خلاله مجموعة من المسرحيات الكوميدية

---

[1]-ماري كلود كانوفا، الكوميديا، تر: علاء شطنان التميمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2006، ص7.

[2]-مولوين ميرشنت كليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 15.

[3]-المرجع نفسه، ص15.

بمعنى أنها نشأت من الاحتفالات الدينية الشعبية، ومنها تعرف العالم الغربي على شكل مسرحي جديد يحمل طابع الفكاهة والإضحاك.

ب.اصطلاحا:

تنوعت المفاهيم الاصطلاحية للفظة الكوميديا كما ونوعا، وشهد التاريخ الأدبي دراسات قديمة وحديثة تناولت هذا النوع المسرحي الغربي بالبحث والتشريح، وعلى رأسها ما أورده **"محمد عنائي"** الذي شّدد على التداخل والتشابك بين الكوميديا والضحك، حيث يقول: «كان من نتيجة (النجاح الجماهيري) لبعض عروض المسرح التجاري، أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين (بل ومفهوم المسرح والفن الدرامي نفسه) إذ بدأ الاعتقاد يسود-بكل أسف أن الكوميديا فن التسلية عن طريق الإضحاك بأي وسيلة ممكنة...بل لقد بلغ هذا المفهوم حدا من الشيوع والتغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها جعل النجاح يقاس بعدد الضحكات التي تثيرها الكلمات أو حركات مسرحية بعينها داخل الجمهور»[1]، نستشف من خلال هذا المفهوم أنّ الاعتقاد السائد بين الناس هو أن النص المسرحي الكوميدي يجب أن تكون مقترن بالضحك، وأن نجاحه مرتبط بالكمية التي يفرزها من إضحاك للمتفرجين، وهذه المسلمة تعتبر خاطئة، فالكوميديا لا تفترض دائما وجود الإضحاك، وقد شهد تاريخ المسرح عروضا كثيرة أكثر ارتباطا بالإضحاك، ومع ذلك لا تصنف باعتبارها كوميديا.

إنّ الكوميديا «في معظم أشكالها تتوجه إلى عقل المشاهد لكي يعيد صياغة تفكيره ومنظوره اتجاه قضية فكرية وثقافية معينة»[2]، وتعالج فكرة أو قضية يغلفها الكاتب بإتقان واحترافية بطابع كوميدي قائم على السخرية أو التهكم، ويقوم بكشف مظهر يراه في الواقع «فيدفع بالمشاهد كي يتابع بعقله ويحلل الدلالات والدوافع الكامنة وراء هذه السلوكيات السلبية»[3]، بمعنى أن الكوميديا تمثل الحافز بالنسبة إلى المشاهد لتحليل القضايا المطروحة على الساحة الاجتماعية فتضعه أمام احتمالين: إما

[1]-محمد عنائي، فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998، ص 11.

[2]-نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص10.

[3]-المرجع نفسه، ص 11.

أن يمتعض ويشعر بالألم والحزن، وإما أن يضحك ويسخر من الشخصية الإنسانية وطبائعها المثيرة للهزل، لكننا في الوقت نفسه نجد أن فن الكوميديا يدفع المشاهد لوضع حلول مقترحة للحد من هذه الظواهر والقضايا المعروضة.

اهتمت الكوميديا بالجوانب الاجتماعية والعلاقات الشخصية للبشر مما جعلها تحاكي في مادتها الشخصيات العامة من الناس، وتبدي نقائضهم، وتتناول قضية معينة تخص المجتمع قد تكون «مثيرة للضحك، والتسلية في لهجة بسيطة خالية من التعقيد قريبة من مفاهيم البسطاء تسخر من عيوب البشر وتنتهي غالبا بانتصار الخير أو زواج حبيبين أو صلح متخاصمين»[1].

وتهدف الكوميديا إلى التسلية ونقد الأوضاع الاجتماعية من خلال روح الفكاهة والدعابة مع الاعتماد على بساطة اللغة وسهولتها، بحيث تكون متناولة للجميع بعيدة عن الرمزية والإيحاءات الغامضة، ولتحقيق النجاح والرواج المطلوبين غالبا ما تتطلب نهاية سعيدة تسّر المتلقي، وتبعث فيه روح الأمل.

وتعرض الكوميديا مواقف مضحكة تتعلق بالحياة الاجتماعية للناس، ولهذا فالضحك ظاهرة جماعية واجتماعية في جوهره، إذ أننا لا نستطيع الضحك بإفراط ووضوح حين نكون لوحدنا إلا إذا تخيلنا مشاركة الآخرين في العملية، فالضحك إذا استجابة جماعية، وهذا ما يؤكد عليه "**ألاردايس نيكول Allardyce Nicoll**"«نحن لا نضحك ضحكا مفردا حين نكون وحدنا، وإلا إذا حدث هذا فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة التي شاركنا في الضحك عليها شخص آخر أو أشخاص آخرون وبالإشارة المضحكة التي نقرأها على انفراد في رواية من الروايات التي تستدعي انتباهنا، إلا أننا لا نضحك عليها وقد تروقنا، شخصية فكاهية إلا أنها لا تجعلنا نضحك، ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تضحكنا إذا رأيناها فوق المسرح»[2]، إن الضحك فعل اجتماعي واستجابة انفعالية عابرة ناتجة عن موقف كوميدي، ولا يتحقق فعل الضحك من خلال شخص واحد بقدر ما يحتاج إلى امتداد

[1]–أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، دنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص21.

[2]–الأردايس نيكول، علم المسرحية، تر: الدريني خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1992، ص293.

اجتماعي بين عدد من الضاحكين، فالإنسان لا يتصور نفسه يضحك وحيدا، وإذا مارس فعل الضحك فهذا دافع تخيلي أنه مع جماعة تشاركه الفعل، وخير دليل على ذلك أننا لا نشعر بالضحك اتجاه شخصية كوميدية على الرغم من أنها مثيرة للسخرية لأنه في الغالب ما نكون بمفردنا، أما إذا كانت معروضة على المسرح فإننا لاشعوريا نطلق العنان للضحك لتحرير الطاقة النفسية المكبوتة.

2.نشأة الكوميديا:

تعّد الكوميديا من أهم الأنواع المسرحية، وقد ارتبطت بالفن المسرحي منذ القدم، ومردّ ذلك إلى الطبيعة البشرية المجبولة على الضحك والسخرية من الواقع المأزوم الذي تعيش فيه، وهذا ما أسهم في بلورة الوعي المسرحي نتيجة التطور الكبير الذي شهدته الكوميديا، على الرغم من أنها لم تحظ بمكانة مرموقة وسامية موازاة بالتراجيديا التي اعتبرت فنا نبيلا يحاكي أشخاصا يتمتعون برتبة راقية في المجتمع اليوناني، عكس الكوميديا التي تحاكي الأراذل منهم، ويتجلى ذلك في كتاب (فن الشعر) لأرسطو حيث خصص للكوميديا أسطرا قليلة[1] فقط دون التطرق إلى تفاصيل هذا الفن بالوصف، والتحليل؛ بمعنى أنها لم تؤخذ –في البداية– مأخذا جديا لذلك لم يصل إلينا من الكتابات المسرحية الكوميدية إلا النزر القليل.

أ.الكوميديا في المسرح الغربي:

ترجع إرهاصات الاهتمام بالكوميديا إلى الدرس اليوناني العريق تنظيرا وإنجازا، واستمرت مع الحضارة الرومانية، لتشهد تراجعا وهبوطا واضحا مع العصور الوسطى لأسباب كثيرة، لتعود إلى مجدها وبريقها في عصر النهضة حيث عرفت ازدهارا بداية من القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر إلى يومنا الحالي، ومرت الكوميديا بعدة مراحل في رحلة تطورها سنحاول التعرف عليها كالآتي:

[1]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (القاهرة) مصر، ط1، 1953، ص170.

1.الكوميديا الكلاسيكية أو القديمة:

نشأت الكوميديا إلى جانب التراجيديا، وتأثرت بالظروف نفسها، إلا أنها تصدرت المشهد مع **كراتينوس** (520-423ق.م) **وكراتيس** الذي فاز بأول جائزة في المباريات المسرحية عام 450 قبل الميلاد، بيد أنه لم يصلنا من نتاجهما سوى شذرات قليلة[1].

ومن أهم كتاب الكوميديا عند اليونانيين **أرسطو فان** 322ق.م "**Aristofan** حيث شاع صيته على الرغم من وجود كتاب آخرين إلا أنه الوحيد الذي انتشرت أعماله، حيث كتب حوالي (40) مسرحية، لم تصلنا منها سوى (11) مسرحية، وقد تحّولت الكوميديا مع هذا الفنان العبقري إلى نوع مسرحي يناقش موضوعات اجتماعية، وينتقدها بشدة، وسخرية لاذعة، وتبرز عبقرية أرسطوفان من خلال التفاعل بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي، بالإضافة إلى خّياله الخصب في انتقاء أبطاله، وبراعته في بناء الأحداث وتسلسلها، وهو ما دفع "**أحمد عثمان**" إلى القول إنّ: «الكوميديا القديمة تعطي صورتين مختلفتين لحياة المجتمع الأثيني إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق الجو الكوميدي وتصور الأمور في حال أسوأ مما هي عليه في الواقع، والأخرى هي صورة بسيطة تلقائية لم يعمد المؤلف إلى رسم خطوطها، ولذا فهي مرآة عاكسة للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة، ولكن "**أرسطوفان**" استطاع بعبقريته أن يربط بين خطوط الصورتين، ويوحد الواقعي بالخيالي»[2]، ويمكن لمس هذا المزج بين الواقع والخيال من خلال الاطلاع على مسرحيات **"أرسطوفان"** حيث حاول الربط بين الحياة الحقيقية الملموسة والمعاشة، وبين الحكايات الخرافية التي تستدعي الشخصيات الأسطورية التي تخدم مواضيعه بصورة كوميدية هزلية تعري المجتمع الأثيني، وتفضح كل تناقضاته التي تساهم في بلورة مواقف كوميدية تستقطب الجماهير وتشده، وبذلك يكون الشاعر اليوناني "**أرسطوفان**" عميد الكوميديا القديمة نظرا لاختراعه لغة كوميدية مميزة.

---

[1]-فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 1988، ص83.

[2]-ينظر: أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1978، ص 303.

2.الكوميديا المتوسطة:

بدأت في الانتشار منذ عام 400ق.م، واتجهت إلى السخرية من الأساطير والتهكم على الأعمال الفلسفية والأدبية، ويمكن عد مسرحية "**بلوتس**" "**لأرسطوفان**" أحد نماذج الكوميديا الوسطى، وقد ابتعدت مواضيعها عن السياسة، ومن أهم كتاب هذه الفترة **أنتيفانيس وألكسيس وإيبكراتيس**[1]، وقد ظهرت العديد من التغييرات واللمسات الإضافية على الكتابة الكوميدية في هذه المرحلة الزمنية محاولة أن تفرز دروس أخلاقية ودينية من خلال رسم عادات وتقاليد، وطباع مختلفة.

3.الكوميديا الجديدة:

بدأت الكوميديا الجديدة في الانتشار ابتداء من عام 336ق.م تقريبا، وكانت موضوعاتها مستمدة من الحياة الاجتماعية المعاصرة[2]، وارتبطت بالكاتب "**ميناندر**" **Ménandre** الذي أعطاها شأنا مهما، وعرفت الكوميديا تطورا كبيرا نتيجة تسّليط الضوء على المآسي الاجتماعية كالظلم والاغتصاب وغيرها، وقد لجأ "**ميناندر**" إلى تصوير الحياة الواقعية بكل حيثياتها حيث شهدت القيم النبيلة انحطاطا غير مسبوق، وهذا ما دفع بالكاتب المسرحي إلى انتقاء أبطال مسرحياته من المحيط الفاسد التي كانت تعيش فيه «وهذه الشخصيات مثل اللقطاء والفتيات المغتصبات والخدم الماكرين، يسلط على بعض جوانبها مبالغا في تصويرها»[3]، نستشف أن شخصيات الكاتب "**ميناندر**" مستوحاة من البيئة المعاشة، وقد وظفها بطريقة مميزة وبصورة فكاهية مع الإفراط والمبالغة في ذلك نوعا ما، وقد حاول أن يجعل من الكوميديا نوعا ذا شأن، وتتجلى مجهوداته في استلهام نماذج غير مألوفة لدى المشاهد العادي، ونلمس ذلك من خلال مسرحية "**عدو الإنسان**"**TheBad-Tempred Man**، حيث تعرض هذه المسرحية «فكرة ارتباط شاب غني جدا من ابنة عجوز يعرف أنه عدو للبشرية ويزاول مهنة الزراعة، ويجبر الشاب الغني على العمل لتحقيق حلمه المتمثل في الزواج بالفتاة تلبية لرغبة

---

[1]-ينظر: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، مصر، ط1، 1994، ص 95-96.

[2]-المرجع نفسه، ص 98.

[3]-فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص 87.

شقيقها الذي كان مصرا بأنه مخادع وله القدرة على تقديم مهرها»[1]، وركز الكاتب على مجموعة من الخصال الحميدة التي تجسدت في الحب، الوفا، الكرم التي أسهمت في تشابك الحبكة وتعقدها مما أعطى للنص وحدة عضوية تدل على شغفه بفكرة الموضوع الواحد بعد أن كان النص المسرحي يتألف من مجموعة من المقاطع المتفرقة.

4.الكوميديا الرومانية:

انبثقت الكوميديا الرومانية من رحم الكوميديا اليونانية بكل تفاصيلها، وبنيت على مسرحيات "**أرسطوفان**"، إلا أنها اعتمدت على مفاهيم جديدة في مقابل تنازلها عن النزعة الخيالية الأسطورية مع التقليل من التركيز على العيوب والنقائص المنتشرة في المجتمع، واستلهام التراث الشّعبي الشهير في الرومان متخذة أشكال فرجوية مختلفة تتمثل في الرقص، والغناء، واللهو بالإضافة إلى التنكر والحيل مما أصبغ الكوميديا بطابع الفرجة والمتعة الجماهيرية.

ومن أهم كتابها نجد "**بلاوتوسPlaute**" حيث اعتبرت الكوميديا التي قدّمها مرآة عاكسة على صفحاتها حياة الشعب الروماني، في فترات ذات أهمية كبيرة[2]، ومن أشهر مسرحيات هذه الفترة مسرحية "**كازينا" Casina"لبلاوتوس"** «ركز فيها على الصراع بين شخصيات كوميدية داخل العائلة من أجل إيقاف الانحلال الخلقي، إذ عرضت موضوع الاحترام الزائف بين الخادمة وسيدها والزوجة تستاء من رغبات زوجها الجنسية الغريزية وحبه للفتاة والزواج بها، فتحاول الزوجة أن تمنع وقوع أي علاقة جنسية بين زوجها والفتاة، فتصر أن تدفع بأحد خدامها الموثوق بأن يضاجعها ثم تجعل ابنها يتزوج الفتاة»[3]، ومنه نستنتج أن شخصيات الكوميديا الرومانية عالجت شتى المواضيع المطروحة بصورة

[1]-ينظر: ت.ج.ا.نيلسن، نظرية الكوميديا في الأدب والسينما، تر: ماري إدوارد نصيف، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، د ت، ص86.

[2]-ينظر: أديت هاملتون، الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، تر: حنا عبود، المعهد العالي للفنون المسرحية، الجمهورية العربية السورية، دمشق، د ط، 1997، ص 19-20.

[3]-محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص79.

مثيرة للضحك، لكن في النهاية غالبا ما تكون سعيدة يعترف فيها الأبطال بأخطائهم، ويعدون بعدم تكرارها للحفاظ على نظام وقواعد المجتمع.

5.الكوميديا في القرون الوسطى:

عرفت هذه الفترة الزمنية ركودا واضحا نتيجة سيطرة الكنيسة، والتعصب الديني الذي لا يؤمن بفكرة الفن والإبداع، حيث اكتفت الكوميديا بعروض بسيطة يقدمها الممثلون الجوالون من خلال الاحتفال بالأعياد والكرنفالات في الساحات، والشوارع العامة، والأسواق التي كانت توجّه إلى الطبقة البسيطة من العامة، وقد عرفت العروض الكوميدية تطورا مستمرا متخذة من ذلك أنماط متعددة منها: الفارس، عروض الحماقات، أعياد المجانين والأخلاقيات.

وجدير بالذكر أن النصوص المسرحية عرفت انحطاطا في المستوى، واتجهت إلى نخبة المجتمع والمتعلمين والمثقفين الذين أدّوا دورا كبيرا في توسيع الفن الكوميدي في القرن السادس عشر، إذ نزع الكتاب إلى الاستعانة بغلاف الإنسانية التي استلهموها من الحركة التاريخية، وهذا ما أسهم بترقية الكوميديا واعتبارها فنا نبيلا يعتمد على مجموعة من الآليات أبرزها: الحبكة المعقدة، والألفاظ الرمزية، إلا أن الكوميديا انقسمت إلى قسمين، إبان هذه الفترة، ويتجلى ذلك في الكوميديا السامية أو الرفيعة التي تعتمد على الحوار البليغ والشخصيات الرفيعة، والتلاعب بالألفاظ، فهي كوميديا تخاطب العقل لإضحاك الجمهور، وهناك الكوميديا الهابطة السوقية التي تعتمد على الحركة والإيماءات للإضحاك[1].

6.الكوميديا في عصر النهضة:

شهد عصر النهضة تطور الفن الكوميدي بعد التخلص من هيمنة الكنيسة والتعصب الديني مما أدى إلى إطلاق العنان للإبداع، والتميز الفني الذي برز في العواصم الأوربية خاصة إيطاليا التي أطلقت ثورة وتغييرا جذريا أدّى إلى تحّول المفاهيم الأوربية وبخاصة في مجال الكوميديا والضحك

[1]-ينظر: ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي-إنكليزي-فرنسي، مكتبة ناشرون، لبنان، 1997، ص 378-379.

بفضل ما يعرف ب"الحركة الإنسية" التي عمدت إلى إحياء، ومحاكاة التراث اليوناني والروماني الذي دفع بالحركة المسرحية الكوميدية إلى ابتكار أشكال جديدة ومغايرة للكوميديا عرفت انتشارا غير مسبوق، منها الكوميديا العالمة ومن أبرز كتابها **لودو فيكو أريستو، وأنجيلو روزانيه**، حيث كتب هؤلاء نصوصهم بلغة راقية واعتمدوا قاعدة الوحدات الثلاث، وقسموا مسرحياتهم إلى خمسة فصول[1]، واحتوت مسرحياتهم مغامرات عاطفية، وقصص حب وغرام، ومفارقات هزلية على نحو فني رائع.

كما يجب الإشارة إلى أن كتاب الدول الأوربية كإنجلترا وإسبانيا لم يلتزموا بقواعد الكتابة المسرحية التي دعا إليها المذهب الإنساني آنذاك، ذلك بحكم تأثرهم بفن الباروك[2]، إذ انتشر هذا الفن بشكل واضح في عصر النهضة ولاسيما في كل من إنجلترا وإسبانيا، حيث حافظ الفن المسرحي على الطابع المحلي له «وكان من أهم الكتاب في إسبانيا في هذه الفترة، فرناندو روخاسو تيرسود يمولينا»[3]، أما إنجلترا فقد عرفت العصر "**الإبليزابيتي**" الذي شهد أسماء لامعة في الفن الكوميدي الراقي الذي لعب دورا كبيرا في تطور الأدب الإنجليزي الذي بدوره احتل مكانة مميزة بين الآداب العالمية.

7.الكوميديا الكلاسيكية:

يمكن اعتبار الكوميديا الكلاسيكية ظاهرة فرنسية، «برزت في 1630م تحديدا، أي زمن التحول الأساسي في بنية المجتمع الفرنسي مع استلام لويس الرابع عشر للسلطة، وقد أخذت الكوميديا كمفهوم شكلها النهائي مع مسرح موليير الذي خلق نموذجا خاصا من الكوميديا إذ جمع بين تأثيرات الكلاسيكية الفرنسية والتقاليد الكوميدية الشعبية»[4]، وأبدع "**موليير**" في كتابة "**مسرحيات مضحكة**" من خلال الاستعانة بالتراث الشعبي الذي استلهمه من المسرح الجوال، وبرع في توظيف الثقافة الشعبية في نصوصه براعة لم يتقنها من كان قبله أو من خلفه، ما جعل مسرحه يعتبر ثالث أكبر مسارح عاصمة "**باريس**" في القرن السابع عشر، وهذا بفضل شهرته الواسعة في المجتمع الفرنسي

[1]-ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 381.

[2]-المرجع نفسه، ص 379.

[3]-المرجع نفسه، ص 379.

[4]-المرجع نفسه، ص 380.

مع حسن انتقائه لأبطال مسرحياته الذين استمدهم من عمق المحيط الاجتماعي كالبخيل والمنافق، والمخادع، ولهذا السبب «عرفت مسرحيات موليير بشخصياتها الهزلية، والتي تمثل نماذج مزاجية غريبة وشاذة وهذه الشخصيات بقيت عالقة بالأذهان، وأصبحت رموزا لشوائب وعيوب نفسية عميقة، ومتجذرة في الذات البشرية»[1]، انطلاقا من هذا القول نستشف أن شخصيات مسرحيات موليير تميزت بسمات مختلفة وبعيدة عن المألوف، حيث غاص في أغوارها ليصل إلى كيانها النفسي الذي أثر في سيكولوجية المتلقي من خلال دغدغة حواسه لينفجر ضاحكا، كما أنها بقيت متجذرة في ذهنه، وهذا يعود إلى النقائص التي تعاني منها، وذوبان الشخصية الكوميدية في الأخطاء، والهفوات، إلا أنه حاول من خلال نصوصه فرض تغيير لتصرفات الشخصية، ومنه فكوميديا موليير لوحة فنية رائعة ذات تأثير بالغ على المشاهد، كما أنها تهدف إلى النصح والإصلاح لتجاوز الأخطاء، وتغيير الوضع الفاسد.

8.أزمة الكوميديا في القرن الثامن عشر:

تميزت الكوميديا في هذا العصر «بالضعف والتقهقر، ولم تعرف تطورا ولا تلاؤما مع ظروف الحياة في هذا القرن مما ولد أزمة»[2]، حيث شهد القرن الثامن عشر حالة من الانحطاط الفني، ولم تظهر أية أسماء مسرحية لامعة تبعث روح التجديد في المسرح باستثناء اللمسة التغييرية التي طرأت عليه من خلال المزج بين اللون المأساوي والكوميدي، فبعدما كانا عنصريين مستقلين عادا للانصهار في نصوص إبداعية بعد نجاح الثورة الفرنسية التي كان لها الفضل في ظهور العديد من الأنواع المسرحية الكوميدية التي كانت مرآة عاكسة للمجتمع.

[1]–محمد شرقي، موليير بين البناء الكوميدي وتجليات الحس التراجيدي "طرطوف، دون جون، كاره البشر"، نموذجا–دراسة في الشكل والمضمون–رسالة ماجيستير، إشراف: سليمان عشراتي، جامعة وهران، 1999، 2000، ص 147.

[2]–ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 381.

ومن أهم كتاب الكوميديا في هذا العصر «الإيطاليين كارلو غولدوني وكارلو غوتري والفرنسيين بييريو مارشيهو بيير ماريقو الذي طور الكوميديا وجعل الخطاب المسرحي مركز الفعل»[1]، وأدخل لعبة المرايا بشكل جعل الكوميديا تتجاوب مع وضع العصر.

9.الكوميديا في القرن التاسع عشر والعشرين:

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عرف مصطلح الكوميديا استقرارا في المعنى حيث أضحى يدل على كل مسرحية خفيفة فكاهية، بغض النظر عن نوعها وشكلها، وكاتبها، كما انضمت الكوميديا إلى قائمة المصطلحات المسرحية بعد ما شهدت نضجا فنيا، وتطورا ملحوظا وهذا ما يؤكد عليه "**الصغير إبراهيم محمود**" إذ يقول: «بدأ المسرح يتطور بشكل سريع جدا في القرنين التاسع عشر والعشرين، إذ ظهرت المسارح الحديثة من حيث البناء والتخصص، كما ظهرت الأدوات والوسائل التكتيكية الجديدة والحديثة من إضاءة، وصوت، وديكور، وملابس، ومكياج، وكذلك ظهرت أساليب، ومفاهيم، ومناهج، ومدارس فنية جديدة، ومتنوعة في الإخراج، التمثيل، التصميم وغيرها»[2]، ليحقق المسرح في هذه الفترة الذهبية طفرة نوعية على جميع المستويات، وعرف طريق الاحتراف من خلال النضج الفني والحداثة مما أكسبه شكلا مغايرا بفضل الآليات الجديدة كالاتكاء على التصميم، والمكياج، والإخراج، وغيرها من العناصر، ليمثلوا توجها جديدا، ولّد شعورا بالتميز والإصرار على الاستعانة بطرق جديدة تخص المسرح، ويوظف العديد من الفنون والأجناس الأدبية التي تنصهر مع بعضها البعض ليتم من خلالها تهجين الشكل المسرحي مع تنوع المذاهب المسرحية لتستقطب جميع الأقلام المبدعة فكل فنان يبرع في الاتجاه الذي ينتمي إليه «وقد تنوعت الكوميديا حسب الأفكار، والاتجاهات السائدة فمنها الملتزم، ومنها الساخر، والتهريجي، والعبثي والوجودي، واللامعقول ...إلخ، كما دخلت الكوميديا مع الفنون الأخرى كالتمثيل الصامت (البانتوميم)، الباليه، الأوبرا، السيرك، الرقصات الشعبية، وغيرها كما دخلت الكوميديا في الفنون الجديدة كالسينما،

[1]–ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 381.

[2]–الصغير إبراهيم محمود، الكوميديا الوجه الضاحك للمسرح، الباحثون (نسخة إلكترونية)، العدد 50أب 2011م، (اطلع عليه في 2020/2/22).

والتلفزيون، والرسم الكرتوني، والمجلات الفكاهية وغيرها، وبذلك دخلت الكوميديا في كل المجالات، وإلى كل البيوت، فأصبحت جزءا من حياة المجتمع»[1]، وهكذا حظي الفن الكوميدي بمكانة مرموقة، واستطاع التغلغل في جميع الأنواع الأدبية من أجل إحداث تغييرات جذرية في المناخ الثقافي، حيث اقتحمت الكوميديا السينما، والتلفزيون لتتبوأ بذلك رتبة فريدة في الفن المسرحي، بالإضافة إلى رواجها على مستوى المجتمع أيضا.

ومن أشهر كتاب هذه الفترة "**روبتسون**" **Robertson** الذي انحسرت أعماله في الاتجاه الواقعي الجمالي الذي يتميز بالديمومة «وبصفة الواقعية حيث عكس فيها الحياة اليومية للأفراد والجماعات وظهر ذلك في حوار شخصياته، وهكذا وضعت أولى مراحل تحويل مسار المسرحية بشكل عام والكوميديا بشكل خاص إلى الواقعية»[2].

ب.الكوميديا في المسرح العربي:

حاول الفلاسفة العرب ترجمة مصطلح "**الكوميديا**" في تعليقهم على كتاب "**فن الشعر**" "**لأرسطو**" حيث ترجمه "**ابن سينا ت 1037م**" كالآتي: «**والقوموذيا** يراد بها المحاكاة التي هي شديدة الترذيل، وليس بكل ما هو شر، ولكن بالجنس من الشر الذي يستفحش، ويكون المقصود به الاستهزاء والاستخفاف، وكان "قوموذيا" نوعا من الاستهزاء»[3]، أما "**الفارابيت950م**" فيقول في ترجمته: «وأما القوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم غير المرضي»[4]، ونلاحظ من خلال الترجمتين اتفاق كل من "**ابن سينا**" و"**الفارابي**" في ترجمة الكوميديا إلى القوموذيا، واعتبارها تحاكي الأفعال السلبية أو غير الأخلاقية، تلك الأفعال الشريرة التي يمقتها المجتمع من خلال الاستخفاف والاستهزاء بهذه الأنواع من التصرفات، إلا أن بؤرة

[1]-الصغير إبراهيم محمود، الكوميديا الوجه الضاحك للمسرح.

[2]-محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 137.

[3]-أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص 174.

[4]-المرجع نفسه، ص153.

الاختلاف بين الفيلسوفين هي أن "**الفارابي**" اعتبر الكوميديا نوعا من الشعر عكس "**ابن سينا**" الذي لم يصرح بالجنس الأدب الذي تنتمي إليه.

في حين اعتبر "**ابن رشد ت 950م**" الكوميديا حرفة الهجاء حيث يقول: «وصناعة الهجاء ليس إنما يقصد بها المحاكاة بكل ما هو شر وقبيح، بل بكل ما هو شر مستهزأ به، أي مرذول قبيح غير مهتم به»[1]، إن هذا التخبط العشوائي في ترجمة مصطلح الكوميديا يدل على جهل العرب القدامى كليا بالفن المسرحي، أصوله، أنواعه، قواعده، إلا أنه ومع بداية القرن التاسع عشر، وبفضل احتكاك العرب بالغرب، وتعرفهم على المسرح الذي ذاع صيته وانتشاره في البلدان العربية خاصة المشرقية منها التي استعمل روادها كلمة "**كوميضة**" للدلالة على المسرحية بشكل عام، أما الكوميديا فترجمت إلى "**الملهاة**" وهي الترجمة الأصح لهذا المصطلح والتي لم يعد هناك من يناقش صحة هذه الترجمة لاسيما وأنها تتناسب في الوزن مع المأساة كترجمة لتراجيديا[2].

حققت الملهاة قفزة نوعية، وأقبل هواة المسرح على هذا الفن الذي يحاكي الواقع الاجتماعي ويسخر منه، انطلاقا من مصر حيث «اهتم خديوي مصر إسماعيل بنهضة مصر الحضارية واللحاق بأوروبا أثر كبير في تشجيع الفنون المسرحية، والفرق الفنية...وهو الذي كلف الموسيقار "قيردى" بتأليف "أوبرا عايدة" لتمثل على دار الأوبرا المصرية التي أنشئت بمناسبة افتتاح قناة السويس»[3]، ومن هنا كانت اللبنة الأساسية لتأسيس المسرح العربي الذي أضحى محجا للفنانين المسرحيين لعرض نتاجهم الفني من خلال الاعتماد على الفرق المسرحية لتمثيل العروض التي أسهمت في تفوق الجنس المسرحي وكان «النموذج الكوميدي في المسرح يتطلع إلى موليير، ولذلك اتجهت حركة الترجمة إلى أعماله، كما اتجهت على الأعمال الكلاسيكية الفرنسية الأخرى عند "راسين" و"كروني" ثم اتجهت بعد ذلك إلى شكسبير»[4]، ومن بين هؤلاء الفنانين "**مارون النقاش**"، وإبداعه في تعريب هذه

[1]–أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص 208.

[2]–ينظر: ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 382.

[3]–عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، طبع في دار توبار للطباعة، مصر، ط1، 1992، ص 156.

[4]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص159.

المسرحيات منها مسرحية "**البخيل**" إذ سعى لتصوير الطبيعة البشرية وتناقضاتها بشكل كوميدي مع تطعيم المسرحية بلمسة عربية أصيلة تتجلى في النهل من التراث الشعبي، حيث نجد «المدعو النهلي يرغب بتزويج ابنته من قراد والذي يشترك معه في صفة البخل، وكلا منهما يحاول أن يجعل علاقته بالآخر وسيلة للانتفاع، والكسب، ونلاحظ أن قراد يضع يده في جيبه، عندما يقابل الثعلبي، خشية أن يسرق منه ماله، ويدور بينهما حديث ينتهي باتفاق مبدئي على الزواج»[1]، ومنه فمسرح "**مارون النقاش**" بقي حبيس المواضيع الاجتماعية، وبخاصة الصفات القبيحة منها "كالبخل"، وهذا ما تجسه في "**البخيل**" التي استلهم موضوعها من المسرح العالمي.

وتعّد تجربة "**مارون النقاش**" زاد شغف الكتاب في الوطن العربي بصنعة الترجمة والاقتباس من الروائع المسرحية العالمية، وبخاصة تلك التي تستلهم مواضيعها من المرجعية الاجتماعية، لتكون بذلك قريبة من واقع المتلقي، كما حاول الرواد بلورة الطروحات المقدمة لتحاكي المحيط المحلي على الرغم من أنها «مستمدة في روحيتها وشكلها من قالب الكوميديا الكلاسيكية (خمس فصول، حبكة متصاعدة، نهاية سعيدة»[2]، واعتمد الإنتاج المسرحي الكوميدي العربي على طابع المحلية البسيطة من خلال التنويع في استخدام اللهجات المتباينة من منطقة إلى أخرى، مع التركيز على العرض المسرحي دون النص، وفي ذلك يقول "**علي الراعي**": «أن الأشكال الكوميدية الشعبية يمكن أن تشكل مفتاحا لتطوير الظاهرة المسرحية وربطها بواقع المتفرج العربي لأنها أكثر قدرة على استيعاب أشكال الفرجة المتنوعة »[3].

ومن بين أهم رواد المسرح الكوميدي العربي "**يعقوب صنوع**" الذي يعدّ المؤسس الحقيقي للمسرح العربي، حسب كثير من النقاد، حيث استطاع نقل المسرحيات الأوربية، ولاسيما أعمال "**موليير**" و "**غولدوني**" «التي اعتبرت الأرض الخصبة للمحاكاة المسرحية الكوميدية، كما جنح

[1]–محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب الحديث، 1847–1914، دار الثقافة، بيروت، 1967، ص 418.

[2]–ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 382.

[3]–المرجع نفسه، ص 383.

"**صنوع**" إلى استلهام كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك في مسرحه، استخدم النكات اللفظية والجنسية. كما استعمل الهزل، والفكاهة الراقية: قدم تهريجا كما قدم أفكارا، وفهم تماما أن المسرح ينبغي أن يكون فرجة»[1]، ومنه فمسرح "**صنوع**" كوميدي بامتياز لجأ فيه إلى الترميز والتشفير من خلال استخدام التنكيت البذيء لتنبيه المنحرفين عن الأخلاق الأصيلة والسخرية منهم، لتحقيق استحسان المتلقي وتوجيهه إلى مساءلة الذات، والمحافظة على الهوية.

ومنه نستشف أن المسرح الكوميدي الذي قدمه "**يعقوب صنوع**" عكس روح الثقافة المصرية ليتوجه بها إلى الشّعب قبل أهل الفكر من خلال بلورة القالب الكوميدي لانتقاد الأوضاع الاجتماعية والسياسية، كما حفل مسرحه بالأغاني والرقصات الشعبية.

ومع انطلاق الحرب العالمية ذاع صيت مسرحيات الفارس التي تعتبر شكلا مسرحيا بسيطا لا تحتاج إلى ثقافة وتفكير راق، مثلتها الفرق المسرحية الكوميدية على الركح المسرحي مع بداية نشأتها وظهورها[2]، خاصة في المسارح المصرية التي شهدت تطورا وازدهارا واضحا نتيجة تشجيع البلاط الحاكم الذي كان مولعا بهذا الفن الراقي؛ حيث عمل على تشجيع الفنان الموهوب ماديا ومعنويا من أمثال يوسف وهبي الذي «اتجه إلى الكوميديا تحقيقا لرغبة الجمهور...أما توفيق الحكيم منذ 1923م ألف مسرحية "العريس" التي مصرها عن مسرحية فرنسية، وهي من الكوميديا الخفيفة التي تعتمد على المفارقات، والمفاجآت، وسوء التفاهم»[3]، مما زاد المسرح حيوية ونشاطا بفضل طبقة من الفنانين المبدعين الذين راحوا يصورون حماقات الإنسان وإجرامه في حق نفسه، مع التركيز على الأخطاء الشائعة في المحيط الاجتماعي، وهذا ما جعل المسرح خطابا فعالا يكرس مشروع التصحيح الأخلاقي والسلوكي للشخصية الإنسانية، مع تخفيف الضغوطات التي يواجهها في حياته وبذلك حملت الكوميديا على عاتقها مهمة النصح والتقويم مع النقد لكن بنكهة فكاهية.

---

[1]-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ط2، د ت، ص 69.

[2]-ينظر: عبد العزيز شرف، الأدب الفكاهي، ص 161.

[3]-المرجع نفسه، ص 161.

وعرف المسرح العربي «منذ أواسط الخمسينيات تحولا باتجاه تقديم مسرحيات لها طابع كوميدي لكن السمة الغالبة فيها هي كونها ثقافية واقعية هادفة لها بعد سياسي أحيانا وفي هذه الحالة كان النص هو الأساس على حساب العرض مما يفترض توجه هذا المسرح لجمهور مختلف عن الجمهور الشعبي الذي كانت تجذبه الكوميديا في السابق»[1]، إن هذه الفترة الزمنية تترجم الوعي غير المسبوق الذي صاحب تطور المسرح العربي الكوميدي، حيث أضحت الكوميديا عنصرا فعالا في تغيير الدهنيات والعقليات الجامدة، مع خدمتها للنقد الاجتماعي بحضور قوي، فلا يمكن ذكر المسرح العربي الكوميدي دون ذكر مسرحيات (حياتنا كده، عيلة الدوغري، الناس اللي تحت والناس اللي فوق...)، إذا فالكوميديا وسيلة راقية ذات مصداقية وأفكار ذات وقع في المتلقي لأنها نتاج فني من لدن مسرحيين يؤمنون أن الكوميديا بقدرتها على نقل رسالة سامية.

نستنتج ممّا سبق، أن العرب لم يعرفوا المسرح إلا عن طريق حركة الترجمة والاقتباس، إلا أنها عرفت تطورا ملحوظا بعد ذلك يشهد له بذلك النقاد وأهل الاختصاص، وخير دليل على ذلك التوجه الجماهيري غير المسبوق على العروض والنصوص المسرحية الكوميدية.

ج. نشأة الكوميديا في المسرح الجزائري:

تقر الكتب النقدية بأن المسرحيات التي عرضت في إطار زيارة فرقة "**جورج الأبيض**" سنة 1921 لم تلق إقبالا لدى الجمهور الجزائري، ويعود هذا الامتناع إلى عدة أسباب منها صعوبة فهم الجمهور الجزائري للغة الفصحى بسبب انتشار الجهل والأمية في أوساط الجزائريين، كما كانت ثقافة كتاب النقد المسرحي بعيدة عن اللغة العربية الفصحى، لذا نجد جل المسرحيين الجزائريين يكتبون باللهجة العامية، ويؤكد الأستاذ "**مصطفى كاتب**" أن الفن المسرحي الجزائري «ارتبط في بداياته بشركة الأسطوانات المسماة جوموفون، حيث ظهرت أولى الاستكشات المسرحية مسجلة على أسطوانات، وكانت غنائية هزلية»[2]، إذا فظهور الكوميديا في المسرح الجزائري ظهور شّعبي تراثي بأسلوب موائم

[1]–ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 383.

2–علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص460.

للبيئة العادية، وبأشكال ناقمة عن الأوضاع السياسية المتسمة بالانقلابات آنذاك والسير الاجتماعية المحلية المعروفة لدى الجميع.

ومنه فقد أدى النص المسرحي الكوميدي دورا نضاليا هاما مند نشأته، حيث سعى إلى نشر الوعي بضرورة مقاومة الاستعمار الفرنسي، من خلال الاستعانة بتقنيات الكوميديا لتمرير رسائل مشفرة للشعب الجزائري تفضح الممارسات الاستعمارية على الرغم من الرقابة الفرنسية.

وفي أوائل العشرينات وعقب فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات بالفصحى شرع الممثلان "**علالو**" "**ودحمون**" في إخراج هزليات، في شكل مسرحيات ضاحكة، خشنة الاتجاه، مكتوبة بالعامية، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال في سنة 1926 وأحرزت نجاحا طيبا، يصف "**مصطفى كاتب**" هذه المسرحيات بأنها «لم تكن تأليفا بالمعنى الصحيح، بل كانت إعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية، على قصص من ألف ليلة وليلة»[1].

وفي 16 ماي 1926 قدمت فرقة "**زاهية** " مسرحية خيالية مستوحاة من ألف ليلة وليلة بعنوان "**الصياد والعفريت**" وهي مسرحية كوميدية غنائية تتكون من أربعة فصول وخمس لوحات، وقد حققت نجاحا جماهيريا خرافيا نتيجة الأداء التمثيلي الرائع الكوميدي "**دحمون**" الذي جسّد شّخصية السّاحرة بطريقة فنية ممتازة إضافة إلى دور الشيطان، كما لا يمكن أن ننسى الممثل "**علالو**" الذي أظهر هو الآخر قدرات تمثيلية جيدة نتيجة أدواره الكوميدية، ومن هنا تجدر الإشارة إلى مشهد الشيطان المضحك الذي لا يمكن معه مقاومة الضحك[2]، يقول "**علالو**" في ذلك: «وفي إحدى السهرات التي كانت تقدمها المطربة قدمنا "عنتر لحشايشي»، وهي كوميديا بطولية في ثلاثة فصول وقد علق على المسرحية "**أندري ساوري**" في مجلة "**إفريقيا الشمالية**" قائلا: إن عنتر لحشايشي التي قدمها لنا المؤلف العاصمي "**علالو**" تحمل مغزى لا بأس به، فالأوديسة الكوميدية البطولية التي

[1]-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 461.

[2]-ينظر:مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، تر: د.أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ص46.

انساق فيها الحلاق المسكين بسبب تشابه في الاسم، وتحت تأثير الحشيش، في مغامرات عجيبة، وهي على بساطتها مؤثرة جدا، وقد قام "**علالو**" نفسه بتمثيلها بحيوية وواقعية وروح فكاهية[1]، وهو ما يؤكد عبقرية "**علالو**" الفنان الشامل، الذي برع في التمثيل، وأبدع في التأليف من خلال نصه المسرحي الموسوم ب"**عنتر الحشايشي**" الذي جاء في قالب كوميدي ساخر عن تأثير المخدرات والمسكرات على الفرد الجزائري، بلغة واقعية محلية، وحس فكاهي مميز جعل الناقد "**أندري ساوري**" يشيد به ويثني على أدائه التمثيلي.

عرف المسرح الجزائري في الثلاثينيات عصرا ذهبيا على يد "**رشيد القسنطيني**" الذي عكف على ممارسة المسرح الشّعبي، والإبداع فيه كونه يتماشى مع مزاج المجتمع الجزائري في إطار ما يسمى بالمسرح الضاحك، وتميز "**القسنطيني**" بحس فني مكنه من الغوص في أعماق المجتمع مستعينا بقدراته الهزلية الكوميدية لتصوير الواقع المعاش، ويذكر "**أحمد بيوض**" أن أغانيه تجاوزت المئات إضافة إلى عشرات السكاتشات القصيرة[2]، أما مسرحياته فتقدر ب: 25 مسرحية، وتقول "**إرليث روث**" في كتابها "**المسرح الجزائري**" «إن رشيد القسنطيني ألف أكثر من مئة مسرحية وإسكتش، وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور فقدم شخصيات العالم المزيف، والمنافق، والقاضي، والظالم، ورجل الشرطة، ومحدث النعمة والسكير وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك»[3].

وبرز على الساحة الكوميدية أيضا الفنان "**محمد التوري**" الذي كان مولعا بالهزل والتنكيت في شبابه، وعرف بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع الاجتماعية بلغة شعبية محلية، واشتهر أيضا بقدراته التمثيلية البارعة مع أسلوبه الكوميدي البسيط، مما جعله ينتسب إلى فرقة "**محي الدين بشطارزي**"

[1]-ينظر:مذكرات علالو شروق المسرح الجزائري، تر: د.أحمد منور، ص 46.

[2]-ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 1998، ص 28، 29.

[3]-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 461.

العريقة وشارك في أعمال فنية متنوعة منها: المسرحيات، والأغاني الفكاهية والسكاتشات، ومن أعماله التي بقيت خالدة نذكر: مسرحية «البارح واليوم، زعيط ومعيط،دبكة ودباك، الأغاني الفكاهية التي نذكر منها: أنا مليت، فلوس فلوس، يامول الدار، سامبا تيرو»[1].

ومع بداية الستينات ظهر "**أحمد عياد**" فتألق بدور "**رويشد**" بفضل أسلوبه الفكاهي الخاص القائم على المعرفة الحقيقية بنفسية الجمهور الجزائري، فكانت الكوميديا –عنده–الجسر الذي يوصل كلمته إلى المتابعين، وقّدم "**رويشد**" فكاهة شّعبية اعتبرت محاكاة للواقع الشعبي، وتصويرا للظروف الاجتماعية، الثقافية، السياسية التي يعيشها الشعب، كما أنه أراد أن يكون مسرحه امتداد لمسرح القسنطيني، ولا يمكن أن ننسى الظواهر الاجتماعية التي تطرق إليها كظاهرة تفشي البيروقراطية من خلال استخدام الكوميديا الانتقادية مع أسلوب السخرية، حيث تحتوي جميع مسرحياته صور ولوحات فكاهية لاذعة[2].

ترك "**كاتب ياسين**" بصمته في المسرح الفكاهي، إذ عرفت مسرحيته "**محمد خذ حقيبتك**" رواجا وانتشارا كبيرا، لأنه اعتمد فيها روحا شّعبية فكاهية، وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهما: الفكاهة الشعبية، وفكرة الارتجال[3].

نستشف من كل ما تقدم أن المسرح الكوميدي الجزائري نشأ نشأة محلية وشّعبية واجتماعية، على يد مجموعة من الكتاب المميزين على رأسهم (محي الدين بشطارزي، ورشيد القسنطيني، وسلالي علي، ودحمون...وغيرهم)، حيث راهن هؤلاء على أسلوب السخرية والهزل لتحقيق حركة انتشار وكسب للجمهور الجزائري الذي أقبل على هذه العروض بكل شغف، لأنها تميزت بقدرتها الفائقة

[1]–عبد القادر بن دعماش، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري، نقله إلى العربية توزوت محمد، منشورات انتر سيتي، 2007، ص 123-124.

[2]–ينظر: إدريس قرقورة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، د ط، د ت، ص87.

[3]–ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص462.

على تصوير التناقض بين الظاهر والباطن، لتكشف حقيقة الأوضاع المزرية على لسان شخصياتها، من خلال الاعتماد على لغة بسيطة محلية مناسبة لطابع الفكاهة.

قدّم الفن الكوميدي نجاحا جماهيريا لا نظير له موازنة بالأنواع المسرحية الأخرى، لأن الكوميديا سعت إلى إصلاح ومعالجة عيوب المجتمع الجزائري؛ حيث استلهم الكتاب مواضيعهم من الواقع الجزائري من خلال طرحها بطريقة مثيرة للضحك على الركح، لأنها الأقرب إلى الوجدان الشعبي، مما أدى إلى خلق مسرح شّعبي حقيقي كان مرآة عاكسة لمختلف أحوال الفرد الجزائري.

3.علاقة الكوميديا بالضحك:

تقوم دعائم الكوميديا على نقد ما هو سلبي أو ما هو معوج في سلوك الإنسان والسخرية من عيوب المجتمع، وهذا ما جعلها ترتبط ارتباطا عضويا بظاهرة الضحك، ويتجسد ذلك من خلال ربط مفهوم مصطلح "**الكوميديا**" بالضحك كونه عنصرا فعالا وأساسيا فيها، ويذكر «دليل أوكسفورد للمسرح والعرض إلى أن الضحك ينم عن التسلية بالصوت والفعل نتيجة استجابة المتلقي للحظة هزلية أو مشهد كوميدي وهو دليل على الكوميديا الناجحة»[1]، لترتبط الكوميديا بالضحك ارتباط السبب بالمسبب، فكلما عرض موضوع الكوميديا يتبادر إلى ذهن المتلقي حالة من الإضحاك «بوصفه شكلا من أشكال الفن يحقق إذا ما كان مصحوبا بأداء حي أكثر مما تحققه الأشكال الفنية الأخرى والكاتب الكوميدي يتعرف على ذوق الجمهور عندما يسمع استجابته المفاجئة والفورية»[2] ويعتبر الإقبال الجماهيري على العمل الإبداعي الذي يحتوي على الكوميديا أبرز معيار على نجاح العمل، وتحقيقه إيرادات ونسب مشاهدة مرتفعة، أو فشله على الساحة المسرحية.

[1]–ايفريتم.شريك ريتشارد موريل، أساليب التمثيل، تر: سامي عبد الحميد بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، د ط، 2010، ص120.

[2]–ملفنهيلترس: أسرار كتابة الكوميديا، تر: صبري محمد محسن، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص16.

إن الضحك ينتج من الكوميديا وأساليب صنع الضحك هي في الأساس كوميديا، ومنه نستشف طبيعة العلاقة المتلاحمة بين المصطلحين، حيث يمثل آلية الضحك استجابة صوتية وحركية نتيجة موقف كوميدي معين أسهم في حدوث فعل الضحك.

كما نلاحظ ارتباطا واضحا بين "**الضحك والكوميديا**" فعلى سبيل المثال نجد المعجم الوسيط يعرف الكوميديا على أنها «مسرحية منثورة أو منظومة تصف معايب الناس، ورذائلهم في صورة مضحكة»[1]، ليبرهن هذا المفهوم على اقتران فعل الضحك بالكوميديا منذ زمن بعيد من خلال الوقوف على عيوب الناس وعرضها إلى الجمهور بطريقة مضحكة لافتة للانتباه.

أثار مفهوم الضحك اهتمام دارسين في مجالات مختلفة كالفلسفة، وعلم النفس، والنقد الأدبي على مر التاريخ، وكتبت فيه نظريات قائمة بذاتها نستهلها بما قدّمه "**أرسطوAristo**" الذي اعتبر «الضحك نوع من التطهير الذاتي»[2]، باعتباره سلوكا إنسانيا ينتج عن ضغوطات يعيشها الفرد لتشكل قيودا بالنسبة إليه، وهذا ما يؤدي إلى تزايد الضغط على اللاشعور الذي يحاول بدوره الانفلات منه باللجوء إلى آلية الضحك للتخلص من المشاعر الداخلية المكبوتة، ومع مرور الوقت تطورت نظرية الضحك الأرسطية لتصبح النظرية النفسية عند "**فرويد Freud**" وأتباعه في مدرسة التحليل النفسي من خلال دراسته المشهورة المعنونة «النكتة وعلاقتها باللاشعور، إذ اعتبر الضحك إطلاق للطاقة النفسية المكبوتة بمعنى أنه يساعدنا على التخلص من المشاعر المكبوتة الناجمة عن مواقف مؤلمة مررنا بها»[3]، وقد لاحظ "**فرويد**" الذي كان يؤمن بأهمية الضحك بالنسبة للإنسان «كثرة الفكاهات الساخرة- وشيوعها بل وتفوقها على تلك الخالية من السخرية، ونحن إذ نضحك نكون في العادة نضحك إما على شخص أو شيء»[4]، وتبرهن نظريته أن الضحك حالة من حالات الترويح عن النفس المثقلة بالهموم، والمشاكل ، والصراعات، والمتناقضات لذلك تلجأ الذات إلى هذا

[1]-المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، د ت، ص843.

[2]-أسامة قفاش، فن الكتابة الكوميدية، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د.ط، 2012، ص8.

[3]-المرجع نفسه، ص8.

[4]-ت.ج.ا.نلسن، نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، ص7.

الفعل لتحقيق التوازن النفسي انفلاتا من الاضطرابات المتولدة بسبب الضغوط الواقعية الشخصية السلبية، فالضحك ينشط كلما كانت الحاجات الانفعالية والنفسية في أقصى درجاته كالحاجة إلى التظاهر، أو حاجات الجسد، أو العدوان، أو مشكلات وضغوط الوضع الاجتماعي، فقد تتحول هذه الحاجات المكبوتة إلى ابتسامة، وقد يشعر الفرد بأنه أقل منزلة في مجتمعه نظرا لحاجته إلى السلطة والمال، لذلك يلجأ إلى أسلوب الفكاهة للتنفيس ولتعّرية الواقع الاجتماعي لأن الضحك يمنحنا فرصة التعبير عن هذه الرغبات المدفونة، وتوجيه الشخصية الإنسانية إلى هذا الفعل لخلق توازن يساهم بتحقيق القبول الاجتماعي.

ونلاحظ تشابها إلى حد ما بين نظرية "**التطهير**" للفيلسوف اليوناني "**أرسطو**" ونظرية التحليل النفسي التي أطلق عليها "**فرويد**" "**نظرية التسامي**"، فحاول عالم النفس النمساوي تطوير نظريته من خلال استلهامه تحليل أرسطو لماهية الضحك، ودوره في التخلص من الكبت من خلال كتابه فن الشعر، إذ اعتبر كلاهما آلية الضحك عاملا رئيسيا في تكوين الشخصية السوية السليمة؛ لأنه يساعد الإنسان على تفريغ الشحنات، والطاقة السلبية التي غالبا ما تؤدي بالفرد إلى العدوان والعنف والاكتئاب.

يعتبر "**هنري برغسون bergison henri**" أشهر من كتب في فلسفة الضحك في دراسة طرح فيها عدة نقاط مهمة؛ نستهلها بمفهوم الضحك حيث يرى الفيلسوف بأنه «إنسانيا أو شبيها بما هو إنساني، وأنه ينشأ بين الناس وهم مجتمعين، وأنه لا يبدأ إلا حين نكف عن التأثير؛ فإذا تعاطفنا مع أي عيب فذلك يكون مأساة، وأن يتسم بالتصلب ضد الحياة الاجتماعية ممن يسير في طريقه آليا من غير أن يعينه الالتفات للآخرين يكون مضحكا، وما وظيفة الضحك إلا أن يعاقب ذهوله وينشله من حلمه»[1]، فالضحك خطاب جماعي ينتج بين شخصين أو أكثر، على الرغم من أن الإنسان يفكر كثيرا فمن النادر أن يضحك دون وجود صحبة معه، فدرجات الضحك تزداد كلما زاد عدد الأفراد ويتجسد هذا الفعل المصحوب بصوت مسموع من خلال السخرية والتنكيت على عيوب الناس،

[1]–هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 2007، ص118.

فالضحك وسيلة لتصحيح الخلل الموجود بالجسد الإنساني في غياب التعاطف، والشفقة، من أجل الحفاظ على المشهد الضاحك، وعدم تحويله إلى تراجيديا، كل هذا بدافع التخلص من المشاعر السلبية، والطاقة المكبوتة لتحقيق المتعة، والفرجة للمتلقي، "**فبرغسون**" يدعو إلى التجرد من العاطفة للخروج من حالة التأثر بالتراجيديا والمآسي، والتسلح باللامبالاة إزاء المواقف المحزنة.

إن الضحك «وقبل كل شيء تصحيح وإصلاح؛ فقد وضع من أجل التخجيل، فيجب أن يشيع في الشخص الضحوك منه إحساسا متبعا، إن المجتمع ينتقم عن طريق الضحك للحريات التي أخذت منه. ولا يبلغ الضحك هدفه إن هو اتسم بالود وبالطيبة»[1]، ومنه فالضحك سمة إنسانية تسعى إلى تحقيق التغيير والإصلاح الإيجابي من خلال بعث شعور الاتزان في الفرد، كما أن البيئة الاجتماعية دائما ما تحاول أن تثأر لنفسها نتيجة الحرمان، الكبت، القمع الذي تعرضت له، فتلجأ إلى آلية الضحك لصرف الطاقة النفسية السلبية التي دائما ما تتسبب في اختلال التوازن النفسي والاجتماعي مما يؤدي إلى الدمار واندلاع الحروب، واتساع الهوى بين المجتمعات، لذلك فالضحك يسعى إلى تحقيق أغراضه من خلال اللجوء إلى أسلوب العنف، والصخب، فالود والطيبة حسب الفيلسوف "**برغسون**" لا تحقق له أهدافه وطموحاته الشرعية، «فلكي نفهم الضحك يجب أن نرده إلى بيئته الطبيعية، وهي المجتمع ويجب أن تحدد وظيفته النافعة، على الأخص، وهي وظيفة اجتماعية»[2]، فللضحك مدلولات اجتماعية لأنه يتعلق بالإنسان سواء أكان هو من يضحك أو هو موضوع الضحك، كما أن له وظيفة اجتماعية متمثلة في التخفيف من مآسي المجتمعات والترويح عنها.

ويتحدث "**برغسون**" عن أسباب الضحك فيرجعها إلى صور جمالية متتالية ومتلاحقة وتداعيها المطردة داخل النفس الإنسانية، حيث يقول: «ها نحن أولاء جد بعيدين عن السبب الأصلي للضحك: فهذه الصورة المضحكة لا تفسر بذاتها ولا تفهم ألا لشبهها بأخرى، وهذه لا تضحكنا إلا

[1]–هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، ص119.

[2]–المرجع نفسه، ص127.

لقرابتها بثالثة، وهكذا دواليك، بحيث لن ينجو التحليل النفسي من التيه، مهما افترضنا له من العمق، والتبصر، إذا لم يمسك بالخيط الذي اتبعه المضحك في سيره من السلسلة إلى طرفها الآخر»[1]، ويؤكد الفيلسوف هنا أن التحليل النفسي لن يحقق أي نجاح في تفسير أسباب الضحك على الرغم من الآليات التي يمتلكها ويتحكم فيها إذا لم ينظم الصور الجمالية حسب ترتيبها المعروف من الأول إلى الأخير.

توجد ثلاث نظريات ركزت اهتمامها على الكوميديا والضحك نستهلها بنظرية الفرنسي "**ميلنيان Milinian**"حيث يقول: «ينجم الضحك في نطاق السخف والحمق، وفي الوقت نفسه نشعر بأنه عادي مألوف لنا»[2]، بمعنى أن الضحك يتشكل من مواقف عادية ومتكررة في الحياة اليومية للإنسان، فغالبا ما تكون مألوفة ومعروفة تغيب عنها خاصية المفاجأة، والإدهاش، والذهول وتظهر هذه المواقف نتيجة تصرفات سخيفة أو حمقاء تصدر من إنسان يتصف بالغباء، فمواجهة غير المألوف والمختلف عن طبيعته يولّد شعورا مباغتا، ولا يثير فينا رغبة للضحك أو السخرية، وهذا يتناقض مع ما ذهب إليه "**لوسيان فابر Lucien Faber** «الذي أرجع أسباب الضحك إلى "كل ما يثير في النفس القلق والخوف ثم ينتهي نهاية سعيدة »[3]، فالضحك حسب رؤيته يبرز نتيجة مواقف تبعث على الهلع والارتباك، والقلق للنفس البشرية، لكنه في المقابل ربط هذا التوتر والنهاية السعيدة من خلال التلاحق بينهما، مما يؤدي إلى حدوث الانفراج والارتياح اللذان يسهمان في نشر حالة من الضحك عند الإنسان، ما يدل على توافق مفهوم الضحك والسعادة، ويعتبر أحد دلالاتهما، أما أهم ما جاء به "**بانيول مارسيل Marsel Bagnol**" في كتابه "**على هامش الضحك**" فهو تقسيمه الضحك إلى نوعين هما[4]:

[1]–هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، ص 127.

[2]–لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة، القاهرة، د ط، 1998، ص19.

[3]–هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، ص 19.

[4]–المرجع نفسه، ص 20-21.

1-الضحك الأول: هو الضحك بالمعنى الصحيح، أي الضحك السليم القوي الذي يستند إلى هذه القاعدة: "إنني أضحك لأنني أشعر بتفوقي" هذا ضحك إيجابي.

2-أما الضحك الآخر: فهو قاس مرير، ويكاد يكون كئيبا، فلسان حال صاحبه يقول: "إنني أضحك منك لأنك دوني، وأقل مني، إنني أضحك على عجزك ومن ضعفك.

وهذا ضحك سلبي ضحك الازدراء، ضحك الانتقام والتشفي، وبين هذين النوعين نلتقي بأنواع عدة من صنوف الضحك يتفاوت بعضها عن بعض تفاوتا طفيفا؛ وعليه فالضحك نوعان حيث يمثل الأول صيحة الانتصار وتعبير عن التفوق والشعور باللذة والانتعاش نتيجة التميز والتفرد، أما الثاني فضحك استهزاء مأساوي ناتج عن الشعور بالدونية والعجز فهو ضحك ممزوج بالحزن أو البكاء ويتشكل من الضعف والانحطاط.

وخلاصة القول إن العلاقة بين الكوميديا والضحك علاقة التحام وارتباط، ويبرز ذلك من خلال الأهداف «تنجز الكوميديا أهدافها من خلال المتعة والضحك وتشتمل هذه الأهداف في التطهير للانفعالات ويعد الضحك بمنزلة الأم الرؤوم الحاضنة للكوميديا»[1]، فجميع الدراسات الفلسفية والنفسية التي اهتمت بالكوميديا دائما ما تخرج بنتيجة مفادها تقاطع الكوميديا مع آلية الضحك، واعتباره مظهرا عاما لها.

4.أنواع الكوميديا:

تختلف أنواع الكوميديا من حيث طبيعتها، وموضوعاتها وأساليب بنائها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

1. كوميديا اللفظ:

هي لون من الكوميديا «تعتمد على المهارة الذهنية في تجانس الألفاظ شكلا وافتراقها معنى، وما ينتج عن هذا التقابل من تناقض مضحك»[2]، ينزع هذا النوع إلى التركيز على اللفظ بصورة خاصة

[1]-شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1990، ص81.

[2]-محمد عنائي، فن الكوميديا، ص 82.

حيث يعمد الكاتب إلى انتقاء كلمات متقاربة ومنمقة شكلا ومتباعدة معنى، حيث يصبغ الجمل بالتشفير والرمزية بصورة عجيبة لا يتصورها العقل مبتعدا عن استخدام الجمل المعروفة في المواقف المألوفة، فالإحساس بالضحك هنا ينتج عن غرابة استعمال الكلمات على الرغم من توافقها مع الأحداث والمواقف الكوميدية، بالإضافة إلى شعور المتلقي بالخروج من عالم رتابة وروتينية المصطلحات العادية التي ألفتها الصورة الذهنية.

2. كوميديا الشخصية:

يعتمد هذا النوع الكوميدي «على كشف النقائص والعيوب وتجسيدها والمبالغة فيها ومقابلتها بعضها ببعض مثل: الجمود وعمى البصيرة، والغرور...والحمق، وتجسيد هذه الصفات في شخصيات يبعدها عن صورة الإنسان الطبيعي ويحولها إلى مجردات تلتقي وتفترق وتثير الضحك لغرابتها والمبالغة في تصويرها»[1]، تتخلص كوميديا الشخصية من كل مظاهر الإنسانية التي تمتلكها عند تقديمها تمثيليا لتطرح مجموعة من الصفات السلبية (كالحمق، التفاهة، الغرور...) بصورة فيها الكثير من الغلو والمبالغة، ويتجسد ذلك من خلال الجمع بين هذه السلوكيات المنحطة التي تبعد الإنسان عن صورته الطبيعية المرسومة في ذهن المتفرج، ولإظهار طبيعة المسرحية وانتمائها يعمد المؤلف فيها إلى «تصوير الشخصية المسرحية أكثر من اعتماده على أي عنصر آخر من عناصر بناء المسرحية»[2]، ويبرهن لنا هذا المفهوم على المساحة الواسعة التي تتمتع بها كوميديا الشخصية من خلال ترأسها العمل الفني الإبداعي، على حساب العناصر الفنية المسرحية الأخرى كالديكور، الصراع، الحوار، المواقف، حيث يتم التطرق إلى كل ما يميز هذه الشخصية وما تعانيه، وما تتعرض له من صعوبات بالوصف الدقيق ويتجسد ذلك في الغوص في أغوارها للوصول إلى كيانها النفسي، وخلجاتها الشعورية التي تدخل ضمن حيز الصراع واللاصراع، فالتصوير أهم عنصر يركز عليه الكاتب، لأن الأنظار دائما تبقى معلقة على طبيعة الشخصية، وتركيبها الفني، وهذا ما يشدد عليه "**رشاد رشدي**" من خلال قوله:

[1]– محمد عنائي، فن الكوميديا، ص83.

[2]–عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الحكيم عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص87.

«والاهتمام هنا بالشخصيات نفسها، هو اهتمام أعمق من مجرد تصوير نواحي نقصها أو لوازمها الاجتماعية»[1]، بمعنى أنه وجب الاهتمام بالصفات الحسية العميقة للشخصية بعيدا عن الشكل الخارجي لها، أو بعيدا عن النقائص التي تعاني منها أو الظروف الاجتماعية التي تعيش فيها.

3. كوميديا الحدث الدرامي:

يركز هذا النوع الكوميدي على الحدث الدرامي تركيزا كبيرا، لأن هذا الأخير يعتبر المركز الرئيسي في بناء العمل الفني الإبداعي، فهو النقطة التي ينطلق منها المبدع في بناء الحبكة، والشخصيات وإبراز حلقات الوصل التي تربط بين العناصر الفنية للمسرحية الكوميدية، ويجب أن تتصف هذه المسرحية ببساطة الحدث الدرامي والبناء، وتتحاشى الأحداث غير المحتملة، والمقحمة على السياق الرئيسي[2] فكلما ارتبط الحدث بالبساطة كلما كانت المسرحية واضحة الخطوط والمعالم، سهلة الوصول إلى ذهن المتلقي، مما يسهم في تحقيق الهدف منها وإيصال الرسالة المطلوبة بكل مهارة وإتقان.

4. كوميديا القناع:

يحظى هذا النوع الكوميدي بمتابعة خاصة من طرف المتلقي، لأنه يحفز النشاط العقلي على تحليل، وتفسير اللغة الرمزية التي يستعين بها المؤلف المسرحي لتمرير رسائله المغلفة بالنقد اللاذع والسخرية المرة من الواقع المعاش، حيث يسعى الكاتب لتعّرية المجتمع، وكشف الستار عن كل ما يحدث من انتهاكات وممارسات غير أخلاقية من طرف الفرد أو السلطة من خلال الاستعانة بآليات تبعث على الضحك والسخرية.

*وصنف "**باتريس بافيس Patrice Pavis**" الكوميديا إلى عدة أنواع نذكر منها:

1. كوميديا الطباع: ترسم كوميديا الطباع بدقة كافية الشخصيات بمواصفاتها النفسية والأخلاقية وتبلغ حدا معينا من التوازن باقتراحها معرض صور لا يحتاج مطلقا إلى حبكة، حدث، حركة مستمرة لكي يتحقق، وقد ازدهرت في القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، تحت تأثير طباع **لابروير**

[1]–رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 92.

[2]–ينظر: بن حنيش نواري، تقنيات الفكاهة في المسرح الجزائري نصوص رشيد القسنطيني أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2014، ص 57.

Les caractères de La Bruyere"[1]، تسعى للتصوير العميق والحقيقي لجميع الشخصيات الموضوعة في العمل الفني الإبداعي من خلال الاعتماد على مختلف طباع الأفراد وأبعادها المختلفة، عيوبها النفسية، ممتزجا مع العناصر المسرحية الأخرى لتحقيق التوازن الفني.

2. كوميديا العادات: إنها تدرس الإنسان في المجتمع، والاختلافات الطبقية والبيئة والطبع (مثلا: إنجلترا في القرنيين السابع عشر والثامن عشر. كونغريف (Congreve)، وشيريدان (Sheridan)، وموليير، ودانكور (Dancourt)، ولوزاج (Lesage)، ورينيار(Regnard)، في القرن التاسع عشر الدراما الطبيعية)[2]، يزخر هذا النوع بالطباع البشرية على تعدد اختلافها ومشاربها، وينتقي الكاتب أمزجة من محيطه الاجتماعي بصفات متنوعة تجمع بين الخير والشر، بمعنى أن لكل إنسان سلوكيات يتميز بها وتسيطر على تصرفاته، وهذا ما يكتشفه المتلقي في هذه المسرحيات.

3. كوميديا الصالونات: هي مسرحية «تظهر غالبا شخصيات تتناقض في صالة برجوازية، الهزل فيها شفهي فقط ولطيف ويبحث عن الكلمة الجيدة أو عن كلمة المؤلف»[3]، تؤدي الشخصيات أدوارها التمثيلية في حيز مكاني يعرف بالصالون البرجوازي، تتسم بالنقد اللاذع الذي يظهر ويتجسد في العمل الفني من خلال التناقض والمفارقات التي يعرف بها الأبطال الذين ينتمون إلى الطبقة الراقية النبيلة، وتقوم دعائم هذه المسرحية على التنميق اللفظي في تشخيص الأمراض الاجتماعية، وحركات التغيير التي يشهدها المجتمع بصفة عامة والإنسانية بصفة خاصة.

4. كوميديا المواقف: هي مسرحية «تتميز بإيقاع سريع للفعل، وتعقيد للحبكة، أكثر من تميزها بعمق الطباع المرسومة كما بالنسبة إلى كوميديا الحبكة، وتنتقل من دون توقف من حالة إلى أخرى، بما أن عنصر المفاجأة، واللبس، والحادث المفاجئ هي الآليات المفضلة (مثلا: كوميديا الأخطاء لشكسبير»[4]، تعتمد كوميديا الموقف على نسج حبكة محكمة بواسطة توجيه الشخصيات البطلة إلى

---

[1]-باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 1985، ص 125.

[2]-المرجع نفسه، ص 125.

[3]-المرجع نفسه، ص 126.

[4]-المرجع نفسه، ص 126.

مواقف معينة ومحددة والموازنة بينها، كما تعمد إلى الاستعانة بمجموعة من التقنيات المسرحية منها اللباس، وعنصر المفاجأة، والحادث المباغت المشوق، وتولد هذه التقنيات الشعور باللذة والمتعة، لأن مجابهة الأشياء غير المتوقعة هو الذي يثير فينا السخرية دون أن ننسى تميزها بالإيقاع السريع.

5. كوميديا الأمزجة: نشأت كوميديا الأمزجة «في حقبة شكسبير وبن جونسون 1599، ونظرية الأمزجة، القائمة على الإدراك الطبي للأمزجة الأربعة التي تنظم السلوك البشري، تهدف إلى خلق شخصيات نموذجية محددة نفسيا، وتتصرف تبعا للمزاج، وتحافظ على تصرفها مماثلا في جميع الظروف، يقرب هذا النوع من الكوميديا الطباع التي تنوع معايير التصرفات بقياسها على أحوال اجتماعية واقتصادية وأخلاقية»[1].

6. كوميديا الأفكار: وهي مسرحية «تناقش فيها بطريقة ظريفة أو جدية أنظمة أفكار وفلسفات عن الحياة (برنارد شو Shaw Bernhard)، (ووايلد Wilde)، (وجيرودو وسارتر»[2]، يمثل هذا الصنف الكوميدي الأفكار الفلسفية الجدية العميقة المطروحة على الساحة الاجتماعية والسياسية منها، حيث تعتمد على حدث درامي جاد ويتم معالجته بطريقة تهكمية ساخرة.

7. كوميديا الحبكة: إنها «تتعارض مع كوميديا الطباع، فالشخصيات مرسومة بطريقة متقاربة، والارتدادات المتعددة للحدث تقدم التوهم بحركة مستمرة»[3]، لتمتلك قدرة فائقة على صنع حبكة الحدث الدرامي التي غالبا ما تعاني من وجود عوائق، ويطلق عليها أيضا كوميديا الطباع، أما أكثر ما يميز هذا النوع الكوميدي هو البناء المتقارب للشخصيات مما يسهم إلى الغموض والالتباس في تفسير سلوكيات كل شخصية بطلة نتيجة التشابه الذي يظهر بينهم.

8. كوميديا الأبطال: إنها نوع متوسط بين المأساة والكوميديا، والكوميديا البطولية، تضع في حالة خصام شخصيات من طبقات من طبقة رفيعة، في حدث ينتهي إلى حل سعيد حيث لا «نرى أي

[1]–باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ص 126.

[2]–المرجع نفسه، ص 126.

[3]–المرجع نفسه، ص 126.

خطر، يقودنا إلى الشفقة أو الخوف، وحيث جميع الممثلين هم ملوك أو من أكابر إسبانيا»[1]، معنى أنها مزيج وخليط بين نوعين متضادين هما: (الكوميديا، والتراجيديا) مع تجسيد حالة من الصراع والاضطراب غير المتناهي بين الأبطال، والتناقض الصارخ الذي عادة ما يكون بين الخير والشر الذي تعودت عليه الصورة الذهنية، وحفظته ذاكرة المشاهد في جميع الأعمال الإبداعية التي تسفر دائما عن نهاية سعيدة تتواءم مع رغبات المتلقي الذي يطمح دائما إلى تحقيق الانفراج حتى ولو كان في على الشاشة مع الابتعاد عن المواقف الخطرة التي ربما تؤدي إلى موت الأبطال، مما يحوّل النهاية إلى تراجيديا.

9. كوميديا دامعة: إنها نوع «يعادل الدراما البرجوازية في القرن الثامن عشر (ديدرو، ليسينغ)، والتي تستمد مواضيعها من الحياة اليومية للعالم البرجوازي، وتثير العاطفة، لا بل دموع الجمهور»[2]، تعتمد على الغلو، والمبالغة في استخدام المشاعر الجياشة العاطفية من أجل إثارة أحزان المتلقي المشاهد وتستدرج انفعالاته ودموعه، كما أنها تستلهم مواضيعها من الحياة الاجتماعية البرجوازية مع احتوائها على العديد من العبر، والقيم النبيلة التي تتوج النهاية السعيدة التي تخفف من حدة المعاناة، والمواقف الصعبة التي مر بها الأبطال.

10. الكوميديا السوداء: هي نوع «يقرب من المأساوي-هزلي وليس في المسرحية من الهزل سوى الاسم فقط. فالرؤيا تشاؤمية وخائبة، حتى ومن دون وسيلة للحل المأساوي، والقيم منكرة والمسرحية لا تنتهي كثيرا إلا بعودة للقوة الساخرة (مثلا: تاجر البندقية، المسرحيات السوداء لأنوي»[3]، نعني بها الكوميديا الساخرة اللاذعة تتسم بفلسفة سوداوية تشاؤمية تأملية، تصور التناقض الصارخ بين السلوك والقيم، تقوم على النقد الصاخب، ومنه فهي ظاهرة فنية وجمالية حاضرة تتسلح بالضحك والجنون على جميع الأصعدة والمستويات، كما نجد أنها تهجو المجتمع وتندد بانحطاط السلوكيات النبيلة.

---

[1]-باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ص 126.

[2]-المرجع نفسه، ص 127.

[3]-المرجع نفسه، 127.

11.كوميديا هجائية: هي مسرحية «تعرض وتنتقد مهنة اجتماعية، أو سياسية، أو عيبا بشريا (مثل: المنافق، البخيل»[1]، لتمثل هجوما عنيفا شرسا على السلوكيات الاجتماعية المنحرفة التي تضر الفرد والأسرة والمجتمع، وتسهم في خلق المشاكل والصعوبات، مما يؤدي إلى التنافر، ونشر الكره والرذيلة بين الأفراد، ولا يمكن تجاهل هذه النقائص، بل لابد من السخرية من هذه العيوب كي يتجنب الإنسان السوي القيام بهذه الأخطاء.

5.خصائص الكوميديا:

تعتبر الكوميديا فنا متميزا، ونوعا مسرحيا عريق تمتلك الكثير من الخصائص التي تفرقها عن غيرها من الأنواع المسرحية، وسنحاول التطرق إليها كالآتي:

1.ميزة الكوميديا هي «إثارة الضحك وروح الفكاهة لدى المتفرجين، عكس التراجيديا التي تثير عاطفتي الخوف والشفقة، والضحك يعتبر صفة من الصفات التي ينفرد بها الإنسان من غيره من المخلوقات الأخرى، ولذلك تستغل الكوميديا هذه الصفة (الضحك) لتجعلها أهم مميزاتها»[2]، حيث تختلف الكوميديا عن التراجيديا بخاصية استثارة الضحك عند المتلقي من خلال الترفيه عنه للتخلص من الضغوطات، والشحنات السالبة التي اكتسبها من المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه الذي يكون غالبا مثقلا بالهموم والأزمات، لذلك تتجه ميول المتلقي إلى هذا النوع المسرحي للترويح النفسي ودغدغة الحواس لإفراز كمية كبيرة من الضحك، لأن هذا الأخير يعتبر ظاهرة تصهر كل متاعب الحياة من خلال خلق جو مشحون بالسعادة بعيدا عن الأحزان والتراجيديا.

2.يلجأ الكتاب الكوميديون «إلى معالجة أغلب الموضوعات، سواء كانت جادة وهامة أو تافهة بالشكل الكوميدي عن طريق تحويل العادات والتقاليد المألوفة لدى الناس إلى أشياء شاذة جديدة عليهم عكس ما تعودوا عليه، أي معالجة الموضوع في صورة من التناقضات التي تثير الضحك وتولد

[1]–باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ص128.

[2]–عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 85.

متعة للمتفرج»[1]، يبرز دور الكوميديا في استشعار الأمراض الاجتماعية سواء كانت مهمة أو تافهة والتحسيس بخطورتها، وإظهار زيفها على الرغم من بساطة الطرح، إذ تعمل على إيقاظ الضمير الإنساني، وتنبيهه بخطورة هذه الآفات التي تنخر المجتمعات، وتسهم في تفككها وانهيارها، ويتجسد ذلك في الطرح المتباين لصور المواضيع التي يعيشها المجتمع من خلال تغريب المألوف عند الناس وتحويله إلى نماذج جديدة، وهذا ما يدفع المتلقي إلى الضحك لاكتشافه الفارق بين أفكاره ومعتقداته التي يدركها، وبين الحقيقة التي صورت بها، وغالبا ما تكون الصورة معاكسة للفكرة التي كانت سائدة ومنتشرة.

3.تتطلب الكوميديا «التباين في الشخصيات والمواقف في أشكال كوميدية مختلفة»[2]، نستشف من هذه الخاصية أن الكوميديا تقوم على عنصر رئيسي متمثل في التناقض من خلال الجمع بين شخصيات متنافرة ومختلفة الطباع والسلوك تتواجد في بيئة لا تنتمي لها، وغير مناسبة لقدراتها ومميزاتها، وهذا ما يؤدي إلى تصادم الأبطال فيما بينهم وكل هذا يكون وفق حوار هزلي فكاهي يسهم في استثارة الضحك لدى المتلقي.

4.إنّ الكوميديا «تنبع من إطار عقلي سعيد، ومن نفسية صحيحة سليمة على وعي تام بنفسها بيث تستطيع أن تدرك ضياع أهدافها دون أن يؤثر هذا فيها أو يقلل من ثقتها بنفسها»[3]، فالكوميديا هنا تخاطب العقل والإدراك، وتصور الحقائق الكلية التي لا مجال للشك فيها، بلمسة واقعية لإنتاج خطاب فكاهي يهدف إلى استثارة الوعي لتحقيق الاتصال الجماهيري، فهي تنحصر في ملامسة الواقع المعاش، وعرض الحقائق والعيوب، حيث تمثل النقد الموضوعي الذي يبرز قدراتها وآلياتها على تبليغ غاياتها دون مواجهة أي عقبات أو صعوبات، وهذا ما يسهم في انتشارها وشعبيتها نتيجة الثقة التي اكتسبتها من النشاط العقلي والنفسي.

---

[1]–باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ص86.

[2]–المرجع نفسه، ص 86.

[3]–رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 96.

5.تعّد الكوميديا ظاهريا مجرد فن يسعى لنشر الضحك والتسلية والمرح، لكنها تحمل وظيفة تربوية حيث تعرض صور ونماذج إنسانية تمثل مجموعة من الصفات القبيحة كالأنانية والحماقة والغباء التي تراكمت في المجتمع بسبب تراكم أخطاء الأفراد، فيصور هذا الفن هؤلاء الحمقى في صور مخزية، ويبرز درجات الاستخفاف، والسخرية منهم لتوعية المتلقي لتجنب هذه التصرفات السلبية؛ إذ يحدث في «الكوميديا-عادة وعلى نحو مألوف الاستخفاف بالإنسان من خلال الإشارة إلى أنانيته وغبائه وضعفه»[1].

6.إن الكوميديا «إيجابية في سلوكها، لأنها ترفع شعار الأمل والدوام، وإيجابية في وسيلتها، لأنها تحارب الخطأ بالضحك والبسمة، وهذا في حد ذاته دليل على القدرة لا على العجز»[2]، فالكوميديا طاقة إيجابية تسعى إلى استثارة الإرادة، والعزيمة لتحقيق الفوز، والتغلب على الضعف، والجهل البشري مع التسلح بالأمل لمواجهة الأخطاء والهفوات التي يقع فيها الإنسان ويواجهها بكل روح مرحة فالأسلوب الكوميدي يملك قدرة على احتواء الفرد من جميع جوانب حياته الشخصية والاجتماعية فهو يضمن له رفع التحدي للتخلص من المعيقات والصعوبات، التي تعترض طريقه، وهذا خير دليل على أن للكوميديا أهمية كبيرة في الحياة الإنسانية لامتلاكها قدرات هائلة على معالجة المشاكل وتشخصيها وتوضيح أسبابها، واقتراح حلول لها.

7.هناك العديد من الخصائص التي تميز النوع الكوميدي عن غيره من الأنواع المسرحية: منها أنّ لها بداية صاخبة وتنتهي نهاية مفرحة: يعتمد النص المسرحي الكوميدي على توظيف الأغاني، والموسيقى، ويتسم بخفة الألحان، وتشابه الألفاظ مما يسهل حفظها لإثارة الحماس بين أوساط الجمهور معلنة عن بدايتها، أما النهاية السعيدة فهي ترتبط ارتباطا عضويا بالفن الكوميدي الذي يسعى إلى استثارة عواطف المتلقي، وتهييج مشاعره من خلال اللحظات المفرحة التي تتمثل غالبا في انتصار الخير على الشر (زواج الحبيبين، موت الأشرار...إلخ)، وتتربع الكوميديا على عرش الفن

[1]-جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، سلسلة كتب ثقافية وشهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، د ت، ص240.

[2]-محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص139.

المسرحي، وتؤثر تأثيرا كبيرا في المجتمعات الإنسانية ما جعلها تحقق شعبية واسعة، وتستحوذ على مساحة كبيرة من الاهتمام والتغطية الجماهيرية والإعلامية نظرا للنجاح الباهر الذي تحققه هذه المسرحيات.

2.مفهوم النقد الثقافي:

يعّد النقد الثقافي من أحدث التوجهات النقدية والمعرفية التي عرفها العالم الغربي مع نهايات القرن الماضي، حيث يبحث هذا النشاط عن الثقافي داخل الأدبي، وقد ظهر ذلك جليا إثر الدعوة إلى نقد "جديد" يتجاوز مقولات النقد الأدبي وعلى رأسها الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتم بالأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء اللغوي، الأمر الذي دفع به إلى التقاطع مع معارف إنسانية مجاورة أبرزها: نظرية الأدب، وعلم الجمال، والتحليلين الفلسفي والنفسي، والنظرية الماركسية، والتاريخانية الجديدة، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع وغيرها.

ويعتبر النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، وقد وجد له أرضا خصبة في الولايات المتحدة الأمريكية بعد أن روج له الناقد الأمريكي "**فنسنت ليتش Vincent Litch**"، وقد انتشر فيما بعد في الوطن العربي بفضل دراسات الناقد السعودي "**عبد الله الغذامي**" الذي يرى أن النقد الثقافي عبارة عن «فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد فروع علم اللغة، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي ومؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء وهو لذا معني بكشف الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي»[1]، ومنه فالنقد الثقافي نشاط يعنى بالأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية والأخلاقية والإنسانية والقيم الحضارية بل حتى الأنساق الدينية والسياسية، أما النص الأدبي فيتعامل معه ليس بوصفه نصا جماليا بل بمثابة حادثة ثقافية تضمر ما هو مضاد للعلن في النص الأدبي.

[1]–عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص83.

أما **آرثر آيزابراجر**" فيقول إن «النقد الثقافي نشاطا وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته" كما فسر الأشياء بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المتضمنة في هذا الكتاب-في تراكيب وتبادل-على الفنون الراقية والثقافة الشّعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة، فإن النقد الثقافي كما أعتقد هو مهمة متداخلة مترابطة متجاوزة، متعددة»[1]، إذا فالنقد الثقافي طرح جديد يفتح الأفق واسعا أمام النص ليقدمه باعتباره نصا ثقافيا بجدارة، يكشف عن الأنساق المضمرة وتجلياتها المختلفة، ومن ثم يسعى إلى تحليل النصوص، والخطابات الأدبية، والفنية، والجمالية في ضوء معايير سياسية، اجتماعية، أخلاقية، بعيدا عن المعايير البلاغية والفنية حيث يهدف إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك.

نشأ النقد الثقافي ليركز على الأنساق الثقافية المضمرة، وفضح الأيديولوجيات الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية المخبوءة في الخطابات الأدبية، ليهتم بكل ما يحيط بالنص، ويربطه بالسياقي التاريخي، والاجتماعي، والجغرافي، مستفيدا من مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية والأنثروبولوجيا الفلسفة)، ومن هذا المنطلق حاول النقاد العرب تطبيق النقد الثقافي في مساءلاتهم للنصوص الأدبية العربية، وهذا ما تعززه الجهود النقدية المتنوعة «التي برزت في المشهد النقدي العربي منذ أواخر العقد الأخير من القرن العشرين، ومطلع الألفية الثالثة كما نلحظ ذلك في مجال الشعر مع عبد الله الغذامي، ومجال نقد الرواية مع عبد الله إبراهيم وماري تيريز عبد المسيح»[2].

2. 1. مرتكزات النقد الثقافي:

يعتبر النقد الثقافي آلية تقرأ بها الأنساق المضمرة داخل أحشاء النص الأدبي، وتنكشف بها العيوب التي تختفي تحت عباءة الجمالية، ومن هنا تحتاج القراءة إلى مجموعة من المرتكزات والثوابت التي ينطلق منها الناقد الثقافي في تحليله الثقافي للنصوص الأدبية، وقد حددها الناقد السعودي "**عبد**

[1]-آرثر إيزبرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، ص31.

[2]-عادل لقريب، تمثلات النقد الثقافي في المسرح العربي، دائرة الإعلام والثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015، ص16

الله الغذامي" في ستة مفاهيم، واعتبرها مرتكزات أساسية يعتمد عليها الناقد في تحليله، وتتمثل هذه الثوابت في:

أ.الدلالة النسقية:

تعّد الدلالة النسقية قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي على عكس الدلالتين الصريحة والضمنية التي يسلم الناقد بوجودهما، كونها ضمن حدود الوعي المباشر إلا أنهما غير كافيتان للكشف عن كل ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي، أما الدلالة النسقية فهي المضمر وليست الوعي، وتحتاج إلى أوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء[1]، ومن خلال الدلالة النسقية نستطيع الكشف عن الفعل النسقي داخل الخطابات الثقافية، وقد فصل الغذامي في الدلالة بنوعيها الصريحة والضمنية في كتابه "**الخطيئة والتكفير**" وهما متلازمتان في النص الأدبي.

ب.الجملة الثقافية:

يأتي مصطلح الجملة الثقافية بوصفها جملة كاشفة عن النسق، ونميزها عن الجملة النحوية ذات المعنى التداولي، والجملة الأدبية ذات المعنى البلاغي، وعبر هذا التمييز لا تكون "الجملة الثقافية" جملة نحوية، بل قد تطول حتى تصبح مقطعا شعريا أو سرديا، وقد تقتصر حتى تكون شبه جملة، وبما أنها تكشف النسق المضمر وتعبر عنه فإنها لهذا ذات دلالة نسقية، لا تداولية ولا بلاغية، ومع فروق جذرية بين هذه كلها[2]، فالجملة الثقافية تمتلك دلالة مضمرة لا صريحة ولا ضمنية، هذه الدلالة المضمرة ظلت متوارية عن أنظار النقد الأدبي لما تمتلكه من قدرة على التخفي، ولتركيز النقد الأدبي على الجملة الأدبية "الجمالية".

[1]-ينظر: عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص26 /27.

[2]-ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، رؤية جديدة، مجلة النقد الأدبي "فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد9، 1996، ص48.

ج.المجاز الكلي:

يضيف "**الغذامي**" في تقديمه لمفهوم المجاز الكلي أنه في النقد الثقافي لا يمكن التعامل مع الجمل النحوية ولا جمل أدبية فحسب، وإنما نسعى إلى كشف الجملة الثقافية، ويعني بذلك كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة، فمع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي يتوسل بالمجازية، والتعبير المجازي ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة، وما تفعله في ذهنية مستخدميها[1]، فالمجاز بالنسبة إلى "**الغذامي**" لا يمتلك فقط قيمة بلاغية/جمالية بل يتجاوز ذلك إلى قيمة ثقافية ببعدها الكلي/الجمعي القائم على الفعل الثقافي للخطاب، إذ يسعى النقد الثقافي إلى استخلاص المجازات التي يختبئ تحتها النسق الثقافي، والتي لا تكف الأدوات القديمة لكشفها.

د.التورية الثقافية:

يرى "**الغذامي**" أن مصطلح التورية دقيق ومحكم، ويعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والذي يقصده هو البعيد، وكشفه يعد لعبة بلاغية منضبطة، أما معنى التورية الثقافية في نظره فهو حدوث ازدواج دلالي أي أن الخطاب يحمل نسقين لا معنيين، أحدهما واع والآخر مضمر[2]، بمعنى أن التورية الثقافية يحدث فيها ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو الأكثر فاعلية وتأثيرا من ذلك في الوعي.

هـ.النسق المضمر:

يوضح الغذامي أن المقصود المصطلحي لمفهوم النسق المضمر-بما أنه مصطلح مركزي-كل خطاب يحمل نسقين، أحدهما واع والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنواع الخطابات-الأدبي وغير الأدبي-غير أن في الأدبي أخطر لأنه يقتنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه، وتمكين فعله في التكوين

[1]-ينظر: عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص28.

[2]-المرجع نفسه، ص 29.

الثقافي للذات الثقافية للأمة[1]، والمقصود أن الثقافة تمتلك أنساقها الخاصة وهي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء العباءة الجمالية.

و.المؤلف المزدوج:

يقصد به الكاتب الجمالي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنية ظاهرة عن طريق الرمزية والإيحائية، في مقابل المبدع الثقافي الذي يتمثل في الثقافة نفسها التي تتوارى وراء الظاهر في شكل أنساق مضمرة غير واعية وفي ذلك يقول "**الغذامي**": «يأتي مفهوم المؤلف المزدوج بعد هذه المنظومة الاصطلاحية لتأكيد أن هناك مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذلك هو أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط جميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعات مضمر حقيقي، لأن مشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصا جميلا قيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا»[2]، إذا ففي مقابل المؤلف المبدع يظهر مبدع آخر مستتر، يمرر دلالاته النسقية مستأنسا ببلاغة المبدع الأول، وهذا المبدع الخفي هو الثقافة.

2. 3. وظيفة النقد الثقافي في النصوص المسرحية:

يعد النقد الثقافي نشاط معرفي يعنى بتحليل الخطابات الثقافية بغية الكشف عن آليات السيطرة التي تنتجها الأنظمة المؤسساتية التي تختبئ تحت الصيغ الجمالية والأدبية، والحفر في البنى المشكلة لهذه الخطابات لاستخراج الأنساق الثقافية الثاوية والمخاتلة فيها.

ويرتكز النقد الثقافي على النسق المضمر وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية باعتبار أن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقا ثقافية مضمرة وبتعبير آخر، ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبية والشعرية، فهناك كذلك الوظيفة النسقية التي يعنى بها النقد الثقافي، وفي هذا الصدد، يقول عبد الله الغذامي:«نزعم في عرضنا لمشروع النقد

[1]–ينظر: عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 3، 32.

[2]–عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33، 34.

الثقافي، أن في الخطاب الأدبي، والشعري تحديدا، قيما نسقية مضمرة، تتسبب في التأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائما، ظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه، منذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنسق الشعرنة»[1]. فمشروع النقد الثقافي يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل مضمرة، ومن أبرز هذه الحيل الجمالية التي تساهم في تمرير أخطر الأنساق المتحكمة في المؤسسة الاجتماعية.

إن النسق المضمر من أبرز الأنساق المهيمنة على النص المسرحي حيث يشير إلى فعل التأويل لا بوصفه موضوعا بحد ذاته بقدر ما هو عبارة عن عملية اكتشاف كوامن ومخبوءات النص المسرحي، إذ تأتي الشفرات الثقافية والفنية كتشكلات غير معلنة لتوجيه المؤول نحو الأنساق المضمرة والدلالات الضمنية، مما يؤكد وجود علاقة بين التأويل كإجراء نقدي وبين تعددية المعاني الذي يكشف عنها النص المسرحي كما هو الحال في المعنى الحرفي والمعنى المجازي. ومن ثم يسعى إلى تحليل النصوص المسرحية في ضوء معايير ثقافية وسياسية وأخلاقية، للكشف عن العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، وعليه فالنقد الثقافي هو مشروع في نقد الأنساق، يهدف إلى تذوق النص المسرحي بوصفه قيمة ثقافية لا مجرد قيمة جمالية وذلك من خلال البحث عن القبح في النص المسرحي الذي كرس بعض المظاهر الاجتماعية والفكرية والسلوكية المساهمة في قضية النمطية الفكرية.

وتهدف مساعي الناقد الثقافي من وراء مقولاته إلى تحرير النص المسرحي الكوميدي من مبدأ الخضوع والتأسيس لفكرة "نقد الثقافة المركز ومواجهة هيمنة النسق متوسلا باستراتيجية تفكيكية تنزع إلى التقويض لتسليط الضوء على المهمش في الثقافتين الوطنية والإنسانية ورد الاعتبار إلى القيم غير الجمالية، الكامنة في أحشاء النص المسرحي.

نخلص في هذا الفصل إلى أن الكوميديا نوع مسرحي تتميز ببساطة لغوية خالية من التكلف والتعقيد لتقريب المعنى للمتلقي البسيط، في إطار جو من المرح والضحك يضمن النهاية السعيدة غالبا تتمثل

[1]–صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، دار مابريت، القاهرة، ط1، 2017، ص 6.

في انتصار الخير، ولقيت رواجا على المستوى الغربي والعربي وذلك لتنوع خصائصها، أما النقد الثقافي فيعد من أحدث التوجهات النقدية والمعرفية التي عرفها العالم الغربي مع نهايات القرن الماضي، حيث يبحث هذا النشاط عن الثقافي داخل الأدبي، وقد ظهر ذلك جليا إثر الدعوة إلى نقد جديد يتجاوز مقولات النقد الأدبي وعلى رأسها الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتم بالأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء اللغوي، الأمر الذي دفع به إلى الاعتماد على مجموعة من الآليات (النسق المضمر، التورية الثقافية، المؤلف المزدوج...إلخ)، وتتمثل وظيفة النقد الثقافي في البحث عن المضمر المبثوث في النصوص المسرحية، ونقد المستهلك الثقافي أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لهذه النصوص.

الفصل الثاني: الكوميديا في النص المسرحي وأنساقها المضمرة

1-النسق السياسي

2-النسق الاجتماعي

3-النسق الديني

4-النسق الأخلاقي

يعّد النص المسّرحي الكوميدي الجزائري من أكثر النصّوص حاجة لقراءة نقدية ثّقافية تكشف العيوب النسقية التي تتوارى في بؤرة النص العميقة متخفية تحت عباءة الكوميديا التي تضمر بدورها عن حمولات ثقافية، سياسية، اجتماعية يسعى الكاتب لتمريها، بالاعتماد على منهج النقد الثقافي كأحد المناهج ما بعد الحداثية، الذي يعتبر النص منتجا ثّقافيا يتم البحث فيه عن الأنساق الثقافية المضمرة كما أنه يسعى لتفكيك بنيته وفك شفراته ورموزه المخبوءة وراء الكوميديا.

1.الأنساق السياسية في النص المسرحي "التاعس والناعس""لعز الدين جلاوجي":

واكب النص المسّرحي الكوميدي منذ ظهوره كل التحّولات السياسية بالجزائر، بل وصنع الرؤية السياسية لكل من السياسي والرأي العام، ونلاحظ إقبال معظم الكتاب الجزائريين على القضايا السياسية باعتبارها أرضية لنشر الوعي السّياسي على الرغم من الطّابع الكوميدي لها كونه يتماشى مع مزاج المجتمع الجزائري، وذلك في إطار ما يسمى بالمسرح الضاحك، حيث اتخذوا من الأنساق السّلطوية موضوعا لنصوصهم المسرحية، فعالجوها بمختلف الأساليب الكوميدية مستحضرين الهزل والتهكم، والسخرية، والفكاهة، وغيرها، وقد تحول النص المسّرحي الكوميدي المطعم بالقضايا السياسية إلى فن له مادة تأليفية مغايرة لسياق التأليف السابق، الأمر الذي استوجب توصيفات فنية جديدة لما يطرحه "**ألفريد جاري**" مثلا، أو لما يطرحه "**موليير**" في كوميدياته، لنجد ونحن ندخل القرن العشرين أن شكلا فنيا جديدا بدأ يدخل ميدان التأليف المسرحي، وهو انتقاد الشخصيات الحاكمة والدولة[1].

يرى "**تالكوت بارسونز Talkot Parsons**" «أن النسق السياسي هو نسق اجتماعي فرعي وظيفته تنظيم وتحريك الموارد الطبيعية لتحقيق غاية الجماعة الخاصة إذ كل نسق يهدف إلى الاستمرارية والتأقلم مع متطلبات المحيط»[2]، ومن هذا المنطلق يكون النسق السياسي وحدة ثقافية دالة

[1]-ينظر: ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح والدراما بالميثولوجيا والمدنية والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 59.

[2]-أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ص177.

داخل حقل من الوحدات يتطابق مع تلك التي تحيل عليه العلامات، فكل ما يتعلق بالسلطة من حكم عدل أو استبداد ونوع النظام يندرج ضمن النسق السياسي.

نهض النص المسّرحيّ الكوميدي الجزائري برسالة سياسية بعد الاستقلال، وهذا ما يعّد امتدادا طبيعيا لمهمته التي قام بها إبّان فترة الثورة التحريرية، إذ أصبح منوطا بقضايا سياسية هدفها نشر الوعي.

يلاحظ القارئ لأعمال "**عز الدين جلاوجي**" المسّرحية أن الأنساق السياسية تحتل المرتبة الأولى في أعماله، بل يكاد النقد السياسي يكون مقصودا في كل ما كتب، حيث لم يخل نص مسرحي من مسرحياته أو رواية من رواياته من نقد لاذع يفضح الاستبداد السياسي، ويكشف ما انجر عنه من تطرف، واعتقال وانفراد بالسلطة بالرأي.

يعّد النص المسرحي "**التاعس والناعس**" نموذجا عن توجّه الكاتب الساعي إلى تعّرية الواقع السياسي إذ عبّر، برؤية إبداعية وخيالية، عن روح التمرد على المؤسسات الرسمية في منظورها السياسي وكشف عن العلل التي أوصلت الواقع الجزائري إلى ما آل إليه من أزمة من خلال تمثيل إسقاطي ورمزي يضمر أنساقا ثقافية تتحرك في إطار سياسيّ بحت لتفضح المسكوت عنه، بجرأة خلت الكثير من النصوص المسرحية منها حين أغفلت طرح موضوع بمثل هذا القدر من الأهمية والحساسية.

يصّور النص المسّرحي "**التاعس والناعس**"**لعز الدين جلاوجي**" الصراع بين شخصيتين متناقضتين الأولى تشقى في الحياة إيمانا منها أن الحياة كفاح وتضحية، والثانية ترى أن تحقيق الأماني يخضع للحظ والمصادفة لا غير، خاصة في المجتمعات المتخلفة، وهو ما يتحقق فعلا حين يصير "**الناعس**" أميرا كبيرا على شعب لا تربطه به علاقة، مما دفع الكاتب هنا للسخرية من صناعة القرار السياسي بدواليب السلطة في المملكة، حيث عاين الأحداث ضمن منظومة فكرية تجري أحداثها على أرض الخيال محاولا من خلالها تعّرية الواقع السياسي والتناقضات التي تتحكم فيها الأساطير والخرافة لتوحي باحتمالات دلالية مفتوحة على المستقبل.

تضمّن النص المسرحيّ "**التاعس والناعس**""**لعز الدين جلاوجي**" أنساقا سياسية عديدة مضمرة تكشف رؤية الكاتب للواقع وتفضح النظام السّياسيّ العربيّ بعامّة والجزائريّ بخاصّة، وتلفت نظر القارئ إلى واقع العلاقة بين السلطة والرعية.

1.1 نسق السلطة (الحاكم):

إن الحديث عن السّلطة حديث مفخخ لم يخل من دوافع الاستفراد، وسياسة الاستحواذ، وفرض قيم التعالي، ويعرفها "**جميل صليبا**" في معجمه الفلسفي «بأنها القدرة والقوة على الشيء، وتجمع مفردة سلطة على سلطات، فتكون بذلك حاملة لمعنى الأجهزة الاجتماعية، التي مارست السلطة في المجتمع (كالسلطات السياسية، التربوية، الدينية، القضائية) وغيرها»[1]، أما "**مولود زايد الطبيب**" فيرى أن السّلطة مفهوم مركب من عناصر مادية، ومعنوية تسعى لبناء واقع وإقامة نظام معرفي[2].

ومنه فالسّلطة عبارة عن بنية متسللة إلى الخطابات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، لتشّكل بذلك مجموعة من التوجيهات الرقابية على السلوكيات الفردية والجماعية بهدف تحقيق التوازن الاجتماعي.

ومفهوم السلطة عند "**الماركسية**" «هي الاستخدام الشرعي للقوة، ومن هنا نجد أن الماركسية طرقت موضوع احتمال أن يتعرض أفراد المجتمع للقهر والإجبار ليست فقط عن طريق استعمال التهديد بالعنف البدني، ولكن عن طريق ما تمارسه جماعة مسيطرة أو طبقة مسيطرة من تحكم في أفكار الناس»[3]، ومنه فالسّلطة وعلاقاتها بالقوة المفرطة تساهم في تصدير العنف بوسائل متنوعة، ويظهر ذلك في الممارسات السياسية المتطرفة والإقصائية.

يحمل عالم الحكم في النص المسرحي "**التاعس والناعس**" بين طياته أنساقا وإشارات سيميائية تحيل إلى بشاعة السلطة، وسيرورتها التدميرية للخصّم السياسي لتنتصر بذلك منظومة الفساد مع نبذ

---

[1]–ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 670.

[2]–ينظر: مولود زايد الطبيب، علم الاجتماع السياسي، منشورات السابع من إبريل، ليبيا، ط1، 2007، ص 75.

[3]–أندرو إيدجاروبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط2، 2014، ص353.

العدل، وتنامي الاستبداد، وضبابية الرؤية المستقبلية نظرا لامتلاك "**الناعس**" للقوة واستغلاله غباء أهل المملكة للوصول إلى كرسي العرش، ويبرز ذلك من خلال حوار يدور بينه وبين التاعس عن طريقة الحكم يقول:

«-**التاعس**: وعلام عزمت في حكمك هؤلاء التعساء.

-**الملك**: (يضحك مقهقها) وهو يربت على كتف التاعس.

لقد بدأت في استعبادهم، سأمعن في إذلالهم وإهانتهم حتى أحولهم كلابا تجوع وتهان لتتبع وتطيع[1]».

يجّلي الحوار في هذا المقطع النصي الكيفية التي يمارس من خلالها "**الناعس**" عملية العقاب للجميع بفعل انتهاك القوانين والتشريعات، ونشر ثّقافة الطاعة العمياء، كما يركز النص في بناء نموذجه الإنساني على قانون التحّول باعتباره مكونا تشييديا وحافزا للحكي، ففي مسار التكوين يخضع "**الناعس**" إلى تحّولات غير متوقعة، ضمن سياقات ذاتية واجتماعية معقدة، حيث تحول من شخص كسول وخمول إلى حاكم متوحش ويتم هذا التحول عبر مراحل المسرحية [2]، وذلك بفضل أسطورة الغراب بوصفها فعلا خرافيا، وتعويذة مؤثرة يحصن بها أهل المملكة ملكهم، ويشي هذا الفعل في صيرورته بالعشوائية في اختيار وريث السلطة.

يبرز النص استغلال السلطة البشع للخرافة ممثلة في أسطورة الغراب التي يمارسها أهل المدينة لفرض منطقها وإقصاء الأصوات المعارضة، إذ تدور أحداث النص المسرحي في سياق أسطوري غرائبي متخيل بدون جغرافيا، ولا تاريخ[3]، ويجتهد الحاكم في تصوير الغراب على أنه علامة ثقافية تضفي القدسية والشرعية لحكمه المزور مع احتياليه على الناس ونهب أموالهم بغير حق، ويبرز ذلك في قول"**الناعس**":

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، منشورات المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2020، ص88.

[2]-ينظر: محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 56.

[3]-المرجع نفسه، ص 81.

«الولاء للغراب...الولاء للغراب...أقيموا للغراب في كل زاوية من المملكة تمثالا عظيما...وهذا أول تمثال أقيمه في قصري...(يكشف الغطاء عن تمثال غراب عن يمينه) واتخذوا من يوم تنصيبي ملكا عليكم عيدا أسموه عيد الغراب وازرعوا حبه في القلوب ...وأعلنوا أنني خصصت صندوقا أسميته صندوق الغراب يضع فيه كل فرد من الرعية نصف مدخوله»[1].

كرسّت السلطة السياسية الاستبداد لترسيخ مفهوم الطاعة العمياء انطلاقا من هيمنة الخرافة والأساطير على البنية الذهنية لأهل المملكة، فالحاكم "**الناعس**" هو الآمر والناهي، وما على الرعية سوى الاستماع لصوته والإذعان لسلطته، ليصّور بذلك النص عملية انتهاك القواعد والتشريعات لنشر ثقافة تمجيد وتقديس الغراب باعتباره تعويذة الحظ.

اعتبر "**الناعس**" نفسه مالك الدولة وزعيمها ومؤسسها، فعمل على إقصاء كل صوت يعاديه «إذ تجدد السلطة المراكز بالنظر إلى جملة من المصالح، وتحتكم إلى مجموعة من الرؤى الإيديولوجية، ما يجعلها نظرة تخضع للانحياز، ويتم وفقها إعادة رسم الأدوار، وترتيبها بما يضمن للذات، كل مظاهر الفوقية والسيطرة، عن طريق تهميش الآخر واستعباده»[2]، فجاء النص محمّلا بمعان كثيفة عن مظاهر الاعتقال والقتل، وهذا ما يمثل إشارة تحذيرية من السلطّة الحاكمة لأهل المملكة فكان سجن وقتل "**التاعس**" نموذجا وعبرة لكل من تسول له نفسه الوقوف في وجه حكم "**الناعس**":

«-**الناعس**: جروا هذا اللعين إلى السجن

-**الحراس**: بصوت واحد (لبيك مولانا لبيك مولانا)

(يمسك به الحراس ويجرونه وهو يقاومهم)

-**الناعس**: وفي الغد جزوا رأسه أمام الملأ ليكون عبرة لكل المغفلين.

-**الحراس**: (بصوت واحد) لبيك مولانا.

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 84.

[2]-غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر عبد الله إبراهيم أنموذجا، دار نيبور للطباعة، العراق، ط1، 2014، ص 17.

لبيك سيدنا.

-**التاعس**: (متعجبا) ما لكم هل انقلبت الدنيا يا قوم؟ هل انقلبت الدنيا؟

-**الناعس**: (يضحك فيما الحرس يتعدون بالتاعس)

يقهقه الملك قائلا:

يا له من حسود غبي! ومتى استقامت الدنيا؟ متى استقامت الدنيا؟ متى؟[1]».

اتخذ النسق السّلطوي، إذا من القوة والجبروت وسيلة لإخضاع معارضيه وكل من ينتقده، كما فعل مع "**التاعس**"، وتعّد هذه الصورة السوداوية مظهرا من مظاهر العنف والتسّلط والاضطهاد الذي تمارسه الأنظمة العربية بعامة والجزائرية بخاصة من أعمال تعسفية.

يعمل الحاكم على حماية نفسه عبر آلية مزدوجة تتجسد في الرغبة والرهبة لأن «الإنسان بحكم طبيعته الغريزية ونسقية تكوينه الجسدي لديه قوة داخلية، لتحقيق سلطة الاستحواذ الفوقي، ولهذا فإنه يتخلص من كل المعوقات، التي تحول دون الحصول إلى طموحه الواعي فيجعل طابع القوة، السياسة المسيرة على كل الأطراف، التي تتسم ببنية الضعف، فيجعلها خاضعة لكل أوامره ويحكم سيطرته عليها»[2]، وهذا ما كّرسته شخصية "**الناعس**" في النص المسرحي.

سلّط "**جلاوجي**" الضوء على جبروت الحاكم "**الناعس**"وفق رؤية فنية تطمح إلى كشف عالم الحكم استنادا إلى التصوير الساخر المكثف الذي يشوه صورة شخصيته المتطرفة، وتمظهر ذلك من خلال اعترافه بنيته في إذلال الرعية واستعبادهم بتصريحه: «سأمعن في إذلالهم وإهانتهم حتى أحولهم كلابا تجوع وتهان لتتبع وتطيع... وسأكشف لك جزء من طغياني وجبروتي»[3]، وهذا ما يكشف عن شخصية متجبرة.

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 110.

[2]-ينظر، محمد شحرور، الدين والسلطة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 210.

[3]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص85.

1. 2. نسق المعارضة:

يمثّل "**التاعس**" في النص المسّرحي بطلا إشكاليا ونموذجا إنسانيا مهزوما «يعيش وضعا يعجز عن استيعابه وتمثله، أي يعجز عن الانسجام معه نتيجة لكون جوهر هذا البطل الإشكالي مسكونا بالبحث عن قيم لم تعد موجودة في واقعه، إذ يحمل قيما أصيلة يخفق في تثبيتها في عالم منحط يطبعه الاستلاب»[1]، وعلى الرغم من أنّ دلالة الأسماء لا تأتي—عادة-عبثا، بل لتعبر عن صفات الشّخصية وأفكارها، ووضعها الاجتماعي، وهو حال اسم "**التاعس**" الذي يترجم بؤس وضنك معيشته إلاّ أنه سرعان ما يسعى إلى تغيير مصيره ليجسد رؤية نفعيّة عميقة قوامها العمل والأمل، وتجلى ذلك في الحوار النصي الآتي:

«-**الناعس**: هل تؤمن مثلي يا رفيقي أننا نولد أشقياء أو سعداء؟ وأن الأقدار ترسم لنا ذلك منذ الأزل؟ وأن علامات ذلك تظهر منذ صرختنا الأولى في الوجود؟

-**التاعس**: بل أؤمن أن الإنسان بعمله يستطيع أن يغير واقعه، وسأغير واقعي، سأصنعه بعرق الجبين، أؤمن يارفيقي أن العظمة الحقة تولد من ألم حق، أما ما عدا ذلك فهراء، لا معنى له، وخزعبلات وأوهام لا يؤمن بها إلا القصر.

نحن الذين نكتب أقدارنا، لقد علمنا التاريخ أن كل الزعماء والعباقرة لم يكونو شيئا يذكر، وحققوا التغيير الجذري في حياتهم عن طريق الكفاح، والعكس صحيح يا رفيقي[2]».

يصور المقطع النصي اتساع حجم الصراع الفكري بين المعارضة والسلطة، فقد أفرز اختلاف المواقف بينهما طيلة صفحات النص المسرحي إلى كشف حمولات ثقافية تحيل إلى عدم الاستسلام والرضوخ بالواقع لتأسيس «صوت منبثق عن هامش السلطة، حيث تسعى إلى بناء خطاب مضاد انتهاكي يقوض مزاعم النظام»[3].

---

[1]-أنور عبد الحميد موسى، علم الاجتماع الأدبي: منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص 311.

[2]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 12.

[3]-ينظر: محمد بوعزة، سرديات ثقافية، ص 161.

تعّبر سياسة "**التاعس**" عن ديموقراطية حاولت توجيه أهل المملكة إلى الأخذ بآليات عقلية قائمة على العدل والحرية، والمساواة لبناء دولة ذات أسس سليمة من خلال إقصّاء الخرافة والاسترسال في بسط الأفكار الحداثية لاختيار الفرد المؤهل بكرسي الحكم بعيدا عن التعصّب الشّديد للتفاهة، حيث يقول:

«-ما أحقر الدنيا! ما أحقر الصدف! أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيسا...ويقضي هذا الحقير حياته ناعسا متطفلا لينصب ملكا عظيما؟

(يرتفع صراخه) عليك اللعنة أيتها الحياة، عليكم اللعنة أيها الجبناء الأوغاد التافهون... (يسقط أرضا)»[1]، يسقط هذا القول على الواقع الجزائري القائم على انقلاب الموازين في مجتمع لا يقيم اعتبار للعامل ولا يمنحه أي امتياز.

اعتمد النسّق المعارض على الهجاء والنقد الاجتماعي لإظهار السّخط، وإبراز صور القبح وقد حاول "**التاعس**" تقويض مركزية "**الناعس**" حين دعا أهل المملكة إلى القطيعة مع الأسطورة والخرافة باعتبارهما يكرسان للرجعية والتخلف الفكري، والاجتماعي والسياسي، حيث حاول ممارسة التعبئة الجماهرية ضد حكمه بخطبة ثار فيها على الخرافة لتشكيل واقع سلطوي جديد يعيد للعمل حيويته وحضوره الإنساني، وفي ذلك يقول:

«-**التاعس**: آه لو حكمتهم، آه لو حكمتهم؟

-**الملك**: وما عساك تفعل؟

-**التاعس**: سأملأ البلد عدلا ...سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة ...سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها ...كلها...كلها سأحول الجميع إلى جيش من...

-**الملك**: لو أراد الله لهم خيرا لوقع الغراب عليك يا صاحبي...أما ما دام وقع علي فإن قدر الله سبق بعقابهم وهلاكهم[2]».

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 68.

[2]-المصدر نفسه، ص89.

يظهر المقطع النصي أن السلطة في ثقافة "**التاعس**" لم تكن هدفا للمتعة، الافتخار، التقاعس، إنما هي علامة ثقافية تختزل في–المضمر–أفكارا مشجعة على العمل ونشر العدل والمساواة، ومحاولته جاءت للتخلص من نمطية اختيار الحاكم بطريقة اعتباطية.

جاء خطاب "**التاعس**" الموجه إلى الحاكم مشوبا بنبرة التحدي والمواجهة، اعتمد على النقد وفضح "**الناعس**" الباحث عن النفوذ والسلطة، بتجاوزه كل القيم الإنسانية واتخاذه من غباء أهل المملكة سلما لرقيه الاجتماعي، كما أن جدلية الرفض التي يتبناها "**التاعس**" هي «الأكثر طبيعة وواقعية في الثقافة وفي الحياة السياسية، والاجتماعية بعامة ففي كل مجتمع نظام يمثل قيما ومصالح مناقضة لجماعات أخرى مقابلة من جهة أخرى، وليس تطور المجتمع إلا الشكل الأكثر تعقيدا للصراع أو التفاعل بين هذه الجماعات»[1]، ويبرز ذلك من خلال المقطع الحواري الآتي:

«–**الناعس**: لم نكصت على عقبيك؟

يدفعه غاضبا وهو يصيح

–**التاعس**: قلبي يرفض ظلمك وطغيانك

–**الناعس**: ويحك ماذا تقصد؟

–**التاعس**: لن أسكت عن ظلمك، فالساكت عن الحق شيطان أخرس[2]».

نادى "**جلاوجي**" بترسيخ مجموعة من القيم والمبادئ والمفاهيم على لسان "**التاعس**" كمفهوم الحرية العمل، والعقل كونها تشكل ميكانيزمات الدولة الحديثة؛ لاسيما وأن البطل يمتلك الوعي السياسي القادر على تحريك المجتمع، وحمله على القيام بأفعال عظيمة من خلال تغذية ثقافة الديموقراطية مع إقامة العدالة الاجتماعية ما جعله يمثل الصوت المغاير للسلطة.

وعليه فالصفات الإنسانية التي يحدق بها "**التاعس**" نموذجا مثاليا ينبغي تأسيسه واعتماده لمملكة تتضاد في فلسفتها وكينونتها مع مفردات الكسل والخمول وهذا ما يعّد إسقاط للواقع الجزائري الذي

[1]–سالم القموري، سيكولوجية السلطة، دار الانتشار العربي، بيروت، ط2، 2000، ص 127.

[2]–عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 90.

يمثّل "**التاعس**" فيه الجزء المخفي من جسد الثقافة الجزائرية، وما فيها من سكوت عن الحق وإقصاء جماعي مقابل المعارضة الساعية لإقامة العدالة الاجتماعية.

1. .3 صناعة الطاغية نسقا سياسيا:

يكشف التّاريخ السّياسي عن أنساق توارثتها المجتمعات على اختلاف توجهاتها الإيديولوجية كنسق الفحل والطاغية التي أصبحت أمرا متجددا ومنغمسا في الفكر الإنساني يعمل على صناعته بوعي أو دون وعي، وهذا النسق نتلمسه جيلا بعد جيل كمنحوت بلاغي له آثار عميقة في ثقافتنا وتحول إلى أنساق ثقافية راسخة ومتجذرة تخلق أنماطا سلوكية وأعرافا ثقافية[1].

يتحكم في أهل المملكة نسق قائم على تمجيد الحاكم وتعظيمه، وهذا ما أسهم في صناعة الطّاغية المتجبر وتعزيز موقعه وسلطته «على الطبقة الخانعة، فهو ليس القوة القاهرة فحسب بل أداة التآمر التي يوظفها فرد أو مؤسسة ضد الآخر، وقوة كاملة ومعقدة تنتج ما يحدث من كبت لحرية الإرادة والتسلط»[2]، وقد ظهر ذلك في الحوار التالي:

«-**الشيخ**: لا تهتم يا سيدي الملك، مئات من الشعراء يتدافعون عند الباب علك تتكرم فتسمح لهم بمدحك يا سيد الملوك.

-يقف الملك مشيرا بيده في غضب.

-اصرفهم لهم الويل، وهل أستمع إليهم كل يوم لقد وصفوا كل شيء في، وكل عضو من أعضائي، رغم أنهم لم ينالوا منا إلا غير ابتسامات، ينحي الشيخ ثم يقول:

-لا يريدون سيدي إلا رضاك، رضاك غايتنا جميعا.

يلهج جميع الحاضرين بصوت واحد كأنهم يتغنون

-رضاكم، رضاكم، رضاكم، ورضاكم[3]».

---

[1]-ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص144.

[2]-ينظر: بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 2012، ص 22.

[3]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص80.

يضمر المقطع السابق خطابا مناقضا للظاهر يتجاوز المتعة والإضحاك ليكشف عن علاقة الرعية بالحاكم القائمة على المغالاة في مدحه، وإحاطته بهالة من التمجيد والتأييد الجماهيري، مما أعطاه القوة للهيمنة على مجريات الأمور بحضور نرجسي أسهم في صناعة طّاغية تجّبر على الرعية الموالية له، وتعّد سلوكيات "**الناعس**" معادلا موضوعيا للفئة المتسلّطة في المجتمع الجزائريّ الّتي «أسست قاعدتها بأدوات من الماضي واكبت ضرورة تاريخية، فلا تعود إلا، وتعيد إنتاج ذاتها مرة بعد أخرى فإن نجحت في ذلك عبر تجديد بعض أدواتها فإنها تحاول أن تؤبد تدوير نظامها وإن فشلت في ذلك تتحلل أو تتفكك وهي تحاول تدوير أشكال فشلها التاريخي»[1]، وعليه فصّناعة الطّاغية مثلت حاضنة ثقافية لها القدرة على الولادة، التطور نظرا لتحكم الخرافات والأساطير بمؤسسة المجتمع في كل زمان ومكان، وبهذا أصبحت صناعة الدكتاتور نسقا فاعلا يؤثر في تركيبه وبنائه، فكثير من المجتمعات عامة ومنهم المجتمع الجزائري خاصة يعاني من هذه الأزمة الثقافية وولادتها المتكررة مع كل جيل[2].

يسّجل المقطع التالي التباين في المعاملة بين "**الناعس**" و"**التاعس**" من طرف أهل المملكة ما يحيل إلى مفارقة حادة تشي بالتطرف بين الحق والباطل، هذا على مستوى الظاهر، أما المضمر فيحمل سخرية مريرة من ثقافة صناعة الطاغية، وتعميق الخرافة:

«–ومضى اليوم سريعا، حشد فيه التاعس كل قوته لإحداث التغيير، ها هو ذا القصر ذاته، غير أنه تخلى عن كثير من مظاهر الزينة والأبهة، بدا العرش كرسيا عاديا، وبدا الملك دون صولجان ولا تاج، وتعرت الجدران والأرضية من كل فخامة

تتعالى الأصوات من خارج القصر متقطعة، تصل بعض عباراتها للآذان تخفت أحيانا حتى تكاد تكون مجرد صدى، تمتزج أحيانا بنعيق غربان حاد النشاز، تقترب الصيحات فتبدو واضحة

الغراب الغراب.

فليسقط

[1]–عبد الهادي عبد الرحمن، عرش المقدس الدين في الثقافة والثقافة في الدين، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2000، ص 147.

[2]–ينظر: نور رحيم حنيوي، الأنساق الثقافية في شعر أديب كمال الدين، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ/د علي هاشم طلاب الزيرجاوي، جامعة المثنى، 2018، ص54.

يحيا الملك...يحيا الملك.

نريد إسقاط

نريد التغيير

الشعب يريد الشعب يريد[1]».

قّدم "نسق الطّاغية" باعتباره محركا للفضاء الثقافي نقدا لاذعا للرعية المتمسكة بعادات الأجداد في الاحتكام للغراب لتعيين الحاكم وتقديسهم إياه، فحتى عند تولي "**التاعس**" مقاليد الحكم ومحاولته القضاء على هذه الخرافة عن طريق التمسك بالعلم والعمل لنحقيق الرقي والازدهار في المدينة مدفوعا بوعيه–من خلال تطبيق جملة من التغييرات على رأسها التخلص من كل مظاهر الزينة والفخر لتوفير مال الرعية، وهذا ما يعكس وعي النسق الضدي، ، فإيمان "**التاعس**" بالمعايير الأخلاقية والفكرية جعلته يشعر بالمسؤولية الملقاة على عاتقه اتجاه الشعب، إذ أصبح يعيش علاقة جدلية مع المكان (المملكة)، وتحول شعور الألفة إلى النفور والخوف خاصة بعد المطالبة بإسقاط حكمه والتخلص منه، وإعادة "**الناعس**" إلى كرسي العرش من جديد، لأن "**التاعس**" حاول تقييدهم بمجموعة من القيم العقلية والأصيلة حيث يقول:«–أيها الإخوان أنا في حيرة من أمري أردت لهذه الأمة الخير، أردت لها الرقي والتقدم، أردتها أن تكون في طليعة الأمم جميعا، وأنتم تعرفون أن ذلك لن يتحقق إلا بطريقين اثنين لا ثالث لهما: العلم والعمل، وهما أخوان متلازمان حتى في نوع الحروف...أما الكسل والجهل فلا يؤديان إلا إلى التخلف، وما كنتم فيه هو الضلال المبين كنتم تلهثون خلف السراب، خلف الأوهام خلف القشور»[2].

يكشف المضمر، في النص موضوع الدراسة، عن هيمنة العدل والحرية على فكر"**التاعس**" إلى درجة التماهي والفناء ضمن وعّي فني إيجابي يرفض الظلم والزيف، لأنه وجب على المرء أن يفهم وجوده في ظل الجماعة التي ينتمي إليها وإن كان مختلفا عنها في ثقافته ومبادئه، فعلى الاختلاف أن يكون محفزا

[1]–عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص102.

[2]–عز الدين جلاوجي، ص102.

للتطور لا للخراب والتمركز، والهيمنة على المستضعفين، أو الخاضعين القابلين لصنوف التبعية والتهميش[1]؛ فالكاتب يواجه كل صوت خارجي مضاد في سبيل نشر العدل لأنه يشكل في وعيه مسارا حالما لبناء مملكة الحق.

وتتوالى الأنساق السّياسية المطّعمة بالكوميديا السوداء في النص المسرحي لتأخذ أبعاد ودلالات سيميائية تجسد حقيقة صّناعة الطّاغية من خلال توظيف شخصية "**الناعس**" بصفته نسقا سلطّويا لضرورة ثقافية ملحة تهدف إلى استنطاق ما يضمره النسق الثقافي القابع وراء الكوميديا المتمثل في مناقشة الهم السياسي للإنسان المعاصر، وتأثيرات الماضي في روح الحاضر، وهذا ما أضفى على النص المسرحي سمة العمق.

يمثّل الطاغية التسّلط والجبروت وموت الضمير الإنساني، وعليه فإن كل صوت مغاير لفلسفة سلطته سيجعله في دائرة الهامش وهذا ما أشار إليه "**عز الدين جلاوجي**" في النص المسرحي وتجسد ذلك في خلخلة النظام واستبداله بنظام قائم على الذل والعبودية، ونشر ثقافة القبول، وترسيخ مبدأ إلغاء الجماعة، وإعلاء صوت الذات الفردية المتسلطة، وعليه عمل الكاتب على تعّرية نسق الطاغية من خلال الانتصار للمعارضة المتمثلة في شخصية "**التاعس**" في كثير من المواضع، وأثنى على رؤيته الموضوعية لطريقة الحكم ورجاحة عقله المتسلح بشريعة العدل التي كرست لنصرة أهل المملكة.

1. 4 الغراب نسقا أسطوريا:

كان للغراب حضور قوي في مخيال الإنسان القديم وله في ذهنه مكانة واسعة، وقد نظر الإنسان القديم إلى الغراب نظرة أسطورية، فهو في خوفه من الموت، وفي شنه الحرب ضد أعدائه، وفي طلبه الثابت للخلود، وفي تفاؤله وتشاؤمه كان يستذكر الغراب، ويستدعي منه أحوالا وصورا مناسبة لكل

[1]–حياة أم السعد، انشطار الهوية وتبئير الهامش "عمارة لخوص من هجنة الفضاء إلى سردية الرد، العين الثالثة (كتاب مشترك)، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2018، ص32.

مقام، ومنه فلا يكاد تراث أي أمة يخلو من الإشارة إليه نظرا لدوره في فكر الإنسان القديم ومعتقده وقد تراوحت النظرة إلى هذا الطائر بين هالة قدسية ورؤية تشاؤمية[1].

أدّى الغراب بوصفه رمزا في النصّ الديني كالتوراة، والإنجيل، والقرآن الكريم دلالات كثيرة مرتبطة بالخير والشر، وفي النص الأدبي وملحمة جلجامش والشعر الجاهلي، مرورا بالعصريين الأموي والعباسي وصولا إلى العصر الحديث، وقد أسهمت الأنثروبولوجيا المعاصرة في الكشف عن الكثير من أبعاد هذا التصور، وقدرته على إجلاء الأسرار الثقافية والحضارية، كما لعبت «الدراسات الثقافية الحداثية دورا مهما للكشف عن الأساليب التي تتشكل بها القناعات والخبرات الجماعية، ومتى تصبح خطابا فنيا قابلا للتداول، وهذا التصور الذي تبدو معه الثقافات وكأنما هي مجرد هبة فنية لمبدع فرد نفث فيها من روح فنه وعبقريته»[2].

استدعى النص المسّرحيّ، موضوع الدراسة، الأسطورة بوصفها «قصة رمزية تروي حادثة غريبة أو خارقة للطبيعة، توجد في ثقافة فرعية، وتتميز الأسطورة بتناقلها، وانتشارها على نطاق واسع وتأثيرها العميق نتيجة ما تنطوي عليه من حكمة، وفلسفة وإثارة وإلهام»[3].

تشترك الأسطورة مع الخرافة والملحمة في صفة الخرق للطبيعة إلا أنها تنضوي على الكثير من الحكم والعبر، مما جعلها قالبا تراثيا يبرز من خلاله هيمنتها على بنية المجتمع باعتبارها واقعة ثقافية بالغة التعقيد؛ لأنها تروي تاريخا مقدسا وحدثا جرى في زمن البدايات باحثة عن الحقائق[4]، وعليه فالأسطورة تزخر بالأحداث الخارقة مما جعلها وعاء خصبا لتراكم الأنساق الثقافية في بنية النص المسرحي الجزائري لتكسبه حيلة جمالية ثقافية تساعد القارئ على اكتشاف المضمر.

[1]-ينظر: علي عبد العزيز أبو سنينة، الغراب في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ/د إحسان الديك، جامعة النجاح الوطنية، 2012، ص 12/11.

[2]-عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 51.

[3]-محمد عاطف غيث، قاموس الاجتماع، دار المعارف الجامعية، بيروت، د ط، دت، ص296

[4]-ينظر: مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد الخياط، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص9-10.

يشير النص المسرحي "**التاعس والناعس**" إلى سذاجة أهل المملكة في اختيار ملكهم اعتمادا على الغراب، وهو ما أنتج الكثير من المواقف الكوميدية، ويمكن تأويل هذه الممارسة ثقافيا في سياق التملك والنزوع إلى الاحتفاظ بالخرافة التي تنص «على أن يجمع الناس في صعيد واحد ويؤتى بغراب مدجن يحمله أكبر أهل المملكة ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين ليكون ملكا»[1]، ويمثل توظيف الغراب في اختيار الحاكم مأساة تخييلية نسج الكاتب خيوطها من الأسطورة المهيمنة على مجريات الأحداث في النص، كما أن اختيار "**عز الدين جلاوجي**" لحيوان "**الغراب**" لم يكن اعتباطيا بل اعتمادا على الدلالة الثقافية له.

يوحي حضور أسطورة "**الغراب**" في النصّ، موضوع الدراسة، بدلالتين إحداهما ظاهرة تحيل إلى سذاجة أهل المملكة وغبائهم؛ إذ اعتبروا هبوط الغراب على رأس أحدهم معيار لحصوله على كرسي العرش، مما يشي بقلة الوعي السياسي والاجتماعي عندهم، وأخرى مضمرة تُبرز رسوخ الممارسات الطقوسية، وتثبيت مفهوم الطاعة العمياء للسلطان، مما أسهم في الاحتفاظ بعادات أهل المملكة، وهذا ما ظهر في الحوار المسرحي الساخر:

«-**الجميع**: الولاء للغراب الولاء للغراب.

-**الشيخ**: لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلمه الغراب.

-**الجميع**: الولاء للغراب...الولاء للغراب.

-**الشيخ**: علم الغراب وحي من عرش الله...الغراب أول من أوحي إليه

-**الجميع**: الولاء للغراب...الولاء للغراب.

-**الشيخ**: الغراب لا ينطق عن الهوى.

-**الشيخ**: وقد اتخذناه هادينا على مدى الحقب.

-**الجميع**: الولاء للغراب...الولاء للغراب[2]».

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 48.

[2]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص84.

يشي الاقتباس النصي بهيمنة الماضي وتغييب صوت العقل بأدوات شرعية تحظى باستجابة جماهيرية تمثلت في الاستناد إلى الحادثة القرآنية التي قتل فيها "**قابيل**" أخاه "**هابيل**"، لقوله تعالى:{فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ}[1]، لقد شّكلت الثقافة الدينية مرجعية هامة اعتمد عليها "**جلاوجي**" باعتبارها رؤية للوجود لتمرير أخطر الأنساق وأكثرها سّلطة وتحكما في المجتمع، لنستشف من هنا قلة الوعي السياسي للقوم ما أدى إلى انهيار المملكة في ظل حكم الناعس.

تظهر القراءة الثقافية الفاحصة للنص المسرحي حالة من الانسجام الجمعي بين "**الناعس**" وأهل المملكة فقد عمد الكاتب إلى توظيف أسطورة الغراب بوصفها فعلا خرافيا، وتعويذة مؤثرة يحصن بها أهل المملكة ملكهم وسّيدهم، وهذا الفعل في صيرورته يدّل بصورة إيمائية على سلوك عشوائي في اختيار وريث عرش السلطة.

ومما سبق يتضح أن النص المسرحي "**التاعس والناعس**" يحوي على هجاء مقذع بسبب جهل أهل المملكة وتركهم الاختيار للغراب، مما نتج عن ذلك حاكم منغمس في الباطل بعيدا عن الحق متسّلط على رقاب الرعية وانتهاك حقوقهم؛ لذلك توسل الكاتب بالكوميديا ليؤسس رؤيته المسرحية ويراجع من خلالها القضايا السياسية المعاصرة.

2.النسق الاجتماعي:

يندرج السلوك الإنساني والنظم الاجتماعية، والقواعد والقوانين ضمن نسق اجتماعي يتفاعل فيه الأفراد والجماعات، إذ يرى عالم الاجتماع الأمريكي "**تالكوت بارسونز**" أن «النسق الاجتماعي عبارة عن مجموعة كبيرة من الفاعلين الذين تقوم بينهم علاقات تفاعل اجتماعي في موقف معين ويتجهون نحو تحقيق الإشباع الأمثل لحاجتهم، كما تحدد علاقاتهم الاجتماعية عن طريق بناء ثقافي

[1]–القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط11، 1421، سورة المائدة، الآية31.

مميز ومجموعة من الرموز المشتركة»[1]، ومنه فالنسق الاجتماعي حسب مفهوم "**تالكوت بارسبونز**" يتكون من مجموعة من الأفراد والجماعات التي تربط بينهم علاقات متنوعة يشكلون بها بنية ثقافية واحدة ورموز مشتركة كالعادات والتقاليد والطقوس وغيرها.

ساير النص المسرحي الكوميدي الجزائري مختلف التحّولات الاجتماعية الجزائرية بغية فهم طبيعة صراعاته وتناقضاته، ومن ثمة تصويرها، باعتباره فنا منفتحا على الواقع الاجتماعي و«فضاء ديناميا لأنساق متعددة»[2]، فكانت المواضيع المطروحة في كل مرحلة صدى لأحداث ميزتها فترات زمنية مختلفة من تاريخ الجزائر.

يزخر النص المسرحي الجزائري بأنساق مضمرة تختفي تحت عباءة الكوميديا لتشكل بذلك فضاء للبوح بالأمراض الاجتماعية على الرغم من أن النص المسرحي فن ذو طبيعة مخصوصة لأنه يجمع في طياته العناصر الأدبية وغير الأدبية، إذ يعد «من أكثر الفنون ارتباطا بالحياة فهو نشاط إنتاجي جماعي جدلي تتحول فيه الممارسة الإبداعية إلى ممارسة اجتماعية معرفية عبر عمليات الإرسال والتلقي وإعادة إنتاج الدلالة بصورة مستمرة مع كل عرض في سياق توأمة الحوار الدائم مع الواقع المتغير»[3].

يتخذ النص المسرحي "**سوق النساء**" "**لسفيان عبد اللطيف***" من الكوميديا وسيلة لتعّرية المجتمع من خلال تسليط الضوء على طبيعة العلاقة الزوجية بين الرجل والمرأة، وتصوير الصراع بينهما على اعتبار أنهما من أكثر الثنائيات حساسية، وعليه سنحاول التطرق إلى الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة التي تتوارى خلف القناع الكوميدي.

---

[1]–محمد عبد المعبود موسى، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، (دراسة تحليلية نقدية)، نشر كلية القصيم، السعودية، د ط، د ت، ص 102، 103.

[2]–محمد بوعزة، استراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2001، ص42.

[3]–نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2000، ص11.

*سفيان عبد اللطيف: كاتب جزائري وأستاذ جامعي ومخرج مسرحي ألف العديد من الكتب، والأبحاث حول تاريخ مدينة جيجل، نشر بعضها، وله مساهمات كثيرة في تقديم المحاضرات والأبحاث التاريخية، والمشاركة في تنظيم الملتقيات، حتى أصبح مرجعا في كل ما يتعلق بتاريخ المنطقة، بالإضافة إلى اهتمامه بالمسرح من خلال كتابته العديد من النصوص المسرحية وعلى رأسها مسرحية سوق النساء، البوغي، المعطف.

2. 1 نسق الذكورة:

تشترك الكثير من المجتمعات الإنسانية على الرغم من التنوع الثقافي والمفارقات الزمنية في طريقة تعاملها مع المرأة، ومكانتها اجتماعيا وثقافيا، والنظرة المظلمة غير المعترف بها اتجاهها، مما يجعلها خاضعة بشكل أو بآخر للهيمنة الذكورية، لدرجة اعتبارها مصدر التلوث الذي لابد من تنقيته[1].

تعّد ممارسة الذكورة على المرأة من أكبر الإشكاليات في المجتمع الجزائري؛ حيث أصبح هذا النسق جزء لا يتجزأ من البنية الذهنية للرجل الجزائري، ويقصد به أحادية سلطة الرجل المتحكم في مصير الآخرين وبخاصة المرأة بحكم أنها تقع ثانيا بعده في سلم الترتيب لأنها تحت كفالته، وبذلك يحظى بالظهور والاحتفاء في حين تكون الأنثى أولى بالغياب والدونية والتهميش.

يتشكّل النص المسرحي "**سوق النساء**" "**لسفيان عبد اللطيف**"، ذات الطابع الكوميدي والموضوع الاجتماعيّ من مجموعة من الأنساق المتفاعلة لعلّ أبرزها النسق الذكوري الّذي يهيمن على النصّ مستدعيا أنساقا أخرى أبرزها النسق الديني، والنسق الاجتماعي، وهو ما يكشف عن إيديولوجية ذكورية جمعية تحاول تغييب الفكر الأنثوي من أعماق الضمير الجمعي بالاعتماد على أدوات تحظى باستجابة جماهيرية تخضع لمنطق الذكورة بصورة لا إرادية متقنعة بأقنعة الجمالي والكوميدي.

تسعى المنظومة الذكورية إلى تصوير المرأة على أنها ناقصة عقل ودين، وهذا ما يمثل أدلجة فحولية صارخة، ويتماشى مع الحضور الطاغي لصوت تزوير الحقائق من خلال الاعتماد على المرجعية الدينية على نحو ما يبيّن المقطع التالي:

«-**عمار**: آآآيواه هكذا نتفاهمو...إذن اكتب (إجماعا من قيادة الدار...وقياسا على ما تقدم ...وبناء على حق الرجولية.وعوايد الآباء والجدود..ميراث السي الجيلالي بن أحمد رحمه الله يؤول إلى

[1]-صليحة تباني، نسقية الأنثى في ثقافة الآخر الجنوبي بين سلطة العقل ورغبة الجسد قراءة نقدية في رواية "سيرابا" لمحمد سعدون"، مجلة المدونة، جامعة البليدة، مجلد 7، عدد 1، جوان، 2020، ص12.

سي بورنان بن علي خزناجي البايلك كتب بإذن من المتوكل على الله الجليل...قايد الدار السي بوزيان بن خليل والسلام»[1].

يحيل المقطع إلى إقصاء المرأة بتجاوز معلن للشرعية الدينية إذ تم حرمانها من حقها في ميراث أبيها واستيلاء الزوج عليه بحكم أنه المعيل المالك لسلطة التدبير، فإذعان الرجل للنسق السلطوي المبني على الانتهازية والتعامل المادي جعل "**بورنان**" يغتصب مال زوجته ويراه حقا له تحت مسمى الواجب وهذا ما يضاعف الهيمنة الذكورية التي تعد «شكلا من أشكال سوء توظيف السلطة الاجتماعية، أي ممارسة السلطة غير المشروعة قانونيا وأخلاقيا من أجل تحقيق المصلحة الشخصية مما يؤدي في كثير من الأحيان إلى عدم المساواة الاجتماعية»[2]، فالذكر يتمتّع بالمقام الأول في المجتمع الجزائريّ لأن طبيعة النظام القائم عليه يشتغل بوصفه آلة رمزية تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها، وهذا ما أكد عليه الناقد "**بورديو Bourdieu**" في تحليلاته، حيث رأى أن دونية المرأة واعتبارها عنصرا ثانيا في المجتمع واستعلاء الرجل عليها بصفته المركز إنما هي أفكار ترسبت في العقلية البشرية تنتقل من جيل لآخر، أو هي نسق أفرزته الثقافة بكل تجلياتها[3]، وعلى مسار تاريخ طويل ظلت المرأة تشغل مركزا ثانويا، وكلما حاولت تغيير مصيرها لتزاحم الذكورة في الحكم إلا وقضى على حلمها الرجل، وهي الفكرة نفسها التي يؤكدها الحوار الآتي:

«-**اليمينة:** وقتاش نجي نعاونك في قيادة الدار؟

-**بوزيان:** اسمعي يا مخلوقة...اتهلاي بشقا الدار وخلي شغل الرجال للرجال..

-**اليمينة:** بصح..

-**بوزيان:** اسمعي يا مخلوقة...اتهلاي بشقا الدار وخلي شغل الرجال للرجال أمر غير قابل للنقاش[4]».

---

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2015، ص93.

[2]-توين فان دايك، الخطاب والسلطة، تر: غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص150.

[3]-ينظر: بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قفعراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، د ط، 2009، ص27.

[4]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص 99.

يبرز الحوار جّدلية ضّدية أساسها التصّادم بين صوتين"صوت الرجل في مقابل صوت المرأة"؛ ويصور طريقة رفض "**بوزيان**" مشاركة زوجته في الحكم من خلال الرد عليها بنبرة ذكورية متسلطة قائلا: «خلي شغل الرجال للرجال أمر غير قابل للنقاش»، مما يشي بالقتل الرمزي للحضور الأنثوي، ليضطلع الرجل بالدور الاجتماعي الأكثر بروزا موازنة بالمرأة المقصاة، وهذا ما يتوافق مع الثقافة الذكورية المهيمنة التي تكرس الحضور الإيجابي الفاعل للرجل، والانزواء السلبي للمرأة.

يضمر المقطع إهانة واضحة لشخصية "**اليمينة**" التي حصر عملها في تدبير شؤون المنزل، وعدم التدخل في شؤون الرجال كحكم البايلك، فبوزيان يصر على تغييبها عن ساحة صناعة القرار ولو حتى بالكلام أو المشورة فقط لأن «سلطة ذوي النفوذ في إدارة الحديث قد تصل إلى عدم إعطاء الطرف الآخر الفرصة للحديث، أي أن القوي يسيطر على الدور في الحديث، واختيار فعل الكلام، وانتقاء الموضوع والأسلوب وتغييره»[1]، ومنه فالسلوكيات التي يسمح بها للمرأة في معظمها تصب في خدمة الرجل والحفاظ على نظّام البيت لتولّد بذلك أنساقا استعبادية تتنكر للمرأة مهما أجادت وأفادت؛ مما خلق لديها عطبا نفسيا وأخلاقيا وعالما مغلقا تعتريه قيم مزيفة تكرس الإقصاء والتهميش، وتقضي على الألفة بين الجنسين.

يتواتر نسق الذكورة، في النص المسرحي موضوع الدراسة، معّريا تراكمات ثّقافة متسلّطة تختزلها جمل ثقافية تكشف عن المرتبة الحقيقية للمرأة، وما تمثله بالنسبة للثّقافة الجزائرية المذعنة للسّلطة الذكورية، فهي إنسانة مسلوبة الإرادة لا تحمل كينونتها إلا باعتبارها مظهرا خارجيا وسطحيا فرضها موقعها في تدبير شؤون المنزل، وإذا حاولت الخروج من دائرة الهامش لتعرضت للعنف البدني واللفظي، وهذا ما نستشفه من الحوار التالي:

«-**بوزيان:** وقالوا ثاني.. كيد النساء ما لو مثيل.!

-**بورنان:** وقالوا ثاني.. راهو دراهمك يا قليل!

[1]-توين فان دايك، الخطاب والسلطة، ص106.

-**عمار**: اليوم نهارهم... اليوم نهارهم نسلخوهم ونرميوهم للكلاب»[1]

تحيل عبارات: (اليوم نهارهم، نسلخوهم، نرميوهم كالكلاب) إلى العنف الجسدي الذي يمارسه الرجل ضدّ المرأة الحاضر بقوة في النص المسرحي، مصّورا واقع المجتمع الجزائري القائم على الانتهاك باعتباره «سلوك عدواني ينتج عن وجود علامات قوة غير متكافئة بين الرجل والمرأة داخل الأسرة ويترب على ذلك تحديد دور كل فلرد ومكانته من أفراد الأسرة وفق مايمليه النظام الاقتصادي والاجتماعي السائد في المجتمع»[2]، ومنه فالعنف في المجتمع وليد النظام البطرياكي المهيمن، حيث يتخذ الذكر سلوك الضرب/العنف وسيلة لعقاب المرأة في سعيها لاسترجاع حقوقها، إذ يشير الضرب في القراءة الثقافية إلى غياب لغة الحوار، وهذا ما تجلى من خلال أحداث النص المسرحي فبمجرد اكتشاف خدع "**ساسية**" انفجر الرجال غيظا وقرروا سلخ زوجاتهم، ممّا يفضي إلى شعور الامتلاء بالقوة الذي تربى عليه الذكر، فترسّخت في ذهنه منذ الطفولة تضخم الأنا الناتج عن وعيه باختلافه الفيزيولوجي، كما لعبت الموروثات الثقافية والاجتماعية دورا مهما في تكريس هذا السلوك العدواني المتسم بالقسوة ضد المرأة والمكتسب من المحيط الاجتماعي بطبيعة العلاقة بين الرجل وزوجته، وهي علاقة يسودها القهر والتوتر، ممّا يجعل المرأة كائنا مهمّشا يقبع تحت العجز والظلم، فإن قررت التمرد كان مصيرها القتل والسلخ لتأديبها وتقويم سلوكها.

وهكذا قدّم النص المسرحي "**سوق النساء**" صورة الرجل الجزائري المنغمس في النسق الذكوري دون وعي منه، ويعود ذلك إلى الموروثات الاجتماعية والثقافية، بالإضافة إلى استسلامه للسلطة الاجتماعية بصورة كوميدية تضمر خطابا إيحائيا استطاع الكاتب تمريره، ساعيا من خلاله لتعّرية الواقع بداية من نقد ذهنية الرجل ونظرته إلى المرأة.

2. 2 نسق الأنوثة:

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص 133.

[2]-سناء هادي هدلة، النظريات الفلسفية حول العنف ضد المرأة في المنظور الإسلامي، كلية الشريعة، جامعة دمشق، 2013، ص182.

تعددت صور المرأة الجّزائرية في النصوص المسرحيّة بين الصورة الإيجابية والسلبية، وبرزت نسقا مهمّا في النّظريّة النسوية التي تحاول أن تسقط الرجل من مكانته المهيبة، وتقوّض الموروث العريق للنسق السلطوي الذكوري، وعلى الرغم من تسّيد الرجل على الثقافة-أيا كان تمركزه-إلا أنه لا يرق إلى دهاء المرأة وكيدها، وهذا ما برز في النص المسرحي "**سوق النساء**" إذ نجد المرأة تتلاعب بالرجل وتلجأ إلى الحيلة بعدّها ميكانيزما دفاعيا، حيث تجتمع النسوة للتخطيط للإيقاع بأزواجهم على نحو ما يظهر في المقطع الآتي:

«-**اليمينة:** لازمهم يجربوا واش رانا نعانيوا فالديار...واحنا باللي رزقنا ربي من العلم والفهامة...نرشدوهم في أحكامهم لواش قال ربي والنبي...خير ما يظلموا الناس وياكلوا حق الفقراء...ماشي صح؟

-**نوارة:** راني معاك في واش راكي تقولي ...بصح كيفاش نقنعوهم ...لوكان نقولوا لهم هذا الكلام يحاوزونا من الديار...[1]».

تسعى المرأة في النص المسرحي إلى رفض سياسة القمع والاستبداد الممارسة من طرف الرجل الجزائري في حقها على نحو ما تقتضي البيئة الثقافية، فتحاول بناء ذاتها انطلاقا من خطة كوميدية تنفذها "**ساسية**" حيث توهم "**بوزيان**" أن زوجته "**يمينة**" مصابة بمرض خطير وفي ذلك تقول:

«-**ساسية:** قال لنا الحكيم لازمها ترتاح عشر أيام ما تمس والو...ودواها ماكلة من اصباع سيدي ولباس من خياطو وغسيلو...

-**بوزيان:** في خاطر اليمينة يهون كلش...قولي له من غدوا الصباح نعطيه الدواء اللي طلب...ساسية ...عندك تخبري واحد من الناس!![2]».

إنّ تقبل "**بوزيان**" لمرض "**اليمينة**" المزيف وتكفله بأعباء المنزل هي عملية قصدية واعية انطلاقا من كون اليمينة تجسّد نسغ الحياة المرتبطة بمعاني الحب، الوفاء، الحياة، فالمرأة ومن خلال المقطع

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص 115.

[2]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص115.

الكوميدي سيطرت على الرجل وأذعنته لسلطتها، وقد اكتسى الأمر في سياق النص المسرحي دلالة عميقة عكست ما كان يعج به صدرها اتجاه الرجل الذي يمثل لها بؤرة الظلم والحرمان مع الشقاء.

وتتوالى الأنساق الأنثوية تباعا في النص المسرحي "**سوق النساء**" لتأخذ دلالات اجتماعيّة وأبعادا سيميائية تجسّد حقيقة بحث "**العزيزة**" عن حقها الّذي سلبه زوجها الخزناجي "**بورنان**" حين استولى على إرث أبيها بفعل الهيمنة الذكورية، إلا أن "**ساسية**" تسعى لاسترداد حق الزوجة، ويبرز ذلك من خلال المقطع الحواري الآتي:

«-**ساسية**: العزيزة...امرأة الخزناجي...ادالها راجلها البخيل ورث باباها...وراهي درك مريضة في حالة

-**بورنان**: واش قالها الحكيم

-**ساسية**: وصف لها دواء بعيد ما بين الفلوك..يسوى أموال الخزاين وكنوز الملوك..وراني هنا نجمع فالصدقات باش نجيبوه لها قبل ما يقضي الموت قضاه فيها...

-**بورنان**: وقداه هاذ الدراهم؟

-**ساسية**: خمسين صوردي مذهب

-**بورنان**: نقصوا لي شوية..

-**ساسية**: هذا هو سيدي..ادي ولا خلي..

-**بورنان**: اصبري هنا شوية .. درك نجي..(يخرج يأتي بالدراهم) هام الدراهم..[1]».

يتضح خوف "**بورنان**" على زوجته من الموت مما جعله يضحي بأمواله على الرغم من شّدة بخله وانطلاقا من هذه المكيدة استطاعت المرأة تحطيم الغرور الذكوري المنغمس في الثقافة الاجتماعية.

نستنتج مما سبق محاولات الرجل طمس أي معلم يشير إلى مكانة المرأة إلا أنها ظلت قوية بدهائها رافعة شعار المساواة، مطالبة بالعدل في تقاسم الأعباء المنزلية مرتكزة في ذلك على المنظومة الدينية التي لطالما أنصفتها، حيث كّرم الإسلام المرأة ورفع من قدرها بغية تحقيق التوازن النفسي والاجتماعي للقضاء على الاختلال الحاصل في مهمة توزيع الأدوار بين الذكر والأنثى.

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص121.

2. 3 نسق الزواج:

يعّد الزواج من الأعراف الراسخة في المجتمع الجزائري فهو رغبة فطرية أطرتها الشرائع لاستمرار النسل، لكن هذا الرباط المقدس تحّول إلى أصفاد تكبل كل من الرجل والمرأة، ومن هنا تغيرت المفاهيم الدينية القائمة على المودة والرحمة وتعمير الأرض إلى وهم يطارد الزوجين ويسوق لهما الحياة الزوجية في أبشع صورة بسبب ضغط المؤسسة الاجتماعية وقوانينها، ففي ظل الثقافة الأبوية التي تجبر المرأة على الزواج «وبرغم إدراك المرأة لهذا المصير...إلا أنها تدرك أيضا أنه المصير الوحيد المقبول اجتماعيا، إن المرأة لا تختار بين الزواج أو عدم الزواج، ولكنها يجب أن تتزوج، وإلا فإن المجتمع لا يقبلها، ولا يحترمها، وفوق كل ذلك لا يعتبرها امرأة طبيعية، ومهما بلغت المرأة من الذكاء وتفوقت في عملها ونبغت، ثم لم تتزوج فلابد أن هناك عيبا فيها»[1].

يرى المجتمع العربي أن المرأة جنس أدنى من الرجل، وهذا ما يسهم في إفساد علاقتهما، وتشويه الانسجام بينهما، بالإضافة إلى اعتبار المؤسسة الاجتماعية موضوع الحب من المحظورات التي يمكن تصنيفها ضمن دائرة اللامساس لارتباط اللفظ بالمخادنة في اللاوعي الجمعي، ولهذا تخفف كلمة الحب في المجتمع الجزائري بعدة مصطلحات منها (بغيت نكمل نصف الدين، بغيت نستر روحي...)، بمعنى الرغبة في الزواج ويفسر ذلك بهشاشة البنية النفسية لهّذا المجتمع الذي يعّد الحب من الطابوهات والمحرمات التي وجب عدم الحديث فيها، وهذا ما جعله نسقا ثقافيا مضمرا يجيد التخفي[2]، ويمارس سلطته النسقية خارج مجال الرقابة الاجتماعية.

اعتمد "**سفيان عبد اللطيف**" في تشكيل رؤية نصه المسرحي الموسوم بـ "**المعطف**"على رسم وقائع مستمدة من الحياة اليومية الجزائرية، وتمثل ذلك من خلال تصوير نتائج الحب على التركيبة النفسية "**لأميرة**" وعلى حياتها الزوجية وربطها بمشاعر الكذب والشك، مما أسهم في تغيير نظرتها

[1]–نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 1990، ص268.

[2]–ينظر: نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007، ص110.

للحب وانعكس ذلك على أفعالها بشكل مباشر وغير مباشر، حيث حددت سلوكها وفرضت قوانين حددت علاقتها بزوجها:

«-**أميرة**: تعرف يا شيطان ...هذاك كان زعما ناس ملاح ...كان ...يكذب وأنا نصدق فيه...كان يقول لي راني نشوف فالدنيا في عينيك ...راني والو بلا بيك ...كان يقول ويبلعط ويكذب...وأنا نقول بالاك في كذبو شوية صح...إييه يا الدنيا..

-**الشيطان**: كنت تحبيه بلا شك...

-**أميرة**: المرأة تحب مرة وتكره ألف مرة...وأنتوما كيفاه...كان عندكم شيطان يحب؟؟

-**الشيطان**: أبدا...حنا نخدمو برك...الحب علمناه لكم وخليناه لكم...الحب هذا يأخذ الوقت...وأنتوما العرب تعرفوا غير الكذب والخرطولوجيا...حب الوطن حب النساء حب الأكل...حب الحب حب المحاجب[1]».

وظّف الكاتب شخصية الشّيطان ليسخر من خرافة الحب في المجتمع الجزائري ودوره في تسويق مجموعة من القيم الزائفة (كالكذب، والخداع والاحتيال)، ودليل ذلك قوله: «وأنتوما العرب تعرفوا غير الكذب والخرطولوجيا...حب الوطن حب النساء حب الأكل...حب الحب حب المحاجب»، ليبين زيف مشاعر الحب ويحّولها إلى كوميديا تمقت انتشار الثقافة المشوهة للمشاعر الإنسانية وعلى رأسها الحب من خلال تصويره بأنه سلوك لا يلق رواجا أو قبولا في البيئة الجزائرية في ظل تغلغل الكراهية بين الأزواج، وهذا ما أسهم في تحول الحب لنسق مضمر يختبئ وراء الكوميديا التي تظهره كعاطفة راقية جديرة بالاحترام.

ركز"**سفيان عبد اللطيف**" على الجوانب السلبية في العلاقة الزوجية، وقد انبنت هذه الرؤية المأساوية للزواج والموقف العدائي من المرأة من خلال استدعاء المكبوتات المتراكمة في الثّقافة الجزائرية اتجاه العلاقات الإنسانية، فهذا النص المسرحي الكوميدي هو تنبيه للجانب المقموع في اللاوعي الثقافي والشّعبي في الحضارة العربية عموما والجزائرية خصوصا، حيث نجد ومن خلال -معظم المقاطع

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص156-157.

الحوارية التي تبناها النص المسرحي- أن "**عزيز**" يرفض مناداة زوجته باسمها امتثالا للثقافة الجمعية فيقول لها (امرأة، أهاااوو...إلخ) فكل هذه الأسماء تخلو من العاطفة والحب، فالزوج يعتبر أن ذكر اسم زوجته فضيحة لا تغتفر، فيتحاشى ذلك قدر الإمكان، وهذا ما جسده عزيز بالتفصيل وفي ذلك يقول:

«-**عزيز**: اسمعي..

-**أميرة**: اسمي ماهوش اسمعي...

-**عزيز**: إيييييه...من نهار عرفت الوالد الله يرحمو ... عمرو ما نادى الوالدة باسمها ... دايما هو يقولها "اسمعي" ..وهي تقولو "أو معاك" ... وفي أحسن الأحوال ...هي قاعدة بحذاه وهو ينادي لي ويقولي نادي لأمك!!

-**أميرة**: هذيك يماك.. ماشي أنا...[1]».

يعكس هذا الموروث الذي استمده الذكر من آبائه وأجداده نسقا مضمرا يصّر على إهانة المرأة واعتبارها مجرد كيان احتياطي مسخر للأمومة والقيام بالأعمال المنزلية فهي مجرد نكرة، وهذا ما امتد إلى تنكير اسمها، على الرغم من أن التاريخ الإسلامي برهّن على تكريمه للمرأة حيث نجد أنّ الله يخاطب السيدة العذراء في القرآن الكريم باسمها، كما أن أسماء زوجات الرسول صل الله عليه وسلم والصحابيات كانت معروفة، ومن هنا نستنتج التصادم بين سلطة الدين وسلطة الأعراف والتقاليد التي انتصرت وكانت المسؤولة على تغييب المرأة على جميع الأصعدة.

يتنافى الرفض المطلق لعمل المرأة مع المفهوم الحقوقي للحياة المعاصرة؛ لأنه-ومن منظور الثقافية الذكورية-ينتهك رجولة الزوج وقيمته، بالإضافة إلى عدم تخطي عادات اجتماعية رسّخت في عقلية الرجل الجزائري الرافض تخطيها أو تجاوزها ما يبرز بقوة في المقطع الحواري التالي:

«-**أميرة**: راني نجحت فالانتخابات ... وغدوة اجتماع توزيع المهام ..

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص153.

-**عزيز**: هذي ما غناوش عليها...!! pas question عزيز فالدار ومرتو فالبلدية ... وين نحط راسي درك أنا فالمرحاض؟؟[1]».

تبرز الثقافة الذكورية المسيطرة على "**عزيز**" الرافض خروج "**أميرة**" للعمل وإثبات ذاتها على المستوى الظاهر، أما المضمر فيشير إلى خوفه من أن يعمل ذلك على امتلاكها القوة لزحزحته من مكانه والتناوب معه على السلطة، وترجم كمية العار التي ستلاحقه من طرف مؤسسة المجتمع بقوله «وين نحط راسي درك في المرحاض»، فهذه الجملة الكوميدية تعرّي الأنانية المنغمسة في التراكمات الجمعية التي تصّور السماح للمرأة بالعمل ضعف وتقزيم للنسق الذكوري، فخروج "**أميرة**" للعمل في البليدية يشي بتحول اجتماعي سلبي يضمر إحساس "**عزيز**" بالعجز والفضيحة معا.

وفي ضوء ما تقدم يكشف النص عن تصّدع العلاقة الإنسانية بين الجنسين نتيجة تناقضات المجتمع الجزائري الذكوري القائم على نسق ثقافي يعلي من قيمة الذكر على حساب الأنثى، فالذات الأولى هي الفاعل والمسيطر نظرا لامتلاكها أحقية التحكم في المرأة وقراراتها لإلغاء كينونتها، ومحو وجودها، لندرك بذلك أن صوت الأنثى مكبوح وغير مسموع على اعتبار أن القيم الثّقافية الجزائرية ترفض أي تجاوز للمرأة «لأن الثقافة مؤلف مضمر ذو طبيعة نسقية تلقي بشباكها غير المنظورة إلى الكاتب، فيقع في أسر مفاهيمها الكبرى التي تتسرب إليه كالمخدر البطيء فترتب محمولات خطابه بما يوافق المضامين الإيديولوجية الخاصة بها. غننا بإزاء مؤلف مزدوج التكوين: تكوين شخصي وآخر ثقافي، والثاني لا يدخر وسعا في تشكيل وإعادة تشكيل الأول»[2].

2. 4 نسق التمرد:

حاولت المرأة التمرد باعتبار هذا السلوك الفردي يتمظهر بصور مختلفة ومتقاربة في أغلب المجتمعات، وقد طرح "**ألبير كامو Albert Camus**" في كتابه "**الإنسان المتمرد**" «تساؤلا: ما الإنسان المتمرد؟ إنه إنسان يقول: لا، ولئن رفض، فإنه لا يتخل فهو إنسان أيضا، إنسان يقول: نعم

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص161.

[2]-عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت، ط1، 2010، ص106.

أول بادرة تصدر عنه، فحركة التمرد تستند إذن في نفس الوقت إلى رفض قاطع لتعدد لا يطلق، وإلى يقين مبهم، بوجود حق صالح، وبصورة أصح، إلى اعتقاد التمرد "نعم" و "لا" في نفس الوقت إنه يؤكد وجود الحد، ويؤكد في الوقت نفسه كما يتصوره، وما يريد أن يصونه فيما وراء الحد، ويبين بعناد أن في ذاته شيئا «ما يتطلب أن يؤخذ بنوع الحق في أن يضطهد إلى أبعد من الحق المقبول»[1]، ونستشف من خلال هذا المفهوم أن التمرد حقيقة ملازمة للإنسان تفتضيها طبيعته المتغيرة والمتطورة بحثا عن تحقيق مطالبه التي تستحق أن تؤخذ

إنّ التمرد حركة فعلية انفعالية عقلية جسدتها المرأة في النص المسرحي "**المعطف**" نتيجة «ازدواجية الفكر النسقي-تمرد على التبعية، تمرد على الأسر والاستبداد، لأن الثقافة الجماعية-في هذه الحالة- تجعل الذوات رهائن تتحرك في حدودها»[2]، وتتجلى صور التمرد في ثلاث مشاهد نستهلها كالآتي:

1.التمرد على الزوج:

تتمرد "**أميرة**" على زوجها "**عزيز**" نظرا لعجزه عن تحقيق طلباتها وإرضائها والسيطرة عليها من خلال الخروج إلى العمل لتحقيق كينونتها المنشودة، والحصول على مساحة للقول والعمل، بالإضافة إلى الانعتاق من سلطة الزوج البراغماتي، وهذا ما ظهر ضمن مجاز ثقافي كلي يمس المضمر الدلالي تجلى في الحوار الساخر الآتي:

«-**عزيز**: أهاااوو... وين رايحة هكذا؟؟

-**أميرة**: نروح للبلدية ... وأنت تهلى في الدار ... ما تنساش تطبق الحوايج... (هيه) وتطيب الحليب للطفل وتبدل له ليكوش .. (هيه) وتوجد الغداء ... (هيه) دير اليوم شربة فريك... تعرف كيفاش تدير حط شوية من (هيهاااا) ... المادة رقم 12 من قانون الأسرة ... المادة رقم 36 من القانون المدني تبرئ المرأة من الواجبات المطبخية ... اخدم خدمتك وما تقلقنيش»[3].

---

[1]-ألبير كامو، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1912، ص18.

[2]-أبي الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1938، ص34.

[3]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء، المعطف)، ص166.

يفضح المقطع الحواري الاضطراب السلوكي والفكري لأميرة من الناحية النفسية، ويتجسد ذلك في رفض الوصاية الزوجية والسعي لتحقير الآخر، وهنا تجلى المضمر المتمثل في تهميش الرجل والثأر لتاريخ طويل من الاستلاب من خلال الجملة المفتاح "**اخدم خدمتك ومتقلقنيش**"، ما يشي بالمفارقة الحادة في تغيير مجرى الأدوار بين الزوجين، مما أدى إلى تهشيم الصورة النمطية للمرأة المسلمة التي ترعى زوجها وأطفالها، لتنساق إلى ساحة القرار السياسي متكئة على قانون الأسرة الذي يكفل لها الحقوق نتيجة التأثر بالأفكار الغربية والحركة النسوية.

2.التمرد على المجتمع:

تعيش المرأة الجزائرية وضعا مزريا كونها كائنا مهّمشا لا قيمة له في مجتمع لا يخرج عن السلطة الأبوية التي تتميز «بلغة خاصة هي لغة جماعية تنفي الفرد والوعي الذاتي، وتستبدلها بالوعي الجماعي وبالتالي هي انعكاس للوعي الباطرياكي»[1]، ثم تمتد السّلطة إلى البيئة الاجتماعية فتكون بذلك ظاهرة وخفية في نفس الوقت، حيث يراها الفرد ويحس بها أينما وحيثما يتوجه فهي تحكم علاقاته المباشرة وغير المباشرة.

رسم "**سفيان عبد اللطيف**" المرأة بملامح التمرد على العادات والتقاليد، ومنظومة القيم الاجتماعية في العديد من المقاطع الحوارية من خلال تقييد حريتها وضبطها بمجموعة من القواعد، ويعّد توظّيف شخصية "**أميرة**" المرأة المثقفة التي تحتقر مؤسسة المجتمع أولى الخطوات التمردية التي حاول الكاتب تحطيم نمطية الحياة المتوارثة والمفروضة على الذكر والأنثى، ويتجلى ذلك في المقطع الحواري الآتي:

«-**أميرة**: أنتم من بكري حاكمينها وما درتوا فيها والو...خلي نجرب سعدي

-**عزيز**: الشعب يحتاج السكنة الماء الخدمة الطريق الزواج المصانع .. وهذي مسؤولية صعيبة ما تقدريلهاش..

[1]-هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، دراسات مركز الوحدة العربية، (د ط)، (د ت)، ص16.

-**أميرة:** نقدر لها كيما يكون الحال ... راني امرأة ونص وخمس عشرين...

-**عزيز:** احنا الرجال وما قدرنالهاش...

-**أميرة:** علاه أنت راجل»[1].

تجّردت "**أميرة**" من الطقوس الأنثوية الملازمة للمرأة من ضعف، رقة، ،بكاء، استكانة وغيرها، وأصّبغت على نفسها صفات الذكورة من صّبر وجلد، وبرز ذلك من خلال تصرفاتها الجريئة وتجاهلها المفاهيم الاجتماعية المحافظة، ويعّد التمرد الأنثوي بوجه عام تجاوزا للواقع واحتجاج في وجه النواميس والقيم، ويعود ذلك إلى انهيار المدلولات الدينية أولا وضعف "**عزيز**" ثانيا التي أثبت الكاتب «أنها شخصية هامشية ثابتة غير قادرة على التغيير مستسلمة بخنوع وبلا أدنى مقاومة فهو حي وميت معا، بينما حضرت المرأة مهيمنة بثقة على أطراف العملية الأسرية كاملة»[2].

شّكل التمرد في هذا المقطع ظاهرة لافتة للنظر تجلت في النظرة التبخيسية الاستعلائية الفوقية التي تحكم العلاقة الزوجية، ويظهر ذلك في الجملة «**علاه أنت راجل**»، التي تعّبر عن جنوح أخلاقي تبلور بفعل الاسترجال والنزعة التسّلطية التي فرض من خلالها النسق الأنثوي هيمنته على النسق الذكوري، فأميرة هنا تخرق الأعراف، وتعير زوجها بخطاب ينم عن عجرفة نسوية صارخة استمدتها من ثقافة التجاوز، ويشّكل هذا الأمر اهتزازا في التنظيم الاجتماعي، وفجوة بين القيم والمبادئ الحضارية الجديدة، وبين الثوابت الأصيلة في معتقدات الرجل الجزائري.

3.التمرد على الدين:

كّرم الله المرأة وحفظ لها إنسانيتها على الرغم من التفاضل بينها وبين الرجل، وإن كان هذا التفاضل لا يوجب الاستعلاء عليها والانتقاص من قيمتها بقدر ما يدعو إلى الحب والسلام النفسي والإنساني، فقد جاء الإسلام من أجل رفع الظلم عن المرأة، وإبراز مكانتها، وتغيير وجهة نظر الرجل

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص178.

[2]-ينظر: نادية هناوي، الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية)، مقاربات في النقد الثقافي، لبنان، كندا، ط1، 2016، ص139.

إليها بعد أن خضعت لسلطته تاريخيا واجتماعيا، مع تحريرها من كونها مادة للمتعة واللّذة، وأقّر لها الإسلام بمجموعة من الحقوق كحق العمل، حق الطلاق، حق الإرث بشرط ألا تخرج عن طاعة وقوامة الرجل، ومع تطور المجتمع وسيطرة النظّرية النسوية التي تحرض المرأة على القيام بثورة ضده، وما ذلك إلا احتيال ملتبس يشجع على ثقافة الانحطاط، وتدني منظومة القيم التي ينادي بها الدين.

عمل الكاتب على تصوير التمرد الأنثوي على القوانين الدينية، وترجم ذلك من خلال التأويل الخاطئ لمفهوم المساواة بين الذكر والأنثى بفعل استدعاء الحديث الشريف "الناس سواسية كأسنان المشط" على لسان "**أميرة**"، حيث تقول:

«-**أميرة**: واش الفرق بيني وبينك ؟؟

-**عزيز**: هذا واش خرجت بيه من التحرر نتاعك

-**أميرة**: حقي اللي يكفله القانون ..

-**عزيز**: ويكفل لك القانون دارك وأولادك؟؟

-**أميرة**: ربي يسهل عليك فيهم ..

-**عزيز**: راهو ربي ما يرضاش على هذي..

-**أميرة**: الناس سواسية كأسنان المشط»[1].

يفضي المقطع الحواري الساخر إلى اختلال عميق على مستوى الفهم الصحيح للحديث الشريف الذي اتخذته البطلة آلية للهروب من القيام بواجباتها اتجاه زوجها وأبنائها، بالإضافة إلى تبرير سلوكها المنافي لسلوك الزوجة المسلمة، وقد أصّر الكاتب على هذا الاستدعاء لتمرير نسق مضاد يتمثل في التوظيف العشوائي للحديث بما يكفل تحقيق مصالح النسق الأنثوي مع كشف مواطن الجهل والهشاشة الفكرية في شخصية "**أميرة**" على الرغم من أنها إدعائهاالثقافة والفهم الصحيح بحيازتها على شهادة جامعية.

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص177.

ومنه اعتمد الكاتب على الكوميديا باعتبارها سلاحا اجتماعيا وثقافيا موجها ضد فكرة التمرد الأنثوي الذي ترفضه مؤسسة المجتمع الجزائري وتنبذه أعرافها، وبذلك تكون الكوميديا–هنا–مجرد استجابة لمتطلبات المجتمع ورد فعل طبيعي على الثّقافة النسوية التي تتوارى خلف الأنساق الظاهرة.

توسّل الكاتب بالكوميديا ليؤسس رؤيته المسرحية ويسقط من خلالها خطابات الأنا والآخر والقضايا الاجتماعية، وعلى رأسها الزواج حيث اشتغلت الكوميديا على صورتين لحياة المجتمع «إحداهما خيالية تهدف إلى الهروب من هيمنة الواقع، وتكون مصطنعة تهدف إلى خلق جو كوميدي، وتصور السوء الذي يهمين على الواقع، أما الصورة الأخرى فهي صورة بسيطة تلقائية لم يعمد المؤلف إلى رسم حدودها لأنها ببساطة متغلغلة في لا وعيه أو رغبته على التمرد على المهيمنإنها صورة أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية لأنها ليست إلا انعكاسا وتمثلا حقيقيا للنسق الاجتماعي المنتج للنسق الثقافي»[1]، وعليه فالكوميديا تعمل على رسم مشاهد واقعية تسعى للانفلات من السّلطة الاجتماعية؛ ليتحول النص المسرحي إلى حادثة ثقافية تسعى للبحث عن المضمر المتجذر في المؤسسات الجزائرية.

2. 5 نسق الطعام:

يعّد الطعام من الأنساق السوسيو الثّقافية الّتي تعبّر عن خصوصية الأفراد والجماعات، وتعكس عاداتهم وتقاليدهم الاجتماعية، ولا يمكن حصره في الطابع البيولوجي المتمثل في إشباع الجوع فقط بل هو شّفرة تكشف هوية الشّعوب وطريقة تفكيرها، وهذا ما تؤكد عليه الحكمة الفرنسية التي تقول: «قل لي ماذا تأكل أقل لك من أنت»، لأن الطعام ينطوي على رموز تساعد في إنتاج المعاني الثقافية وفهم السلوك الاجتماعي لدى مختلف الأجناس، ولذلك ارتبط بالثقافة ارتباطا وثيقا، فقد وضّح

[1]–مهند إبراهيم العميدي، الأنساق الثقافية وتمثلاتها في النص المسرحي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص107.

الناقد الأنثروبولوجيّ "**ليفي ستراوس Levi Strauss**" «أن التعامل مع الطعام لا يكون معزولا عن النسق الثقافي الذي ينتمي إليه "الفاعل الغذائي" فكل طعام وكل تدبير ممكن لهذا الطعام يتأسس على سيرورة ثقافية يختزن رموزا وطقوسا تفيد في تأويل الثقافة السائدة ويحدد احتمالات التراتب والبناء الاجتماعي»[1].

برز الطعام نسقا مهمّا في النصّ المسرحيّ الكوميديّ الجزائريّ، وكشف عن بنيات وطبقات النّظام الاجتماعيّ؛ وهو ما جسده توظيف "**الشخشوخة**" الجزائرية في نصّ "**سوق النساء**" "**لسفيان عبد اللطيف**" باعتبارها نوعا من الأكلات الشّعبية التي تحّولت إلى علامة ثقافية، والملاحظ في هذه الأكلة أن مكونها الأساسي هو القمح الذي يعّد رمزا للرخاء لدى الجزائريين ، فالقمح من بين أنواع الحبوب التي تحظى بمكانة مقدسة في جميع الحضارات الإنسانية، ففي القرآن ذكر القمح بلفظه أو بلفظ الحب في العديد من السور القرآنية الكريمة: "الحج 5"، "الأنعام 95"، "البقرة 261"، "عبس 25-27"[2]، ويشير "**فيليب سيرنج**" إلى مكانة القمح في الميثولوجيا العالمية بقوله:«كانت السنابل الأولى-بواكير المحصول-تقدم للآلهة آرغوس حيث كانت تزدهر عبادة هيرا كانت سنابل القمح تسمى (زهور هيرا) ولكن السنابل كرست بصورة خاصة لديمتير فقط ربة الأرض والخصب»[3].

أحالت الشخشوخة إلى الخير بالنسبة "**لبوزيان**" بقوله: «خير طعام الناس الشخشوخة واللحم...واحنا خيار الناس»[4]، فانكباب بوزيان على أكلها بشكل يومي ومبالغ فيه يمثل إشارة سيميائية عن تمسكه بعادات وتقاليد الثّقافة الشّعبية الجزائرية مع انسجام جمعي واضح بمجتمعه بكل حيثياته وتفاصيله.

[1]-عبد الرحيم عطري، قرابة الملح "الهندسة الاجتماعية للطعام"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2016، ص45.

[2]-القرآن الكريم. سورة الحج الآية 5، الأنعام 95، البقرة261، عبس25-27.

[3]-فيليب سيرنج، الرموز في الفن-الأديان-الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط1، 1992، ص311.

[4]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص99.

يؤكد تواتر كلمة "**الشخشوخة**" سبع مرات في النص المسرحي على هيمنتها ومركزيتها في قلب وعقل "**بوزيان**" حيث قرن حبه لزوجته بحبه لها من خلال قوله: "أحبك أنت والشخشخوخة".

ومنه فالشخشوخة أكلة شعّبية تعبر عن نمط ثقافي جزائري أصيل، فعلى الرغم من أنها مظهر مادي إلا أنها تجسد تقديس الثّقافة الشّعبية التي تعول على آلية الالتزام بالتقاليد والأعراف، لاسيما وأنها تتصدر موائد الجزائريين في الأعراس والاحتفالات الدينية، ومنه نتأكد من العلاقة الحميمية بين العادي (الطعام) والمقدس (المناسبات الدينية أو الاجتماعية).

3.النسق الديني:

يضم الدّين مجموعة من العقائد والأقوال والأفعال بحيث تسهم مجتمعة في إبراز خصائصه، كما أنه يجتمع مع الثقافة، إذ أن كليهما «أنظمة للسلطة ونظما شرعية تفرض الخضوع وتغزي أشياعا كثيرين، إنهما يتمتعان بكاريزما ويخلقان لحظات من الغليان الجمعي والجنون الإلهي تكون هذه العواطف الجمعية المنظمة مقيدة أحيانا إنها تجمع وتربط الناس ببعضهم البعض، وتمنحهم شعورا بالهوية والتضامن الجماعي»[1].

ومنه فالدين أيقونة الانتماء الشخصي، فالإنسان يعتنق العقائد الروحية ويمارس الطقوس والشعائر لتنظم العلائق في حياته، مما يبعث السلام النفسي والضمان الذهني لمستقبله، لأن الدين دستور الحياة بخاصة أنه يحمل بين دفتيه تشريعا سماويا لأهل الأرض باعتباره قانونا فعليا يقنن الطرق والسبل التي تتخذها المجتمعات في العيش، كما يبرز كفاعلية في احتواء الهويات، وهذا ما دفع إلى تعدد تصورات البشر للدين، فنجد من يكذب وجود الله لصالح الماديات كما نعثر على من يثبت وجوده فيحصل الاتفاق على اللب، ويختلف المعبود بين الشعوب.

ويرى عالم الاجتماع "**إيميل دوركايم Emile Dorkheim**" أن «الدّين نسق متكامل وموحد يضم مجموعة العقائد، والممارسات المتصلة بالأشياء المقدسة لتلك العقائد والممارسات، وتمارس في مجتمع

[1]–وليام، د، هارت، إدوارد والمؤثرات الدينية للثقافة، تر: قصي أنور الدبيان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2001، ص 25.

صغير وأخلاقي يسمى الكنيسة»[1]؛ فمن خلال التعريف نجد أن الدين عبارة عن نسق أو نظام من العقائد والعادات، بمعنى إيمان الأفراد والجماعات تحت إطار ما يسمى بالكنيسة.

تواتر حضور النسّق الديني في النص المسرحي "**الحاج في باريس***"لـ"**رشيد القسنطيني**" ممثّلا في فريضة الحج لضرورة ثقافية تسعى لاستنطاق المضمر المتخفي بكوميديا قائمة على المفارقة بين الدينيّ والدنيويّ لنقد العقلية الجزائريّة في مستواها العقائديّ، متّخذة من رحلة "**قدور**" إلى "**باريس**" بدل "**مكة المكرمة**" وسيلة لذلك:

«-**قدور**: آه يا وخيي الله الله يرحم والديك أسترني أنا راني في فام الناس، الحاج وكذلك أو ما يشبه.

-**الممثل**: فاقوا بك، عليك أمان الله وشبايك اللي شديت فيه في لاتوريفال أفهمت.

والله العظيم ما خارجه برة.

-**قدور**: هذاك زعماتيك رحت تسريح للحج، راك تعرفني، لا نقرا لا نكتب، عديت لواحد السيد، قال لي البابور كامبلي، أبعثني في بابور مارسيليا»[2].

تبدأ المفارقة في هذا المقطع بعد أن أخطأ "**قدور**" في السفينة المتّجهة إلى البقاع المقدسة نتيجة جهله القراءة والكتابة ليجد نفسه في سفينة متّجهة إلى "**فرنسا**" غير أنّه وبدل الاعتراف بالخطأ ظلّ يوهم الناس أنّه أدّى فريضة الحج، نظرا لما يتمتّع به الحاج من قداسة وتبجيل، ولعلّ هذا النفاق الاجتماعي الذي يبرز من خلال الجملة المفتاح «**أسترني أنا راني في فام الناس الحاج**» يعكس مظاهر التلاعب بأركان الدّين الإسلاميّ وأشكال تزييف الواقع من خلال حصول قدور على لقب الحاج، ممّا ينمّ عن أزمة أخلاقية تفشّت في المجتمع الجزائري في ظل غياب الوازع الديني، ويحّمل رسالة ضمنية

---

[1]-إميل دوركايم، أصل التفكير، تر: خالد بحري، دار ابن رشيق للنشر، تونس، د ط، 2005، ص169.

*مسرحية كوميدية تعالج آفة النفاق والرياء في المجتمع الجزائري من خلال رحلة رشيد إلى مكة لآداء فريضة الحج لكنه أخطأ السفينة وتوجه إلى فرنسا، لكنه بدل الاعتراف بالخطأ ظل يوهم الناس بأنه أدى فريضة الحج، مما يشي بالتقهقر الاجتماعي الذي عرفته الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوص أخرى، تحقيق: حسين نذير، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 2005، ص9.

تدق ناقوس الخطر، وتهدف إلى إصلاح منظومة القيم، وترسيخ المبادئ النبيلة التي نص عليها الإسلام.

يعّد "**الحج**" المحرك للفضاء الثقافي للنص المسرحي منذ مطلع النص، إذ قّدم في إطار محاولة لإيجاد تبرير فعل الاحتيال تحت غطاء القداسة الدينية، وتمثل ذلك في دعم "**قدور**" ليبلغ غايته ويحصل على لقب الحاج وذلك من خلال الجملة المفتاح (والله العظيم ما خارجة برة)، فإن هذه الصورة المشفرة اجتماعيا تحمل معها فعل التستر والارتكاز على آلية الكتمان لتكريس ديمومة السكوت عن الحق والتشجيع على الانحلال الديني والخلقي.

ارتبط النسق الديني في النص المسّرحي الكوميدي بمكان الممارسة سلبا حيث يقول قدور في استعراض ممارسة شعائر الحج: «أدخلت لمارسيليا ذيك الليلة، بت في جدة أصبحت في ليانبوغ ونتلاقى بوحد المسيوم أداني لتبرنة، ومن بعد بت ذيك الليلة أنوم نذبح الكبش في عرافة»[1].

إن طرح أسماء مدن فرنسية (**مارسيليا، ليانبوغ...**)، حوّل النص لشاشة عرض واقعية لرحلة البطل إلى "**فرنسا**" بدل "**مكة المكرمة**"، التي شّحنها الكاتب بقيم ثقافية كاذبة مجّردة من بعدها الأخلاقي والإنساني، ومن هنا نجد أن "**القسنطيني**" وفق في تشكيل النسق المضمر لفريضة الحج من خلال السخرية من ظاهرة الجهل والنفاق الاجتماعي، واستغلال الدّين لأغراض شخصية.

يرصد الكاتب بأسلوب تهكمي مفارقات كثيرة وثنائيات ضدية أضفت على النص المسرحي شحنة فنية قوامها سلوكيات ذات سمة تنافرية تجمع بين ثنائيات ضدية أساسها التقابل بين الدنيا والآخرة في ذهن "**قدور**" حيث ينساق هوى نفسه إلى باريس/الدنيا، ويردع عقله الباطن هواه إلى عرفة/الآخرة حاول الكاتب أن يوظف المتناقضات توظيفا منظما بغية الوقوف على جمالية الطرح الكوميدي متمثلا في شخصية "**قدور**" الذي يعكس أماكن إقامة شعائر الحج (جدة، عرفة) بأسماء مدن فرنسية (مارسيليا، يانبوغ) للحصول على الدعم النفسي مع تبرير جهله.

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوص أخرى، ص10.

إن هدف الكوميديا عند "**رشيد القسنطيني**" هو فضح الفئة المنافقة في المجتمع الجزائري التي اتخذت الدّين مطية لإثبات ذاتها، وخدمة مصالحها مرتدية ثوب الطهارة والقداسة زورا وبهتانا، وتمظهر ذلك في احتيال "**قدور**" على الناس وإيهامهم بأنه قام بفريضة الحج على المستوى الظاهر، أما النسق المضمر فتمثل في تزيين حب الشهوات للناس مع تعلق "**قدور**" بمظاهر الحضارة الأوروبية وانبهاره بها لذلك سعى الكاتب إلى تمرير نسق مضاد للتدين يتجسد في الرياء الذي يناقض الصورة الأصلية.

تعددت الأنساق الدينية في النص المسرحي "**سوق النساء**" "**لسفيان عبد اللطيف**" وتنوعت دلالاتها ولم يكن توظيفها عبثيا إنما كان لضرورة ثقافية، فجاءت ممزوجة بنكهة فكاهية تعكس في بعض الأحيان فهم الرجل الجزائري الخاطئ للدين ونظرته إلى تشريعاته بما يخدم مصالحه ورغباته فقط على نحو ما يظهر في المقطع الآتي:

«-**عمار**: يا نوارة.. يا نوارة.. هاذي الحاجة ماشي ضرورية بزاف.. يكفي نكون حافظ من القرآن قدر ما نصلي به بالناس برك..

-**نوارة**: وأنت .. واش حافظ من القرآن ياسيدي الشيخ؟؟

-**عمار**: أمممممم .. سورة "طلع البدر علينا"..

-**نوارة**: بوه نندب!! وعلاه " طلع البدر علينا" سورة من القرآن؟!

-**عمار**: اقريتها في ال... يا نوارة.. يا نوا»[1].

يكّشف الحوار ضعف الوازع الديني في الأوساط الشّعبية للمجتمع الجزائري، وهو ما جعل "**عمار**" يدّعي ويكذب للتخلص من الموقف المحرج أمام زوجته التي كشفت مواطن الجهل والغباء في شخصيته المفتقرة إلى كل المؤهلات العلمية وعلى رأسها حفظ القرآن الكريم، وحاول"**عمار**" اللجوء إلى استدعاء الخلفية الدينية كميكانزيم دفاعي لتغطية جهله، وهو ما يجسّد المفهوم الخاطئ للدين خاصة بالنسبة للذهنية العربية عموما، والجزائرية خصوصا التي تتخذه آلية ترتكز عليها لتبرير التخلف المعرفي، والإصرار على استمرارية المنظومة الثقافية والفكرية الهشة.

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص82-83.

تمثل أنشودة "**طلع البدر علينا**" علامة ثقافية تنطوي على كثافة رمزية وشعورية تحيل إلى تراث إسلامي عريق، رددها أهل المدينة عند وصول النبي "محمد صلى الله عليه وسلم"، ومنذ ذلك الوقت والنشيد يحظى بهالة قدسية ترسّخت في الوجدان الجمعي الجزائري نتيجة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف كل سنة، وهذا ما دفع بعمار إلى الخلط بينها وبين سور القرآن لدرجة أنه يصلي بها منذ الصغر؛ ومنه نستنتج أن الموقف الكوميدي هنا يكشف تخلفا معرفيا ترسخ في الشّخصية الجزائرية خاصة القيادية منها "**فعمار**" شيخ شيوخ البايلك يشي بالانتكاسة المعرفية حتى لأبجديات الدين الإسلامي.

حاول الكاتب في النص المسرحي "**سوق النساء**" أن يعطينا نموذجا إيجابيا عن النسق الديني تمثل في شخصية "**نوارة**" فظهرت في ثوب امرأة مثّقفة تشجع زوجها على طلب العلم والمعرفة من خلال استشهادها بالحديث النبوي الشريف، حيث تقول:

«-**نوارة**: علاه عيب ..(اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد)..خير ما يقولو: راجلي...شيخ شيوخ البايلك...ما يعرفش يكتب اسمو...

-**عمار**: يانوارة...يا نوارة...هاذي الحاجة ماشي ضرورية بزاف»[1].

حرص الكاتب على السمو بصورة المرأة وإعلاء صوتها بعيدا عن الصورة النمطية القدحية التي تصّور المرأة الجزائرية بملامح الجهل وقلة العقل، فلطالما عرفت المرأة بالضعف والهشاشة الفكرية استنادا إلى ذاكرة جمعية أصرت على اعتبارها أنها ناقصة عقل ودين، لكن الرؤية هنا كانت على النقيض تماما حيث عّبرت عن ذات أنثوية متمركزة تحوز على وعي اجتماعي وثقافة دينية تؤهلها إلى مقام التقدير والاحترام مستفيدة من جهل زوجها شيخ شيوخ البايلك الذي لا يجيد القراءة أو الكتابة.

4.النسق الأخلاقي:

سلّط النصّ المسّرحيّ الكوميديّ الضّوء على الجانب الأخلاقي في المجتمع الجزائريّ وحاول الكشف عن واقع مهترئ كثر فيه النفاق والرداءة، والتستر عن الحقائق، وآمن النّاس فيه بالخرافات

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص82.

والسّحر فتميّزت النصوص المسرحيّة بالجّدية في الطّرح في محاولة «لتعرية الواقع اليومي من خلال المسرح وذلك بالخروج عن المألوف ومعانقة مشاكل الإنسان في المجتمع، وإذا كان هذا النوع من الكتابة الذي يمزج بين المضحك والمأساوي، يكتسي صعوبة خاصة»[1]، ووجد الكتاب المسرحيون الجزائريون في الضّحك متنفسا يهزؤون من الواقع المفعم بالزيف والكذب، فكانت «النص المسرحي من أقوى الأسلحة لزلزلة الأرض تحت أقدام الرياء والنفاق»[2]، لأنّه أكثر الفنون اتّصالا بالجماهير، وقدرة على تصوير الواقع بكلّ سلبياته، وتعّرية بعض الظواهر الدخيلة على المجتمع الجزائريّ، والتي تحولت إلى جزء من ثّقافته الشّعبية وسلوكاته الاجتماعية.

حضر النسق الأخلاقي في النصوص المسرحيّة "**لرشيد القسنطيني**" فكانت الكوميديا قناعا حاول الكاتب من خلاله التخفيف من حدّة الواقعيّة ومأساويتها، والكشف عن ممارسات لا أخلاقية تفشّت في المجتمع الجزائريّ في فترة من تاريخه؛ حيث انتشر الجهل والأمية، وغاب الوازع الدينيّ نتيجة السياسة الاستعمارية الّتي سعت إلى تحطيم البنية الثّقافية للبلاد، فعكس تصّوير الجانب المظلم والسوداوي من المجتمع؛ فإيمان "**القسنطيني**" بدور النص المسرحي في نشر الوعي، وإصلاح حال الجماعة، وخلق الفرد الواعي القادر على التغيير.

أ.نسق السّحر:

يعّد السّحر نسقا ثّقافيا راسخا في الضمير الجمعي الجزائري له طقوس كثيرة منها المريدون، ويعرفه الدكتور "**أحمد الحمد**" بقوله: «إن السّحر هو المخادعة أو التأثير في عالم العناصر بمقتضى القدرة المحدودة بمعين من الجن أو بأدوية استعدادات لدى الساحر»[3]؛ أما ابن القيم فيعرفه بأنه «اتفاق بين الساحر والشيطان على أن يقوم الساحر بفعل بعض المحرمات أو الشرك في مقابل مساعدة الشيطان وطاعته فيما يطلب منه»[4].

[1]–مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد المنور، ص65.

[2]–علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص483.

[3]–أحمد الحمد، السحر بين الحقيقة والخيال، مكتبة التراث، مكة، ط1، 1408، ص17.

[4]–وحيد عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، دار الإمام مالك، البليدة، 1418، ص8.

شّكل السّحر والدجل نسقا مركزيا في نص "**دادة بريكة الشوافة***" "**لرشيد القسنطيني**" بحكم انتشاره في الوسط الثّقافي والاجتماعي الجزائري، وتعّزز ذلك في زمن الاستعمار الفرنسي على الرغم من تحريمه من الدين الإسلامي وذم كل ما يتناقض مع سننه، إذ نجد أن الجهل غذّى ممارسات السّحر والشّعوذة، وأسهم في تغلغله في الحياة الاجتماعية مما أدى إلى خلخلة المنظومة الثّقافية وابتعادها عن الجانب الأخلاقي والإنساني إلى جانب براغماتي أناني.

يقّدم النص المسرحي توصيفا دقيقا لسلوكيات ثّقافية منتشرة في المجتمع الجزائري، وإشارة إلى الأسلوب الذي يسلكه الإنسان في تعامله مع السّحرة والمشعوذين، حيث يسعى الكاتب من خلال شخصيات المسرحية وبأسلوب حذق إلى فضح التعاملات السلبية التي انتشرت في المجتمع، ونقد سلطة العادات والتقاليد التي تؤمن بمثل هذه الأفكار؛ إذ يصوّر نص "**دادة بريكة الشوافة**" لجوء الزوجة إلى الشوافة لشفاء ابنتها من آلام الضرس، حيث تقول:

«-**الزوجة**: إيه هذه جاجة، حبيت نذبحها لبنتي بنتي بعيد الشر عليك، هاذو ثلث أيام ما ترقد ما تنوم مالظرسه.

-**بريكة**: ها، بالظرسة، هاذوك رجال رب رجال الله دخلولوا فالظرسة، وأنا نعرف كل شيء، كل شيء.

-**الزوجة**: يا خي رحت للطالب وقال لي أذبحها جاجة نوار فليو فالعيون.

-**بريكة**: أربحي، أقعدي منا، أعطيني جاجة، مبارك مبارك "تناديه"، خوذ أذبحو في لالة جاجة، رد بالك، رد بالك، يقولو باسم الله»[1].

ركّز هذا المقطع على ثنائية (الكذب والخديعة) ليجعل السّحر ملجأ لشخصيات اتّسمت بالضعف، الجهل، الإيمان بالغيبيات، فاعتبرته مصدر الشفاء من الأسقام خاضعة-بذلك-إلى

---

* مسرحية كوميدية سلط فيها الكاتب الضوء على ظاهرة السحر والشعوذة وانتشارها في المجتمع الجزائري خاصة بين النساء، وهذا ما يحيل إلى ضعف الوازع الديني نتيجة تفشي الجهل والأمية، والإيمان بالأفكار الدخيلة التي تحث على زيارة السحرة للحصول على الشفاء من آلام الضرس.

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص125.

تأثير"**الشوافة**" الّتي أوهمتها بقدرتها على الشفاء، وبرّرت لها سبب ألم الضرس تبريرات لا علاقة لها بالمنطق أو بالعلم.

عمل النص المسرحي "**دادة بريكة الشوافة**" على تفعيل النسق الأخلاقي، وشحنه بطاقة إيحائية كبيرة لمواجهة معركة الحياة والقهر الاجتماعي مع الاستلاب النفسي، وما نتج عن كل ذلك من تفكك أخلاقي وانهيار المثل، وتجاوز القيم الإسلامية، ويتجلى ذلك في المقطع الآتي:

«-**الزوجة**: ياخي رحت للطالب وقال لي أذبحها جاجة نوار فليو في العيون

-**بريكة**: أربحي، أقعدي منا، أعطيني جاجة، مبارك مبارك تناديه:

-**مبارك**: يستجيب للنداء أنعم.

-**بريكة**: رد بالك يقولو باسم الله، لو كان ينطق يقولو باسم الله، النافخ يتكسر، الجاجة لميتة يفرفر»[1].

يضمر هذا المقطع عن سلوكيات تتنافى والعقيدة السلامية؛ حيث تعمل "**الشوافة**" على الترويج لأفكارها وإقناع الآخر بها بطريقة تكرس للفكر الغيبي، تجلى ذلك من خلال جملة (رد بالك يقولو باسم الله) مما يفضح الإيمان بالغيبيات والخرافات مع الابتعاد عن العلم وعدم تقبل الطب.

يرتبط السّحر ببعض المعتقدات البالية كالإيمان بالأولياء الصالحين، ويقصد بهم «الدراويش والمرابطين والسادة المتبرك بهم وبكراماتهم»[2]، وهي أكثر الممارسات اللاأخلاقية شّيوعا في الأوساط الشّعبية الّتي ترى فيها الخلاص والمنقذ، وهذا ما يفسر لجوء الشوافة إلى تأليف قصة شعبية عن الولي الصالح، وعن آثار التبرك به، وتمظهر ذلك في ثنايا الحوار التالي:

«-**الزوجة**: وكيفاه بطلت مالحمام؟

-**بريكة**: ها ياك، رجعوا يخرجولي رجال الله فالبرمة، ويقولولي روحوا و لا نكسروا، روحوا و لا نعميهم، روحوا و لا يقطعوا طراف طراف

[1]-المصدر نفسه، ص125.

[2]-مهاب عوض، الكرامة في الشعر الصوفي، دار دمشق، سوريا، ط1، 1977، ص368.

-**الزوجة**: بوه.

-**بريكة**: قلت له يا سيدي، كل يوم في برمة، قلت يا سيادي مادام بريكة قليلة، خلينا مخمم واشنه هكذا، ياخي جا هذاك السلطان ديالو اللي لبس لحمر قالي: روح تشوف لعيون، قلت له، راني في لعيون بنافخ»[1].

إن استدعاء "**القسنطيني**" لمفهوم الولي وثقافته المترسخة في الوجدان الشعبي الجزائري «هو استدعاء لثقافة متجذرة في الذاكرة الدينية الشرقية، التي لطالما احتفت بدروس العرفان، ورأت الخلاص في رد الاعتبار للروح على حساب المادة وللطائف على حساب الكثائف التي تسببت في أزمات البشر»[2]، لأن الأولياء الصالحين يمثلون في الذاكرة الشّعبية همزة وصل بين الفرد والعالم الآخر، ووسيلة تواصل بين الديني والدنيوي، ومحاولة لاستحضار الأرواح الّتي تتجاوز قدراتها قدرات البشر، ومن ثمّة كانت لهم مكانة مقدسة في النفوس، وهو ما فتح المجال أمام السّحرة لاستغلال ضعف الطّبقة الشعبيّة لخدمة مصالحهم الخاصة، وتحقيق مكاسب مادية.

يتواتر حضور نسق السّحر عند "**رشيد القسنطيني**" في نص مسرحي كوميدي آخر بعنوان "**القزانة***" ليسخر من الإيمان بهذه الظاهرة التي تعّد من أهم المعتقدات الراسخة في المجتمع الجزائري التي يلجأ إليها الفرد لطلب التبرك والمساعدة، والحماية من الأخطار المحيطة بحياته، فالكاتب يسعى إلى محاربة مثل هذه الظواهر من خلال تصوير سيطرة "**القزانة**" على الذهنيات ولاسيما النساء اللواتي وعلى الرغم من التطور الذي عرفته المجمعات والإيمان العميق بالقضاء والقدر، إلاّ أنّهنّ مسلوبات الإرادة أمام هذه الممارسات، حيث «تعتبر زيارة القزانة ممارسة دينية مترسخة في معظم مجتمعات

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص124.

[2]-كريم المهنا، أولياء الله الصالحين في المغرب العربي، دار مراكش، المغرب، د ط، د ت، ص200

*مسرحية كوميدية تسلط الضوء على ممارسات السحرة لإيهام الناس بتحقيق أهدافهم عن طريق الدجل والخرافة، والكذب والخداع للحصول على المال، وقد ركز الكاتب على هذه الظاهرة نظرا لانتشارها في الوسط الجزائري الشعبي بهدف إصلاح حال المجتمع بإصلاح حال الفرد فيه من خلال تصوير النتائج السلبية للسحر.

المغرب العربي على الرغم من الخطاب الفقهي المناوئ لها، الذي يرى فيها بدعة تمس جوهر التوحيد الديني للإسلام»[1].

يسخر "**القسنطيني**" من إيمان فئة معتبرة من المجتمع الجزائري بقدرة السّحر على دفع الشر عن الإنسان، ومساعدته على تحقيق أهدافه، ويبرز ذلك من خلال تسّليط الضوء على هذه الظاهرة بسبب ضعف الوازع الديني لدى فئات شّعبية عريضة تؤمن بالخرافات والدّجل، ولعل اختيار "**المتوهم**" اسما للشّخصية الرئيسية في النص دليل على إيمان الكاتب بأن الفئة التي تؤمن بالسّحر هي فئة مريضة نفسيا تعيش على الوهم والخرافة والدجل، وهذا ما يوضحه المقطع النصي الآتي:

«-**المتوهم**: جيتك تحلي لي البيبان، وتقول لي آش دارولي، آش واساولي الوخذة اللي راني فيها يا بنت الناس.

-**العرافة**: ما عليك يا سيدي.

-**المتوهم**: ما عليه يا ربي، جيبي في الصواب، هاني قطعت»[2].

يجد المتأمل لهذا الحوار الساخر أن السّحر يمثل بالنسبة للفرد الجزائري ثّقافة شّعبية مضمرة تمارس علنا تزامنا مع اشتداد الأزمات الاجتماعية التي يمر بها، فيلجأ إلى الدجّل كحيلة دفاعية من أجل تحقيق التوازن النفسي، والتخلص من المصائب التي يقع فيها الفكر المهزوم؛ فالقزانة تحمل كنزا من المضمرات الثّقافية التي تشي بالخداع والكذب المقنع والمؤثر الذي يكون أكثر إمضاء وأشد تأثير من مسك اليد والسلاح، ويضفي المشروعية[3].

تجّلت أشكال الدّجل والخرافة باسم الدين على المستوى اللغوي من خلال توظّيف ألفاظ السّحر المهيمنة على النص المسرحي (**رجال الله في البرمة، أذبحوا في لالة جاحة، سيد علي**...) حيث صور الكاتب مهارة السّاحرة في الاحتيال، الخداع، وإيجاد الإقناع؛ وتعمدها التأثير على

[1]-ينظر: عبد الغني منديب، الدين والمجتمع دراسة سيسيولوجية للتدين بالمغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2006، ص149.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص97.

[3]-ينظر: نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، ط2، ص177.

شخصية "**المتوهم**" بحيل نفسية جاعلة تعابير الخوف ضمن أساليب إقناعها، وكأنها تريد أن تجعل للسلوكيات الدّجلية شّرعية ومصداقية، مستغلة غباءه لإثارة الفتن، وفي ذلك تقول:

«-**العرافة**: إيه، بصح عند مرأة عدوة

-**المتوهم**: آه بنتي! ...ماشي ميمية، هي بنت الكلب، ماشي وحد المرأة سميمنة.

-**العرافة**: بصح ما تخافش منها، راه.

-**المتوهم**: يقاطعها ينعل والدين يماها، والله غير نحيلها يماها، أنا تري تري

-**العرافة**: ما تخافش منها قلت لك راه قدامنا رباح، وهذا المرأة سمينة هذه هي راهي تحفرلك فالقبور»[1].

غاص النص المسرحي في الجانب المظلم من الثّقافة الجزائرية القابع في الهامش، وصور جملة من السلوكيات القبيحة متمثلة في الكذب والاحتيال، ووضع طرفي المعادلة (الساحرة والمتواطئ) على المحك، فبرز الصراع بينهما على أشدّه، صراع تحرّكه دوافع مادية بحتة، وتغذيه ذهنية تفتقر إلى أسباب العلم والمعرفة، على نحو ما يظهر في الحوار الآتي:

«-**العرافة**: أيا بركا يا سيدي بركا، أيا روح أجبد دراهم ليا.

-**المتوهم**: شوفي والله العظيم...

-**العرافة**: أخرج عليا.

أخرج عليا، وإلا نخرجك بالقّوة

-**المتوهم**: وقيلة وكلوا لك دراهم باش ما تقولي ليش الصح أنتيا»[2].

تكشف شخصية "**المتوهم**" تناقضا واضحا في طريقة تعامله مع العرافة فهو يؤمن بقدراتها الخارقة وبمعرفتها لأمور غيبيّة وفي الوقت ذاته لا يثق في صّدق نواياها، بل ويتّهمها بالخداع والكذب، فتبرز أزمة الطّبقة الشّعبية المغلوب على أمرها بفعل سيطرة هذه الممارسات على حياتها، وأفكارها،

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص97.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص99.

وتحكّمها في رؤيتها للعالم، واستدعى موضوع السّحر جملة من السلوكيات منها (الكذب، الاحتيال، الخداع التمويه...) ليؤسس نسقا مضمرا يوجّه الطّبقة العامة إلى مسالك التيه والضياع، ويشي بانحلال أخلاقيّ، وإفلاس اجتماعيّ، ويظهر ذلك في الحوار الآتي:

«-**العرافة**: إيه واش تحب نقول لك، أنا اللي نقول لك هذا دراهم هذو يدخلوا في يدك، يدخلوا في يدك قلت لك

-**المتوهم**: ولا ما دخلوش

-**العرافة**: آه إلا ما دخلوش، ما دخلوش»[1].

تمثل القزانة عنصرا مهيمنا في نسق السّحر استحضرها الكاتب للإفصاح عن التحايل والتمويه الذي تقوم به، بحيث أضحى الفرد الجزائري فريسة لها نتيجة الاستخفاف بعقاب السّلطة الإلهية، وهذا ما صوره الكاتب في مشهد موغل في الجهل والرجعية:

«-**المتوهم**: أنا والله ما نخرج منا غير لا تقولي لي كلش، أسمعت، أنا بعثوني ليك.

-**العرافة**: لا يا سيدي سمح لي، سامحني متنجمش تقعدلي هنا، يجوني الناس.

-**المتوهم**: والله ما نخرج منا حتى ناخذ صواريديا، على خر صوردي. ترى الله الله

-**العرافة**: آه كيفاش تحب نعطيك أنا دراهمك كاش ماتسالي؟

-**المتوهم**: أنا والله ما نخرج منا حتى تقولي لي غير الصح، وهذاك النهار بنت القنبور، جات ليك اللي وقيلة وكلوا لك دراهم باش ما تقولي ليش الصح أنتيا»[2].

فمما لا شك فيه أن نسق السّحر غّذى ثقافة الخوف من المستقبل، وهو ما دفع المتوهم لزيارة العرافة للحصول على الحقيقة الكاملة وراء زيارة "**بنت القنبور**" لها مقابل أموال طائلة، وتجسد ذلك في تصريحه (**أنا والله ما نخرج منا حتى تقولي لي غير الصح، وهذاك النهار بنت القنبور، جات ليك اللي وقيلة وكلوا لك دراهم باش ما تقولي ليش الصح**)، ما يدل على تغلغل الجهل والخرافة

[1]-المصدر نفسه، ص99.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص98.

في نفس الفرد الجزائري نتيجة تفشي الأمية والاستعمار، وضعف الوازع الديني، واضمحلال الإيمان بالقضاء والقدر.

استدعى الكاتب ظاهرة "**السّحر**" لما لها من حضور في الوجدان الجمعي للمجتمع الجزائري وبأسلوب كوميدي، وطرح واقعي حّول النص المسرحي إلى حادثة ثقافية تصور السياق الأخلاقي، وتقّدم نقدا لاذعا للبنية السوسيو ثقافية التي وعلى الرغم من مقتها للسّحر علنا إلا أنها تخضع له سرا، فيهيمن بألاعيبه على المجتمع الجزائري الذي يعاني هشاشة المنظومة الأخلاقية والبعد عن التعاليم الدينية، وعليه يعّد "**القسنطيني**" من خلال كشفه لما كان سائدا في المجتمع الجزائري وسيطرة الخرافات على التفاصيل اليومية للفرد «ناقدا حقيقيا، لديه حساسية لنقائص المجتمع فيسخر بهدف الإصلاح، لتكون العملية هنا في قمة العمل الإيجابي البناء، ومحاولة لطيفة مهذبة، الغرض منها تطهير المجتمع من الظواهر السلبية التي تجانب التطور »[1].

ب/نسق السّكر:

جاء النص المسرحي "**حبيت نتوب***" في قالب كوميدي فكاهي ساخر عالج انتشار الرذيلة والأخلاق الفاسدة في المجتمع الجزائري وعلى رأسها إدمان المسكرات المتمثلة في الخمر، ويعد احتساء الخمر محرما في الدّين الإسلامي، ويتجلى ذلك في قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ (90) إِنَّمَا يُرِيدُ

[1]–نزار عبد الجليل، السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص24/23.

*مسرحية كوميدية تكشف مقدار ما تفعله الخمر من إتلاف الوعي، وعلى الرغم من جهل البطل بمضار المسكرات إلا أنه يقرر في ختام المشهد التوبة عن تعاطي الخمر، ومنه فالكاتب عمل على تصوير الأمراض الاجتماعية التي نخرت جسد المجتمع الجزائري وعلى رأسها آفة الإدمان.

الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ فَهَلْ أَنْتُمْ مُنْتَهُونَ (91) }[1]، وسماها "**عثمان ابن عفان**" رضي الله عنه بأم الخبائث، وجاء تحريم الخمر تحريما قاطعا، والمسلم عليه أن يترفع عن هذه الرذيلة حتى لا يهوى في مستنقع الإدمان، إذا فالسّكر سلوك لا أخلاقي برزت الحاجة إلى التنبيه إلى خطورته لأنه يورث الذل والهوان لذلك حاول "**رشيد القسنطيني**" إصلاح حال المجتمع بإصلاح حال الفرد فيه، فهو من الكتاب الذين اهتموا بالنسق الأخلاقي اهتماما واضحا، وكان الأسلوب الكوميدي الملائم للنص المسرحي، حيث نرى "**رشيد**" وهو ثمل يقاطع كلام الخطيب الذي ينهى مستمعيه على شرب الخمر، ويحفزهم للابتعاد عنها باعتبارها من الكبائر والمعاصي والذنوب:

«-**الخطيب**: اعلموا الخمر هو باب العدم

إن الخمر باب الفقر

الخمر باب الذل والهوان

الخمر باب الموت

-**رشيد**: الخمر باب أجدي

الخمر باب الزوار

الخمر باب عزون»[2].

حاول الكاتب تصوير الصراع بين الأضداد وتناقض الأفكار وبذلك احتدم الصراع، حيث يبرهن المقتطف من النص على مفارقة جدلية ضدية أساسها التصادم بين صوتين هما: الصوت الديني وصوت السّكير في تمثيل واقعي استعمل فيه "**القسنطيني**" خطابا كوميديا على المستوى الظاهر؛ أما المضمر فترجم تجاوز طابع الوعظ في كلام "**الخطيب**" ليكشف في واقعية فنية ساخرة مقدار ما تفعله

[1]-القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية91.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص49.

الخمر من إتلاف الوعي، ومنه فقد شّكل صوت "**الخطيب**" في حواره مع "**رشيد**" صورة الرفض المطلق لكل فعل ينتهك شرع الله متكأ في ذلك على لغة دينية بسيطة تناسب الطابع الكوميدي.

تميز "**رشيد**" بمجموعة من الأفعال الطائشة التي لا تليق بثقافة الرجل المسلم، وهو ما لا يتناسب مع المعايير الدينية التي يتبعها المجتمع الجزائري «فالإنسان في النسق الثقافي يخضع لمجموعة من المعايير كما يعرفها بارسبونز هي تلك القواعد المقبولة اجتماعيا التي يستخدمها البشر في تقرير أفعالهم»[1]، لتبدو أزمة الشخصية جزء لا يتجزأ من النصّ المسّرحي، حيث تعيش أزمة روحية واغترابا نفسيا في ظل وضع اجتماعي غير مستقر، على نحو ما يبين الحوار الآتي:

«-**الخطيب**: خليني نتكلم معاه، ماراك غاضك الحال على الخمر حتى راك، راك صايب فيه صلاح أو منفعة.

-**رشيد**: وي من فيها. وأنت تقطع في الخمر، أنت راك كنت أزمان تخبطها، حتى يضربوك الحيوط يصاب بلثغة في لسانه ولا يجد ما يقوله للخطيب، يضحك معتذرا له

-**أحد**: ينعل والديك يماك.

-**أحد**: أسكت درك نخرجك

-**رشيد**: والله ما نزيد نخبطها، أعملتوا عليها الجلسة هنيا ماليوم راني تايب»[2].

يعّد التصريح بفعل السّكر لافتة إشهارية تعّزز مفهوم الانحلال الأخلاقي الذي عاشه المجتمع الجزائري إبان الوجود الفرنسي، حيث يمتلك إدمان الخمر القدرة على التحويل من النقيض إلى النقيض، وتتجلى سلطة السكر في التأثير على رشيد، وتهييج انفعالاته بشكل تجاوز ثقافة المنظومة الدينية والأخلاقية.

[1]-عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة (فلسفة المعنى بين أنظمة الخطاب وشروط الثقافة)، دار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص152.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص50

على الرغم من إقرار "**رشيد**" بقيامه بسلوك مشين تمثل في اقتحام المسجد وهو سكران في مشهد كوميدي مغرق في الواقعية المريرة، إلا أنه رفض الواقع والاستسلام لتأثير الكحول معلقا على هذه التوبة التي تعّد فعلا تطهيريا مقدسا ارتبط بثقافة الندم أملا في تغيير الواقع الاجتماعي والإنساني- لاسيما-وأن انتهاك حرمة المسجد عملية قصدية واعية، لأن المسجد يشّكل في حضوره علامة سيميائية دالة على التوجه إلى الله، وخير دليل على ذلك استدعاء الكاتب للمثل الشعبي (قالك شوي لقلبي، وشوي لربي...)، على نحو ما يبين المقطع الآتي:

«-**رشيد:** وين وين راك رايحأأأأسخانة واحنا أمحمرين.

-**المرافق:** أسكت يايماك، قال لك شوي لقلبي، وشوي لربي

هذه خطبة كبيرة رايحة تصير ومنفعة لينا أحنا

الإسلام ياشيخ وين بيها أخبط فيها منا»[1].

يصف "**القسنطيني**" في هذا المقطع مشهد الغرق في السكر في إشارة إلى الصراع الداخلي بين رغبة "**رشيد**" في السّكر ورغبة المجتمع في القضاء على هذا المرض الخبيث، وتتجلى هنا قمة النزاع النفسي الذي يختلج في أعماق رشيد بين "الهو" المتمثلة في الرغبة المكبوتة في الإدمان على الخمور، و"الأنا الأعلى" الذي يجسد المجتمع الجزائري المسلم المحافظ، ويعكس ذلك يقينه بصعوبة المصير الذي يؤول إليه شارب الخمر بداية من نفور الناس منه.

وعليه فإن كوميديا النص المسرحي "**حبيت نتوب**" ركزت على السّكر بوصفه فعلا محرما في سياقه الديني والاجتماعي كونه مرتبط بإتلاف العقل ونشر الرذيلة، وتجاوز الأخلاق، وانقلاب سافر على المرجعية القرآنية، وتقويض مسلمات الفطرة الإنسانية السليمة؛ حيث نلاحظ أن الكاتب يجسد فاعلية الإدمان من خلال التمثيل بنموذج إنساني متمثل في شخصية "**رشيد**" مما يضفي عليها هالة سوداء تغرق هذا النموذج في إحباطات الواقع الأليم.

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص48.

ومنه فالنص المسرحي الكوميدي يسعى إلى تمرير مشروع فكري حداثي للقارئ عبر كوميديا جمالية تهدف إلى نقد الحياة الثقافية والاجتماعية مع العمل على تغيير بعض الظواهر فيها بداية بالتأشير إلى موضع الخلل ومعالجته، وهذا ما يؤدي إلى ضمان مقروئية وخلق متعة فنية للمتلقي، كما أنه يؤسس لمفارقات حادة يعمل فيها على خلخلة النظام العام، وزعزعة المفاهيم الثابتة التي رسمتها القوانين والنواميس الاجتماعية، والدينية، والسياسية، وهذا ما تمثل من خلال نماذج النصوص المسرحية الكوميدية التي سلطت الضوء على الأنساق الثقافية السياسية، الاجتماعية، الدينية، الأخلاقية التي كشفت مواطن الضعف والهشاشة للثقافة الجزائرية.

الفصل الثالث : الثنائيات الضدية وتجليات الكوميديا في النص المسرحي الجزائري

1.-ثنائية المركز والهامش

2-ثنائية المثقف والسلطة

3-ثنائية التراث والراهن

اعتنى الكتاب الجزائريون بالثنائيات الضّدية، إذ لا تكاد تخلو نصوصهم المسرحية منها وحاولوا من خلال توظيفها بلورة أفكارهم الجوهرية، فتعددت مظاهر التضاد، واختلفت الدلالات الإيجابية والسلبية، وانعكاساتها على المتلقي، فلا وجود لنص مسرحي خال من الثنائيات المتضّادة ظاهرة كانت أم مضمرة، تعكس بطريقة غير واعية المعطيات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، لتفضح المسكوت عنه بلغة كوميدية مشحونة بالثّقافة الجزائرية المتجذرة في عقل الكاتب.

ويطرح النص المسرحي الجزائري علاقات ضّدية عن طريق المواقف الفكرية التي تجسد طبيعة الصراع بين الفرد الجزائري والمؤسسات الاجتماعية، السياسية، الثقافية التي ينتمي إليها، إذ يعزى لها الفضل في خلق ديناميكة السرد والحوار، وفاعلية تلقي العمل المسرحي «وتتوازى في أكثر من محور، فتغني النص، وتعدد إمكانية الدلالة فيه، فيتلقى المتلقي هذه الثنائية ضمن النسق الضدي، ذلك لأن نظاميته تتجلى في مخاتلته، وطبيعة المراوغة»[1]، فالصراع محكوم في تشّكله وفي حدته بشبكة من الثنائيات الضدية التي يربط فيها الكاتب بين قطبين متضادين بسبب مؤثرات مختلفة يسوقها للقارئ، ويضعها إلى جانب أدوات الوصف والتحليل والحوار، ويدعمها بالمسارات النفسية لكي يقدم تجربة حقيقية كفيلة بأن تشعرنا بإحساسات مختلفة تطلعنا على رؤى جديدة.

1.ثنائية المركز والهامش:

شغلت قضية المركز والهامش حيزا كبيرا في الدراسات الثقافية، وقد كان للنقد الثقافي واسع الفضل في الالتفات إلى المهمش والمغيب والمختلف، وأولاها عناية فائقة بعد أن غيبها النقد الأدبي وتجاوزت الدراسات الثقافية البحث في جمالية الآثار الأدبية إلى «نحو نقد أنماط الهيمنة مما فتح أبوابا من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء والديموقراطي»[2]، فهي من الثنائيات الضدية التي فرضها الصراع البشري، حيث راجت وامتد مفهومها إلى الأدب «الذي أصبح مادة خصبة للنقاد

[1]–سميرة الديوب، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، الهيئة السورية العامة للكتاب (وزارة الثقافة)، دمشق، د ط، 2009، ص5.

[2]–عبد الله الغذامي، النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص52.

الثقافيين، بحيث اعتبروا النص الأدبي وثيقة ثقافية، تتجلى فيها كل أنواع الأنساق الظاهرة والمضمرة»[1]، وقد نتجت الثنائية في الخطاب الأدبي في ظل الأفكار والنظريات التي تتعارض مع النسق الثقافي السائد في المؤسسة الاجتماعية، والثقافية، والسياسية المفروض من طرف مختلف السلطات، مما يحوله لمركز استهجان ومعارضة.

ويرى عدد من الباحثين أن دراسات « **جاك دريدا Jacques Derrida**» تمثل البدايات الأولى لفهم جديد قضية الهامش، حيث «ركز دريدا خلال منهجيته أو استراتيجيته المسماة بالتقويض، على جوانب متعددة، تعنى بالهامشي في نصوص متعددة»[2]، أما طروحات "**ميشيل فوكو Michel Foucault**" «فنقلت مفهوم التهميش من الحقل الاجتماعي من حقل اللغة من خلال تركيزه على خطاب التمثيل وآليات الإلغاء والإقصاء التي يتضمنها كل خطاب بصورة غير معلنة في مقابل ما يحاول إثباته ليفتح الباب واسعا للبحث في المسكوت عنه بتفكيكه الخطاب المركزي الذي قام على تمجيد العقل»[3]، فالعلاقة بين المركز والهامش ليست علاقة أزلية متعالية، بل هي علاقة تاريخية مرتبطة بشروط معينة ومقيدة بحدود الزمان والمكان مما يجعلها قابلة لتبادل المواقع، تبعا لتغير الظروف السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية.

ويصعب وضع معايير تحدد المركز والهامش لذلك تعدّدت التصنيفات، واختلفت باختلاف الرؤى والمنطلقات، فالتهميش «قد يرجع إلى الخلفيات الاجتماعية، السياسية، الثقافية فيهمش الأدب نتيجة تهميش صاحبه اجتماعيا، وهذا يعني انتماء الأديب إلى الطبقة الدنيا، وقد ينتج التهميش نتيجة مخالفة أصحابه للنظام السائد بل الثورة عليه بمحاولة تقويمه وإصلاحه فتتعارض أفكارهم، وتتضارب آراؤهم، فيصبح النسق الثقافي السائد الذي فرضته السلطة الحاكمة محل استهجان ونقد من

[1]–مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، ط1، 2020، ص273.

[2]–عمر عبد الواحد، بلاغة التهميش السياسي "الشيعة أنموذجا"، مجلة فصول النقد الأدبي، المجلد 25، العدد99، ربيع 2017، ص198.

[3]–حسن عطار الركابي، مركزة الهامش في رواية أصغر أكبر لمرتضى كراز، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية، المجلد 12، العدد 1، 2019، ص158.).

طرف المجتمع»[1]، لتعبر ثنائية المركز والهامش عن مفاهيم أبرزها: التضاد والصراع إذ يحظى المركز بالحب، القبول، بينما يلقى الهامش الرفض والنفور.

تجسّد العلاقة الجدلية بين المركز والهامش محاولات السلطة ترويض الهامش وخطاباته الفرعية من خلال الإقصاء والتذويب والاجترار في بؤرة الخطاب المقبول لديها، واتخذ عبر التاريخ كينونة من هاجس الوجود بين المركز والهامش، لأن الهامش عبارة عن خطاب ثقافي معرفي يحاكي الواقع المعاش[2]، ومنه فالدراسات الثقافية تحاول تفكيك مضمرات ثنائية المركز والهامش القائمة على علاقة ضدية تنافرية، نظرا للإفرازات التي تطرحها العلاقة التاريخية بينهما على مختلف الجوانب، حيث شغل حضور الثنائية مساحة واسعة على خارطة النص المسرحي الجزائري ذي الملامح الكوميدية، إذ احتفى عدد من الكتاب بهذا النموذج، ووجدوا فيه فضاء مفتوحا للتعبير عن تناقضات الواقع الجزائري المأزوم وتحويل تجلياته في النص المسرحي باعتباره عاملا مهما في رسم الصراع بين هذين الطرفين.

1.1 ثنائية المركز والهامش في النصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني":

أعطى "**رشيد القسنطيني**" مساحة كبيرة لشخصياته لتعبر عن دواخلها وهواجسها بكل حرية وديموقراطية، لذلك نجد أن النص المسرحي "**المحامي**[*]" ابتعدت عن أحادية الصوت إلى تعددية الأصوات من خلال المونولوج الداخلي والخارجي، ليدخلنا إلى تفكير الشخصيات وعمق رؤيتها للعالم ولذاتها وللآخر، حيث يظهر لنا كل صوت مستقل بتصوراته، ونلحظ ذلك من خلال قول المحامي: «-قال لك، أطبيب والبو قاطو حرايمين والقاضي وextira يأكلوا دراهم الناس بنادم ما ينجم ياكل هذيك الخبزة حتى يخرجوا منه زيت اللوز. ما يعتقني حتى ردني نحدب

[1]-نوال بن بوزيد، الهامش في العصر العباسي أبو الشمقمق أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي قديما وحديثا، إشراف الأستاذة قنشوبة أحمد، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2015/2014، ص16.

[2]-ينظر: محمود خليف خضير الحياني، السلطة والهامش استراتيجية النقد الثقافي في مقاربة المتخيل العربي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 101.

[*]مسرحية كوميدية صور فيها الكاتب معاناة المواطن الجزائري مع المستشفى الجزائرية نتيجة التشخيص الطبي الخاطئ والنتائج السلبية التي آل إليه الوضعية الصحية له، مما أدى إلى تفاقم الوضع نتيجة توجه الشخصية الرئيسية إلى العنف اللفظي والجسدي لاستعادة حقوقه مع الاستعانة بمحامي لتفادي دخول السجن.

-**قدور**: السلام عليكم، يا خويا حبيت نوكلك على القوم الظالمين والظلمات يا وخي

-**المحامي**: ريح آش الدعوة أحكي لي

-**قدور**: ضرك أنا كنت مزوج، والمخلوقة حاشاك عمية، والطبيب فهمني بلي ماشي ولادة

-**المحامي**: إيه فهمتك ماشي ولادة

-**قدور**: يعطيك الصحة، أنت تفهم أعطيلو فاهم والله لا يجعله قرا ضرك»[1].

اشتغل "**رشيد القسنطيني**" على نسقين، أحدهما ظاهر تمثل في وجهات نظر وأقوال الآخر المهمش من أجل فضح حقيقة السلطة المركزية، وآخر مضمر تجسد في نقل مشاكل المواطن الجزائري في علاقته بالمؤسسة الطبية، حيث صور الكاتب أخطاء المركز المتمثل في الطبيب، وما خلفه قلة الوعي والمهنية للمستشفى، مما ساهم في تأزم الموقف مع المواطن، ومن هنا حاول الكاتب تبني صور مختلفة لحضور ثنائية المركز والهامش إذ تعزز هذا الحضور بالكوميديا التي كانت وسيلة لمواجهة التناقضات الاجتماعية والسياسية المتنوعة، حيث أصبح صاحب السلطة والنفوذ مركزا يلوذ إليه الهامش بحثا عن الدعم والتعزيز النفسي والمادي، لذلك «اتخذ الهامش من الكوميديا استراتيجية فنية لكتابة الاختلاف واستراتيجية لابتداع أشكال تعبيرية جديدة، مع الكشف عن المسكوت عنه في المجتمع، وفضحه في سرد يتخذ من السخرية وسيلة للتعبير عن موقف رافض للواقع الذي يهمش الناس ويقسم المجتمع لمركز يستغل هذه الهوامش اجتماعيا ولا يعطيها حقوقها المادية، وهوامش تشعر بالغبن وتحاول أن تسمع صوتها للمركز»[2]، فشّكلت الكوميديا قالبا فنيا تعبيريا للكشف عن الأنساق المضمرة المتمثلة في أمراض الهامش الاجتماعي وكل ما يعانيه من غبن نتيجة التسلط المركزي، لذلك اتكأ الكتاب الجزائريون على النسق المضمر لتعرية مؤسسات الدولة، وتوجيه النقد اللاذع بشكل مبطن عبر آلية الكوميديا.

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص106.

[2]-هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015ص225.

انفتح النص المسرحي الكوميدي إذا على كل الموضوعات خاصة الهامشية منها، وبرزت باعتبارها إحدى أهم القضايا المرتبطة بالراهن وعملت الكوميديا على لفت النظر إلى الأنساق التي مكنتها سمة التواري على الاشتغال بطريقة مضمرة، مما يسهل هيمنتها على الآخرين، وتقويض هويتهم، وإلغاء وجودهم ويتجلى حضور السلطة المركزية بوصفها نسقا ضديا للآخر الهامشي، ويتجسد ذلك في الأحكام التي تصدرها اتجاهه، ونلخصها في الاحتقار والدونية والجهل والتخلف.

وخلاصة القول أن «الهامش ملازم للمركز في الوجود الإنساني والوعي الذاتي، فهما ينبعان في المجتمع حيثما وجد الفرد، إذ لا مناص منهما، وهذا الأمر جعلهما في عملية صراع مستمرة، مما جعل الكثير من الدارسين على مستوى البنية الثقافية يشخصون أسبابه إلى التبعية والإقصاء التي تحيط بالآخر مقابل النظرة التي تقوم بدور التشديد على تفوق الذات وتعاليها»[1]، ويعتبر تلازم الهامش والمركز ضرورة حتمية، فالعلاقة بينهما علاقة شد وجذب نتيجة جملة من الأسباب على رأسها: أنساق الهيمنة والاستبداد التي رسختها ثقافة المركز، ورسمت صورة سلبية عن الهامش بإدراجه بالمقام الثاني، وتلبيسه كل الصفات الدونية من تخلي وإهمال.

1. 2 ثنائية المركز والهامش في النص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة":

إنّ النص المسرحي "**الأجواد**" "**لعبد القادر علولة**" صورة للواقع الجزائري، وما تعانيه الطبقة الكادحة من مشاكل وأزمات مع المركز السلطوي، إذ اختار الكاتب أن يحكي عن العمال المهمشين كونهم يمثلون اتجاها نقديا قادرا على فضح كل صور الظلم الاجتماعي عن طريق ممارسات السلطة المتسمة بالطغيان، الاستحواذ، الجبروت، وعلى الرغم من الطابع الجديّ الّذي وسم النص فجعله أقرب إلى التراجيديا، إلاّ أنّه لا يخلو من كوميديا سوداء تتجاوز الإمتاع وإثارة الضحك بقدر ما تقدّم صورة كاريكاتيريّة لجزائر الثمانينيات، وتسرد معاناة طبقة العمّال.

[1]–منير مهادي، نقد التمركز وفكر الاختلاف (مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم)، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2013، ص40.

وتبرز قيمة النص المسّرحي "**الأجواد**" في تسليطه الضوء على ثنائية المركز والهامش وفق رؤية اشتراكية توائم متغيرات البيئة الجزائرية، وتضمر خطابا لتعرية أصحاب السلطة والنفوذ الذين يضطهدون العمال وتظهر السّلطة المركزية بمناصبها الإدارية، وبمكانتها المركزية الّتي تجيد استغلالها تحقيقا لمصالحها الخاصة، حيث يحاول الأنا المركزي بسط هيمنته على الآخر الهامشي متوهما أنه يخوض معركة إثبات الذات أو الثأر ضد الآخر، محكوما بإيديولوجيا السلطة التي ترتب الفروق بينهما، مما يجعل الأنا المركزي فاعلا سلبيا محددا بسمة القوة داخل المؤسسة الاجتماعية عكس الآخر الهامشي السلبي المحدد بسمة الضعف، ففي قراءة للحوار بين والحبيب مع حارس الحديقة الذي يمثل سلطة البلدية يظهر الصراع بين المركز والهامش بشكل جلي، يقول:

«-**العساس**: أوقف...أوقف...أحّبس كيما راك...مسؤول الحدائق جاء يحّوس عليك...قال الدعوة فيها خطورة...القانون يمنع هذا الشيء...والبيطري موصي...الحيوان هذو تابعين رزق الدولة؟

-**الحبيب**: الخوف يأخذوا بهذا الرأي ويسجنوك

-**العساس**: اللي قال أنا خاطيني أنا خدام في البلدية الماكلة اللي راها تدخل خيانة هذي من مصلحة الحماركهذا "تراباندو" ...اللي قال هذو عديان البلاد راهم يخربوا حابين يرهجوا الهوايش يركبوا لهم مرض خطير من أمراض أوروبا ويطلقوهم يهجموا على الشعب...اللي قال الإمبريالية لها إمكانيات ووسائل عديدة... عساس الليل مسكين واش ايدير بمطرقه...عندنا عمال مطرودين من عشر شهور ما ضربش ضربة»[1].

يتضح من المقطع النصي الشرخ الواضح بين السلطة والعمال، فـالحبيب هو نموذج الإنسان «الهامشي هو المثال الإنساني المقصى عن دائرة الاهتمام والمنبوذ في عرف الأخلاق، والمقموع من قبل مؤسسات العقل والعقيدة والسلطة»[2]، هذه الأخيرة لم تقتنع بأفكاره لأنها ضد مصلحتها، فبرزت الفوارق الثقافية والفكرية مؤشرا على التعارض بين السلطة والعمال، تعارض يشي بواقع يزخر بالحنق والكره في

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، دار مورفم، وهران، الجزائر، د ط، 1997، ص 101.

[2]-شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر-أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص61.

ظل هيمنة صوتين متناقضين: صوت الاشتراكيّ الذي يسعى لخدمة الصالح العام وصوت الليبراليّ الّذي يضع مصالحه الخاصة في المقام الأول، ويعمل على قمع أي صوت معارض مما يؤجج الصراع غير المتكافئ بينهما، لأن المركز السلطوي قادر على حماية نفسه بالشكل المطلوب أما العمال المهمشين فيعيشون في حياة مضطربة تزخر بالخوف، وعدم الشعور بالأمن والراحة.

أراد "**علولة**" إبراز الفارق بين رب العمل (المركز) والعامل (الهامش)، فسلّط الضّوء على وسائل الراحة والرفاهية التي استأثر بها المركز، وخصّ بها ذوي النفوذ والسلطة أنفسهم، في مقابل العامل الذي يعيش في الهامش، تحت نير الفقر، والحرمان، يعاني انعدام أسباب الحياة الكريمة كالماء والكهرباء والعلاج والتعليم ومن العبارات التي تدل على ذلك نجد تصريح زوجة قدور حين تقول: «سقم السقف لا يطيح ويردمنا...نزل يجري عتب وجد المسكن في ربلة كب جهده في البغلي والياجور، فوت راحته قدور جرى في الشقاء قضاها، مشاكل عديدة ما ساعده الوقت باش يفصلها، بكر وخرج حزين راجع للخدمة وتعبها»[1]؛ لقد سلّط المقطع النصي الضوء على مشاكل العمال ومعاناتهم؛ فشخصية "**قدور**" البناء تكدّ وتتعب من أجل توفير المنازل لأصحاب الأموال، في حين تقاسي هي ضنك العيش وّقدم الكاتب نقدا «للواقع الثقافي والاجتماعي من خلال تفكيك ثنائية المركز، والهامش في خطاب السلطة السائد الذي يقوم على عزل، وتهميش المختلف ثقافيا واجتماعيا حفاظا على مكاسبها، ومركزيتها بكل تمثيلاتها الاقتصادية والاجتماعية داعية إلى مقاربة ثقافية النخبة والمركز وإعادة الاعتبار للهامش»[2]؛ مقصيا المركز على مستوى الحضور النصيّ، مكتفيا بحضوره الضّمني بصفته المهيمن على الهامش والمحرك له اجتماعيا وثقافيا.

اكتسب العامل المهمّش في النص المسرحي الوعي بمخططات المركز التي تستهدف حرمانه من أبسط حقوقه على الرغم من قيامه بكلّ واجباته على أكمل وجه، فبدأ يندّد بما يتعرّض له من اضطهاد على نحو ما يبيّن المقطع الآتي:

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص103.

[2]-حسن عمار الركابي، مركزة الهامش في رواية أكبر أصغر لمرتضى كراز، ص159.

«يقول له راهم حاقرينكم...حاقرينكم...عاطيين لكم هذا السيارات الصغار وأنتم دايرين خير كبير في البشرية هذا السيارات ضيقين ومايركبوش لكم الغاشي...في الحق راكم أنتم أصحاب الطاكسيات تفيدوا أكثر من حافلات الحكومة...راكم ترفدوا وتنزلوا كل عشرين متر...»[1]؛ ليظهر تكرار لفظ "**الحقرة**" الصراع بين الأنا المركزي والآخر الهامشي نتيجة التفاوت الاجتماعي والثقافي، وحتى الاقتصادي مما حفز المركز على الاستحواذ على السلطة وممارسة سطوته على الهامشي الذي يتمسك بالقدرة على المواجهة والندية لتحقيق المساواة معه، والتحول من تابع إلى متبوع.

أدّى وعي الهامش بالاضطهاد إلى رفض السكوت والإذعان لسلطة المركز، يقول "**جلول الفهايمي**": «كولوني...كولوني...أرسمو على شواربي كلمة أسكت...وقفوه أمام لجنة الطاعة للتأديب...كل ما يوقف يعاقبوه»[2]، يمثّل العمال نسقا ثقافيا مناهضا للآخر رب العمل الذي نصب نفسه سّيدا عليهم وفرض عليهم كل قيود القهر والظلم، حيث جسد لنا الكاتب كل مظاهر الضعف والخضوع في مقابل القوة والسلطة والهيمنة التي أسهمت في شعور العامل بالضعف والعجز والشرخ النفسي.

عكس كل صوت في النص المسرحي حجم الصراع الدائر في المصنع بين العمال ورب العمل، وهذا ما أنتج خطابا عنصريا بامتياز مليء بالأحكام الجاهزة والصور النمطية التي تجعلها تنفر من الآخر الهامشي المنغلق على ذاته، ويظهر ذلك في «هيمنة اجتماعية ثقافية للسلطة المركزية حيث يضعها فان دايك ضمن الإيديولوجية العنصرية الإدراكية التي ترسخت عبر التمثيلات الاجتماعية والسلبية الموجودة العقل»[3]، فشّكلت المستشفى، المصنع، المدرسة، الحديقة العامة "مؤسسات العمل" فضاء مؤججا بالصراعات-باعتباره بؤرة التصّادمات والمشّاحنات بين المركزي والهامشي-عبر فسح المجال لشخصيات هامشية (كعلال الزبال، العساس، قدور البناء، العكلي، وغيرهم) لتسجيل ما تعيشه من دونية، واستغلال لتحقيق مصالح وأهداف السلطة المركزية من فقرهم وسذاجتهم، لبلوغ

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص130.

[2]-المصدر نفسه، ص131.

[3]-ينظر: فان دايك، الخطاب والسلطة، ص 221.

مركزية لا تمثل إلا المحتالين والمزيفين، فهذه الأحداث كلها من صنع المركز السلطوي السياسي، ومن نتائج سياسة التجاهل واللاتوازن بين الرعية مع غياب الحكمة في التسيير.

يظهر المركز بصورة بشعة متبعا ممارسات وحشية يشيع فيها العنف ويجوز فيها البطش، ونشر آليات الترهيب والقتل والردع بالقوة تحت شعارات سامية أساسها الحفاظ على الأمن والاستقرار والرخاء، وهذا ما تجلى في قصة "**سكينة العاملة**"، يقول "**القوال**":

«جوهرة المصنع سكينة المسكينة، زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية، هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى، سموم اللصيقة هما أسباب البلية، تعوق العمل، والآلات تغير حسها، زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية، هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى، سموم اللصيقة هما أسباب البلية، تعوق العمل والآلات تغير حسها، زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها»[1].

تجلت مظاهر التصادم مع الآخر في النص في عدم امتلاك المهمش للضمان الاجتماعي الذي يسمح له بالعلاج، والحصول على الرعاية الصحية اللازمة التي تعد حقا من حقوق الإنسان؛ مما يحيل على دلالة العجز حتى في امتلاك الدواء للعاملة "**سكينة**" للوقوف على رجليها مرة أخرى نتيجة العمل المتواصل في مصنع الأحذية؛ مما ولّد شعورا بالخوف والضعف وفقدان الأمل لشفائها، ومنه فالهامش غير معترف بمشاكله الاجتماعية نتيجة ديمومة الفوقية والطبقية لصالح المركز، ليكشف النص المسرحي عن مضمر دلالي يعبر عن مأساة "**سكينة**" يبينه المقطع الآتي:

«-جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

رجليها ماتوا ضاعت وقفتها الصلبة

أبكو يا بنات المخلوقة حامدة في الركنة

رجليها ماتوا ضاعت وقفتها الصلبة

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص 149.

سكينة غايبة وزميلاتها في حيرة»[1]، يشي هذا المقطع بعمق معاناة المرأة العاملة ودونيتها؛ حيث تمثل الطبقة البلوريتارية الجزء الوضيع والمنحط، والمدفون من الثقافة الجزائرية نظرا لما تجسده من تزوير للحقائق مع الإقصاء الجماعي في مقابل النعيم الفردي للمركز السلطوي.

مثّلت الوضعية المزرية للعمال في جزائر الثمانينيات من فقر وتهميش، واضطهاد نسقا ثقافيا مهمّا ارتكز عليه النص المسرحي الذي خاطب وعي الطبقة البوليتارية من خلال نماذج كـ: (جلول الفهايمي، البناء، سكينة (العاملة في المصنع)، وعمل على إعلاء صوتها، ودفعها إلى التمرّد والثورة على واقعها، في محاولة لقلب موازين القوى، وافتكاك حقوقها من المركز السلطوي "رب العمل"، فطالبوا بحقوقهم البسيطة في ظل مجتمع قاس لا يلتفت إلى واجباته نحو الفقير المحروم ويتجلى ذلك في قولهم:

«-عولوا الخدامات يتغارموا ويلموا لها

قالوا يلزم نتاحدوا ضد الجريمة

ونكاتفوها لما ترفع الشكاية

في مسكنها سكينة على الحيط متوركة

ملحفة الماضي على رجليها مرمية

وهي تبتسم وتصبر في ولادها...»[2]، خرجت العاملات المهمشات في المصنع عن النسق المتعارف عنهن بالسكوت على الحق والقبول بالذل والعبودية من خلال الدفاع عن العاملة "**سكينة**"؛ فلم يستسلموا للواقع المفروض عليهم، وراحوا يدافعون عن حقوقها بكل شراسة من خلال إثبات حقيقة الحادثة، ورفع شكوى ضد رؤساء المصنع مما أسهم في خلق نسق معارض داخل النص المسرحي يسعى لاستعادة صوت المهمش.

يستحوذ الآخر الهامشي على تفكير "**علولة**" الذي يطرح صراعا حادا بين العمال وأرباب العمل بعد أن أسهمت ظروف سوسيو ثقافية كثيرة في بلورة هذا الصراع، وعلى الرغم من ضعف

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص150.

[2]-المصدر نفسه، ص151.

الإمكانيات التي يتسلح بها الهامشي، إلا أنه استطاع الوقوف وجها لوجه ضد الأنا المركزي وتبنى نسق التمرد وعدم الاستسلام للمركز السلطوي، مما جعل علاقتهما متوترة يحكمها الشك والخوف والاحتجاج يقول **العامل**: «قلت لك راه داير برنامج...سمعتيه يتكلم على الحجج...لو كان محتاج للإعانة يطلبها جلول ما يخافش ما تشفيش على الإضراب اللي نظمه في النهار وأدى عليه شهرين.

-**العاملة**: دار العديان في المستشفى...في الثانية ضربوه بثلث أيام...صابوه مدخل كراطين للمرضى...قالو له راك تبيع وتشري راك داير ناطراباندو في السبيطار قالهم اضربني وبكى وسبقني واشتكى. جبت الكراطين للمرضى داير الخير في المساكين باش يفرشوهم الأرض باردة عليهم...»[1].

جسّد هذا القول ثنائية المركز والهامش بوضوح في علاقة العامل بمديره في المؤسسات الجزائرية كونه يمثل السلطة الاقتصادية الرأسمالية الإقطاعية بامتياز، تستر بعباءة السلطة لممارسة قوانينه الخاصة التي أدخلت الضعيف في دوامة من الضعف والانكسار؛ حيث يكشف الكاتب عن النتائج السلبية التي آلت إليها الطبقة البلوريتارية جراء تلك المعاملات التي صفق لها المركز السلطوي، وقضت على أحلام العمال وآمالهم في الحياة الكريمة.

يمثل الهامشي نموذج كل ما هو في المقام الثاني لذلك حرص "**علولة**" في تمثيله للطبقة العاملة المهمشة والتعبير عن صوتها تصوير بؤس العمال، فالثقافة المركزية تحتقر كل من هو عامل وتنظر إليه نظرة دونية وهامشية، وخلف هذا النسق الظاهر يكمن النسق المضمر الذي يشي بأنانية المركز، وحرصه على مصلحته الخاصة، وتحقيق الربح السريع على حساب العمال لتتحول بذلك المستشفى إلى نسق مكاني يدل على العنجّهية في التعامل مع المرضى بالإضافة إلى غياب الرعاية الصحية، ونستشف ذلك من خلال تصريح العامل: «المستشفى غير كافي نظرا لعدد سكان المنطقة...الأجنحة منفصلة على بعضها بعض ما يتعاملوا ما ينسفوا بيناتهم...كاين المصلحة اللي منظمة كالمملكة فيها

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص139.

الملك والأمراء والحاشية...الفوضى في التسيير وفي الدواء...نهار ما كانش الخيط والغدوة ما كانش الإبرة، والنهار الثالث ما كانش الماء...والأجانب دايرين رايهم في الأدوات الطبية...»[1].

نجح "**علولة**" في تصوير حياة العامل، فكان نصه المسرحي مليء بالصراعات بين الهامش/العامل والمركز /رب العمل، وهيمنت ثنائية السّيد والعّبد على أغلب لوحاته، فلم يكن العامل يتمتع بأبسط متطلبات حياته، بل كان يتعرض للقمع مما دفعه للخضوع إلى المركز، والاستجابة لأوامره—في معظم الأحيان–، وفي المقابل برزت هيمنة المركز واستعلائه كنتيجة من نتائج الرأسمالية المتوحشة الداعية إلى رفع قيمته وتجاوز الهامشي، وهذا النسق الكامن في اللاوعي والمتسلط عليه اكتسب شرعية وجوده في ظلّ عدم تكافئ الفرص وفوضى التسيير التي عرفتها البلاد في فترة من تاريخها الحديث.

جاء النص المسرحي ليفضح ما يعانيه العامل المهمش من ذل وهوان؛ حيث مورس بحقه كل أنواع التعذيب النفسي، والاستغلال البدني، وانعكس ذلك على المعجم اللغوي الذي هيمنت عليه ألفاظ العنف التي تدل عليها العبارات التالية: (**وقفوه أمام لجنة الطاعة والتأديب، ضربوه بيومين على الزجاجة اللي كسرها**)، وهي عبارات تكشف بشاعة الإدارة المركزية وانحطاطها، وتحيل إلى إحكام المركز قبضته على الهامش، حيث ألجم لسانه ودفعه إلى العيش في دوامة من القهر والصمت.

إن النص المسرحي "**الأجواد**" عبارة عن صرخة وعي اشتراكي مناهض للسلطة الحاكمة المهيمنة من أجل ردم الهوة بين الطبقة المسحوقة، والسلطة المركزية، فالصراع بين المركز والهامش تجاوز البنية الاقتصادية (حول كيفية تسيير العمل) إلى البنية الفكرية، فكان مدار الاختلاف حول مفهوم الاشتراكية نفسه، وكيفية تطبيقها على أرض الواقع والنتائج المنتظرة منها، وهذا ما جاء على لسان "**جلول الفهايمي**" بقوله: «راكم تقولوا باللي أحنا "مافيا" وأنتما بغيتوا ديروا الاشتراكية همالا ديروا...ديروا ياخويا ديروا...خلونااحنا في عميتنا وأنتما ديروا...»[2]، وانطلاقا من هذه الرؤية غدّت الذات المهمشة مادة مسرحية زاخرة بالحمولة الثقافية، بخاصة مع سيادة الواقعية الاشتراكية التي تقوم

[1]–عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال–الأجواد–اللثام)، ص140.

[2]–المصدر نفسه، ص139.

على مقابلة الطبقة المركزية المتسلطة مع الطبقة العاملة المهمشة، وتحّول النص المسرحي من تمجيد السلطة الاشتراكية إلى نقل مختلف التحّولات الاجتماعية والسياسية التي لم تقدم تغييرا لوضعية طبقة البلوريتاريا التي بقيت منشغلة بقضية العيش فقط، وسعى إلى تحرير العامل من صور العبودية الملتصقة به وأبرز من خلال صورة المهمش صورة مناقضة تماما له هي صورة رب العمل المهيمن والمتسلط.

جسّد الكاتب جدلية المركز والهامش القائمة بين العامل الهامشي والمركز السلطوي في المجتمع الجزائري، فقد تحدث بصوت من لا صوت لهم ونقل واقع العامل برؤية حقيقية وبصورة كوميدية ساخرة دعا من خلالها للالتفات إلى حقوقه من خلال رفع شعار المساواة والتحدي بهدف تشجيع معظم الطبقة العاملة على الخروج من قوقعة الخوف والتردد لمحو الصورة الدونية التي ترسخت عنهم لدى المركز السلطوي.

1. 3 اللغة والهامش:

تعد اللغة من أهم أدوات السلطة والهيمنة، وهذا ما أشار إيه "**رولان بارت Roland Barther** بقوله: «إن اللغة ما إن ينطق بها حتى وإن كانت مجرد همهمة فهي تصبح في خدمة سلطة بعينها»[1]، وبذلك تنفتح دلالات اللغة على معان متعددة، لذلك توسّل النص المسرحي بالنسق اللغوي لإيصال مضامينه لأنه عبارة عن ممارسة اجتماعية لا تنتج خارج دائرة السلطة والعلاقات التي تنسجها في الممارسات الخطابية، فلا وجود للغة مسرحية واحدة، ففي كل النصوص المسرحية مزج وصراع بين اللغات واللهجات، وهذا ما نتج عنه الازدواجية اللغوية التي يعرفها "**فرغسون**" بقوله: «وضع لغوي ثابت نسبي يكون فيه-بالإضافة إلى لهجات اللغة، والتي قد تشمل لهجة معيارية أو لهجات معيارية إقليمية-نوع من اللهجات مختلف اختلافا كبيرا عن غيره من الأنواع ومنظم أو مضف للغاية»[2]، ومنه فتعدد اللهجات ينبثق من اللغة الأصلية أثناء عملية الحكي، وهي تقنية معتمدة في بعض النصوص

[1]-خالد سليمان القوسي، بين خطاب السلطة وسلطة الخطاب، دار كنوز للمعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص55.

[2]-إبراهيم صلاح الفلاي، ازدواجية اللغة، النظرية والتطبيق والمنهج، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط1، 1996، ص21.

المسرحية الكوميدية أو ذات الملمح الكوميدي، فنلمس الصراع اللغوي بشكل متوازن في العديد من مقاطع مسرحية "**الحمار المسروق***" "**لرشيد القسنطيني**"، الذي يقول فيها:

«-**رشيد**: bonjour monsieur l commissaire

-**المحافظ**: bonjour qu' est-ce que tu veux

-**رشيد**: والله monsieur/ والله مسيو

يرحم والديكun ane que avoleborikou pour mois

-**المحافظ**:d'accord vous appelez l'agent dis-donc

chabane est ce que jai compris pas mois

-**رشيد**: أسمع يرحم والديك ياخوياregardes يرحم والديك يا خويا سامحني سرقولي حماري»[1].

يحيلنا هذا المقطع الحواري على مجموعة من الاختلافات بين المركز والهامش، وعلى رأسها الصراع اللغوي الذي يشي باختلاف زاوية النظر بينهما، وعدم اتفاقهما في نقطة مشتركة، وإن كانت الرؤية تحمل في طياتها الكثير من الشفرات والإيحاءات والدلالات، إذ مزج الكاتب بين اللغة الفرنسية ونسبها لشخصية "**المحافظ**" نظرا لولائه للاستعمار الفرنسي، أما اللهجة العامية فقد اتخّذها المواطن "**رشيد**" وسيلة للتعبير عن أزمته، لينجح الكاتب في تحقيق الانسجام والتوافق الفكري بين الشخصية واللغة المستعملة نظرا لاختلافهما وانحدارهما من مستويات متعددة.

وظف "**عبد القادر علولة**" اللغة العامية كونها ملاذا للتعبير على شخصياته البسيطة والساذجة تعبيرا صادقا، إذ تقاطعت الفصحى مع العامية في هذا المقطع النصي على لسان "**الحبيب**":

«-**الحبيب**: هذي الحديقة مجاورة الأحياء الشعبية، راك أنت عايش فيها ومنها وراك تشوف كل يوم يزوروها، موالين المال ميجيبوش ولادهم لهذا الجنينة يدوروهم ساعة على ساعة لأوروبا يتفرجوا في

*جاءت مسرحية "الحمار المسروق" بقالب كوميدي فكاهي ساخر، تعالج ظاهرة الطبقية في المجتمع الجزائري المنقسم إلى قسمين: المحافظ الذي يمثل المركز أما رشيد فيمثل الهامش مما يكرس الفرق الواضع بينهما في المهنة، اللغة المستعملة، وكان الهدف من تناول هذه الظاهرة هو محاربة العنصرية، والقضاء عليها.

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص28.

الحيوان وأشياء أخرى مسلية ومكونة أكثر في هذا البلاد...نقدروا نعتبروا إذا سمحت باللي الحديقة هذي حديقة الشعب، حديقة أولادنا على كل حال راك أنت عايش فيها ومنها..

-**العساس**: من غدوى الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليا...الزرافة نطلعلها بالسلوم راه عندي بعد واحد في البويتة»[1].

يحمل المقطع دلالات مركزية (اللغة الفصحى/مركزية، والعامية/هامشية)، لتعكس مواقف الكاتب وأبعاد الشخصيات والنماذج الاجتماعية التي وظفها في النص، كما تسّلط الضوء على إشكالية التواصل الثقافي بين المركز والهامش نتيجة الهيمنة والاستبداد، ومنه فلغة "**علولة**" ملحونة منتقاة أقرب إلى لغة المأثرة الشعبية منها إلى لغة المحادثات اليومية على لسان الشخصيات المهمشة غير المثقفة؛ لأن الخطاب التواصلي بين هذه الفئات يكون عادة على شكل لهجة محلية مختلطة بالمصطلحات الثقافية مثل (الإمبريالية، البرنامج، التلفزة، الجواسيس...) وغيرها وخير مثال على ذلك محادثة "**الحبيب**" و"**العساس**" لتفسير الخطة المتواضع عليها لحماية حديقة الحيوانات:

«-**الحبيب**: واطلق الخبر قول باللي جواسيس الإمبريالية ما بقاش يدوروا في الجنينة.

-**العساس**: حاجة ساهلة. هدي نقدر عليها...نقول باللي الجواسيس ضربوا تليفون وقالوا لي: أنتم أصحاب البلدية واعرين علينا...نقول باللي راهم الجواسيس بدلوا البرنامج وراهم باغيين يدخلوا للديار...للديار...ياك.

-**الحبيب**: شوف على كلام يكون مقبول...من جهة أخرى رانا بدينا نصنعوا في ورشة البلدية في سجنات جديدة ولايقة...فتلنا كذلك خيطان مع المصلحات الأخرى يعاونونا نشبحوا الحديقة لولادنا»[2].

عّبرت الشخصيات المسّرحية المتمثلة في كل من "**الحبيب**" و "**العساس**"، وغيرهم عن هويتها وعلاقاتها المتداخلة عن طريق النسق اللغوي الذي أدى دورا فعالا فعلى المستوى الداخلي للنص

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص99.

[2]-المصدر نفسه، ص100.

المسرحي شكّل «وسيطا يقوم بتثبيت مفردات الدلالة، وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز دون أن يصل من التبلور والكثافة، والتشيؤ، إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى، أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع»[1]، وهذا ما أعطى الكاتب القدرة على توظيف الجانب الجمالي اللغوي الذي أضفى على النص المسرحي بعدا فنيا حداثيا فتح أما القراء آفاق واسعة لتعدد القراءات.

استطاع الكاتب تقديم مادة مهمة للقارئ الذي لا يعرف تاريخ نضال العمال الجزائريين، وبذلك جاء النص المسرحي "**الأجواد**" ليعلن المخفي ويعري واقعا كان من قبل مطمورا، مساهما بذلك في كتابة تاريخ الصراع بين المركز والهامش؛ إذ رسخ التعدد اللغوي مكانة العامل الدونية، وخلق فوارق بينه وبين رب العمل، وهو ما دفعه لرفض الظلم والتخلص منه، والتمرد على الذل والهامشية.

تعد اللغة من أهم الأنساق الثقافية البارزة في النص المسرحي، وذلك لقدرة الكاتب على المزج بين أشكالها المتعددة، حيث استطاع الكتاب الجزائريون تطعيم مسرحياتهم بأسلوب كوميدي وبلغة الهامش، وذلك من خلال الانفلات من لغة المركز في الكثير من الأحيان عبر التهجين اللغوي الذي تجلى في استعمال اللغة العامية «وهي من أبرز عناصر الثقافة الشعبية فهي مرآة لطبيعة الناس، ومعتقداتهم لتغلغلها في معظم جوانب حياتهم اليومية، وتعكس الأفكار، والمعتقدات والإيديولوجيا التي تحكم وعي المجتمع»[2]، حيث تحول النسق اللغوي إلى سلطة سوسيو ثقافية تحمل أذواق الأفراد وأفكارهم، وتكشف مهنهم، ومستوياتهم الاجتماعية والثقافي؛ مما انعكس على النص المسرحي فتميز بصراع تعددت مستوياته، وتأرجحت بين المستوى الفكري والاجتماعي والثقافي بعامة واللغوي بخاصة.

[1]–صالح صلاح، سرد (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص48.

[2]–هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، ص149.

2.ثنائية المثقف والسلطة:

تطرح ثنائية المثقف والسلطة إشكاليات وقضايا فكرية واجتماعية وثقافية، حيث نلاحظ الترابط الوثيق بينهما، فالسلطة دائما ينظر إليها على أنها جهاز قمعي تحتكر السيادة لأصحابها المخولين بصنع القرار وإصداره، أما المثقف فليس محصورا في شخص واحد بل هي مسألة متاحة للجميع لكنها تتطلب أداة عقلية لتحقيق عملية التواصل والتحاور التي تجرنا إلى محاكاة واقعية لدواليب السلطة السياسية في تعاملها مع المثقف، وتتبع ما يتصارع في كنف المؤسسة الحاكمة من جدل العلاقة بينهما المبني على التضاد المعلن تارة، والمضمر تارة أخرى، وإن تلازم هذه الثنائية داخل النص المسرحي الكوميدي يخلق صراعا وتوترا بينهما، لأن السلطة تسعى جاهدة، وبكل أساليبها لاحتواء المثقفين وإخماد صوت ثقافتهم لخدمة مصالحها وأغراضها.

2. 1مفهوم المثقف:

شغل مصطلح "المثقف" حيزا واسعا في الدراسات الأدبية والثقافية قديما وحديثا، ولكن الاهتمام به قد زاد به في الآونة الأخيرة حيث يعرفه "**إدوارد سعيد**" المثقف بقوله: «فرد يتمتع بموهبة خاصة تمكنه من حمل رسالة ما أو تمثيل وجهة نظر ما أو موقف ما أو فلسفة ما، أو رأي ما، وتجسيد ذلك في الإفصاح عنه إلى مجتمع ما وتشمل ذلك باسم هذا المجتمع...ويقوم المثقف بهذا العمل على أساس المبادئ العامة العلمية ...لتحقيق الحرية، والعدل من السلطات الدنيوية أو الأمم وأن أي انتهاك لهذه المستويات، والمعايير السلوكية عن عمد أو دون قصد لا يمكن السكوت عليه، بل لابد من انتهازه ومحاربته بشجاعة»[1]، وعليه فإن المثقف حسب "**إدوارد سعيد**" هو شخص متعلم واع يحمل صفات ثقافية وعقلانية مميزة، تمكنه من النفاذ إلى المجتمع والتأثير فيه، والدفاع عن الحقوق الإنسانية كالحرية والعدل بدون خوف، لأن المثقف حسبه يمثل لسان الطبقة المهمشة.

أما "**علي شريعتي**" في كتابه "**مسؤولية المثقف**" يعرفه بقوله: «والمثقف كلمة تطلق على فرد من طبقة أو شريحة معينة، تقوم بعمل عقلي، فنحن نصنف المجتمع اعتبارا من نوع العمل الذي تقوم به

[1]-إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عنائي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص45/44.

كل طبقة، ونوع النشاط الذي تقدمه للمجتمع...أما أولئك الذين يقومون بأعمال كالكتاب والشعراء فهم يعملون بعقولهم، وهؤلاء هم الذين نلقبهم بأهل الفكر أو المثقفين»[1]، ومن خلال التعريف السابق نستنتج أن المثقف إنسان يمتاز بقوة التفكير وإدراك التحديات التي تواجه المحيط الاجتماعي عن طريق خزان فكري متميز، كما ضم "**شريعتي**" الكتاب والشعراء إلى قائمة المثقفين باعتبار أن أعمالهم تنتمي إلى النشاطات العقلية والثقافية.

وقد قسم "**أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci**" المثقفين إلى قسمين:

المثقف التقليدي «هو الذي يواصل فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل، مثل المدرس والكاهن والموظف، والمثقف العضوي هو صاحب العقل، والمفكر، المرتبط بصورة مباشرة بالطبقات، أو المشاريع ذات المصالح المحددة، والتي توظف المثقف لتنظيم مصالحها، أو في إحكام السيطرة والمزيد من السلطة»[2]، وهذا المثقف ينفذ سياسات الدولة مقابل أجر له قابلية للتعليب، ويمكن تحجيمه أو عزله أو تحويله إلى ناطق باسم السلطة بسبب بحثه عن الامتيازات المادية، ومنه فهو مثقف سلبي وتنتفي فيه صفة الالتزام، كما أنه غالبا ما يرتبط بالمجموعات القديمة والطبقات الآيلة للزوال.

أما «المثقفين العضويين يشاركون مشاركة إيجابية في النشاط الاجتماعي، بمعنى أنهم يناضلون دائما في سبيل تغيير الأفكار، والآراء، وتوسيع الأسواق، وهكذا على العكس من المعلمين والكهنة الذين يظلون فيما يبدو دائما في مكانهم، ويقومون بالعمل نفسه»[3]، إنّ المثقف مرتبط بقضايا عصره وهموم وطنه، يدافع عن المعايير الأخلاقية كالعدل، الحق، ويتحمل مسؤولياته الأخلاقية والاجتماعية دفاعا عن الحرية.

إن البحث في إشكالية المثقف والسلطة من اهتمامات النقد الثقافي؛ الذي يسعى في دراسته لتقصي أشكال هيمنة المؤسسة الثقافية من خلال تعرية الخطابات، وهو «التوجه الذي أخذ ينمو

[1]–علي شريعتي، مسؤولية المثقف، تر: إبراهيم الدسوقي، دار الأمير، بيروت، لبنان، ط1، د ت، ص50.

[2]–هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص21.

[3]–إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عنائي، ص34.

فيما بين المعنيين بقضايا القراءة، وأسئلة الخطاب، حول دور المؤسسة العلمية، والثقافية في توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام، وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية وتصبح تبعا لذلك قيما معتمدة، يقاس عليها وتحتذى في الحكم وفي التذوق»[1]، وهو ما حوّل الاهتمام من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة التي تعمد إلى تشكيل الأنماط الثقافية وقولبتها؛ وتفكيك أنساق الهيمنة، واحتكار الحقيقة من خلال استثمار الفاعلية التخييلية بكل تمظهراتها الجمالية والموضوعاتية.

2. 2 المثقف والسلطة في النص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة":

يمتلك المثقف في نصوص "**عبد القادر علولة**" جملة من المواصفات التي تأهله ليكون فاعلا وثوريا على الرغم من الدور الهامشي والثانوي الذي يلعبه في المجتمع، إذ يقدم لنا "**علولة**" شخصيات مثقفة تنتمي إلى طبقات متوسطة وفقيرة تتميز بالبساطة، ففي النص المسرحي "**الأجواد**" اعتمد الكاتب في التعريف بشخصياته على التركيز على الهوية الثقافية بكل ما تتضمنه من أفكار ومواقف تعكس الاتجاه الإيديولوجي ورؤيته الشخصية إلى المجتمع والسلطة، وهذا ما عبر عنه المقطع التالي في وصف شخصية "**جلول الفهايمي**":

«-جلول الفهايمي يعرف كيف يتركب الخطاب الديماغوجي. حافظ الدستور وقاري الميثاق الوطني...جلول الفهايمي خدام في مستشفى المدينة في الصيانة وتصليح آلات المستشفى...يعرف يتكلم على الدين وعلى القيم الإنسانية قاري الدين...الديموقراطية عندنا احنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإيجابي...»[2]، يحمل "**جلول الفهايمي**" بذور النقاء والطهارة لكنه يصطدم بواقع يضمر كل أشكال الزيف والخواء، وهذا ما تتبناه الثقافة في تبرير أخطاء للحاكم، وتجاوز عيوبه على جميع المستويات بالإضافة إلى تواطئه مع قوى الشر في المؤسسات الاجتماعية، وعلى رأسها المستشفى «قلال اللي يشفهم المسكين...الأغلبية في الأطباء يتسماو...قزادرية...يختلفوا غير شوية

[1]-عبد الله الغذامي، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص34.

[2]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص129.

على القزادرية...وجود حالفين وموفرة فيهم البلاد والآخرين طالعين على باب الله...»[1]، ينم المقطع النصي عن إشارات ثقافية فاعلة تدل على استغلال الأطباء لمؤسسة المستشفى وحصولهم على المناصب عن طريق المحاباة نظرا لعدم امتلاكهم القدرات العقلية للتشخيص الطبي السليم بالإضافة إلى افتقارهم للأخلاق، مما سمح بإنتاج دلالات فكرية تدل على تكاثر هذه الفئة الدخيلة على المستشفى الجزائرية، كما أن توظيف الشّخصية المثقفة يشي باتصال علولة بالواقع الحياتي وقضايا مجتمعه وتأثره بما يدور فيها من أزمات متنوعة.

يبدأ تمرد المثقف "**جلول الفهايمي**" عن طريق آليات الرفض والسخط وعدم الرضى عن الواقع المعاش؛ مما يسهم بتحول هذه الأفكار إلى قناعات راسخة في الذات لتتبلور على شكل عصيان أدّى إلى مواجهة إدارة المستشفى في محاولة لتغيير الواقع على مستوى البنية الاجتماعية يقول "**جلول**": «جلول الفهايمي بلية آفة ...اجتماعية...اربطو جلول الفهايمي أقتلوه...علاش مخليني حي؟...خيطوا لي فمي واقطعولي نفي تنجحوا...والسوط السوط...السوط»[2].

وبأسلوب تلقائي بسيط، وبطريقة انفعالية تقترب من الكوميديا السوداء عبر "**جلول**" عن الإحساس بالقهر والظلم الذي يوضح حجم الكارثة التي تتخبط فيها جزائر الثمانينيات، وعّرى الوضع الموبوء للواقع الصحي وما آل إليه حال البلاد والعباد جراء انتشار الفساد.

وخلاصة ما تقدم ندرك أن «الواقع يثبت أن الميزة الأكثر وضوحا في علاقة السلطة بالمثقف في ثقافتنا هي غياب الحوار والاعتراف بالآخر وشيوع قناعة الطمس والتغطية، وفي مثل هذه الحالات تكون العلاقات الثنائية موجهة من قطب واحد في حين يبدو الآخر مجرد منفعل فينحصر دوره في مستوى الأداة، وفي ظل واقع تحركه الصور النمطية التي يدعي فيها كل طرف، استيعابه للطرف الآخر»[3]؛ تتسم العلاقة بين المثقف والسلطة بالتوتر والعدائية نظرا لاختلاف المواقف الطبقية لكل

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص137.

[2]-المصدر نفسه، ص133.

[3]-غزالة أقور، القارئ بين المركزية وهامشية الإبداع-قراءة في الخطاب الأدونيسي، مجلة المخبر، عدد8، 2012، ص237.

منهما مع تباين الرؤى الفكرية والإيديولوجية، كما أن السلطة تنتهج سياسة قمع الحريات الإنسانية في مقدمتها حرية التعبير عن الرأي والرفض، ويعود ذلك إلى طبيعة الأنظمة البوليسية والمستبدة التي تنضوي تحت مسميات مختلفة.

2. 3 المثقف والسلطة في النص المسرحي "التاعس والناعس" "لعز الدين جلاوجي":

يشكل النص المسرحي الجزائري حلقة من حلقات المقاومة الثقافية المضمرة وراء بنية كوميدية جمالية شديدة التماسك وعالية الجودة، فمن مهامه فضح الإيديولوجيات المهيمنة وإظهار زيفها وكشف الحجب التي تغطي ادعاءات سلطة المركز الذي يحاول بطرق متنوعة بسط نفوذه واختزال المثقف الهامشي في صور نمطية تكرس عجزه عن التواصل وإيجاد قنوات الحوار، وهذا ما ركز عليه "**جلاوجي**" في النص المسرحي "**التاعس والناعس**"؛ باعتباره كاتبا، ومثقفا أكاديميا ينتمي إلى شريحة من المثقفين التي تنبذ العنف والتسلط، فيحاول التأثير على مجتمعه من خلال إبداعه المسرحي.

تتميز شخصية المثقف بأهمية كبيرة في المؤسسة الاجتماعية، إلا أنه لم يحظ بدراسات كبيرة بخاصة في النص المسرحي الجزائري، إلا أن الكاتب خالف التيار السائد وتعرض لهذه الشخصية الهامة وأماط اللثام عنها، وتجسد ذلك في التركيز عليه من خلال شخصية رئيسية تتمحور حولها الأحداث المسرحية حيث استثمر الكاتب الصراع على السلطة بين البطلين: "**التاعس**" المثقف المثالي الحامل لأفكار ثورية عظيمة تصلح أن تكون مادة حية للطرح والإسقاط على الوقت المعاصر، و"**الناعس**" الذي يمثل نقيض ذلك.

انطلق "**جلاوجي**" من إشكالية المثقف والسلطة ليشيّد عالما متخيلا من عمق السلطة السياسية في المملكة عبر تغليف رمزي تحاشى فيه ذكر المكان والزمان وأسماء الشخصيات؛ حيث مثّل "**التاعس**" نموذج المثقف الجريء الرافض بيع ضميره للسلطة وهذا ما وضعنا أمام «نموذج من المثقفين الحقيقيين واكتسابهم لهذه الصفة راجع إلى كونهم يشجبون الفساد، ويدافعون عن الضعيف، ويتحدون في الوقت ذاته السلطة القمعية، كما أنهم اختاروا التكلم-بشجاعة وبدون تردد-ضد أي عمل من

أعمال الظلم»[1]، حيث يسعى النص المسرحي لرسم تضاريس معاناة المثقف وتصوير الحياة الضنكة التي يعيشها، ما يضمر عن شعور بالاغتراب والاستلاب الاجتماعي على الرغم من محاولته تصحيح مسار السلطة دون أن يمتلك الوسائل لتحقيق ذلك.

تسعى السّلطة إلى استقطاب المثقف وتقريبه من دواليب الحكم ليكون الناطق الرسمي لها والمدافع عن مشاريعها وسياستها في الحكم، وفي حال رفضه الانتماء إلى هذه المؤسسة فإنها تقصيه وتهمشه ليتحول إلى مواطن من الدرجة الثانية لأن السلطة تعتبر نفسها مانحة الوجود والفضاء الاجتماعي للمثقف، لذلك تطالبه بالولاء لها لتمرير خطاباتها ومحو كل محاولات الرفض والمنع، وهذا ما تجسد في العرض المقدم من "**الناعس**" إلى المثقف "**التاعس**" حيث يقول:

«-أرجو يا صاحبي أن تؤجل فكرتك إلى وقت لاحق وأنصحك لا تتعب نفسك لأنك خاسر، دعنا نذهب الآن، سنبيت معا، من الغد أنت ملك هذه البلاد وسيدها، لن أنسى فضلك، لذا سأحقق رغبتك، وسأمنحك كل ما يخطر في بالك وما لا يخطر، وأفضل أن تعود من حيث جئت، لك عمل ينتظرك، ولك بيت ينتظرك...»[2]، عكس رفض الحاكم "**الناعس**" سماع نصائح المثقف المحنك "**التاعس**" في السياسة وشؤون الرعية وعي "**جلاوجي**" بدور المنظومة الثقافية الجمعية في تغيير الواقع والتأثير على الرأي العام، وهو ما رسخ فكرة ترى أن المثقف تهديد للسلطة ولمصالحها الخاصة، ففي «ظل سيطرة السلطة على الفضاء السياسي، والاجتماعي، والثقافي، فالدولة ذات الطابع الوطني والشعبوي تقوم على منطلقات تعزيز الفساد السياسي والإداري والمالي، وتحاول دائما إغراء المثقف للانضمام إلى أجهزتها وأحزابها وقنوات سيطرتها السرية. هذا الابتزاز المنظم للمثقفين والأنتجلنسيا يجب أن يقابل بتمرد وعدم خضوع المثقف لهذه الابتزازات أو الإغراءات»[3].

[1]-إدوارد سعيد، صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص25/23.

[2]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص91.

[3]-إدوارد سعيد، خيانة المثقفين، تر: أحمد الحسين، دار نينوى، بيروت، لبنان، د ط، 2011، 38/37.

لم يغب العنف على طول أحداث المسرحية بداية بقتل أحد أفراد المملكة لانتقاده الحاكم؛ ثم اغتيال المثقف "**التاعس**" الذي حاول تفكيك مركزية السلطة، وهذا ما يتجسد في المقطع النصي التالي:

«-لا حكيم غيرك سيدي، سمعنا ورضينا.

يتدخل شاب مقاطعا.

جزوا رأس هذا المتمرد اللعين، إنه ضد إرادة الغراب، وضد إرادة ولي الأمر الذي اختاره الغراب»[1].

يجسد المقطع العنف السياسي الرسمي الموجه من قبل "**الناعس**" ضد المعارضين له "**الشاب**" لتحقيق أهداف سياسية تتخذ شكل الأسلوب الفردي، كما يبرز محاولات السّلطة إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية لغرض توليد الهيمنة والتبعية لذلك نجد أن إيديولوجيتها أثّرت في المجتمع من خلال نظام سياسي ألغى دور المعارض، وجعله يعيش خارج الأحداث والوقائع ليمثل من خلال الصمت والتهميش المضمر الذي أراد الكاتب إيصاله للمتلقي.

إن للسلطة في النظام السياسي العربي ثقافتها وللطبقة الحاكمة أنساقها التي تعكس الهيمنة على المثقف، وتتجسد في مختلف أشكال التعنيف، وممارسات الإقصاء والتهميش، وقد ترجم النص المسرحي، موضوع الدراسة، الصراع بين السلطة والمثقف من خلال مشهد الزج "**بالتاعس**" في السجن الذي يعد رمزا لانتهاك حقوق المثقف؛ لما يحيل عليه مصادرة الحريات ماديا ومعنويا، ولم يكتف "**الناعس**" بالسجن بل أمر بتعذيب جسده وتدمير فكره، ثم قتله بحجة الحفاظ على استقرار المملكة.

وفي كوميديا لاذعة يسخر "**الناعس**" من "**التاعس**" المثقف الثوري، وهي مفارقة تعكس الواقع المزري الذي يعيشه المثقف المهزوم والمهمش، وتنم عن القيمة الصفرية له؛ إذ يمثل "**التاعس**" نموذج المثقف المضطهد من طرف السلطة اتخذ من الكلمة أداة لفضح الفساد والظلم؛ إنه مثقف معارض شعر بالمسؤولية اتجاه أهل المملكة مما وضعه في صراع بين عاطفته وعقله، وبين الانحياز لصديقه أو

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص85.

رفض ظلمه، وهذا ما عزز إرادة المثقف في شخصية **التاعس**، وهي الشخصية المثالية الرافضة للظلم والمتعالية على الموت والتي تقدم المصلحة العامة على المصلحة الخاصة، يقول:

«-لأنكم تعساء ياصاحبي، الرعية ...دائما تعيسة...وبتعاستها ترى العظمة في هؤلاء...لكن تأكد أنه لا أتفه من الملوك، هل تعرف لماذا؟ لأن اللغة شيطان ولذا احمد الله أنك حي ترزق، هل تعرف لماذا؟ لأن الدولة العميقة حمتك، احمد الله، تعاستك هذه أهون من تعاسة الموت، الدولة العميقة تذكر هذا جيدا أنت تحتاج إلى الدولة العميقة، وإذ ذلك ستعرف لماذا اللغة شيطان»[1].

وعليه فالمثقف غير متصالح مع السلطة بطبيعته، فهو وفي نفس الوقت لا يجد من يحميه من غضبها ولم تتح له الفرصة لأداء دوره الحقيقي في حمل رسالة التنوير الحقيقية تمهيدا لثورة ثقافية حقيقية[2] فالعلاقة بينهما علاقة صراع ومعارضة في منطلقها، وقد تمكن الكاتب من تمثيل الاختلاف للتعبير عن إشكاليات معقدة وصعبة أهمها أن معارضة السلطة والخروج عن طاعتها في الرأي أو الموقف يعدّ خيانة في منظور الحاكم.

يقدم المثقف "**التاعس**" أفكاره ومواقفه التي تعكس الاتجاه الإيديولوجي والتيار الفكري الذي يستقي منه نظرته إلى المجتمع والسلطة، إذ يبرز انفتاحه على العالم لامتلاكه برنامجا تنمويا يهدف إلى مقاومة المركز السلطوي وتعرية أوكار فساده، فاستطاع أن يقرأ عطب السلطة لذلك وقف منها موقف الاحتجاج والتنديد حيث لم يزده جبروت الحاكم "**الناعس**" إلا تمسكا بمبادئه ودوره المنوط به بقوله: «أيها الإخوان أنا في حيرة من أمري، أردت لهذه الأمة الخير، أردت لها الرقي، والتقدم، أردتها أن تكون في طليعة الأمم جميعا، وأنتم تعرفون أن ذلك لن يتحقق إلا بطريقتين اثنين لا ثالث لها: "العلم والعمل، وهما أخوان متلازمان حتى في نوع الحروف، عمل وعلم، أما الكسل، والجهل فلا يؤديان إلا إلى التخلف، وما كنتم فيه هو الضلال المبين كنتم تلهثون خلف السراب، خلف الأوهام خلف

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص88.

[2]-ينظر: علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة الجزائرية، منشورات الاختلاف، 2000، ص41.

القشور»[1]، يدرك "**التاعس**" أن قيمه التي يؤمن بها تقف على النقيض مع قيم المجتمع الذي يعيش فيه، وهو في الوقت نفسه عاجز عن إحداث أي تغيير إيجابي له صلة بحياته أو بمحيطه أو بمجتمعه لتتهاوى أمام ناظريه القيم الرفيعة كالحق، العدل، الخير، الصدق، وكلما زادت حدة التناقض بين المثقف ومجتمعه زاد شعوره بالاغتراب الاجتماعي.

يسعى "**التاعس**" من خلال طرح أفكار بناءة، إلى تغيير الوضع السائد في المملكة الذي يكرس للرداءة والرجعية عبر تأسيس مشروع تغييري نادى به متمثل في المطالبة بالديموقراطية مما أجج العداء بينه وبين السلطة المركزية، بكل تجلياتها (المجتمع-الدين-النظام السياسي) العاملة بمنطق: دع الكلاب تعوي والقافلة تسير.

خلق الكاتب خطوطا من الصراعات الداخلية والخارجية، بين المثقف والسلطة ورسم أبعاد شخصية المثقف بصورة تتسم بروح العصيان ضد الظلم متسلحا بالقيم الإنسانية النبيلة مما دفع بالنسق السلطوي إلى إقصائه مع إشغال أهل المملكة بالتوافه من الأمور، وإبعادهم عن الاهتمام بقضايا المملكة المصيرية، وخير دليل على ذلك مطالبة "**التاعس**" للرعية بتشييد تمثال للغراب، حيث يقول: «-الولاء للغراب، الولاء للغراب، أقيموا للغراب في كل زاوية من المملكة تمثالا عظيما...وهذا أول تمثال أقيمه في قصري...يكشف الغطاء عن تمثال غراب ضخم من الذهب الخالص على يمينه»[2].

رسم الكاتب واقعا يزخر بالظلم الاجتماعي ليؤكد أنه يحتاج إلى مثقف ثوري صلب يؤمن بالعلم ويستند إلى المنطق في تفكيره يسعى إلى إخراج المملكة/الوطن من ظلام الخرافات وبهتان الأكاذيب إلى نور العلم والعمل، يقول **التاعس**:

«-يا قوم هذه خرافة، عقولكم أرقى وأسمى من الغراب...لا تقدم لكم إلا بالعلم والعمل...إن أردت أن تكون منا فعليك أن تقرأ موروثنا، وتحسن عقيدتك المنحرفة، وتترك ما أنت فيه من بدع

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص102.

[2]-المصدر نفسه، ص85.

وخرافات، فإن من أحدث في أمرنا هذا ما خالفه فهو رد، رد، رد»[1]، عكس المقطع النصي حجم التضاد الفكري بين المثقف ومجتمعه خاصة في ظل حشد حقل دلالي أسهم في تأجيج جذوة الصراع بين الطرفين مع توسيع حجم الفجوة، مانحا المتلقي فرصة التأويل الفني عبر ما تختزنه لغة التضاد من شعرية، ومن هذه التقابلات نذكر (العلم/الخرافة، الموروث/العمل)، مما يشي بصراع مضمر بينهما نتيجة التفاوت الاجتماعي والثقافي وحتى الاقتصادي مما شجع "**التاعس**" على طلب العلم وممارسة العمل للقضاء على الخرافة، ومبدأ تحقير المثقف الذي يعيش قطيعة وغربة نفسية بسبب عدم الانسجام مع المجتمع والسلطة.

حاول النص المسرحي "**التاعس والناعس**" استغلال هامش الحرية المتاح له حيث خلق لنفسه فضاءات تخييلية جديدة شكلت نوعا من الصراحة والمباشرة في كشف الحقائق، وهذا ما يشير إليه المقطع النصي الآتي: «سحر العرش لا يقاوم، وشهوة السلطة، والحكم لا مثيل لها، وأنا مستعد أن أقتل ألف مرة ومرة على أن أتخلى عن ذرة من عرشي العزيز، المجد للعرش، المجد للعرش...»[2]؛ إلى لصوص السياسة، الطغاة المتجبرون الذين يمثلون صورة الدكتاتور الذي يرتدي ثوب المقاتل، وهذا ما انبثق عنه «علاقة ضدية طرفاها المثقف والسلطة التي تقوم بإقصاء دوره بوصفه مرجعية تساهم في تعميق وعي المجتمع بنفسه في حقبة تاريخية معينة في ضوء الممارسات الفكرية الاعتبارية، والرمزية التي يقوم بها المثقف إذ تعمل على تحجيم دوره في ظل السياسية القمعية التي تنتهجها»[3]، ليكون تهميش المثقف وإقصاءه وجودا وفكرا في الحياة السوسيو ثقافية هو بمثابة التخلص من منظومة قيمية فكرية لا تتناسب في الغالب مع فكر النسق السلطوي.

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص106.

[2]-المصدر نفسه، ص96.

[3]-بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة شعرية نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، ص31.

يعيش "**التاعس**" وضعا مزريا في وسط يخنق صوته ويحرمه من تحقيق كيانه الاجتماعي والسياسي، نتيجة البيئة السلبية التي يفتقد فيها القدرة على التغيير والإصلاح في ظل سياسة القمع المنتهجة من النسق السلطوي اتجاهه، وهذا ما يبيّنه المقطع الآتي:

«-يعود إلى كرسيه فيستوي منتشيا، ينهار التاعس على الأرض مرددا

صدقت صدقت، ومتى استقامت الدنيا؟

ينفلت التاعس من بين أيديهم، وينطلق مبتعدا، يسير كجندي سيرا صارما مرددا بصوت متقطع كالآلة.

النظام...يريد...إسقاط ...الشعوب

ينطلق، خارجا، وخلفه يندفع الحرس خارج القصر تتعالى الهتافات معلنة فرحها بعودة الملك، في حين يعود الناعس إلى عرشه، يجلس منتشيا سعيدا، وهو يقول:

أههه، أههه، لقد جن الرجل، النظام يريد إسقاط الشعوب، النظام يريد إسقاط الشعوب، إلى الجحيم أيها اللعين، تغديت بك قبل أن تتعشى بي»[1]، يشير المقطع إلى ألاعيب السلطة والدهاء السياسي للحفاظ على العرش، وهذا ما جسده "**الناعس**" من قوة فكرية في السيطرة على أهل المملكة وقدراته على الإقناع «بالامتثال طواعية لرغبة الفرد-القائد-ويأتي على رأس العوامل الأساسية التي تحدد تلك القدرة، وتساعد على خلقها السلوك الذاتي والرموز والوعي بالفاعلية والتأثير، فالقيادة هي علاقة بين أشخاص يتمكن من خلالها شخص واحد من أن يجعل الآخرين يفعلون ما يريده وبرغبته هو»[2]؛ فاستمالة الشعب واحتوائهم بشكل طوعي هو تسليم بشرعية حكم "**الناعس**" مما جعله يكسب الموقف لصالحه من خلال مطالبتهم بإسقاط نظام "**التاعس**" على الرغم من أنه نظام قائم على العلم والعلم، لكن أصوات الموالاة للحاكم دفعته إلى تصفية "**التاعس**" جسديا لأنه شكل نسق تمرد ورفض

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص110.

[2]-محمد فتحي يونس، صناعة الدكتاتور دراسة في أساليب دعاية للقادة الساسيين، علا للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، د ت، ص8.

للنسق السلطوي، فالسلطة الحاكمة بدورها تشين «الفعل الثقافي وتسئ إلى الدور الريادي للمثقف في خلق دينامية مجتمعية، فإذا سقطت صورة المثقف في عين الناس، سيفقد ثقتهم ويصبح كائنا مهمشا"[1]، لذلك فقد "**التاعس**" دوره الاجتماعي كمثقف لم يعرف إلا التهميش والنبذ متموقعا في حاضر يملؤه الرفض.

2. 4المثقف والسلطة في النص المسرحي "المعطف" "لسفيان عبد اللطيف":

يشرّح الكاتب "**سفيان عبد اللطيف**" في النص المسرحي "**المعطف**" وضعية المثقف من خلال الشخصية الرئيسية "**عزيز**" وهو مثقف سلبي يفتقر إلى عمل يضمن له كرامته الإنسانية مما ولد له كبتا نفسيا واجتماعيا، يظهر ذلك في قوله:

«-**عزيز**: مثقف بطال...لا خدمة لا قدمة...يخرج الصباح بخفي حنين...يرجع العشية بصباطي حنين...الله غالب...الزهر معوج...ما راكيش تشوفي فيا...كل يوم يتعاود نهاري...رايح جاي بالدواسة من مديرية لمديرية...الملائكة نتاعي نزلو الستيلو وجابوphotocopier...والو...النافع ربي...»[2]، هكّذا تكون الجمل الثقافية قد أدت وظيفتها النسقية المخاتلة بتسليط الضوء على الوضعية المزرية التي يعيشها المثقف في الجزائر باستعمال رؤية كوميدية تتهكم على النقائص الكبرى التي يعاني منها عزيز؛ إذ يفتقر إلى أبسط الحقوق التي يمنحها القانون المتمثلة في العمل الذي لا يشكل سوى فضاء مصغر يرمز إلى فضاء موسع يطال كل ما يحيط به حيث أصبحت ضرورات العيش، وشروط المرحلة تلقي بظلالها على المثقف الجزائري البسيط «فالموضوع الأساسي لما أكتب هو حرية الإنسان أي حرية المواطن في الفكر والعمل، في التعبير وفي السفر، في المراسلة وفي المعتقد أي الحريات البسيطة التي نصت عليها شرعية حقوق الإنسان، هذه الحريات غير متوفرة في البلاد العربية، وبمجرد المطالبة بها يعتبر تحديا للأنظمة القائمة، ما يتفرع عن هذا الحق الأساسي من السجن

[1]-إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة-السرد وتشكل القيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2014، ص40.

[2]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص147.

والاضطهاد، حرمان الإنسان من حق العمل وحرمانه من حق الحياة أيضا»[1]، لتضطلع "**أميرة**" بمسؤوليات الحياة، وهو ما دفع "**عزيز**" إلى قبول عمل زوجته وهذا ما تجلى في الحوار التالي:

«-**عزيز**: (ينزع المعطف ويلبس مئزر البيت، ويبدأ بإعداد الفطور)، يا امرأة ...يا مدام ...ازربي شوية...البلدية راهي تفتح بكري...

-**رميسة**: هاااا...ماما ماما ...أرواحي تشوفي باباتي لابس ماماتي!!

-**أميرة**: واش؟

-**عزيز**: تشوفي باباتها لابسة ماماتها...المهم... (يشير لها باللباس والذهاب)

-**أميرة**: منك صح!! نروح نتسلم المنصب فالبلدية!! ... (تقبله وتنطلق جارية)»[2].

يكشف هذا الخطاب عن تغير عميق في الثّقافة الشّعبية الجزائرية، وهو تغيير على مستوى الأدوار بين الرجل والمرأة في ظل حالة من القهر الاجتماعي والتعسف السياسي والانحسار الثقافي، فهذه التحّولات أفرزت قيما جديدة لا علاقة لها بالمبادئ القديمة، فالشرط المادي يطغى أحيانا كثيرة على أشكال الوعي الاجتماعي والثقافي.

***صورة المرأة المثقفة في النص المسرحي "المعطف" لسفيان عبد اللطيف":**

نسعى من خلال النص المسرحي "**المعطف**" للكاتب "**سفيان عبد اللطيف**" إلى قراءة ثقافية لجغرافيته، ولتتجاوز مادته المستمدة من عمق المجتمع الجزائري وقضاياه المختلفة، والمتوسلة بالكوميديا لتمرر خطاب مضمر مناقض لظاهره، فالشخصية المثقفة القوية ليست حكرا على الرجل فقط إنما للمرأة حظ ونصيب منها فكان من الطبيعي أن ينتج التمركز حول الذات الأنثوية المثقفة المتعالية، لأنها حملت من العقل والفطنة والاتزان الخلقي ما لا يحمله بعض الذكور.

[1]-محمد رجب الباردي، شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1993، ص132/131.

[2]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص166.

إن "**أميرة**" شخصية واعية، مثقفة، متمردة، قوية وفي نظرها يجب على المرأة أن تكون كائنا اجتماعيا يتمتع باستقلالية داخل المؤسسة الاجتماعية لأن «المثقف هو أحد هؤلاء الذين يربأون بأنفسهم لعب دور المستأثر حتى لعمق في خضم اللعبة الاجتماعية الكبرى»[1].

إن الصورة التي يقدمها النص المسرحي "**المعطف**" تشير إلى أن المرأة المثقفة تحدت تقاليد المؤسسة الاجتماعية وتعلمت وكافحت إلى جانب الرجل، إنها أكثر وعيا بالقضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية، فها هي أميرة تخرج للعمل في البلدية، لتمثل نموذج للمرأة المثقفة الواعية التي لم تسمح لأي سلطة بالسيطرة على طموحها:

«-**أميرة**: يعني أنا اللي نمثل البلدية مع الشعب...ويعود الشعب يدي الحق بالشكارة...

-**عزيز**: مع الشعب...زفارت عليك...جابلك ربي ساهلة...

-**أميرة**: أنتم من بكري حاكمينها وما درتوا فيها والو...خلي نجرب سعدي...وياخ يقولو وراء كل رجل عظيم امرأة...

-**عزيز**: قال وراء ماشي أمام...أنتم هوما سبب خلاها...النهار كامل وأنتوما ساعة تحطو الماكياج في وجوهكم ساعة تحطو وجوهك في الماكياج...

-**أميرة**: واش بيكم تشوفوا مع المرأة غير من برا...على خاطر خايفين تنافسكم وتربكم بحذاقتها»[2].

حاول الكاتب التركيز على قوة وتأثير شخصية "**أميرة**" باتخاذها وسيلة للتعبير عن الكثير من القضايا، وذلك من خلال إعطاءها الدور الأساسي والمحوري في النص المسرحي، كما عمل على إبراز الجانب الفكري والثقافي لشخصيتها.

يكشف خطاب "**أميرة**" عن العزلة القاتلة التي تعيشها المرأة المثقفة لتجد نفسها تفقد مركزيتها في بيتها ومحيطها الاجتماعي، وتخرج مهانة تجتر مرارة الهزيمة وخيبة المسعى، على الرغم من محاولتها التطهر من زيف الثقافة المبتذلة التي تكرسها الثقافة الرسمية اتجاه المرأة عامة والمثقفة خاصة:

[1]-جيرار ليكرك، سيسولوجيا المثقفين، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2008، ص23.

[2]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص175.

«أصوات احتجاج وصياح شعبي كبير...تدخل أميرة ممزقة الثياب

تحمل كراسة رميسة وتحتضنها

تدخل رميسة من اليسار وعزيز من اليمين يلبسها معطفه ويخرجون

-**الشيطان:** احنا ما يهمناش بقاء حال حبكم ...ولا بقاء حبكم لحالكم...احنا حابينكم تبقاو على هذا الحال»[1].

يكشف سلوك (تعنيف أميرة من طرف الشعب في البلدية) عن عمق الأزمة الاجتماعية المعقدة في المجتمع الجزائري، فهي أزمة متعدد الأوجه، فالعنف أصبح نسقا ثقافيا تعتمده السلطة لتحقيق مآربها وتحافظ على مصالحها، وهذا ما أكده "**كارل ماركس"Karl Marx** قائلا: "العنف هو إفراز تاريخي ينتج عن تعارض المصالح"[2]، ولكي يكتسي العنف طابعا شرعيا، يجب على النسق السلطوي إقناع الشعب بضرورة انتهاجه ضد المرأة المثقفة التي تمثل غالبا النسق المعارض، حيث تعاني "**أميرة**" في مركز العمل من اليوم الأول من نظرات الآخرين الساخرة بخاصة الرجال واللامبالية والمستهترة بكرامة المرأة. صور لنا الكاتب شخصية نسوية ومثقفة وإيجابية ومؤسسة اجتماعية وضعت "**أميرة**" في صورة نمطية متوارثة تشي بالاحتقار والدونية عبر مواقف تستجدي الرثاء والشفقة على النهاية التي آلت إليها.

3.ثنائية التراث والراهن:

إنّ التراث الشعبي مصدر ثقافي زاخرا بالآثار الغنية، من قصص، حكايات، أمثال، أغاني، وكان لجوء الكتاب المسرحيين الجزائريين إليه لتحقيق حاجة ثقافية ملحة غرضا فنيا، وإبداعيا مع تحقيق التواصل بين الماضي، والحاضر لتكثيف دلالات النص المسرحي الكوميدي، ومساندة معانيه والقضايا المطروحة فيه نظرا كونه يشكل مصدرا خصبا لدراسة المجتمع الجزائري، وعاداته، وطبائعه، والتي استطاعت أن تكون بالأمس حصنا منيعا في مقاومة الاستعمار بوصفها أداة، وبوصفها أيضا روحا

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص180.

[2]-إبراهيم الحديري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص66.

احتمت بها الأمة في مواجهة سياسة الاستئصال والمسخ والاجتثاث[1]، ويرى "**عبد الله الغذامي**" «أن غير المؤسساتي هو الأكثر تأثير وفعلا في الناس...وعلينا ألا نجنح إلى أنكار أدبية هذه الأنماط التعبيرية، إذ إنها مكتنزة بالطاقات المجازية الكنائية والترميزية، وتتحرك ضمن أنساق عميقة وخطيرة...»[2]؛ لتبدو هذه القوالب التعبيرية الشّعبية الأكثر عرضة للاختراق من قبل الأنساق الثقافية المنتجة من قبل المخيلة الشّعبية التي تتعامل مع مختلف القضايا المعاشة في المجتمع برؤية تقليدية وليدة مجموعة من التفاعلات والخبرات وهذا ما يترجم دورها في تفعيل وتقويم السلوكيات الإنسانية.

وظّف النص المسرحي الكوميدي الجزائري التراث الشعبي لتصوير الواقع وبث روح جديدة للزمن الماضي باعتباره نصا إبداعيا مفتوحا على مختلف التجارب، حيث أثث الكاتب نصه بعناصر تراثية شّعبية من خلال مساءلة التراث، وإعادة قراءته وفق نظرة جديدة تضع بعين الاعتبار الأنساق الثقافية المتخفية وراء المخزون الفكري والفلكلوري، ويمكننا الوقوف على أشكال شعبية مختلفة في النص المسرحي الكوميدي منها:

3. 1الأغاني الشعبية:

إنّ الثّقافة الشّعبية جزء من منظومة القيم الثقافية العامة للمجتمع، تمارس دورها الشفاهي عبر الأغنية الشعبية التي تتضمن جملا ثقافية منحتها شرعية القبول والوجود، وأتاحت لها فرصة الاستمرار من خلال الانتقال من جيل إلى آخر، فهي تمتلك القدرة على التعبير عن القضايا والأحداث وتمارس دورا فاعلا في صياغة النظرة إلى الحياة وتفاعلاتها، حيث نجدها تعكس عمق التبدلات الاجتماعية لأنها متنفس الإنسان الشعبي للبوح بمشاعره النفسية.

[1]-ينظر: أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري-دراسة تطبيقية-في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص146.

[2]-عبد الله الغذامي، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص64.

ويعرفها "**ألكسندر هجرتي**" بأنها «قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حية الاستعمال»[1]، ومنه فالأغنية الشعبية عبارة عن قصيدة ملحنة مجهولة المؤلف، نشأت بين عامة الناس في أزمنة ماضية وبقيت متداولة حتى زمننا الحاضر.

ويورد الباحث "**أحمد مرسي**" في كتابه "**الأغنية الشعبية**" عدة تعريفات لها، لباحثين أجانب ثم يتبعها بتعريفه قائلا: «الأغنية الشعبية هي الأغنية المرددة التي تستوعها حافظة الجماعة، تتناقل آدابها شفاها وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي»[2]، إضافة إلى «بساطة أسلوبها وبدائية آلاتها الموسيقية، وتعبيرها المباشر عن لحظات الوجدان، والانفعال، والتأثر التي تجعل نصوصها يغلب عليها الحزن والمزاج الفردي»[3]، وعليه فالأغنية الشعبية من الأجناس التراثية التي ورثتها مختلف الأجيال عن سابقيها، فهي تعتبر إنشاد موزون مقصود به أن يغنى، وتشير في أغلب الأحيان إلى الشعر الغنائي الذي يصلح لأن يكون أداة تعبيرية له، والأغنية القصيرة قطعة شعرية غنائية.

يعد توظّيف الأغاني الشّعبية في النصوص المسرحية الكوميدية الجزائرية من أبرز التقنيات الثقافية الفنية التي يستعين بها الكتاب لأنها «تسهم في تخصيب النص المسرحي على مستوى البنية السردية إذ تحضر هذه الأغاني بأشكالها الشعبية المتواترة أي بمقطوعاتها في تشكيلاتها، ومن ثمة تتموج المسرحية بإيقاع شعري كثيف أي يتخلق السرد المسرحي في نسق شعري»[4]، فهي ثروة ثقافية لأنها تنفتح على كثير من المضمرات الثقافية باعتبارها نصا ثقافيا تعالج مختلف القضايا الاجتماعية المطروحة التي تختزل مختلف السلوكيات الثقافية التي تتوارى خلف الوجه الظاهر للممارسات الإنسانية، حيث يحفظ تاريخ الجزائر نماذج كثيرة من صور الأغاني الشعبية التي ترد في ثنايا المسرحيات الكوميدية.

---

[1]–ألكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، تر: أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكتاب، القاهرة، 1967، ص236.

[2]–أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص40.

[3]–عبد الأمير جعفر، الفن الغنائي في الخليج، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص11.

[4]–صابر حرابي، محاورة الموروث وحوار الفنون في تجربة عز الدين جلاوجي المسرحية، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، العدد 2، 2016، ص251.

شّكل موضوع الزواج في بنية النص المسرحي الكوميدي "**قالو قلنا***" "**لرشيد القسنطيني**" نواة مركزية تنفتح دلاليا على موضوعات وإشكاليات وثيقة الصلة بالمجتمع لأنه تعبير عن الهوية والكينونة الإنسانية، كما أنه مفتاح للعلاقات الاجتماعية، فالفرد الجزائري يعيش تجربته في كنف مجتمعه، فيعبر عنها وعن نتائجها في أشكال تعبيرية شعبية تجلى ذلك من خلال الأغنية الشعبية "قالوا قلنا" حيث يغني "**حسن**" على النحو الآتي:

«عام أويمه تخطب لي

من باب لباب دار

من عام وهي تختار

وتبات علي تقلي

صبتلكصبتلك قمار

وحدة بشفر معنس

وعيون قد لفنجال»[1]، حملت الأغنية الشعبية جملة من الأنساق الثقافية السلبية منها أن مسؤولية اختيار الزوجة الصالحة تقع على عاتق الأم، وتمر الفتاة المرشحة للخطبة بمراحل فحص لقوامها وجمال وجهها وجسمها، ليعترف البطل بالعادات والتقاليد، التي جعلت من الزواج ملكية جماعية تحت رحمة المؤسسة الاجتماعية، فالبيئة الجزائرية أنتجت وعبر سنوات من الزمن، ثقافة تميل إلى المال في كثير من الأحيان، والرجل يطمح إلى إثبات وجوده من خلال مظهر مادي ما جعله يشكل نسقا ثقافيا تسرب إلى النصوص المسرحية التي تسخر من التوجه الفكري الجديد، كما يظهر ذلك في قول "**حسن**":

*مسرحية كوميدية صور فيها الكاتب العادات والتقاليد المصاحبة للنكاح بداية من الخطبة وصولا لتحضيرات العرس وما يرافقها من مغالاة في الاحتفال مما يساهم في خسارة الكثير من المال وهذا ما انتقده القسنطيني لأنه غالبا ما يسفر عن عزوف الشباب عن الزواج وما ينجر عنه من تفشي للآفات الاجتماعية.

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص18.

«يا الله روحي تخطبي

ها هو حق الملزوم

اشحال لكاليشة ترفد

وأوقداش من كروسة»[1]، وبقراءة فاحصة في بنية الأغنية الشّعبية من منظور تعالقها مع النص المسرحي نجد أن الكاتب جسد فيها كثافة دلالية تحدد الصراعات الداخلية، والصدمات الخارجية التي تتعرض لها الشخصية أولها الشروط المادية لأنها تمتلك أهمية كبيرة في ثقافة الزواج الجزائري، وإن كانت تلك الثقافة لا تصرح به وتضمره رمزيا في أغانيها الشعبية، إذ يتقدم الشرط المادي على غيره من الشروط الأخلاقية الأخرى.

بتكئ النص المسرحي الكوميدي في بناء معماره على الإيقاع الموسيقي، فتنسجم بنيته مع الموسيقى انسجاما واضحا؛ حيث نجد ذلك مجسدا من خلال شخصية "**الشمل**" في نص "**السكران**"، فمن خلال وجهة نظر ثقافية تستقرئ البعد الرمزي لسلوك الرجل، فإن توفير المنزل والطعام للأسرة في الثقافة الجزائرية يمثل جانبا مهما من جوانب تقييم الموقف الحياتي للطرف الآخر (الذكوري) من قبل (الأنثى)، لأنه من دلالات الرجولة والإحساس بالمسؤولية، حيث يقول المغني:

«الرجل لي له قدره

ولو عرة الناس

يسحق المرأة تعذره

اللي عليها عساس

هي تنجم تجبره

تحبده من الإفلاس

هي تنجم تستره

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص19.

تبني له ستر وساس»[1]، يحاول الكاتب تحقيق القطيعة مع العادات التي تكرس الهيمنة والجشع من خلال جملة «تجبده من الإفلاس» مع تحقيق السنة النبوية في طريقة الزواج المتمثلة في الستر، وهو ما يشي بنسق مضاد في بنية الشخصية الجزائرية المتناقضة، مماّ شكل هاجّسا نفسيا في لاوعي الشّخصية التي لم تستطع التأقلم بين الحفاظ على العادات والتقاليد الأصيلة، وبين رهّانات الحاضر ومتطلباته حيث أنها لم تندمج مع معطيات الواقع الجديد الفكرية، الأخلاقية، الاجتماعية.

وخلاصة ما تقدم فاستدعاء الكتاب الجزائريين للأغنية الشعبية في نصوصهم المسرحية الكّوميدية هو محاولة للارتقاء بالعمل المسرحي الإبداعي، وإخراجه من قوالبه النمطية، والبحث عن أشكال فنية جديدة تتماشى مع الراهن، وتوافق النظرة الاستشرافية باستعمال الكّوميديا التي تحافظ على توازن المجتمع، وتساعد على تهذيب أخلاقه وقيمه بتقديم أغان شعبية بسيطة تنطلق من الحياة اليومية بالإضافة إلى أنها لا تقف عن حدود البعد الجمالي كونها ظاهرة اجتماعية شديدة الاتصال بالنظام الاجتماعي، لتضمر حمولة نسقية تتصارع فيها البنيات والمراتب، لجأ إليها الفرد الجزائري كحيلة ثقافية تعتمد على توظيف البلاغة الجمالية لمواجهة الأنساق المعارضة عبر مجموعة من الآليات، لذلك كانت الأغنية الشعبية المنبر الذي يلج منه الكاتب إلى التأصيل الحداثي من خلال تفعيل الشخصيات الشعبية ليكتسب النص المسرحي الجّدة، ويستطيع التأثير في نفس القارئ.

3. 2 المثّل الشّعبي:

يعتبر المثّل الشّعبي أكثر الأشكال التراثية جريانا على الألسن لأنه يعبر عن تجارب الإنسان وقد حظي باهتمام الدارسين، فتنوعت تعريفاته واختلفت، ومن بين هذه التعريفات «المثل الشعبي نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ، وحسن المعنى، ولطف التشبيه، وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم ومزية المثل أنها تنبع من كل طبقات الشعب»[2]، كما تعرفه "**نبيلة إبراهيم**" بقولها: «إن المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة، ولذلك فهو يصلح أن يكون موضوعا لعمل أدبي كبير، إذا

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص75.

[2]-ينظر: أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ط1، 1953، ص61.

استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية لعمله، فيعيش تجربة المثل ويعبر عنها تعبيرا تحليليا دقيقا»[1] إذا فالمثل قول مأثور يلخص تجربة أو فكرة فلسفية في صورة جملة قصيرة تعتمد على الثقافة الشفوية يحكي قصة معينة مماثلة في العقل الجمعي للثقافة، والأمثال ليس لها مؤلف محدد فالناس تتداولها وتعيد إنتاجها في مواقف وسياقات مختلفة، تحمل معها دلالات إضافية تتلاءم مع كل سياق تذكر فيه وتتمثل قيمة المثل الشعبي في أنه نص موجز، حيث أنه يشكل خطابا ثقافيا يعكس البيئة الاجتماعية والثقافية التي أنتج فيها.

تمتزج الكوميديا بالمثل الشعبي، ويتشاركان في الأسلوب والوظيفة فكليهما يعتمدان الأسلوب غير المباشر في نقل الواقع، ورصد التجارب الإنسانية، وكليهما يؤدي الوظيفة نفسها وهي الإصلاح والتهذيب والتطهير، وهذا ما أكد عليه "**عبد العزيز شرف**" في قوله: «إن الكوميديا تقوم بوظيفة تطهيرية، حيث تزيل من النفس أدران الهم والقلق واليأس والحقد والتشاؤم، وهي من وسائل تجديد الذات عند الفرد والمجتمع، فالغرض من الكوميديا ليس الإضحاك فقط، إنما هو التقويم والتهذيب والإصلاح، بنقد أنواع من النقص أو القبح أو الخروج عن المألوف»[2].

وظف النص المسرحي الجزائري نماذج كثيرة من الأمثال الشعبية باعتبارها نوعا سرديا أنتجته الذاكرة الجمعية، وحملته الأجيال المتعاقبة شفهيا نتيجة تمتعه بكثافة لغوية، وجزالة لفظية، ونظرا لأهمية المثل في نقل المضامين والرؤى والأفكار فقد صار المثل عنوانا للمسرحية يلخص حوادثها، ويحمل مغزاها.

وجد "**سفيان عبد اللطيف**" في الأمثال الشعبية مادة خصبة تعكس طبيعة النظم الاجتماعية والثقافية، والعقائدية للشّعب الجزائري، فقد وردت أمثال شّعبية كثيرة في النص المسرحي "**سوق النساء**" على ألسنة بعض الشخصيات الشعبية؛ منها «خوذ بالك من ثلاث احوايج النسا والخلا

[1]-إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطليعة، بيروت، ط4، د ت، ص167.

[2]-ينظر: عبد العزيز شرف، الأدب الفكاهي، ص154.

والليل»[1]، «سوق النسا سوق مطيارويا داخلو رد بالك ...يوريولك من الربح قنطار ويخسروك في راس مالك...»[2]، «الخلا يخلي والرد حزين»[3]، تناولت الأمثال الشّعبية الجزائرية موضوع المرأة ودورها في المجتمع ، ونظرة المجتمع إليها الملتصقة بالعقل الجمعي من خلال تكريس بعض العادات والتقاليد والأدوار التي انطلقت من مخزونها النسقي لتتعامل معها بصفتها عنصرا ثانويا في المجتمع ، وفي ذلك يقول "**عبد الله الغذامي**" «صورت المرأة في نمط سلبي، فهي أولا مجرد دمية حسناء معروضة للخطاب عاجزة عن القيام بأي فعل»[4].

كما كشفت الأمثلة عن جوانب مضمرة في الثّقافة الجزائرية يصر على المكانة المتواضعة والمتدنية للمرأة نتيجة سيطرة المركزية الذكورية التي أثرت على النظام الثقافي العام، الذي انصاع له المثّل الشّعبي وعكس خطابا يتوارى خلف الجمالية اللغوية والدلالية ليعلي من شأن الرجل على حساب الأنثى فتجردت كل القيم الإنسانية من مميزاتها، وتشبعت بالفكر الرجعي، وعلى الرغّم من حدوث تغييرات جذرية مست المجتمع الجزائري على مستويات كثيرة ثقافية، اجتماعية، سياسية، اقتصادية، إلا أن صّورة المرأة ودورها في المجتمع لم تتغير بسبب النظرة الدونية التي نقلتها الأمثال الشّعبية منها.

سطّرت الثقافة الشّعبية تاريخا يعتّد بقيم الأنوثة، وظهر تمركزها حيث جاءت الأمثّلة كالآتي: «وراء كل رجل عظيم امرأة»[5]، «راني امرأة ونص وخمسة وعشرين»[6]، «يا أولياء الله من شرور الرجال ومكايد الحيال»[7]، وهذا راجع إلى تأثير الرؤية النسوية التي تشبعت بها الذاكرة الشّعبية مما يشي بتحد القيم الاجتماعية التي تعطي الأفضلية للرجل على حساب المرأة، وكثيرا ما يأتي الخطاب الجمعي

[1]-سفيان عبد اللطيف، المسرحيات التراثية القسنطينية، (سوق النساء-المعطف-البوغي)، ص133.

[2]-المصدر نفسه، ص138.

[3]-المصدر نفسه، ص90.

[4]-ينظر: عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص47.

[5]-سفيان عبد اللطيف، المسرحيات التراثية القسنطينية، (سوق النساء-المعطف-البوغي)، ص174.

[6]-المصدر نفسه، ص178.

[7]-المصدر نفسه، ص108.

الشّعبي المنتصر لحقوق الذكورة فقط والتمييز الاجتماعي بين الجنسيين ليمنع المرأة من حقوقها، لكن المرأة رفضت الصورة السوداوية التي ارتسمت بها في الكثير من الثقافات، ولجأت للمثّل الشعبي للترويج لنموذج المرأة الجزائرية المثالية التي تسعى لتجسيد مشروع التغيير انطلاقا من ذاتها أولا، ومن ثمة تحرير نظّرة الوعي الجمعي نحوها لأنه يأخذ صفة الديمومة والملازمة للفرد والمجتمع.

وظف الكتاب الجزائريون الأمثّال الشّعبية في نصوصهم، فنالت حظوة كبيرة نظرا لارتباط الواقع الاجتماعي بشكل وثيق بمجموعة من الظروف والمتغيرات التي تصنعها الذاكّرة الجمعية للشّعب الجزائري، وتجدر الإشارة إلى أنّ مختلف الأمثال مستلهمة من البيئة الشعبية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

«هذا زمان شرور لا ضامن فيه الميت ينادي على الحي الفقير...والفقير ما لقى في قساوة الدهر صوابو»[1]، «مول الحق يدور يدور ويرجعلو حقو"[2]، «في زمان رجع الذهب بسوم النحاس»[3]، «اللهفة ما هي مليحة لا عند العبد ولا عند الهايشة»[4]، إن موضوع الأمثلة الشّعبية هنا واسع ومتشعب يدور حول ما يشغل فكر الإنسان الجزائري على نطاق الواقع المعاش الذي يسعى لتسريب صورة مضمرة تحيل إلى صعوبة الحياة في ظل الفقر واختلال التوازن بين الخير والشر، فالانسياق وراء هذا الطرح يعد جنوحا أخلاقيا، وتحركا ضمن مفاهيم مادية بحتة.

ترسم هذه الأمثّلة دلالة تسخر من معطيات الحياة بصفة عامة، وتحمل في معظمها جوهر القضايا الاجتماعية، وتطرح استراتيجية الأمل في استرجاع الحق وتطمح لتحقيق العدالة الكونية انطلاقا من المثل القائل: "مول الحق يدور يدور ويرجعلو حقو"، ومن هنا نشأ هذا التباين من خلال الأمثلة الشعبية التي شّكلت ثنائية دلالية من نوع آخر بين بنية سطح ظاهر وآخر مضمر، وهكذا يختفي النقد الاجتماعي الدال على نمط التفكير الجزائري.

---

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص92.

[2]-المصدر نفسه، ص124.

[3]-المصدر نفسه، ص164.

[4]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص86.

يمثل المثّل الشّعبي مظهرا من مظاهر الثّقافة في المجتمع الجزائري، فهو عبارة عن جملة سردية مكثفة دلاليا، ومن خلال دراسته نستدل على ثقافة المؤسسة الاجتماعية، واستخلاص التراث الجزائري، كما أنه وسيلة غير مباشرة لنشر الثقافة الشعبية وصورة تعبيرية تصويرية لتجارب وقيم وعادات المجتمع.

3.العادات والتقاليد:

تعّد العادات والتقاليد ضرورة اجتماعية تنظم معاملات الأفراد، وتضبط مختلف العلاقات التي تجمع بينهم، كما أنها تكشف عن النظم الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والاقتصادية، فالعادة الشّعبية سلوك جمعي عام متكرر يمارسه أفراد المجتمع، لحاجة أمنية، صحية، تربوية، ترفيهية؛ أما التقليد فتكون بدايته غالبا بعمل مبتكر، وفكرة مبتكرة من أحد الأذكياء من قضاة شعبيين، حرفيين، فنانين فتنال الفكرة الجديدة والعمل الجديد استحسانا من المهتمين بها، فيتبعونها فتصير تقليدا متبعا، وعرفا شائعا له حكم القانون[1]، ومنه فالعادة منعكس لمعتقد شعبي، ونظرا للارتباط بين العادة والمعتقد جعلت بعض المصنفين يجمعون العادات والتقاليد مع المعتقدات الشعبية في قسم واحد في تصنيفاتهم وأضفى الترابط بين العادات والتقاليد وبين المعتقدات الشعبية قداسة جعلت الأفراد يخضعون لها دون وعي أو مساءلة عن سببها أو الغاية منها، حيث يرى "**طلال حرب**" أنهم يمارسونها من غير أن يعلموا حقيقة الأسباب التاريخية التي دفعت إليها[2].

تعبر العادات والتقاليد عن تمثلات تنتجها الجماعة، وترتكز على التراث الشعبي الفلكلوري الذي يعد الروح المغذية لها، كما يلعب التفاعل الحضاري والديني دورا أساسيا في صياغتها مع كل ما يتصل بها من أقوال وأفعال وأنماط للتصرف، حيث تعتبر موجها حقيقيا للقيم والسلوك لتحقيق الترابط بين أعضاء المجتمع؛ ويقسم "**عبد الحميد بورايو**" العادات والتقاليد إلى ما يلي:

---

[1]-ينظر: محمود مفلح، البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض-مصطلحات-توثيق-مقترحات-آفاق)، منشورات وزارة الثقافة، مديرية التراث الشعبي، دمشق، د ط، د ت، ص78-79.

[2]-ينظر: طلال حرب، أولية النص، نظرات في النص القصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص80.

1«-دورة الحياة (الختان والميلاد، الزواج والوفاة ...).

2-الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام (الأعياد الدينية، الأعياد الوطنية، احتفالات المناسبات الزراعية ...).

3-المعاملات الاجتماعية بين أفراد الجماعة (الاستقبال، التوديع، الضيافة، علاقة الصغير بالكبير، علاقة الغني بالفقير، علاقة الذكر بالأنثى)»[1].

تعددت مظاهر الثقافة الشّعبية في النصوص المسّرحية الكّوميدية-موضوع الدراسة- ومن أهم هذه المظاهر العادات والتقاليد باعتبارها تتوفر على سلطة مطلقة في المجتمع الجزائري، مما ساعدها إلى أن تتحول إلى متعالية ثقافية خطابية تسهم في تنميط هذا المجتمع التقليدي، حيث تحولت العادات إلى قوانين اجتماعية صارمة في العديد من القضايا وعلى رأسها الاحتفال بالزواج الذي يعد مجالا خصبا لاستحضار الممارسات الطقوسية التي تتوارثها الأجيال جيلا بعد جيل، واتخذت صبغة الطقوس المقدسة؛ فأصبحت بذلك مشتركة بين أفراد المنطقة ومن أهم هذه الطقوس:

1.التعارف بين العائلتين: من خلال السؤال عن العريس ويتجلى ذلك في النص المسرحي "**حبيت نخطب***" "**لرشيد القسنطيني**" الذي تظهر عادات الزواج في نصه من خلال المقطع النصي الآتي:

«-**سي قدور**: يا ودي حبيت نخطبك فالبنية لوليدي

-**الصديق**: هذا الشي اللي قلت لك نستخبر ويلزمنا نسقسيو على بعضانا وبعديك ساهل الحال.

-**سي قدور**: الله لا يقطعها عادة. أأأحبيت نقول، نقول ربي خير. الطفلة شابة وظريفة وتسمع الكلام، ولا غير الخير»[2].

---

[1]-ياسمينة شرابي، الموروث في أدب الرحلة الجزائرية "نماذج من رحلات القرن العشرين"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أكلي محمد أولحاج، البويرة، الجزائر، 2013/2012، ص16.

*مسرحية كوميدية تعالج أزمة الزواج في المجتمع الجزائري وما ينجر عنه من طلبات مادية تثقل كاهل العريس، لذلك ركز الكاتب على ظاهرة العادات الدخيلة كالمغلاة في المهور، وهذا ما يشي بالتحولات الاجتماعية، الاقتصادية التي عرفتها الجزائر وما انجر عنها من تغير الذهنيات التي أصحبت ترى في الزواج فرصة لتحقيق مكاسب مادية على حساب تطبيق الشرع والسنة.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص45.

تنتج الثقافة الجزائرية أنساقا دائما ما تكون تقليدية محافظة تختبئ وراء الجمالية الكوميدية لتمارس هويتها المفضلة المتمثلة في التحايل الدلالي؛ فتقدم صورة رمزية عن الأعراف والقيم التي تتحكم بالأفراد، وتسهم في توجيههم اجتماعيا وثقافيا، فالأب وليضمن فاعليته داخل العائلة يقوم بإنجاز وظائفه المنوطة به المتمثلة في تزويج ابنه، والبحث له عن زوجة صالحة تناسبه، فيتبادر إلى الذهن عنفوان الرجل الجزائري الساعي إلى تحقيق السعادة لأبنائه، وهو ما يضمر طبيعة الأسرة الجزائرية المتكافلة والمحافظة على تكريس سلوك الاحترام والتقدير بين الأفراد؛ إذ سعى "**رشيد**" لتزويج ابنه هذا على المستوى الظاهر، أما المضمر تجلى في الرقابة وعدم تخطي عادات اجتماعية رسخت في عقلية جزائرية لا تقوى على تجاوز المؤسسة الاجتماعية التي تعتبر الخروج عليها بمثابة شرخ للقيم العليا "**فسي قدور**" يتحرك وفق الثقافة المهيمنة نظرا لتقيده بالإملاءات العرفية المسلطة عليه.

2.طلب شرب القهوة: ومن التقاليد الجزائرية المتبعة في طلب يد الابنة للزواج أن يعرض أهل العريس على والدها شرب القهوة لفتح الحديث، باعتبار القهوة تحظى بمكانة خاصة في الوسط الشعبي لأنها تحّولت من مشروب تقليدي إلى خطاب تواصلي، ونمطا من أنماط القبول الاجتماعي الجزائري وهذا ما يؤكده المقطع الآتي:

«-**سي قدور**: يا خويا راني جيتك على مسألة كبيرة، والله يجيبها ساهلة، باش إلى يعني يجعل منها رب العالمين زين يا مليح.

-**الصديق**: جوز أتريح، نجيبوا لك قهوة؟

-**سي قدور**: جيبلنا زوج قهاوي»[1].

لا تغيب القهوة عن المائدة الجزائرية لأنها رمز للأصالة تختزن مأثورا ثقافيا عريقا، كما أنها دليل مباشر على كرم الضيافة بصفتها «المشروب الأول في البوادي، والأرياف، والمدينة، ولا يكون ديوان أو مضافة، أو ضيافة في غيابها، فمكانتها محفوظة وتقاليدها مقدرة من الجميع، يورثها جيل لجيل

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص44.

بحضرتها تتهادى الأفكار والآراء، وتحل كثيرا من قضايانا اليومية»[1]، ومنه فالقهوة لعبت دورا محوريا في ترسيخ المناسبات الاجتماعية وعلى رأسها الزواج، وأسهمت في بلورة مكونات المنظومة السلوكية فهي أكبر من مشروب بل هي عادة نتجت عن نسق ثقافي متوارث كرست مركزيتها على حساب المشروبات الأخرى حيث انحازت لها الثقافة الجماهيرية، لتصبح مظهرا ثقافيا، ووسيلة لتمرير المشاريع الاجتماعية كطلب النسب، وبذلك تكون عادة شرب القهوة فعلا منجزا له دلالته النافذة في الحياة الاجتماعية التي يحياها الشعب الجزائري.

3.المهر: ويسمى الصّداق بفتح الصاد وكسرها وقد أكده الشرع لقوله تعالى «وآتوا النساء صدقاتهن نحلة فإن طبن لكم عن شيء منه نفسا فكلوه هنيئا مريئا»[2]، وقد وضع الإسلام الصّداق شرطا من شروط الزواج، إذ لا يكون عقد الزواج صحيحا دون وجود صّداق، والصّداق كلمة شائعة في المجتمعات العربية الإسلامية، وهو قيمة مالية يدفعه العريس لعروسه إكراما لها، واعترافا بمنزلتها عنده ومكانتها، ودعاه الإسلام صّداقا لإشعار الزوج بصّدق رغبته في الزواج وكان المهر في الماضي دون شروط، إذ لم تكن هناك مغالاة فيه وكان الاكتفاء أحيانا بتقديم حتى ذهبية واحدة مهرا للعروس.

لقد تحول مهر الزواج في النص المسرحي "**حبيت نخطب**" "**لرشيد القسنطيني**" إلى عرف سلطوي أسهم في عملية الفرز الاجتماعي، وهذا ما يتوافق مع الثقافة الاجتماعية المهيمنة التي تكرس الحضور الإيجابي للمال، وهو إجحاف تختزنه الثقافة على مستوى المضمر يحيل إلى طغيان الماديات وتغييب صوت الأخلاق والدين، مما جعل العروس تبدو سلعة تحدث المساومة عليها في الثمن، وخير دليل على ذلك الحوار الآتي بين "**سي قدور**" و"**الصادق**":

«-**الصديق**: أمليح، حتى تشرط إملا الوقت اللي نشرط حتى أنيا، أنا الطفلة أنحب حق صداق ديالها دار وحق الكلام طوموبيل

[1]-ينظر: ياسمينة شرابي، الموروث الثقافي في أدب الرحلة الجزائري، ص71.

[2]-القرآن الكريم، سورة النساء، الآية 4.

-**سي قدور**: طماع في سرواله حريرة»[1].

اكتسب الفرد الجزائري بعض الأعراف والتقاليد الاجتماعية الجديدة، فالألفاظ في المقطع مشحونة بالطمع، والنظرة الاستغلالية الناتجة عن الظروف المعيشية الصعبة في الجزائر التي دفعت إلى انتشار الشجع، وعبر عنه العادات الدخيلة على المجتمع الجزائري كشراء السيارة للعروس والطلبات التي ترهق كاهل العريس؛ وهذا ما يشي بانقلاب القيم التي شرعها الدين الإسلامي، مما أنتج صّداما وفوضى في العادات، لتحدث مجموعة من التناقضات بين الشخصيات المسرحية، فيظهر نسق مبني على الانتهازية والاستغلال البشع، والتعامل المادي الذي يسلب فيه النسيب أموال العريس تحت غطاء مؤسسة العادات والتقاليد، إذ يرى "**جبريل تارد**" أن «ثمة فرق بين العادات والتقاليد والموضات الدخيلة على أساس أن التقاليد محاكاة القدامى والأسلاف، في حين أن الموضات محاكاة المعاصرين، لأن الأولى تنتقل رأسيا من السلف إلى الخلف، أما الموضات فتنتقل من جماعة لأخرى»[2]، وهذا ما عبرت عنه عادة شراء السيارة إذ نلاحظ أننا أمام موضة مختلفة تلعب بشكل لولبي نظرا لقدرتها على اجتذاب الناس لما تتضمنه من جّدة وغرابة تستهدف القيم الثقافية للمجتمع الجزائري.

وتعّد بعض العادات الدخيلة انحرافا عن سلوك الجماعة مثل "عادة الاحتفال بعيد الحب" وهذا ما تجلى في النص المسرحي "**المعطف**" "**لسفيان عبد اللطيف**" حيث تقول "**أميرة**": «تعرف مرة واش كتب لي في عيد الحب؟ عزيزتي أميرة الغالية...هذي زمان طويل وأنا حاب نشريلك هدية...لكن الله غالب الحالة مشومرة وراكي تعرفي الظروف المادية...تبهديلة كبيرة بصح آو يفرج ربي...»[3]، فالمقطع يعكس واقع محزن بلغة كوميدية تمثل ذلك في الاحتفال بعيد الحب الذي يعد صخبا اجتماعيا يتعارض مع القيم الإنسانية والدينية، ما يمثل صورة من صور الانفتاح على الغرب واتباع تقاليدهم

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص46.

[2]-سعد سرحت، الأنثربولوجيا والسيمياء مقاربات أنثربولوجية تأويلية في ثلاثة نصوص ثقافية اجتماعية، منشورات نون، للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2017، ص117/116.

[3]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص158.

وما تخلفه من رواسب ثقافية ناتجة عن تبنى نمط معيشتهم بكل عناصرها دون عملية فرز مما أدّى إلى خلل في توازن المنظومة السلوكية والثقافية للفرد الجزائري.

ظلت العادات والتقاليد باعتبارها نسق حيوي في المجتمع الجزائري راسخة في الضمير الجمعي، ولكن مع تغير الزمن وجّب أن تخضع كغيرها من المكونات الاجتماعية إلى إعادة نظر وتجديد حتى يتسنى لها مواكبة التغيرات المعاصرة، وتحقيق وظائفها الاجتماعية بكل فاعلية مع ممارسة التغير الثقافي.

ومنه لقد استطاع الكتاب الجزائريون أن يجمعوا بين الأصّالة والحداثة من خلال تفاعلهم مع المعطيات التراثية الشّعبية من خلال المزج بين ثنائيتين هما: العادات والتقاليد والراهن المعيش بطريقة إيحائية نلمح من خلالها محاولة الموازنة بينهما، بكل ما تحيلان إليه من تناقض وتضاد، فالعادات والتقاليد تمتلك قدرة تنظيمية على تحقيق التوازن النفسي والاجتماعي للفرد والجماعة، كما أنها تكشف اللثام عن واقع الحياة الجزائرية وما تزخر به من تناقضات ولدتها تباينات البيئة، وتحولات الأزمنة، والأمكنة، فهي نسق مضمر يعّري المسكوت عنه اجتماعيا وثقافيا.

وخلاصة ما تقدم في الفصل أن الثنائيات الضدية (المثقف/السلطة، المركز/الهامش التراث/الراهن)، شغلت مساحة في النص المسرحي الكوميدي الجزائري باعتبارها من أكثر الثنائيات تداولا في خطابات النقد الثقافي لاسيما بعد تفاقم الظّواهر الاجتماعية والسياسية المؤسسة لها، وهذا ما دفع بالكتاب إلى تسليط الضوء عليها لأنهم وجدوا فيها فضاء مفتوحا للتعبير عن الهم الجزائري وإحباطاته، وتجلى ذلك من خلال اختيار عينات مسحوقة تعيش على هامش المجتمع في تلك الأحياء مما أسهم بفضح أنساق الهيمنة والاستبداد والاستغلال البشع للنسق السلطوي على المثقف والعامل التي رسختها ثقافة المركز، وكل ذلك عبر أشكال لغوية مختلفة انفلتت من لغة المركز إلى لغة الهامش كاللهجة العامية، المثل الشعبي، الأغنية الشعبية، العادات والتقاليد، فانتصرت هذه الطبقات وشكلت ثورة على المركز.

الفصل الرابع: تجليات الكوميديا في بنية النص المسرحي

1-كوميديا الشخصية

2-كوميديا اللفظ

3-الكوميديا قناعا فنيا

4-كوميديا الحدث الدرامي

.....شهدت بنية النّص المسرحي الجزائري تحّولات جذرية بارزة على المستوى الفني والجمالي والإيديولوجي دفعت الكتاب إلى كسر الطّابوهات، والخوض في المسكوت عنه مع تصوير الواقع وما يعتريه من أحداث وقضايا، لتشغل الكوميديا حيزا مهما في بنية النّص المسرحي باعتبارها وسيلة للنقد والإصلاح، وتتمثل أهداف هذا الفصل في إبراز مواطن تجسد الكوميديا.

1. كوميديا الشّخصية:

شغلت الشّخصية موقعا مهما في الدّراسات النّقدية المسرحية باعتبارها العنصر الأساسي في البناء المسرحي، حيث تدل على علامات اجتماعية، سياسية، ثقافية مختلفة يتم تأويلها تبعا للسياق الثّقافي الذي تتم فيه عملية القراءة؛ وتختلف ملامح الشّخصية من نص إلى آخر حسب طبيعة الموضوع، ورؤية الكاتب للشخصية في تمثلاتها للواقع، ونظرا لطبيعة النّص المسرحي الجزائري الكوميدي القائمة على الضّحك والميالة إلى الطّرب فقد هيمنت الشّخصية ذات الطّبيعة الكوميدية على معظم النّصوص، وبرزت باعتبارها وسيلة فنية لتعّرية الواقع وكشف عيوبه، فكانت هذه الشّخصية أكثر قربا من النّفوس وترسخا في الذّاكرة الجمعية إبداعا وتلقيا، كما كانت حمّالة لأوجه حيث تظهر ما لا تضمر وتوحي دون أن تصرّح، وسنسعى إلى إبراز ملامح الشّخصية الكوميدية في النّص المسرحي.

1.1 كوميديا الشّخصية في النّصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني":

تقترن كوميديا الشّخصية عند "**رشيد القسنطيني**" بالواقع المعيش، لتأتي محملة بشحنات من الرموز الدّلالية الفعّالة التي عبرت عن الفرد الجزائري وجسدت حقيقة شخصيته، كما خلقت صورة حية عنه وعكست الخلفية الاجتماعية والسّياسية السّائدة في تلك الفترة، وقد أشارت كوميديا الشّخصية إلى مضامين مختلفة يسعى الكاتب إلى تثبيتها وتسليط الضّوء عليها.

ومن الملاحظ أن كوميديا الشّخصية عند "**القسنطيني**" تتفاعل داخليا وخارجيا، وهي شخصيات تخلق عالمها الخاص الذي تعيش فيه وتتفاعل معه، ومن هنا برزت قدرة الكاتب على صياغة كوميديا تتميز بوجود فني وموضوعي في آن واحد، وتتسم بالحيوية، والمرونة، والصدق في التّعامل مع الواقع الاجتماعي الذي تنتمي إليه.

كانت الشّخصية الكوميدية محور نصوص "**القسنطيني**"، حيث وظّفها في النّص المسرحي "**حبيت نتوب**" لتصوير التّناقض بين الظّاهر والمضمر كاشفا حقيقة الوضع المزري للجزائر في تلك الفترة على لسان شخصياته، وذلك من خلال خلق مواقف كوميدية تدفع بالشّخصية إلى الإفصاح عن نواياها وسلوكها ووجودها في مواجهة المشاكل والأزمات التي تحيط بها، حيث مثل "**رشيد**" دور السّكير الذي اقتحم حرمة المسجد وهو ثمل بغياب شبه كلي عن الوعي وتجلى ذلك في قوله: «-رشيد: وين وين راك رايح وين أأأأسخانة واحنا محمرين، ماشي أنتيا اللي ندخلو لهنيا خابطينها.

-**المرافق**: اسكت يا يماك، قال لك شوي لقلبي وشوي لربي، هذه خطبة كبيرة رايحة تصير ومنفعة لينا أحنا الإسلام يا شيخ وين بيها أخبط فيها منا، جوز جزو تماك جوز»[1].

يمثّل اقتحام المسجد في حالة سّكر أسلوب من الأساليب التي تستخدمها هذه الشّخصية للتعبير عن موقفها ووجهة نظرها برؤية فكرية مضادة، وثقافة المواجهة باعتبارها مركبا ذهنيا يتكون من مجموعة من العادات والانفعالات النّفسية والاجتماعية، وتتمثل وظيفتها في تسليط الضّوء على بعض الآفات التي نخرت جسد الجزائر كآفة الخمر، والتّصوير بأسلوب طريف مراوغ يضع السّكير وجها لوجه أمام الإمام ومن خلال التّناقض بين الشّخصيتين تنتج المواقف الكوميدية التي تضمر خطابا إصلاحيا ظاهره الفكاهة، ولا يحقق النّص المسرحي الكوميدي هدفه إلا من خلال فتح المجال للشخصية للتعبير عن نفسها وطرح أفكارها وآرائها بلغة مغلفة بالكوميديا تسهم في كشف العالم الدّاخلي للشخصية التي تبدو غير سوية نتيجة الإدمان بالإضافة إلى الجهل، وهذا ما ظهر في المقطع الآتي:

«-**الخطيب**: اعلموا بللي باب رب العالمين نهانا على الباطل والمنكر والخمر باب المعاصي

-**رشيد**: هذا وقيلة فاق بنا أسمعت، راه إمعني علي، أنا مبصح راني غافلة

-**المرافق**: أنعم يا يمات يماك أسكت أنعم ياخي مبقل ياخي»[2].

[1]-رشيد القسنطي، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص48.

[2]-المصدر نفسه، ص49.

يوضح الحوار السابق تحذير "**الخطيب**" من مضّار الخمرة واعتبارها خبيثة الخبائث لأنها تفتح أبواب المعاصي والذّنوب، هذا على المستوى الظّاهر أما الدّلالات المضمرة لمضامين كوميديا الشّخصية في النّص المسرحي فتصب في اتجاه نقد السّياق الثّقافي للمجتمع الجزائري حسب طبقاته المختلفة في محاولة إحالة القارئ للوقوف على أزمة السّكر ونتائجه السّلبية.

تمتلك الشّخصية الكوميدية القدرة على البوح بالخلفيات التي تثوي وراءها والتّرسبات الثّقافية التي تستقر داخلها، بالإضافة إلى أنّها فاعلية تتجاوز الواقع نحو الغوص في سلبياته، لاسيما وأن دال الشّخصية يتناقض مع مدلولها لأن اسم "**رشيد**" مثلا يتعارض من حيث معانيه الدّالة على الحكمة والرّشد مع صفات الشّخصية وعوالمها الشّعبية والاجتماعية كونها تتميز بالطيش والميل إلى المسكرات إذ تجدر الإشارة إلى أن توظيف أسماء الشّخصيات داخل النّص المسرحي ليس من قبيل الصّدفة، وإنما بوصفها "علامات ثقافية" مفتوحة على بعضها البعض من خلال علاقات التّماثل أو المخالفة وذلك بهدف التّعبير عن رؤية فكرية يحاول الكاتب تمريرها للقارئ.

يتدحرج "**رشيد**" من السّكر إلى التّوبة ليمثل بذلك قانون التّحول الذي يعني «افتقار الشّخصية في النّسق التّقليدي إلى الصّبغة النّموذجية القارة، وميلها الواضح إلى التّحول تبعا للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد»[1]، بمعنى حدوث تغيير جذري على شخصية البطل نتيجة سياقات ومنعطفات اجتماعية، ونفسية، وسياسية، وثقافية معقدة يقول:

«-**الخطيب**: خليني نتكلم معاك، ماراك غاضك الحال على الخمر حتى راك، راك صايب فيها صلاح أو منفعة.

-**رشيد**: وي من فيها. وأنت تقطع في الخمر، أنت راك كنت أزمان تخبطها، أضربوك الحيوط.

-**أحد**: ينعل والدين يماك، أسكت درك

-**رشيد**: والله ما نزيد نخبطها، أعلمتوا عليها الجلسة هنيا ماليوم راني تايب. والله ما نزيد نخبطها»[2].

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص239.

[2]-رشيد القسطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص50.

حققت كوميديا الشّخصية في النّص المسرحي "**حبيت نتوب**" بعدا ظاهريا وإقناعيا نتج عن المفارقة الدّلالية التي صنعتها البنية الضّدية بين المعنى الظّاهر والمضمر، والتي استطاع من خلالها الكاتب تطبيق مبدأ التّحول على "**رشيد**" الذي تحول من سكير عربيد مشحون بمظاهر الخلل الاجتماعي والدّيني إلى شخصية تائبة.

خلق الكاتب نماذجا جسدتها شخصيات شعبية حاولت تعرية السّلوكيات المنبوذة اجتماعيا مع مناقشة مجموعة من القضايا المتشابكة بطريقة فكاهية تقف على مظاهر الانحلال الأخلاقي، وتسلّط الضّوء على مختلف الأفكار التي تعجز عن مواجهتها، لتتصدى لهذه التّصرفات والمعتقدات الاجتماعية، وتبرز قيمة كوميديا الشّخصية كونها محور النّص المسرحي.

1. 2كوميديا الشّخصية في النّص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة":

انطلق "**علولة**" في النّص المسرحي "**الأجواد**" في عرض أحداث المسرحية وفق منظور سردي مستعينا بتقنية الوصف الخارجي للشخصيات مركزا على الدّلالات الاجتماعية والثّقافية التي تعكس الواقع المعيش من أجل تسليط الضّوء على مختلف القضايا المطروحة على السّاحة السّياسية والاجتماعية والثّقافية، وهذا ما برز في طريقة تقديمه لشخصية "**الربوحي الحبيب**" بقوله: «الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية. في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط في الستين. في القامة قصير شوية. السندان والمطرقة خلاو فيه المارة. لونه أسمر بلوطي. وسنيه واحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين، شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة إذا عنقل الشاشية كأنه مستف فوق رأسه مرمد يشهي. الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق، رائق محبوب...معزوز بالقوة عند اللي متالبهم المسكنة. الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر. والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل.وحلوة في النغمة من خلال المصائب اللي تعافر معاها»[1].

ركّز رسم كوميديا الشّخصية في هذا المقطع النّصي على البعد الثّقافي لها، إذ استعان الكاتب بالكوميديا ليرسم صورة مسرحية مصغرة معبّرة عن شخصية "**الربوحي الحبيب**"، حيث لجأ إلى إبراز

[1]–عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال–الأجواد–اللثام)، ص82.

الصّفات الخارجية والدّاخلية للبيئة الجزائرية الشّعبية بقوله: «لونه أسمر بلوطي، سنيه واحدة واقفة وزوج غايبين، شعره أشهب مبروم...والشيب ما ترك شعرة إذا عنقل الشاشية يظهر كأنه مستف فوق راسه تين يابس مرمد يشهي»؛ وبناء على ذلك؛ نلاحظ اعتماد "**علولة**" على مبدأ التّدرج الذي يقتضي الانتقال من المظهر الخارجي العام إلى المظهر الدّاخلي الخاص (انصهار المظاهر الدّاخلية والخارجية في قالب إنساني واحد)، حيث عامل الشّخصية على أساس أنّها كائن حيّ، فوصف ملامحها، وملابسها، وسنها، وأهدافها.

خالف "**علولة**" العرف السّائد في النّصوص المسرحية فلم «بطرح الشخصيات بيضاء من حيث الدلالة لكنها شيئا فشيئا تملؤها بالنعوت والمعلومات والتصنيفات»[1]، إذ انطلق مباشرة في رسم السّمات العامة "**للربوحي الحبيب**"، ولم يفسح المجال للشخصية لتنمو وتتطور حسب سياقها.

حاول الكاتب أن يصل إلى الحقيقة المخبوءة خلف القناع الكوميدي للشّخصية، وتمثل ذلك من خلال خلق شخصية الحارس بوصفه أداة للهيمنة الرّافضة للتغير الإيجابي مع السّعي للحفاظ على الموروث المقدس للبلدية، وتأسيسا على ذلك؛ نستشهد بالحوار التالي:

«-**الحبيب**: ياه؟...اتمسخر...اتمسخر...درك مايطولوش ويوصلوا رجال الدرك والشرطة...استنى تشوف...الهندي!! ...درك تشوف الباكور اللي غادي تاكله...الدنجال؟ الركلة والصفعة.

-**الحبيب**: هيا نبقى هكذا نستنى في لرجال الدرك والشرطة ويديا للسماء؟

-**العساس**: نعم الحمد الله...اليوم نخرج وعده ها رانا لقفناك يا الزعيم...اليوم عاد نتهنوا منك ومن المحنة اللي رميتنا فيها...قلت لك أوقف مجعد وطلع يديك...صار أنت مول الدردبة نصف براد شيبنا وليعنا...أنت وحدك هنا واللا معاك آخرين...»[2].

[1]-ينظر: رحموني رضا، البنية السردية في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة، مجلة الخطاب، المجلد 14، العدد1، 2019/2/1 ص.351.

[2]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص89.

تظهر الشّخصيات في النّص المسرحي غير التّقليدية ببعدها الثّقافي المعبر عن الواقع الجزائري المعاش في تلك الفترة، إذ شحنها الكاتب بالكوميديا لتؤدي دورا مهما في ثنايا النّص، وهذا ما يتماهى مع شخصية "**الحبيب**" وهو رجل له علم بالسياسة والاقتصاد وذو ثقافة واسعة تؤهله لتحقيق مكانة راقية في المجتمع، لكنّه في الواقع يعيش حياة بسيطة، ويكسب قوته من وظيفته المتواضعة ليمثل هنا الصوت المعارض للسلطة:

«-**الحبيب**: أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية الحيوان كلنا ملتزمين وما نطلقوا القضية غير إذا لقينا حل إيجابي معقول...المطلوب منك إذا بغيت تعاوننا...الصباح بكري قبل ما يجو الخدامين. أصلح ونظف السجنات هكذا نقدروا نتابعوا في السر مهمتنا والهوايش يتنقوا وما تبقاش فيهم هذا الريحة المكروهة.

-**العساس**: من غدوى الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليا...الزرافة نطلع لها بالسلوم راه عندي بعد واحد في البويتة.

-**الحبيب**: واطلق الخير قول باللي جواسيس الإمبريالية ما بقاش يدوروا في الجنينة»[1].

حاول الكاتب المزج بين الإمكانيات الجمالية والآليات البلاغية الإقناعية في تحديد ملامح الكوميديا فاعتمد في خلق شخصية "**الحبيب**" على محددات القبول الاجتماعي للأفراد على رأسها (روح الكوميديا، الصفات الإنسانية النبيلة رغم الجهل)، وهو ما جعل أغلب حواراته محصلة أنساق إيديولوجية مضمرة في الثقافة الجزائرية، مما أدّى إلى ظهور شخصية واعية تعبر عن المسكوت عنه بطرق متعددة جمعت بين الذكاء والفطنة بالإضافة إلى الغباء والحمق، وهذا التناقض يؤكد وجود وجه ظاهر للكوميديا وآخر مضمر عمل على توجيه الفعل الثقافي، وتحقيق أهداف مضمرة حاول تمريرها عن طريق الشّخصيات الشعبية ومعالجة القضايا الاجتماعية اليومية التي تمس حياة الفرد في المجتمع.

نلاحظ تركيز "**علولة**" على كوميديا الشّخصية في توزيع المناظر الرؤيوية وسرد الأحداث المسرحية على لسان الشّخصيات المحلية (قدور، الربوحي ،العساس، فطيمة عايشة...)، وهي شخصيات فاعلة

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص100.

في الحدث المسرحي، وتتميز «عن سائر الشخصيات في الفنون الأخرى كالقصة والرواية، كونها تمثل نفسها مباشرة عن طريق الحوار، فإذا وجدت الشخصية مضافا إليها الفعل فإن ذلك يعني أننا أمام مسرحية جيدة»[1]، وتظهر فاعليتها المسرحية بإمكانية التّحقق الواقعي وذلك من خلال؛ خلق نماذج بشرية جزائرية تنبض بالحياة بدلا من التّحنط في توابيت التّنميط والتّغلف بالشّعارات والأفكار الجاهزة والزائفة، ما أعطاها مكانة مميزة في خريطة النّصوص المسرحية الجزائرية.

واستخلاصا لما سبق؛ فقد عمل "**علولة**" في النّص المسرحي "**الأجواد**" على انتقاء شخوصه وفق استراتيجية تحكي الأزمات الاجتماعية في الجزائر مقدما فيها مجموعة من المؤشرات الفكرية الدّالة على مختلف الأنساق التي تشتغل في إطارها الظّاهر تارة والمضمر تارة أخرى، وهي عملية تجعل من العناصر الثّقافية عاملا أساسيا ومباشرا في بناء النّص المسرحي، حيث يتشكل هذا من خلال ثنائية المركز والهامش التي ترد بكثرة في نصوصه.

1. 3كوميديا الشّخصية في النص المسرحي "التاعس والناعس" "لعز الدين جلاوجي":

يتمحور النّص المسرحي "**التاعس والناعس**" "**لعز الدين جلاوجي**" حول قضية تعارض الشّخصيات بسبب الصّدام الفكري الذي أفرزته المعطيات الاجتماعية والثقافية؛ إذ سعى "**التاعس**" إلى تقويض الخلفية المتوارثة في المجتمع كنوع من مقاومة الخرافة ليكشف بذلك واقع الزّيف السّياسي والاجتماعي، وقد استعان الكاتب بالعديد من التّقنيات الفنية لتحديد كوميديا الشّخصية بعمق دلالي ومحمولات معرفية نذكر منها:

1.المفارقة: تعدّ المفارقة في النّص المسرحي الكوميدي الجزائري تقنية شائعة واستراتيجية مقصودة لدى الكتاب لرصد لحظات التّقاطع والتّناقض بين الشّخصيات أو الشّخصية في حد ذاتها، وقد عرفتها "**نبيلة إبراهيم**" بأنّها «كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي، أو أنها كلام يستخل منه المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول السطحي، وهي لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه

[1]–شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001، ص72.

الحرفي»[1]، إذا فالمفارقة تتطلب وجود تناقض في المضمون، وهذا ما يستفز القارئ لرفض المعنى الظّاهر والبحث عن الدّلالة المضمرة، كما تحوي التّناقضات المتضاربة التي طرأت عليها التّغييرات والتّحولات لتحقيق الخروج عن المألوف، وهذا ما «أتاح للكاتب حرية الانتقال من حالة إلى أخرى بحيث فاجئ المتلقي واستطاع تحقيق عنصر المفارقة حيث تعتبر هذه الأخيرة من التقنيات الرئيسية المنتجة للصدمة والإدهاش عبر توالي المواقف، والسلوكيات المختلفة، والخارقة للمألوف»[2].

وتتضح مفارقة الشّخصيات من خلال "**الناعس**" ليؤكد بذلك الكاتب أن كل ارتقاء في مراتب الجهاز السّلطوي يتبعه سقوط في القيم والمبادئ، وبذلك يمثل صورة كوميدية ساخرة للسقوط، فالصعود الهزلي السّاخر بسبب السّلوكيات المقلوبة للعالم المنحط[3]، وهذا ما ترجمه "**جلاوجي**" في الصّعود المفاجئ لشخصية "**الناعس**"، حيث يطيل في وصف التّحول الجذري الطّارئ على المظهر الخارجي له يقول: «على العرش يستوي الناعس وقد زادته ملابسه الفاخرة أبهة، وعظمة وهيبة، تظهر عليه كبرياء وشموخ، وهو يضع التاج الذهبي المرصع بالجواهر، وقد أحيط بجنود حراسة مدججين بالأسلحة...وأمامه يقف جمع من كبار القوم في صمت تام»[4].

كانت "**للناعس**" مواقف متضاربة تظهر وجهه الحقيقي بطريقة درامية ساخرة اتّسمت بها تصرفاته المتناقضة اتجاه "**التاعس**"، وهذا ما اتّضح عندما استلم العرش، وغير تعامله مع صديقه بقوله: «انطق عليك اللعنة...احترم نفسك والزم مكانك بعيدا، أنا جلالة الملك، وهو أمر صادر عن ذات عليا»[5]. يحاول الكاتب تطبيق تقنية المفارقة على شخصية الملك "**الناعس**" الشّاهدة على التّناقض بين ظاهر الأشياء المتجلية في تتويجه زعيما على عرش المملكة، أمّا المضمر فتمثل في السّقوط الأخلاقي له ممّا ولّد علاقة تصادمية مع صديقه.

---

[1]-نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، عدد 3، أفريل 1987، ص132.

[2]-ينظر: محمد عبد الله الثقفي، الكوميديا القاتمة والمسرح المعاصر، مجلة الفكر المعاصر، عدد 2، مصر، 1965، ص71.

[3]-ينظر: محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص65.

[4]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص77.

[5]-المصدر نفسه، ص22.

اعتمد "**جلاوجي**" على تقنية المفارقة من خلال تسليط الضّوء على التّناقض بين المظهر المهيب للملك والباطن الفاسد له، وهذا ما تجلى من خلال قول "**التاعس**":

«-ولكن جزاء الإحسان الإحسان...وهم نصبوك عليهم ملكا...رفعوك مكانا عاليا لم تكن تحلم به أبدا...أنت مخطئ يا صاحبي...إن الذي نصبني ملكا هو الغراب...وأمة تؤمن بالغراب وتفوضه في اختيار حاكمها أمة ليست جديرة بالاحترام...هيا نخرج لأعرفك على رعيتي وأكشف لك بعضا من طغياني وجبروتي هيا»[1]، نلاحظ من خلال المقطع السّابق براعة الكاتب في تصوير الشّخصيات ورسم ملامحها وتحركاتها داخل بنية مسرحية قائمة على الخرافة، ونتيجة لذلك ذهب "**جلاوجي**" إلى تحقيق هذه التقنية عبر تصوير التّناقض في شخصية "**الناعس**" المسكون بالقسوة والجبروت، وهذا ما يشي بصناعة الدّكتاتور وتضخيم صورته وشحنه بطاقات واقعية لإماطة اللّثام عن زيف الواقع الاجتماعي والسّياسي الجزائري بخاصة والعربي بعامة.

تحمل كوميديا الشّخصية مفارقة بين المعنى الظّاهر والمضمر؛ حيث حملت دلالات ومعان عميقة في شكل أنساق مضمرة تختلف باختلاف المواقف والأحوال، ممّا أسهم في إثراء النّص المسرحي، كما استطاع الكاتب أن يرصد كوميديا الشّخصية ويحولها إلى لوحة تتعدد ألوانها وتشكيلاتها، لكنها على الرّغم من ذلك تشكل مواقف ضمنية رافضة للواقع المعاش ومتجاوزة له؛ الأمر الذي يقضي تميُّز كوميديا الشّخصية بالمفارقة، إذ تجعل المتلقي يضحك من السّرد التّهكمي على الرّغم من الألم والحزن الذي ينتج عن المعنى المضمر غير أنّها لا تتحقق إلاّ إذا أدرك المتلقي الرّسالة وحل شفرة الكوميديا وهذا الإدراك غالبا ما يولد الموقف الكوميدي الذي ينتج عن التّوتر والإحساس بالتناقض بين ظاهر الشّيء وباطنه أي بين بنيته السّطحية والعميقة.

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص89.

وظّف "**جلاوجي**" شخصيات دون أسماء «وكأنها شخصيات مفتوحة الهوية نكرة الاسم، تمتلئ من خلال أحداث المسرحية، كما تمثل رموزا لعينات واقعية»[1]، حيث اختار اسم "**التاعس**" "**والناعس**" انحاز فيها إلى النّمط التّجريبي الذي يختلف عن النّمط التّقليدي في المسرح الكلاسيكي في اختيار اسم الشّخصية، وصوّرها في الواقع بواسطة صفات حسية أسقطها على الأسماء لتتطابق مع سلوكيات الشّخصية، وهذا ما ظهر في قول **التاعس**: «فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ميلادي مباشرة، ولم يبق لي من الأهل أحد احتضنني الجيران الذين سموني التاعس فرد عليه -**الناعس**: صدقوا، وماذا يمكن أن يسموك غير ذلك؟ فعلا أنت قمة التعاسة ومنبعها في الوجود، هل هناك من يفقد أباه وأمه دفعة واحدة ويولد عاريا من كل عاطفة»[2]، ويقول أيضا: «وماذا استفدت طيلة السنوات التي قضيتها معك، وماذا نلت منك غير التعاسة، اغترب عن وجهي»[3] فالناعس يؤكد هنا للتاعس ساخرا منه أنّه اسم على مسمى.

عمَد الكاتب إلى اختراق أفق القارئ عبر «بناء الشخصيات بشكل يساعد المتفرج على توقع النتيجة فإنه يعمل على إدراج كل ما يمنع أي تأويل ممكن، وبالتالي الوقوع في قلق الفكر كمسبب رئيسي لإعادة النظر في العالم، كما تختلف أيضا فيما يتعلق بالنهاية أو حل العقدة التي تتميز بالتنافر واللاتناسب مع مجريات الأحداث الشّيء الذي يجعل المتلقي في جعبته عدة تساؤلات وإشكالات»[4] وقد كانت النّهاية تبعث في المتلقي حيرة السّؤال وحرقة المعرفة، وتفتح عينيه على المغلف بالمضمر الثقافي المخادع من خلال اغتيال شخصية "**التاعس**".

---

[1]-راوية يحياوي، الاشتغال الرمزي في مسرحية "التاعس والناعس"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد 12، 2012، ص206.

[2]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص9.

[3]-المصدر نفسه، ص60.

[4]-صلاح الدين جباري، بلاغة الغروتيسك، ألنايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص56.

ركّز الكاتب على أن "**الناعس**" شخصية عدوانية متطرفة مجرمة معادية للحق والعدل يسعى لخلق خطاب يتسم بالأحادية والفوقية من خلال السيطرة على المخاطب، وهذا ما يمكن أن نستشهد به من النّص المسرحي:

«-يصرخ الملك فيه، وهو يعود إلى عرشه

-ثم ماذا؟

-يكسو الجميع في خوف، فينحنون ويظلون كذلك، يقول الحاجب:

-ثم...ولكنه يا سيدي

-انطق عليك اللعنة

-يضطرب الحاجب وتخونه العبارات

-يشتد غضب الملك فيصيح في حراسه

اقتلوا الزائر والحاجب»[1]، لجأ "**جلاوجي**" إلى شحن الشّخصية بدلالات سلبية تترجم الواقع الاجتماعي والسّياسي المتعفن اعتمادا على صهر نماذج من الشّخصيات الفاسدة وجمعها في شخصية "**الناعس**" المتجّرد من المعنى الإنساني لتحقيق أبعاده البراغماتية المتمثلة في نشر ثقافة الخوف من الحاكم، وهذا ما أسهم في استفحال الجور، وضمور المبادئ والسّلوكيات الأخلاقية؛ ولتعتيم الرسالة عن طريق «خلق الصيغ اللغوية المضادة والملتبسة من أجل قطع الطريق على كل جدلي وعقلي أو معارضة منطقية، ولهذا يخلق صيغا خاصة يراها من منظوره صوابا ويفرضها على المتلقي، لأن هدفه الرئيسي ليس الحوار أو المجادلة، وإنما الانصياع والخضوع والطاعة»[2]، ومنه نستشف أن النّص المسرحي "**التاعس والناعس**" صّور الواقع السياسي عن طريق اللّغة الرّمزية، بالإضافة إلى إكساب

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص82.

[2]-محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005، ص46.

الشّخصيات خاصية الألفة والقرب من المتلقي، وهذا ما يؤدي إلى غرقها في الواقع، وبعدها عن الخيال.

1. 4كوميديا الشّخصية في النّص المسرحي "المعطف" "لسفيان عبد اللطيف":

ركّز "**سفيان عبد اللطيف**" في تصويره كوميديا الشّخصية على القيم، والملامح، والعناصر النّفسية والسّلوكية التي يراها جزءا لا يتجزأ من الفرد والمجتمع الجزائري، باعتبارها بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها في تشّكيل الأحداث، وهذا ما يتيح للكاتب استثمار الوسائل المعرفية والفنية في بناء كوميديا الشّخصية مع تقديم الصّدق الفني.

وتنفجر كوميديا الشّخصية في النّص المسرحي "**المعطف**" بالنّقد المشحون بسخرية لاذعة تخفي إحساسا مضمرا بالخيبة، الخذلان من الواقع المرير المكبل بالزيف والغش عن طريق قنوات يلتقطها الباث من تفاصيل الحياة اليومية المهملة، في نسق يعّمق الشرخ الرهيب الذي أحدثته السّلطة على مستوى الأسرة الجزائرية، وخير دليل على ذلك قول "**عزيز**": «الله غالب...الزهر معوج...ما راكيش تشوفي فيا...كل يوم يتعاود نهاري...رايح جاي بالدواسة من مديرية لمديرية...الملائكة نتاعي نزلو الستيلو وجابوا photocopier ...والو ...نافع ربي»[1].

جسد "**عزيز**" العمق في شكل مجموع الصّراعات الدّاخلية النّفسية والصّدمات الخارجية التي تعترض سبيله، فقد جعل الكاتب هذه الشّخصية بؤرة فنية لاستدعاء الكوميديا المرة عبر المتوالية اللّفظية «كل يوم نهاري يتعاود...الملائكة نتاعي نزلو الستيلو وجابوا photocopier...والو»[2]؛ فالالتباس الواقعي يترجم صورة كاريكاتورية مضحكة شكلا لكنها تحمل دلالة عميقة تشي بالغرق في البؤس الاجتماعي والمادي معا.

ركّز الكاتب على ماضي الشّخصية، ويظهر ذلك في اعتراف "**عزيز**" بقوله: «نهار وزع ربي الزّين أنا كنت غايب...imprimante نتاع أما زيدت خاوتي الكل En couleur كي وصلت ليا خلاص

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص147.

[2]-المصدر نفسه، ص147.

لها L'encre خرجت أنا noire et blan ...خلاصة القول خلقت خارج مجال التغطية»[1]، وفي موقف آخر يقول: «أسبابها زهري المعوج...أسبابها حالتي البايرة اللي ما لقيت منها خروج...ربي مولاها...»[2]، لقد استعان الكاتب بتقنية الفلاش باك في المشهد السابق، وتجسد ذلك عبر سرد الطفولة المأساوية "**لعزيز**"، وبهذا الوعي الساخر يؤكد "**سفيان عبد اللطيف**" دور الطفولة في التشّخيص وهو أسلوب ذكي منه في رسم صورته من خلال تصور مسبق عن ماضيه وحشد المواقف التي أسهمت في بناء شخصيته الآنية، فهذا الارتباك الاجتماعي والنّفسي "**لعزيز**" هو ما أكسبه ذلك الحضور الجدلي على امتداد صفحات النّص المسرحي.

تنتج الكوميديا حوارا يزرع الشّك والتّفكك في القضاء والقدر، التي تتمثل في فقدان الشّخصية الرّئيسية للحظ بداية من الطّفولة وصولا للشباب بسبب انسداد آفاق التّغيير، ونلاحظ خروج "**عزيز**" من صياغته النّظرية والتّجريدية إلى مساحات واسعة من الواقع الاجتماعي لتزاحمه الهموم الحياتية حتى التّخمة.

وعليه؛ تعدّ كوميديا الشّخصية الأساس في النّص المسرحي الجزائري من حيث إضفائها طابعا كوميديا عليه بالإضافة إلى الحمولة الفكرية والمعالجة الفنية لتي تنبني عليها، وتتميز بخاصية الاختلاف عن غيرها من الشّخصيات باعتبارها تتيح تمثيل الذات الجزائرية وكشف حيل الخطاب الثّقافي والاجتماعي الجزائري في تمرير أنساق الاستغلال ومظاهر التّخلف.

2. كوميديا اللّفظ:

استعان الكتاب الجزائريون في بنائهم اللّغوي بتقنيات فنية أسهمت في إنتاج نصوص مسرحية كوميدية متماسكة، من حيث البناء واللّغة، وعلى رأسها كوميديا اللّفظ، إذ تلعب دورا محوريا داخل العمل المسرحي لأنّها عنصر من العناصر الجوهرية التي تعبر عن مواقف وآراء الكاتب اتجاه مختلف

[1]-المصدر نفسه، ص172.

[2]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص172.

القضايا، فهي تحتشد بالكثافة الدّلالية والمجازات وتتوهج بالصور والمعاني والإيحاءات، مما يمنح النّص قوة فنية.

تعّد كوميديا اللّفظ نوعا من أنواع الكوميديا تتّكئ بشكل رئيسي على الممارسات اللّغوية وتقوم غالبا على المفارقة بين المعنى الظّاهر والمعنى الخفي، حيث «يتحول الملفوظ المسكون بتعدده الصوتي عبر الخطاب إلى نواة لخلق كل إمكانات تكسير هذه الرؤيا الأحادية، ومن أبرز هذه الإمكانيات الكوميديا، التهكم، الهزء، الدعابة، الكاريكاتورية، السخرية، والانتقاد عن طريق اللفظ أولا، ثم عن طريق الموقف بعد ذلك»[1]، تعتمد تقنية كوميديا اللّفظ على تحويل الكلمات العادية إلى دوال تضمر معاني ودلالات زاخرة بالنّقد المغلف بالإمكانيات الكوميدية، وعلى رأسها السّخرية، التّهكم الاستهزاء ...إلخ، لإيصال رسائل مشفرة للمتلقي تكشف الأزمات الاجتماعية والسّياسية.

2. 1كوميديا اللّفظ في النّصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني":

تعّد كوميديا اللّفظ من أكثر الأنواع فاعلية في نقد الظّلم والقمع بمختلف صوره وإبراز وجه المفارقة والتّناقض بين ما يجب أن يكون وما هو سائد فعلا على مستوى الواقع، وقد حفل النّص المسرحي الجزائري بهذا النوّع الكوميدي الزّاخر بالتراث الشّعبي في التّعبير عن أزمات الواقع وتناقضاته وهذا ما برز بشدة في النّص المسرحي "**حبيت نلعب معاك***" "**لرشيد القسنطيني**"؛ حيث اعتمدت كوميديا اللّفظ فيها على التّشبيه السّاخر كالضحك على الأشخاص، ووصفهم بأوصاف الحيوانات للاستنقاص من قيمتهم، ما يدل على سخرية ذميمة لأن الإنسان العاقل يستنكر وصفه بالحيوان:

«-**رشيد**: ها الجيران هذا الوقت تتكل عليهم

-**الصديق**: وأنت يا وحد الكلب بن كلب، يا وحد الخنزير وين كنت، وين كنت أنتيا؟

-**رشيد**: وأنا وين كنت؟ أنا تعرفني نقضي ونندب ونواسي

[1]-بشر القمري، مجازات-مقاربة نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص77/76.

*مسرحية كوميدية تعالج مشاكل المواطن الجزائري مع الجيران والتي غالبا ما تتطور إلى صراع اجتماعي على جميع المستويات على الرغم من الطابع الهزلي للنص المسرحي إلا أن الكاتب أراد توجيه نقد لاذع للفرد والمجتمع المساهم في تصاعد الأحداث بينهم، مع الافتقار إلى أصوات العقل لإيقاف هذه السلوكيات الذميمة.

-**الصديق**: وين تسكن، ما ملاحكم لعشيا ما صباح

-**رشيد**: الشمبيط عزلوه، يا حي عزلوه»[1]، حمل المقطع النّصي ألفاظا سوقية هابطة، فلم تخلو بعض المقاطع من التّنابز بالألقاب «وهي طريقة من أقدم الصور السّهلة الساذجة في الكوميديا وتستعمل فيها أسماء الحيوانات كألقاب كقولهم للسمين يا درفيل ثم استعمال هذا اللقب فيما بعد كاسم يطلق على الشخصية وتعرف به، وكذلك استعمال الصفات المعكوسة، وهي عكس ما يتصف به الشخص حقيقة كألقاب ثم أسماء تتكرر كثيرا في صور منوعة ومناسبات مختلفة حت يلصق هذا الاسم بهذه الشخصية كإطلاق صفة الهزيلة النحيفة على المكتنزة»[2]، فهو جرّد المحيطين به من صفاتهم الآدمية وألحقهم بجنس الحيوان (كلب، خنزير...).

تتكئ كوميديا اللّفظ على الجانب النّحوي والتّركيبي والدّلالي للغة، ويتمثل ذلك من خلال الأوصاف سواء أكانت مدحا أم هجاء أم تصويرا كاريكاتوريا، أو من خلال الصّوت والقاعدة النّحوية، مع الاستعانة بالجمل الاستفهامية، والتّعجبية، والأمرية لخلق الجانب التّهكمي والهزلي الباعث على الضّحك لإظهار النّسق المضمر الفاعل في النّص المسرحي، وهذا ما ظهر بقوة في النّص المسرحي "**الحمار المسروق**" وتجلى ذلك في الحوار الآتي بين "**الشرطي**" و "**رشيد**":

«-**الشرطي**: وقيلة الحمار ديالك اللي راه يحرس عليك أنتيا

-**رشيد**: ما عليهش يا سيدي، واسمه كركوش، وزاد وقيلة عشرة سنين قبل القيرة.

-**الشرطي**: ياخي عزا ياخي، اسمه الحقيقي وين نصيبه؟ كاش كبير صغير؟

-**رشيد**: إيه لا لا صغير هكذا مربوع القد وعينيه كبيرتين وفمه ما خلقتش!! ووذناته كي وذنين الناس كاملين.

-**الشرطي**: ياخي مع هذا المخلوق هذا!! وين صار واش من جيهة؟

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص41.

[2]-نعمان، محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوفيقية للطباعة، الأزهر، ط1، 1978، ص37-38.

-**رشيد:** كربوش دیالي، مول العينين زرقين الله الله يا سي الكوميسار، حم والديك»[1].

جاء المقطع ملائما للكلام الشّعبي باعتباره وسيلة تعبيرية عن تفاعلات المجتمع وصورة صادقة عنه مع تركيز الكاتب على تصوير حماقة وغباء الشّخصيات لتحصيل مثيرات الضّحك، فكوميديا اللّفظ هنا منتقاة من واقع المجتمع الجزائري، متداولة يوميا بين مختلف الشّرائح والطّبقات الاجتماعية مما جعل المتلقي يندمج مع النّص المسرحي ويشعر أنّه جزء منه، كما يتحول القارئ بفضلها إلى متقبل منتج مع الغوص في مشاعره والانسجام معه.

اعتمد الكاتب على أسلوب السّرد والحوار المتمثل في الأخذ والرّد بطريقة كوميدية، وهو ما أهله إلى خلق تلازم قوي بين الرّسم الخارجي للشخصيات، وبين اللّغة المستخدمة في التّعبير عن آرائهم وأفكارهم، كما أعطي أبعادا جمالية جديدة تبعد عن المتلقي روح الملل وتعمل على تحريك السّواكن واستنطاقها، وخلق جو فكاهي يسهم في استيعاب وفهم الواقع الاجتماعي بطريقة واعية لذلك اعتمد على الأسلوب الكوميدي، وهذا ما جسده "**رشيد القسنطيني**" في النص المسرحي "**على النيف***" حيث قال:

«-**رشيد:** آش عديت في جد هممومي واش جوزت على قمقومي، سهرت ليالي أوطار نومي، ماني مشري ماني بالسيف، على ماش؟ على النيف...وصلت حتى رقدت في الكوري، على جد يمات منخوري، كرموسة عشاتي وفطوري سمعت آه؟ آش داني للتكليف، على ماش؟ على النيف

-**الزوجة:** على النيف، سود سعد النيف

-**رشيد:** سودت حالتي. أزطلت وترمح حالي على جد يمات بلادي نظال نرقع في سروالي والقملة قد الوكريف على ماش؟ على النيف...ياخوتي شحال كليت عصا وغدوة نبرا وننسى كل يوم قصة

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص29.

*جاءت مسرحية "على النيف" في قالب كوميدي فكاهي صور فيها الكاتب قيم اعتزاز الفرد الجزائري بأصله وكبريائه على الرغم من الممارسات الاستعمارية الساعية للقضاء على هويته إلا أنه ظل متمسكا بعروبته وإسلامه على الرغم من جهله، وهذا ما تجلى في شخصية كل من "رشيد" و "زوجته" اللذان يمثلان الشعب الجزائري الأصيل.

وقصة»[1]، لقد صار الواقع الجزائري أثناء الوجود الاستعماري الفرنسي بحمولاته مدعاة للكوميديا؛ إذ يغوص بنا الكاتب إلى العمق، وهو يستثمر كوميديا اللّفظ ليزيل الأقنعة، ويعرّي حقيقة الواقع عبر معنى ظاهر وآخر مضمر تحولت فيه العلامة اللّغوية إلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي، حيث تجري الدّوال اللّفظية على سجيتها وهي تحمل شكلا كوميديا، لكن دلالاتها أعمق مع تزايد النّبرة الكوميدية كلما صوّر الكاتب الكرامة عند الفرد الجزائري المعتز بأصله على الرّغم من كلّ الويلات التي عاشها في هذه الفترة الحرجة من تاريخ الجزائري.

اختار "**القسنطيني**" نمطا تعبيريا مميزا جسّد ردّ فعل استنكاري على الأحداث والمواقف والشّخصيات المنحرفة، لذا تتخذ كوميديا اللّفظ في النّص المسرحي "**عند الفرمسيان***" طابع الاحتجاج والثورة:

«-**الزبون**: الحمد الله اللي طيحنا ربي في نفس مومنة، واللي يفهمنا يا سيدي حبيت نسقسيك على كذلك لآخره، عندي المرضى في الدار، حبيت نشوف إلى تنجم تعطي كاش دواء ليهم يلحم والديك المخلوقة راهي تبكي وتردي، قد ما رايحة هو شياخ فيها هذاك الشي، أسمعت يا وخيي

-**الصانع**: آشنه هذا الشيء اللي شياخ فيها؟ آشنه مرضها؟

-**الزبون**: لوكان نعرف واشنه مرضها، آش جيبني عند الفرمسيان وأنا مكعون

-**الصانع**: أسمع روح جيبهالي، المعلم أطبيب يقلبها ويعطيك دواء اللي يلزمها.

-**الزبون**: أشنه هذا نجيبهالك؟أعرف ما تخرج من فمك يا وخيي أسمعت ولا مسمعتش؟ أنا مارتي ماشي بالسيف نجيبها لكم؟ أنا مارتي بنت فاميلية، عمرها في الدنيا ما خرجتشي»[2].

---

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص79.

*مسرحية كوميدية ركز فيها الكاتب على تفاقم الجهل وانتشار الأمية في أوساط الشعب الجزائري نتيجة السياسة الاستعمارية، وما نتج عنها من صعوبة في التواصل بين الصيدلي والمواطن العاجز عن تشخيص حالته الصحية نظرا لإيمانه بالخرافات على رأسها الإصابة بالعين والمس.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص92-93.

يعكس الوصف أشياء غير ظاهرة، وتتجلى عبر المتتالية اللّفظية "هذاك الشيء" ويقصد به المس والعين، لكن الكاتب صوّر الظّاهرة الاجتماعية بوضوح وبأسلوب بسيط؛ مع الاستعانة بكوميديا اللّفظ باعتبارها فضاء رحبا يستعمل لكسر الرّتابة في التّعابير الجاهزة والقوالب التّقليدية، التي تكلف المتلقي وقتا للتأمل وجهدا للتأويل، لذلك وجد فيها الكاتب دلالة موحية وطاقة شعورية ذات دلالات متعددة مفتوحة على التّأويل والإيحاء.

شكّل انزياح الألفاظ عن دلالتها نقطة تحول؛ ينطلق منها النّص المسرحي الجزائري الكوميدي في نقده للواقع وإثبات فاعليته في إثارة الدّهشة في نفس القارئ، وصرف انتباهه عن النّقاط الهشة في محيطه الاجتماعي، وهنا خلق الكاتب المسرحي تقنية تساعده في التّعبير عن الأمراض الاجتماعية التي تفتك بالمجتمع، لتنهض كوميديا اللّفظ على الوصف الدّقيق، مما يوحي بمعرفة أنا السّارد بالأحداث في بدايتها ونهايتها حتى يخيّل للقارئ أنّ واقعية الأحداث ليس فيها مجالا للشك، مع أنّ كوميديا اللّفظ هنا لم تتجاوز مستوى الملفوظ بعيدا عن الاشتغال الفني على التيم، واستثمارها في توليد الدّلالات والمؤولات الخطابية، وصهرها ضمن نسيج كلامي متنام على المستوى البنائي مع الاشتغال على اللّغة التي تبدو ملفوظاتها ثائرة وجريئة، بينما انحصر استخدامها وظيفيا في تكييف التّيمات مع النّظم والأخلاقيات.

يتضح مما سبق؛ أنّ كوميديا اللّفظ في نصوص "**رشيد القسنطيني**" تسعى إلى النّأي بالكتابة المسرحية عن السّطحية، والتّأسيس لبعد فني يحفر في الأزمات الأخلاقية ويعّري الزّيف الاجتماعي وفضح عبثية الحياة، فلها نسيج لغوي متفرد ونمط يتجاوز التّقريرية والإخبارية، إلى الفنية والإيحائية كما أنّ لغة الوصف لم تعد محددة الدّلالة؛ إذ تجاوزت البعد الدّلالي الواحد إلى التّعدد والتّنوع الدّلالي.

2.2 كوميديا اللّفظ في النّص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة":

شّكلت كوميديا اللّفظ قناعا اعتمد عليه "**عبد القادر علولة**" لتقديم أفكاره بشكل ظاهر تارة ومضمر تارة أخرى على شكل إشارات وإيحاءات ورموز، إذ بفضلها يمكن للمتلقي أن يتتبع حضوره

وتجليه، فلا يكتب نصا مسرحيا إلاّ لينتقد الأوضاع المأزومة والمضامين الاجتماعية السّياسية التي ما فتئت تنخر كيانه وتطبع نتاجه المسرحي برؤاه الفكرية والثقافية.

وقد تباينت كوميديا اللّفظ في النّص المسرحي "**الأجواد**" حسب تباين المواقف، وأتاحت اللّغة فيها للمتلقي استيعاب مفرداتها على الرّغم من تلاعب الشّخصيات بالألفاظ والمفردات الكوميدية التي تكشف عن حقيقة الصّراع بين الشّخصيات المسرحية، مما يكرس الانحراف اللّغوي المساعد في المراوغة والتّغليف الرّمزي والجمالي:

«-**العساس**: طلع يديك للسماء قلت لك...وين هي الصفارة تاع الهم...وين هي بنت الكلب

-**الحبيب**: اسي محمد أهمد واسمع لكلامي ...إذا صفرت وإلا رميت الخيزران علي راهم يهجموا هذا الكلاب وهذا القطط اللي مرافقني...شوف كيف راهم حارسين علي...وكيف راهم يخزروا فيك بنظرة مشومة...إذا يطيروا عليك يشرشموك صدقني حط الخزيران»[1].

يوضح المقطع النّصي استلهام الكاتب العبارات الشّعبية المألوفة عند المجتمع الجزائري لإيصال الغاية من الطّرح الموضوعي المتمثل في فضح ممارسات البلدية، لتتصدر الألفاظ الكوميدية المشهد (بنت الكلب، يشرشومك، الخيزران...إلخ)، كما يبدو أنّ اللّجوء إلى البعد الانفعالي يستدعي التركيز على تركيب القول ومصدره؛ وهذا ما ظهر في فعل وصوت الحارس في المشهد السابق، ومنه فتنوع الأصوات الفكاهية، يحدث التّحول في الاستعمال المعياري لكوميديا اللّفظ عن طريق بث العلامات المشفرة المقصودة في النّص المسرحي.

استخدم الكاتب تقنية الحذف من خلال الاعتماد على ثلاث نقاط بهذا الشّكل (...) بمعنى علامة انقطاع بين كل متتالية لغوية، ما يشير إلى استخدام الشّخصية للارتجال وهذا ما يتجلى في قول "**جلول الفهايمي**":

[1]-عبد القادر علولة، ثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص88.

«-كولوني...كولوني...أرسموا على شواربي كلمة أسكت...صار هكذا يا سي الفهايمي احنا ضد الشعب...ضد الطب المجاني...عندي الحجج، كاينة كمشة قليلة من الأطباء اللي يحبوا وطنهم وشعبه واللي عندهم الضمير المهني...قلال اللي يشفيهم المسكين»[1].

تشير نقاط الحذف في هذا المقطع إلى تجليات فكرية مكثفة لموضوع البيروقراطية والمحسوبية والتّلاعبات الإدارية، وعبر عنه "**جلول**" بالتّقطعات، والتّردد في الإفصاح مع الاستعانة بالعبارات الكوميدية المتمثلة في (أرسموا على شواربي، كاينة كمشة من الأطباء...إلخ) لتعّرية الانتهاكات المرتكبة في حق المواطن الجزائري المريض، فالدال مضمر في خفايا وفراغات النّص "النّقاط الثّلاث" التي تجسد ملئا مستمرا ودائما للجمل الثّقافية، إذ اشتغلت الكوميديا على إضمار المعنى، واستعانت بالحذف لتحل محله نقاط ثلاث لإنتاج نص مسرحي مكثف وغامض في سياق تكنيك التّنقيط (...) فرضتها أدوات الكاتب اللّغوية والثّقافية، فاللّغة الكوميدية ليست مجانية الدّلالة؛ إذ تتسم بطابع التّكثيف والاختزال الحرفي الذي ساهم في اقتصاد السّرد.

إنّ كوميديا اللّفظ محترفة تقوم على الثّنائية اللّسانية (بمعنى المزج بين اللّغة العامية، والعربية) التي تنتج الوحدة النّغمية الوظيفية بلاغيا ودراميا ومسرحيا انطلاقا من الشّعرية اللّسانية، ونجد دلالته من خلال شخصية "**الربوحي**" واستعراض الملامح الأساسية عبر منطقها اللّفظي، ويبرز ذلك عبر المتتاليات اللّفظية في مشهد المستشفى: «واش خاصك يا سي محمد؟ هنا المستشفى يا خويا...نعم هنا ماركش تشوف في الدمومات...ماركش تشوف فينا ندمروا في سيارة الإسعاف...هذي قبالتك ماشي "لامبيلانس"...اسمحلي خويا...ماعليش واش خاصك؟...راني مفقور شوي في مصراني يدي...وين نروح؟ أدمر معانا سيارة الإسعاف نوري لك طريقنا...يا السي محمد المستشفى يدخلوا له من هنا؟ ...نعم واش خاصك نت ثاني...جيت نداوي طالب من الله يسترني...الأطباء خرجوا ماكان حد في هذه الساعة»[2].

[1]-المصدر نفسه، ص136.

[2]-عبد القادر علولة، ثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص142.

وجد الكاتب في كوميديا اللّفظ وسيلة للتعبير عن التّناقضات العميقة والمفارقات العجيبة التي ضج بها المجتمع الجزائري، لكنها كوميديا هادفة تتجاوز مجرد الاستهزاء والسّخرية، فهي عبارة عن صياغة فنية تستبطن النّقد، لكنها في الوقت نفسه تهدف إلى الإصلاح، نلمس فيها زخما نقديا يسعى إلى نقد قطاع الصّحة الجزائري، وما تعانيه من إهمال وتقصير في حياة الأرواح عبر المفردات العامة الكوميدية التي مثلت انزياحا سياقيا للخطاب اللّغوي إزاء نسقيين ثقافيين، نقد نسق السّلطة المحافظ مع نسق الاشتراكية الجديد، ومنه نستشف؛ أن كوميديا اللّفظ في النّص المسرحي "**الأجواد**" "**لعبد القادر علولة**" تحمل خطابا ثقافيا يمكن عدّه أحد أهم تمثلات المكونات الثّقافية في المجتمع الجزائري؛ لأنه جاء مزدوجا؛ حيث يوهم الكاتب المتلقي بأنّ النّص المسرحي مأساوي لكنه في الحقيقة ذا ملمح كوميدي يضمر النّقد والتّوجيه.

2. 3كوميديا اللّفظ في النّص المسرحي "التاعس والناعس" "لعز الدين جلاوجي":

يتداخل اليومي مع الواقع السّياسي في النّص المسرحي "**التاعس والناعس**"، ويتعالق فيه الغرائبية والعجائبية، مما أضفى عليه عوالم مغرية تبهر المتلقي وتستعين بالدوال الكوميدية، وما تزخر به من إيحاء وتكثيف متجدد يحمل آفاقا جديدة تكون في مستوى تطلع القارئ، وقد شّكل النّص بؤرة ثقافية ثرية حاول فيها الكاتب استقراء أحوال المجتمع من حيث سلبياته وإيجابياته، وما مر به من أحداث، وما استقر فيه من عيوب ذاتية واجتماعية.

استعان الكاتب بظاهرة السّب والشّتم لخلق نمط مغاير من خلال صوغ صور إيحائية تناسب الرّؤية الفنية المتجاوزة، وتركيبها تركيبا معقدا من الرّموز اللّفظية التي تحقق تكثيفا دلاليا لإثارة الشّك والرّيبة من الهدف الذي يرجوه "**جلاوجي**" من توظيفه لهذه الظّاهرة، وهذا ما يظهر في المقطع الآتي:

«-**الناعس**: عدت يا تاعس

يعود إليه التاعس يضع قنينة الماء، ويمد يده إلى الشجرة يحاول تسوية أحد أفنانها، وقد مال وكاد ينكسر تماما وهو يقول:

تراني أمامك يا ناعس ثم تسأل، والجواب في بطن سؤالك؟

يجمع الناعس رجليه فوق السرير، وهو يقول:

لا تحسن إلا التفلسف

يضحك التاعس ساخرا، تتغير ملامحه قلقا، يشده من تلابيبه، قائلا:

وأنت لا تعرف إلا النوم حتى انتفخت كالفيل، صدق من سماك ناعس»[1].

إنّ توظيف السّب والشّتم في المقطع النّصي السّابق من خلال جملة (انتفخت كالفيل)، والتي جاءت عبر تغليف كوميدي جمالي أهم ما يميزه أنه حيواني بالدرجة الأولى، حيث شبه "**التاعس**" "**الناعس**" بالفيل نظرا لاتصافه بالكسل وكثرة النّوم؛ وفي موضع آخر نلاحظ غضب "**الناعس**" من "**التاعس**" بشدة ويتجسد ذلك من خلال قوله: «إليه تصل بها إلى الملك، ثم تقضي عليها لتحرم غيرك؟ يا لك من أناني حقير ولعين سأشي بك إن وقع الغراب عليك»[2].

من هذا المنطلق نلاحظ لجوء "**التاعس**" إلى لوم صديقه عبر السّب والشّتم الذي تمثّل في ألفاظ (لعين، حقير، أناني)، وعرضها في قالب كوميدي باستخدام الكوميديا باعتبارها أداة للاحتجاج الهادئ ظاهرا، والنّقد اللاذع باطنا، الذي لا يخفى أثره على القارئ لاسيما أن الكاتب جنح إلى التّعبير بما قلّ ودلّ، مع تقليص القول ليستقر على الجوهر، ومنه فكوميديا اللّفظ عبارة عن استراتيجية مرنة وصريحة حينا وضمنية حينا آخر، إذ تتشكل هنا من خلال كسر أفق القارئ بجرأة الوصف، لكن مع التّخفيف من حدّة وجدّية الموضوع.

2. 4 كوميديا اللّفظ في النّص المسرحي "المعطف" "لسفيان عبد اللطيف":

جسّد "**سفيان عبد اللطيف** " في النّص المسرحي "**المعطف**" كوميديا اللّفظ من خلال الاستعانة بتقنيات لغوية متعددة؛ حيث جعل شخصياته تتكلم بلغة الحياة اليومية ببساطتها وتلونها النّفسي والاجتماعي، وحرص على التّناسب بين المقاطع النّصية والتّلاعب بالألفاظ الكوميدية

[1]–عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص8.

[2]–عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص68.

لتتماشى مع الموقف التّهكمي، وتستجيب للنقد الذي تحرص كوميديا اللّفظ على تحقيقه من خلال الكشف عن المضمر في النّص، وفي ذلك يقول:

«-**الشيطان**: هذي هي قيمتك ausine نتاع الأولاد

-**أميرة**: أعوذ بالله...

-**الشيطان**: هذي هي قيمتك طباخة cuisinière

-**أميرة**: بسم الله الرحمن الرحيم...

-**الشيطان**: هاااااه...machine a la lave.»[1].

اتّسم الحوار بالاقتصاد اللّغوي وكثافة المعنى وبلاغة الحذف واعتمد على التّجريب اللغّوي بغية خرق أفق المتلقي، والإذعان للطرح الواقعي الذي يجعل شخصية "**الشيطان**" واقعية تتحدث اللّغة الفرنسية كحال معظم شخصيات المسرحية، فلا تبدو غريبة عنها ويتجسد ذلك من خلال الدّوال اللّغوية التّالية (ausine، cuisinière، machinealalave) وكلها ألفاظ تصب في الأعمال المنزلية مع التركيز على ضرورة التّخلص منها والخروج للعمل.

اعتمد الكاتب على التّهويل وتضخيم المعنى إلى درجة الإفراط، وذلك عن طريق التّتابع والترابط السّريع لبنية الأحداث وتركيبها، مع الحوار المركز لغويا، وتوظيف اللّغة الموازية والمترجمة لكوميديا النّص بالإضافة إلى استعمال العبارات المكثفة، والكلمات المشحونة ذات القدرة الإيحائية:

«-**عزيز**: علاه واش خصك

-**أميرة**: هاه واش خصني ! ما خاصني والو...دار الله الله ...هي الشمبرة هي الكوزينة هي الصالون...كرسي نقعدو عليه بدالة...مرميطة نتاع العصر الحجري كانوا ياكلوا فيها الدينصورات....سرير فلوكة تاع البحر...كي نجو نرقدوا ننفخوه...وفي النهار نفرغوه من الهواء ونخبيوه...الضيق partou...

-**عزيز**: هذي قمة العبقرية والإبداع المنزلي!! احنا كشعب عظيم عرفنا بلي عندنا المساحات...»[1].

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص156.

صوّر الكاتب الظّواهر الاجتماعية وعلى رأسها الفقر وأزمة السّكن من خلال التركيب اللّغوي الكوميدي مع بعض التّلميح والانزياح والدّلالات المتولدة التي حققت دقة المطابقة للواقع، فعبر حوار دسم بالكوميديا واصل تحطيم الجدار الذي يختفي وراءه الانحطاط الاجتماعي والسّياسي، وهذا ما نستشفه في الحوار التالي:

«-**أميرة**: وكيفاش نديرو؟ الخدمة مكانش لا ليك لا ليا...والضيق والفقر ساكنين معانا...منين نجيبو للطفل Lescouches؟

-**عزيز**: ساهلة ...شفتي Tricotdepot تاعي (قطعيه واستعمليه)

-**أميرة**: والحليب...نجيبوا بقرة!!...

-**عزيز**: واش نديروا بيها...وياخي عندنا بقرة فالدار...

-**عزيز**: ياخي أنت autoproduction

-**أميرة**: هذيك بكري...درك تبدل الحال..»[2]، لجأ الكاتب إلى النّعوت السّاخرة لوصف شخصية "**أميرة**"، حيث ألصق بها صفة حيوانية (البقرة/أميرة) في نقطة تجمعهما هي تخزين الحليب، فالتوصيف الذي عرضه قد لا يشي بالدلالة العميقة لمقصده، لكن الأسلوب المراوغ أكسب المقطع فاعلية أكبر، مع تحقيق التّفاعل والتّأثير الحجاجي بناء على التّلاعب باللفظ وإشراك الرّمز، ومنه فالكوميديا اللّفظية أصدق تعبيرا من التراكيب الصّريحة والمباشرة.

استطاع "**سفيان عبد اللطيف**" أن يغير دلالات الألفاظ ليبعث على الضّحك عن طريق تقديم صورة كوميدية عن السّلوكيات المنبوذة ونماذجها بغية تحقيق النّقد الاجتماعي، ولعلّ ما يسم تعامله مع الكوميديا هو أن نصوصه ليس مجرد تخييل لطرح مختلف السّلوكيات الجزائرية؛ بل هو نتاج واقع يعيشه الكاتب.

---

[1]-المصدر نفسه، ص145.

[2]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص149.

تقوم الكوميديا على تصوير مثالب الإنسان ونقائصه وعيوبه ومظاهر ضعفه في إطار فني؛ ففلسفة الضّحك هي التي تسمو بالهزلي من المستوى العامي إلى مستوى إنساني وجمالي فني، إذ يصور "**سفيان عبد اللطف**" في نصه المسرحي "**سوق النساء**" بصورة هجائية لاذعة ظاهرة البخل؛ وبلغته الكوميدية البسيطة يصف الفجوة الكبيرة بين نموذجيين إنسانيين هما: "**بوزيان**" **و** "**بورنان**" حيث يعيش هذا الأخير متلازمة البخل، فالتصوير البليغ ترجم مرارة الحياة معه على نحو ما يُظهر الحوار الآتي:

«-**بورنان**: 8+8 قداه يساوي؟؟

-**بوزيان**: 8+8؟؟ ...16 !!

-**بورنان**: قلت لك 15...

-**بوزيان**: آمحمد سيي!! حتى في الحسابات بخيل!!

-**بورنان**: تفهم في الصوارد خير من مول التشينة؟؟ يبيع الرطل ب 8 دورو...وزوج ب15...بخل روحو في دورو؟!!

-**بوزيان**: آلطيف آلطيف آلطيف!! أنت !! لو كان يرجع الجاحظ ويتلاقاك...يبدل عنوان كتابو الكرماء...ماشي البخلاء...

-**بورنان**: أنتوما اللي يخدم خدمتو على الشريعة تقولو عليه بخيل...»[1].

إنّ كوميديا اللّفظ هي حصاد الواقع الاجتماعي السّلبي الذي يعيشه الفرد في المجتمع الجزائري، حيث استدعى الكاتب ظاهرة البخل، وسلّط عليها مجموعة من الألفاظ التي تشي بالازدراء المتمثلة في (آلطيف، آلطيف، آلطيف).

وظّف "**سفيان عبد اللطيف**" كوميديا اللّفظ تحقيقا لأغراض فكرية وفنية مبتعدة عن التّقريرية والمباشرة عبر انتقاء الألفاظ، وحسن سبك العبارات لأن المهمة الأصعب هي إضحاك المتلقي، مع بث الوعي عن طريق تغطية المعاني المباشرة بواسطة التّلاعب اللّفظي والانزياح اللّغوي، بالإضافة إلى

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص87.

ممارسة التّمويه «والأساس فيه محاولة المتندر أن يكسب الألفاظ معان غير معانيها الواضحة، فإذا ما اكتشف السامع بأن ما يقصده المتكلم هو هذا المعنى الغريب يسخر من فهمه الأول لمعنى الجملة فيضحك»[1]؛ وعليه راهن الكاتب على هذا النّوع من الكوميديا، فكانت اللّغة مكونا أساسيا من مكونات الكتابة المسرحية لديه وعكست حمولات سياسية واجتماعية وثقافية تشي بالتّحول على مستوى المدلول.

بناء على ما سبق؛ يتّضح أن «كوميديا اللفظ قناع حام وسالم للسلامة من الرقابة والمساءلة، توفر الكر مع المعالي وأصحابها، ممن لهم شراهة مع الفساد والظّلم، فهي تقنية فنية جمالية نقدية خلاقة للتأويل اللامنقطع والتّلقي المشوب بالتأثير، والدّهشة، وخيبة أفق الانتظار، واهتزاز أفق التّوقع الذي لا يهدأ عند احتمال أو اثنين بل يتعداها إلى عدد غير معلوم، لما تحوزه من ازدواجية في المعنى وانسجام الدّال مع مدلوله؛ والتّعميم المبدئي للقصد مع وضع غطاء للدلالة حتى حين، بفعل عمليات التّضاد التي تتقنها وتقننها في خطابها، فالظاهر في اللّفظ لا يؤتمن إلا بسبر أغوار الباطن الذي غالبا ما يجئ ندا له»[2]، ومنه فكوميديا اللّفظ تسهم في تأثيث فضاء النّص المسرحي عبر الازدواج في المعنى والتّضاد والتّكثيف الدّلالي مع الاقتصاد اللّغوي لاختزال المواقف نظرا لما تتمتع به من دلالات ظاهرة ومضمرة، لذلك لجأ الكتاب الجزائريون إلى استعمالها لإضفاء لمسة جمالية على نصوصهم، مع تحقيق الهدف المنشود من توظيفها المتمثل في النّقد وتعّرية المؤسسات المختلفة.

3.الكوميديا قناعا فنيا:

وظّفت الكوميديا باعتبارها قناعا في النّصوص المسرحية –موضوع الدراسة– وسنحاول الوقوف عليها متوسلين بالمقاربة الثّقافية في تحليلها والوصول إلى ما تضمره من أنساق وخطابات لتمرير رسائل النّقد لرفض الظّلم والفساد، لذلك لجأ الكتاب إلى استخدامها «تحت إلحاح الظروف النفسية

[1]–نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، ص47.

[2]–ينظر: سعودي سلاف، فتحي بوخالفة، تشكلات السخرية السوداء في مسرحية "واك واك الحق"، للحسن قناتي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد 11، عدد 2، 2019، ص110.

والاجتماعية، إذ كان اللّجوء إلى القناع من دوافعه الاضطهاد والكبت، فإن الأديب الجزائري كان أشدّ النّاس حاجة إلى اللّجوء إلى هذا الأسلوب ولاسيما في الفترة الاستعمارية؛ غير أنّ هذا الاستخدام كان بدافع موضوعي ما لبث هذا الأسلوب وهو يتفيأ ظلال الحرية بدافع فني»[1]، ومنه فقد توسل الكاتب الجزائري بكوميديا القناع في تأثيث خطابه جماليا ومعرفيا، مع التّعبير عن الأمراض الاجتماعية، ومحاكاة الواقع من خلال الأحداث المسرحية، ويعدّ هذا تحايلا على الجهات القمعية التي لا تسمح للكاتب بالتعبير عن رأيه للاستفادة من الخاصية الإيحائية الثّاوية خلف الكوميديا.

3. 1كوميديا القناع في النّصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني":

استثمر "**رشيد القسنطيني**" في النّص المسرحي "**الابن المدلل***" كوميديا القناع نمطا جديدا يعرّي الواقع ويضع المتلقي في صميم الصّراع القائم بين الحدث والشّخصيات من خلال إدراكه للمقاربة الحاصلة بين البيئة الواقعية والتّخييلية، وعلى الرّغم من بساطة رؤيته في موضوع تربية الأبناء إلا أنّه حاول قراءة الواقع الجزائري بكل حيثياته وتفاصيله، يقول مثلا:

«-**الأب**: هاكي فرنك وحد آخر هاكي، واسمح لي يا وليدي، طاعت الله وطاعة ولادكم، هاك، هاك، زيد أفرنك آه يا يممات يماكم آه يالهربة بالقاضي آه يا ربي يا...

-**المدلل**: نحب ثلاثة فرنك

-**الأم**: شفت فعل لك طويل وين يوصل لك بركاني من الفوخ والزوخ طلع عليك الجيران

-**الأب**: لا لا حنونتي لا لا شدي دوره، زيدي عطي له آه طاعت الله وطاعت ولادكم نعاودها لك

-**المدلل**: ما نحبش الدولمة، ما نحبش الدولمة، ما آه أنحب ذرك المعارك ولا نقلب لكم الميدة»[2].

---

[1]-ينظر: جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمال، مركز الأبحاث والأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د ط، د ت، ص131.

*جاءت مسرحية "الابن المدلل" بقالب كوميدي فكاهي، تعالج موضوع اجتماعي يتمثل في تربية الأطفال وضرورة الالتزام والصرامة في توجيههم والابتعاد عن الدلال المبالغ فيه لأنه غالبا ما يؤدي إلى نتائج سلبية تفسد أخلاق الطفل، وهذا ما نبه إليه القسنطيني في نصه المسرحي.

[2]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص67.

حقق المقطّع النّصي مجموعة من الانزياحات الدّلالية فمن الجدير أن يستعين الكاتب بالقناع بغرض إحداث التّفاعل والتّأثير في المتلقي دون الإخلال بخصوصية النّص المسرحي الكوميدي، وهذا ما تجسد من خلال تصوير نتائج تضخيم الدّلال وسكوت الآباء عن الأطفال والرّضوخ لهم في المواضع التي تتطلب ردعا قويا؛ مما أفضى بالابن إلى اعتبار نفسه مالك البيت وزعيمه لدرجة إسقاط طاولة الطعام بوصفه نموذجا سلبيا للأبناء؛ ومنه شكلت كوميديا القناع نواة مركزية في بنية النّص لتنفتح دلاليا على إشكالات وثيقة الصّلة بالمجتمع الجزائري عبّر عنها الكاتب من خلال الاستعانة بالقناع الكوميدي لترجمة طاقاته الإبداعية؛ والتّعبير عن القضية المطروحة على السّاحة ليشتغل عليها المتلقي من خلال عملية التّحليل والتّفكيك بين المعنى الظاهر والمضمر.

تتحقق الكوميديا في المقطع السّابق لتشمل التّعبير عن المظاهر الواقعية وتحويلها إلى رموز مجردة دون إلغاء المستويات الجمالية والفنية، ويتجلى ذلك في الدّالة المركزية «آه يا ربي، زيدي فشيه، زيدي فرفريه حتى نهار يرجع يضربك...زيد فرنك آه يا يمما تماكم آه يا لهربة بالقاضي آه يا يما»[1]، لأن الإسراف في الدّلال يسهم في صناعة ابن عاق.

تجلت كوميديا القناع في النّص المسرحي "**الحاج في باريس**" في الرحلة المزيفة للبطل إلى "**فرنسا**" بدل البقاع المقدسة، وقد صوّرها الكاتب بتفاصيلها الدّقيقة لتوجيه نقد لاذع لفئة المنافقين لكن بصورة مخففة من خلال صبغها بالكوميديا كقناع فني، وتجسد ذلك من خلال المقطع التالي:

«-**الممثل الأول**: بطيت؛ هذو الحجاج عندهم أشهر مللي لحقوا. سقسيت عليك ولا حد عطاني خبرك؛ هذا حتى واحد ما شافك ثماتيك، وين حجيت؟

-**قدور**: في سالوفا تيكولي، وين حبيتني انحج في مكة، ياخي مهبول ياخي.

-**الممثل الأول**: فاقوا فاقوا، غير أحكي، قالك اللي تسالك أعطيه، واللي يعرفك ما تخبي عليه، جابولي خبرك»[2]، ينطوي الحوار على حمولة مكثفة تحيل إلى مفارقة عجيبة، ففريضة الحج تؤدى في

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص66.

[2]-المصدر نفسه، ص9.

"**السعودية**" وليس في "**باريس**"، أما ثقافيا فقد ارتبط بالنّسق المضمر، ففي ظاهر النّص يسخر "**القسنطيني**" من سلوكيات البطل كالجهل والنّفاق والاحتيال التي تتناقض مع القيم الأصيلة والنّبيلة ما دفعه إلى التّخفي تحت عباءة الجمالية الكوميدية، وهذا ما برز في الحوار التالي:

«-**الممثل الأول**: يحب يقول المكتوب خلاص باه تزيد إيه الله يثبت الحجة يا الشيخ هذه حجة وفرجة، اللي يقول الحاج في باريس، أنت كامل ولعبوا بيك؟

-**قدور**: ماشي لعبوا بيا يا علي؛ ألعب بيا مخي، ...يخربش في راس الناس الكل. أسمعت يا خي»[1].

يصطبغ القناع بصبغة ثقافية مضمرة من خلال الجملة المفتاح (هذه حجة وفرجة)، ليسلّط الضّوء على ظاهرة الخداع عبر نقد العقلية الجزائرية المستهترة بفريضة الحج بواسطة لغة كوميدية تهكمية إيحائية تشي بالرّفض، عبر قنوات يلتقطها الباث من الجزئيات المصورة في هذه المتتاليات الثّقافية، إذا فالقناع يعدّ من أهم الوسائل التّصويرية المسرحية التي ابتدعها الكاتب من خلال محاولة اكتشاف وسائل تعبيرية لغوية جديدة لإثراء النّص المسرحي وجعله قادرا على الإيحاء، والوصف مع تحفيز الرّمز بوصفه عنصرا مقنعا يحمل فكر القسنطيني ورؤيته.

3. 2كوميديا القناع في النّص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة":

يستحضر النّص المسرحي الكوميديا بعدّها قناعا تتوارى خلفه دلالات كثيرة، تعبر عن الوعي الاجتماعي لتصبح بذلك قادرة على تصوير الحياة الجزائرية بكل جوانبها مع تبيان طبيعتها وترجمة أفقها الاجتماعي، مع نقل التّصورات والرّؤى بدقة وإيجاز وتأثير.

اهتم "**علولة**" بالمكون الاجتماعي الجزائري الزّاخر بالثغرات والتّغيرات وبحث عن طرائق لتجاوزه كإيقاظ الضمير الجمعي، لأن التّغيير المصاحب بالأفكار الإيجابية أصبح حلم الجماعات والطّبقة الكادحة في المؤسسة الاجتماعية انطلاقا من تصريح شخصية "**العساس**" في المقطع الآتي:

«-خطة والله خطة...صار كانوا عساسين على العساس وين ما نتحرك اتبعوا فيا كالضامة.... ويقولوا الشعب ما يعرفش يتنظم...ها بالنية نزيد لك...الماكلة توصل للحيوان بالليل ولو تصب

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص11.

الشتاء واللا ينوض الريح ...حزنا...يكفيك الحال. عادوا الهوايش بعد أسبوعين يغضبوا على الماكلة اللي تجيهم من البلدية كاللي دايرين الإضراب...صحتهم تحسنت والبيطري فرح وخرج في عطلة»[1].

سلّط المقطع الضّوء على ما يقع في بعض المؤسسات الجزائرية وعلى رأسها حديقة الحيوان من الاتهامات بالخيانة، وهو ما يدل على ضيم الفعل الذي لحق بالمواطن الجزائري، ضيم أساسه السّلطة السّياسية وقراراتها، فضلا عن ذلك؛ فإن المقطع النّصي السّابق محمل بحمولات الخسارة والخيبة، وهي نتيجة حتمية تفرضها السّلطة السّياسية الجزائرية.

لقد حمل المشهد إشارات ضمنية دلت على التّغيرات التي شهدتها السّاحة الجزائرية متمثلة في التّفاهم بين "**الحارس والربوحي**" «من غدوى الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليا...»[2]؛ لتغيير وتحسين الوضع العام للحيوانات في الحديقة لتعكس نظرة الكاتب للوضعية الجزائرية، ورؤيته الإيجابية والسلبية لها، وتجلى ذلك عبر شبكة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة الحاملة لطابع القناع الكوميدي والإيحاء الذي برز بقوة في جملة «عادوا الهوايش بعد أسبوعين يغضبوا على الماكلة اللي تجيهم من البلدية كاللي دايرين الإضراب»، ليسقط صفة الإضراب الإنسانية على الحيوان بشكل تلميحي ضمني ، فيبدو نسقا مضمرا يحيل إلى موقفه المعارض للسلطة بكل أنواعها، ومنه يتحول القناع إلى مطية يتوسل بها الكاتب للعبور إلى المعنى المطلوب.

وفي مقطع آخر يقول: «ها بالنية بالشوية أيامات من بعد يا سيدي شعلت عند ذوك الإداريين...ناضت بيناتهم الفتنة عادوا يتعايروا...هذا يحصل في هذا ...واحد يقول لخوه أنت اللي في كل صبحة تروح تلم بيض الوز...الآخر يقول لخوه أنت اللي داير رايك في براك الدولة...والآخر اللي يقول لخوه رانا قاع ندوا»[3]، مال الكاتب إلى كوميديا القناع في المقطع النّصي عبر نسيج متدفق من الشّحنات اللّغوية والدّلالية والرّموز التي تترابط فيما بينها، مستلهما كذلك التراث من خلال

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص96.

[2]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص96.

[3]-المصدر نفسه، ص96.

استدعاء اللّغة الشعبية (شعلت، ناضت، رايك ...إلخ) نظرا لما تحمله من تراث فكري، وإرث ثقافي في عقل المتلقي؛ كما أن جمالية الكتابة المسرحية عند "**علولة**" تختزل قدرته على فهم المضامين الاجتماعية بكل صراعاتها وسلبياتها، وإعادة صياغتها بطريقة جدلية.

برزت كوميديا القناع في المقطع السّابق من خلال الجملة "شعلت عند ذوك الإداريين" لتمثل معادلا تصويريا للوحات المسرحية، مما يساعد في تجسيد الرّؤية الفكرية للكاتب بتوظيفها في إطار فني رمزي حداثي، وعلى هذا الأساس لم يكن القناع الكوميدي وليد السّياق اللّفظي عند الكاتب أو من قبيل الحيلة اللّفظية بل يعد أسلوبا فنيا يلجأ إليه الكتاب لتصوير الواقع المؤلم الظاهر منه والخفي، وتجسيده في قالب كوميدي.

اتخّذ "**الربوحي**" من الدعّم الجماهيري غطاء يتستر به ليبلغ غاياته، ويحقق مراميه حيث يسير متوافقا مع البنية الاجتماعية فعمل على تحقيق وجوده داخل نظامها الثّابت للوعي الجمعي، وهو ما أسهم في تحقيق مراميه على الرّغم من عدم الالتزام بقوانين الدّولة التي تحرّم عليه الدّخول إلى حديقة الحيوانات ليلا سرا وتجلى ذلك في قوله: «أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان....نقدروا نعتبروا إذا سمحت باللي الحديقة هذي حديقة الشعب، حديقة ولادنا على كل حال راك أنت عايش فيها ومنها وراك تشوف في كل يوم يزورها...أصلح ونظّف السجنات هكذا نقدروا نتابعوا في السر مهنتنا والهوايش يتنقوا وما تبقاش فيهم هذا الريحة المكروهة»[1]، هكذا يكون المقطع قد أدّى وظيفته النّسقية المتمثلة في إدانة السّلطة، وهذه إشارة ثقافية فاعلة على جنوح المسؤول للإهمال واللامبالاة، كما تبيّن مدى بشاعة تعامل البلدية مع حديقة الحيوان.

وفي مشهد آخر يحاول "**جلول الفهايمي**" تحطيم أقنعة السّلطة والنّفاق الاجتماعي والثّقافي المتمركز في شخصية المسؤولين عكس المواطنين، وبذلك قام المقطع على جدلية اجتماعية كشفت عن مضمرات طبقية في حين يقابلها الإرادة والحرية والاستقلالية، إذ يرفع راية التّحدي بطريقة غير مباشرة في وجه المحيطين به لترسيخ مفهوم الديموقراطية وحرية التّعبير ليجسد بذلك الطبقة المعارضة المستضعفة

[1]–عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال–الأجواد–اللثام)، ص99.

التي تسعى لفرض وجودها على السّلطة السّياسية، يقول: «أحنا في الدار هنا في الديموقراطية كاينة صح ولكن الديموقراطية اللي متفقين عليها في دارنا تختلف على بعض الديموقراطيات الأخرى ...حرية التّعبير في دارنا تعني التّعبير العلمي والرزين وما فيها لا عيب لا معايرة ولا كفير، الديموقراطية عندنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإيجابي...إذا بغيت تعاير الحكومة بهذا الصفة هود للبلاد راهم أصحاب المال حالين شحال من مقهى للهدرة هذي»[1].

تعدّ الدّيموقراطية وسيلة لتجاوز الواقع الدّيكتاتوري إلى عالم الفكر والحرية، وتتمركز على أبعاد اجتماعية تنطوي على دلالات ارتباطها بالطبقة المهمشة من المجتمع الجزائري، وقد وظفها الكاتب باعتبارها قناعا يتضمن مشاعرا وأفكارا فلسفية خاصة برؤيته للحياة، كما أنّ استخدامها في النّص المسرحي يعني العودة إلى جوهر المفهوم وطبيعته الإيحائية، فأسلوب القناع والإيحاء يمنح النّص آفاق واسعة من خلال الغموض الذي يكتنفه، لينفتح على التّعدد الدّلالي فتتعدد القراءات والتأويلات حيث يتفاعل المتلقي مع النّص المسرحي، وهذا ما تجسد في افتتاحية النّص الذي انطلق في وصف مهنة "**علال الزبال**"، وما يواجهه من صعاب، وتجلى ذلك في:

«-يحبس مراتباش يريح من ثقل البلوط

يحيي الناس في طريقه يشالي مبسوط

يدخل معمد للأروقة في كمال الشوط

زايد يضحك والناس راهبة منه خايفة

اللي يحسن عونه ويدعي له بالشيف»[2]، يكشف المقطع عن مفارقة في شخصية "**علال الزبال**" فعلى الرغم من الإرهاق نتيجة العمل المتواصل إلا أنّه لم يفقد الابتسامة، ولم ينس تحية النّاس، إذ يفضح المقطع القيود والشّروط التي تفرضها سلطة البلدية على عامل النّظافة المسلوب الإرادة.

[1]-عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص129.

[2]-المصدر نفسه، ص80.

يترجم المقطع النّصي طبيعة العلامات اللّغوية، وما تشي به من حقائق نضالية، بالإضافة إلى القيم المهضومة للشعب والحريات المكبوتة، وفي ذلك يقول "**القوال**":

«صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقة

دوك اللي يخدموها أصواتهم مخنوقة

أيامهم مرهونة وجهودهم مسروقة

قول كيف بارت هذا السلعة وبقات معرمة

اللي نتجوها في إضراب حالة مشومة

عمال القطاع العام يحموا على اللقمة

سلعة الخارج سيدي كسرت السومة

أسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم

قادرين يزعفوا ويتنظموا ويجوعوكم»[1]، تجسد الجملة «اللي نتجوها في إضراب حالة مشومة، عمال القطاع العام يحموا على اللقمة»، الكيفية التي يواجه بها العامل مجريات التّحول السّلبي للسلطة الاقتصادية، حيث غاب صوت العقل عن المسؤولين، وأضحت الرّؤية قاتمة لم يتمن الموظّف الكادح الوصول إليها في يوم من الأيام، إضافة إلى توظيف جملة «سلعة الخارج سيدي كسرت السومة»؛ وما تتسم به أسى يعكس يقين العامل باستمرار الوضع الصّعب، وهذا ما يمثل قناعا تستر وراءه الكاتب ليحتج على الفساد الاقتصادي وحالة السّلع المعروضة على المواطن الجزائري.

لقد استطاعت كوميديا القناع أن تصور واقعا اجتماعيا أكثر عمقا وتعقيدا نتيجة الانتقال من الدّلالة الكوميدية المباشرة إلى لغة إيحائية رمزية مغلفة، وعليه فإنّ القناع في النّص المسرحي "**الأجواد**" ليس مقصودا لذاته إنّما هو في جوهره المسرحي آلية تعبيرية بنائية تسعى إلى إثراء الأداء الفني وترقيته باستمرار، وأنّه كلما اتّسع مجاله وامتدّ عبر فصول النّص، أسهم في تعميق العلاقة التّعبيرية وابتعاد الكاتب عن اللّغة السّطحية التّقريرية، فضلا عن قدرته على الاستيعاب الاجتماعي على نحو عميق

[1]–عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال–الأجواد–اللثام)، ص80.

مركب، وقد جاءت الدّلالة الرّمزية الإيحائية في شكل مشهد يستمده المسرحي من الذّاكرة الفنية والثّقافية الجمعية.

3.3كوميديا القناع في النّص المسرحي "التاعس والناعس" "لعز الدين الجلاوجي":

يسعى النّص المسرحي "**التاعس والناعس**" إلى استنطاق المضمر القابع خلف جماليات القناع الكوميدي المتمكن من الوصول إلى مضمرات البنية الاجتماعية، واستنطاقها مع الولوج إلى المخفي الذي تستر خلف معطيات الظّاهر المهيمن، وهذا ما برز في الحوار الآتي:

«-**الناعس**: هل تؤمن مثلي يا رفيقي أننا نولد أشقياء أو سعداء؟ وأن الأقدار ترسم لنا ذلك منذ الأزل؟ وأن علامات ذلك تظهر منذ صرختنا الأولى في الوجود؟

يقف التاعس، يندفع نحو صاحبه حتى يتجاوزه، يشمخ بأنفه في حالة استنفار واستنكار وتحد، يرد بصوت مرتفع:

-بل أؤمن بأن الإنسان بعمله يستطيع أن يغير واقعه، وسأغير واقعي، سأصنعه بعرق الجبين، أؤمن يا رفيقي أن العظمة الحقة تولد من ألم حق، أما ما عدا ذلك فهراء لا معنى له، وخزعبلات وأوهام لا يؤمن بها إلا القصر.

يعود الناعس إلى مكانه، يسند ظهره إلى الشجرة، ويمد يده رجليه إلى الأمام، ثم يقول في ثقة: المكتوب في الجبين يلحق يا رفيقي ولو بعد حين، فلا تعارض أقدارك الأزلية»[1].

نجح الكاتب في توظيف القناع عبر نقل قضية جدلية كونية مفادها «الإيمان بالقضاء والقدر» أسقطها في ضوء الحاضر، ليخالف بذلك السّياق القبلي، وهذا ما أسهم في إنتاج بعد عقلي للواقع السّياسي والثقافي[2]، ليجسد صورة مفعمة بالتّصديق الجازم بالقدر، ويتجلى ذلك من خلال قول "**التاعس**": «المكتوب في الجبين يلحق يا رفيقي ولو بعد حين، فلا تعارض أقدارك الأزلية»، لكنّه يحاول تجاوز الأفكار العبثية من خلال كسر المعطيات الدّينية المتجذرة في الوعي الوجداني، رافعا راية

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص12.

[2]-ينظر: مهند إبراهيم العميدي، الأنساق الثقافية وتمثلاتها في النص المسرحي، ص114.

التّحدي تحت شعار «أن العمل يغير الواقع، وأن العظمة تولد من رحم الألم»، لتشكل بذلك هذه الجملة الثّقافية المتسترة خلف قناع مضمر يخاتل المقطع النّصي عبر لغة إيحائية معقدة؛ أنّ الواقع يمكن تغييره، ويتبلور ذلك من خلال القدرة الفنية للكاتب على استعمال القناع وتبطين النّص بكم هائل من المضمرات التي تجعل النّص المسرحي يتشكل وفق متتالية من المرجعيات الثّقافية والدّلالية الممتلئة بالحركة والتّفاعل.

إنّ انزياح الأشياء عن دلالتها يشكل نقطة تحول انطلق منها "**جلاوجي**" في نقده للواقع، بإثبات فاعليته في إثارة الدّهشة في نفس المتلقي عبر إبراز مدى تأثير القناع والصّور الرّمزية التي تبثها الكوميديا في عقل المتلقي، وذلك بهدف توصيل رسائل ثقافية، وفكرية، واجتماعية تتناسب مع طبيعة تفكير الفرد الجزائري، وهذا ما يشي به الحوار التالي بين "**التاعس والناعس**" عن فلسفة الحياة:

«-لا فلسفة ولا هم يحزنون، الدنيا كالسلم بالضبط، تأمل ماذا سأفعل

يقوم الناعس بصعود درجات السلم، والنزول من الجهة الأخرى.

لا تتفلسف كثيرا وافهمني، الدنيا كالسلم، تصعد لتنزل، وما دمت ستنزل، فلم تتعب نفسك في الصعود»[1]، تعّد فلسفة الحياة سهلة بالنسبة إلى شخصية "**الناعس**" لكنها تضمر المحصلات الثّقافية التي لاقت إقبالا من طرف فئة من المجتمع، ورصدت مختلف التّحولات الاجتماعية والفكرية نتيجة الانغماس في الاتّكال، وعدم الأخذ بالأسباب في البحث عن الرّزق بحثا عن الرّاحة والكسل، ومنه فالقناع الكوميدي منح مساحة واسعة من الحرية للكاتب استطاع من خلالها نقل صورة حية عن الحياة بكل تفاصيلها الدّقيقة حملت في طياتها قيما إنسانية تتمثل في الحرية والكرامة والعدل والمساواة.

وتجدر الإشّارة إلى أنّ السّمة البارزّة لتوظيف القناع في المقطع النّصي السّابق هي تحقيق الاختزال وجعل الألفاظ تلامس الفكرة، ولا تصرح بها، وهذا ما جسّده الكاتب عبر تلخيص فلسفة الحياة في متوالية لفظية مفادها «الدنيا كالسلم بالضبط»، بمعنى التّعبير بطريقة غير مباشرة عن الظاهرة الحياتية

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص17.

التي لا تقوى اللّغة على التّعبير عنها في دلالتها الوضعية، وبذلك يتحوّل القناع إلى صلة بين الذّات والظّاهرة، فالكاتب هنا يتخلى عن الإفصاح والإيضاح ويكتفي بالإشارة والتّلميح.

صوّر "**جلاوجي**" شخصيات واقعية تتماشى مع المجتمع الجزائري على الرّغم من تغييب الزّمان والمكان والأسماء، وشحن النّص بمدلولات ثقافية جزائرية نستطيع استنتاجها عبر تقنية الإسقاط على الواقع المعاصر، إذ أظهر الكاتب طريقة جديدة في الكتابة المسرحية جسّدها من خلال تجاوز المألوف مع إنتاج صور وأقنعة، واستشراف عوالم مسرحية لتصوير مشاهد واقعية من الحياة الجزائرية:

«-**التاعس**: أعوذ بالله، أبدا أنت والعمل كالملائكة والشياطين، أنت في الشرق وهو في الغرب، شتان يا صاحبي شتان، ما أبعد الثرى عن الثريا.

-**الناعس**: أحسنت...أحسنت...ما عليك إلا أن تستريح...تخلد إلى الراحة التامة...وسيسوق الله لك تاعسا ليخدمك»[1]، عمد الكاتب إلى مسرحة الواقع، وقدّم صورة كوميدية لتحوّلات المجتمع وانقلاب القيم والمعايير؛ فالطّريقة الكوميدية التي طرح بها فكرته لا تقف عند الهم الذّاتي، إنما تحاول الخروج إلى التّجربة الجزائرية لأنّ جمالية القناع نابعة من قدرته على نقل مختلف التّشبيهات والصّور الفنية التي تجلت في تقريب صورة عمل "**الناعس**" بالملائكة والشّياطين، وهذا ما يمثل طريق الاستلهام الحداثي من خلال خلق صورة جديدة، وبناء نص مسرحي معاصر يتميز بخصائص مختلفة.

عبّر "**جلاوجي**" عن المضامين السّياسية المعبرة عن روح عصره، مع الدّعوة إلى ما هو أفضل دائما ليصبح بذلك النّص المسرحي "**التاعس والناعس**" نصا منفتحا على وعي فكري ومعرفي خاص ممزوج برؤية معاصرة لواقع المجتمع الجزائري، بالإضافة إلى أنّ تحليل كوميديا القناع كفيل بكشف النّقاب عن المعاني، والتّصورات الفكرية التي يحملها الإنسان الجزائري حول عالمه، فثقافة التّعبير بها تمتاز بالثراء والغنى، وذلك يرجع إلى التّرسبات المضمرة والرّمزية التي تخلفها بوصفها آلية لإنتاج المعنى، وتداعيات تضفي على الواقع قيّما وجماليات جديدة.

[1]-عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص19-21.

استطاع الكتاب إذا التّعامل مع كوميديا القناع بوعي وفاعلية، وهو ما جعل النّصوص المسرحية الكوميدية تزخر بالكثير من التّضمينات النّسقية وما تحمله من أفكار، وتوجهات قد ترتبط برؤية الكاتب أو قد تعبر عن أفكار المجتمع، فهي متواجدة في النّص ترصد حركيته ونموه مع تطور الأحداث والشّخصيات، كما تحتاج إلى تأويل وإعادة قراءة وتحليل الدّلالات، فتتبع حقيقة توظيفه في النّص المسرحي الذي يزخر بالقيم الفكرية والفلسفية، فضلا عن قدرته على دعم المعنى العام وتنويع المضامين.

3. 4 كوميديا القناع في النّص المسرحي "المعطف وسوق النساء" "لسفيان عبد اللطيف":

وظّف الكاتب كوميديا القناع في النّص المسرحي "**سوق النساء**" توظّيفا مكثفا، وتجسّد من خلال جملة "سوق النساء" التي تكررت في النّص كثيرا باعتبارها جملة ثقافية كوميدية تنفتح على دلالات ثقافية تنطوي على حمولة تحيل إلى تراث شعبي جزائري عريق يتواشج مع المثل الشعبي «سوق النساء سوق مطيار ويا داخلو رد بالك..يوريولك من الربح قنطار ويخسروك في راس مالك»، إذ عمل الكاتب على استثمار المثل الشّعبي المنتشر في الأوساط الجزائرية الذي يردده الرجال تعبيرا وتذمرا من كثرة انشغالات النّساء ومكرهنّ وتسببهنّ في خسارة الرجال للمال، ويبطن المثل ما علق في المخيال الشّعبي من صورة سلبية للمرأة بوصفها متلاعبة، تسعى للسيطرة على فحولة الرجل المتوارثة.

جاءت كوميديا القناع في هذه الجملة «سوق النساء» لتثبت الارتباط الوثيق بين المرأة والسّوق؛ فالمرأة لا تشعر بالرضا النّفسي إلاّ وهي في السّوق، وهذا ما يتلاءم مع النّسق الظاهر إلا أنّ النّسق المضمر ينطوي على حمولة فكرية، ومفاهيم رمزية تتحرك ضمن إطار اجتماعي يبرز محاولة المرأة الحصول على حقوقها المهضومة.

عمل "**سفيان عبد اللطيف**" على استثمار كوميديا القناع المتجلية في عنوان النّص المسرحي "**المعطف**" لتمرير نسق مضمر متمثل في تحوّل اجتماعي بين الرّجل والمرأة، وقد استحضر لفظة "المعطف" قناعا تجسّد في استدعاء معنى ظاهرا واضحا قريبا لفهم السّياق متمثلا في وعي الرجل

بالدفء الذي يشي به "المعطف" الذي سرعان ما يتحول إلى نار ألغت فحولته المتوارثة بفعل تنازله عن المعطف لصالح زوجته، وهذا ما ظهر في الحوار الآتي:

«-**عزيز**: يا امرأة ...ياامادام...ازربي شوية...البلدية راهي تفتح بكري

-**رميسة**: هاا...ماما ماما...أرواحي تشوفي باباتي لابس ماماتي!!

-**أميرة**: أنا ثان نلبس manteau كيما تاعك غير أنتوما تلبسوا مونطوات السلطة ولا..

عزيز: والله...يخرج عليك»[1]، تحولت الجملة (أرواحي تشوفي باباتي لابس ماماتي) إلى قناع كوميدي جسّد انتقال السّلطة من النّسق الذّكوري إلى النّسق الأنثوي وتبادل الأدوار، لكن سرعان ما فشل التّغيير بسبب الحادث الذي تعرضت له "**أميرة**" في البلدية، مما حال دون تحقق الحلم الذي بذلت من أجله كل إمكانيات الخلاص، وهذا ما يضمر عن فشل النّسق الأنثوي في احتواء السّلطة السّياسية، وتجلى ذلك كالآتي:

«-أصوات احتجاج وصياح شعبي كبير...تدخل أميرة ممزقة الثياب، تحمل كراسة رميسة وتحتضنها...يدخل عزيز من اليمين ويلبسها معطفه ويخرجون.

-**الشيطان**: احنا ما يهمناش بقاء حال حبكم...ولا بقاء حبكم لحالكم...احنا حابينكم تبقاو على هاذ الحال»[2]، يحشد الكاتب قدرته الفنية بطريقة مقنعة وجمالية، فالمقطع يشير إلى قوة الصّراع بين المواطن والسّلطة الإدارية التي مثلتها "**أميرة**"، ما يعدّ إسقاطا على المجتمع الجزائري يعكس الأمراض الاجتماعية لنقد الواقع، وعليه فإنّ القراءة الثّقافية تشي بالصّراع الأزلي بينهما، ولعل مردّ ذلك إلى الإهمال واللامبالاة، ومنه فقد شكّل القناع مرجعية ثقافية مكثفة بطاقات تعبيرية بالدّلالات والرّموز ليتقاطع معها تعبيرا عن شعوره الرّاهن بإدانة الممارسات الجائرة للسلطة الإدارية.

[1]-سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية القسنطينية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، ص166.

[2]-المصدر نفسه، ص180.

لقد جاء توظيف كوميديا القناع في النّص المسرحي الكوميدي الجزائري ليمثل اندماجا مع الواقع، ولا ينفصل عنه بأي حال من الأحوال، إذ يعتبر خلفية إيحائية مميزة، ويتجلى ذلك عبر التّقنيات المختلفة المصاحبة لهذا القناع التي يلجأ إليها الكاتب لإثراء نصوصه المسرحية الكوميدية.

4.الكوميديا الحدث الدّرامي:

يسعى النّص المسرحي الجزائري إلى تصوير الواقع المعيش وترجمة معطياته وتمثيلها بأسلوب جدي حينا وكوميدي حينا آخر، ليصبح نسيجا متجانسا لجملة من التّمثلات الثّقافية والسّياسية والاجتماعية والفكرية.

4. 1كوميديا الحدث الدّرامي في النّصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني"

حاول "**رشيد القسنطيني**" من خلال النّص المسرحي " **حبيت نتوب**" تصوير الصّراع بين الأضداد المتمثلة في شخصية (رشيد السكير والخطيب المتدين)، وما أنتجته من تصادم أفكار واحتدام الصّراع بينهما ليكتسي عمقا وأهمية من حيث المضمون، وبالتالي يزداد نضجا من حيث الشّكل الفني لكن وبالرجوع إلى النّزاع القائم في النّص لا نحس بجدية الصّراع بين الشّخصيتين التي تتراشق فيما بينها بألفاظ وعبارات تحاول من خلالها الانتقاص من قيمة الشّخصية المضادة، وهذا ما يتجلى في الحوار التالي:

«-**الخطيب**: قال لك إذا خطبك الجاهل سلاما ولكن الأن

نتخاطب مع هبالك رد جاهل لطريق الخير قابلني.

-**رشيد**: هاني هاني، أنا نتكلم ماني بحال لخرين يسكتوا أسمعت

-**الخطيب**: خليني نتكلم معاه، ماراك غاضك الحال على

الخمر حتى راك. راك صايب فيه صلاح أو منفعة.

-**رشيد**: وي من فيها. وأنت تقطع في الخمر، أنت راك كنت

أزمان تخبطها، حتى يضربوك الحيوط

(عكلة على لسانه)

-بلثغة في لسانه ولا يجد ما يقوله للخطيب، يضحك ... معتذرا له»[1].

يظهر الحوار السّابق حدثا دراميا متمثلا في محاولة "**رشيد**" التّوبة من المسكرات حرك به الكاتب آلية اشتغال الوعي القائم بالنسبة إلى طبقة اجتماعية متربعة على رأس الهرم الدّيني تتسم بالصلاح والحكمة، وبالتالي فإن ما يعول عليه "**رشيد**" هو الجرأة في التّخلص من أسر الإدمان والتّوبة عن السّكر باللّجوء إلى السّلطة الدّينية التي تتمثل في شخصية "**الخطيب**"، ونستشف ذلك؛ من الملفوظ الحواري الذي يصوّر مشهد التّوجيه «ماراك غاضك الحال على الخمر حتى راك. راك صايب فيه صلاح أو منفعة»، وتكمن قوة الحدث هنا في اتهام رشيد للخطيب بمعاقرة الخمر، وتجلّى ذلك في قوله: «أزمان تخبطها، حتى يضربوك الحيوط»، مما حول الاتّهام الدّرامي إلى كوميديا من خلال شدة السّكر التي أدت به إلى فقدان الوعي لدرجة الاصطدام بالجدار، وهذا ما خفف من وطأة الحدث.

إنّ النّص المسرحي "**حبيت نعيط***" "**للقسنطيني**" اشتمل على حدث رئيسي انبثقت عنه مواقف درامية ذات ملامح كوميدية تُحرّكها شخصيات تتميز بالرّوح الجزائرية، إذ عرضها الكاتب في قالب فني كوميدي، وهذا ما يتجلى في المقطع النّصي الآتي:

«-**رشيد:** من صغري وأنا غريب

عن كبري قلت نتزوج

جابولي هجالة بربيب

مهبول وقبيح ومعوج

ما نحوز يا سي حسان

يشوف واش عمل فينا دحمان

نصير مبخوص وأنا زعفان

---

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص50.

*مسرحية كوميدية ركز فيها القسنطيني على الصراع بين الزوج والربيب؛ وما تمخض عنه من مشاكل على رأسها رفض التعليم ورفض الختان، بطريقة هزلية حاول الكاتب فيها توجيه رسالة اجتماعية عن ضرورة تقبل الآخر ونشر ثقافة الحب والاحترام بين أفراد الأسرة الواحدة.

وشي يتبدل ألوان ألوان»[1]، ينم الحوار في هذا المقطع عن تصوير الحدث المتمثل في الشّكوى من سوء تربية الربيب بطريقة درامية على الرّغم من الأسلوب الكوميدي؛ إذ جاءت الشّكوى محملة بلغة النّقد اللاذع، لأنّ النّموذج الجزائري دائما ما يرفض الرّبيب، وفي هذا المعنى إشارة صريحة يعلن فيها "**رشيد**" القطيعة مع ابن زوجته، وكأنّ الكاتب في هذه المسألة يهاجم الانحطاط الاجتماعي وسلوكياته العقيمة التي غالبا ما تشي بانهيار الأسرة الجزائرية.

يمزج الكاتب بين الكوميدي والحدث الدّرامي في هذه المشاهد المسرحية مما أضفى على النّص كثافة لغوية مشبعة بالإيحائية والرّمزية التي تحتوي نقدا اجتماعيا لاذعا لسلوك منحرف، وقد شكّل الحدث الدّرامي المتمثل في ختان الرّبيب الحدث الرئيسي في النّص المسرحي من خلال قوله:

«-رحت عربنت اللالات، الحاجة والطباخات، رجع يقولي- لا لا ما نختنش هيهات، جمعة ونص قبل لختانة، هو مخبي وراء الخزانة، ليلة العرس الآلة تضرب، وتغني قبالته، تخبى على الناس في الزانقة، ليخرد يدخل بعينيه الزرقة، دار العرس رجعت سبيطار، شي فراش وشي فوق البلانكار»[2].

ركّز الكاتب على الأحداث المسرحية المتمثلة في قبول الولد الختان أو إلغاء الحفل ليجلي لنا من خلالها مسارا فاعلا ومؤثرا يطغى على سيرورة السّرد في النّص المسرحي، إذ أنها كرست جدلية الصراع بين الزوج والربيب بطريقة كوميدية نستشفها من نهاية الحدث بقوله: «دار العرس رجعت سبيطار، شي فراش وشي فوق البلانكار».

إنّ الربيب من منظور القراءة الثّقافية يتساوى ومعنى النّبذ والرّفض، لأنّه غريب يسهم في توريث الهموم التي لا حصر لها، لذلك كانت الصّيغة الخطابية تحمل معانيّ القسوة والرّفض والجحود للشخصية الرّئيسية «كل يوم وأنا نطرد، وأيماه تفتش وطرطر، ترفد له في قلب هباله»[3]، ويحمل ذلك معنى تنفيذ أمر الطّرد مباشرة من المنزل، نظرا لتوفر العوامل والأسباب التي منحها النّسق الاجتماعي للرجل في

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص32.

[2]-المصدر نفسه، ص33.

[3]-المصدر نفسه، ص32.

حرية التّصرف دون الرجوع إلى المرأة أو أخذ مشورتها في محاولة منه إلغاء فاعلية دورها بأدوات قمعية وتهديدية.

ومن بين الأحداث الدّرامية الزّاخرة بالكوميديا؛ حدث ذهاب الربيب إلى المدرسة إذ يواصل الكاتب فيه تحطيم الجدار الذي يختفي وراءه الدّلال السّلبي الحامل للمرارة والألم، فالكاتب يحاول أن يوازن بين بناء الحدث الدّرامي والكوميديا من خلال النّقد والجدل، وإقامة الحجة، والإقناع والرمز بوصفها نتاجا طبيعيا للمجتمع الجزائري على نحو ما يبين المقطع الآتي:

«-رحت رديت للسكولا

هكذاك وين زاد تبصبص

رد الشيخة مهبولة

والشيخ قالت وملص

يظال يخز بالمعلم

تقول شي في لحمه دوده

مخصص، ومنحس ومطلس

والماكلة شحال يرصص»[1]، يشي المقطع النّصي بالتنافر الخفي بين الرّبيب والأساتذة، لأنّه يمثل أنساقا ثقافية متعالقة تتمحور في مجملها حول قضية الدّلال، وليس رفض التّعليم، والمعنى المضمر هو غيرة الرّجل من الرّبيب الذي يراه منافسا له على أمه هي التي دفعته لكره التّعليم، لتصبح الكوميديا أداة لإنتاج المعاني وتفجير الدّلالة الدّرامية، حيث تمتزج الصّورة بالحدث وبالواقع، وتختلط المفاهيم والمعاني والأدوار، وتتقاطع الانفعالات، ويمتزج الألم بالضحك والمتعة بالحرج انطلاقا من الجملة الثقافية «تقول شي في لحمه دودة، مخصص ومنحس ومطلس»، إذا «فالمسافة الفاصلة بين الكوميدي والتراجيدي

[1]-رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص33.

تكون أحيانا رفيعة إلى درجة أنه يكفي أن يظهر عنصر بسيط على السّاحة لينقلب الكوميدي تراجيديا»[1].

تحيل الكوميديا على المظهر الاجتماعي، فمن خلال هذه الدّراما تأخذ الكوميديا دور الرّفض؛ فالموقف الانتقادي الكوميدي «نجده يخرج اللذة والمتعة من الألم، وهدفه التغير في مجرى الحياة وإحداث اللذة يكون مصدرا للترفيه مضمونه انتصار الأنا»[2]، ومنه فالكاتب سعى لتصوير الصّراع بين طبقات المجتمع الجزائري، فجعل الحدث اليومي العادي حدثا دراميا فنيا استطاع من خلاله استمالة عواطف المتلقي بإضفاء اللّمسة الإنسانية التي يفتقدها البطل نتيجة العادات التي كرست العنصرية، وأسهمت في إحداث الشّرخ الأسري، وطغيان السّلوك السّلبي الذي يمنح للفرد صفات القبح.

4. 2الكوميديا الحدث الدرامي في النّص المسرحي "الأجواد" "لعلولة":

يعرض النّص المسرحي "**الأجواد**" "**لعبد القادر علولة**" أحداثا درامية بالاستعانة مع بعض الملامح الكوميدية، إذ يحتفي الكاتب بالزخم الشّعبي وفق أسلوب يوحد بين الدّراما والكوميديا ضمن تمازج فني عن طريق قالب فكاهي يكشف صور الويلات التي يعاني منها الفرد الجزائري، واضطلاع "**علولة**" بهذه الوظيفة الاجتماعية عبر توجيه النّقد لمؤسسات الدّولة بكل حرية فالنّص-هنا-يمثل إضاءة مشهدية للأحداث واللّقطات التّابعة لها، وفق أنساق مكتظة بعملية التّوليد الفاعلة في تحريك الحدث ضمن رؤية شمولية للمشهد الذي يفجر الحالة المأساوية[3]، وهذا ما تجلى في المقطع الآتي:

«-نهدي جسدي. يعني هيكلي العظمي للمدرسة ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية...يا حافظ يا ستار. واش أداك لهذا الفكرة يا ولد أما واش أداك...تهدي عظامك للمدرسة؟ ...وحاب نزيد نفيد هذا الثانوية اللي خدمناها...نفيد في التعليم...نفيد في تكوين الشبيبة...الوطنية امتاعك راك

[1]-يونس لوليدي، مفهوم الكوميديا والكوميدي عند أوجين يونسكو، مجلة ثقافات، العدد-2019، البحرين، 2007، ص150).

[2]-ينظر: هنري برغسون، الضحك، تر: سامي الدروبي، ص55.

[3]-ينظر: مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، ص223.

موصلها للعظم...راك حابنا نخرجوك من القبر...نوقفوك هنا مثل الشبح داخل المدرسة؟ ...امضي معايا في الرسالة...ناضوا من بعد يجروا باش يحققوا الأمنية وعندهم ما سمعوا في المشقة، قصدوا أصحاب المراتب المعينة وعندهم ما سمعوا في المسافة»[1]، قدّم "**علولة**" من خلال الوصف الدّقيق للحدث الدّرامي المتمثل في "تبرع العكلي بجسمه لصالح المدرسة"، صورة من صور الوطنية المجسدة في شخصية "**العكلي**" الذي يعدّ نموذجا من النّاس البسطاء الذين يتصفون بصفة الكرم حسب الكاتب مما أسهم في تطوير التّجربة المسرحية بالإضافة إلى التّكثيف اللّغوي الكوميدي المتجلي في قول "**المنور**" (الوطنية امتاعك راك موصلها للعظم...راك حابنا نخرجوك من القبر...نوقفوك هنا مثل الشبح داخل المدرسة؟). فالكاتب اعتمد هنا على توليفة درامية من النّقد والهجاء والتّلميح والتّهكم والدّعابة...وذلك بهدف التّعريض بشخص ما أو فكرة أو شيء وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور[2].

وجه الكاتب نقدا لاذعا على لسان "**المنور**" إلى مختلف مؤسسات الدّولة الذي تجلى في قوله: «اللي قال لنا: قد مولنا مشروع اجتماعي اللي يفيد البلاد...زيدوا فكروا...المشاكل في الميدان الاجتماعي راها منها وعليها واللي قال لهم: راكم غالطين في العنوان واللا باغيين تخلقوا لنا نزاع مع قسم المتاحف...واللي قالهم: عظم الله أجركم وأجر الجميع...زيدوا استنوا حتى تتكون وزارة خاصة بهذا الشؤون...اللي قالهم رانا جايبين من الهند عدد لا بأس به من الهياكل»[3]، لقد ركّز "**علولة**" على الحدث الدّرامي ليكشف بذلك الضّغوط الحياتية على الذّات الجزائرية، إذ صوّر ضحالة القيم السّلطوية التي كانت تقمع الطّبقة الكادحة، فالتصاق المقطع بالصّبغة الدّرامية أعطى ملمحا شعوريا قويا يشي بالمأساة التي يعاني منها المواطن نتيجة تقاعس مؤسسات الدّولة من (مستشفى، متحف،

[1]-عبد القادر علولة، ثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص106-107.

[2]-ينظر: نبيل راغب، الأدب الساخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2000 ص13.

[3]-عبد القادر علولة، ثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص108.

بلدية)، وهذا ما يكشفه الكاتب من خلال تغليفه الحدث الدّرامي بملامح كوميدية أحالت إلى تحولات سلبية عميقة عرفتها الجزائر في فترة الثّمانينيات.

صاحَب تلك الرّؤية التّراجيدية مسحة كوميدية عبرت عن واقع مرير قوبل بالضحك، من باب "شر البلية ما يضحك"، وتجسدت هذه التّقنية التّعبيرية بكثافة في المقاطع النّصية التي جاءت لتعرية الواقع الاجتماعي والسّياسي والثّقافي في أشكال تكاد تكون في الكثير من الأوقات دراما هزلية فيما يشبه الضّحك كالبكاء، فالصبغة الدّرامية سيطرت على النّص لتوحي بمفهوم الفجائعية والمأساوية واليأس، ويتجسد ذلك في الحديث عن أزمة المدرسة الجزائرية بالإضافة إلى التلازم مع الحاضر بأمراضه الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تنخر جسد المجتمع.

يتّضح لنا من خلال التّحليل السّابق؛ محاولة "**عبد القادر علولة**" تجاوز هذه الدّراما والتّقليل من وقعها باللّجوء إلى الكوميديا ليستهزئ بالواقع، فالطّابع الكوميدي يعبث بالمأساة ويتلاعب بها، ويسعى إلى تجاوز تأثير الأمراض الاجتماعية، ومنه فكلّ المواقف الكوميدية التي نلتقطها نجدها تشتغل عبر ما يمكن أن نطلق عليه منطق لا واقعية الواقع؛ وهي سمة تتجلى في أغلب أعمال "**علولة**" ومن ذلك تتحدد خاصية رؤية العالم وتمثل الموضوع في الوضعيات الواقعية المختلفة التي تتردد في أعماله كلها[1]، على الرّغم من سيطرة الأحداث الدّرامية في أعمال "**علولة**" إلا أنّه استطاع التّخفيف من وطأتها بالاستعانة بالكوميديا لتصوير الظواهر الاجتماعية المختلفة.

لقد نجح الكتاب الجزائريون في صناعة الحدث الدّرامي والتّطرق إلى الأمراض التي تنخر المجتمع الجزائري عبر الكوميديا المبنية على إنتاج المعاني، وبناء الفضاء الدّلالي للنص، وتشكيل النّظريات الضّمنية مما أسهم في كشف مطبات الواقع المعاش ومفارقاته المختلفة، في قالب فني استلهم رؤاه من المخيال الجمعي والتّراث الشّعبي، وكأنّ الكوميديا هي تحدّ للفجيعة، وهي قادرة على استيعاب الشّحنات الفنية.

[1]-ينظر: بلحسن عمار، أنتليجانسيا أم مثقفون في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص57.

وخلاصة القول أنّ النّص المسرحي الكوميدي استعان بآليات الآتية: كوميديا الشّخصية، كوميديا اللّفظ، كوميديا القناع، كوميديا الحدث الدّرامي لرسم تفاصيل الحياة الواقعية، والتّعبير عن الهم الجزائري وإحباطاته، وتجلى ذلك من خلال الاعتماد على المقاربة الثّقافية وما تضمره من أنساق تفضح العينات المسحوقة التي تعيش على هامش المجتمع في تلك الأحياء، ممّا يشي بفضح صور الاستبداد والاستغلال البشع للنسق السّلطوي.

خاتمـــــــــــة

حاورت هذه الدراسة "تجليات الكوميديا في النص المسرحي الجزائري دراسة نسقية ثقافية لنماذج مختارة" وخلصت إلى جملة من النتائج فيما يأتي:

*يلحظ المستقرئ للنتاج المسرحي الجزائري وفرة النصوص الكوميدية لدرجة أنها شكلت ظاهرة تستحق الدراسة والتحليل.

*لم يكن توظيف الكوميديا بغية إثارة الضحك فحسب، وإنما انبثقت عن تناقضات ومفارقات أنتجتها أنساق ثقافية متباينة، استقطبها الكاتب للكشف عن الثّقافة الجزائرية البارزة بجلاء ووضوح، والمسكوت عنه الذي استطاعت الكوميديا التعبير عنه من خلال تمظهرات أنساق مضمرة توارت من أفعال وأقوال ومواقف جسدتها شخصيات مسرحية ساخطة ورافضة للهيمنة.

*وظّفت الكوميديا سلاحا اجتماعيا وثقافيا موجه ضد الأفكار التي يتبناها المجتمع ويرفضها الدين وبذلك يكون النص المسرحي هنا مجرد استجابة لمتطلبات المجتمع، ورد فعل طبيعي على الثقافة المضمرة.

*ارتبط النص المسرحي بالنسق السّياسي ارتباطا وثيقا، ليأخذ دلالات وأبعاد سيميائية تجسد حقيقة البحث المتواصل عن السّلطة، وهذا ما مكن الكتاب من رسم أنساق مختلفة على رأسها (نسق الحاكم، نسق المحكوم عليه، نسق صناعة الطاغية...وغيرها) إسقاطا على الواقع المعاش لتبرز المفارقات الحادة التي تختزل في شيفراتها تلك الأفكار المشجعة والداعمة للنسق السّلطوي، ونبذ نسق العدل والحرية والمساواة.

*وظّف الكتاب المسّرحيون الجزائريون النسق الاجتماعي في محاولة لكسر هيمنة الثقافة الاجتماعية التي تحط من قيمة المرأة انطلاقا من الأسرة مرورا بمؤسسة الزواج وصولا إلى حتمية معايشة الظروف القاهرة التي تفرض عليها باعتبارها كائنا من الدرجة الثالثة.

*يطفو الصراع في النص المسرحي بين ثنائية الذكورة والأنوثة كثنائية من الثنائيات الممتدة تاريخيا عبر نسق عميق حاضر بقوة على مدار النص، في صراع معلن تارة، ومضمر تارة أخرى يحتاج إلى قراءة ثقافية تجليه ويتشكل هذا النسق من خلال الإيحاءات والرموز الثقافية في قالب اجتماعي يشي بعلاقة

مثقلة بالتوتر، مع تمجيد النسق الذكوري المتسّلط على النسق الأنثوي، ويعود ذلك على اقتناع الكاتب بأن المهمش والمهمل في الثّقافة الجزائرية لم يعد كذلك، بل أصبح كيانا له السّيادة والسّلطة للتحكم بمصير الرجل.

*يحضر النسّق الدّيني بشكل مكثف في النصوص المسرحية الكوميدية الجزائرية ليفضح سلوكيات ذميمة ليتحول وعلى رأسها: الكذب، الاحتيال، الرياء وتحكمها في المجتمع عبر قوة التسويق الذي أنتج بنية مؤسساتية تخفي عيوب الرجل، وأمراض الثقافة الجزائرية.

*يؤدي النسّق الأخلاقي دورا مهما في تشّكل سلوكيات المجتمعات والشعوب ويشغل مساحة واسعة في الصراع بين الفضيلة والرذيلة، والشّعب والسلطة، ولهذا السبب جاءت النصوص المسرحية في الغالب محملة بمجموعة من المضمرات التي تتعلق بهذا النسق لتمرير القناعات التي يؤمن بها الكتاب الجزائريون كضرورة غرس المبادئ الفاضلة لتكريس ديمومة الحفاظ على الأخلاق الإسلامية.

*يمثل النص المسرحي قالبا فنيا اشتمل على مضامين جمالية ظاهرة وثنائيات متضادة تتسم بالقبح والتشويه خلقت صراعا بين الشّخصيات تحيل على سياقات نصية وأنساق ثقافية مضمرة، كما استحدثت جدليات ثقافية جديدة وهذا ما دفع إلى حدوث ارتباك وعدم تكافؤ بينهم في ظل تباين الرؤى الفكرية والحمولات المتضادة مما أفضى إلى بروز تيارين متناقضين.

*تجلت مظّاهر التصادم مع الآخر في النصوص المسرحية بشكل واضح مما يحيل إلى ثقافة الشخصية الهامشية العاجزة عن مواجهة المركز المتسلط نظرا للحمولة الثقافية التي يتمتع بها، فتنامت لديه مشاعر الخوف على مصلحته ومكانته، وتملكه الرغبة في إلغاء الآخر/المهمش واحتقاره، فالمركز مهيمن على أساس عنصر التفوق الذي يمتلكه الذي يقوده إلى إزاحة الهامش، وإخضاعه لقانونه، ومن هنا يحتكر السلطة لضمان ديمومة الفوقية والطبقية، مما يحيل أن الآخر كائن هامشي وجوده مرهون بالمركز ولا تكتمل هويته إلا به.

*وجهت ثنائية (المثقف والسلطة) خيال ليشّكل شّخصية مثّقفة إيجابية وحاكم سّلطوي مستبد وهذا ما يضمر عن هامشية المثقف وغيابه عن ساحة القرار في الحياة السياسية والاجتماعية وتجريده من

حق التعبير والرفض، ومنه جاء المثقف في صورة نمطية متوارثة تشي بالاحتقار والدونية عبر مواقف تستجدي الرثاء والشفقة على النهاية التي آل إليها.

*تعّد الأغنية الشعبية أكثر الأجناس الشعبية انفتاحا على عوالم متعددة كالثّقافة الشّعبية السائدة في الجزائر وطبيعة النظم الاجتماعية مما يساعد على الكشف عن أنساق متنوعة تعبر بشكل متنوع عن الواقع المعاش، ومختلف المواقف الإنسانية.

*يمثّل المثّل الشّعبي خلفية ثقافية ومنجم طاقات إيحائية لا ينفذ له قدرة على التأثير في نفوس الجماهير ووجدانهم، إذ يتميز بهالة من القداسة، لذلك عمل الكتاب الجزائريون على حشد عدد كبير من الأمثال الشّعبية التي استلهموها من المخزون الثقافي المحلي ليعكسوا طبيعة الحياة المحلية وطبيعة العلاقات الاجتماعية، كما أنها تعكس طبيعة المستوى الثقافي والوعي الاجتماعي لأنها تمثل شرائح اجتماعية متعددة، لذلك يعد المثل نسقا يضمر الكثير من الأنساق الثقافية الراسخة في العقل الجمعي الذي يتحكم بدوره في سلوك الفرد والمجتمع.

*تمثّل العادات والتقاليد مدلولات ثقافية واجتماعية لا يمكن للفرد أن يتجاوزها أو ينقدها، نظرا للمكانة الراقية التي تحظى بها بعض الأعراف مما منحها فرصة فرض الحلال والحرام مع الهيمنة حتى أن حضورها في كثير من الأحيان أقوى من حضور السلطة الدينية، ويعود ذلك إلى هيمنتها الثقافية على المجتمع الجزائري.

*تتفاعل كوميديا الشّخصية داخل أنساق ثقافية، خاصة في العناصر التي تضبطها كمرجعيات أساسية كالاسم، والوظيفة، والعادات والتقاليد، والدين، والأفكار وغيرها، كما يزخر النص المسرحي الكوميدي الجزائري بخزان معرفي نظرا لاشتماله على مضامين جمالية وقبحية، جسدتها كوميديا الشخصية استجابة للصراع القائم بين الثنائيات المتضادة، وهذا مؤشر يدل على عمق كوميديا الشخصية وقدرتها على إضمار الثنائيات والمضامين بحسب السياق النصي والنسق الثقافي.

*لا يمكن أن نغفل كوميديا اللفظ التي قدمها الكتاب الجزائريون من خلال تقنيات (المفارقة–الحط من القيمة–القدرة الاستعارية والترميزية...) التي كشفت كثيرا من الأنساق المضمرة تحت عباءة الكوميديا.

*إن كوميديا القناع لغة رمزية حبلى بالصور الإيحائية، باعتبارها تقنية فنية تساعد على البوح بالمسكوت عنه والاعتراف والتعبير عما يدور في المستوى الدفين من الحياة الاجتماعية والشّخصية

ذلك أن القيمة الجمالية للنص المسرحي تقاس بمدى الصدق الذاتي، وعمق الاستجابة، والقدرة على الغوص في أعماق الحياة الجزائرية.

*سعى النص المسرحي الكوميدي الجزائري إلى تقديم وعي جديد بالحاضر عبر تبني فكرة التداخل الأجناسي بين الكوميديا والدراما بوصفهما أدوات فنية تسهم في مضاعفة جمالية النص المسرحي باعتباره أكثر النصوص الأدبية قدرة على المزاوجة بين الرؤية الإبداعية الفردية، والبنية الذهنية للمجتمع الجزائري، وإعادة تشكيلها بأسلوب فني تبدو فيه الذات الجماعية منصهرة مع الذات الفردية.

مهما حاول الباحث أن يخرج بحثه في أحسن صورة، ويلم بكل حيثياته، إلا أن عمله يبق ناقصا ويحتاج في كل مرة إلى التعديل والإثراء، من هذا المنطلق، فإن البحث لا يعتبر إلا نقطة في بحر، ولا يدعي صاحبه أنه وصل للكمال، بل يتمنى أن يكون بحثه إضافة بسيطة، تسهم في كشف جوانب الموضوع المعالج، فالمجال يبقى مفتوحا للتوسيع والتقصي في بحوث مستقبلية تكون أكثر ثراء وتعمقا لتكشف عن الجوانب التي غفل عنها البحث، أو لم يعطها حقها من التحليل، ربما لقصور أو غفلة فالكمال لله، وفوق كل علم عليم.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط11، 1421.

قائمة المصادر والمراجع:

1/المصادر:

1. أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1938.

2.رشيد القسنطيني، 25 مسرحية ونصوص أخرى، تحقيق: حسين نذير، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 2005.

3.سفيان عبد اللطيف، مسرحيات من المدرسة التراثية (البوغي-سوق النساء-المعطف)، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2015.

4.عبد القادر علولة، الثلاثية (الأقوال-الأجواد-اللثام)، دار مورفم، وهران، الجزائر، د ط، 1997.

5.عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، منشورات المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2020.

2/المراجع بالعربية:

6.إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة-السرد وتشكل القيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2014.

7.إبراهيم الحديري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

8.إبراهيم صلاح الفلاي، ازدواجية اللغة، النظرية والتطبيق والمنهج، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط1، 1996.

9.إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطليعة، بيروت، ط4، د ت.

10.أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري-دراسة تطبيقية-في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.

11.أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، دنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

12.أحمد الحمد، السحر بين الحقيقة والخيال، مكتبة التراث، مكة، ط1، 1408.

13.أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 1998.

14.أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1978.
15.أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د ط، 1968.
16.إدريس قرقورة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، د ط، د ت.
17.أسامة قفاش، فن الكتابة الكوميدية، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د.ط، 2012.
18.أنور عبد الحميد موسى، علم الاجتماع الأدبي: منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.
19.بشر القمري، مجازات–مقاربة نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.
20.بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2012.
21.بلحسن عمار، أنتليجانسيا أم مثقفون في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، 1986.
22.جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمال، مركز الأبحاث والأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د ط، د ت.
23.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
24.حياة أم السعد، انشطار الهوية وتبئير الهامش "عمارة لخوص من هجنة الفضاء إلى سردية الرد، العين الثالثة (كتاب مشترك)، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2018.
25.خالد سليمان القوسي، بين خطاب السلطة وسلطة الخطاب، دار كنوز للمعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015.
26.رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.
27.سالم القموري، سيكولوجية السلطة، دار الانتشار العربي، بيروت، ط2، 2000.
28.سعد سرحت، الأنثربولوجيا والسيمياء مقاربات أنثربولوجية تأويلية في ثلاثة نصوص ثقافية اجتماعية، منشورات نون، للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2017.

29.سميرة الديوب، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، الهيئة السورية العامة للكتاب (وزارة الثقافة)، دمشق، د ط، 2009.

30.سناء هادي هدلة، النظريات الفلسفية حول العنف ضد المرأة في المنظور الإسلامي، كلية الشريعة، جامعة دمشق، 2013.

31.شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1990.

32.شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر-أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

33.شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001.

34.صابر حرابي، محاورة الموروث وحوار الفنون في تجربة عز الدين جلاوجي المسرحية، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، العدد 2، 2016.

35.صالح صلاح، سرد (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

36.صلاح الدين جباري، بلاغة الغروتيسك، ألنايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010.

37.صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، دار مابريت، القاهرة، ط1، 2017.

38.طلال حرب، أولية النص، نظرات في النص القصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

39.عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الحكيم عبد الله، تونس، ط1، 1987.

40.عادل لقريب، تمثلات النقد الثقافي في المسرح العربي، دائرة الإعلام والثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015.

41.عبد الأمير جعفر، الفن الغنائي في الخليج، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، 1980.

42.عبد الرحيم عطري، قرابة الملح "الهندسة الاجتماعية للطعام"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2016.

43.عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، طبع في دار توبار للطباعة، مصر، ط1، 1992.

44.عبد الغني منديب، الدين والمجتمع دراسة سيسيولوجية للتدين بالمغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2006.

45.عبد القادر بن دعماش، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري، نقله إلى العربية توزوت محمد، منشورات انتر سيتي، 2007.

46.عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت، ط1، 2010.

47.عبد الله الغذامي وعبد الله اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوؤيا، ط1، 2004.

48.عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

49.عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

50.عبد الهادي عبد الرحمن، عرش المقدس الدين في الثقافة والثقافة في الدين، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2000.

51.علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة الجزائرية، منشورات الاختلاف، 2000.

52.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ط2، د ت.

53.غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر عبد الله إبراهيم أنموذجا، دار نيبور للطباعة، العراق، ط1، 2014.

54.فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 1988.

55.كريم المهنا، أولياء الله الصالحين في المغرب العربي، دار مراكش، المغرب، د ط، د ت.
56.لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة، القاهرة، د ط، 1998.
57.مجموعة من الباحثين الأكاديميين، مطارحات في النقد الثقافي، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، ط1، 2020.
58.محمد بوعزة، استراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2001، ص42.
59.محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.
60.محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، مصر، ط1، 1994.
61.محمد رجب الباردي، شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1993.
62.محمد شحرور، الدين والسلطة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
63.محمد عبد المعبود موسى، علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، (دراسة تحليلية نقدية)، نشر كلية القصيم، السعودية، د ط، د ت.
64.محمد فتحي يونس، صناعة الدكتاتور دراسة في أساليب دعاية للقادة الساسيين، علا للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، د ت.
65.محمد عنائي، فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998.
66.محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب الحديث، 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، 1967.
67.محمود خليف خضير الحياني، السلطة والهامش استراتيجية النقد الثقافي في مقاربة المتخيل العربي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.
68.محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005.

69.محمود مفلح، البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض-مصطلحات-توثيق-مقترحات-آفاق)، منشورات وزارة الثقافة، مديرية التراث الشعبي، دمشق، د ط، د ت.

70.منير مهادي، نقد التمركز وفكر الاختلاف (مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم)،دار الروافد الثقافية، ط1، 2013.

71.مهاب عوض، الكرامة في الشعر الصوفي، دار دمشق، سوريا، ط1، 1977.

72.مهند إبراهيم العميدي، الأنساق الثقافية وتمثلاتها في النص المسرحي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

73.مولود زايد الطبيب، علم الاجتماع السياسي، منشورات السابع من إبريل، ليبيا، ط1، 2007.

74.نادر كاظم، الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، ط2.

75.نادية هناوي، الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية)، مقاربات في النقد الثقافي، لبنان، كندا، ط1، 2016.

76.نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، دت.

77.نبيل راغب، الأدب الساخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2000.

78.نزار عبد الجليل، السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

79.نعمان، محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوفيقية للطباعة، الأزهر، ط1، 1978.

80.نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2000.

81.نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007.

82.نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 1990.

83.هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، دراسات مركز الوحدة العربية، د ط، د ت.

84.هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

85.هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة الطرائق السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

86.وحيد عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، دار الإمام مالك، البليدة، 1418.

87.ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح والدراما بالميثولوجيا والمدنية والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2010.

3/المراجع المترجمة:

88.ألكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، تر: أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر، درا الكتاب، القاهرة، 1967.

89.إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عنائي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

90.إدوارد سعيد، خيانة المثقفين، تر: أحمد الحسين، دار نينوى، بيروت، لبنان، د ط، 2011.

91.إدوارد سعيد، صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

92.أديت هاملتون، الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، تر: حنا عبود، المعهد العالي للفنون المسرحية، الجمهورية العربية السورية، دمشق، د ط، 1997.

93.الأراديس نيكول، علم المسرحية، تر: الدريني خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1992.

94.آرثر إيزبرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1.

95.أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (القاهرة) مصر، ط1، 1953.

96.ألبير كامو، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1912.

97.أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2.

98.أندرو إيدجاروبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط2، 2014.

99.ايفريتم.شريك ريتشارد موريل أساليب التمثيل، تر: سامي عبد الحميد بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، د ط، 2010.

100.إيميل دوركايم، أصل التفكير، تر: خالد بحري، دار ابن رشيق للنشر، تونس، د ط، 2005.

101.بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قفعراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، د ط، 2009.

102.ت.ج.ا.نيلسن، نظرية الكوميديا في الأدب والسينما، تر: ماري إدوارد نصيف، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، د ت.

103.توين فان دايك، الخطاب والسلطة، تر: غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

104.جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: د.شاكر عبد الحميد، سلسلة كتب ثقافية وشهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، د ت.

105.جيرار ليكرك، سيسولوجيا المثقفين، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2008.

106.علي شريعتي، مسؤولية المثقف، تر: إبراهيم الدسوقي، دار الأمير، بيروت، لبنان، ط1، د ت.

107.فيليب سيرنج، الرموز في الفن–الأديان–الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط1، 1992.

108.ماري كلود كانوفا، الكوميديا، تر: علاء شطنان التميمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2006،

109.مذكرات علالوشروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000.

110.مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد الخياط، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1999.

111.ملفنهيلترس، أسرار كتابة الكوميديا، تر: صبري محمد محسن، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

112.مولوين ميرشنت كليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

113.هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 2007.

114.وليام، هارت، إدوارد والمؤثرات الدينية للثقافة، تر: قصي أنور الدبيان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2001.

4/المعاجم:

115.أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ط1، 1953.

116.باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015.

117.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

118.محمد عاطف غيث، قاموس الاجتماع، دار المعارف الجامعية، بيروت، د ط، دت.

119.المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، د ت.

120.الياس ماري وقصاب حنان، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي-إنكليزي-فرنسي، مكتبة لبنان، ناشرون، 1997.

5/المذكرات:

121.علي عبد العزيز أبو سنينة، الغراب في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ/د إحسان الديك، جامعة النجاح الوطنية، 2012.

122.محمد شرقي، موليير بين البناء الكوميدي وتجليات الحس التراجيدي "طرطوف، دون جون، كاره البشر"، نموذجا-دراسة في الشكل والمضمون-رسالة ماجيستير، إشراف: سليمان عشراتي، جامعة وهران، 1999، 2000.

123.نواري بن حنيش، تقنيات الفكاهة في المسرح الجزائري نصوص رشيد القسنطيني أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2014.

124.نوال بن بوزيد، الهامش في العصر العباسي أبو الشمقمق أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي قديما وحديثا، إشراف الأستاذة قنشوبة أحمد، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2015/2014.

125.نور رحيم حنيوي، الأنساق الثقافية في شعر أديب كمال الدين، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ/د علي هاشم طلاب الزيرجاوي، جامعة المثنى،2018.

126.ياسمينة شرابي، الموروث في أدب الرحلة الجزائرية "نماذج من رحلات القرن العشرين"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أكلي محمد أولحاج، البويرة، الجزائر، 2013/2012.

المجلات والدوريات:

127.حسن عطار الركابي، مركزة الهامش في رواية أصغر أكبر لمرتضى كراز، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، جامعة القادسية، المجلد 12، العدد 1، 2019.

128.راوية يحياوي، الاشتغال الرمزي في مسرحية "التاعس والناعس"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد 12، 2012.

129.رحموني رضا، البنية السردية في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة، مجلة الخطاب، المجلد 14، العدد1، 2019/2/1.

130.سعودي سلاف، فتحي بوخالفة، تشكلات السخرية السوداء في مسرحية "واك واك الحق"، للحسن قناتي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد 11، عدد 2، 2019.

131.صليحة تباني، نسقية الأنثى في ثقافة الآخر الجنوبي بين سلطة العقل ورغبة الجسد قراءة نقدية في رواية "سيرابا" لمحمد سعدون"، مجلة المدونة، جامعة البليدة، مجلد 7، عدد 1، جوان، 2020.

132.عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، رؤية جديدة، مجلة النقد الأدبي "فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد9، 1996.

133.عمر عبد الواحد، بلاغة التهميش السياسي "الشيعة أنموذجا"، مجلة فصول النقد الأدبي، المجلد 25، العدد99، ربيع 2017.

134.غزالة أقور، القارئ بين المركزية وهامشية الإبداع-قراءة في الخطاب الأدونيسي، مجلة المخبر، عدد8، 2012.

135.محمد عبد الله الثقفي، الكوميديا القاتمة والمسرح المعاصر، مجلة الفكر المعاصر، عدد 2، مصر، 1965.

136.نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، عدد 3، أفريل 1987.

137.يونس لوليدي، مفهوم الكوميديا والكوميدي عند أوجين يونسكو، مجلة ثقافات، العدد- 2019، البحرين، 2007.

المواقع الإلكترونية:

138.الصغير إبراهيم محمود، الكوميديا الوجه الضاحك للمسرح، الباحثون (نسخة إلكترونية)، العدد 50أب 2011م.

فهرس الموضوعات

مقدّمة	(أ-ز).
الفصل الأول: المدخل المفاهيمي (الكوميديا/ النقد الثقافي).....	(9-48)
1. مفهوم الكوميديا.....	(9-29)
أ. لغة.....	(9-10)
ب. اصطلاحا.....	(10-12)
2.نشأة الكوميديا:	(12-20)
أ/ **الكوميديا في المسرح الغربي**.....	(12-17)
1.الكوميديا الكلاسيكية.....	(13)
2.الكوميديا المتوسطة.....	(14)
3.الكوميديا الجديدة.....	(14-15)
4.الكوميديا الرومانية.....	(15-16)
5.الكوميديا في القرون الوسطى.....	(16)
6.الكوميديا في عصر النهضة.....	(16-17)
7.الكوميديا الكلاسيكية.....	(17-18)
8-أزمة الكوميديا في القرن الثامن عشر.....	(18)
9.الكوميديا في القرن التاسع عشر والقرن العشرين.....	(19-20)
ب/ **الكوميديا في المسرح العربي**.....	(20-24)
ج/ **نشأة الكوميديا في المسرح الجزائري**.....	(24-28)
3.علاقة الكوميديا بالضحك.....	(28-33)
4.أنواع الكوميديا	(33)
1.كوميديا اللفظ.....	(33-34)
2.كوميديا الشخصية.....	(34-35)
3.كوميديا الحدث الدرامي.....	(35)

4.كوميديا القناع.....	(35-36)
*أنواع الكوميديا حسب باتريس بافيس.....	(36-39)
5.خصائص الكوميديا.....	(39-42)
2.مفهوم النقد الثقافي.....	(42-43)
2.2.مرتكزات النقد الثقافي.....	(43-46)
أ-الدلالة النسقية.....	(46)
ب-الجملة الثقافية	(46)
ج-المجاز الكلي.....	(46)
د-التورية الثقافية.....	(46)
هـ-النسق المضمر.....	(46-47)
و-المؤلف المزدوج.....	(47)
3. 2.وظيفة النقد الثقافي في النصوص المسرحية.....	(47-48)
الفصل الثاني: الكوميديا في النص المسرحي وأنساقها المضمرة.....	(50-99)
نسق السلطة (الحاكم).....	(51-54)
نسق المعارضة.....	(55-58)
نسق الطاغية.....	(58-59)
الغراب نسق أسطوري.....	(62-64)
2. النسق الاجتماعي.....	(65-66)
نسق الذكورة	(66-70)
نسق الأنوثة.....	(70-72)
نسق الزواج.....	(72-76)
نسق التمرد.....	(76-80)
نسق الطعام.....	(81-82)
3.النسق الديني.....	(82-87)

4.النسق الأخلاقي.....	(87-98)
نسق السحر.....	(88-94)
نسق السكر.....	(95-99)
الفصل الثالث: الثنائيات الضدية وتجليات الكوميديا في النّص المسرحي الجزائري	(101-145)
1/ثنائية المركز والهمش.....	(101-103)
1.ثنائية المركز والهامش في النصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني"	(102-104)
2.ثنائية المركز والهامش في النص المسرحي الأجواد "عبد القادر علولة" :	(104-112)
3.اللغة والهامش	(112-116)
2.ثنائية المثقف والسلطة.....	(116-128)
1.مفهوم المثقف.....	(117-118)
2.المثقف والسلطة في النص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة"....	(119-120)
3.المثقف والسلطة في النص المسرحي "التاعس والناعس" "لعز الدين جلاوجي"	(120-127)
4.المثقف والسلطة في النص المسرحية "المعطف" "لسفيان عبد اللطيف"....	(128-131)
3.ثنائية التراث والراهن.....	(131-141)
1.الأغاني الشعبية.....	(132-136)
2.المثل الشعبي.....	(136-140)
3.العادات والتقاليد.....	(140-145)
الفصل الرابع: تجليات الكوميديا في بنية النص المسرحي	(147-192)
1.كوميديا الشخصية.....	(147-161)
1.كوميديا الشخصية في النصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني" ...	(147-150)
2.كوميديا الشخصية في النص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة"	(150-153)
3.كوميديا الشخصية في النص المسرحي "التاعس والناعس" "لعز الدين جلاوجي"	(153-158)

4.كوميديا الشخصية في النص المسرحي "المعطف" "لسفيان عبد اللطيف"....	(158-159)
2.كوميديا اللفظ.....	(160-172)
1.كوميديا اللفظ في النصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني" ...	(160-164)
2.كوميديا اللفظ في النص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة"	(166-169)
3.كوميديا اللفظ في النص المسرحي "التاعس والناعس" "لعز الدين جلاوجي"..	(164-168)
4.كوميديا اللفظ في النص المسرحي "المعطف" "لسفيان عبد اللطيف".....	(168-172)
3.الكوميديا قناعا فنيا.....	(172-185)
1.كوميديا القناع في النصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني"	(173-175)
2.كوميديا القناع في النص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة".....	(175-180)
3.كوميديا القناع في النص المسرحي "التاعس والناعس" "لعز الدين جلاوجي"..	(180-183)
4.كوميديا القناع في النص المسرحي "المعطف" "لسفيان عبد اللطيف".....	(183-185)
4.الكوميديا الحدث الدرامي	(185-192)
1.كوميديا الحدث الدرامي في النصوص المسرحية "لرشيد القسنطيني"	(185-189)
2.كوميديا الحدث الدرامي في النص المسرحي "الأجواد" "لعبد القادر علولة".....	(189-192)
خاتمة.....	(194-197)
قائمة المصادر والمراجع	(199-209)
فهرس الموضوعات	(211-214)

ملخص البحث

يعّد النص المسرحي الكوميدي من أكثر النصوص استيعابا لمشاكل المجتمع، فقد غطى حيز التجارب الإنسانية من خلال الممارسات الاجتماعية والثقافية والدينية والسياسية، وهذا ما فتح الباب أمام النقد الثقافي لدراسة الأنساق المتخفية تحت غطاء الكوميديا على الرغم من أن المكتبة الجزائرية تفتقر إلى دراسة ثقافية عن الإنتاج المسرحي، الأمر الذي حفزني على البحث في موضوع "تجليات الكوميديا في النص المسرحي الجزائري- دراسة نسقية ثقافية لنماذج مختارة"-باعتبارها نصوص تزخر بالتمثيلات الثقافية المتنوعة.

وتهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على ما يضمره الأسلوب الكوميديّ في النص المسرحي الجزائريّ من أنساق ثقافية واجتماعية، وسياسية، وأخلاقية تتصارع فيما بينها لتعكس واقع الجزائر قبل الاستقلال وبعده، نظرا لكونه من أكثر النصوص حاجة لقراءة ثقافية تكشف المخبوء المتمثل في العيوب النسقية التي تتوارى في بؤرة النص المسرحي متخفية بالجمالية الكوميدية، مع العمل على استقراء أبعادها الثقافية، الفلسفية، الإديولوجية.

وعليه فقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يُقسّم البحث إلى فصل نظري، وثلاثة فصول تطبيقيّة تسبقهم مقدّمة، وتذيّلهم خاتمة.

أما الفصل الأول المعنون بـ: المفهوم والنشأة فقد قسمناه إلى مبحثين: تم التطرق في المبحث الأول إلى مفهوم الكوميديا، منتقلين إلى تطورها في المسرح الغربي، والعربي وصولا إلى تحديد أنواع الكوميديا، وخصائصها وإبراز أهميتها المسرحية، أما المبحث الثاني فقد خصصناه لمفهوم النقد الثقافي ومرتكزاته، لاسيما وأنه مجال معرفي حديث نسبيا في الدرس العربي النقدي بعامة والجزائري بخاصة.

أما الفصل الثاني الموسوم ب: الكوميديا في النص المسرحي الجزائري وأنساقها المضمرة – قراءة في النماذج-فتطرقنا فيه إلى الأنساق الثقافية التي شّكلت البنى التحتية للنص المسرحي بداية من النسق السياسي، والنسق الاجتماعي وما تفرع عنه من أنساق ثانوية.

وأما الفصل الثالث الموسوم ب: الثنائيات الضدية وتجليات الكوميديا في النص المسرحي الجزائري—قراءة في النماذج-فعالجنا فيه مختلف الثنائيات الضدية الظاهرة والمضمرة التي تتصارع في نسيج النص من خلال تحول الدوال الفكاهية إلى ثنائيات ثقافية.

وعالجنا في الفصل الرابع الموسوم ب: تجليات الكوميديا في بنية النص المسرحي— قراءة في النماذج —فخصصناه للحديث عن كوميديا الشخصية، وكوميديا اللفظ، وكوميديا القناع، وصولا إلى كوميديا الحدث الدرامي.

The comedic theatrical text isconsidered one of the most accommodating texts of society’s problems. It covered the human experience space through social, cultural, religious and political practices. This opened the door to cultural criticism to study the hidden forms under the cover of comedy, although the Algerian library lacks a cultural study on theatrical production. Which motivated me to research the topic of "Representations of Comedy in

Algerian Theater - A Cultural Systematic Study of Selected Models" - as texts replete with diverse cultural representations.
This study aims to shed light on the cultural, social, political and moral patterns that the comedic style contains in the Algerian theatrical text that struggle with each other to reflect the reality of Algeria before and after independence, given that it is one of the texts most in need of a cultural reading that reveals what is hidden in the systemic defects that hide in The focus of the theatrical text is hidden under the mantle of art associated with comedic beauty, while working to extrapolate its cultural, philosophical, and ideological dimensions.
As for the first chapter entitled: Concept and Origin, we divided it into two sections: In the first section, the concept of comedy was discussed, moving on to its development in Western and Arab theatre, arriving at defining the types of comedy, its characteristics and highlighting its theatrical importance. As for the second topic, we devoted it to the concept of cultural criticism and its foundations. , especially as it is a relatively recent field of knowledge in the Arab critical study in general and the Algerian study in particular.
As for the second chapter, which is tagged with: Comedy in the Algerian theatrical text and its implicit forms - a reading of the models - in it we touched on the cultural systems that formed the infrastructure of the theatrical text, starting with the political system, the social system and its secondary systems.
In the fourth chapter, which is marked with: Algerian comedy theatrical and theatrical structure - a reading of the models - we devoted it to talking about the manifestations of comedy in the theatrical structure, beginning with the personal comedy, the comedy of expression, and the comedy of the mask, all the way to the comedy of the dramatic event.