الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة المجاهد عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع: .....

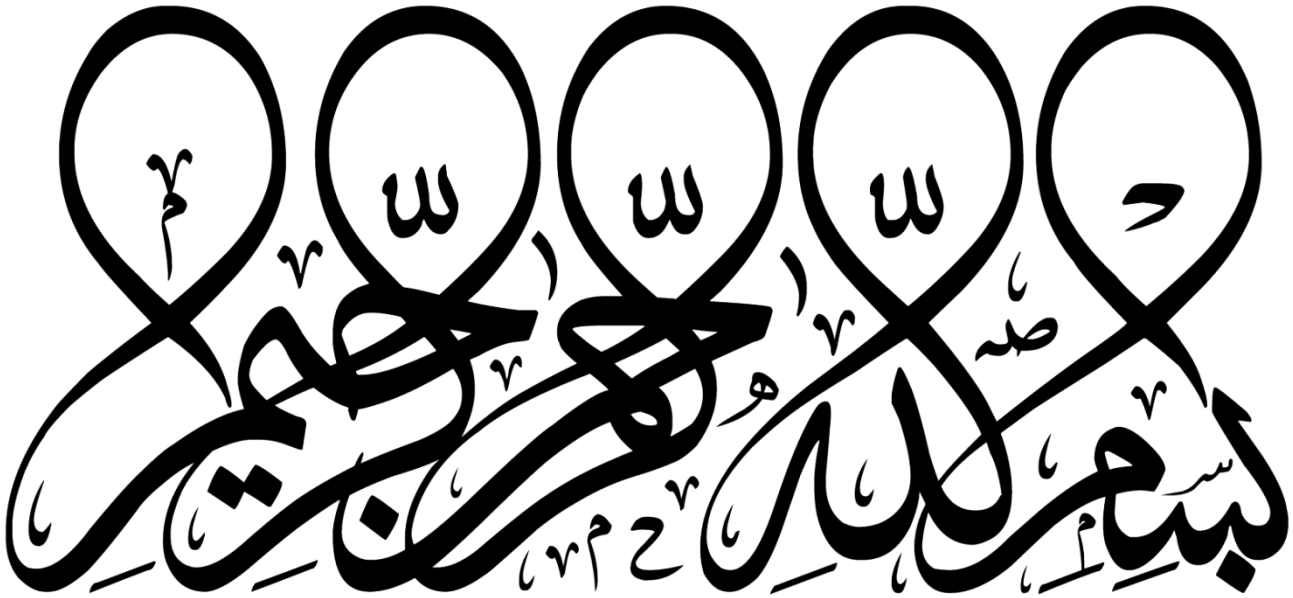
وظائفية الفن من خلال مسرحية جحا للشّريف الأدرع

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:
سلمى جعيط

إشراف الأستاذة:
د. حميدة سليوة

السنة الجامعية: 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى

"يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آَمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا

الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ"

"صدق الله العظيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد فإني أشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لي إنجاز هذا العمل بفضله فله الحمد أولا " وآخرًا

ثانياً، أود أن أشكر الأستاذة **حميدة سليوة** المشرفة،

على نصائحها القيمة وتوجيهاتها الدقيقة طوال البحث.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء **لجنة التحكيم** على الاهتمام

الذي أظهروه بأبحاثنا

من خلال موافقتهم على دراسة عملي وإثرائه بمقترحاتهم.

الإهداء

إلى من كانوا سندي ودعائي في كل خطوة

إليكِ أمي "حبيبة"

نبع الحنان والصبر

إليكَ أبي الغالي "سليم"

رمز العطاء والقوة

إلى أختي صفاء وابنتها الغالية على قلبي "وتين"

وإلى أختي مريم، رفيقتي القلب والفرح

وإلى أخي سندي الوحيد

علاء الدين مصدر الدعم والفخر

وإلى من سكن القلب قربا ومودة إبراهيم

أهديكم هذا العمل بمحبة وامتنان

راجية من الله أن يكون ثمرة تليق بكم

مقدمة

تشكل وظائفية الفن من الجوهرية في النقد الأدبي والمسرح الحديث، فقد تجاوز مفهوم الفن كونه فعلا جماليا مجردا، ليصبح أداة ذات أبعاد متعددة اجتماعية، ثقافية، توعوية، وينظر إليه اليوم كوسيلة فعالة في صياغة الوعي، وترسيخ القيم وتقويم السلوك، بما يستجيب لحاجات الفرد والمجتمع الثقافية والاجتماعية والنفسية.

وفي هذا السياق برز المسرح الجزائري كوسيلة تعبيرية، فاعلة في تجسيد القضايا الاجتماعية، والتعبير عن هموم المجتمع، مستخدما خطابا دراميا ساخرا وبسيطا، يصل إلى مختلف شرائح الجمهور، فهو لا يقتصر على إضحاك المتلقي، بل يدفعه إلى التأمل في قضايا السلطة، والجهل، والوعي الجمعي، بلغة قريبة من الذوق الشعبي وقادرة على النفاذ إلى وعي الفئات المتباينة.

ومن بين الأعمال التي جسدت هذا المنحى، تبرز مسرحية "جحا" للشريف الأدرع، التي وظفت الشخصية التراثية لتقديم خطاب نقدي يجمع بين الإضحاك والفكرة، ومن هنا تأتي دراستي لتسليط الضوء على وظائف المسرح من خلال وسائله الفنية في هذه المسرحية.

لقد فادتني أسباب ذاتية وأخرى موضوعية لاختيار هذا الموضوع، فمن الناحية الذاتية، الميل الشخصي للأدب الجزائري وما يحمله من تراث شعبي غني، جعلني أختار المسرح موضوعا لدراستي، كما أن شخصية جحا تراثية معروفة والاشتغال عليها يعطينا إحساس بان البحث قريب من المتلقي. أما الأسباب الموضوعية: قلة الدراسات الأكاديمية حول مسرح الشريف الأدرع، رغم أهمية تجربته في المسرح الجزائري المكتوب بالعربية، كان دافعا لاختياري هذا الموضع، كذلك أهمية موضوع وظائفية الفن، في وقتنا الحالي، والسؤال على دور الفن في التوعية والتغيير الاجتماعي مطروح بقوة في الدراسات النقدية والثقافية ودراسته مهمة جدًا.

وتأسيسا على ما سبق ذكره تنطلق دراستنا من إشكالية رئيسية تتبعها أسئلة فرعية وهي:

- إلى أي مدى نجحت المسرحية في تحقيق التوازن بين البعد الترفيهي والبعد الفكري التوعوي دون الإخلال بالبنية الدرامية؟

- كيف تجلت وظائفية الفن في مسرحية جحا للشريف الأدرع؟ تتبعها تساؤلات فرعية:
- كيف وظف الشريف الأدرع شخصية جحا التراثية كقناع فني لنقل الرسالة النقدية والتوعوية؟
- وماهي الآليات الفنية واللغوية التي اعتمد عليها الكاتب لتحقيق الوظيفة الأساسية للمسرحية؟

يحمل هذا البحث عنوان: **وظائفية الفن من خلال مسرحية جحا للشريف الأدرع** ويتكون من مقدمة وفصلين وخاتمة وفقا للخطة التالية:

في الفصل الأول: الموسوم ب" الإطار المفاهيمي لوظائف الفن" نتناول مفاهيم خاصة بالفن ووظائفه والمسرح، ويتضمن محورين أساسين الأول بعنوان الفن ووظائفه حيث نسلط الضوء على مفهوم الفن، وإبراز وظائفه عند القدامى والمحدثين، للوقوف على تطور الدلالة والتغيرات التي طرأت على وظائفية الفن والمحور الثاني المسرح ووظائفه وقد تطرقت لمفهوم المسرح ووظائفه في القديم عند أرسطو والمحدثين، وتبيان مكونات الركح المسرحي، مع التركيز على الوسائل الفنية لتحقيق وظيفة المسرح .

أما بالنسبة للفصل الثاني والموسوم ب"وظائفية المسرح من ووسائله الفنية من خلال مسرحية جحا للشريف الأدرع" ويظم هو الآخر محورين، الأول بعنوان وظائفية الشخصية التراثية، حيث تم رصد الفروقات الجوهرية بين جحا في الحكاية والمسرح، ودوره ووظائفه المتعددة، أما المحور الثاني والذي كان بعنوان "وظائفية المسرح من خلال وسائله الفنية" حللت فيه الوسائل الفنية التي تمثلت في الحوار والشخصيات والصراع، المفارقة الرمز في المسرحية، وتبيان وظائفها.

وختمت بحثي بخاتمة سلطت فيها الضوء على أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراسة المسرحية وفك رموزها.

اعتمدت في هذا البحث على المنهج الموضوعي، باعتباره الأنسب لكشف أدوار النص المسرحي ووظائفه داخل المجتمع، وتبيان أن الشريف الأدرع وظف موضوعات السخرية والنقد التراث ليحقق للفن وظيفته.

وقد فادتني مجموعة من المصادر والمراجع لإكمال بحثي أهمها:

- كتاب معنى الفن لهربت ريد.

- كتاب وظيفة الفن لعزت السيد أحمد.

تعددت الدراسات التي تناولت موضوع وظائفية المسرح والفن عموما، ومن أبرزها:

–الظاهرة الفنية وتعدد الوظائف بين الجمالية المنفعة المادية، اثبات الكينونة لمختار رحاب: ركز على تصنيف وظائف الفن بين الجمالية والمنفعة، والمادية وإثبات الكينونة، معتمدا في ذلك على التحليل الأنثربولوجي والسوسيولوجي، ورغم قيمة هذه الدراسة في تأسيس الإطار النظري لوظائف النص إلا أنها اكتفت بالطرح النظري العام، ولم تطبق ذلك على النص المسرحي، أما دراستي فاختارت التطبيق على مسرحية كنموذج تطبيقي لم يدرس أكاديميا من هذه الزاوية من قبل.

– فنيات الحوار المسرحي لأسماء زاوي: ركزت هذه لدراسة على أحد الوسائل الفنية لبناء النص المسرحي، وهو الحوار في حين أن دراستي جاءت مكملة وشاملة ولم تغفل على جانب واحد من جوانب الوسائل الفنية كما اهتمت بوظيفتها أ]أيضا.

– الإخراج المسرحي: مفهومه عناصره وأساليبه(دراسة تحليلية) محمد جامع، اشتغلت هذه الدراسة على أحد جوانب مكونات الركح المسرحي وهو الإخراج من جانب سياقي، أما دراستنا فهي موضوعاتية اهتمت بالنسق الداخلي للمسرحية.

ومن الصعوبات التي واجهتي في البحث هي أنني أمام موضوع واسع، كلما حاولت حل إشكالية من إشكالياته حتى يفتح ذلك المجال لعد تساؤلات أخرى، وذلك نظرا لتشعب الموضوع.

مما لا يفوتني ذكره أن أتوجه بخالص عبارات الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة "حميدة سليوة" على إرشاداتها ونصائحها القيمة، إضافة إلى توفيرها لي لجملة من المصادر والمراجع التي أفادتني ويسرت علي عملية البحث.

الفصل الأول

الإطار المفاهيمي لوظائف الفن

1-الفن ووظائفيته

2- المسرح ووظائفيته

تمهيد:

يُعتبر الفن أحد أبرز أشكال التعبير الإنساني التي تعكس ثقافة المجتمع وقيمه ومعتقداته وتصوراته عن الحياة. فهو لا يقتصر على الجانب الجمالي أو الترفيهي، بل يمتد ليؤدي وظائف متعددة تشمل البُعد الفكري من خلال تحفيز التفكير والإبداع، والبُعد الاجتماعي عبر تعزيز التواصل وبناء الوعي الجماعي، فضلاً عن البُعد التربوي الذي يسهم في توجيه السلوك وغرس القيم. ومن هذا المنطلق، يسعى هذا الفصل إلى استكشاف وظائف الفن المختلفة وتأثيره على الفرد والمجتمع، مع التركيز على دوره كأداة للتعبير والتأثير الثقافي والاجتماعي.

1-الفن ووظائفه

الفن نشاط إبداعي يعبر عن المشاعر والأفكار والرؤى الخاصة بالفرد أو المجتمع، يلعب دورا هاما في التعبير عن ثقافة مجتمع وهويته، ويؤثر في مشاعر الناس ووجدانياتهم، كما أن للفن وظائف عديدة ويمكن أن نلخصها في ما يلي بعد تعريف الفن.

1-1 تعريف الفن

يعد مفهوم الفن من أكثر المفاهيم تعقيدا وثراء في الفكر الإنساني، فاختف الباحثون في تحديده وتفسيره، وسنعرض في هذا المقام بعض التعريفات المؤثرة للفن:

لطالما ارتبط تعريف الفن بسؤال المتعة والوظيفة، فاختلفت المدارس النقدية في تحديد ماهيته وغايته، ومن أبرز المحاولات ما قدمه **هربت (Herbert Read)** ريد :"الفن، بشكل عام وبصورة مبسطة بأنه ما يجلب المتعة هكذا يدفع الناس إلى الاعتراف بأن الأكل وشم الروائح الذكية ومختلف الأحاسيس المادية الأخرى يمكن أن تعتبر فنونا. ورغم أن هذه النظرية سرعان ما تصبح شيئا غير مقبول عقلا، فقد قامت عليه مدرسة بكاملها في علم الجمال، بل إنها هذه المدرسة كانت حتى وقت قريب هي لمدرسة السائدة"[1]، يبين هربرت أن الفن شيء يمنح الإنسان اللذة، ومن منظوره أن الفن مرادف للمتعة، أي أن الفن لا يقاس بقيمته الاخلاقية أو الفكرية، بل

[1] هربت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص11.

بمقدار اللذة التي يمنحها، يقتصر هذا التعريف بربط الفن بالمتعة فقط وذلك يتنافى مع الغايات الأخرى التي يؤديها الفن، فلا يمكن أن نربط الفن بمجرد أكلة استمتعنا بها أو منظر جميل عابر، بل هناك فنون لا تحدث لنا متعة ولذة ولكنها اعتبرت فنون، كما يلغي هربرت جوهرية الفن ويربطه بالحواس.

إذا كان الفن قد عرف بالمتعة الحسية عند بعض النقاد، فإن الفلسفة الجمالية الحديثة انتقلت به إلى مجال أعمق ويتجلى ذلك بوضوح في تعريف الفيلسوف كروتشه **(Bendetto Croce) حيث يعرف** الفن بأنه: " رؤيا أو حدس. فالفنان أنما يقدم صورة أو خيالا، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دل عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه، ولا فرق هنا بين الحدس والرؤيا والتأمل والتخيل والخيال والتمثل والتصور وما إلى ذلك فتلك جميعا مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن"[1]، يرتكز مفهوم الفن عند الفيلسوف كروتشه على فكرة الحدس، حيث يرى أن الفن ليس نشاطا عقليا منطقيا، ولا نفعيا بل هو نشاط روحي يبدأ وينتهي في ذهن الفنا، وهو مرادف للتخيل، فمثلا عندما يتخيل الفنان صورة ما فقد أتم العمل الفني في عقله.

يفصل **كروتشه** الفن عن الواقع المادي والمجتمع، ويحصره في الحدس الذهني، لكن الفن ليس مجرد تصور ذهني بل هو تفاعل مع أدوات الفن كالألوان مثلا الموسيقى....الخ.

كما يعرف الفن عامة: "هو نشاط إنساني فيه معالجة إنسانية بارعة وواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف ما، وهذه المعالجة البارعة تحتاج إلى وعي ومهارة وإدراك للهدف حتى تمكن الفنان من السيطرة والتحكم بعمله الفني بسهولة"[2]، يبين هذ لتعريف أن الفن هو نشاط إنساني يعني وجود

---

[1] بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2009. ص29.

[2] بلبشير عبد الرزاق: **وظيفة الفن في التربية**، (مجلة الآداب واللغات)، عدد 18، جامعة تلمسان، الجزائر، 2011، ص211.

عقل بشري ، يضع بصمته بوعه بالجمال وإعادة صياغته عن طريق عمل فني، كالرسم ولنحت، العزف، والسيطرة والتحكم هما ثمرة نجاح الفنان.

ويعرف الفن أيضا: " الفن صناعة الجمال. ولكن صناعة الجمال مجال واسع فيها ما ينتسب إلى الفن وفيها مالا ينتسب إليه. ولذلك يجب أن نضيف إلى ذلك ما يحدده ويحصره فنقول: الفن هو صناعة الجمال وفق مجموعة من الضوابط[1]، يشير هذا الطرح في مفهوم الفن إلى ربطه بالخبرة الجمالية المرتبطة بالبشرية جمعاء، وهذا جانب آخر من تعريف الفن، لأن الفن ليس جزءا خاص بحضارة معينة فقط، بل يمكن أن نقول أنه لغة عالمية وسلوك غريزي لازم البشرية لكن ذبك يكون وفق قواعد وضوابط تحدد ذلك .

عندما نقول أن الفن نشاط بشري عام فهذا يعني أنه مبرمج في كياننا فالإنسان يميل فطريا لجمال، فهو ليس حكرا على أحد، إنما هو حق مشاع يمارسه الجميع ومنه فالفن هو هوية كل حضارة في زمن معين.

1-2 وظائف الفن

تتنوع وظائف الفن بين أبعاد شخصية، اجتماعية، وتعليمية، فالفن له وظائف متعدد تؤثر في الفرد والمجتمع، فهو وسيلة للتعبير والتواصل والترفيه، وفيما يلي نوضح آراء الفلاسفة والمفكرون في الفن ووظيفته.

1-2-1 وظيفة الفن عند القدامى

شغلت مسألة وظيفة الفن الفكر اليوناني القديم، فكان لها حضور بارز عند فلاسفة العصر، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو

أ- وظائف الفن عند أفلاطون:

يعتبر أفلاطون من أوائل الفلاسفة الذين ربطوا الفن بوظيفة تتجاوز المتعة الحسية إلى غاية تربوية أخلاقية ،" يبدو أن الوظيفة الأساسية التي يريدها أفلاطون للفن هي التربية، وهذه الوظيفة

[1] عزت السيد أحمد، تصنيفات الفنون، دار الأصالة للطباعة، دمشق- بيروت، ط1، 2023، ص13.

التربوية ناشئة من قدرة الفن على تليين القلوب وتهذيب الانفعالات"[1]، يرى أفلاطون أن الفن وسيلة تربوية تعليمية، من خلال تليين النفس أي أن الفن ينفذ الى أعماق النفس فتلين القلوب، ويهدف إلى خلق انسجام داخلي، فالنفس البشرية تحتاج إلى صقل والفن هو الأداة الأولى التي تلامس هذه المادة قبل أن ينضج العقل.

رغم منطقية أفلاطون في طرحه إلا أن رؤيته للفن محصورة، وذلك أنه أهمل الجانب الجمالي للفن، وألغى أيضا دور الفنان في صياغة الفن، وأراد تحويله لمعلم أخلاق، إذا فالفن ليس مجرد وسيلة تربوية فقط، والفنان هو أداة تحريك للفن وجعله صورة تعبيرية للتجربة الانسانية.

ب- وظائف الفن عند أرسطو:

للفن عند أرسطو وظائف عديدة وهي: تهديب الأخلاق، تطهير الأهواء، اللهو والترويح، بديد الهم، التسلية، وإذا أردنا التفصيل في هذه الوظائف نتتبع ما يلي:

- **وظيفة تهذيب الأخلاق:** "أن الفن يمكن أن يقوم بتهذيب الأخلاق والحمل على الفضيلة...مشبها فعل الموسيقى بفعل الرياضة في تقويم أود الجسم وبناءه بناء سليما، فيرى أنه من الممكن أن تستطيع الموسيقى تكييف الأخلاق بصفة من الصفات"[2]، تشير رؤية أرسطو الذي آمن بأن الفن، والموسيقى بشكل خاص، ليس مجرد وسيلة للتسلية، بل هو أداة تربوية وتهذيبية لأخلاق الفرد، فقد شبه ما تقوم الرياضة البدنية بتقويم العضلات وضمان نمو الجسم بشكل متناسق وسليم، فإن الموسيقى تقوم بالدور ذاته للنفس.

- **وظيفة تطهير الأهواء:** " تطهير الانفعالات عند ارسطو وظيفة أساسية للفن، وهي من أكثر وظائف الفن أهمية إن لم تكمن أهميتها على الإطلاق. وهي في حقيقة الأمر وظيفة جمالية نفسية أخلاقية اجتماعية تربوية، بل هي أيضا وظيفة علاجية"[3]، تطهير الانفعالات عند أرسطو هو الوظيفة الأسمى للفن، حيث يحرر الفن المتلقي من المشاعر السلبية، مما يحقق توازناً نفسياً

[1] عزت السيد أحمد، وظيفة الفن، دار حدوس وإشراقات، عمان-الأردن، ط2، 2013، ص35

[2] عزت السيد أحمد، وظيفة الفن، ص32

[3] ينظر المرجع نفسه، ص35

وعلاجاً عاطفياً. هو وظيفة شاملة، تربوية، وأخلاقية تسمو بالروح وتوازن الانفعالات، وتعد من أهم ركائز نظرية أرسطو الجمالية، فالتطهير ليس مجرد تخلص من العواطف، بل هو تهذيب لها. الفن يعلمنا كيف نشعر بالقدر الصحيح تجاه الأشياء الصحيحة، مما يساهم في بناء شخصية متوازنة قادرة على التحكم في نزواتها.

– **وظيفة اللهو والترويح:** من وظائف الفن أنه يروح عن النفس ويقوم بوظيفة اللهو والفرح ومن بين الأساليب في ذلك الموسيقى "يقرر أرسطو حقيقة شائعة وهي أن المرء يعمد إليها لأجلها كما هو يعمد إلى السبات ونشوة الخمر، ويتابع السبب الذي يدفع المرء إلى طلب الموسيقى وهذا الاسترخاء الماتع والنشوة التي تشبه نشوة الخمر الناجمة عن تلقي الموسيقى"[1] ، يرى أرسطو أن الفن يلعب وظيفة اللهو والترويح عن النفس، شبه أرسطو تأثير الموسيقى ب"نشوة الخمر" لأن كلاهما يحدث في حالة من الاسترخاء الممتع، فالموسيقى بما فيها من ألحان وأنغام تحاكي الانفعالات وتسمع للإنسان بتفريغها، مما يمنحه المتعة واللذة.

لقد أصاب أرسطو في إدراك وظيفة اللهو للفن، لكن لا يمكن حصر الفن في جزء منه وهو الموسيقى وربطه بشيء تخديري وهو هروب تام من الواقع، فهذا يقلل من قيمة الفن والوعي لدى الفرد ويجعل من الفن مجرد مسكن أو مخدر لعقل الفرد من تعب الحياة وضغوطاتها.

– **وظيفة تبديد الهم:** يعمل الفن على إزالة الهم ووتلبية حاجيات النفس "لا يفترق تبديد الهم كثيرا عن اللهو والمتعة، ففي اللهو والمتعة يقوم المرء بتبديد همه، ولكن ماذا لو لم يكن مهموما: ألا تقوم الموسيقى أو الفن عامة بتلبية حاجة اللهو والترويح عن النفس،؟ لأن الفصل بين الحالين واجب وجب أن نفصل بين الوظيفتين"[2]، يرى أرسطو أن الفن كوسيلة لغاية أخرى، أي إخراج المرء من حالة سلبية كالحزن والقلق فالموسيقى هنا تعمل، لإزالة الهم، ويطرح تساؤلا جوهريا ماذا لو كان الإنسان خالياً من الهموم؟ هنا تظهر الوظيفة الأرقى للفن، وفي هذه الحالة لا يكون "مهرباً" من الحزن، بل "احتفاء" بالحياة، فهو يلبي حاجة فطرية للبهجة والترويح عن النفس.

[1] عزت السيد أحمد، وظيفة الفن، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص37

– **وظيفة التسلية:** يرى أرسطو أن الموسيقى هي وسيلة لاستعادة النشاط بمثابة الدواء الذي يزيل ألم التعب."يرى أن الموسيقى تقوم بوظيفة التسلية للأطفال لأنه: لا يليق أن ينصرف الأولاد ومن داناهم سنا إلى لتمتع بتسليات المتكلمين، لأن الكمال لا يلائم شيئا من الأشياء الناقصة"[1]، يرى أرسطو أن الموسيقى تخدم وظيفة التسلية والترويح للأطفال لأن طبيعة الصغار لم تصل بعد إلى مرحلة النضج والكمال التي تؤهلهم لتقدير الاستمتاع، بما أن التعلم والنمو يتطلبان جهداً وتعباً، يحتاج الطفل إلى وسيلة "ترويح" تريح نفسه من عناء الجد، فالموسيقى هنا ليست غاية في حد ذاتها.

– **ج– وظيفة الفن عند ابن خلدون:**

للفن عند ابن خلدون عدة وظائف قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بازدهار العمران كفن من الفنون ويمكن أن نفصل في وظائف الفن على النحو الآتي:

– **وظيفة تزجية الوقت بصورة ماتعة:** فالتزجية هنا لا تعني هنا إضاعة الوقت، بل تحويله إلى قيمة تغذي الروح وتجدد النشاط النفسي. "إن الممارسة الفنية إبداعا وتلقيا في أحد جوانبها ملئ الفراغ على نحو يدخل السرور والمتعة الى القلب أو ما نسميه عادة باللذة الجمالية"[2]، يؤدي الفن وظيفة جمالية وترفيهية، حيث يُنظر إليه كوسيلة راقية لكسر الرتابة واستثمار وقت الفراغ.، فيجد الفنان في عملية الرسم، الكتابة، أو العزف مخرجا لطاقاته.

– **وظيفة زيادة الترف** والمتعة "فالمرء لا يكتفي بالمتعة بل إنه يطلب منها الزيادة دائما، ويتفنن في طلبها وزيادته، على أن ذلك مرتبط بتطور العمران، وتوافر الرخاء إلى حد ما، لأن الغارق في البداوة يقصي الناس عن طلب الفن"[3]، تشير هذه المقولة إلى مفهوم الترف الحضاري عند ابن خلدون الذي يربط الفن بالعمران، ويظهر أن الترف وسيلة للترقي الاجتماعي، فيتحول من إشباع للضروريات والبحث عن المتعة فقط إلى الانغماس في الكماليات، فالفن عند ابن خلدون

[1] عزت السيد أحمد، وظيفة الفن، ص38

[2] عزت السيد أحمد، فلسفة الفن عند ابن خلدون، ط1، دار طلاس للدراسات ولترجمة، 1993، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص74

ليس ترفا هامشيا بل هو دليل على رقي العمران ووفرة الكسب، فبقدر ما يكون المجتمع مترفا ومنظما، يقدر ما تتنوع فنونه وتزداد متعته.

– **وظيفة اللهو واللعب:** وهي من بين الوظائف الأساسية التي يؤديها الفن ويسعى لتحقيقها " وأمعنوا في اللهو واللعب، واتخذت آلات الرقص في الملبس والقبضان والأشعار التي يترنم بها عليه، وجعل صنفا وحده، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج وهي تماثيل مسرحية من الخشب، معلقة بأطراف أقبية تلبسها النسوان"[1]، تشير هذه الفقرة إلى أن اللهو واللعب من وظائف الفن الأساسية، ومثال ذلك من الفنون "الخِرّج" (أو الكُرّج)، وهي خيول خشبية كانت تُستخدم في العروض المسرحية الراقصة، أي أن الرقص كان يؤدى على أنغام قصائد ملحنة خصيصاً لتناسب إيقاع الحركة.

– **وظيفة ملء الفراغ والفرح:** "ملء الفراغ" عند ابن خلدون ليس تضييعا للوقت، بل هو استثمار في المتعة الجمالية كاستجابة طبيعية لنمط الحياة المترف "وهذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران من الصنائع لأنه كمالية في غير وظيفة إلا وظيفة الفراغ والفرح"[2]، يرى ابن خلدون أن هذه الوظيفة آخر الكماليات فبالنسبة له أن عندما يستقر العمران وتُقضى الحاجات الضرورية، يجد الإنسان نفسه في حالة من الفراغ الذهني والوقتي والموسيقى تأتي لتشغل هذا الحيز.

– **وظيفة إكساب العقل وإغناء التجربة** يرى ابن خلدون أن الصناعات الفنية والترفيهية كماليات تظهر في أواخر العمران " ولعل هذه الوظيفة أكثر وظائف الفن أهمية، لأن ثمرتها بناء العقل وتوسيع أفقه بما يرفده ويقدم له من خبرات وتجارب يصطنعها الفنان من ذاته، أو يستند فيها إلى خبرات وتجارب غيره بحيث تصل إلى المتلقي لقمة سائغة ما عليه إلا أن يتدبرها بقليل من عنايته"[3]، ، تلك الكماليات لا تهدف إلى توفير ضروريات الحياة، بل تقتصر وظيفتها على إكساب العقل، فالفن حسب هذا النص هو جسر معرفي، بدلا من أن تمر بكل تجارب الألم والبهجة والضياع لتتعلم الحكمة، يقدمه لنا الفنان في "قالب جمالي" يغذي العقل.

---

[1] عزت السيد أحمد، فلسفة الفن عند ابن خلدون، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص75

[3] المرجع نفسه، ص76.

– **وظيفة التحكم بالانفعالات وتوجيهها:** لايكتفي الفن بالتخلص من السلب، بل يغرس انفعالات إيجابية موجهة نحو إثارة الحماس، الشجاعة الصبر...الخ."إذ الفن لا يقوم بإقصاء المشاعر والانفعالات السلبية وحسب، بل يتعدى ذلك إلى تنمية الانفعالات الإيجابية. وقد أكد ابن خلدون هذه الفكرة لما سمع ورأى من استخدم الموسيقى والغناء والشعر في الحرب وتأثير هذه الفنون تأثيرا فعلا في إثارة الحماس والشجاعة في نفوس المحاربين"[1]، تشير هذه الفقرة إلى الوظيفة النفسية للفن، والتي تتجاوز مجرد التسلية لتصبح أداة قوية لضبط السلوك الإنساني، فيعمل الفن على تفريغ الشحنات السلبية.

وعليه، فإن الحديث عن وظيفة الفن عند القدامى يفتح الباب لفهم كيف تشكلت النظرة الأولى إلى الفن بوصفة قوة مؤثرة في بناء الإنسان.

1-2- 2 وظيفة الفن عند المحدثين

اختلف تصور المحدثين لوظيفة الفن عن تصور القدامى، فلم يعد ينظر إليه مجرد محاكاة للواقع أو وسيلة تطهيرية، بل صار تعبيرا عن الذات الإنسانية وأداة للكشف والنقد، وعلى هذا الأساس سنعرض في هذا الجزء أهم التصورات الحديثة حول وظيفة الفن:

أ- وظيفة الفن عند سارتر:

ترتبط وظيفة الفن عند سارتر بالوظيفة التخيلية ويتجاوز بذلك المحاكاة والتربية الأخلاقية: "إن الموضوع الجمالي موضوع (متخيل) فهو لا واقعيا، وربما كانت السمة الأساسية التي تميز الوظيفة التخيلية- في نظر سارتر هي أنها تلقائية إبداعية يستطيع الوعي أن يهب لنفسه موضوعه الخاص، بحيث أن الموضوع المتصور ليبدو وكأنه لا يملك التحديدات إلا ما أضفناه إلى الوعي"[2]، تتمحور وظيفة الفن عند سارتر حول "الخيال" كنشاط واعٍ وتلقائي يحرر الوعي من الواقع، حيث يعتبر الموضوع الجمالي "لا واقعياً". الفن هو إبداع حر يتيح للوعي تكوين عوالمه

[1] عزت السيد أحمد، فلسفة الفن عند ابن خلدون ، ص77.

[2] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، 1966، 194-195

الخاصة، مما يجعل العمل الفني تحديداً مبنياً على ما يضفيه الوعي لا على حقائق مادية ثابتة، إذا الفن حسب قوله لا ينقل الواقع كما هو، بل يعيد تشكيله تخيلياً، مما يجعله وسيلة للتحرر من قيود الواقع المباشر، فالمتلقي لا يستقبل العمل سلبيا، بل يساهم في إبداعه من خلال تجربته وتخيله الخاص به.

ب وظيفة الفن عند سلامة موسى:

إذا انتقلنا بالحديث عن الفن ووظيفته عن أحد المفكرين العرب نجد أن وظيفة الفن عنده تحقيق اللعب واللهو " وليس هذا أن سلامة موسى ينكر على الفن كل الجدية، أو أنه يعده مجرد مظهر من مظاهر الترف الكمالي، وإنما هو يربط الفن باللعب لأنه يرى فيه نشاطا انطلاقيا حرا يعبر عن اتزان طاقات الانسان وانسجام قواه"[1]، هذا التحليل يلخص بدقة رؤية سلامة موسى للفن، فهو لم يربط الفن باللعب من باب التقليل من شأنه، بل هو ضرورة حيوية للارتقاء بالنفس البشرية وتهذيب الوجدان.

تباين الفلاسفة والمفكرون في عرض وظائف الفن، فكنا أمام العديد من الوظائف مثل: تهذيب الأخلاق، مضاعفة الحياة، إكساب العقل، التقوية، التحسين، التنوير، وأن الفن بديل للحياة الواقعية. هذه الوظائف كلها يقوم بها الفن انعكاسا لطبيعته، فيبهج ويمتع ويفرح ويطهر الأهواء والانفعالات ويصفيها.

1-2-3 الوظيفة الاجتماعية للفن:

لم يعد ينظر إلى الفن اليوم كنشاط معزول يهدف الى المتعة وحدها بل أصبح يفهم بوصفه ظاهرة حية تتفاعل مع الواقع الإنساني بوظائفه وتتأثر به وتؤثر فيه.

يقول **هربرت ريد** عن وظيفة الفن الاجتماعية: "ليس الفن نتاجا ثانويا عن التطور الاجتماعي لكنه واحد من العناصر الأصلية التي تساهم في بناء المجتمع "[2]، يرفض هربرت النظرة التي

[1] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص320.

[2] هربرت ريد، الفن والمجتمع، تر: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد، مصر، 2011، ص13.

تجعل من الفن مجرد نتاج ثانوي للتطور الاجتماعي، ويؤكد بالمقابل على وظيفة الفن ودوره الفعال معتبرا إيه عنصرا أصيلا يساهم في بناء المجتمع وتشكيل وعيه، وليس مجرد انعكاس سلبي لواقعه.

كما يشير هربرت إلى الفن الهندسي البدائي ووظيفة هذا الفن في عصر من العصور الأولى حيث يقول: " الفن الذي يعبر عن آراء وأفكار يمكن أن يتخذ شكلا هندسيا يختص بدراسة فن الشعوب المتوحشة فيه أسلوب من الفن الهندسي مختلف، كأشياء صنعت لغايات مذهبية عرفية أو طقسية، فهو فن جاء استجابة لمطالب المجتمع الروحية"[1]، يستدل هربرت ريد بالفن الهندسي البدائي على أصالة الوظيفة الاجتماعية للفن، فالأشكال الهندسية عند الشعوب الأولى لم تكن مجرد زخرفة، بل كانت تعبيرا عن المعتقدات الدينية والطقوس الجماعية أنداك، ومن هنا يخلص أن الفن نشأ استجابة لحاجة المجتمع الروحية، مما يؤكد دوره الفاعل في بناء الوعي الجماعي أقدم العصور.

كما يمكن الإشارة إلى أن " الفن الهادف والراقي هو الذي يخدم المجتمع دون أن يفقده قيمته الفنية النبيلة والعليا، وبذلك يمكن القول أن الفنان له دور كبير في تحمل جانبا من المسؤولية الاجتماعية تجاه مجتمعه في مختلف الأزمات وخصوصا في أوقات الأزمات والتحديات كمساهمة الفن في دعم مسيرة التقدم والتنمية"[2]، يتجاوز الفن الهادف وظيفته الجمالية فالقيمة الحقيقية للفن الهادف لا تقاس بمعايير الجمال الشكلية وحدها، بل بمدى قدرته على تحيد المجتمع وتعبئته حول قضاياه لمصيرية. فالفن هنا يتحول من فعل فردي جمالي إلى فعل جمالي حضاري يساهم في بناء الوعي ودفع عجلة التغيير الاجتماعي، رغم ربط الفن بالواقع الاجتماعي، إلا أن إعطاء الأولوية المطلقة للوظيفة الاجتماعية يعرض العمل الفني إلى أداة دعائية تفقد قيمتها الجمالية وتأثيرها العميق.

---

[1] ينظر هربرت ريد، الفن والمجتمع، ص36-37.

[2] مختار رحاب، **الظاهرة الفنية وتعدد الوظائف بين الجمالي، المنفعة المادية، اثبات الكينونة**، (مجلة الجامع في الدراسات النفسية والعلوم التربوية)، مجلد 7، عدد1، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2022، ص95

1-2-4 الوظيفة الجمالية للفن

تعد الوظيفة الجمالية من أبرز الوظائف التي ارتبطت بالفن منذ نشأته، فهي التي تميزه عن سائر الأنشطة الإنسانية الأخرى.

يعد شيلر من أبرز الذين نظروا لوظيفة الفن في بعدها الجمالي حيث يرى: " أن الوظيفة الجمالية للفن هي أنها قوة كبرى كفيلة بالقضاء على حالة الاغتراب، ويترتب على هذا أن قيام حضارة كبر-عنده- رهن بتحول الوجوه البشري إلى لعب لا إلى عمل"[1]، فشيلر يرى أن الوظيفة الجمالية للفن قوة إقناعيه كبرى، وأن نهوض الحضارة رهن بتحول الفعل التعبيري إلى لعب حر مستقل، غير أن هذه الرؤية تؤخذ عليها مبالغتها في دور الجمال وحده في التغيير الحضاري، وإهماله للأبعاد الاجتماعية والثقافية.

كما يشير هيغل بأنه " لا يمكن تناول الفن إلا من جانب الجمال، لأن الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح لكي يحقق ذاته، وأن موضوع علم الجمال هو تلك المبدعات الفنية التي تخلقها الروح البشرية حين تعبر عن ذاتها في العالم الخارجي"[2]، الفن غايته في ذاته قيمته تكمن في قدرته على تجسيد الجمال وإظهار الروح، بلا في وظيفته الاجتماعية أو السياسية، فحسب هيغل الفن شكل خاص يجلي فيه الروح لتحقق ذاتها، لكن رغم ذلك فاختزال الفن في الجمال وحده يفرغه من فاعليته، وحصره في شكلية الجمال بعيدا عن الدور الفعال الذي لابد أن يتيحه الفن وهو التغيير.

وعليه، فإن الوظيفة الجمالية للفن لا تقف عند حدود الترفيه والامتاع الحظي، بل تتجاوزها إلى تهذيب الذوق، وتوسيع آفاق الإحساس، وبناء علاقة جديدة بين الإنسان والعالم تقوم على التقدير والتأمل.

---

[1] روبير مطانيوس معوض، فلسفة هيغل الجمالية، مقال في مجلة أوراق ثقافية.
عبر الموقع الإلكتروني: www/ awraq thaqagiya.com

[2] رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998، ص178

2- المسرح ووظائفيته

يُعدّ المسرح من أقدم الفنون الإنسانية التي ارتبطت بتعبير الإنسان عن ذاته ومجتمعه، حيث يجمع بين الإبداع الفني والتواصل الحي مع الجمهور. فهو ليس مجرد وسيلة للترفيه، بل فضاء يعكس القضايا الإنسانية والاجتماعية ويعالجها بأسلوب فني مؤثر. كما يساهم المسرح في نشر الوعي الثقافي وتنمية الحس الجمالي لدى الأفراد. ومن هذا المنطلق، تتجلى وظائفه الفنية والاجتماعية في بناء الفكر وتوجيه السلوك داخل المجتمع.

2-1 تعريف المسرح

2-1-1 عند القدامى

يعتبر المسرح التراجيدي فنًا يحاكي الحياة الإنسانية ويكشف صراعاتها الأخلاقية والنفسية. يركز أرسطو في فن الشعر على تحديد عناصر التراجيديا ووظيفتها النفسية والاجتماعية.

أ-عند أرسطو

تنطلق نظرية المسرح عند أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر" وهو الكتاب الذي وضع القواعد الكلاسيكية الكبرى لفن الدراما وخاصة التراجيديا فنجدها عنده: "التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد، تام، وذو قيمة أو أهمية، في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي بأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير [1]"، يرى أرسطو أن التراجيديا محاكاة مسرحية لحدث جدي ومهم، هذه المحاكاة ليست سرد أو حكي، بل تمثيل حي على الخشبة، باستعمال الشعر والموسيقى، وكل الوسائل الفنية، والهدف من هذا التمثيل هو إثارة عاطفتي الشفقة والخوف عند المتفرج، من خلال عيش هذه المشاعر داخل المسرح، يصبح له نوع من التطهير النفسي.

[1] أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 2014، ص 95

2-1-2 تعريف المسرح عند المحدثين

لم يعد المسرح عند الباحثين المحدثين مجرد محاكاة لأفعال بشرية فوق المسرح، إنما تحول لمفهوم أوسع، فالمسرح الحديث لم يعد محصورا في البنية الدرامية المغلقة، بل صار حدثا تواصليا مفتوحا يتشكل في لحظة الاداء ومن بين التعاريف الحديثة للمسرح نأخذ:

ب-المسرح عند رتولت بريخت

في حديثنا عن المسرح الحديث لابد من الإشارة إلى رتولت بريخرت حيث يعد: "يوجين برتولد بريخت فريديريش Berthold Brecht Ugene الذي غير اسمه فيما بعد إلى "برت بريشت" ثم استقر على لقب "برتولد بريخرت" من أكبر مؤلفي المسرح في القرن العشرين، لا في ألمانيا فحسب بل طبقت شهرته في كافة أنحاء العالم لأن المفاهيم الفكرية والمشاكل الاجتماعية التي عالجها كانت تتعلق بالمجتمع الاستغلالي وصراع الطبقات وكذلك كشف البعد الطبقي للإنسان في المجتمع البرجوازي الأوروبي، لذلك عدت مسرحياته من الثورات المهمة في تاريخ المسرح، حيث أثرت بشكل كبير على كيان المسرح العالمي"[1]، إن أهمية بريخت لا تكمن في كونه مؤلفا مسرحيا فقط، بل في كونه مفكرا اجتماعيا استخدم المسرح كمنبر لكشف التناقضات في عصره، والدعوة إلى التغيير.

يتألف المسرح وفق برخرت: "تقديم عروض حية لأحداث بين البشر، منقولة أو متخيلة وذلك بقصد التسلية، وهذا هو على كل حال ما سنعنيه عند الحديث عن المسرح، القديم منه أو الجديد على السواء"[2]، يؤكد بريخت على شرط الحيوية في لمسرح أي التفاعل بين المباشر بين الممثل والجمهور في لحظة العرض، قصدية التسلية، فالتسلية عنه لا تعني المتعة العاطفية العابرة أو الايهام الذي كان سائدا في المسرح التقليدي، بل يقصد المتعة المقرونة بالمعرفة، أي التي تثير التفكير النقدي. إن تعريف بريخت للمسرح لا يلغي التراث المسرحي السابق، بقدر ما يعيد تأويل

[1] سمية كعواش، **المسرح البريختي**، (مجلة الفكر)، مجلد 5، ع2، جامعة الحاج لخضر باتنة- الجزائر، 2021م، ص548

[2] برتلوت بريشت، درامية التغيير، مراجعة : قيس الزبيدي، دار كنعان، دمشق، ط1، 2004م، ص35

غايته، فهو يحتفظ بالشكل، لكنه يغير المضمون، ليصبح المسرح وسيلة للمعرفة والتغيير الاجتماعي، لا مجرد وسيلة للهروب من الواقع.

وهذا فإن المسرح الجديد عن برخرت" يرى المجتمع والانسان بمقدار تغيرهما الدائم. ولكن بالضبط لأنه مسرح التغيير فإنه يأخذ على عاتقه أيضا مهمة الاشارة لاتجاه التغيير كي يؤثر على عملية التغيير في مرحلة التغيير الثوري"[1]، ومنه فإن المسرح الجديد عن بريخت يرى المجتمع والانسان بمقدار تغيرهما الدائم. يؤسس برتولت بريخت مسرحه الجديد على فكرة جوهرية مفادها أن المجتمع والإنسان في حالة تغير دائم، فهو يرفض النظرة الثابتة التي ترى الإنسان والمجتمع ككيانين جامدين لا يتغيران، وهي النظرة التي سادت في المسرح التقليدي.

ج- المسرح عند جان بول سارتر:

تمحورت فلسفة سارتر الوجودية حول مفهوم إرادة الحرية، وهو من أبرز الفلاسفة الذين وظفوا المسرح لشرح نظرياتهم الفلسفية وبثها وعليه فإن سارتر " من أهم الفلاسفة الذين استغلوا المسرح ووظفوه في شرح وعرض نظرياتهم الفلسفية، حيث يرى سارتر أن فعل الكتابة يشكل ويمهد لإرادة الحرية، ويقترح أن الالتزام يتأتى من خلال فعل الكتابة، فحرية الكاتب تتبلور من خلال خطابه الموجه لحرية القارئ ولكن بشكل مسؤول، والكاتب لا يستهدف المتلقي العالمي، لكن يستهدف بفعل الكتابة متلقي يتميز بخصوصية في وطن خاص، وعلى أساس محدد. فالحديث عن الحرية غير مجدي في معناها التجريدي بالنسبة لسارتر"[2]، يرى سارتر ن الكاتب ليس مجرد مراقب، بل هو لاعب أساسي. الكتابة هي "كشف" للعالم، وبمجرد أن يُكشف العالم عبر الكلمة، يصبح الكاتب والقارئ مسؤولين عن تغييره، استخدم سارتر المسرح لأنه يضع الإنسان في "موقف" يجبره على الاختيار، مما يجسد فكرته بأن الوجود يسبق الماهية.

[1] برتلوت بريشت، درامية التغيير، ص39.

[2] علي عنبتاوي، **المسرح بين الفلسفة والفن والجمال**، (مجلة النص)، مجلد 11، عدد 01، الجزائر، 2024، ص99

" يقول سارتر" عن طريق الموقف كان علينا أن نعرض في المسرح مواقف بسيطة وإنسانية، وحريات تختار نفسها في مواقف"[1]، يرى سارتر أن المسرح هو مشهد حي لمواقف انسانية، فالشخصية على المسرح ليست مجرد دمية، بل هي "حرية" تواجه موقفا، بما أن الفرد يختار بحرية، فهو مسؤول تماما عن نتائج اختياره، وهذا ما يجعل المسرح عند سارتر مسرح الملتزم.

كما أن السمة الرئيسية لمسرح ساتر الوجودي بأنها سمة: " مسرحه الملتزم، ولعل مسرحيته (الذباب) (1943)، من أفضل الأمثلة على الالتزام الذي نادى به في مسرحه الفلسفي، حيث يتبلور الالتزام فيها من خلال جوانب متعددة، لأنها تناقش الموضوعات الفلسفية الوجودية الأساسية وهي الحرية والالتزام والحث على التغيير"[2]، عدت مسرحية "الذباب" تجسيدا حيا لفلسفة جان بول سارتر، المسرحية دعوة صريحة لرفض الخضوع وتقييد الإنسان، تناقش مواضيع فلسفية غايتها الأولى هي الحرية.

د- **مجدي وهبة** : يقدم لنا تعرفين مختصرين للمسرح يوضحان بنيته الوظيفية والجمالية فيقول:

"1- هو البناء الذي يحتوي على الممثل وخشبة المسرح، وقاعة النظرة وقاعات آخري للإدارة ولاستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقد، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية.

2-الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر."[3]، تشير هذه التعريفات إلى تعدد دلالات مصطلح المسرح، فهو كبناء أو مكان أي الحيز الفيزيائي الذي يضم الممثلين، الخشبة، والجمهور، بالإضافة إلى المرافق الإدارية والكواليس. وقد يقتصر في بعض أشكاله على الخشبة

---

[1] بوشيخ عبد الرحمان، **فلسفة الموقف على خشبة المرح: اتكشاف رؤية سارتر للوجودية**،(مجلة أبعاد)، مجلد 11، عدد 02، بلعباس- الجزائر، 2024، ص334.

[2] علي عنبتاوي، المسرح بين الفلسفة والفن والجمال، ص100.

[3] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ط) ، 1979م، ص195-196.

والمشاهدين فقط كما في المسارح المفتوحة مثل المسرح القومي، والمسرح كنتاج أدبي وفني وهو مجموع الأعمال المسرحية المرتبطة بمؤلف محدد (كمسرح توفيق الحكيم) أو التي تنتمي إلى حقبة زمنية ومدرسة فنية معينة (كالمسرح الكلاسيكي الفرنسي).

فالمسرح حسب هذا التعريف له بعدين، بعد مكاني وبعد فني. فالمسرح هو المكان والنص أيضا.

إذن المسرح هو مرآة تنعكس عليها وضعية المجتمع وهو عمل جماعي يتطلب تضافر الجهود لإقامته وهو بناء متكامل لا يمكن تجزئته فلابد من تماسك كل من المؤلف والمخرج والممثلين إلى جانب التقنيين، ولابد من تواجد الجمهور أيضا ليشكل لوحة فنية أدبية تكتب في نصوص خالدة تتداول عبر الزمن.

2-2 بناء النص المسرحي

يعد بناء النص المسرحي الأساس الذي تقوم عيه التجربة الدرامية، فهو الهيكل الذي تنتظم داخله الأحداث والشخصيات...، لتشكل في النهاية عالما متكاملا قادرا على إثارة المتلقي والتأثير فيه:

2-2-1 الشخصيات(Characters)

تعد الشخصية العنصر الحي الذي يمنح النص المسرحي حركته ودلالته، فبدون شخصيات فاعلة يفقد النص المسرحي حيويته ويتحول إلى مجرد سردًا جامدًا.

وعليه يعرف عبد القار القط لشخصية المسرحية بقوله: " الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلاله سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعنى التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام وأنها بهذا دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع ــ أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"[1]، وهذا يعني أن الشخصية في المسرحية ليست مجرد فكرة، بل هي كيان حي على الخشبة، يتحرك، يتكلم، تكمن أهميتها في كونها الحامل الأساسي

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، (د. ط)، 1978، ص21

لمعنى الحدث المسرحي، إذ تعد من أبرز عناصر العرض المسرحي وأكثرها تأثيرا في جذب انتباه المشاهد.

ويعرف إبراهيم حمادة: "الشخصية الدرامية هي الكائن الذي ينهض بالفعل داخل العمل المسرحي، ومن خلاله تتجسد الفكرة ويتحرك الحدث"[1]، يشير التعريف إلى أن الشخصية في المسرح ليست مجرد وجود شكلي، بل هي عنصر فعّال يقوم بالفعل ويحرّك الحدث. فالفكرة الدرامية لا تُعرض مباشرة، وإنما تتجسد من خلال أفعال الشخصيات وصراعاتها. لذلك تعدّ الشخصية محور البناء الدرامي، إذ من خلالها ينشأ الصراع وتتطور الحبكة.

يبرز هذا التعريف الطبيعة الحركية للشخصية، ويؤكد أن المسرح فن قائم على الفعل. فوجود الشخصيات مرتبط بوظيفتها داخل العمل، وكل شخصية تؤدي دورًا محددًا في دفع الحدث إلى الأمام، سواء كانت رئيسية أم ثانوية.

رغم أهمية هذا التعريف في إبراز الوظيفة الدرامية للشخصية، إلا أنه يركز على بعدها البنائي أكثر من بعدها النفسي. ففي بعض الاتجاهات المسرحية الحديثة، أصبحت الشخصية تمثل حالة وجودية أو نفسية معقدة، لا مجرد أداة لتحريك الحدث.

2-2 -2 الأحداث / الحبكة(Plot / Action)

إن تناول الحبكة يستدعي الوقوف عند تعريفها، وبنيتها، باعتبارها الإطار السردي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتجلى من خلاله الرؤية الجمالية والكرية للنص

وهي عند جبور عبد النور: "سياق الأحداث والأعمال وترابطها لتؤدي إلى خاتمة وقد ترتكز الحبكة على تصادم الأهواء والمشاعر، أو على أحداث خارجية، وهي في رأي الكثرة من نقاد الفن ضرورية في المسرحية، والحكاية، والقصة، والأقصوصة، لإثارة المشاهد أو السامع، واندماجه مع الشخصيات الواقعية أو الرمزية المتحركة والمفكرة.."[2]، يشير هذا التعريف إلى أن الحبكة تمثل

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1971، ص10.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص 91

البناء التنظيمي للأحداث داخل المسرحية، فهي ليست مجرد وقائع متتابعة، بل أحداث مترابطة تقوم بينها علاقة منطقية. تبدأ عادةً بعرض تمهيدي، ثم يتطور الصراع تدريجيًا حتى يصل إلى الذروة، وبعدها تأتي مرحلة الانفراج أو الحل. هذا التسلسل يمنح العمل وضوحًا دراميًا ويُسهم في خلق التوتر.

يبرز الكاتب أهمية الترابط المنطقي بين الأحداث، مما يؤكد أن قوة المسرحية تكمن في إحكام بنائها. فكل حدث ينبغي أن يؤدي إلى حدث آخر، الأمر الذي يمنع العشوائية ويعزز التأثير الفني على المتلقي.

2-2-3 الحوار

يعد الحوار العنصر النابض في البنية المسرحية ، فإذا انت الحبكة تضع هيكل الأحداث، فالحوار هو الوسيط المباشر الذي تنسج من خلاله العلاقات في المسرح.

وفي مفهومه: "هو الأداة الرئيسية في المسرحية يكشف بها الكاتب عن الشخصيات، ويمضي بها في الصراع ليغبر عن كاتبه، ولا تتحقق حيوية الحوار إلا حين يرتبط بالشخصيات ويمضي بها في الصراع ليعبر عن كاتبه، ولا تتحقق حيوية الحوار إلا حين يرتبط بالشخصيات فيدل عليها، فالحوار لغة الأشخاص أنفسهم وكل تنافر بين مظهر أبطال المسرحية على المسرح واللغة التي ينطقون بها يحدث شعورا باختلال الصورة الفنية في الذهن"[1]. الحوار لا يقتصر على نقل الأحداث فحسب، بل يُظهر الصراع الداخلي للشخصيات، يعكس طبقات المجتمع وثقافته ولغته، ويتيح للجمهور فهم دوافع الشخصيات وسلوكها. في المسرح الحديث، يُستخدم أحيانًا كأداة رمزية أو نقدية، لنقل رسائل اجتماعية أو فلسفية، وتحفيز التفكير والتحليل النقدي لدى الجمهور.

فاعلية الحوار تعتمد على الانسجام مع النص والشخصيات، وكذلك على إيقاعه اللغوي وجاذبيته. الحوار السطحي أو غير المتناغم مع الشخصية يقلل من مصداقية العمل المسرحي

[1] زاوي أسماء، **فنيات الحوار المسرحي**، (مجلة فصل الخطاب)، جامعة أحمد بن بلة، وهران- الجزائر، 2016م، ص118.

ويضعف التفاعل النفسي والجماهيري. بينما الحوار العميق والمتنوع يثري النص، ويزيد من قدرة المسرحية على التواصل الفكري والعاطفي مع الجمهور.

2-2-4 الصراع المسرحي

يشكل الصراع المسرحي المحرك الأساسي للحدث الدرامي، فهو بذلك الآلية التي تمنح المسرح طاقته الدرامية وقدرته على شد انتباه المتلقي.

وعرف الصراع أنه: " عبارة عن حقة الاتصال أو الخيط الذي يربط أجزاء القصة أو الحكاية المسرحية، وهو التدفق الحركي المتصاعد الباعث على تجميع العناصر الدرامية المشتتة، فإذا هي تتقارب وتتشابك، ومن ثم تتصارع إلى أن تصل إلى الذروة وتنتهي بالحل"[1]، ليس فقط كعنصر من عناصر القصة، بل كمحرك حيوي وروح للعمل المسرحي، و الذي يمنع تشتت الأحداث ويجعلها وحدة واحدة متماسكة؛ فبدون صراع، تصبح المشاهد مجرد وقائع معزولة لا رابط بينها، هو النتيجة الحتمية لانفجار هذا الصراع، حيث تتفكك العقدة وتصل الحكاية إلى نهايتها المنطقية، وباختصار الصراع هو "العمود الفقري" الذي يحول الفكرة الساكنة إلى تجربة حية تثير استجابة الجمهور.

" تزداد الحقائق التي ذكرناها وضوحا حيثما نشرع في بحث أهم أجزاء المسرحية، ألا وهو الصراع. نجد باستمرار صراعا بين الشخصيات وبين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع...والصراع الظاهري الخالص هو أول أنماط الصراع التي تستلفت أنظارنا "[2]، يسلط نيكول الارديس الضوء على جوهر الدراما، فالمسرحية بدون صراع تفقد محركها الأساسي فنجد صراع الشخصيات، صراع الأجناس (الذكر والأنثى، وغالبا الفرد ضد المجتمع، والصراع الظاهري وهو المستوى الأولي (الأفعال والمواجهات المباشرة) الذي يمهد الطريق لفهم الصراعات النفسية أو الفلسفية الأعمق.

---

[1] محمد السيد عبد العاطي دحريجة: الصراع الدرامي في مسرح السيد حافظ لتجريبي-مسرحية بوابة الميناء أنموذجا- ، جامعة عين شمس القاهرة، مصر، 2024، ص 14-15.

[2] ينظر نيكول الارديس، علم المسرحية، دار سعاد الصباح، القاهرة، (د. ط)، 1958، ص133-134

2-2-5 الزمان(Time)

يشكل الزمن أحد الأبعاد الجوهرية التي يقوم عليها النص والعرض المسرحي معا، كونه الأداة التي تنظم تتابع الأحداث.

وعليه: "يعد الزمن من المكونات الرئيسية للنص المسرحي وكذا العرض على حد سواء تتحدد أبعاده من حيث عمله إلى زمن امتداد العرض المسرحي، أي المدة التي تجري فيها حوادث المسرحية على خشبة المسرح، وزمن امتداد الفعل الدرامي، ويكون بصفة خاصة في النص المسرحي المكتوب. ومن الفترة التي كتب فيها موضوع المسرح وحوادثه. والزمن في المسرح لا يمكننا أن نحدده أو نقوم بتحديد أبعاده مستقبلا"[1]، فالزمن في المسرح متعدد المستويات، ولا يمكن تحديده ببعد واحد أو حصره في لحظة واحدة، بل يتداخل فيه زمن العرض مع زمن الحدث مع زمن الكتابة ليمنح العمل تماسكه الدرامي.

2-2-6 المكان(Setting / Space)

يشكل المكان أحد العناصر البنائية في النص المسرحي، فهو الإطار المادي والرمزي الذي يحتضن الفعل الدرامي ويمنحه سياقه الحسي والدلالي.

ويعرف على أنه: " المساحة الجغرافية لموقع التنظيمات والأبعاد المكانية التي تمارس عليها أنشطتها وفعاليتها مثل محيط الأسرة في مدينة معينة أو محيط مدرسة ابتدائية في ضاحية أو نمط عيش صحراوي أو عادات الزواج في قرية أو شبكة علاقة اجتماعية بين عمال مصانع أو خدمات الصحية الوقائية العلاجية في المستشفى."[2]، المكان في المسرحية هو الإطار الجغرافي أو البيئي الذي تدور فيه الأحداث، وقد يكون مكانًا واقعيًا كمنزل أو قصر، أو مكانًا رمزيًا يحمل

---

[1] مفتاح خلوف، **شعرية البناء الزماني والمكاني في المسرحية الشعرية قراءة في مسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم**،(مجلة المعارف)، مجلد 17، ع 1، جامعة المسيلة-الجزائر، 2022م، ص789.

[2] معن خليل العمر: معجم علم الاجتماع المعاصر، دار الشروق، عمان-الأردن، ط1، 2000م، ص214.

دلالات معنوية. ويسهم المكان في تشكيل الجو العام للنص، ويؤثر في طبيعة أفعال الشخصيات وسلوكها. كما أن تصميم الديكور والإضاءة والفضاء المسرحي يعزز الإيهام بالواقع.

2-3 مكونات الركح المسرحي

يشكل الركح المسرحي الفضاء المادي الذي تتجسد داخله الدلالات النصية وتتحول إلى عرض حي أمام الجمهور، فهو ليس مجرد مساحة فارغة، بل منظومة من العناصر المتكاملة التي تسهم في بناء الجو الدرامي وتوجيه انتباه المتلقي ويعرف: "الركح المسرحي هو المساحة المرتفعة والمنصة على المسرح حيث يتم تمثيل العروض المسرحية. يعد الركح امن أهم العناصر في التصميم المسرحي ويشكل مساحة مرئية للمثلين لأداء عروضهم"[1]، ومن هذا المنطلق يعد الركح أحد العناصر الجوهرية في التصميم المسرحي، فهو يشكل المساحة المرئية الأساسية التي يتحرك فيها الممثلون ويعرضون أداءهم، ويتحول ذلك إلى فضاء دلالي منت للمعنى داخل العرض المسرحي.

2-3-1 السينوغرافيا / Choreography) تصميم الفضاء المسرحي

السينوغرافيا هي فن تصميم عناصر الركح المسرحي قد عرفت على أنها: " فن تزيين المسرح"[2] ، وهو التعريف التقليدي للسينوغرافيا ويقصد به تحويل الركح من فضاء فارغ إلى فضاء فارغ إلى فضاء دال ومؤثر. لكن ها التعريف المقتضب يحصرها في الوظيفة الزخرفية، وكأنها مجرد تجميل للفضاء، لكن المسرح الحديث تخطى هذه النظرة فنجد مفهومها قد تغير حيث تعرف في المعجم المسرحي لماري الياس على أنها "في العصر الحديث صارت السينوغرافيا اختصاصا أوسع من اختصاص الديكور فمجال الديكور هو ما يوجد على الخشبة حصرا، في حين أن السينوغرافيا تقوم على بحث علاقة الإنسان (الممثل والمتفرج) بالفضاء المسرحي وعلاقة كل

[1] هشام حلال، أبي الفنون وركح المسرح، مقال، 31/ جانفي، 2024، عبر الموقع لإلكتروني:
www.achamicapress.com أطلع عليه يوم: 18 جانفي 2026، 14:00 pm

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 2015، ص447

العناصر المسرحية ببعضها البعض"[1]، تطورت دلالة مفهوم السينوغرافيا في العصر الحديث ليتجاوز الحصر في مجال الديكور التقليدي، وعليه فالسينوغرافيا هي المنهج الذي ينظم مكونات الركح المسرحي وينتج دلالاتها فنجد:

أ- **الديكور**:

يعد الديكور السينوغرافي عنصر فعال في تشكيل فضاء درامي مشحون، يتفاعل مع الإضاءة، الحركة، لا ينفصل عن عناصر المسرح لينتج مسرحية متكاملة تؤثر في العين والوجدان، يشير تعريف الديكور إلى "تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الاكسسوار والغرض"[2]، فالديكور يشمل كل العناصر البصرية التي تبني الصورة، أمام المتفرج، سواء كانت مرسومة أو مجرد غرض صغير على الطاولة، وكلها تشتغل مع بعض، لتنقل معنى الزمن، والمكان.

لكن هذا التعريف للديكور يحصره في شيء ساكن، فالدراسات المعاصرة تجاوزت هذه النظرة الشكلية للديكور وإنما له وظائفه فهو يتفاعل مع الإضاءة والموسيقى، مما يجعل من المسرح فضاءً حياً.

وعليه فالديكور هو: " كل ما هو موجود على الخشبة والذي يكون منه إطار الحدث بواسطة أدوات صورية وهندسية"[3] فالديكور يشمل كل ما على خشبة المسرح من أثاث، اكسسوارات، عناصر معمارية، وحتى الألوان المستعملة، وظيفته الأساسية خلق إطار الحدث، أي أنه يحدد الزمن والمكان، ولجو العام الذي يصير فيه الفعل الدرامي، وبدونه ابحار والحركة يفقدون سياقهم، فالديكور بنية بصرية هندسية وليس مجرد زينة.

---

[1] ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 1997، ص 265–266

[2] ماري الياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص214.

[3] باتريس بافي، معجم المسرح، ص 159.

ب- **الإضاءة:**

دراسة الإضاءة في العرض المسرحي تقتضي النظر إليها بوصفها علامة بصرية متحركة لها وظائفها، وتساهم في بناء الايقاع البصري وتوجه نظر المتفر، وتشاك في انتاج المعنى العام للعرض المسرحي.

في مفهومها تعتبر: "الإضاءة هي أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية، وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطورت عبر ازمن فصارت تستخدم بمنحنى درامي ودلالي"[1]، الإضاءة المسرحية عنصر سينوغرافي فاعل، بدأت وظيفيا لإنارة الخشبة، ثم تطورت لتصبح لغة بصرية تنتج الدلالة وتوجه التلقي وتشارك في بناء البنية الدرامية للعرض.

كما "تعتبر الإضاءة المسرحية عنصرا مكملا للعرض المسرحي ويعتني بوجودها الفاعل ويؤثر على نجاح المشهد ويضفي جاذبية خاصة الصورة المسرحية التي يراها المشاهد دولا تكتسب الإضاءة في العرض المسرحي أهميتها في تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها فحسب، بل من التعامل الواعي والمدروس لها"[2]، هذه الرؤية تتجاوز البعد التقني للإضاءة، فأهميتها لم تعد تقاس بتعدد مصادرها وتقنياتها، وإنما ب"التعامل الواعي المدروس لها" أي بقدرتها على التحول إلى لغة بصرية ذات قصدية أخراجية.

ت- الأزياء:

تشكل الأزياء في المسرحية أحد أهم المكونات الأساسية التي تسهم في بناء الصورة المشهدية وتحديد هوية العرض.

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، ص38.

[2] أمينة بوطولة، جماليات الإضاءة في العرض المسرحي وأثرها على التشكيل السينوغرافي، مجلة النص، مجلد10، ع01، جامعة قسنطينة 3، الجزائر، 2023، ص165.

وعليه يعرف الزي أو اللباس ب: " في عملية الإخراج المعاصرة، يلعب اللباس دورا أكثر أهمية وتنوعا، ويصبح بحق الجلد الآخر للممثل، وذلك لأن الزي (اللباس)، الموجود دائما في العمل المسرحي كعلامة حتى للشخصية وللتنكر"[1]، فالزي لم يعد مجرد غطاء خارجي، بل صار امتدادا لجسد الممثل وهويته على الخشبة، وهو يلتصق بالشخصية لدرجة أنه يصبح جزءا منها لا ينفصل، يؤثر على مشيته، حركته، وحتى نفسيته.

يتجاوز الزي الوظيفة التقليدية، ليصبح علامة دالة حاضرة باستمرار في العمل المسرحي، ويشارك في بناء ذاكرة المتفرج، ومن هنا يتضح أن الزي لم يعد عنصرا ثانويا، بل عنصرا سينوغرافيا فاعلا يسهم في إنتاج الدلالة الكلية للعرض المسرحي.

كما يشير معجم المسرح إلى وظيفة الزي في المسرح وهي: "يستخدم الزي، شأن الثياب، أولا للكسوة، لأن التعري إذا لم يكن على خشباتنا مشكلة جمالية، أو أخلاقية، فهو لا يقبل بسهلة. والجسد خاضع اجتماعيا بمظهره أو بمستلزمات التنكر أو الاختباء، ومتميز دائما بمجموعة إشارات تدل على العمر أو الجنس المهنة أو الانتماء الاجتماعي. هذه الوظيفة ذات الدلالة المستخدمة بالمناوبة بلعبة مزدوجة: في صلب نظام الإخراج، كمجموعة من الإشارات موصولة في ما بينها بنظام مرتبط تقريبا بالألبسة، وفي خارج الخشبة، كمرجع لعالمنا حيث للألبسة أيضا معنى"[2]، يشير معجم المسرح إلى أن وظيفة الزي الأولى تكمن في الكسوة، أي ستر جسد الممثل، الذي لا يمكن عرضه عاريا على الخشبة لأسباب جمالية وأخلاقية، غير أن هذه الوظيفة تتجاوز البعد المادي لتتحول إلى وظيفة دلالية أكثر تعقيدا، إذ يصبح الزي نظاما من الإشارات التي تدل على العمر، الجنس، المهنة، الانتماء الاجتماعي للشخصية. فالسد المسرحي خاضع اجتماعيا بمظهره، وهو ما يجعل الزي وسيلة للتنكر والاختباء وإعادة التشكل داخل فضاء العرض.

[1] باتريس بافي، معجم المسرح ، ص149.

[2] المرجع نفسه، ص150.

يتضح مما سبق أن الزي المسرحي لم يعد وسيلة للكسوة أو التزيين، إنما هو علامة بصرية فاعلة تشارك في بناء هوية الشخصية وتوجيه قراءة المتفرج، فهو يجمع بين الوظيفة العملية، والدلالية، ويعمل داخل نظام الإخراج كعنصر سينوغرافي قادر على اختزال سياقات اجتماعية وتاريخية ونفسية في إشارة بصرية واحدة.

ر- **الإكسسوار:**

لا يقصر بناء الصورة المسرحية على العناصر الكبرى كالديكور والإضاءة والازياء، بل يتعداها إلى التفاصيل الدقيقة التي تكمل المشهد وتمنحه مصداقيته، ويأتي الإكسسوار المسرحي في طليعة هذه التفاصيل، بوصفه عنصرا مكملا يربط بين الجسد والفضاء والحدث الدرامي.

حيث تعد الإكسسوارات "واحدة من العناصر الفعالة في انتاج سينوغرافيا العرض المسرحي، لما تحققه من أهداف جمالية وفلسفية وفنية مهمة في اسناد عمل الممثل وتطوير أدائه وذلك من خلال ايصال المعنى الفكري والجمالي للمشهد، وتساعد على إقامة علاقة متينة وفعالة مع المتلقي"[1]، لم يعد ينظر للإكسسوار كعنصر هامشي أو زائد، بل جزء بنيوي فاعل يساهم في بناء الصورة المشهدية وتدعيم الدلالة الدرامي، كما أن وظيفته تتجاوز البعد المادي إلى البعد الاستعمالي لتصل إلى البعد التواصلي، حيث يصبح الإكسسوار وسيطا بصريا ينقل دلالات مرتبطة بالشخصية والزمن والمكان ويكثف الفكرة في شكل مادي ملموس يدركه المتفرج مباشرة.

كما "إن القطع الاكسسوارية في العرض المسرحي متنوعة وعديدة، كمفروشات توضع على أرضية المسرح، ساعات معلقة، لوحات منظرية، ملحقات اليد(خطابات، رسائل، صحون، طعام، أقلام)، ملحقات الزينة: لوحات زيتية، مزهرية ستائر"[2]، يعكس التنوع في الاكسسوارات وظيفتها المزدوجة، فهو من جهة يسهم في تأثيث الفضاء المسرحي، وتحديد ملامحه المكانية والزمانية،

[1] فلاح كاظم حسين، **الوظيفة الجمالية للملحقات الممسرحي، (الأكسسوار) في العرض المسرحي العراقي**، (مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلم الاجتماعية)، ج3، ع2، جامعة واسط، 2019 م، ص220

[2] فلاح كاظم حسين، الوظيفة الجمالية للملحقات الممسرحي ، ص222

ومن جهة أخرى يتحول إلى أداة درامية في يد الممثل، يستخدمها للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية أو لد

فع الحدث الدرامي إلى الأمام.

مما سبق يتضح أن الإكسسوار المسرحي لا يقتصر على الوظيفة الزخرفية، بل هو عنصر دلالي متغير بحسب السياق، فتنوعه المادي يقابله تنوع في الأدوار التي يؤديها داخل بنية العرض، مما يجعله عنصرا فاعلا في تحقيق التكامل السينوغرافي وتوجيه تلقي المتلقي.

2-3-2 الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

إذا كانت لسينوغرافيا تشكل البعد البصري للعرض المسرحي، فإن الموسيقى والمؤثرات الصوتية تشكل بعده السمعي البصري، لقد أخذت الموسيقى دورا هاما في العرض المسرحي، إذ أصبحت عنصرا هاما في بناء العرض حيث: "تعد الموسيقى عاملا مهما في العمل المسرحي وذلك بالنظر إلى دورها في تجسيد جملة من المهام الفنية، حيث تعمل على تحديث إيقاع العرض وإبراز عناصره، كما يمكن لها في الكثير من الحالات تغطية العجز الذي تفرزه الحركة والكلمة، كما تعتبر من بين أهم المؤثرات السمعية والنفسية التي تؤثر في المتفرج"[1]تعد الموسيقى عاملا مهما في العمل لما لها من دور في تجسيد جملة من المهام الفنية. فهي لا تقتصر على كونها مصاحبة جمالية، بل تعمل على تحديث إيقاع العرض وضبط نسقه الزمني، مما يمنح المشاهد تدفقا دراميا متصلا.

بينما نجد في المعجم المسرحي وظيفة الموسيقى والمؤثرات الصوتية تندرج في " وظيفة تمهيدية تأطيرية وظيفة درامية ، وظيفة تعبيرية، حيث تكون الموسيقى في حالة مؤلفة خصيصا للعمل المسرحي وبناء طلب المخرج"[2]، تتعدد وظائف المؤثرات الصوتية في العمل المسرحي حيث

---

[1] بوعناني سمير، **جماليات التوظيف الموسيقي في المسرح مسرحية "الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا**، (مجلة الفنون)، مجلد 6، ع1، جامعة أحمد بن بلة، وهرتن- الجزائر، 2021، ص2.

[2] ينظر ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص492.

يدرجها المعجم المسرحي على أنها ذو وظيفة تمهيدية تأطيرية، تظهر عندما تستخدم الموسيقى لتهيئة العرض وتحديد الإطار الزمني والمكاني، قبل بدء الفعل الدرامي، فتدخل المتلقي في المناخ النفسي المناسب.

يتضح أن الموسيقى في العرض المسرحي عنصر سمعي فاعل لا يقل شأنا عن العناصر البصرية، فهي تشارك في بناء الإيقاع العام، وتكمل ما تعجز عنه الحركة والكلام، وتؤثر في البعد النفسي للمتلقي، مما يجعلها أداة أساسية في تحقيق التكامل الجمالي والدلالي للعرض المسرحي.

2-3-3 الإخراج :

يقوم العرض المسرحي على تجميع عناصره البصرية والسمعية، لكنه يحتاج في المقابل إلى سلطة كوحدة تنسق بين هذه العناصر وتضبط علاقاتها داخل فضاء الركح، ومن هنا يبرز دور الاخراج بوصفه المكون المنظم والموحد للبنية المسرحية ككل.

وعن ظهور هذا الفن باعتباره مكونا للركح المسرحي "ظهر فن الاخراج بصورة حقيقية باعتباره فنا مستقلا في ألمانيا على يد جورج الثاني ما بين 1826-1914، في دوقية ساكن منيجن، حيث قام المخرج بإنشاء فرقته الخاصة وتجول في أوروبا مقدما مسرحه الذي عرف بمسرح المخرج"[1]، ظهر المسرح في ألمانيا، ومنذ ذلك الحين أصبح المخرج هو المسؤول عن قراءة النص وتحيه إلى كينونة بصرية وسمعية، وعن توزيع الأدوار، وضبط الحركة والايقاع.

ومنه الاخراج "هو فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح، ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون لدى المخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين وفي مقدمهم الممثلون، ثم الفنيون الموكلون بالمناظر والأزياء والأضواء"[2] بهذا يظهر أن الإخراج ليس مجرد إدارة للعملية الانتاجية، بل هو

[1] جمعة محمد جاجان و محمد فيصل منقد، **الإخراج المسرحي: مفهومه عناصره و أساليبه(دراسة تحليلية)**، مجله جامعة دهوك، ملجد 26، ع1، كلية العلوم الانسانية، جامعة دهوك، العراق، 2023، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص141

فعل إبداعي مركب، يمنح كل مكون من مكونات الركح وظيفته ودلالته، داخل الكل العرضي، فبدونه تبقى العناصر المسرحية متفرقة، وبه تتحقق وحدة العرض وتماسكه الجمالي الفكري.

وعليه فإن المخرج يشتغل كحلقة الوصل بين النص والركح، وبين الركح والمتلقي. فهو يفهم البنية الداخلية للنص، ويستخرج منها المحتوى الدرامي الدلالي، ثم يعيد تشكيلها عبر توجيه الممثلين وضبط الحركة والإيقاع وتنسيق عناصر الديكور والأزياء والإضاءة.

2-3-4 الممثل والجمهور:

المسرح ليس مجرد عرض يقدم على خشبة المسرح، وإنما هو علاقة تبادلية تقوم على التلقي والتفاعل، حيث يمنح المتفرج للفعل المسرحي معناه النهائي من خلال تفاعله الظاهر، وإن كانت مكونات السينوغرافيا تخلق الفضاء المسرحي، فإن الجمهور هو الذي يمنح هذا الفضاء قيمته الدلالية .

حيث "تتضح أهمية جمهور المسرح في اكتمال العمل الدرامي، ذلك لأن الجمهور على حد قول arnot يخلق جوا من الإثارة العاطفية والاستجابة الواعية، وهو الجو الذي يجعل من العرض المسرحي عرضا حيا، وليس إلقاء، وبدون جمهور المسرح يفقد الدرامي، والمنتج المسرحي والممثلون قيمتهم المسرحية"[1]، ومن هنا يتضح أن الجمهور لا يؤدي دور المتفرج السلبي الصامت، بل يشتغل كعامل محفز يمنح العرض طاقته وحيويته، فالإثارة العاطفية والاستجابة الواعية التي يخلقها الجمهور هي التي تميز العرض المسرحي عن الإلقاء الجاف أو التمرين المغلق، كما أن حضوره الجماعي يحول الفعل المسرحي إلى تجربة مشتركة.

وعن علاقة الممثل بالجمهور نجد أنه:" لا يمكن أن نعرف المسرح بدون ممثل، كذلك لا يمكن أن نعرف المسرح من دون جمهور، ذلك لأن الممثل والجمهور هم العمودان المؤسسان تاريخيا للمسرح، الجمهور(المتلقي) ينتظر ما يقدمه له العرض المسرحي، حيث تتدخل عمليات

[1] نجوان محمد حمدي، **جمهور المسرح الروماني: دراسة في نوعية وأهميته وعناصر تكوينه**، (مجلة كلية الآداب)، مجلد82، ع2، جامعة القاهرة– مصر، م2022، ص201.

عديدة مثل الادراك والاحساس ومن ثم المعنى والحزن، فيتأثر الجمهور بالجو العام للمسرحية من خلال اللغة التي تكون إحدى وسائل الاتصال بين المرسل والمتلقي"[1]، الممثل والجمهور يشكلان البنية التأسيسية للحدث المسرحي، فالممثل يبث الدلالة عبر الجسد والكلمة، والجمهور يعيد إنتاجها بالتلقي والتأويل، لتتحقق بذلك الدائرة التواصلية التي تجعل من المسرح فنا حيا قائما على الحوار المباشر بين المرسل والمتلقي.

يتضح مما سبق أن الركح المسرحي لا يقوم على عنصر واحد منعزل، بل يتشكل من نسق متكامل متفاعل داخله السينوغرافيا، الاخراج، والجمهور، لتكوين الحدث المسرحي، باء على ذلك، مكونات الركح المسرحي تشكل منظومة جدلية لا تكمل إلا بترابط أطرافها، وبغياب أي عنصر منها يفقد العرض توازنه.

2-4 وظائف المسرح

أصبح المسرح منصة للتعليم والتوعية، وفضاء للتفاعل الفكري والنقدي، ووسيلة للتعبير الجمالي والانفعالي.

يتجلى تأثير المسرح في تنمية وعي الجمهور، وتطوير قدراته الفكرية، وتعزيز الحس الجمالي، وتحفيز المشاعر الإنسانية .لذا، فإن دراسة وظائف المسرح تمثل خطوة أساسية لفهم دوره في الحياة الاجتماعية والثقافية والتعليمية والفنية

2-4-1 الوظيفة الاجتماعية للمسرح

إن تناول الوظيفة الاجتماعية للمسرح يقتضي النظر إليه بوصفه ممارسة تواصلية تتجاوز الترفيه إلى الوعي فلم يعد المسرح مجرد محاكاة للواقع، بل صار أداة للتدخل فيه والتغيير وتشكيل الوعي وإعادة إنتاج القيم.

[1] ينظر فيصل فائق صبري، العلاقة بين الجمهور والمسرح، مقال، عبر الهيئة العربية للمسرح، 09-04-2016.
نشر عبر الموقع الإلكتروني: WWW . atitheare .ae

وعليه "يُعدّ المسرح ظاهرة اجتماعية تعبّر عن واقع المجتمع وتناقضاته، ويسهم في إثارة القضايا الجماعية وفتح باب الحوار حول مشكلاته وقيمه"[1]، يرى الباحث أن المسرح ليس مجرد نشاط فني ترفيهي، بل هو مؤسسة اجتماعية تعكس بنية المجتمع وتحولاته الثقافية. فهو يتناول القضايا المرتبطة بالعلاقات الإنسانية، والصراعات الطبقية، والهوية، والعدالة الاجتماعية. ومن خلال تجسيد هذه القضايا على الخشبة، يضع المسرح الجمهور أمام واقعه اليومي بصورة فنية ناقدة.

تتجلى أهمية الوظيفة الاجتماعية في قدرة المسرح على خلق وعي جماعي، إذ يدفع المتلقي إلى التفكير والمراجعة وإعادة النظر في مواقفه. فالعرض المسرحي يتحول إلى مساحة للحوار بين النص والجمهور، وبين الفن والواقع، مما يعزز المشاركة الفكرية والاجتماعية.

على الرغم من أهمية الدور الاجتماعي للمسرح، إلا أن التركيز المفرط على الوظيفة الاجتماعية قد يُضعف البعد الجمالي والفني للعمل إذا طغى طابع الوعظ أو الإيديولوجي على البناء الدرامي. لذلك ينبغي تحقيق توازن بين الرسالة الاجتماعية والقيمة الفنية لضمان تأثير مستدام وعميق

2-4-2 الوظيفة التعليمية للمسرح

يؤدي المسرح وظائف عديدة ولعل أبرزها التي تؤدي الدور التربوي والمعرفي، فالوظيفة التعليمية، تعتمد على التنشئة والوعي، وتقديم المعلومات العلمية لتنمية المهارات المعرفية.

حيث "يُعدّ المسرح أداة تعليمية فعالة يمكن توظيفها داخل المدارس والجامعات وخارجها، لتعزيز نقل المعرفة وتنمية مهارات الطلاب الأكاديمية والاجتماعية"[2]، توضح الدراسة أن المسرح يمكن أن يُستخدم كوسيلة تعليمية لتطوير مجموعة واسعة من المهارات، مثل مهارات الاتصال، العمل الجماعي، التعبير اللفظي وغير اللفظي، والتفكير الإبداعي. كما يساهم المسرح في تبسيط

[1] محمد بوروينة، **أهمية فن المسرح في المجتمع**، مجلد11، ع 2، جامعة وهران، الجزائر، 2023م، ص 82-92.

[2] عمار الوحيدي وعبلة محرز، **دور المسرح التعليمي في تحسين تعلم موضوعات القراءة لدى التلاميذ من وجهة نظر معلميهم**، (المجلة الجزائرية للتربية والصحة النفسية)، الجزائر، مج 14، ع 1، 2020، ص 8-35.

المناهج الدراسية وربطها بالواقع، ما يعزز قدرة الطلاب على الفهم والتحليل النقدي. وفي التعليم غير الرسمي، يسهم المسرح في نقل القيم الثقافية والاجتماعية عبر الحوار بين الأجيال.

يعكس هذا الدور قدرة المسرح على الجمع بين الجانب الفني والتربوي، حيث يصبح أداة تعليمية غير تقليدية توفر بيئة تعلم تفاعلية وجاذبة للطلاب، كما تدعم المهارات الشخصية والاجتماعية، ورغم فاعلية المسرح كوسيلة تعليمية، إلا أن تطبيقه يتطلب موارد بشرية ومادية متخصصة، مثل الممثلين والمعلمين المدربين والمسرحيات المهيكلة تعليمياً. كما أن فعاليته قد تقل في حال الاعتماد على أسلوب سردي جامد دون دمج النشاط العملي والمشاركة التفاعلية للطلاب.

2-4-3 الوظيفة الجمالية للمسرح:

المسرح فن مركب يجمع بين الكلمة والجسد والحركة والصوت والفضاء، ولهذا تتجلى وظيفته الجمالية في تحويل هذه العناصر إلى نسق متكامل يخاطب الحواس والعقل معا.

وفي هذا الصدد يمكن القول بأن "المسرح يتميز بقدرته على تقديم تجربة جمالية متكاملة تجمع بين الإيقاع الحركي، اللغة التعبيرية، الصورة البصرية، والصوت، بحيث يشعر المتلقي بالمتعة الفنية والتأثر الجمالي."[1]، تشير الوظيفة الجمالية إلى أن المسرح ليس مجرد نقل للحدث أو للمعرفة، بل هو وسيلة لإحداث تأثير فني وجمالي على المتلقي. ويشمل ذلك تنسيق الحركة

استخدام الإضاءة والديكور، جماليات النص والموسيقى، والأسلوب التعبيري للممثلين. جميع هذه العناصر تساهم في خلق تجربة متكاملة تُمتع الحواس وتثير المشاعر.

توضح هذه الوظيفة أن الجانب الفني هو جوهر المسرح، فهو يمنح المتلقي إحساسًا بالرضا الجمالي والتقدير الفني، سواء من خلال الحبكة والشخصيات أو من خلال الإخراج والتصميم المسرحي. وهذا يبرهن أن المسرح فن متعدد الأبعاد يجمع بين الفكرة والجمال والإحساس.

[1] محمد مندور، نظرية الفن والمسرح، دار الفكر العربي، القاهرة، 2018، ص 45.

قد يواجه العمل المسرحي تحديًا إذا ركزت الإنتاجية على الجماليات فقط دون تحقيق توازن مع الحبكة أو العمق الفكري، فالتأثير الجمالي وحده قد يصبح سطحيًا. لذلك، يجب دمج الوظيفة الجمالية مع الوظائف الاجتماعية والفكرية والتعليمية لضمان تجربة مسرحية متكاملة.

2-4-4 الوظيفة النقدية والتحليلية للمسرح

لم يقتصر دور المسرح عبر تريخه على الإمتاع الجمالي، بل نهض بوظيفة نقدية وتحليلية تجعله مرآة تكشف تناقضات الواقع وليات اشتغاله.

تشير الوظيفة النقدية والتحليلية إلى "دور المتلقي في قراءة أخرى للواقع وإعادة إنتاج المعنى، فالمسرح هو حديث عن العالم الذي تتعامل معه، يرسم منطقا قابلا للجدل والادراك، فأهم خاصية للمسرح هي الآنية والتي يقصد بها تلك العلاقة التي تجمعها في لحظة مع المتلقي الذي يحقق وظيفة المسرح في ظل التأويلات والمعاني المتعددة لكي تحقق الرحالة معاناها"[1] وعليه تكمن الوظيفة النقدية التحليلية للمسرح في دفع المشاهد نحو التفكير العميق وليس مجرد الانغماس العاطفي. فالمسرح يقدم نصوصًا تهتم بالقضايا الاجتماعية والسياسية، ويجعل الجمهور يتساءل عن دوافع الشخصيات وربط الأحداث بسياقها الواقعي.

تجعل هذه الوظيفة المسرح وسيلة فكرية قوية، إذ يخرج المتفرج من حالة التلقي السلبي إلى المشاركة الذهنية الفاعلة، مما يعزز وعيه النقدي والفكري تجاه المجتمع والسياسة والتاريخ.

إذا ركّز العمل المسرحي على الطابع النقدي فقط، قد تُهمَل بعض العناصر الجمالية أو الانفعالية، ما قد يضعف التجربة المسرحية بشكل جزئي. لذلك يجب تحقيق توازن بين النقد والفن.

2-4-5 الوظيفة التعبيرية والانفعالية للمسرح

يعد المسرح فضاء حيا للتعبير عن دواخل الانسان من مشاعر أفكار لا تجد لها مخرجا في الحياة اليومية.

[1] ينظر بلحوالة سهيلة، الممثل الصانع الأداء المسرحي: ثنائية المتلقي وجسد الممثل، (مجلة النص)، ضمجلد 10، ع1، امعة الجيلالي بونعامة، الجوائر، 2023م، ص30.

ومنه فالمسرح: " يتيح إيصال الأحاسيس والمشاعر الإنسانية للمشاهدين، ويوفر تجربة التطهير النفسي (Catharsis) عبر الأداء الجسدي والحوار والموسيقى والإيماءات"[1]، الوظيفة الانفعالية ترتبط بقدرة المسرح على تحريك المشاعر الإنسانية لدى الجمهور. يشمل ذلك استخدام الأداء الجسدي، الحوار، الموسيقى، والإيماءات لتقديم تجربة وجدانية مكثفة، مثل الفرح أو الحزن أو الخوف، ويحقق مفهوم التطهير النفسي الذي أشار إليه أرسطو.

تجعل هذه الوظيفة المسرح تجربة حية ووجدانية، إذ يرتبط المتلقي عاطفيًا بالحدث، ويعيش المشاعر الإنسانية بشكل شخصي، مما يعزز التأثير الفني للعمل المسرحي.

قد تصبح التجربة الانفعالية سطحية إذا لم تُدعّم بالحبكة أو الفكرة أو البناء الدرامي. لذلك يجب الجمع بين البعد الانفعالي والوظائف الأخرى (الفكرية، النقدية، الجمالية) لضمان تجربة مسرحية متكاملة.

2-5 الوسائل الفنية لتحقيق وظيفة المسرح

ليحقق المسرح غايته ووظائفه المختلفة، لابد من مجموعة من الوسائل الفنية التي تتكامل في ما بينها لتشكيل خطاب مسرحي، وهي أدوات وظيفية، يستعملها العرض لإيصال الدلالة وإحداث الأثر لدى الجمهور المتلقي:

2-5-1 الرمزية

تعد الرمزية من أبرز الآليات التي انتقل بها المسرح من التمثيل المباشر للواقع إلى التعبير غير المباشر عن الدلالات الكامنة وتعرف الرمزية أنها: " ليست مجرد استبدال شيء بشيء آخر وإنما هي عملية استخدام صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة وعواطف... وهي فن إثارة موضوع ما شيئا فشيئا حتى نكشف في النهاية عن حالة مزاجية معينة"[2]، ويؤكد هذا المعنى على أن الرمز في المسرح لا يكتفي بالدلالة السطحية، بل يشتغل كإشارة موحية تستدعي تأويل المتلقي

[1] محمد مندور، نظرية الفن والمسرح، دار الفكر العربي، القاهرة، 2018، ص 60.

[2] تشارلز تشاوديك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة الصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1992، ص39-40.

وتدفعه إلى البحث عن المعنى الخفي وراء الصورة أو الحركة أو الكلمة، فهو يبدأ بإثارة الموضوع تدريجيا، ويبقي على مسافة بين الدال والدلول، مما يمنح العرض طابعة=ه الإيحائي والتأويلي بدلا من المباشرة.

لم تتوقف الرمزية عند حدود الإيحاء والتعبير عن العاطفة، بل تحولت عند المحدثين إلى مشروع جمالي يهدف إلى إعادة بناء العلاقة بين المسرح والواقع حيث "يرى الرمزيون أن المسرح المعاصر يجب أن يقتس من السرح القديم، وأن يكون هدفه خلق عالم فوق عالمنا هذا عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز"[1]، فالمسرح المعاصر هنا لا يقطع مع التراث، بل يستعيده كذاكرة رمزية تمنحه القدرة على التعبير عن قضايا الإنسان الكبرى بصيغة مباشرة، والرمز يتحول إلى واسطة يستخدمها العرض المسرحي ليتجاوز الواقع الآني.

لقد شكلت الرمزية منعطفا حاسما في تطور المسرح " ويتجلى أثر الرمزية في مسرح القرن العشرين في أنه أخذ يتحرر من تقليد الطبيعة حرفا، وأصبح يعتمد على الفكر والخيال، والتأمل فيما وراء الطبيعة وإضفاء روح من الشاعرية، والتركيز على الإيحاء حتى فيما يتعلق بتكنيك المنصة، والديكور المسرحي، فقد أصبح يعتمد على الإيحاء بالواقع دون رسمه تفصيلا، ويعول في كثيرا من الأشياء على خيال المتفرجين بالنسبة للتفاصيل، كما أنه أصح أقل اعتمادا على المسرحية الجيدة الصنع بحيث أصبح يستعمل عددا كبيرا من المشاهد دون مراعاة التقسيم التقليدي إلى فصول"[2]، لقد أحدثت الرمزية فطيعة مع الواقعية الحرفية، وأسست لمسرح قائم على التكثيف الرمزي الإيحائي، ومشاركة المتلقي في إنتاج المعنى، فأصبح الديكور والمنصة والبنية الدرامية كلها وسائل للإيحاء لا للنقل، مما جعل المسرح أكثر قدرة على التعبير عن الأبعاد النفسية والفكرية والروحية للإنسان.

[1] تشارلز تشاوديك، الرمزية، ص48

[2] المرجع نفسه، ص60.

2-5-2 الأسطورة

تشكل الأسطورة أحد الأعمدة القديمة التي استند إليها المسرح فالأسطورة لم عد مجرد حكاية تراثية تعاد على الخشبة بل مادة رمزية قابلة لإعادة القراءة والتأويل، وفق هموم العصر.

جاء في معجم المصطلحات النقدية الأسطورة هي: "حكاية أو رواية شعبية أو إنسانية متصلة بحياة إحدى الأمم. تهدف إلى التعبير عن بطولة أو قيمة ذات أثر هام في نفوس الناس أو الأمة"[1]، أي أن الأسطورة هي حكاية قديمة وهي نتاج ذاكرة جماعية تراكمت عبر الأجيال، مشحونة بالمعنى، هدفها التعبير على معنى كبير، مضمونها قيمة إنسانية.

تشير الدراسات المسرحية إلى أن المسرح لم ينشأ كفن مستقل، وإنا انبثق من رحم الأسطورة لذلك " تعد شعائر الانسان القديم هي البداية الحقيقية لفن المسرح، أي أن المسرح ولد مولد الأسطورة، ولم يكن فنا قائما بذاته، منفصلا عنها، وإنما كان جزءا لا يتجزأ منها"[2]، وبناءً على ذلك، يمكن القول أن الأسطورة وفرت للمسرح المادة الحكائية والرمزية، بينما وفر المسرح للأسطورة وسيلة التجسيد الحي أمام الجماعة.

كما أن المسرح في نشأته الأولى لم يكن فنا مستقلا بل إن: " المسرح في أصله الأول، لم يكن سوى طقسا دينيا كان يقام للاحتفال بشعائر الإخصاب، يشاهد إله يحتضر ليحقق حياة أفضل، أو سجين يواجه الموت أو استعراضا دينيا أو حفلا عربيديا تهكميا أو كرنفالا منظما تتصل فيه الأسطورة بالمسرح اتصالا تجانسيا يصعب من خلاله أي تفريق بينهما"[3]، الانطلاق من الأصل الطقسي يوضح أن المسرح نشأ كفعل جماعي يروم لتحقيق التغيير الرمزي، والواقعي معا، وعندما تحول لاحقا إلى فن مستقل، احتفظ بذاكرته الأسطورية، لذلك كان المسرح نفسه فعلا

---

[1] سمير سعد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، القهرة- مصر، ط1، 2001م، ص90

[2] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ط)، &1970، ص10

[3] سيد أحمد سماش، توظيف الأسطورة في المسرح والمسرح الجزائري، المجلة الدولية للبحث العلمي، مجلد 2، عدد13 2021، ص 617.

أسطوريا معاشا، وعليه صارت الأسطورة أداته المفضلة للوصول إلى المعنى الكلي عبر الإيحاء بدل السرد المباشر.

2-5-3 الكوميديا

الكوميديا في الأدب والمسرح ليست مجرد تقنية لإضحاك الجمهور، بل أداة فنية معقدة تربط بين المتعة والنقد ومنه: "تعرف الكوميديا بمعايير ثلاثة تجعلها متناقضة مع المأساة: فالشخصيات تنحدر من طبقة اجتماعية متواضعة، وحل العقدة مبهج، وغايتها النهائية إطلاق الضحكة عند المشاهد"[1]، يعرف التقليد النقدي الكوميديا بثلاث معايير أساسية، الطبقة الاجتماعية للشخصيات، تتميز شخصيات العمل الكوميدي بانحدارها من طبقة اجتماعية متواضعة متوسطة، طبيعة العقدة وحلها، تقوم الكوميديا على عرض عقدة أو موقف يثير الارتباك والتوتر، لكنها تنتهي بحل مبهج أو مفرج يزيل التوتر ويعيد الانسجام، فالغاية ليست إثارة الحزن أو الشفقة، وإنما التخفيف من وطأة الصراع.

كما أن " الكوميديا مسرحية تؤدى على خشبة المرح ذات طابع مسل خفيف ونهاية سعيدة"[2] وعليه فالكوميديا تقوم على إثارة الضحك والسرور لدى المتلقي من خلال مواقف وشخصيات تعكس الجانب الطريف أو المتناقض من الحياة اليومية.

2-5-4 السخرية (الهزل)

تعد السخرية من أبرز الأساليب الفنية التي وظفها المسرح لتجاوز المعنى المباشر وبناء دلالة ثانية مضمرة، "جاء في المعجم المسرحي " يكون النص ساخرا عندما يتخطى معناه البديهي والأولي، والمعنى العميق، والمختلف وحتى المناقض (جملة مضادة)، وتشير بعض الاشارات (النبرة والوضع ومعرفة الحقيقة الموصوفة) بشكل مباشر نوعا ما، إلى أنه يجب تجاوز المعنى البديهي واستبداله بعكسه. وهناك متعة في استكشاف السخرية لأننا نبدو قادرين على الاستقراء

[1] ياتريس بافي، المعجم المسرح، ص122

[2] مولودين ميرشت، كليفورد ليتش، الكوميدي والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، 1979م، ص15

وأرفع شأنا من المتعارف عليه"[1]، فالسخرية لا تقف عند المعنى الظاهر المباشر للكلام، بل تتجاوزه إلى معنى مضاد أو مفارق يفهم من سياق النص والإشارات المصاحبة له.

فالسخرية في المسرح ليست مجرد أسلوب كوميدي، "يهدف إلى إبراز العيوب ومكامن الضعف والقصور في الفرد والمجتمع على حد سواء، بغرض تعريتها وتسليط ضوء النقد عليها"[2] فالسخرية استراتيجية دلالية تفك الخطاب المباشر وتعيد بنائه على مستوى أعمق. بل استراتيجية دلالية تفك الخطاب المباشر وتعيد بناءه على مستوى أعمق، وهي بذلك تتوافق مع طبيعة المسرح الرمزي والإيحائي حيث يصبح الكلام قناعا للمعنى، والمعنى الحقي لا يقال بل يستنتج.

خلاصة الفصل:

يتضح من خلال هذا الفصل أن الفن ليس مجرد وسيلة للمتعة الجمالية أو الترفيه، بل يشكل أداة قوية للتعبير الإنساني التي تعكس قيم المجتمع وثقافته وتصوراته عن الحياة. فقد بين الفصل أن للفن وظائف متعددة تتجاوز الجانب الجمالي لتشمل البُعد الفكري من خلال تحفيز التفكير النقدي وإثارة التساؤلات حول القضايا الإنسانية والاجتماعية، والبُعد الاجتماعي عبر تعزيز الروابط المجتمعية وبناء الوعي الجماعي، بالإضافة إلى البُعد التربوي الذي يسهم في تشكيل السلوكيات والقيم لدى الأفراد. كما أشار الفصل إلى أهمية دراسة هذه الوظائف لفهم كيفية توظيف الفن في توجيه السلوك الإنساني، ودوره في تشكيل الهوية الثقافية والحضارية للمجتمع. ومن هنا، يمكن اعتبار الفن أداة فاعلة في التنمية الفكرية والاجتماعية والثقافية، تتجاوز حدود الشكل إلى جوهر الرسالة والقيمة التي ينقلها للفرد والجماعة.

[1] باتريس بافي، المعجم المسرح، ص295.

[2] نبيل الحفار، الفن الساخر في المسرح، الموسوعة العربية، مجلد 4 ، دمشق–العراق، 2006م، ص724.

الفصل الثاني

"وظائفية المسرح ووسائله الفنية من خلال مسرحية جحا للشريف الأدرع "

1- وظائفية الشخصية التراثية

2- وظائفية المسرح من خلال وسائله الفنية

- السيرة الذاتية للكاتب

الشريف الأدرع (ويعرف أيضاً بـ لدرع الشريف) هو كاتب وقاص ومسرحي جزائري معاصر من مدينة وهران. برز كأحد الوجوه الأدبية النشطة في المشهد الثقافي الجزائري منذ السبعينيات، واشتهر باهتمامه بتوظيف التراث الشعبي في المسرح والقصة القصيرة .

الشريف الأدرع من مواليد 1953، متحصل على شهادة الليسانس من معهد اللغة والادب العربي جامعة الجزائر سنة 1976 وعلى ديبلوم الدراسات المعمقة في الأدب المقارن من جامعة السوربون سنة 1981 صدرت له مجموعتان

قصصيتان: "ما قبل البعد" (1976) و"صاحبة الحسن كله" (1986).

أبرز أعماله وإسهاماته:

في المسرح: له مسرحية شهيرة بعنوان "جحا" .والتي أعاد فيها صياغة شخصية جحا التراثية برؤية فنية معاصرة.

في القصة: أصدر مجموعة قصصية بعنوان "ما قبل البعد" ، والتي تناولت قضايا اجتماعية وإنسانية بأسلوب قصصي مميز.

الدراسات النقدية: ساهم في توثيق المسرح الجزائري من خلال مؤلفات مثل "بريخت والمسرح الجزائري: مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي."

النشاط الثقافي: يعد من الأكاديميين والمثقفين الذين واكبوا أجيال المبدعين الجزائريين، وله شهادات ومداخلات نقدية في ملتقيات وطنية حول أعلام الفكر والأدب مثل بختي بن عودة .

يُشار إليه في الأوساط الأدبية كجزء من جيل المبدعين الذين أسسوا لتقاليد الأمسيات القصصية في الجزائر، جنباً إلى جنب مع أسماء مثل الحبيب السائح وعمار بلحسن الشريف الأدرع من الإعلاميين القلائل الذين اختصوا بشؤون المسرح في الجزائر، المسرح أخذ كل مجهود الأدرع الفكري في البحث الدراسة وحتى الكتابة المسرحية بعد أن تفرغ لها على حساب القصة القصيرة الشعر وبعض الفنون الأخر"[1].

"

[1] ابن تريعة: المساء يحتاج للكثير من العلم والفهم ولحب، مقال "المساء" نشر بتاريخ 25-10-2013.

ملخص المسرحية

مسرحية جحا للكاتب الشريف الأدرع، هي مسرحية تحمل في مضمونها لوحات منفصلة، فهي ليست حبكة واحد تضم مشاهد عديدة ومختلفة لشخصية رئيسية تدعى جحا، أي أن بطلها الرئيسي هو جحا.

تتضمن المسرحية اثنين وأربعون مشهدا، في محاور أساسية من بينها: جحا وصاحب الفندق، جحا والبائع، جحا والحمار، جحا وزوجته، جحا في مواجهة الشعب، جحا والقاضي.

بداية المسرحية أين يجد جحا نفسه غارقا في ديونه مع صاحب الفندق حول تسديد كراء الغرفة، فيقع في مشاكل معه، وفي كل مرة يفتعل معه مشكل ليخرجه من الفندق، ثم تنتقل الأحداث **لمشهد جحا يتضرع في الجامع** ويقوم بالدعاء لله تعالى، من أجل تسديد ماله لصاحب الفندق، **جحا والمسجد**، يلقي جحا درس من دروس الوعظ على الناس، وذلك لإشارة منه عن المعاملة التي تلقاها من المضيف له، ويعطيه درسا في الكرم والاستضافة. **مشهد جحا والحمار** وهو من المحاور الأساسية في المسرحية حيث اعتبر الحمار كرفيق دائم لجحا ، يقدم جحا حماره للشعب على أنه متعدد الوظائف ليس للركوب فقط، وأنه قادر على القراءة ويأتي له بكتاب، سمي بكتاب حمار جحا، بالإضافة إلى ذلك مثل الحمار صديق جحا الدائم، ورفيقه في الفقر والسكن وشريكه في العمل.

تتواصل حركية النص حول مشهد **جحا والقاضي** في مشاهد أخرى وهو في السجن والشرطة تحقق في أمر هويته، **مشهد أم جحا** في المسرح من المشاهد الهامة التي توضح فيها للعامة اسمه ولقبه، وتمدح شخصية جحا. بعدها يأتي محور آخر **جحا وزوجته**، يودع جحا زوجته ويقول أنه ذاهب للمقبرة، يدخل ويسلم على الأموات، يتحدث مع قبره. **جحا والمهدي**، فيتحدث عنه جحا بعبثية، ليستدعيه المهدي، ويحكم عليه بالإعدام، يلقي جحا نكتة تنقده من الموت. يأتي مشهد بين المحافظ ورئيس المحققين حول جحا: يدور الحوار بينهم فيما يتمثل جحا، يرد الشرطي أنه لم يجد شيئا، وذكرو حتى لقاء جحا وكارل ماكس في مشهد طويل حوار دار بين جحا وكارل ماكس يمثلونه الشرة، يتعجب حينها المحافظ من هذه الشخصية، التي لابد من

محاربتها لأنها تمثل البدعة حسب ظنه، وفي آخر محور للمسرحية، تنتهي المسرحية في مشهد المحكمة بين جحا والقاضي يفصل في قضية جحا وكتاب حماره، تتولع الأحداث في المسرحية بين أخد ورد حوار يدور بين القاضي جحا، الرئيس، في المحكمة يلقي جحا حواره العبثي، حوار رمزي يتسم بالسخرية، لم يفهمه القاضي ولا الرئيس يتهمونه بأنه مفسد يقوم بالبدعة والتجحجيح وينتحل شخصية، وتهم أخرى تنتهي بطلب جحا بتعليقه بمسمار وقد تشبث بهذا الموقف.

ما نستنتجه عن أحداث المسرحية أن جحا هو رجل شعبي، يمثل الشخصية الأساسية في المسرحية والمحركة للأحداث تتبعها شخصيات ثانوية صاحب الفندق، السبتي، ثري النكبات، الشرطي، القاضي.

1-وظائفية الشخصية التراثية

تعد الشخصية التراثية ركيزة أساسية في الذاكرة الشعبية، إذ تحتل مكانة كبيرة تجمع بين الواقع والخيال، وتتحول عبر الزمن من حكاية شفوية، إلى مادة إبداعية تتجسد في الأجناس الأدبية المختلفة، ومن أبرز هذه الشخصيات تبرز شخصية "جحا"، التي انتقلت من فضاء الحكاية إلى النص المسرحي، ومن هنا تتجلى أهمية دراسة وظائفية الشخصية التراثية "جحا" في مسرحية الشريف الأدرع.

1-1 جحا بين الحكاية والمسرح

يتناول هذا الجزء المسار التحويلي الذي قطعته هذه الشخصية التراثية "جحا" من النص الشفوي التراثي الذي نقله الشعب، إلى نص مسرحي بمؤلف ومخرج له رؤية خاصة حددت مسار الشخصية الجديد.

1_1_1 التعريف بشخصية جحا في النوادر والحكايات

كثيرا ما نسمع عن جحا ونوادره وحكاياته وقصصه المضحكة، قصص تحكى للكبار والصغار، لكن هل تراود إلى اذهاننا ما إذا كانت هذه الشخصية حقيقي؟ أم أنها من نسج الخيال، هي شخصية تراثية تحكى في المجالس الشعبية؟ أم شخصية لها سيرة وتاريخ وخلفية.

اختلف الدارسون والباحثون في شخصية جحا، وتاريخها، فمنهم من قال أنها شخصية واقعية موجودة ومنهم من قال أنها شخصية خيالية، يقول محمد رجب النجار في كتابه عن شخصية

جحا: " جحا العربي شخصية حقيقية ذات واقع تاريخي، وأن نسبه ينتهي به إلى قبيلة فزارة العربية... إذ ولد في العقد السادس من القرن الأول الهجري وقضى الشطر الأكبر من حياته في الكوفة... وبذلك تخبرننا كتب التراث العربي، وبخاصة كتب الأدب والأخبار والتراجم والسير"[1].

عرفت شخصية جحا في الكتب على أنها شخصية حقيقية، أبو الغصن ذجين ، لكن مع الوقت بدأ الناس يتداولون النوادر والحكايات، ويلصقون النكت بشخصية جحا، ويغيرون ويحرفونها، حسب وسعة خيالهم، فكانت لا تكاد توجد حكاية أو نادرة إلا وشملت على جحا.

وكانت من أبرز الموتيفات والصور الذي ظهر فيها جحا، جحا وحماره، جحا وبنه الحمار جحا والزوجة، جحا والقاضي وفي أغلب القصص والحكايات تبرز فيها قصص جحا مع حماره في صورة عديدة مضحكة ومسلية، ولها عبر عظيمة.

1-1-2 جحا الشخصية المسرحية

انتقل الحديث عن جحا كشخصية تراثية يتداولها الشعب، للضحك والامتاع، إلى شخصية درامية مسرحية تحاكي الواقع، وتنقد طرق العيش أحيانا، تحل مشاكل وقضايا اجتماعية و سياسية متنوعة، بأسلوب رمزي ولغة يفهمها المتلقي، هذا التحويل خلق فروقات وقد ظهرت في مسرحية جحا للشريف الأدرع من عدة نواحي:

أ-الناحية الاجتماعية:

كانت شخصية جحا في المسرحية مرآة للمجتمع فهو يمثل الطبقة الضعيفة الشعبية ومعاناتها، فشخصيته تنتمي إلى الطبقة الشعبية المسحوقة، الذي تتخذ من الحمق الظاهري قناعا للبقاء وسط يزدريه ولا يفهم حكمته، هو نموذج للفرد المهمش، وقد أطلق هذا المصطلح "المهمش على: "كل أنواع المنبوذين والمقصيين من قبل جماعة أو من قبل المجتمع بأسره كالسود والفقراء والنساء وغيرهم كثير... والتسليم بوجود ذات مهمشة، يفترض سلفا وجود من قام بفعل التهمش"[2]، وعليه

[1] محمد رجب النجار: جحا العربي، دار الثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، 15

[2] هاني نعمة حمزة: شعر المهمشين في عصر ما قبل الإلام، دراسة وفق الأنساق الثقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط1،2013م، ص18.

يكون هذا المهمش حاضرا في مجتمعه غائب في أذهانهم لأسباب مختلفة منها عدم الإحساس بأهميته وقيمته، وجحا في المسرحية مثل لذلك.

-**الفقر**: يمثل جحا الطبقة الفقيرة، من عامة المجتمع، مهمش لا يمثل لا النخبة ولا السلطة.

وهذا ما نلاحظه في مشاهد عدة يمثلها وهي:

(جحا أمام مخبزة)

جحا: (مع نفسه) الجيب فارغ، والجوع داير رايه، والخبز مبزع ...[1]، يمثل هذا الحوار الحالة الاجتماعية لشخصية جحا، الجوع والفقر، فهو لا يملك حتى بضع مال ليشتري خبزا وها ما نلتمسه من خلال المشهد القائل:

جحا: ربي، ها ربي، تعرف أشحال راني جائع، ما معايا حتى فرنك، وتعرف بلي نسال لحمو مائة ألف ..."[2]، يفضح هذا الحوار لجحا مع نفسه، انتماءه للطبقة الشعبية الفقيرة التي تعاني من الحرمان المادي، فهو ليس فقيرا فحسب بل مديون أيضا، كما يوضح المشهد أن جحا من الطبقة الاجتماعية المعزولة، لانعدام السند الاجتماعي، فهو لا يجد ملجأ إلا الله بعد خذلان المجتمع وقطع سبل التضامن.

-**الحالة الأسرية**، ذكرت المسرحية أن لجحا زوجة/ لكن حضورها كان طفيفا، انعكس على حالته النفسية، فنستطيع أن نقول أنه دون عائلة على عكس الشخصية التراثية فقد كان له زوجة وابنه، ويبقى الحمار هو عائلته الوحيدة.

الحوار: (جحا يودع إمرأته للذهاب إلى القبر)

جحا : إبقي بخير يا إمرأة

عتيقة إلى أين؟

جحا إلى المقبرة

عتيقة: استغفر الله يا رجل.

---

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، منشورات ANEP، الجزائر، ط1، 2004م، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص11.

إذا فجحا في حالته الاجتماعية متزوج ولكن ليس لديه أولاد فعندما سأله أحد أعوان البلدية أجاب قائلا : "**العون:** عند أولاد

جحا: عندي حماري"[1]

ما نستنتجه من هذه الحوارات أن حضور أم وزوجة جحا كان طفيفا يخدم غايات مختلفة، فجحا في المسرحية دون عائلة يعيش مع حماره ويتخذه الرفيق، الصاحب، الابن، الشريك في كل شيء، وهذا دلالة على عد استمرارية هذا النموذج في أجيال لاحقة.

ب-الناحية النفسية:

عند الحديث عن الناحية النفسية لشخصية جحا في المسرحية، فلا بد للإشارة إلى الازدواجية النفسية التي عاشها جحا بين شخصية الأحمق أمام الناس، والحكيم مع نفسه، فهو يتصرف كشخص غبي أمام الناس والسلطة، لكن في حديثه مع نفسه تظهر شخصية متوازنة، لذلك شخصيته مركبة، وتعاني تمزق حاد، فهو يتخذ من الحمق قناعا نفسيا، للدفاع عن ذاته، مما يولد لديه اغتراب وشعور بالعزلة، ومن أكثر المشاهد التي تؤكد هذا ما حدث لجحا في المقبرة وحواره الداخلي:" (جحا يتحدث في قبره)

جحا: لا شيء في القبر من الأهوال التي يتحدث عنها الناس زورا وبهتانا.

منادي: يا معشر المسلمين... يا معشر المسلمين... لقد مات خليفة المؤمنين أبو جعفر المنصور.

جحا: يا ويلي.. لحقني إلى القبر... إذن فالأهوال قادمة معه. أنج بنفسك يا جحا...(يقفز خارج القبر)"[2]، من كثرة المتاعب النفسية التي عاشها جحا، اختار الانسحاب والبعد وفي القول صراع نفسي واضح، بين جحا العاقل الذي يرى أن أهوال القبر خرافات المجتمع، وبين جزء مقهور خائف حينما سمع اسم وفاة أحد الحكام، فهم بالنهوض، وهذا صراع بين عقله الذي ينفي الخرافة، ولا وعيه الذي تربى على الرعب من السلطة.

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص68.

الاغتراب، حالة نفسية تعيشها شخصية جحا، فهو لا مرتاح في الحياة ولا مرتاح في الموت.

من كل ما سيق نستنتج أن المأساة النفسية لجحا تبلغ ذروتها في المسرحية من خلال مشهد المقبرة، حيث يتحول الموت من خلاص إلى امتداد نفسي للقمع، فهروبه إلى القبر القديم ما هو إلا تمثيل لحالة نفسية يائسة من هذا العالم والمجتمع والسلطة، مما يدخله في اغتراب وجودي شامل لا يجد من فكاكا.

ب- الناحية الدينية:

يتبين لنا من خلال نص المسرحية أن جحا شخصية مسلمة، متدينة، يدعو الله، يدخل المسجد، يشكوا الله وحده، يتضرع، ويقوم بتقديم مواعظ أيضا، وذلك ما تظهره العديد من المشاهد على ذلك نجد منها:

جحا "ربي ها ربي تعرف شحال راني جائع"[1]

وفي شهد جحا يتضرع لله في الجامع تعبيرا عن جانبه الديني نستدل بالحوار التالي:

"(جحا يتضرع إلى الله بأحد المساجد

جحا: اللهم مكن حمو إلي سلفت له مائة ألف نت استرداد ماله..."[2]

ويبين جانبه الديني أيضا من خلال نص الحوار القائل:

" **جحا:** سبحان الله الحي القيوم يحيي العظام وهي رميم..."[3]، هذه بعض المشاهد في دعوة جحا الله عند حدوث أي مشكل له، دعاء جحا المتكرر يبين أن شخصيته مسلمة ذات إيمان فطري، كان المسجد بالنسبة له ملاذه وقت الشدة، مناجاته لله بلغة عامية تعبير عن صدقه، فحا نموذج للمسلم البسيط الذي تربطه بالله علاقة مباشرة قوامها الدعاء، الشكوى.

ومما سبق ذكره نستنتج أن جحا في المسرحية لم يعد مجرد مهرج الحكاية، بل أصبح شخصية وظيفية، متعددة الأبعاد، فهو نفسيا قناع للهروب والمقاومة، من النحية الاجتماعية صورة

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا ص 11.

[2] المصدر نفسه، 14.

[3] المصدر نفسه، ص15.

للإنسان الفقير البسيط والضعيف في المجتمع، ودينيا، هو مدخل لإعادة قراءة العلاقة بين الإنسان والسلطة الدينية، ومن خلال التحول تتحقق وظيفته الدرامية في ربط التراث بالراهن، وهذا ما سنلاحظه من خلال عرض دوره في المسرحية.

1-1-3 دور جحا في المسرحية

جحا في المسرحية نموذج لحالة اجتماعية عن الفقر والأزمات الاقتصادية والاجتماعية، انحلال أخلاقي، محسوبية، فجوة بين الحاكم والمحكوم، فكانت هذه الشخصية المحرك الأساسي للمسرحية من خلالها دورها البارز في التغيير، فضح المركزية المتعالية(السلطة الحكام)، رفض الظلم ..الخ

1-1-4 جحا بين الفكاهة والسخرية

جحا ليس مجرد مهرج، بل دوره أعمق من الضحك، الشريف الأدرع وظفه كأداة لتحقيق غايته، حيث يجمع بين الفكاهة والسخرية. بينما تُستخدم الفكاهة كوسيلة للبقاء والتحكم في التوتر فإن السخرية تُستخدم لفضح السلطة ونقد المجتمع. جحا يستخدم الفكاهة لحماية نفسه من السلطة بينما يستخدم السخرية لتحفيز الوعي في المجتمع. بذلك، يتجاوز دور جحا وظيفة الإضحاك السطحي ليؤسس لثنائية فنية وفكرية.

يظهر موتيف السخرية في عدة مشاهد هادفة بين المشاهد التي توثق قناع السخرية المختبئ وراء فكاهية جحا في هذا المشهد متحدثا إلى صاحب الفندق :

جحا: لقيت ميت في دهليز الفندق.

صاحب الفندق : وين راه ؟

جحا : رميتو في البير.

صاحب الفندق : لالا أجحا خرجو من البير، بالاك يجيو يفتشو البير، ولو كان يلقاوه نروحو في داهية خرجو من البير، وندفنوه هكذا خير.

(جحا يذهب يخرج الميت من البئر ويدفنه. الآن تقدر تبات مهني. ينصرف داموح للنوم). ولكن جحا ما يهناش حتى يذبح كبش من أكباش داموح، ويرميه في البير.

(أهل الميت، والشرطة يدخلون الفندق، يقع نظرهم على جحا كان يهم بمغادرته)

الشرطي : يظهر صورة لجحا، ما شفتش هذا الرجل؟

جحا : ما نقول لكم ايه ما تقول لكم لا .. كابن ميت هنا .. بالاك هو (يتجه إلى البير وهم من وراح ينزل إلى القاع)

جحا : (من قاع البير) صاحبكم كان عنده قرون والا ما عندوش ؟

الأهل والشرطة معا : يا خي أحمق (يذهبون)[1]

يظهر دور جحا بين الفكاهة والسخرية في مشهد البئر، حيث يخفي وراء قناع الحمق لينجو من العقاب. يسخر من جشع المجتمع وغباء السلطة، ليجعل الضحك أداة لإدانة أخلاقية.

الكوميديا "صاحبكم كان عنده قرون والا ما عندوش؟" ← قمة الكوميديا السوداء. يسأل على قرون الميت!، يختبأ جحا وراء قناع الأحمق بطريقة كوميدية ساخرة، لتبعد عنه الشبهات، فأفصحت هذه الفكرة عن ضعف جهاز الشرطة سطحي وغبي. ، يحكم بالمظاهر. يكتفي ب"سؤال غبي" يجعلك تتهرب من العدالة، وعليه جحا هنا يفضح هشاشة القانون.

فتجلى دور فكاهة جحا: جعلت صاحب الفندق والشرطة يتعاملون مع جحا كـ"أحمق".

الفكاهة = قناع الحماية

دور جحا في المشهد: "المخرب الحكيم"

أما فيما يخص ذبح كبش صاحب الفندق: انتقام صبياني مضحك معاقبة الجشع المادي، الذي يظهر أن حياة الكبش أغلى من حياة الإنسان عند البعض وبذلك يفضح غباء السلطة اللي تترك الجريمة وتهتم بالمظاهر.

وفي مشهد آخر لجحا مع عون البلدية:

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص 13-14.

عون البلدة: أنت منكوب

جحا: فايت من المنوب.. أحسبني ميت..

العون: دارك طاحت؟

جحا: داري في الباقية.

صاحب الفندق: سجله راه واحد من الأمة

العون: اسمك؟

جحا: جحا

العون: هذه الكنية وإلا الإسم؟

جحا: الكنية هذه...الاسم كل واحد مسميني باسم.

العون: بركانا من تمسخي أنتاعك.

جحا: الزمان ألي ميعرفنيش هو ألي يتمسخر..[1]

يظهر هذا المشهد تعبير جلي على أن "الفكاهة درع والسخرية سيف" في نفس اللحظة، فجحا في مواجهة البيروقراطية، حيث يستخدم الفكاهة والسخرية لتحدي السلطة، يظهر لنا كيف يمكن للفكاهة أن تكون درعا وسيف في نفس الوقت، يحمل المشهد عدة معاني للسخرية،

يسخر جحا من عون البلدية بطريقة فكاهية، إيحائية تدل على السخرية، " فايت من المنكوب.. أحسبني ميت" رد كوميدي يبالغ في البؤس لدرجة الضحك، (المضحك المبكي).

جحا في رسالة مشفرة للدولة كارثتي أكبر من استثمارك، فأن يسجل كمنكوب، يسخر من بيروقراطية الاحصاء التي ترى المواطن ملف ولي بني آدم.

كما يرد جحا بطريقة هزلية: الزمان لميعرفنيش هو ألي يتمسخر، فالزمن الذي يجعل من الانسان بلا مأوى، ولا اسم، ولا كرامة، هو زمن المهلة.

ننتقل لمشهد فكاهي آخر يخفي وراءه دلالة تضرب في عمق السخرية لشخصية جحا حينما أوهم جحا جيرانه بأن حماره يعرف القراءة والكتابة

[1] الشريف الأدرع: جحا المسرحية، ص32.

جحا: هيا يا حماري وري لهم قرايتك

(يأخذ الحمار في تقليب صفحات الدفتر بلسانه...)[1]

يدل هذا المشهد على سخرية جحا من المتوهمين الذين يعتقدون أن الحمار يتقن القراءة، وهو دليل واضح على غباوتهم وحماقتهم، فبالإضافة إلى الجو الترفيهي الذي لعبه المشهد، إلى أن فكاهته تخفي وراءها، نقد لاذع وسخرية من إتباع هذه الأمة لكل ما تراه، وجهلهم المقدس.

أراد جحا هنا أن يبين أن الشعب الذي صدق الخرافة سهل على الحاكم أن يضحك عليه، يسخر جحا من الشعب الساكت عن حقه، المتفرج دون اعتراض، فالشعب هنا هو الحمار الحقيقي عابدو المظاهر فكل من ملك كتاب فهو قارئ يحكم، فأراد أن يبين أن حتى حماره يقرأ، فلا تكتفي سخرية جحا بمواجهة السلطة، بل تتجه في مشهد الحمار والدفتر، إلى جلد الوعي الجمعي ذاته، فعبر دفعه للحمار بتقليب الدفتر أمام الجمهور، يعري سذاجة الشعب واستعداده لتصديق الخرافة وتقديس المظاهر، إن عبارته "وري لهم قرايتك"، هي اتهام مباشر للمتفرجين بأنهم أقارب الحمار في العقل والتبعية. فاستبداد السلطة ما هو إلا انعكاس لقابلية الشعب للاستحمار.

ومن بين النكت والفكاهة التي شهدتها المسرحية مشهد جحا والمهدي وهو ما يبينه الحوار الآتي:

جحا: السلام على خليفة المسلمين

المهدي: لا سلام لزنديق

جحا: (في نفسه) ها قد بلغنا قمة العبث...

المهدي: ضعو النطع. (يوضع النطع) تقدم أيها السياف(يقوم السياف على رأس جحا، يهز سيفه)

جحا: (يرفع رأسه) شف... بالاك تقيس محاجمي بالسيف راني احتجمت.

المهدي: (مقهقها) خذ هذه الصرة (يرمي بصرة إلى جحا)"[2]

[1] الشريف الأدرع: مسرحية، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص 70

تتجسد في هذا المشهد ذروة توظيف جحا للفكاهة كآلية للنجاة، حيث يواجه تهمة الزندقة والسيف مسلط على رقبتيه، بجملة فكاهية عبثية " بلاك تقيس محاجبي..." فهذه المفارقة الفكاهية لم تكن مجرد نكتة، بل استراتيجية ساخرة فككت هيبة السلطة الدينية وكشفت عن عبثية أحكامها محولة غضب الخليفة إلى قهقهة والموت المحتم إلى صرة مال. وهكذا ينتصر جحا الفكاهي على الخليفة، مؤكدا أن النكتة أبلغ من السيف، في مواجهة الظلم.

السخرية من المنطق:

"**القاضي:** راك مليح؟

جحا: (يمس رأسه) راسي وشبيه راسي؟"[1]

جحا يمثل أن القاضي هو المريض لأنه يسأل على رأس الناس.

1-1-5 جحا بين الرمزية والنقد

شخصية جحا ليست مجرد شخصية فكاهية ، تؤدي وظيفة فكاهية بل هو سلاح فني له وجهين رمز وأداة نقد، نقد السلطة والسياسة، نقد المجتمع، نقد النظام الاقتصادي، فجحا في المسرحية رمز مكثف للإنسان العربي المقهور، يجسد بؤسه، وخوفه ووعيه، ومن جهة أخرى أداة نقد حاد يسلطها الكاتب يمنحه بعده الرمزي شرعية التحدث باسم الجماهير وولوج وجدانها عن طريق الضحك، نجد حوار من المشهد الأول:

"(جحا يغرس قطعة أرض تابعة للفندق. يدخل صاحب الفندق)

صاحب الفندق : واش راك تدير آ جحا ؟

جحا: راك تشوف نغرس.

صاحب الفندق : وهذا الأرض بلا موالي؟

جحا : عارف بلى أرضك، لقيتها بلا غرس قلت نغرسها ونتقاسم الغلة.

صاحب الفندق : ظنيتك حسبتها أرض البايلك.

جحا : ياو جحا على بالو بلي ارض البايلك ملكوها.

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص 58.

صاحب الفندق : أغرس بصح يكون في علمك راك ما تدي والو من الغلة حتى ناخذ كرا الغرفة.

جحا : أعطيني ولو غير الخمس حتى ما يقولوش الناس راني عبد عندك.

صاحب الفندق : هذا هو القماش أدي وإلا خلي".[1]

يظهر جحا في المشهد الافتتاحي كشخصية جامعة بين الرمز والنقد، فهو على المستوى الرمزي يجسد العبد الفقير المحكوم وصاحب الفندق الحاكم، يفجر جحا خطابا لاذعا يفضح آليات الاستغلال عبر ربط "الغلة ب"كراء الغرفة، ويكشف نهب المال العام بقوله "أرض البايلك ملكوها".

وكوظيفة اجتماعية تؤديها شخصية جحا حديثه عن **قضية السكن:** هنا من القضايا البارزة التي عانت منها الشعوب خاصة المستعمرة، ففي المشهد الأول يعالج الكاتب مشكلة السكن واستحالة حصول المواطن البسيط على قطعة أرض فيضطر إلى الكراء، فنجد جحا يريد غرس قطعة أرض في فناء الفندق مقابل حصوله على شقة للكراء.

كما يظهر الحوار الفجوة بين المنطق المادي (صاحب الفندق) الذي يرى الأرض سلعة، وبين المنطق الإنساني (جحا) الذي يبحث عن الاستقرار، الكاتب هنا يستخدم "الغرس" كرمز للفلاح خاصة والشعب عامة الذي له الحق في المواطنة والتجذر في الوطن، بينما يمثل "الفندق" حالة المؤقت والضياع التي يعيشها المواطن.

يشير النص إلى أن السكن لم يعد "حقا" بل أصبح "عبئا"، فرغبة جحا في "الغرس" تعبر عن حاجته الفطرية للاستقرار والانتماء لذلك المكان، وهو ما يصطدم بجدار المادية والبخل من قبل المركزية (صاحب الفندق) وباعتباره هامشا (جحا) ترفض فكرته بتاتا.

ومن صور الرمزية والنقدية لشخصية جحا في المسرحية نتأمل الحوار الآتي:

"**صاحب الفندق** : واين مشات المزروعات الي كنت تغرس البارح؟

جحا : راهي هنا.

صاحب الفندق : سبحان الله تغرس بالنهار وتقلع في الليل.

[1] الشريف الأدرع: جحا المسرحية، ص9

جحا : هذا حال الدنيا ألي ما فيهاش الأمان.

صاحب الفندق : واش تقصد ؟

جحا : في البلاد الي بين عشية وضحاها الإنسان الحر يصير عبد، لازم مالك يبات تحت رأسك."[1]

يمثل هذا المشهد رمزية **لانعدام الأمان الاجتماعي والسياسي:** يجسد قول جحا "البلاد ألي بين عشية وضحاها الإنسان الحر يصير عبد" واقعا اجتماعياً مضطربا، حيث لا تضمن القوانين أو الأعراف حماية كرامة الفرد أو حريته، مما يجعل "الخوف" هو المحرك الأساسي لسلوكه.

حيث يمكن للمرء أن يفقد حريته أو مكانته فجأة، وهي قضية تعكس غياب العدالة الاجتماعية وسيادة منطق القوة في الحكم.

نجد مشهد آخر يجمع بين الرمزية والنقد كدور أساسي لشخصية جحا تظهر من خلال التناقض اللي عاشه جحا في المشهد:

"جحا : (مع نفسه الجيب فارغ، والجوع داير رايه)

والخبز مبزع، ريحته تبخر في الزنقة. (للخباز) هذا الخبز ليك ؟."[2]، يمثل المشهد أحد المشاهد الدرامية المؤثرة في المسرحية، والتي تمثل الحرمان المادي: (الجيب فارغ) في مقابل الوفرة (الخبز مبزع)، الجوع القاهر: (الجوع داير رايه) الدي يؤدي بجحا بالضعف أمام الأكل وهي موتيفات تدل على فقدان كرامة المواطن حتى في أبسط الأمور.

يرمز إلى الجوع والفقر، إلى العجز, في محاولة لنقد النظام الاقتصادي اللاأخلاقي، فالخبز موجود، لكن لمن استطاع إليه سبيلا فالنظام الاقتصادي الفاسد، ترك الشعب في جوع، وهو يسخر برمزية إيحائية دون الفصح عن نظام فاسد رغم الوفرة الإنتاج إلا أنه يموت الناس بالجوع، وهذه إدانة مباشرة للرأسمالية المتوحشة والاحتكار، وهنا الشريف الأدرع يرسخ أفكار ومبادئ الاشتراكية في المسرحية.

---

[1] الشريف الأدرع: جحا المسرحية، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص10

في مشهد آخر: **جحا:** أه أولاد الحرام. سرقوا الكتاب (يفتش خلف الكنبة تحت الغطاء، يقلب المطرح ما كانش أداواه.. هذا هو حق العرضة.. بصح ماشي معقول نبقى مسمر في خيمتي منقطع على الناس ما تعرض ما نعرض.. هذا ما هو كلام. اللوم على الحمار الي خلاهم يأخذوا كتابه.. ألي يفرط في ماله واش دواه؟ (يخرج وبيده عصا ينهال على الحمار ضربا خذ يا حمار خذ ها هو حقك"[1].

يتجاوز مشهد سرقة الكتاب البعد الكوميدي الظاهر حول سرقة الكتاب وهو كتاب أبض فيه أوراق بيضاء، نسبه جحا للحمار وجعله يقرأه أمام الناس في حين أنه فارغ، ومنذ ذلك الحين أصبح للكتاب أهمية وتهافت السارقون لأخذه ومعرفة محتواه، ليؤسس بذلك رمزية عميقة حول آليات القهر، في مشهر درامي ساخر، فالكتاب المسروق لا يرمز إلى ملكية مادية بل إلى الوعي والكرامة اللذين يتم تجريد المواطن منها، بينما يمثل الحمار المضروب ذاك الشعب المقهور الذي تتوجه اليه سياط الجلد يدلا من الجلد الحقيقي.

يوجه الأدرع نقدا لاذعا مزدوجا: فهو يدين سلطة تسرق العقول لتستعبد الأجساد ويجلد في الآن ذاته ثقافة الاستسلام الشعبي التي تجعل الضحية شريكة في الجريمة.

(سرقة حمار جحا):

جحا: يجر حماره في طريقه إلى قاضي التحقيق،

يراه **ثري النكبات** بمعية شابين

ثري النكبات : راه جاء.. هيا الخدمة. يمضي الشابان في إثر جحا

جحا : (مخاطبا الحمار) شوف و اين وصلتنا رانا وصلنا للمسقى. (يقوم أحد الشابين يحل الحبل من عنق الحمار، ويضعه في رقبته، ويسير في إثر جحا ، بينما أخذ الثاني الحمار. جحا يلتفت إلى الخلف، تصيبه الدهشة) أشكون أنت؟ واين راه حماري ؟ كيفاه خذيت مكانه؟

[1] الشريف الأدرع: جحا المسرحية ، ص41

اللص: (بخبث**)** يا سيدي أنا راجل جاهل، زعفت أما، دعات على باش يمسخني ربي حمار، قبل ربي دعوتها، وباعوني ليك في السوق، بقيت خدامك حتى لليوم، خلصت عقوبتي ورجعت بنادم"[1]

تعتبر حادثتا ""سرقة الحمار" في مسرحية "جحا" للشريف نقطتي تحول دراميتين تعبران عن القضايا الاجتماعية والسياسية بعمق: فسرقة الكتاب تأخذ أحداث المسرحية تحولاً كبيراً عندما يكتشف جحا أن كتابه قد سُرِق من خيمته، يغضب جحا في البداية ويفرغ غضبه في حماره، لكنه سرعان ما يستعيد هدوءه ويضع خطة منهجية للبحث عن السارق، وهو ما يرمز إلى ضرورة استخدام العقل والمنهج لمواجهة الفساد الاجتماعي.

وعند قراءة المشهد قراءة نقدية يتبين أن مشهد سرقة الحمار، نقد مركب عند الأدرع، حيث تتجلى السلطة في شخص "ثري النكبات كنظام مؤسساتي يعيش على كوارث الشعب وينفذ جرائمه على مرأى من "قاضي التحقيق، العاجز. وهنا نقد للعدالة.

1-1-6 جحا الواعظ:

تحول جحا إلى شخصية واعظ يكشف عن وظيفة تربوية جديدة للشخصية التراثية، حيث يمزج بين الجد والهزل، فإنها في المسرحية تتحول إلى صيغة أخرى أكثر عمقا ودلالة، وهي صيغة "جحا الواعظ" بدور الداعي إلى الأخلاق النبيلة كما رأينا مسبقا أن جحا شخصية متدينة، تدعو إلى الأخلاق النبيلة، جحا الواعظ الذي يقوم بوظيفة تربوية في مشاهد عدة نفتتحها بمشهد:

"جحا يلقي درسا من د روس الوعظ بالمسجد"

جحا : أيها المؤمنون تعرفوا معانى كلمة أبجد؟

حبيت تشرحها لكم اليوم . "أبجد" شد أدن الإنسان بلا زريعة مليح. "هوز" لأنه ما يكرمش شيوخ الحديث والوعظ. "حطي" كل يوم يقول حطي للشيخ دجاج. "كلمن" أنا ما نطيقش هذا الكلام. "سعفص هذا المعاملة ما شار لها لا كتاب لا نص. "قرشت" لا لحم خروف في صحن شيخكم في هذا الوقت. "ضع" د ير هذا وروح للآخرة مزود.. "[2]

[1] الشريف الأدرع: جحا المسرحية، ص66.

[2] المصدر نفسه، ص30.

هنا تجسدت الوظيفة الدينية للشخصية التراثية جحا، بأنها شخصية تحمل قيمة تتصدى لأشكال الانحلال الأخلاقي، يقدم موعظة للناس ويعالج قضية أخلاقية تتمثل في الكرم، حاملا رسالة عن طريق درس مشفر إيحائي في طرق معاملة الناس وكرم الضيافة، وكرامة الإنسان.
جحا يربي الناس على أن كرم الضيافة ليس في وضع الدجاج، وليس بالحديث عنها، فلا آية ولا حديث تكلم عن ذلك، يعلهم أنه لابد من الرجوع للكتاب والنص لتبيان الحق والدين الصالح.

يظهر في حوار آخر يمزج بين الفكاهة والوعظ، وهذا المزج هو أساس دوره تربوي وديني في آن واحد، وكان الحوار كالآتي:

"**جحا:** الله الله يا حماري.. رب ضارة نافعة لوكان ما الزلزلة ماشي راك أكثر من سلوقي... وأنا راه الدود معرش في المقبرة، بعدما يكون السبتي قتلني بالتخمة، زلزلة مباركة هذه وإلا واش قلت؟ الماكلة خير ربي، النص نصدقوا، والنصف الآخر نبيع منه ما نشري لك بيه الشعير، وحقي ند قد قده. خابزة والله لا خابزة. آه استغفر الله. واشراني نقول؟ ألي مايتعاطفش مع الناس في هول الدنيا قلبه ما داير حساب لهول الآخرة. أعود بالله من أن أكون أنا وأنت يا حماري من تجار النكبات. ماعندنا ما نلعبوها على سيدي ربي. قد ألي في القلب قد ألي في لخاطر وتعمله اليد. إذا الفقر دربناه، وإذا على الغني الغني ربي، وألي يقدر على الخير يوفيه ولو كان غرام راه يتحسب خير، ويلقاه غدوة كي يوقف قدام مولاه"[1].

جحا في هذا المقطع لا يلغي طابعه الهزلي، بل يسخره، ليصبح وسيلة تربوية ودينية. فهو معلم أخلاقي وداعية شعبي يقدم دروسا في القناعة، والرحمة والتوكل، بأسلوب بسيط يصل إلى عامة الناس. يستخدم الحوار مع الحمار كحيلة مسرحية ليوصل فكرة أخلاقية. يربي المستمع على القناعة والرضا بما قسم الله كما في قوله" ...ماعندنا ما نلعبوها مع يدي ربي" فهو يدعو إلى قبول القدر وعد التذمر. ويظهر جليا الدور الديني لجحا، حينما يظهر جحا واعضا شعبيا يستحضر الله في كلامه "استغفر الله، "أعوذ بالله"، فهو يربط الحدث اليومي بالمرجعية الدينية.

[1] الشريف الأدرع: جحا المسرحية ، ص35-36.

وهكذا تتحول الشخصية التراثية من مجرد مصدر للضحك إلى أداة إصلاح اجتماعي وديني داخل العمل المسرحي.

2- وظائفية المسرح من خلال وسائله الفنية

تتبدى وظائفية المسرح من خلال وسائله الفنية التي تشكل بنيته وتفعل وظيفته التواصلية والتأثيرية ومن أبرز الوسائل الفنية نجد الحوار، الشخصية، الصراع..الخ.

2-1 الحوار:

لم يكن الحوار عند الشريف الأدرع أداة تواصل بين الشخصيات، بل كان ساحة معركة. فكل لفظة رصاصة وكل سخرية درع، وكل صمت محاكمة. لذلك وجب تفكيكه لنرى كيف اتسم الحوار في المسرحية، وماهي الوظائف التي أداها:

2-1-1 أنواع الحوار في مسرحية جحا:

يرد الحوار المسرحي وفق سياقه الدرامي ووظيفته المتعددة إلى أنواع ولكل منا طبيعته وأثره في بناء العرض المسرحي.

أ-الحوار الخارجي:

تمثل الحوار الخارجي بين مجموعة الشخصيات في المسرحية مع جحا، بين شخصية صاحب الفندق وجحا أو شخصيتين مع شخصية، وهو وسيلة استخدمها الكاتب للتعبير عن مجموعة مواقف ودلالات متنوعة، بنظام الدور أي التحدث إلى شخصية وأخرى تستمع ثم يأتي دورها، مثلما حدث في أغلبية المشاهد الحوارية في النص، من بين المشاهد التي توثق الحوار الخارجي نجد:

"**صوت الطفل:** حمار... حمار أبابا حبيت.

الأب: واين تركب؟

جحا: (خارجا من الخيمة) على أكتافك، وإلا ظهرك..

الطفل: ركبني فوق الحمار.

جحا: سبحان الله، حتى الأطفال يعرفوا بلي ربي جعل الحمير للركوب.

الرجل: إذا ماجعلهاش للركوب، لواش تصلح؟

جحا: لمنافع أخرى كثيرة ذكرتها آية ربنا.

الوالد: تحمل زبلنا.

جحا: تشاركنا في التفكير في هذ الدنيا.

الوالد: وعلاه الحمار قاري.

جحا: بزاف أوليدي

الوالد: قل له يقرأ..

جحا: شاك في كلامي

الوالد: هيا قل له يقرأ..

جحا: (فرحا): بالعقل أولدي.. طريق الشك صعيب، مايمشيوه غير الفلاسفة.

الوالد: نحب نشوف.

جحا: اليوم راه الحمار في عطلة... غدوة في مثل هذا الوقت أرواح تحضر لقراية الحمار"[1]

يتجلى الحوار الخارجي في هذا المشهد كصراع طبقي وفكري ومقنع بين منطق المنفعة المادية الذي يمثله الوالد ومنطق الكرامة الانسانية الذي يدافع عنه جحا، حيث يتحول الحمار من دابة إلى رمز للشعب المقهور، وقد وظف الشريف الأدرع جماليات المفارقة الساخرة أين أراد الطفل الركوب والأب يقول له "أين تركب؟ جحا يرد "ربي جعل الحمير للركوب" كوظيفة فنية حيث تفضح تناقض المجتمع، الطفل يعرف بالفطرة، والأب "العاقل" ينكرها. السخرية تكشف تشوه المنطق تحت القهر، وبدل أن يكون الإنسان سيد الخلق المفكر، يصبح الحمار شريكا لجحا حتى في التفكير، لأن الإنسان نفسه توقف عن التفكير وتحول إلى كائن يحمل وينفذ بلا وعي.

معتمدا على التدرج الحواري واللغة الشعبية المكثفة، لتحويل جدل بسيط حول "ركوب الحمار" إلى مساءلة وجودية عن حق الانسان في التفكير، مما يجعل السخرية أداة لكشف التشوهات الاجتماعية وقلب معايير القوة والغباء.

ومن نماذج الحوار الخارجي في المسرحية نأخذ حوار الذي دار بين رجال الأمن:

[1] الشريف الأدرع جحا المسرحية، ص 36

المحافظ: هيا الجماعة واين وصلو تحقيقاتكم على هذا الملعون؟

رئيس المحققين: جمعنا الكثير ومازال..

المحافظ: بدا يبان لكم راس الخيط؟

رئيس المحققين: الكبة مخلطة

المحافظ: واقيل الجماعة بديتو تعياو؟

رئيس المحققين: الملعون حية راسها في كل زمان وفي كل بقعة.

المحافظ: كفاه أسيدنا؟ نورنا..

رئيس المحققين: واين رحنا لقينه.. وكلما مشينا مع أخباره لقينا أرواحنا ننتقل من سنة لسنة ووصلنا لوقت الإستعمار.

المحافظ: هات لي واش لقيتو.. بركانا من الثرثرة..

رئيس المحققين: لقينا أرواحنا قدام أمة أنتاع الحجوات

شرطي1: جحا الورقلي.

شرطي2: جحا النقوسي.

شرطي3: جحا البسكري

شرطي4: جحا السوفي.

الأربعة معا: بلا ماننسى جحا البربري. فلينا الجغرافيا والتاريخ، وكل أخباره مسجلة هنا"[1]

دار الحوار الخارجي بين الأمن، "المحافظ"، و"رئيس المحققين"، "الشرطة"، حيث كان جحا غائبا عن هذا الحوار جسديا، لكنه محور الحديث كاملاً، يكشف هذا الحوار خوف السلطة من جحا كونه يكشفها عن طريق حكاياته، بطريقة مضحكة، فهي لا تستطيع مواجهته مباشرة، فتفتح تحقيق وتلصق فيه تهمة "الملعون"، لكن كل ما تحقق منه، تجد نفسها أمام تاريخ طويل من المقاومة الشعبية الساخرة، من الاستعمار إلى اليوم، فعبارة "حية راسها في كل زمان" تلخص فكرة

[1] الشريف الأدرع: جحا المسرحية، ص70-71.

جحا لا يموت، لأنه صوت الشعب الذي لا يستطيع التكلم بصراحة أمام السلطة، فيبقى صوته أحاجيج بطابع السخرية والفكاهة.

تمثلت وظيفة الحوار الخارجي في المسرحية فنيا فهو يحرك الأحداث ويكشف الشخصيات ودورها ورمزيتها، وفكريا ينقل رسالة نقدية ساخرة، وجماليا يربط بين الضحك والنقد، ليوصل رسالة للجمهور دون ملل.

ب-الحوار الداخلي: (المونولوج):

ويرتكز هذا الشكل الحواري على شخصية جحا المحورية التي اتخذت من المونولوج وسيلة للتعبير عن همومها ومكبوتاتها ومشاعرها.

تجسد المونولوج في المسرحية في حوارات جحا مع نفسه، أين تغيب فيه نية التواصل بالرد، ويتبين في عدة مشاهد نذكر منها:

"جحا: ربي ها ربي، تعرف أشحال راني جائع، ما معايا حتى فرنك، وتعرف بلي نسال لحمو مائة ألف..."[1]، يظهر هذا المونولوج لجوء جحا إلى الدعاء لأنه السبيل الوحيد الذي يغير مجرى حياته، حيث انغلقت السبل في وجهه وهو لا يملك ما يسد جوعه، رغم ذلك لم يطالب بحقه وماله، المونوج هنا له غاية فنية أيضا تكمن في دخول الشخصية لحوارات داخلية تغنيها عن باقي الشخصيات.

ومشهد آخر "جحا يتضرع لله بأحد الجوامع

"اللهم مكن حمو اللي سلفت له مائة ألف من استرداد ماله المودع في بنك الخليفة. حتى يرد لي ديني. اللهم ياربي ياقدير ...."[2]، وهو مونولوج يظهر بقوة التضرع إلى الله في الجامع، وظف فيه النداء كغرض نفسي يفيد في تفريغ القهر، فالنداء هو صرخة إنسان مخنوق، لم يجد من يستمع إله، كما جاء النداء لغرض أخلاقي، وهو تبرير الفعل، لأن جحا أراد السرقة وبما أن

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا ، ص11

[2] المصدر نفسه ، ص14.

السرقة حرام، لذلك استعمل النداء إلحاحا على الله ليكون شاهدا على حالته المفلسة وأنه مضطر فلا تحاسبني.

من خلال المقطعين في مناجاة جحا لله، هذا الحوار لا يمثل دعاء العبد الضعيف فقط، بل هي لائحة إتهام يرفعها جحا الفقير من فوق سجادة الجامع، فيتحول الجامع من بيت عبادة إلى مكتب توثيق لمظالم الشعب، ففي المقطع الأول يحاكم القدر على جوعه، وفي المقطع الثاني يحاكم الخليفة على سرقته، فمن خلال مناجاة تبدو بسيطة، لقد نجح الكاتب في تحويل شخصية جحا من مهرج شعبي إلى محاكم شعبي، ومن الجامع إلى منبر للمقاومة الكلامية.

ومن بين المشاهد الذي تجسد فيها الحوار الداخلي كان بين جحا ونفسه، حيث يتمثل الحوار في بضعة مال يريد قسمته وفي مضمونه:

"(جحا وحيدا فوق المسرح)

جحا: والآن هذا الدراهم واش ندير بيهم؟ (بعد لحظة تفكير) لقيتها نقسمهم قسمتين خمسين ألف بجهة، وخمسين ألف بجهة "[1]، مونولوج قسمة المال، يعبر عن حالة التدهور التي يعيشها المواطن الجزائري المقهور، والذي يقوم بحساب وتقسيم ما يملك من المال الصغير والدخل المحدود بحيث يوفي جميع متطلباته التي لا يكفيها ذلك الدخل، فيقع في تفكير معمق، وهو حال الفئة الفقيرة التي تعمل حساب لقيمة المال فيقول "قسمتي أنا جحا ماعندوش فاه يجيو نخلص بيهم الكراء؟ والا ناكل بيهم؟ والا نلبس بيهم؟" [2]، فالحوار يكشف معاناة المواطن البسيط، وواقع الفرد الذي يحسب لقمة عيشه، وهو محروم من حاجياته الأساسية.

كما نجد من الحوارات الداخلية في المسرحية حديثه عن الزمخشري حيث نجد "(جحا وحيدا فوق السرح)

جحا: رحمة الله عليك يا زمخشري... تقول جحا اسم معدول لا ينصرف، فوالله بعد أن حصد الموت مسكينا كرر نكته لجحا فقد صار جحا وليس اسمه فقط يجوز فيه الضم والكسر

[1] الشريف الادرع، مسرحية جحا ، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص 16

والنصب، والله ما بقيت فوق الأرض ما بقا المنصور فيها"[1]، في هذا المونولوج دلالة نفسية فجحا يرثي نفسه، لأن الزمخشري ميت من قرون، والذي مات هنا هو جحا، مونولوج جحا هو شهادة وفاة نفسية للمواطن المقهور، فقوله " رحمة الله عليك يا زمخشري" حداد على الذات، "يجوز فيه الضم والكسر والنصب" تفكك للهوية، وصدمة نفسية تعبر عن فقدان المعنى اللغوي والوجودي.

يشير الكاتب في كل مرة بأن جحا وحيدا في كل مرة تسبق المونولوج، وهذا دلالة على العزلة الاجتماعية التي يعاني منها جحا، يحيلنا ذلك لغربة جحا وسط مجتمعه، فهو لم يتكلم مع جاره أو اسرته أو أقرباءه ووجد في وحدته ملاذ للتعبير عن ما يشعر به أو يريده

وعليه تأتي أهمية دراسة الحوار وأنواعه الخارجي الذي يجري بين الشخصيات والداخلي الذي يكشف ما يدور في نفس الشخصية من صراع وتردد، لأنها تكشف عن آليات بناء الشخصية، وطرائق تصعيد التوتر الدرامي، وسبل إلى صال الرسالة الفكرية والأخلاقية التي يحملها النص.

2-1-2 اللغة والأسلوب

تشكل اللغة والأسلوب العنصر الذي يمنح المسرحية طابعها المميز، ويحدد علاقتها بالمتلقي، فاللغة في مسرحي الشريف الأدرع ليست مجرد وسيلة لنقل المعنى، بل أداة فنية تحمل في طياتها البعد الجمالي والفكري والاجتماعي للعمل.

اللغة هي أهم عنصر في الحوار، فهي سلاح النص المسرحي، فكما يشير لذلك شقي ضيف " لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية، فهي لغة منتقاه، ينتقيها ذوق مرهق، صقلته المرانة، ذوق يعرف كيف ينتقي الألفاظ" [2] تعمد الشريف الأدرع على الكتابة بلغة سهلة مفهومة، كان الحوار خليط بين الفصحى والدارجة، أي ازدواجية اللغة، فجحا شخصية شعبية لغته لابد أن تكون من عامة الشعب ليسهل فهمها، وإيصال معناها، ومرادها، أراد الشريف الأدرع من اختيار هذه اللغة كسر هيبة السلطة وتقريب المسرح للشعب.

خلق الشريف الأدرع التركيب بين اللغة العامية واللغة الفصحى مثال ذلك حواره :

---

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص66

[2] شوقي ضيف: في النقد لأدبي، دار المعارف ، القاهرة-مصر، ط9، 1962، ص240.

" **جحا** : (يأخذ جحا الدجاجة، يضعها باته القبلة وقام للصلاة عليها)

السبتي: واش راك دير؟

جحا: رايح نصلي على هذه الدجاجة، لحمها من دون شك يكون لحم ولي من أولياء الله وإلا كانشي نبي. كيف تدخل زوج مرات للنار وما تدير لها والو؟ "[1]، في هذا الحوار بين جحا والسبتي، تركيبة لغوية، رايح نصلي هي لغة عامية، "ولي من أوليا الله" فصحى صوفية، "كفاه تدخل زوج مرت للنار وماتدير لها والو؟" عامية ساخرة، وهي اللغة الثالثة لا هي فصحى ولا عامية، هي لغة جحا الساخرة، وهو نوع من أنواع الترف اللغوي القائم على التفنن والتنويع في اللغة والأسلوب، وإبداع وخلق جديد.

القصد الجمالي من خلق هذه اللغة المزدوجة: فصيح راقي–وعامي سوقي، هي أن الأدرع أراد أن يقول لغتنا هي الأرقى لأنها الأصدق في التعبير والقادرة على إرساء الدلالة والمعنى وأن العامية ليست أقل بلاغة من اللغة الفصحى.

وظف الشريف الأدرع المزج بين الفصحى والعامية كاستراتيجية فنية وسياسية متكاملة، تهدف إلى كسر احتكار النخبة له، وخلق المفارقة الساخرة ، وتوثيق الهوية اللغوية الجزائرية وتعرية التناقضات الطبقية من خلالها، وصولا إلى تشكيل وتوظيف لغة ثالثة تشكل ردة فعل وتؤسس لمسرح شعبي واع قادر على حمل هموم الواقع ومسائلته بلغة هادفة.

توظيف الألفاظ السوقية المقصودة ك"مسخوط، تجججيح، قرن شمة.

2-1-3 التناص

تبرز ظاهرة التناص كإحدى الآليات الفنية التي استثمرها الشريف الأدرع، ليجعل نصه فضاءً مفتوحا على نصوص وخطابات سابقة وعليه يوظف الشريف الأدرع التناص بثلاث مستويات:

أ- **التناص اللغوي:**

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص29

ومن مظاهر التناص اللغوي في مسرحية الشريف الأدرع استحضار الزمخشري كتناص تراثي فنجده في الحوار الآتي: "**جحا:** رحمة الله عليك يا زمخشري.. تقول جحا اسم معدول لا ينصرف، فوالله بعد أن حصد الموت مسكينا كرر نكتة لجحا فقد صار جحا وليس اسمه فقط يجوز فيه الضم والكسر والنصب. والله ما بقيت فوق الأرض ما بقي المنصور فوقها."[1]

يوظف الأدرع التناص التراثي مع الزمخشري غبر استدعاء قاعدته النحوية "الاسم المعلول لا ينصر" ليقوم جحا بتفكيكها ساخرا بعد موته، محولا المصطلحات النحوية من حكم لغوي جامد إلى استعارة وجودية وسياسية، فالموت يحرر جحا من جمود الاسم ليصبح ذاتا فاعلة يجوز فيها الضم بالانتماء، والكسر بالمقاومة، والنصب بالتضحية.

ب-**التناص التاريخي:**

بالنسبة لتجليات التناص التاريخي يكمن في توظيف "شخصية المنصور"(لإدانة الاستبداد المتجدد) وهو تناص تاريخي إسقاطي، يمثل الحاكم المستبد ونجد حضوره في المسرحية من خلال الحوار الآتي:

"**جحا:** لا شيء في القبر من الأهوال التي يتحدث عنها الناس زورا وبهتانا.

منادي: يا معشر المسلين... يا معشر المسلمين... لقد مات خليفة المؤمنين أبو جعفر المنصور.

جحا: ياويلي .. لحقني إلى القبر... إذن فالأهوال قادمة معه. أنج بنفسك يا جحا.[2]

للإشارة إلى التناص في القول هو أبو جعفر المنصور "وهو عبد الله بن محمد بن علي العباسي، أبو جعفر المنصور، لد بالحميمية سنة 95ه أصبح أبو جعفر المنصور خليفة وولي عهد المسلمين في العصر العباسي وكتن أنداك أميرا للحج ثم توفي في الحجاز سنة 158ه"[3]

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص66.

[2] المصدر نفسه، ص68

[3] ينظر عماد البحراني: أبو جعفر المنصور "المؤسس الحقيقي للدولة العباسية"، دورية كان التاريخية، عدد5، 2009، ص55.

ينقل الشريف الأدرع سمة الخوف من الغيب (الموت والقبر وعذابه" إلى المنصور كواقع وأمثاله الذين حتى وهم أموات يلاحقون الناس، وهذه الإشارة إلى المنصور كنظام طاغي خالد، لا يموت بموت الحاكم. يستمر ويلحقك حتى القبر.

ج- التناص الفلسفي:

يتجاوز التناص حدود الاستشهاد الأدبي أو الشعبي ليصل إلى حوارات مع الخطابات الفكرية الفلسفية الكبرى، وهو ما يعرف بالتناص الفلسفي، ويتمثل في استحضار شخصية كارل ماكس (لتهديم الايديولوجيا) وهو تناص إيديولوجي ساخر، ويتجلى من خلال الحوار الآتي:

" **جحا:** (يسعل فيرد عليه ماركس) أنت تكررني يا رجل ماشي أنت الشيخ كارل ماكس؟

ماركس: أنا هو وأنت شكون؟

جحا: جحا

جحا: وجحا أشكون؟

جحا: قراقوزاتي..

ماركس: قراقوز في الجزائر؟

جحا: جحا في شكل فني آخر...

ماركس: هذا إنقلاب يحمل علامات التطور..

جحا : لكني ممنوع من العمل (يسعل بقوة)

ماركس: اللطف لك أيها الرجل المصدور مثلي

جحا: أنا مصدور ولست مصدور، أو لنقل بالمقلوب

ماركس: كيف صرت مصدورا بالمقلوب؟

جحا: أنت تمزح يا شيخ القلبات..

ماركس: لا .. أبدا..

جحا: عجب.. أشحال بقى الشيخ هيجل يتربع على عرش لسخرية حتى جيت أنت وقلبته..

ماركس: (ضاحكا) الآن فهمتك تحب تشير إلى قلبي لمنطق هيجل."[1]

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص72-73.

يظهر التناص الفلسفي في المسرحية من خلال استدعاء شخصيات وأفكار تنتمي إلى حقل الفلسفة الماركسية والهيغلية، وإعادة توظيفها داخل حوار مسرحي ساخر مع شخصية جحا الشعبية، هذا التقابل يخلق مفارقة دلالية تخد النقد الاجتماعي والفكري، المسرحية هنا لا تتبنى الفكر الماركسي أو الهيغلي، بل تستخدمه كخلفية لفضح الفجوة بين النظرية والممارسة وبين الخطاب الثوري والواقع المقهور.

د- التناص الترثي-التاريخي:

يشكل التناص التراثي عنصرا أساسيا في بناء الدلالة في المسرحية، وقد تجلى في الحوار التالي: أم جحا: ولدي ماهوش أحمق ولدي واحد من التابعين ورواة حديث النبي الصلاة والسلام عليه، اسمه دجين.. دجين بن ثابت الفزاري.. ولقبه أبو الغصن، مشهور باسم جحا. زاد عام ستين للهجرة في الكوفة. ومن صغره كان يحب النكتة ومخالطة النكاتين"[1]، يستدعي الكاتب شخصية جحا نفسها، وهي من أشهر شخصيات النوادر في التراث العربي والإسلامي، جحا هنا ليس مجرد اسم كوميدي، بل رمز للذكاء الشعبي والسخرية المقاومة، فالمتلقي يأتي إلى النص ولديه صورة مسبقة عن جحا، فيستخدم الكاتب هذه الصورة، ليقلبها ويوظفها في نقد أو وظيفة معينة، كما لهذا التناص أر بالغ الأهمية، يظهر من خلال وظيفته في إضفاء المصداقية والامتداد التاريخي، كذل تفعيل ذاكرة المتلقي، وتكثيف الدلالة.

كما نلتمس من خلال هذا النص" تناص تاريخي"، في هذا القول على لسان أم جحا، في ذكرها أن جحا "هو دجين بن ثابت الفزاري"، أحد التابعين ورواة الحديث في القرن الأول الهجري. هذا الربط يخلق مفارقة بين جحا الجاد، وجحا المسرحية الساخر، ويمنح الشخصية ثقلا تاريخيا، يجعل نقدها للسلطة يبدو أعمق وأكثر شرعية.

1-2-3 الظواهر البلاغية

تقوم الظواهر البلاغية على إحداث انزياح عن المألوف في اللغة، وهي أدوا الكاتب التي من خلالها يستطيع تحويل الكلام العادي إلى خطاب مؤثر، ومن بين هذه الظاهر التي تجل في مسرحية جحا نجد:

أ- **التورية:**

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص64.

التورية فن بلاغي يقوم على إطلاق لفظ له معنيان، " هي أن تحمل كلمة أو جملة معنيين أحدهما أقرب إلى الذهن لكنه غير المقصود، والثاني بعيد إذ أنه المقصود. قد تكون الغاية منها إثارة الذهن، أو الهروب من المساءلة القانونية"[1]، ويوظف الشريف الأدرع التورية في مسرحية جحا كاستراتيجية خطابية مزدوجة: فهي من جهة درع للنجاة من رقابة السلطة عبر التخفي وراء المعنى القريب، ومن جهة أخرى سهم نافذ يصيب وعي المتلقي بالصدمة حين يكتشف المعنى البعيد، محولةً اللغة من أداة وصف إلى أداة مقاومة تضمن إشراك الجمهور في إنتاج الدلالة الثورية".

ومثال ذلك من النص المسرحي "جحا: حين قال لا شيء في القبر من الأهوال... زوراً وبهتاناً "[2]

المعنى القريب: يكذب الدين.

المعنى البعيد: الأهوال الحقيقية هي "المنصور" = السلطة.

كما نجد تورية "المنصور" في قول **جحا** " رحمك الله يا زمخشري.. تقول جحا إسم معدول لا ينصرف، فوالله بعد أن حصد الموت مسكينا كرر نكتة لجحا فقد صار جحا وليس إسمه فقط يجوز فيه الضم والكسر والنصب. والله ما بقيت فوق الأرض ما بقي المنصور فوقها"[3]، التورية في قوله "ينصرف" في مشهد الزمخشري تتجلى التورية التفكيكية في مخاطبة جحا للزمخشري: تقول جحا اسم معلول لا ينصرف... فقد صار جحا وليس اسمه فقط يجوز فيه الضم والكسر والنصب. المعنى القريب هنا مصطلح نحوي بحت مأخوذ من كتاب "المفصل"، حيث "لا ينصرف" تعني الممنوع من التنوين والجر، أما المعنى البعيد المقصود فهو قلب المصطلح النحوي الجامد إلى فعل وجودي وثوري. فـ"ينصرف" عند جحا تعني يتحرر ويتحرك، و"الضم والكسر والنصب" تحولت من حركات إعراب إلى حركات مقاومة: الانضمام للثوار، وكسر قيود الظلم، والانتصاب في وجه الموت. وهكذا يفكك جحا القاعدة النحوية ليؤسس منها بياناً تحررياً.

---

[1] أحمد: من روائع التورية، مقال منتدى العلوم اللغوية، 06- سبتمبر، 2010، عبر الموق الإلكتروني themar .ahlamontada .net

[2] الشريف الأدرع، مسرحية جحا ص 68.

[3] المصدر نفسه، ص66.

تظهر التورية السياسية بجلاء. فالمعنى القريب الذي يتبادر للذهن هو أن جحا يقسم بأنه لن يعيش ما دام الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور حياً. لكن المعنى البعيد الذي يقصده جحا هو تعهد ثوري مفاده أن وجوده كرمز للشعب المقهور يتناقض مع وجود الطغيان. فبقاء "جحا" يعني بالضرورة زوال "المنصور" كدلالة على كل سلطة مستبدة. بهذه التورية، استطاع الشريف الأدرع استحضار شخصية تاريخية للإفلات من رقابة السلطة الآنية، مع إسقاط دلالتها على كل حاكم مستبد في كل زمان.

كما نجد تورية "بلاد الأمان" في مشهد الركوب بالمقلوب ونجده من خلال الحوار القائم بين جحا وأحد الرجال **يقول" جحا:** ألم تسمع بسرقة كتاب حماري؟

الرجل الثاني: راه هو حديث القاص والداني.

جحا: إذن فركوبي هكذا لحماية ظهري، فالمؤمن لا يلدغ من الجحر مرتين. ولا أمان في بلاد الأمان"[1]، في حوار جحا عبارة "ولا أمان في بلاد الأمان" تظهر تورية عقائدية صادمة. المعنى القريب للعبارة يبدو متناقضاً ومثيراً للضحك: كيف تكون بلاد الأمان خالية من الأمان؟ لكن المعنى البعيد هو هدم لمصطلح فقهي–سياسي راسخ، فـ"بلاد الأمان" في التراث الإسلامي هي "دار الإسلام" التي يفترض أن توفر الأمن لرعاياها. جحا هنا يقلب المفهوم رأساً على عقب ليكشف أن الدولة التي تدعي الشرعية الدينية وتسمي نفسها "دار أمان" هي في الواقع المصدر الأول للخوف وانعدام الأمان. هذه التورية تسخر من الخطاب السلطوي وتفضح زيفه.

.تورية "الاستقلال" في مشهد بيع البيض الذي دار حواره بين جحا والمشتري:

"**جحا:** البيض.. البيض.

المشتري الثاني: أشحال البض؟

جحا: ثمن بيضات بألف.

المشتري الثاني: غالي بزاف.. الزوالي ما يعيش شمعاكم.

جحا: شريت غالي معندي مندير؟

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص44.

المشتري الثاني: ساعدنا شوية رانا بل خدمة.

جحا: راك كيفك كي شريكي اليوم سرحوه من الخدمة(يشير إلى الحمار).

المشتري الثاني: أنا ثاني اليوم سرحوني البلدية من الخدمة.

جحا: إملا راكم دي كامراد أنت والحمار.

المشتري الثاني: كان يخدم في مصلحة النظافة ببلدية الجزائر.

جحا: زوفري قديم قريب من الاستقلال وهو خدام عندهم، والآن يجيبوه بره"[1]، تظهر التورية التاريخية الناقدة في وصف جحا للمشتري الثاني بأنه زوفري قديم قريب من الاستقلال وهو عامل. المعنى القريب هو الوصف المباشر: عامل يومي يعمل منذ فترة ما قبل الاستقلال الوطني سنة 1962. لكن المعنى البعيد يحمل إدانة تاريخية مريرة، فجحا يقصد أن حدث "الاستقلال" السياسي الكبير لم يغير شيئاً في واقع "الزوفري". فهو كان عاملاً مستغَلاً قبل الاستقلال، وبقي عاملاً مستغَلاً بعده. بهذه التورية، ينسف جحا أسطورة التحرر الشامل، ويؤكد أن الاستقلال السياسي لم يرافقه تحرر اجتماعي أو اقتصادي للطبقة الكادحة.

تتجلى التورية في مسرحية 'جحا' كآلية مقاومة لغوية متعددة الأبعاد، فهي تاريخية سياسية في لفظ 'المنصور' حيث يواري بالخليفة العباسي ليقصد كل طغيان، و*نحوية تفكيكية* في مصطلح 'ينصرف' حيث يفكك قاعدة الزمخشري ليؤسس لفعل تحرري، و*عقائدية صادمة* في عبارة 'بلاد الأمان' حيث يهدم المعنى الفقهي للدار الآمنة ليكشف زيف أمان السلطة، و*تاريخية ناقدة* في لفظ 'الاستقلال' حيث يستحضر الحدث الوطني لينفي مضمونه الاجتماعي، وبذلك تتحول التورية من محسن بديعي إلى رصاصة دلالية تطلق على ثالوث السلطة: السياسي، الديني، والتراثي."

ب-الخبر والإنشاء: يعد أسلوب الخبر والإنشاء من الظواهر اللغوية الأساسية، وهما من الوسائل التعبيرية التي يستعملها الكاتب لتوجيه المعنى والتأثير في المتلقي، وهذا ما يظهر من خلال الحوار المسرحي الذي يمزج فيه بين السخرية والجد

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص18-19.

-الخبر

يشكل الخبر البنية الأساسية للتركيب اللغوي وله دور كبير في إيصال المعنى والتأثير في المتلقي وعليه يعرف الخبر على أنه "الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب.. أي بصرف النظر عن قائله... فإن صدقه الواقع كان صادقا وإن لم يصدقه كان كاذبا"[1]، فالخبر هو أي كلام يقال قابل للتصديق أو التكذيب، وصحة هذه القضية على مطابقتها للواقع، وتقوم مسرحية جحا للشريف الأدرع على أسلوب الخبر.

-الإنشاء

الإنشاء هو نوع ن الكلام لا يحتمل الصدق ولا الكذب فهو: " مالا يصلح أن يقال لقائله أنه صادق فيه أو كاذب"[2]، ويشمل الخبر أساليب متعددة كالأمر والنهي والاستفهام والتمني ولنداء.

ومن هذا المنطلق، نعود لتحليل مظاهر الخبر والإنشاء في مسرحية جحا، وما نلاحظه من خلال الحوارات السائدة فيها، أنه يمزج بين الأسلوبين في حوار واحد فلا نستطيع الحديث عن أسلوب منفصل عن لآخر، وهذه الازدواجية راجعة لأسلوب الحوار القائم على السخرية(الكوميديا)، والجدية ومن بين ذلك نجد الحوار الذي دار بين شخصية جحا والشرطي في اتهام جحا من قبل الناس في حادثة سوق الحراشة وسرقة الكتاب، نص الحوار كان كالآتي:

الشرطي : راني نشوف كل سوق الحراش هنا .. الجحا) كي تعود الأمة كلها ضدك من الأن نقول لك راك رحت فيها .

جحا: راهم تا همبني بالباطل.

الشرطي: كيفاه يتهموك في الباطل ؟

جحا: أنا لم اتهم أحد .

صوت: كن رجل ما تتكرش .

جحا: كنت أكتب فقط .

---

[1] توفيق الفيل: بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكبة الآداب، القاهرة- مصر، 1991م، ص13.

[2] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم الباغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط1، 2003م ص282.

الشرطي: وماذا كنت تكتب ؟

جحا: من ينهق في وجهه الحمار...

الشرطي: هذا هو المحضر وقع.

جحا: يمضي صاحب القضية.

الشرطي: هيا الشيخ وقع برك.[1]

يتضح أسلوب الخبر في هذا النص من خلال قوله:

- " راهم تاهميني بالباطل"
- أنا لم أتهم أحد" "كنت أكتب فقط"
- "هذا هو المحضر وقع". وهذه جمل خبرية تحتمل الصدق والكذب معا، جحا يستعملها ليثبت براءته، والشرطي ليثبت تهمته، وهنا يتداخل الصراع بين خبر صادق وخبر كاذب.

وبين هذه الاتهامات نجد الإنشاء حيث يظهر في أساليب متعددة، ومنها أسلوب الاستفهام:

- كيفاه يتهموك في الباطل"؟ الاستفهام هنا ليس للسؤال الحقي، انه استفهام تعجبي واستنكاري ساخر، الهدف منه الاستهزاء من جحا.
- في قوله: "كن رجل ماتتكرش"، وهو أمر بالتشجيع.
- " هيا الشيخ وقع برك"، أمر بالضغط والإكراه على جحا، هذه الأوامر تبين التعسف والسلطة واستعمالهما للقوة بدل المنطق، كان الخلط بين هذه الأساليب وظيفة تكمن في الكشف عن ظلم السلطة المتمثلة في الشرطي، ذكاء جحا الذي يرد بالسخرية والمنطق، كذلك تبيان الصراع القائم بين الحقيقة والكذب.

يتجلى الخبر والإنشاء في مشهد المحاكمة في مسرحية "جحا، يركز الحوار على أسلوب الخبر والإنشاء لبين الصراع بين القاضي(السلطة) وجحا(الفرد) وكان الحوار بينهما كالآتي:

القاضي: اجلس (يجلس جحا) إمالا قيمت القيامة الجمعة الماضية.

جحا: إسمح لي أسيدي القاضي كانت زوبعة وفاتت..

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص49.

القاضي: القيامة جاية على راسك

جحا: أحفيظ.

القاضي: كيف تتهم السوق بالسرقة؟

جحا: مول التهمة واحد مثلي ومثلك سخطوا ربي..

القاضي: حسن كلامك المسخوط هو أنت.

جحا: والله منزيد عليك كلمة.

القاضي: ياك مناش غالطين أنت هو جحا؟

جحا: بالذات والصفا أسيدي القاضي.

القاضي: أعطيني هويتك

جحا: الآن تقدر تقول تسخطت علي أكثر من سخطة ألي ربي ردو حمار

القاضي: معايا التجحجيح أولاش، فرز كلامك

جحا: جحا الشهيد..

القاضي: الشهيد مقابلني يدي ويجب معايا فالهدرة؟[1].

يتحلى الخبر الإنشاء في الحوار القائم بين جحا والقاضي من خلال بعض العبارات والجمل الدالة على ذلك حيث نجد القاضي يقول:

- "إمالا قيمت القيامة الجمعة الماضية" هذا خبر يرد شيء حدث في الماضي، ويحتمل تصديقه أو تكذيبه.
- "جحا اسمح لي أسيدي القاضي كانت زوبعة وفاتت" خبر يروي فيه جحا ماحدث، ويستعمله للهروب بسخرية واضحة
- "مول التهمة واحد مثلي ومثلك سخطوا ربي"، خبر ورد جملة اتهام مباشر للقاضي وذكاء جحا.

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص57.

يتبين من خلال هذه العبارات في الحوار أن الخبر استعمل لعرض الحقائق، بطريقة ساخرة، ليس لها وزن قانوني، وهنا هذا الحوار يفضح عبثية المحكمة.

فيما يخص الإنشاء في هذا المشهد واقع بين عبارات دالة عليه في أساليب انشائية متعددة وهي:

- " القاضي: الشهيد مقابلني يدي ويجب معايا فالهدرة؟ جاء هذا الاستفهام بمعنى التعجب، حيث أظهر القاضي تعجبه من قول جحا، ليحرج جحا ويظهر له أنه يستهزئ بالقضاء.
- النداء "أسيدي القاضي" نداء ظاهره احترم وباطنه سخرية.

يستعمل الكاتب الإنشاء ليحرك الموقف المسرحي، ويبين الصراع ، القاضي يستعمل الأمر ليفرض سلطته، وجحا يستعمل الاستفهام والسخرية ليمرر سخريته من القاضي.

ستبين من خلال هيمنة أسلوب الخبر والانشاء على هذا المقطع، صراع بين منطق القوة ومنطق الحيلة، وبين خبر كاذب يراد فرضه وخبر صادق يحاول جحا إظهاره.

ج- المثل والحكمة

تحتل الأمثال والحكمة مكانة محورية في مسرحية جحا للشريف الأدرع، لأنها تنعكس على الوعاء اللغوي الذي يعكس ذاكرة الشعب وتجربته.

-المثل:

المثل كلام مأثور معروف منذ الأزل تناقلته الأجيال فهو يعبر عن مواقف تتكرر في حياة الناس وقد عرف أنه: " وشي الكلام، وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة لم يسير شيء مسيرها ولا عم عمومها حتى قبل أيسر من مثل"[1]، ومنه فالمثل كلام قديما اختاره العرب لبلاغة لفظه وعمق معناه، فهو أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، ولا يشيء يعادله فيي الانتشار والسهولة.

[1] أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1982، ص63.

المثل في مسرحية جحا للشريف الأدرع ليس مجرد كلام مأثور يقال للزينة، بل هو سلاح ساخر يوظفه، لمواجهة الحياة، يأتي ليختزل موقفا ما، في جملة قصيرة مكثفة، ومن الأمثال التي جسدتها المسرحية نجدها من خلال الحوار الذي دار بين جحا وصاحب الفندق يقول:

" **صاحب الفندق:** أغرس بصح يكون في علمك راك ما دي والو من الغلة حتى ناخذ كرا الغرفة.

جحا: أعطيني ولو غير الخمس حتى مايقولوش الناس راني عبد عندك.

صاحب الفندق: هذا هو القماش أدي ولا خلي"[1]، في هذا المشهد حيث دار الحوار بين جحا وصاحب لفندق حول قطعة أرض أراد جحا أن يغرس فيها ويتقاسم الغلة معه، لكن صاحب الفندق، رفض ورد بمثل شعبي مأثور وهو "هذا هو القماش أدي ولا خلي"، ويقصد به هذا هو المتاح أمامك إما أن تتقبله أو تتركه وتمشي، وفي مسرحية جحا، يخرج هذا المثل عن سياقه التجاري الضيق ليصبح رمزا لمنطق السلطة الجائر، حيث يقدم الظلم على أنه أمر واقع لا يقبل فيه النقاش. وظيفته ربط المسرحية بالواقع المعاش، فالكاتب استعمل مثل شعبي معروف عند العامة ولا يزال ليومنا هذا، ليشعر المشاهد بواقعية المشهد في الحياة اليومية، وكأنه مألوف ويحدث دائما ليس في المسرحية فقط، كما جاء المثل كوظيفة ختامية حاسمة للشهد، ليقطع النقاش وسبل الجدال أو محاولة التفاوض بين جحا وصاحب الفندق، لذلك كان المثل النقطة الأخيرة، التي لا يقبل بعدها أي محاولة.

من الأمثال الواردة في المسرحية نجد حوار جحا وهو مع حماره، بعد سقوط الفندق وتعويضه بخيمة فيلقي مثلا قائلا: "**جحا** : الله الله يا حماري .. رب ضارة نافعة لوكان ما الزلزلة ما شيء راك أكثر من سلوقي.. وأنا راه الدود معرش في في المقبرة، بعدما يكون السبتي قتلني بالتخمة زلزلة مباركة هذه وإلا واش قلت "[2]، يتضح المثل هنا في القول " رب ضارة نافعة" ومعناه قد يكون في ظاهر الشيء ضار ومضر لكن فيه خير وفائدة، فالزلزلة أخسرته بيته، لكن أثبتت أنه لو

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص35.

بقي الوضع كما هو لخسر أكثر ومات نفسه، وظيفة المثل دلالية، تأكد فكرة ن الأمثال في المسرحية تستعمل كوسيلة لتخفيف المأساة وإيصال فكرة عميقة بطريقة خفية، كما يبين المثل كيف للإنسان البسيط يواجه الفقدان والخسارة والرضا.

نجد في المسرحية مثلا آخر لجحا يظهر في لومه للحمار على سرقة الكتاب وهو ذاهب إلى قاضي التحقيق يقوم بمخاطبة الحمار فيقول " **جحا:** (مخاطبا الحمار) شوف واين وصلتنا رانا وصلنا للمسقي"[1]، المثل في هذا الحوار هو "وصلنا للمسقي" وهو مثل شعبي يضرب به عندما يتعدى شخص حدوده المتفق عليها ويصل إلى الخطط الحراء، وجحا عندما وجد نفسه داخل تهمة بسبب كتاب حماره، يأخذ من هذا المثل وسيلة ليعبر عن حالة الاستسلام والعجز، ويحاسب حماره الذي لا شأن له في الحادثة، لكن المقصود ليس حماره، فهو يمثل حالة العجز والاستسلام لذي آل لها، وفيه نقد غير مباشر للظلم الذي يتعرض له البطاء، لأنه يتحاسب على فعل لم يقم به، أما عن وظيفة مثل هنا، فهي تعبيرية درامية، للتعبير عن حالة ليأس والسخرية عند جحا، كما أن وظيفته نقدية تبين كيف للمجتمع أن يظلم ويحاسب على فعل لم يقم به، في حين أن مرتكب الجرم حر لا قاضي له.

مما سبق الأمثال في المسرحية تعكس حكمة الشعب البسيط وقدرته على مواجهة الظلم والمصائب بالسخرية والقناعة، كما تؤدي دورا وظيفيا في النص من خلال كشف العلاقات والتفاوتات، ونقد الواقع بأسلوب كوميدي قريب من الواقع المعاش.

-الحكمة

تستعمل الحكمة كوسيلة ذكية لإيصال المعنى والحكمة وفي معناها" هي العقل والفقه، وهي إتقان العلم والعمل، وجميع الأمور لا تصلح إلا بالحكمة التي هي وضع الأشياء مواضعها وتنزيل الأمور منازلها، والإقدام في محل الإقدام ولإحجام في موضع الإحجام"[2]، فالحكمة قائمة على العقل والفقه وإتقان الأمور، وتوضع في موضعها المناسب، وعليه وتظهر الحكمة من خلال

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص55

[2] سعيد عبد العظيم، محاسن الأخلاق، مقال، نشر بتاريخ: 4 ماي2005، على الموقع الإلكتروني: www . Islem. Web

مواقف جحا، وكلامه ومن بين الأمثلة عن الحكمة في المسرحية نأخذ الحوار الذي ركب فيه جحا حماره بالمقلوب يأتيه سائل فيقول:

الرجل الثاني: لماذا تركب هكذا؟

جحا: أهناك خطأ في ركوبي؟

الرجل الثاني: راك تركب بالمقلوب.

جحا: ألم تسمع بسرقة كتاب حماري؟

الرجل الثاني: راه هو حديث القاصي والداني

جحا: إذن فركوبي هكذا لحماية ظهري، فالمؤمن لا يلدغ من جحر مرتين. ولا أمان في بلاد الأمان"[1]، يسئل رجل جحا عن سبب ركوبه الحمار باللوب فيرد عليه جحا أنه يحمي نفسه من سرقة الحمار مرة ثانية، فيلقي حكمة في أخر المشهد، وهي "المؤمن لا يلدغ من الجحر مرتين"، وهذا الحديث نبوي وأصبح حكمة يضرب بها المثل للفطنة واليقظة، والتعلم من التجارب السابق، وعدم الوقوع في نفس الخطأ أو الخداع مرتين. فكلام جحا ذكاء شعبي ونظرة واقعية للناس والمجتمع.

ومن الحكم الأخرى في المسرحية نجد الحديث الذي دار بين الشرطي وجحا وفي محتواه:

الشرطي:

جحا: جحا: وأنت سارق يا بني..(يدفعه الشرطي غاضبا، فتنكسر عصاه) ها بزاف.. والله إلا بزاف.. تكسر عصاي ألي نتركز عليها منذ واحد وربعين سنة نطلب من ربي يكسرلك رجلك كما كسرت عصاتي، أثر الدعوة مايكون غير قريب ما نعرف إذا يكون بعد أربعين يوم وإلا أِربعين أسبوع، وإلا أربعين عام، ربي سبحانه هو ألي يجازيك، وينتقم لي.

الشرطي: (يضحك، وبمجرد أن يمشي قليلا تنزلق رجلاه، ويسقط على وجهه، وتكسر ساقه، يأخذه الخوف يأتي إلى جحا باكيا: اسمح لي، الشيخ اسمح لي، راك قلت لي ربي يجازيك بعد أربعين سنة على الكثير، وإلا أربعين يوما، راني نشوف جازاني عاجلا. واش هذا؟

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص44.

جحا: هذا الجزاء، لأنك ظلمت غيري من أربعين يوما، أما واش درت لي تتجازى عليه بعد أربعين يوما، وتتكسر رجلك اليمنى وتجي عندي محمولا"[1]، في هذا المقطع، بين جحا أن الشرطي ظلمه بكسره لعصاه، فدعا عليه، وسقط فكسر رجله، فظن أنها دعوة جحا قام بالعتدار منه لكن جحا يرد أنها دعوة غريب آخر قمت بظلمه، أما دعوته فسوف يتجازى عليها حتى لو بعد أربعين يوما أو عاما فيما بعد، وعليه الحكمة من هذا القول أن دعوة الظالم تستجاب حتى لو بعد حيين، وأنه كما تدين تدان، وهي حكمة تعر على أن الظالم لابد أن يأتيه يوم ويحاسب فيه في النى قبل الآخرة، ولهذه الحكمة وظائف متعددة منها تهدئة وتطمين المظلوم، أن الله ليس بظلام للعباد، وهذا ما يعطيه الصبر، والاحساس بالعدل حتى وإن تأخر، أما الوظيفة النقدية، فهي إدانة الظلم، والحكمة هنا من أجل فضح سلوك الشرطي في القمع، وعليه مهما بلغت السلطة علوها، فهي لا تعلو فوق سلطة الإله.

كما تتجسد مظاهر الحكمة من خلال مشهد لجحا مخاطبا فيه حماره بعدما قام بضربه لعدم حرسة كتابه من السرقة فنجده يقول:

"**جحا:** يا البكوش أربح.. اربح.. وبركة ما تخزر في بشط عينك. لو كان جيت تفكر كيما نفكر أنا تقول الضرب نتاع البارح راه قليل فيك. عالم الناس ظلوم، وفي مرات قليلة يكون عادل والخطأ والعقاب راهم توام. وأنا ما قمت إلا بالشيء اللي يلزم غلطتك. يجيك في البال حمار جحا يضيع كتابه؟ محال هذا يقبلو العقل لو كان فوتت لك اليوم هذه ماشي محال غدوة نكون راكبك تضيع[2]. تتجلى الحكمة من خلال هذا الحوار في قول جحا "عالم الناس ظلوم... راهم توام" ومعناها أن العالم ظالم وقيل ما ينصف الضعيف، وأن الناس تميل للظلم، وناذرا ما يأتي العدل، أما الخطأ والعقاب فهما متلازمين، ولابد لإنسان أن يحتسب ذلك قبل الوقع في الخطأ، لأنه لن يفلت منه، أما عن الكوميديا الواضحة في قوله "يا البكوش اربح" فجحا يستعل أسلوبه الساخر عند إلقاءه أي

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص47-48

[2] المصدر نفسه، ص42.

مثل أو حكمة، كما يتخذ من الحمار وسيلة لإيصال هدفه، لأن المخاطب في الحقيقة هو الإنسان، والحكمة والتوعية للعقل البشري.

أسفرت المشاهد لسابقة عن الحكمة في مسرحية جحا، حيث نلاحظ أنها لا تظهر في شكل مواعظ مباشرة، بلي تتخفى وراء السخرية والكوميديا، لتؤدي وظيفة نقدية وتوعوية في آن واحد، من خلال مواقف جحا وأقواله، تتحول الحكمة إلى أداة ذكية لكشف زيف السلطة، الواقع المعاش، وقيم العد.

2-2 الشخصية :

قبل التطرق إلى تحليل شخصيات مسرحية "جحا"، يجدر الإشارة بنا إلى أن هذه الشخصيات لم تبن بشكل عشوائي، وإنما جاءت لتعكس نماذج مختلفة من المجتمع، انقسمت شخصيات المسرحية بين شخصية رئيسية وأخرى ثانوية:

2-2-1 الشخصية الرئيسية:

تقوم المسرحية على شخصية رئيسية محورية هي شخصية جحا، يحرك أحداث المسرح، شخصية تظهر في جميع الحوارات بين كل الشخصيات، هي الحدث الرئيسي والمحرك للقضايا المطروحة، شخصية تتظاهر بالغباء والسذاجة لتكشف عيوب المجتمع وتناقضاته(وقد سبق تحليل دورها في المسرحية في عنصر سابق)

2-2-2 الشخصية الثانوية:

الشخصية في العمل المسرحي هي الشخصية التي تشكل لا تشكل محور الحدث، لكنها تحضر لتخدم بنية النص، وفي مسرحية لشريف الأدرع لا يقتصر دور الشخصيات الثانية على ملئ الفراغ المسرحي، بل لها وظائف فنية ونقدية واضحة تتضح من خلال الشخصيات التالية

أ-الحمار:

قبل الحديث عن الحمار، سيتبادر إلى أذهاننا أول سؤال هو كيف للحمار أن يكون شخصية؟ كيف لحيوان أن يحرك أحداث المسرحية؟ هل هو من الثوابث أم المتغيرات التي حصلت بين الحمار في النوادر والمسرحية؟

وهذا ما حدث فعلا في مسرحية جحا للشريف الأدرع، فحمار جحا على خلاف القصص والنوادر الشعبية، أين كان الحمار مجرد أداة أو رمز صامت "أي كرمز للغباء رمز للخضوع والتحمل بلا صوت، لا يتكلم لا يفكر، لا يعترض، إلى شخصية ثانوية حقيقية تحرك مجرى المسرحية، لأنه قام بتشخيصة في مشاهد عدة من الحوار، عندما حرك الحمار أحداث المسرحية وأخله ضمن أحداث كثيرة لتمرير رسالته، لكن يبقى الحمار الرفيق الدائم لجحا وعالته الوحيدة لهذا عدت شخصية الحمار من الثوابت.

ومن بين الحوارت الدالة على ذلك نجد:" (فوق الخشبة، جحا يقود حمار) **جحا:** إيه ياحماري يا يا صاحبي بفضل الضفادع راك وليت من الآخرة... وكرما لرجوعك ولفرحي بيك نعفيك من ركوبي (يتوقف فجأة) واش راني نشوف؟ دا موح يروح ويجي قدام الفندق؟ بلا شك يكون وصلو الخبر تجارة البيض...ياخي طماع ياخي... صحيح جحا باع واشرى البيض، ولكن الربح أودعتو في حساب لي كامارد بروليتير، يتضامنو معانا كوم دي فري كامارد زنحل أزمة الكراء. إلا واش قلت أصاحبي؟

الحمار: فر...ر...ر..ط...

جحا: آه... آه... واش قلت نخرط؟

الحمار: (يدير برأسه عن جحا)

جحا: هذه الكلمة كبيرة عليك، منحبش نزيد نسمعها منك. إذا شايفني نخرط راك مشاركني في الخرطي."[1]، من خلال الحوار الذي دار بين جحا والحمار يتبين لنا أن الحمار هو صديق جحا الذي يقاسمه أفكاره وهمومه.

من جهة أخرى، يمثل الحمار جدار الحماية فكلما أراد جحا أن يقول شيء خطير يلصق حديثه بالحمار، يقول "اه اه واش قلت نخرط ؟، وهذه رسالة صريحة من جحا للشعب، يقول عن طريقها إنك مغفل لأنك تصدق الشعارات الكاذب وتقبل الذل.

[1] الشريف الأدرع: جحا المسرحية، ص21-22.

فالحمار هنا قناع للهروب من الرقيب، يتضح ذلك في ردود فعل الحمار على جحا ، والتي هي في الحقيقة ردود الشعب عن أقوال جحا، ورفضهم له، فهو يدير ضهره له كما يدير الشعب ضهره للحقيقة.

ب-صاحب الفندق:

وهو مالك لفندق ان يقيم فيه جحا، يمثل شخصية المستبد الحاكم، السلطة العليا، شخصية مادية لا يهمها الربح العام وهذا ما حدث عندا رفض أن يغرس جحا في فندقه:

صاحب الفندق: واش راك تدير آ جحا؟

جحا: راك تشوف نغرس

صاحب الفندق: هذا الأرض بلا مالي

جحا: أعطيني ولو غير الخمس حتى مايقولوش الناس راني عب عنك.

صاحب الفندق: هذا هو القماش أدي ولا خلي"[1]

فصاحب الفندق في المسرحية ليس شرير لكنه نموذج للبرجوازي، شخصية محركة للأحداث تفضح الاستغلالية الانتهاز لتي تقوم بها الطبقة الغنية على الضعيفة فالمجتمع.

ب-الخباز:

صاحب مخبزة ملديه مشهد واحد مع جحا لكنه مشهد قوي يضم أحداث لها معنى، حيث تمثل هذه الشخصية البخل والشح، لديه خبز وفير ولكن لم يمد يده لجا ولو بقطعة صغيرة منه"، ونجد في الحوار الذي دار بين جحا والخباز كالآتي:

"**جحا:** كامل هذا الخبز الطري ليك؟

الخباز: علاه تقلق في؟ نعم كامل هذا الخبز لي

جحا: كي عاد هكذا، علاش راك واقف تنظر وما تاكلش؟

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص9.

الخباز: (يحرك رأسه دون أن يرد، جحا يبتعد قليلا وهو يسترق النظر إلى الخبز)"[1]، يظهر هذا الحوار لنا الجشع والفساد الذي لا يقتصر على الطبقة الغنية وإنما يمتد حتى للطبقة المتوسطة التي يمثلها التجار الصغار مثل الخباز.

ج- تاجر البيض:

من الشخصيات التي تمثل النظام التجاري الفاسد الذي يمص دم الفقراء، باسم "المساعدة، يتضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين جحا حول بيعه البيض:

"**جحا:** غالي ... سا عدني شوية نديه عليك جملة.

تاجر البيض: هذه هي السومة.

جحا: خليه تسع بيضات بألف نهنيك منه قاع.

تاجر البض: هيا بالربح أسيدي...

جحا: والله إلا تقول شي حسبت راس مالي.

تاجر البيض: لوكان ما سعدتكش كنت راح تزيد خمسين ألف.. لكن معليش التجارة مساعدة... [2]، يبالغ تاجر البيض في سعر البيض من أجل الاستغلال وزيادة الربح.

ما يفضحه هذا الحوار الذي قام بين شخصية تاجر البيض و جحا، صفات النظام التجاري الفاسد، محتكر بارد، بقوله "هذه هي السومة"، منافق محترف بقوله" ماعليش التجارة مساعدة"، يقتل وهو يبتسم، ويسمي السرقة مساعدة.

د- السبتي:

جار جحا يمثل شخصية ثانوية في المسرحية، لكن له وظيفة ودور في المسرحية وهذا ما أبانت عنه الحوارات التي دارت بينه وبين جحا، مثلت شخصية السبتي جار جحا الذي أدخله إلى منزله وأطعمه، لكنه قصر في إكراميته، فظهر بشخصية إهانة الضيف، لكن بعدما قام جحا بإعطائه درس وعظ في ذلك، فتاب عن خطأه واعذر حينها انتقلت شخصيته المخطئ المعترف.

---

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص17.

" **السبتي:** كل الدجاج برك.

جحا: قلت لك من الأول راني شبعان...

السبتي: تحاسبك...

جحا: الله يخلف

المداح: في الغدوة، جاء العشا، ونصب السبتي المايدة، واتحط الأكل، تقدم جحاا من الصينية، شاف الدجاجة انتاع البارح تعوم في المرقة وتغمز له.

جحا: المرقة هذي مباركة ألي يزيد عليها منعرف واش يصرا له.

السبتي: واللحم؟

جحا: (يأخذ جحا الدجاجة، ويضعها اتجاه القبلة، وقام للصلاة عليها)

السبتي: واش راك تد ير؟

جحا: رايح نصلي على هذه الدجاجة، لحمها من دون شك يكون لحم ولي من أولياء الله وإلا كانشي نبي. كيف تدخل زوج مرات للنار وما تدير لها والو؟ "[1]، تجسد شخصية السبتي البورجوازي الصغير البخيل والمتدين شكليا، كل مسؤول صغير متسلط.

بين جحا والسبتي مواجهة بين المادي الحسابي القائم على "البطن" والمنطق الساخر الفلسفي القائم على العقل(جحا)، حيث يستخدم جحا سلاح التدين لتقويض تدين السبتي الرسمي وادعائه الكرم، وتحويل "الدجاجة من طعام إلى أيقونة تكشف نفاق السلطة الاجتماعية.

شخصية السبتي متغيرة وهذا ما يثبته المشهد الذي قام فيه جحا بإلقاء درس عوظ في الجامع:

"**جحا:** أيها المؤمنون تعرفو معاني كلمة أبجد؟ حبيت نشرحها اليوم. أبجد" شد أذن الإنسان بلا زريعة مليح. هوز لأنه مايكرمش شيوخ الحديث والوعظ. حطي كل يوم يقول حطي للشيخ دجاج. كلمن أن منطيقش هذا الكلام سيعفص هذا المعاملة ما شار ليها لا كتاب لا نص "قرشت" لحم خروف في صحن شيخكم في هذا الوقت "ضظغ" دير هذا وروج للآخرة مزود.

[1] الشريف الأدرع: مسرحية الشريف الأدرع، ص29.

السبتي: متألما من وعظ الشيخ وتلميحه له) إسمح لي أسيدي الشيخ، مكناش نعرفوا فضيلة أكرام الضيف اسمح لي برك".[1]، السبتي، بعدما فهم أن كلام جحا يمثله، وفي إشارة لكرمه المزيف، وفعله اللاأخلاقي يضعه جحا في مقف محرج فتنتقل شخصية السبتي من الشخصية سلبية في المسرحية إلى شخصية إيجابية مثلت تيمة أخلاقية.

ر- عون البلدية:

أحد الشخصيات الثانوية التي لعبت دور مهم تظهر حينما يقع الفندق، يتكلم بلغة رسمية حواره بارد، إذا هو يمثل وجه السلطة القاسية.

"**عون البلدية:** أنت منكوب؟

جحا: فايت المنكوب.... أحسبني ميت

العون: دارك طاحت؟

جحا: داري في الباقية.

العون: اسمك؟"[2]

عون البلدية ليس لديه كلمة تعاطف، لم يتعامل مع الوضع بطريقة لازمة، يتكلم مع جحا وكأنه متهم وليس منكب، فهو يمثل ظلم الإدارة.

ف- ثري النكبات:

شخصية تتميز بالثراء تظهر عندما يقع الفندق الذي أقام فيه جحا، شخصية انتهازية، انتهز وقوع الفندق، ليستغل سكانه له عقلية "مصائب قوم عند قوم فوائد"، دخل بين جحا عون البلدية من أجل حصوله على المنزل: الحوار:

"**العون:** يا الشيخ ماراناش في التمسخير، رانا نخدمو. (يتدخل ثري النكبات)

ثري النكبات: ماتلمش عليه.. الشيخ راه نخطوف.. شجله حنا نعرفوا بضنا (لجحا) شد الخيمة... وكي تجي الدار نتفاهموا (العون يسجل جحا ويمضي متابعا عمله)

[1] الشريف الأدرع: سرحية الشريف الادرع، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص32

جحا: نتفاهمو على واش؟

ثري النكبات: على الدار... "[1]

وتظهر هذه الشخصية أيضا عندما قام بالتخطيط وتسيير مهمة سرقة حمار جحا:

" (جحا يجر حماره في طريقه إلى قاضي التحقيق، يراه ثري النكبات بمعية شابين).

ثري النكبات: راه جا... هي الخدمة (يمضي الشابان في إثر جحا)"[2]

هنا أفصحت هذه الشخصية عن قمة هرم الفساد، انتهازي وسارق، مثلت الطبقة البرجوازية الفاسدة، حيث انتقلت هذه الشخصية من تاجر أزمات إلى مجرم منظم.

و- الشرطي:

لعبت شخصية الشرطي هو أخطر شخصية ثانوية له، إلا أنها من الشخصيات المهمة التي ظهرت كثيرا في المسرحية وحركت أحداثها، يمثل الشرطي في مسرحية جحا الميزان المائل والدليل على ذلك قوله في قضية سرقة كتاب حمار جحا:

"**الشرطي:** راني نشوف كل سوق الحراش هنا...(لجحا) كي تعود الأمة كلها ضدك من الآن نقول لك راك رحت فيها "[3]، هنا الشرطي ليس محايد مبدأه إذا الكل ضدك، أنت مذنب"، حكم عليه دون سابق إندار، دون أن يستمع إلى الطرفين، الشرطي هنا قمع يحمي الفساد، عزوف الشرطي عن مساعدة الضعفاء أمثال جحا فهو يعبر عن الفساد في سلك النظام.

تتعدد وظائف الشرطي في المسرحية، بالإضافة الى ذلك نجد أنه أداة للقمع من حواراته:

"**الشرطي:** يأخذ زمام امن جحا)

الشرطي: يدفعه إلى مركز الشرطة)

الشرطي: يدفعه بقوة هذه المرة."[4]

فالشرطي هنا مثل العصا وليس النظام، استعمل القمع والعنف مع جحا.

---

[1] الشريف لأدرع، مسرحية جحا، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص49

[4] المصدر نفسه، ص47.

كما مثلت شخصية الشرطي وظيفة المحقق الفاشل في مشهد التحقيق مع الأطفال:

"**الشرطي:** تعرف هذا؟

الولد إيه نعرفه.

الشرطي: واش تعرف عليه؟

الولد: شيخ.. عنده حمار.. ناس ملاح.. ملايكته خفاف...

الشرطي: نسأل فيك على مالكته.[1]

هنا الشرطي يحقق مع الأطفال ليجمع أخبار جحا، لكنه أسلوبه يدل على أنه لا يريد كلام خيرا على جحا، وهنا تنتهي وظيفة التحقيق الرئيسية.

كما مثل الشرطي شخصية العدو (عدو الحكايات الشعبية): محاربة الذاكرة والدليل على هذا الحوار التالي مع الفتى:

"**الشرطي:** ما لقيت غير تعمر راسك بهذه الأخبار الخبيثة؟

الفتى: هذه حكاية اعتراضية، وصل جحا خبر دعوة الخرساني....

الشرطي: (بغضب) حبسونا.... ومن غير الحكايات واش تعرفو عليه؟"[2]

فالسلطة الظالمة تخاف من "الحكاية" لأنها الحقيقة التي لا تكتب في المحاضر

كما مثل القاضي شخصية أخرى تمثلت في "القاضي" الغبي": الذي يصدر الأحكام بدون أن يفهم.

الشرطي: (وقد نفذ صبره) حكايات حماقات.. هذه حماقاته وهو أشكون؟ بلا شك ما يكون غير أحمق؟، أي أن الشرطي يرى الأحمق مجرم، ليس لديه القدرة للتمييز بين الحكمة والحماقة. وهذا تعبير صادق على أن السلطة الغبية أخطر من السلطة الشريرة.

إذن شرطي الشريف الأدرع ليس رجل أمن بل هو منظومة كاملة تمش على رجلين: يحقق بلا فهم، يكتب بلا صدق، يحكم بلا عدل،. فإن كان جحا يمثل عقل الشعب، فإن الشرطي يمثل الجهل الذي يحكم الشعب.

---

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص60 .

[2] المصدر نفسه، ص62

هـ- ماركس: شخصية كارل ماكس لم تدخل للمسرحية كحكاية، فهو لم يوظفه عبثا إنما هي شخصية لها دور فعال، ووظيفة في تحريك أحداث المسرحية

تمثل الشرطة حوار كارل ماكس مع جحا داخل المسرحية أي مسرحية مقابل مسرحية لشخصيتين، فجحا يمثل التراثي مقابل ماركس الحديث.

إن ما يلفت أنظارنا هنا أن جحا ليست شخصية من القرون الوسطى فقط، بل هو فكرة تقابل أي فيلسوف في أي زما، فجحا صالح لكل العصور.

يمثل ماكس الفكر الاشتراكي الثوري، وجحا يمثل الحكمة الشعبية الجزائرية، فأحدث هنا وظيفة المحاكاة الفكرية وهذا ما يبينه الحوار الآتي:

"يا رجل ماشي أنت الشيخ كارل ماكس؟

ماركس: أنا هو وأنت شكون؟

جحا: جحا.

ماركس: وجحا أشكون؟

جحا: قراقوزاتي..

ماركس: قراقوز في الجزائر؟

جحا: جحا في شكل فني آخر...[1]

إذن شخصية كارل ماكس ليس التاريخي الحقيقي هو كارل ماكس كما تتخيله السلطة، أو ماركس النسخة الرسمية، شخصية كاريكاتورية وظيفية، جحا في حواره مع ماركس، لا ينتقده كشخص، وإنما ينتقد ماركس النسخة البيروقراطية، التي استوردتها الأنظمة العربية.

ماركس في المسرحية المثقف العضوي للسلطة، يتكلم باسم الشعب، ليس فيلسوف ثائر بل ظلٌ باهتٌ له، مثقف حلق لحية الأصالة، وحمل حقيبة المصطلحات، وجاء يسئل جحا عن الانقلاب وهو نفسه انقلاب يمشي على رجلين: انقلاب المادية إلى رومانسية، وانقلاب المفكر عن الواقع، وهذا ما يؤكده الحوار التالي:

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا ، 72.

" **ماركس:** كيف صرت مصدورا بالمقلوب"

جحا: أنت تمزح يا شيخ القلبات..

ماركس: لا أبدا..

جحا: عجب.. أشحال بقى الشيخ هيجل يتربع على عرش السخرية حتى جيت أنت وقلبته..

ماركس: (ضاحكا) الآن فهمتك تحب تشير إلى قلبي لمنطق هيجل"[1]

جحا من الحكايات الشعبية وماركس من القرن 19، يجتمعان في مسرحية الشريف الأدرع ليحقق وظيفة مفادها الابداع والتجديد في الشكل المسرحي.

ي-القاضي:

أذا كان الشرطي يمثل الجلاد في المسرحية فالقاضي هو الحكم الشرعي للجلد والتعسف، جسدت هذه الشخصية عدة أوجه، ما نلاحظه من خلال الخوارات القائمة في المسرحية أنه ليس رجل قانون كما هو معروف عن القضاة، بل هو محرقة قانونية، يستقبل المظلوم، بتهمة القيام بالظلم، يحاكمه بمنطق التفكير، ويدينه ويتهمه بلا سبب مقنع، هو اللسان الذي يبرر عصا الشرطي، والعقل الذي يخترع التهمة حين تعجز اليد عن إيجاد الجريمة، وهذا ما فعله القاضي مع جحا، الحوار في المسرحية مع القاضي كان كالتالي:

" **القاضي:** إجلس (يجلس جحا إمالا قيمت القيامة الجمعة الماضية.

جحا: إسمح لي أسيدي القاضي انت زوبعة وفاتت...

القاضي: القيامة جاية على راسك..

جحا: أحفيظ.."[2]، نلاحظ على أسلوب القاضي من خلال تحليلنا للحوار، أسلوب تهديد، يتكلم بلغة السلطة والمركز، "القيامة جاية على راسك" حكم مسبق بالإعدام، نكمل المشهد:

"القاضي : ياك مناش غالطين أنت هو جحا؟

جحا: بالذات والصفا أسيدي القاضي.

---

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص72.

[2] المصدر نفسه، ص56.

القاضي: أعطيني هويتك

جحا: الآن تقدر تقول تسخطت علي أكثر من سخطة ألي ربي ردو حمار

القاضي: معايا التجحجيح أولاش، فرز كلامك[1].

القاضي يمثل النظام الذي يفتش في الأوراق وليس في الحق "أعطيني بطاقتك"، يتكلم القاضي بلغة الأمر، ولا يستمع لكلام جحا "معايا التجحجيح أولاش، فرز كلامك"، يريد إدانة جحا بشتى الطرق فشخصية القاضي في المسرحية، جهاز أعمى يقلب الأوراق لا يقرأ الحقيقة، بل يختم حكما جاهزا.

وعليه شخصيات مسرحي جحا، ليست مجرد وسيلة للضحك، بل تمثل مقاطع حية من المجتمع، فهناك الظالم والمظلوم، والانتهازي، والبسيط والذكي الحيلي، وعليه كل هذه الشخصيات جاءت كبناء فني للصراع المسرحي، وهي وسيلة حية للنقد الاجتماعي بطابه كوميدي ساخر.

2-3 الصراع المسرحي

إذا كان المسرح في جوهره فن الصراع، فإن مسرحية جحا للشريف الأدرع تتجاوز الصراع بصوفه حدثا دراميا عابرا لتجعله وجودا في حد ذاته، كيف ذلك؟

منذ اللحظة الأولى أي المشاهد الأولى للمسرحية لا يقدم جحا بوصفه شخصية تبحث عن جل للمشكلة، بل بوصفه المشكلة ذاتها في وجه نظام يرى في وجوده خللا يجب إزالته. ولذلك، فإن الصراع هنا لا ينشأ بين قوتين متكافئتين، بل بين منطقين متناقضين للوجود. منطق السلطة القائم على التسلط والاخضاع، ومنطق جحا القائم على السخرية والتفكيك.

وعليه جاء الصراع في المسرحية مقسما إلى صراع خارجي وآخر داخلي، ولك منهما دلالته الخاصة.

2-3 -1 الصراع الخارجي:

يتمثل الصرع الخرجي في المسرحية في الصراع القائم بين مجموعة الشخصيات ويتجلى في أنواع عديدة منها:

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا ، ص57.

أ- صراع طبقي اقتصادي

نجد مظاهر الصراع الطبقي من خلال الحوار الذي قام بين جحا وصاحب الفندق وهو كالآتي:

"(جحا يغرس قطعة أرض تابعة للفندق، يدخل صاحب الفندق)

صاحب الفندق: واش راك تدير آ جحا؟

جحا: راك تشوف نغرس.

صاحب الفندق: وهذه الأرض بلا موالي؟

جحا: عارف بلي أرضك، لقيتها بلا غرس قلت نغرسها ونتقاسم الغلة.

صاحب الفندق: ظنيتك حسبتها أرض البايلك.

جحا: ياو جحا على بالو بلي أرض البايلك ملكوها.

صاحب الفندق: أغرس بصح يكون في علمك راك ما تدي والو من الغلة حتى ناخذ كرا الغرفة.

جحا: أعطيني ولو غير الخمس حتى ما يقولوش الناس راني عبد عندك.

صاحب الفندق: هذا هو القماش أدي وإلا خلي".[1]

يتجلى في المشهد الأول صراع خارجي ذو طابع طبقي واقتصادي بين جحا كرمز للكادح وصاحب الفندق كممثل للإقطاع الجديد، يتخذ من قضية 'ملكية الأرض' و'تقاسم الغلة' مجالاً له. ويتعمق هذا الصراع ليصبح صراعاً سياسياً رمزياً حول مفهوم 'أرض البايلك' التي تم تخصيصها، وصراعاً أخلاقياً حول الكرامة الإنسانية ضد منطق الاستعباد.

ب- صراع طبقي اجتماعي:

من بين المشاهد التي تجسدها هذا النوع من الصراع نجد ما دار من حوار بين جحا وعون

البلدية: "عون البلدية: أنت منكوب؟

جحا: فايت المنكوب.. أحسبني ميت ..

العون: دارك طاحت؟

جحا: داري في الباقية .

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص09

صاحب الفندق: سجله راه واحد من الأمة .

العون: اسمك؟

جحا: جحا ..

العون: هذه الكنية وإلا الاسم؟

جحا: الكنية هذه.. والاسم كل واحد مسميني باسم .

العون: بركانا من التمسخير أنتاعك .

جحا: الزمان ألي ما يعرفنيش هوّا لي يتمسخر"[1] ..

يتجلى في هذا المشهد صراع خارجي مزدوج: اجتماعي مع بيروقراطية السلطة التي تختزل الإنسان في رقم، وفكري مع منطق التصنيف الذي يرفضه جحا.

ج- صراع طبقي أخلاقي:

يظهر الصراع الطبقي الأخلاقي من خلال الحوار المسرحي الآتي:

"**العون:** عند ك أولاد؟

جحا: عندي حماري.

العون: يا الشيخ ما راناش في التمسخير، رانا نخدمو.

(يتدخل أحد أثرياء النكبات)

ثري النكبات: ما تلمش عليه.. الشيخ راه مخطوف.. سجله حنا نعرفوا بعضنا. (لجحا)".[2]

يكشف المشهد عن صراع خارجي طبقي وأخلاقي بين جحا وسلطة البيروقراطيا المتحالفة مع انتهازي الكوارث، حيث يوظف جحا المفارقة الساخرة 'عندي حماري' لكسر منطق الإحصاء اللاإنساني.

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص33

د-الصراع السياسي:

يظهر الصراع السياسي في أوضح صوره من خلال المواجهة بين جحا والشرطي الذي يمثل السلطة القمعية بأجهزتها.

الشرطي : راني نشوف كل سوق الحراش هنا .. الجحا) كي تعود الأمة كلها ضدك من الأن نقول لك راك رحت فيها .

جحا : راهم تا همبني با الباطل.

الشرطي : كيفاه يتهموك في الباطل ؟

جحا : أنا لم اتهم احد .

صوت : كن رجل ما تتكرش .

جحا: كنت أكتب فقط .

الشرطي: وماذا كنت تكتب ؟

جحا: من ينهق في وجهه الحمار...

الشرطي: هذا هو المحضر وقع.

جحا: يمضي صاحب القضية.

الشرطي: هيا الشيخ وقع برك.[1]

فالشرطي لا يأتي بصفته فرداً، بل بصفته "أداة الدولة لتكميم الأفواه"، ويتجلى ذلك في اتهامه المباشر لجحا: راهم تاهميني بالباطل و كتبت كتب؟. هذا السؤال الأخير يكشف جوهر الصراع، ففي الأنظمة المستبدة تصبح الكتابة جريمة، والمثقف خطراً يجب تحيده. جحا يواجه هذا القمع بسلاحه الوحيد وهو السخرية: `كنت أكتب فقط.. كي تعود الأمة كلها ضنك من الآن نقول لك رانا..`، محولاً تهمة الكتابة إلى فعل مقاومة يعلن أن الأمة كلها في حالة "ضنك" بسبب السلطة.

في الحوار نفسه نجد:

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص49.

ر- **صراع طبقي وقانوني:**

يتعمق الصراع في الحوار ليكشف عن بعده الطبقي من خلال محاولة الشرطي فرض "قانون السلطة" على جحا عبر إجباره على التوقيع: هيا الشيخ وقع برك`، `هذا هو المحضر وقع. هنا لا تبحث السلطة عن الحقيقة، بل عن "تورط" قانوني للضحية بتوقيعها. جحا يفضح هذا المنطق ويكشف زيف العدالة الرسمية بقوله: أنا لم أتهم أحد.. من ينهق في وجه الحمار. فالقانون في يد السلطة يتحول إلى "حمار" يُسخر لضرب الضعفاء، ليصبح الصراع صراعاً بين "عدالة السلطة" التي تحمي الأقوياء و"عدالة الشعب" التي يدافع عنها جحا.

2-3-2 لصراع الداخلي:

يتجلى الصراع الداخلي في المسرحي في عدة مشاهد من المسرحية ومن بينها الحوار الذي جرى بين جحا وعون البلدية في هذا الحوار الخارجي ينبثق منه صراع داخلي لشخصية جحا:

"**عون البلدية:** أنت منكوب؟

جحا: فايت المنكوب.. أحسبني ميت ..

العون: دارك طاحت؟

جحا: دَ اري في الباقية"[1]

جحا × ذاته: جملة أحسبني ميت تكشف صراع داخلي وجودي. جحا يحس روحو ميت اجتماعياً بعد النكبة، ويتصارع مع فكرة فقدان القيمة الإنسانية.

كما يتجلى الصراع الداخلي في مسرحية جحا من خلال المونولوج التالي:

"**جحا** : الله الله يا حماري .. رب ضارة نافعة لوكان ما الزلزلة ما شي راك أكثر من سلوقي.. وأنا راه الدود معرش في في المقبرة، بعدما يكون السبتي قتلني بالتخمة زلزلة مباركة هذه وإلا واش قلت ؟ الماكلة خير ربي، النص نصدقوا، والنصف الآخر نبيع منه ما نشري لك بيه الشعير، وحقي ند قد قده خابزة والله الا خابزة. آه استغفر الله واش راني نقول ؟ ألي ما يتعاطفش مع الناس في هول الدنيا قلبه ما داير حساب لهول الآخرة. أعوذ بالله من أن أكون أنا وأنت يا حماري من تجار

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص34

النكبات. ما عندنا ما نلعبوها على سيدي ربي قدالي في القلب قد ألي في الخاطر وتعمله اليد. إذا الفقر جربناه. وإذا على الغنى الغني ربي، وألي يقدر على الخير يوفيه ولو كان غرام راه يتحسب خير ويلقاه غدوة كي يوقف قدام مولاه. وأنا وأنت ما رانا تجار نكبات لا داخلين في انتخابات. وإذا على هذه الخيمة وصدقات الشعب المباتة برة ولا طعام عكاس. الحكاية وما فيها زلزلة ردتنا أنا وحماري العزيز في هذا الدنيا نتقاودوا"[1].

يبلغ الصراع في مسرحية "جحا" ذروته النفسية في هذا المشهد، حيث يتجاوز المواجهة مع السلطة الخارجية ليتحول إلى معركة طاحنة داخل جحا نفسه. فبعد أن علق لافتة "الحمار أمام الخيمة يأكل"، يدخل جحا في مونولوج داخلي يكشف تمزقه بين الإيمان واليأس، وبين الثورة والخوف، وبين منطق الدنيا ومنطق الآخرة.

صراع الخوف والشجاعة: "أنا داير حساب لهول الآخرة.. أعوذ بالله من أن أكون"

يكشف المونولوج عن صراع وجودي عميق بين الخوف من عذاب الآخرة والرغبة في مواجهة ظلم الدنيا. جحا يقول: أنا داير حساب لهول الآخرة.. أعوذ بالله من أن أكون. هو خائف من الله ومن الحساب، وهذا الخوف يشله عن الفعل الثوري الكامل. لكنه في نفس الوقت يستغفر: آه استغفر الله ثم يعود للاحتجاج. إنه عالق بين "هول الدنيا" و"هول الآخرة"، فلا هو قادر على الصبر الكامل، ولا هو قادر على التمرد الكامل.

إن الصراع الداخلي في هذا المشهد يحول جحا من 'مهرج ثوري' إلى 'إنسان تراجيدي'. فهو ليس بطلاً خارقاً، بل هو المواطن المقهور الممزق بين أربعة نيران: نار الإيمان التي تأمره بالصبر، ونار الوعي التي تأمره بالثورة، ونار الجوع التي تذله للخبزة، ونار الخوف من الله ومن السلطة. هذا التمزق هو جوهر المأساة في مسرحية الشريف الأدرع، حيث يصبح العدو الحقيقي لجحا هو جحا نفسه، وتتحول 'الخيمة' من مكان للسكن إلى سجن للروح المعذبة التي لا تجد لها خلاصاً لا في الدنيا ولا في الآخرة.

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص 35-36

2-4 الرمز:

لقد بات هم الأدباء المسرحين " تجاوز المألوف وتخطي الحد لمعلوم، وابتغاء صياغة لغة أخرى أو عالم جديد، فأصبح النص انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه وهو الخروج عن السنن اللغوية"[1]، ومنه فمسرحية الشريف الأدرع مبنية على الرمز، يوظفه الكاتب بأنواع لخدمة النقد الاجتماعي، يحول الرمز المشاهد من حادثة بسيطة إلى محاكمة رمزية للمجتمع بأكمله.

2-4-1 رمز المكان:

ظهر في المسرحية عدة أمكنة والتي كن لها دور وأهمي بالغة في المسرحية، حيث وظفها الكاتب استنادا لبعدها الجغرافي إلى بعدها الرمزي والوظيفي ومن بينها نجد:

أ- السوق:

رمز السوق في مسرحية الشريف الأدرع إلى الوطن أو / الشعب.

المشهد:"(عند مدخل سوق الحراش جلس جحا فوق رسي، وبين يديه سفر ضخم، وإلى جانبه وقف حماره، وهما يراقبان الداخل والخارج، وكلما حرك رأسه أو نهق أسرع جحا بالكتابة في سجله)

المكاس: سوق الحراش سوق الناس الأشراف الحلايلية، سوق الكبير والصغير والقارئ الأمي، وكل الناس من البطال للإطار السامي. الكل يدينا يبيع وبشتري، وتجارة سوقنا ماهي تطفيف"[2] في الواقع أو الظاهر أن سوق الحراش، سوق كبير في الجزائر يجمع العديد من المجالات.

لكن الشريف الأدرع وظف السوق ليس كمكان مفتوح عادي، جمع السوق بين من سرق كتاب جحا، وجحا، والشرطة، فهو فضاء يمثل مراية البلاد، ظاهرها للناس الأشراف كما ذكر المكاس ولكن باطنها "كلنا سراق". في مشهد جحا مع المتسوق:

"**جحا:** الذنب ذنب اليدين ألي تمتد للي خاطيها.

متسوق: عند الحق أألشيخ.. سراق كلهم سراق.. (يخرج جيوبه فارغة) هذا وين قاموا لي بتزدامي

[1] إبراهيم رماني: **الرمز في الشعر العربي الحديث**، (مجلة الخطاب)، عدد 2، تيزي وزو- الجزائر، 1993م، ص77.

[2] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، 45-46.

جحا: وأنت أيضا منهم.

المتسوق: آه الشيخ حاشا.

جحا: الحمار لا يغلط، إذا كنت اليوم مسروق، فلعلك تكون قد نسيت سرقة سابقة لك، أو أنك لا تدري بأنط ستسرق لاحقا.

المتسوق: هذا هبال هذا.. هذا هبال. (يهجمون على جحا)"[1]

فمن يقول الحق مثل جحا يصبح مجنون.

ب- البحيرة: رمزت البحيرة للسلطة / الخطر المقنع/ الموت والهلاك المحتم.

فالبحيرة إيحاء للانسياق الشعب الأعمى، كيف ذلك؟ من خلال المشهد التالي:

جحا: واش هذي بحيرة ولا مرعى؟ (يدقق النظر بعيدا) مايكون غير مرعى. (يتقدم أكثر) آه ما أجمله. (يتوقف) ما أجمله من مرعى لولا هذا الماء الغزير. (في هذه اللحظة يأخذ الحمار في الهرولة صوب البحيرة).

جحا: الشي.. الشي.. واش بيك أصاحبي؟ هذا ماء ماشي حشيش (الحمار يندفع بسرعة أكبر)."[2]، البحيرة التي جرى الحمار إليها ليست مجرد ماء، هي السلطة الحاكمة التي من ظاهرها وكأنها هادئة، وهي خدمة الشعب، أما في باطنها حقيقتها هي خطر يبلع كل من يقترب إليه، فجحا يسئل "بحيرة ولا مرعى" وهذا السؤال هو رمز لحيرة المواطن أمام قرارات السلطة بمعنى: هل هي لصالحه أو ضده؟ فاندفاع الحمار إليها رمز لانسياق الناس وراء شعارات السلطة.

ت- :المقبرة والقبر

ترمز المقبرة في مسرحية الشريف الأدرع، للمدينة الحقيقية التي سيسكنها البشر في آخر المطاف:

"(يدخل جحا المقبرة، يسلم على الأموات)

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا ، ص45-46.

[2] المصدر نفسه، ص19-20.

جحا: السلام عليكم يا أهل المدينة، (ثم ينظر حواليه بحثا عن قبر ملائم) يلزم لي قبر قديم (يتقد قليلا) قبور القدامى تكون في الغالب في الوسط، ثم تحاط بقبور الوافدين الجدد. لابد لي من قبر قديم يخلصني من سؤال منكر ونكير"[1]

فالمقبرة هنا ليست رمزا للموت هي رمز للراحة يرى جحا أن الأموات هم أهل المدينة الحقيقيين، لماذا؟ لأن في السوق (مدينة الأحياء كلهم سارقون كذابون وظالمون، أما المقبرة فهي رمز للمدينة الفاضلة التي ليس فيها نفاق للبشر ولا ظلم شرطي، هي المكان الوحيد الذي وجد فيه جحا السلام.

أما القبر: فهو رمز للملجأ الأخير، والتمرد الساخر

يبحث جحا عن قبر ملائم يخلصه من سؤال منكر ونكير، ولهذا المشهد عدة دلالات(إيحاءات)، القبر رمز للهروب من السلطة، "ألا يستحسن أن يذهب الإنسان إلى قبره برجليه قبل أن يقطع الحاكم رأسه" يعني أن القبر مساوي لاختيار الموت بكرامة، قبل أنن يقتله الحاكم الظالم "المنصور"، يفضل أن يدفن نفسه بيديه، على الذل والقتل.

كما جسد القبر رمز لكشف كذب السلطة، عندما سمع المنادي "مات خليفة المؤمنين أبو جعفر المنصور"، جحا هرب من القبر، يعني حتى الموت لا يخلصه من ظلم الحاكم، الذي يلحقه حتى القب

2-4-2 رمز الحيوان:

يوظف الكاتب الحيوان في المسرحية، ليس كرمز كوميدي ساخر وإنما كرمز له وظيفته دوره في تحريك الأحداث، وإٍساء المعنى ، ومن بين ذلك نجد:

أ-الحمار:

يرمز الحمار في المسرحية لعدة دلالات نؤولها من خلال مشاهد من المسرحية، من بينها رمز للصدقة، لصوت الشعب، للظلم...الخ نختار منها(في المحكمة حول تهمة جحا باتهام سوق الحراش بسرقة كتاب الحمار) المشهد:

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص67-68.

جحا: التهمة من حق الحمار ماشي من حقي...

الرئيس: واش دخل الحمار هنا؟

جحا: أنا كنت كاتب برك.

الرئيس: أنت مولاه.

جحا: ماهو مولاي ما أنا مولاه.. مولانا ربي في زوج.. ما حنا غير زوج أشقياء تصاحبنا في هذا الدنيا متعاونين على ميزيريتها

الرئيس: تعتبر مشاركة في التهمة"[1]، من خلال هذا القول يتبين أنه رمز للشراكة التي تجمع بينه وبين جحا في التهمة والمصير، فالخمار رمز للإنسان البسيط المقهور، يراه جحا كشقي يصاحبه في عبئ الحياة، هو مثال للصداقة الحقيقية، رمز للتضامن بين المهمشين(الزوالي وصاحبه الزوالي.

"**الرئيس (غاضبا)** الحمار.. الحمار.. واين هو الحمار؟ يبوه.. (تندلع جلبة في القاعة ويتدافع الحضور هاربين إلى الخارج)

جحا: (الجمهور) واش بيكم؟ ماعندكم من أشكون تخافو.. الحمار ردوا ربي لصورته الآدمية. (القاعة تتنفس الصعداء.

الرئيس: وقد ظهر عليه الارتياح أيضا) ماتكونش سحرتو؟"[2]

من خلال هذا المشهد يظهر جليا أن الحمار رمز لفضح السلطة، كاشف لزيفها ورعبها، فكل الحضور هرول بالهروب خوفا من دخول الحمار لأنهم يعرفون إذا نهق مرة أخرى ينهق على سارق حقيقي، والسارق بينهم، فالحمار ضمر للسلطة النائمة، مجرد أن يذكر اسمه يخلق الرعب.

من خلال هذا المشاهد يرتقي الحمار من رمز للتضامن بين المهمشين، إلى رمز كاشف زيف السلطة ورعبها، فهو الشاهد الصادق الذي تخافه " الحمير الآدمية" الحاكمة، يمثل ضمير الشعب الذي إذا نطق أسقط أقنعة الفاسدين.

---

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص79.

ب-الضفادع:

مثلت الضفادع رمز المنقد المجهول لحمار جحا وهذا ما يؤكده المشهد التالي:

المشهد: بين جحا والحمار والضفادع)

"**الحمار**: إي آن ..إيآن.. ينهق

جحا: استعقل أصاحبي.. بالاك راك دخلت في الغرفة (الحمار ينزلق. كاد جحا أن يقع في البحير) بالعقل ياموذي.. راك طيحتني (في هذه اللحظة، بينما كان جحا وحماره في هذا الموقف الخطر، تنق الضفادع نقا شديدا)

الضفادع: كغ..كغ..كغ. (يرجع الحمار إلى الوراء خائفا)

الحمار:آهي... آهي.. (يسر جحا سرورا شديدا)

جحا: (للضفادع)بارك الله فيكم يا معشر الضفادع..."[1]، الضفادع هنا هي رمز للعناية الإلاهية أو الصدفة، التي تنقد الشعب في آخر لحظة، وهي صوت الضمير أو صوت الضعفاء الذي يصرخ في وجه الخطر وينقد الموقف عندما تعجز القيادة والمتمثلة في المشهد في "جحا" في إ]قاف الخطر، هنا الضفادع رغم ضعفها هنا إلا أنها تؤدي دور البطولة.

2-4-3 رمز المرأة:

أ- **رمزية الزوجة (عتيقة زوجة جحا)** ع زوجة جحا في المسرحية، وهي رمز للمرأة الشعبية الواقعية، التي تفكر بالمنطق البسيط في الحياة.

جحا: ابقي على خير يا امرأة..عتيقة: إلى أين؟

جحا: إلى المقبرة.

عتيقة: استغفر الله يا رجل..

جحا: ولا تنسى أن تقبلي لي الأولاد.

عتيقة: أجننت؟

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا ، ص20.

جحا: ألا يستحسن أن يذهب الإنسان إلى قبره برجليه قبل أن يقطع الحاكم رأسه بعد قطعهما[1].

فعتيقة هي رمز الواقع والحياة المية من خلال حوارها مع جحا، خوفها عليه، وهي ترد "استغفر الله يا رجل"... عتيقة هي صوت العقل والفطرة السليمة في المنزل، أما جحا فهو يمثل التمرد والموت الرمزي، وهي تمثل التشبث بالحياة، والخوف الطبيعي من الموت، هي رمز للإنسان العادي الذي لا يفهم فلسفة جحا ويرى أن كلامه جنون، ويشير قوله: "لا تنسي أ، تقبلي لي الولاد" أنها رمز للمسؤولية والاستمرارية، وهذا يعني أنها الضامن لبقاء الحياة والمنزل والعائلة بعد ما يذهب جحا، إذن هي رمز للثبات في وجه تهور جحا.

ب- رمزية الأم: رمز للوطن الحاضن والدفاع المطلق.

لقد وظف جحا الأم في المسرحية كرمز للوطن اذي يدافع عن أولاده حتى لو كان كل الناس يقولون عنهم حمقى "مغفلين"، عندما يقول النص: "من حق الأم إذا شافت الظلم كثر على ولدها تولي نمرة "[2]، فالأم رمز للوطن عندما يرى أولاده في ظلم، يصبح كالوحش الذي يدافع عنهم.

الأم رمز للذاكرة والتاريخ: عندما حكت الأم أصل ابنها، النص: " المشهد: "(خسبة المسرح خالية تدخل أم جحا)

أم جحا: لا أسيدي الشرطي... ولدي ماهوش أحمق.. ولدي واحد من التابعين ورواة حديث النبي الصلاة والسلام عليه. إسمه دجين.. دجين بن ثابت الفزاري.. ولقبه أبو الغصن. زاد عام ستين للهجرة في الكوفة. ومن صغره كان يحب النكتة، ومخالطة النكاتين" [3]ولدي واحد من التابعين ورواة حدث النبي... اسمه دجين بن ثابت.. لقبه أبو الغصن"، فهي رمز للذاكرة الشعبية التي تحفظ التاريخ الحقيقي للناس المهمشين. فالسلطة والحكام يشوهون سمعة جحا، لكن الأم تعرف أصله وتدافع عنه مثل دفاع الوطن الحقيقي عن هوية ورموز الدولة.

---

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص67

[2] المصدر نفسه، ص64.

[3] المصدر نفسه، ص64.

2-4-4 رمزية الأداة:

ظهرت العديد من الأدوات التي كان لها دلالات مختلفة وذلك حسب توظيفها في النص المسرحي

أ-السجل والكتاب

يعتبر الكتاب أو السجل رمزا للقانون والسلطة وهذا ما يثبته المشهد التالي:

جحا كاتب، "كتاب الحمر، فقد اخترع جحا قانون جديد، لأن قنن الدولة مسروق، كل ما ينهق الحمار "يسارع جحا بالكتابة في سجله"، يعني أن القانون عند جحا مبني على صوت الشعب البسيط.

ب-الكرسي: الكرسي الذي جلس عليه جحا رمز لمنصة القضاء كأنه جلس مكان القاضي لكن في عدالة مختلفة.

ج-العصا: مشهد كسر عصا جحا من قبل الشرطي من أقوى المشاهد إيحائية، جحا متحدثا مع الشرطي:

جحا: وأنت سارق يا بني..(يدفعه الشرطي غاضبا، فتنكسر عصاه) ها بزاف.. والله إلا بزاف.. تكسر عصاي ألي نتركز عليها منذ واحد وربعين سنة نطلب من ربي يكسرلك رجلك كما كسرت عصاتي، أثر الدعوة مايكون غير قريب ما نعرف إذا يكون بعد أربعين يوم وإلا إربعين أسبوع، وإلا أربعين عام، ربي سبحانه هو ألي يجازيك، وينتقم لي.

الشرطي: (يضحك، وبمجرد أن يمشي قليلا تنزلق رجلاه، ويسقط على وجهه، وتكسر ساقه، يأخذه الخوف..."[1]، من خلال المشهد الذي بين أيدينا نلاحظ أن الوظيفة الرمزية للعصا حيث نجد: العصا في يد جحا هي رمز للكرامة، فهي سند جحا وكرامته، فالعصا ليست مجرد عود خشب، رمز لسنين كفاح، "واحد وأربعين سنة " وهو متكأ عليها، فعندما كسرها الشرطي وكأنه كسر كرامته.

[1] الشريف الأدرع: مسرحية جحا، ص47-48.

أما العصا المكسورة، فهي رمز للظلم وسقوط للهيبة، الشرطي كسر عصا جحا بدون سبب، فقد عندما قال له "وأنت سارق يابني"، كسر عصا جحا، رمز للبطش والقمع، فالسلطة تكسر أي شيء يمثل الكرامة، لإسكاته، وتخويفه.

كما مثلت العصا رمز للعدالة الاهية، عندما قام الشرطي بكسر عصا جحا انكسر رجله، فعدالة السماء أقوى من أي عدالة على وجه الأرض والعصا ما هي إلا رمز لدلالة هذا في المسرحية.

2-5 المفارقة:

تعرف المفارقة على أنها التقاء لمتضادين في موقف واحد ومنه فهي : " تناقض ظاهري، لا يلبث أن نتبين حقيقته. والمفارقة، ذات أهمية خاصة، بحكم أنها لغة شاعرة، لا مجرد محسن بديعي"[1]، فالمفارقة أسلوب أدبي يقوم على الجمع بين أمرين متضادين في موقف واحد، فيظهر التناقض ظاهرا، في البداية، ثم تنكشف الحقيقة الكامنة وراءه، تتجسد المفارقة في مسرحية جحا للشريف الأدرع من خلال مشاهد عديدة وكمثال على ذلك نذكر مشهد لجحا مع حماره، وهو يستعرض حماره يقرأ الكتاب في مفارقة واضحة كالتالي:

المشهد: (عند باب الخيمة وقف جحا وحماره وحولهم تحلق جمع من الناس كبارا وصغارا، ذكورا وإناثا، يرفع جحا سفرا كبيرا في السماء ليراه الحاضرون، ويضعه على كرسي أمام الحمار).

جحا: هيا أحماري وصاحبي وري لهم قرايتك (يأخذ الحمار في تقليب صفحات الدفتر بلسانه، وكان أحيانا يتوجه نحو جحا بهيئة محزنة وينهق)

جحا: بارك الله فيك.. شفتو ... (الأولاد يصفقون من الإعجاب)[2]

تتجلى في هذا المشهد مفارقة في كون الانسان هو الذي يقرأ ويتعلم، أما الحمار حيوان لا يقرأ، لكن مفارقة الشريف الأدرع هنا جعلت ممن الحمار قارئ وجحا أستاذ، والناس تصفق للحمار

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط1، 1985، ص161

[2] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، 37

المفارقة تتجلى في قلب الأدوار الطبيعية، حيث يصبح الحمار قارئا يتلقى التصفيق، بينما يقف الإنسان أستاذا له، وهذا الانقلاب الساخر يكشف فساد المعايير الاجتماعية، حيث يحتفى بالجهل ويصفق للمظاهر الخداعة، في مجتمع فقد بوصلته.

كما تظهر المفارقة من خلال مشهد ركوب جحا حماره بالمقلوب في حديثه مع أحد لرجال:

المشهد: (جحا يهم بركوب حماره للذهاب إل سوق الحراش)

"**الرجل الأول:** واين بيها أجحا؟

جحا: في حاجة للحمار..

الرجل الأول: واين حاجة الحمار إن شاء الله؟

جحا: جه له السؤال.. (يذهب السائل، يركب جحا حماره بالمقلوب)

الرجل الثاني: لماذا تركب هكذا؟

جحا: أهناك خطأ في ركوبي؟

الرجل الثاني: راك تركب بالمقلوب.

جحا: ألم تسمع بسرقة كتاب حماري؟

الرجل الثاني: راه هو حديث القاصي والداني

جحا: إذن فركوبي هكذا لحماية ظهري، فالمؤمن لا يلدغ من جحر مرتين. ولا أمان في بلاد الأمان"[1]، من المشاهد القوية في المسرحية والتي تعبر عن مفارقة حية بين جحا و أحد الناس، تتجلى المفارقة في هذا المشهد في سلوك جحا الذي يركب حماره مقلوبا، موليا ظهره للسوق ووجه إلى الخلف، في مشهد يبدو للوهلة الأولى مخالفا للمنطق، غير أن هذه الهيئة المقلوب هي في جوهرها قمة العقلانية، إذ يبرر جحا فعلته بأنها لحماية ظهره بعد أن سرق كتاب حماره سابقا.

وهكذا تنقلب المفارقة إلى أداة لكشف الواقع الأزوم، فالبلاد التي تسمى "بلاد الأمان" هي في الحقيقة موطن اللصوص وانعدم الأمان، وجحا الذي يظهر للناس في صورة المقلوب" المجنون"

[1] الشريف الأدرع، مسرحية جحا، ص43-44.

هو في الحقيقة العاقل الوحيد الذي وعى للدرس، أما من يركب بالطريقة المعتادة فهو الغافل الذي سيسرق مرة أخرى.

لقد حولت المفارقة في مواقف النص المسرحي إلى مرآة تعكس واقعا مقلوبا، فتجعل المتلقي يضحك ويفكر ويفكك مغزاها، ومفارقة الشريف الأدرع حققت وظيفتها، والكاتب وفق في توظيفها، لإضحاك الجمهور ودفعه نحو التفكير في واقعه.

خلاصة الفصل:

يتضح من خلال دراسة الفصل الثاني: أن الشريف الأدرع لم يوظف شخصية جحا والوسائل المسرحية لغاية ترفيهية فحسب، ولم تعد مجرد نكتة شعبية متداولة، بل جعل منها أداة نقدية ذات وظيفة اجتماعية وفكرية وقناع نقدي يحمل صوات الإنسان البسيط في ماجهة السلطة، وقد نجح الكاتب في تحويل الوسائل الفنية إلى وسائل اشتغال دلالي، فالحوار والشخصيات، والرمز والمفارقة والصراع، بوظائفها المختلفة لعبت دورا كبيرا لإيصال المعنى وتقريبه للمتلقي.

خاتمة

لقد توصلت من خلال البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن أن ألخصها في النقاط التالية:

– تؤكد دراسة "وظائفية المرح من خلال مسرحية جحا للشريف الأدرع أن المسرح لا يقوم بوظيفته الحقيقية إذا اقتصر على الترفيه، بل حين يتحول إلى فضاء نقدي يعالج هموم الإنسان وواقع، وقد تجسدت هذه الوظائف من خلال توظيف ذكي لكل من الشخصية التراثية والوسائل الفنية.

– من السرد إلى الدراما، أثبت الشريف الأدرع كأحد رواد المسرح الجزائري نجاعته، في نقل شخصية جحا من الحكاية الساكنة، تروى عنها النوادر، إلى المسرح أين أصبحت شخصية متحركة، لها حوار، صراع، وهدف واضح.

– قام جحا بعدة أدوار بارزة في المسرحية، فهو ينتقل من الكوميديا، إلى السخرية ومن التسلية إلى النقد، فكان عبارة عن قناع نقدي يختفي وراء الفكاهة والضحك، كما انتقلت هذه الشخصية من السذاجة إلى الوعي، هذا التحول الذي منحه الشريف الأدرع لجحا أعطاه بعدا واعيا ونقديا ووعظيا، فجمع بين الفكاهة والسخرية، والرمزية، والنقد، والوعظ، والنصح الأخلاقي.

– الشخصية التراثية جحا لم تكن استدعاء شكليا للتراث، بل قناعا معاصرا منح الكاتب القدرة على النقد الاجتماعي، ونقد السلطة، دون تصادم مباشر، فقد جمعت الذاكرة الجماعية الواقع المعاش وصارت رمزا للعقل البشري الذي يواجه المنطق الجائر بالخرية والمفارقة.

– تعد مسرحية "جحا" نصا مسرحيا، غنيا بالدلالات والرموز والأبعاد الاجتماعية والدينية، والنفسية، استطاع الكاتب من خلاله التعبير عن الواقع الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع حيث تتداخل القضايا الاجتماعية، والسياسية، في المسرحية لتشكل بناء فني، قائم على وظائف تطرحها عناصر المسرحية.

– على مستوى "الوسائل المسرحية" أثبت الشريف الأدرع أن الحوار، والشخصية والصراع، والرمز والمفارقة، ليست عناصر شكلية، بل آليات اشتغال دلالي، فالحوار الساخر كشف عن زيف الخطاب الرسمي، والمفارقة حولت العبث اليومي إلى مشهد مضحك، والصراع الخارجي جسد

المواجهة بين خطاب السلطة وخطاب الشعب(جحا)، أما الرمز فقد كثف المعنى وجعل النقد يتجاوز الصريح والإيحاء.

– لم يكن الحوار وسيلة سرد فقط بل أداة لتفكيك الخطاب السلطوي، جحا يستعمل اللغة البسيطة، الأمثال، الردود المقتضية لفضح التناقض، وإسقاط الرسمية وتقريب الفكرة من الجمهور.

– الشخصيات الثانوية مثل القاضي والعون، وثري لنكبات وظفت كنموذج للمظاهر الاجتماعية المختلفة، بين الغني والفقير والمتوسط، والسلطة، لا كأفراد بسيطة، بلي جعلت الصراع بينها أوضح وأبسط للفهم عند الجمهور.

– غلبت على المسرحية الصراعات الخارجية بين جحا ومؤسسات السلطة(عون البلدية، الشرطي، قاضي التحقيق..الخ) مما أعطى النص حركة درامية تمنع الركود وتخد الرسالة.

– التناص مع التراث، واستدعاء جحا التاريخي ربط النص بالذاكرة الجماعية ومنحه شرعية ثقافية، وخلق حوار بين النص المسرحي والموروث الشعبي.

– الرمز والمفارقة وسيلتين وظيفتهما الأساسية كشف الباطن دون مواجهة مباشرة، مما أدى إلى توسيع المعنى والدلالة.

– وفق الشريف الأدرع في مزجه بين اللغة الفصحى والعامية، فصحى جامدة تمثل خطاب السلطة، وعامية حية تمثل صوت الشعب، والصراع بينهما يعكس الصراع الدرامي في المسرحية، أما الأسلوب فقد تبين من خلال اعتماده على السخرية والمفارقة والتورية، كأدوات ناقدة تختبئ وراء ثوب الفرجة الشعبية، فاللغة والأسلوب لم يكونا شكلا جماليا فنيا فقط، بل أداة مسرحية فاعلة كسفت عن قدرة الكاتب في استغلال اللغة للتقرب من المتلقي، وجعل النص المسرحي قريبا منه.

– وهكذا يظهر أن الشريف الأدرع قدم نموذجا للمسرح الملتزم الذي يستثمر الموروث الشعبي والآليات الفنية لخدمة قضايا نقدية واجتماعية.

– المسرح عند الشريف الأدرع ليس مجرد فرجة، كان وسيلة وعي ومقاومة، تركد أن الضحك حين يحسن توظيفه يصبح أبلغ من الخطابة في كشف الحقيقة وهز ضمير المتلقي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1-المصادر

1.الشريف الأدرع، مسرحية جحا، منشورات ANEP، الجزائر، ط1، 2004م.

2-المراجع

2-1المراجع بالعربية

2. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1970م.

3. توفيق الفيل: بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكبة الآداب، القاهرة- مصر، 1991م

4. رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998،

5. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، 1966

6. شوقي ضيف: في النقد لأدبي، دار المعارف ، القاهرة-مصر، ط9، 1962.

7. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، (د. ط)، 1978.

8. عزت السيد أحمد، تصنيفات الفنون، دار الأصالة للطباعة، دمشق- بيروت، ط1، 2023.

9. عزت السيد أحمد، فلسفة الفن عند ابن خلدون، ط1، دار طلاس للدراسات ولترجمة، 1993،

10. عزت السيد أحمد، وظيفة الفن، دار حدوس وإشراقات، عمان-الأردن، ط2، 2013م.

11. محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم الباغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط1، 2003م

12. محمد السيد عبد العاطي دحريجة: الصراع الدرامي في مسرح السيد حافظ لتجريبي- مسرحية بوابة الميناء أنموذجا- ، جامعة عين شمس القاهرة، مصر، 2024
13. محمد رجب النجار: جحا العربي، دار الثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978
14. محمد مندور، نظرية الفن والمسرح، دار الفكر العربي، القاهرة، 2018
15. نيكول الارديس، علم المسرحية، دار سعاد الصباح، القاهرة، (د. ط)، 1958
16. هاني نعمة حمزة: شعر المهمشين في عصر ما قبل الإلام، دراسة وفق الأنساق الثقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط2013،1م.

2-2 المراجع المترجمة

17. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 2014م.
18. برتلوت بريشت، درامية التغيير، مراجعة : قيس الزبيدي، دار كنعان، دمشق، ط1، 2004م،
19. بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2009.
20. تشارلز تشاوديك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة الصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1992
21. مولودين ميرشت، كليفورد ليتش، الكوميدي والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، 1979م
22. هربت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998
23. هربرت ريد، الفن والمجتمع، تر: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد، مصر، 2011م.

3-المعاجم والقواميس

24. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1971

25. باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2015م.
26. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
27. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط1، 1985م.
28. ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي -مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، م1997.
29. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ط) ، 1979م.
30. معن خليل العمر: معجم علم الاجتماع المعاصر، دار الشروق، عمان-الأردن، ط1، 2000م.
31. سمير سعد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، القهرة- مصر، ط1، 2001م.

4-المجالات والدوريات.

32. (مجلة النص) مجلد10، ع01، جامعة قسنطينة 3، الزائر، 2023
33. (مجلة الخطاب)، عدد 2، تيزي وزو- الجزائر، 1993م.
34. (مجلة الآداب واللغات)، عدد 18، جامعة تلمسان، الجزائر، 2011.
35. مجلة أبعاد)، مجلد 11، عدد 02، بلعباس- الجزائر، م2024
36. (مجلة الفنون)، مجلد 6، ع1، جامعة أحمد بن بلة، وهرتن- الجزائر، 2021م.
37. (مجله جامعة دهوك)، ملجد 26، ع1، كلية العلوم الانسانية، جامعة دهوك، العراق، 2023.
38. (مجلة فصل الخطاب)، جامعة أحمد بن بلة، وهران- الجزائر، 2016م.
39. (مجلة الفكر)، مجلد 5، ع2، جامعة الحاج لخضر باتنة- الجزائر، 2021م

40. (المجلة الدولية للبحث العلمي)، مجلد 2، عدد13، الجزائر، 2021م.
41. (مجلة النص)، مجلد 11، عدد 01، الجزائر، 2024.
42. (دورية كان التاريخية)، عدد5، 2009م.
43. (المجلة الجزائرية للتربية والصحة النفسية)، مج 14، ع1، الجزائر، 2020.
44. (مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلم الاجتماعية)، ج3، ع2، جامعة واسط، 2019م.
45. (مجلة رفوف)مجلد11، ع 2، جامعة أدرار، الجزائر، 2023م.
46. (مجلة الجامع في الدراسات النفسية والعلوم التربوية)، مجلد 7، عدد1، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2022.
47. مجلة المعارف)، مجلد 17، ع 1، جامعة المسيلة–الجزائر، 2022م.
48. (مجلة كلية الآداب)، مجلد82، ع2، جامعة القاهرة–مصر، 2022

5– المواقع الإلكترونية

49. themar .ahlamontada .net
50. www . Islem. Web
51. www.achamicapress.com
52. WWW . atitheare .ae

فهرس الموضوعات

الموضوعات	رقم الصفحة
مقدمة.....	أ-ت
الفصل الأول: الإطار المفاهيمي لوظائف الفن	
1-الفن ووظائفه.....	05
1-1 تعريف الفن.....	05
1-2وظائف الفن.....	07
1-1-2 وظيفة الفن عند القدامى.....	07
2-1-2 وظيفة الفن عند المحدثين.....	12
3-1-2 الوظيفة الاجتماعية للفن.....	13
4-1-2 الوظيفة الجمالية للفن.....	15
2-المسرح ووظائفيته.....	16
1-2 تعريف المسرح.....	16
1-1-2عند القدامى	16
2-1-2 تعريف المسرح عند المحدثين	17
2-2 بناء النص المسرحي.....	20
1-2-2 الشخصيات(Characters)	20
2-2-2 الأحداث / الحبكة.(Plot / Action)	21
3-2-2 الحوار	22
4-2-2 الصراع المسرحي.....	23
4-2-2 الزمان(Time)	24
5-2-2المكان(Setting / Space)	24
3-2 مكونات الركح المسرحي.....	25

2-3-1 السينوغرافيا / Choreography) تصميم الفضاء المسرحي.....	25
2-3-2 الموسيقى والمؤثرات الصوتية.....	30
2-3-3 الإخراج	31
2-3-4 الممثل والجمهور.....	32
2-4 وظائف المسرح	33
2-4-1 الوظيفة الاجتماعية للمسرح.....	33
2-4-2 الوظيفة التعليمية للمسرح.....	34
2-4-2 الوظيفة الجمالية للمسرح.....	35
2-4-3 الوظيفة النقدية والتحليلية للمسرح.....	36
2-4-4 الوظيفة التعبيرية والانفعالية للمسرح.....	36
2-5 الوسائل الفنية لتحقيق وظيفة المسرح.....	37
2-5-1 الرمزية.....	37
2-5-1 الأسطورة.....	39
2-5-3 الكوميديا.....	40
السخرية (الهزل)	40
الفصل الثاني: وظائفية المسرح ووسائله الفنية من خلال مسرحية جحا للشريف الأدرع	
- السيرة الذاتية للكاتب	43
- ملخص المسرحية.....	44
1-وظائفية الشخصية التراثية	45
1-1 جحا بين الحكاية والمسرح	45
1_1_1 التعريف بشخصية جحا في النوادر والحكايات.....	45
1-1-2 جحا الشخصية المسرحية	46
1-1-3دور جحا في المسرحية	50
1-1-4 جحا بين الفكاهة والسخرية	50

1-1-5 جحا بين الرمزية والنقد.....	**54**
1-1-6 جحا الواعظ.....	**58**
2- وظائفية المسرح من خلال وسائله الفنية.....	**60**
2-1 الحوار.....	**60**
2-1-1 أنواع الحوار في مسرحية جحا.....	**60**
2-1-2 اللغة والأسلوب.....	**65**
2-1-3 التناص.....	**66**
2-1-4الظواهر البلاغية.....	**69**
2-2 الشخصية	**81**
2-2-1 الشخصية الرئيسية.....	**81**
2-2-2 الشخصية الثانوية.....	**81**
2-3الصراع المسرحي	**91**
2-3 -1 الصراع الخارجي.....	**91**
2-3-2 الصراع الداخلي.....	**95**
2-4 الرمز.....	**97**
2-4-1 رمز المكان.....	**97**
2-4-2 رمز الحيوان.....	**100**
2-4-3 رمز المرأة.....	**102**
2-4-4 رمز الأداة.....	**103**
2-5المفارقة	**104**
خاتمة.....	**107**
قائمة المصادر والمراجع.....	**110**
فهرس الموضوعات.....	**115**
ملخص الدراسة.....	**119**

تعالج هذه المذكرة المعنونة ب:" وظائفية الفن من خلال مسرحية جحا للشريف الأدرع" كيف جسد الشريف الأدرع وظائف الفن من خلال مسرحيته على لسان جحا، الشخصية التراثية التي انتقلت من الحكاية إلى شخصية درامية متحركة.

تقوم الإشكالية الرئيسية للدراسة على التساؤل التالي: كيف تجلت وظائفية الفن في مسرحية جحا للشريف الأدرع؟ كيف وظف الشريف الأدرع شخصية جحا التراثية كقناع فني لنقل الرسالة النقدية والتوعوية؟ وماهي الآليات الفنية واللغوية التي اعتمد عليها الكاتب لتحقيق الوظيفة الأساسية للمسرحية؟ وإلى أي مدى نجحت المسرحية في تحقيق التوازن بين البعد الترفيهي والبعد الفكري التوعوي دون الإخلال بالبنية الدرامية؟.

اعتمدت في هذا البحث على المنهج الموضوعاتي، لأنه الأنسب للكشف عن وظائف المسرح من خلال وسائله الفنية في مسرحية جحا، من بين أهم النتائج التي توصلت إليها: النقد الاجتماعي المقنع، استخذت المسرحية شخصية جحا قناعا ساخرا لنقد المظاهر السلبية في المجتمع، السلطة، الجهل، الانتهازية، السرقة، سلب الحقوق، احياء التراث بوظيفة معاصرة، حيث أعاد المؤلف تشكيل التراث لمعالجة قضايا الحاضر، وجحا رمزا للمقاومة بالحيلة والضحك، كان الحوار، والأحداث والشخصيات عبارة عن صراع رمزي استخدم لإبراز الوظيفة النقدية والتوعية للعمل.

الكلمات المفتاحية: وظائفية الفن، مسرحية جحا، الشريف الأدرع، المنهج الموضوعاتي

This study addresses: "The Artistic Function of Art through Al-Sharif Al-Adraa's Play Juha," examining how Al-Sharif Al-Adraa employed the functions of art through his play by using the tongue of Juha, the folkloric character who shifted from folklore to a dynamic dramatic character.

The main problematic of the study revolves around the following question: How did the artistic functions manifest in Al-Sharif Al-Adraa's play Juha? And how did Al-Sharif Al-Adraa employ the folkloric character of Juha as an artistic channel to convey the critical and educational message? What are the artistic and linguistic techniques the writer relied on to achieve the play's primary function? To what extent did the play succeed in achieving a balance between the entertainment aspect and the intellectual-educational dimension without compromising the dramatic structure?.

This research adopted the thematic method because it is the most suitable for uncovering the functions of theater through its artistic means in the play Juha.

Among the most important results reached: The study concluded that the play used the character of Juha as a satirical channel to critique negative phenomena in society—such as authority, ignorance, opportunism, theft, deprivation of rights, and the revival of heritage with a contemporary function—where the author reshaped heritage to address present-day issues, and Juha became a symbol of resistance through wit and laughter. The dialogue, events, and characters were a symbolic conflict used to highlight the critical and educational function of the work.

Keywords: Artistic Functions -Juha Play -Al-Sharif Al-Adraa -Thematic Method.