



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر باتنة



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية

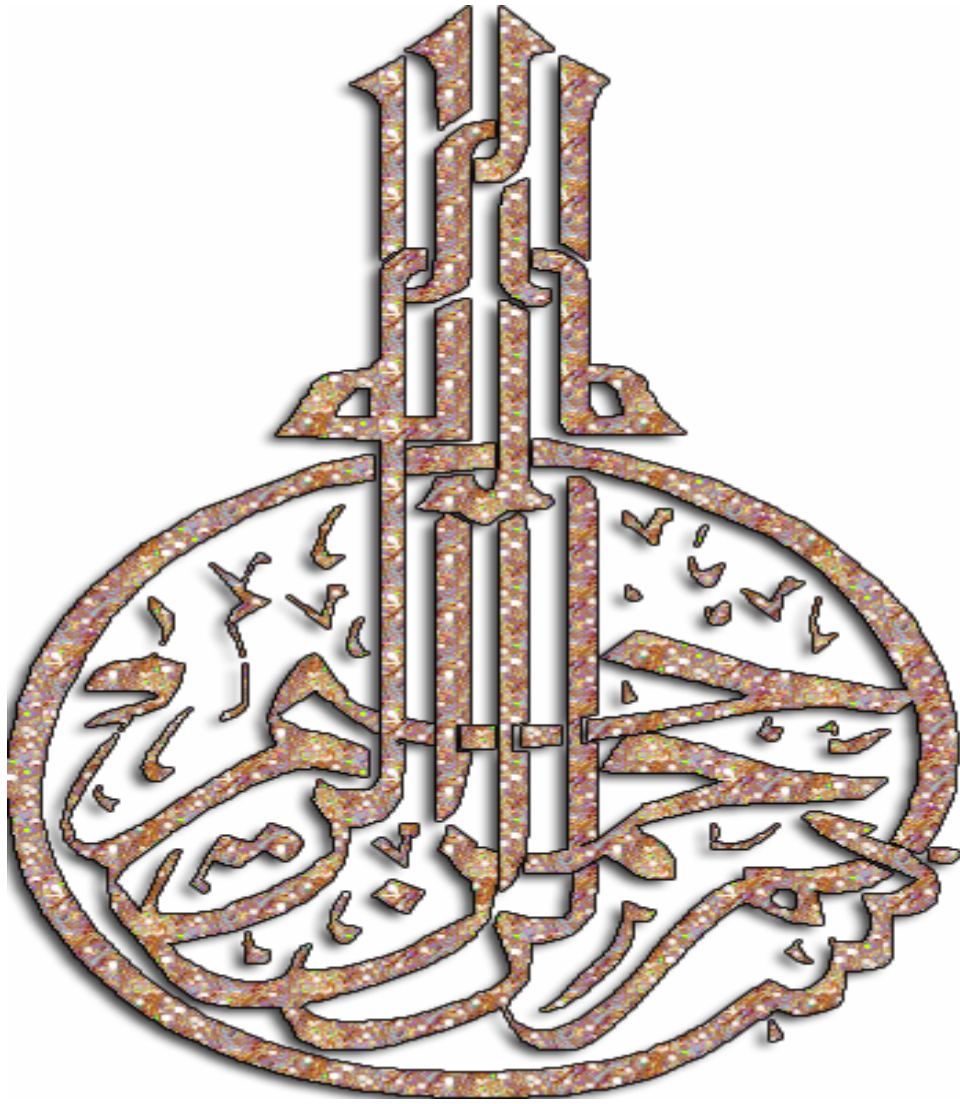
مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إشراف الدكتور :
أحمد جاب الله

من إعداد الطالب :
عبد الرحمان بن عمر

الجامعة الأصلية	الرتبة	الاسم واللقب	لجنة المناقشة
جامعة باتنة	أستاذ محاضر . أ	د . عبد الرزاق بن سبع	1- الرئيس
جامعة باتنة	أستاذ محاضر . أ	د . أحمد جاب الله	2- المقرر والمشرف
جامعة باتنة	أستاذ محاضر . أ	د . صالح لمباركية	3- العضو
جامعة ورقلة	أستاذ محاضر . أ	د . عبد الحميد هيمة	4- العضو

السنة الدراسية : 1433هـ - 1434هـ / 2012 - 2013 هـ



الهداء

الوردة تخرج أحيانا من قلب الصخرة الصماء ، وهذا ما أخرجته من رحم
الليالي المظلمة ...

فإليها من بكت لأحزاني وسعدت لأفراحي ، وأخلصت الدعاء من قلبها
للمولى لي بتوفيتي ، " أمي " الغالية ...

إليه من عاش وربى وتعب وكد من أجل نجاحي وفرحتي ، صاحب القلب
المؤمن والروح النقية الطاهرة " أبتى " ...

إلى إخوتي كل باسمه

إلى الأحبة والأصدقاء

إلى شيوخنا وأساتذتنا ومعلمينا ...

إليهم جميعا أهدي ثمرة هذه الدراسة ، وما أذها بعد التعب والعناء ...

شكر ...

- إلى الدكتور أحمد جاب الله ، لك مني الشكر كله ، والثناء كله ، على صبرك الجميل كله ...
- إلى الأستاذ العيد حنكة ، حبا ووفاء ...
- إلى كل أستاذ كنا بين يديه ذات يوم تلاميذا ...
- إلى كل من : مكتبة كلية الآداب واللغات بجامعة باتنة ، مكتبة دار الثقافة بالوادي ، مكتبة بلدية كوينين ، مكتبة بلدية الرياح ، مكتبة القيروان بمسيلة
- إلهم جميعا كل الشكر ، مع الإقرار ببعدها كل البعد عن مجازاتكم وإيفاء حقكم ، ولكن هذا شكر المقل ...

مقدمة

المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التواصل مع النفوس البشرية ، فهو المعبر عن رغبات الإنسان وأفكاره ، و المحسد لواقعه وآلامه ، والمسرح لا ينتج نصا تطالعه بين دفتي كتاب فحسب ، بل الأصل فيه أن يجسد حياة وواقعا محسوسا أمام عينيك ، حيث يكون المتلقي حينها في صفاء ذهن وراحة بال ، مستعدا لاستقبال أية رسائل يرمي المبدع من خلال المسرح إرسالها إلى متلقيه ، والمسرح بما يميزه له القدرة على التأثير والتغيير والتواصل مهما اختلفت المستويات ، حيث يشاهده العامي والمتعلم ، الكبير والصغير دون استثناء ، وهذا ما يجعله أقدر على الفاعلية والتفاعل ، ولا عجب أن يغلق الاستعمار الفرنسي المسارح بعدما استشعر تأثيرها في تحريك الوعي الوطني تجاه المقاومة والتحرر ، وكما يقال " أعطني مسرحا أعطك شعبا " ، فللمسرح دوره في تنمية المجتمع ومحاربة آفاته وترسيخ أصالته وثقافته .

إن للدراما والفنون التمثيلية قدرة على التأثير والتفاعل ، والمسرح بشكل خاص يختلف عن السينما و التلفزيون و غيرها من الفنون البصرية المعاصرة ، بحكم أن المشاهد في المسرح يشاهد واقعا محسوسا يعيشه بكامل حوارحه ، لذا يبقى مختصا بهذه الميزة التي تخرجه عن غيره من الفنون الأخرى ، فهو فن تفاعلي تواصل يقيم على المحاكاة والتقليد ، وكما هو معلوم فإن للفنون الدرامية أثرها الواضح في المجتمعات المختلفة ، ولا عجب أن نجد الصغار عندنا يقلدون ما يشاهدونه من أفلام كرتونية ويجهدون في حفظ الكثير من عبارتها وصيحاتها ، كما نذكر في سنوات مضت مدى تأثير الجزائريين عامة بالسلسلات المكسيكية المترجمة إلى الفصحى ودورها في إحياء هذه الأخيرة واستساغة تداولها بين الشباب، قبل أن تصير الأمور إلى الترجمات الحديثة للعامية الشامية على غرار الدراما السورية ، والتي

رغم عاميتها إلا إن انتشارها كان ملحوظا في الأوساط العربية ، حيث نجد الصغار والكبار يحاكون هذه اللهجة ويقلدونها ، فلماذا لا نروج للغتنا الفصحى التي تعبر عن تاريخنا وتراثنا العربي والإسلامي؟ .

ودوما تراود الواحد منا تساؤلات متعددة في ضوء هذه الجدلية ، فبماذا تمتاز الفصحى عن العامية في المسرح؟ و ما هي اللغة الأصلح له؟ وكيف تعامل الرواد الأوائل مع هذه الإشكالية؟ ولماذا نجد العامية لنفسها رواجاً في المسرح مقارنة بالفصحى؟ ولماذا لا تكون الفصحى هي لغة المسرح التي توحدنا وهي ثقافتنا وتاريخنا؟ وهل يمكن لنا التوفيق بين اللغتين في لغة عامية مفصحة؟

إن موضوع الفصحى والعامية في المسرح ليس بالموضوع المستجد ، فهو جدلية أثرت منذ أن نشأ هذا الفن ، ولقد ألفت حولها كتب ونسجت العديد من المقالات وأقيمت له العديد من المؤتمرات الوطنية والدولية ، حيث نجد توفيق الحكيم- من الأوائل الذين تناولوا هذه الجدلية في المسرح العربي - محاولاً إيجاد حل لها بطرحه للغة الوسط في الكتابة المسرحية ، كما عُقد مهرجان للمسرح المحترف (1986-1987) بالجزائر العاصمة تحت عنوان " لغة المسرح " ، وعولجت فيه جدلية المسرح بين الفصحى والعامية ، ولعلنا حتى الآن لا نجد دراسة شاملة تتناول هذه الإشكالية بإسهاب وتمحيص وتحليل ، وهذا ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع الذي يحاول الوصول إلى رؤية واضحة لهذا الإشكال الذي عانى منه العديد من الكتاب المسرحيين ، كما أننا نجد شحاً في الدراسات الأكاديمية لهذا الفن التواصلي والتفاعلي ، عدا بعض الدراسات الفردية التي لا يمكن الاعتماد عليها-أكاديمياً على الأقل- للتأصيل لهذا الفن اليتيم .

وحاولت من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على المسرح الجزائري ولغته التي تميزه ، ولم أعتمد خلالها على منهج بعينه ، لأن الدراسة تحتاج إلى أكثر من منهج كالمنهج التاريخي والوصفي والفني

وغيرها ، واعتمدت فيها على بعض المصادر والمراجع منها : نص مسرحية (الصحراء) لمحمد الطاهر فضلاء ، ونص مسرحية (بوحدبة) لمحمد التوري ، (من ذاكرة المسرح الجزائري) لحسين نذير ، (المسرح تاريخا ونضالا) لمحمد الطاهر فضلاء ، (المسرح في الجزائر) لصالح مباركية ، (المسرح الجزائري نشأته وتطوره) لأحمد بيوض ، (الظاهرة المسرحية في الجزائر) لإدريس قرقوة ، (المسرح مستقبل العربية) لعصام محفوظ ، (لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق) لتوفيق موسى اللوح ، (اللغة الفصحى والعامية) لمحمد عبد الله عطوات ، (اللهجات وأسلوب دراستها) لأنيس فريجة ، (الفصحى وعاميتها) وهو أعمال ندوة بالمجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر 2007، اللهجات العربية (الفصحى والعامية) وهي أعمال ملتقى لجمع اللغة العربية بالقاهرة لسنة 2006.

واستغرقت دراستي هذه ثلاثة فصول إضافة إلى مقدمة وخاتمة ، الفصل الأول كان يتحدث عن المسرح الجزائري النشأة والتطور ، حيث تناولت ، نشأة المسرح الجزائري وجذوره التاريخية ، عوامل ظهوره ، مراحل تطوره ، أهم أعلامه ، اتجاهاته ، موضوعاته ، خصائصه ، ثم ختمته بالحديث عن أزمة المسرح الجزائري .

أما الفصل الثاني فكان موضوع الدراسة ، حيث عنوانته باللغة المسرحية الجزائرية في ضوء جدلية الفصحى والعامية ، و مهدت في الحديث عن الفصحى تاريخها ، صفاتها و استعمالاتها ، ثم عرجت عن العامية ، أسباب نشأتها ، خصائصها التركيبية واستعمالاتها ، وتطرق إلى الفصحى واللهجات المتفرعة عنها في الجزائر قبل وبعد الاستقلال ، وتناولت لغة الحوار المسرحي وأصوله وما تتميز به عن غيرها من الفنون ، ثم تطرقت إلى اللغة وعلاقتها بالشخصية المسرحية ، كما تحدثت عن تعدد لغة الخطاب في

المسرح الجزائري ، ثم توسعت في جدلية الفصحى والعامية في المسرح العربي بشكل عام وفي النص المسرحي الجزائري بشكل خاص.

وكان الفصل الثالث والأخير فصلا تطبيقيا تناولت فيه ثلاث مسرحيات بالدراسة ، الأولى مسرحية فصحى وهي نص "الصحراء" لمحمد الطاهر فضلاء ، و مسرحيتا "بوحدبة" لمحمد التوري و "ما ينفع غير الصحح" لمحي الدين باشطارزي العاميتان ، حيث قمت بدراسة المسرحيات الثلاث دراسة فنية ولغوية ، واختياري لمحمد التوري ومحي الدين باشطارزي لأنهما من رواد المسرح الجزائري ولاختلافهما في اللغة وفي الأسلوب العامي ، حيث كانت لغة باشطارزي هي لغة اليومي المتداول دون أن يغير فيها شيئا أو يحاول ترفيتها وانتقاءها ، بينما كانت لغة محمد التوري لغة عامية راقية منتقاة ، أدخل فيها الكثير من التراكيب الفصحى ، بينما اخترت محمد الطاهر فضلاء لكونه من دعاة الفصحى والمدافعين عليها كلغة مسرحية فاعلة في المسرح الجزائري ، ومسرحيته (الصحراء) كانت أفضل نموذج للمسرح الفصيح الراقى.

وبطبيعة الحال كانت لهذه الدراسة مصاعب وعراقيل كثيرة ، منها قلة المراجع وشحها في المسرح عموما وفي هذه الجدلية خصوصا ، إضافة إلى شح كبير في طبع النصوص المسرحية ، ورغم هذا كله أرجو أنني قد وفقت في إعطاء إضافة جديدة للمسرح في الجزائر ، الذي ظل يعاني ولا يزال من قلة الباحثين والدارسين إلى يومنا هذا .

مکمل مناسبتیں

أولاً : المسرح المصطلح والمفهوم

المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه¹، وهو من أهم الفنون التي شددت جموع الباحثين ، لأنه يحتاج أكثر من غيره إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان²، وقبل الدخول إلى أغوار هذه الدراسة وجب علينا أن نتطرق إلى مفهوم المسرح لغة واصطلاحاً .

1 - المسرح لغة :

في القرآن الكريم نجد عدة مواضع وردت فيها مادة (س رح) التي منها لفظ المسرح نذكر منها قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾³ ، قال تخرجونها إلى المرعى بالغدادة⁴ ، وقوله تعالى أيضاً ﴿فَتَعَالَيْنَ أُمْتَعَنَّ وَأُسْرَحُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾⁵ ، أسرحكن أفرقكن ، سراحاً جميلاً دون مبالغضة⁶ .

وفي حديث أم زرع : له إبل قليلات المسارح وهو جمع مسرح وهو الوضع الذي تسرح إليه الماشية بالغدادة للرعي ، قيل تصفه بكثرة الإطعام وسقي الألبان ، أي إبله على كثرتها لا تغيب عن الحي ولا تسرح في المراعي البعيدة⁷، وكما ورد في أساس البلاغة للزمخشري في مادة(س-ر-ح) : سرح الصبيان والدواب ، وسرح إليه رسولاً ، وفلان يسرح في أغراض الناس ، أي يغتاهم⁸ .

1 - أبو الحسن عبد الحميد سلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقباس والإعداد والتأليف ، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، ط2 ، 1993 ، ص 19 .

2 - محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة - مع دراسات تحليلية مقارنة- ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د ط) ، 1977 ، ص 13 .

3 - القرآن الكريم ، رواية ورش ، سورة النحل، الآية 06 .

4 - محي الدين الدرويش ، إعراب القرآن وبيانه ، دار اليمامة ودار بن كثير ، دمشق ، ط7 ، 1999 ، ج4 ، ص 220 .

5 - القرآن الكريم ، رواية ورش ، سورة الأحزاب، الآية 28 .

6 - عبد الرحمان بن ناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 13 .

7 - بن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، (د ط) ، 1981 ، ج3 ، باب السين، مادة - سرح- ، ص1984 .

8 - ينظر : أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري ، أساس البلاغة ، تحقيق محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1998 ، ج1 ، ص1 ، مادة - س ر ح - ، ص448 .

وهذه المعاني ليست لها علاقة بما عرف على المسرح في الاصطلاح ، لكن التقارب الدلالي واقع ، فغدو الأنعام إلى المرعى فيه فسحة وترويح ، ومفارقة الزوج لزوجته فيه إطلاق وتحرير ، والمسرح كذلك فيه فسحة وترويح للمشاهد ، وفي لغتنا يصعب التعبير عن مضمون هذه الكلمة بمصطلح محدد ، فكلمة " مَسْرَحَة " هي أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح ، وهي مشتقة من فعل " مَسَرَحَ " الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية ليعرض للمسرح¹ .

2 - المسرح اصطلاحاً :

من الصعب إعطاء تعريف محدد لمفهوم المسرحية ، لأنه يستخدم في سياقات متنوعة ومختلفة ، ويعتبر المسرحي الروسي نيكولاي ايفرينوف N. evrenoffe (1879-1954م) أول من استخدم هذا المصطلح عام 1922 ، وقد اشتقه من صفة "مسرحي" بالروسية teatranost للدلالة على ماهية المسرح² ، ولقد عرفت الحضارات الكبرى القديمة مثل الإغريقية والفرعونية والهند الصينية وغيرها من الحضارات قبل الميلاد الجذور الأولى لنشأة المسرح ، ولأن المسرح علم وفن وأدب فهو من المفاهيم الصعبة التي لا يتفق اصطلاح أو معنى محدد له³ .

إن التعريف الأكثر شيوعاً لمصطلح المسرح هو أنه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح (خشبة في قاعة أو شارع) ، ويحضر لها جمع من الناس ، وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصورات ، والمسرحية أو الدراما من الفنون التي عرفها الإنسان منذ أقدم العصور ، وهي ترتكز أساساً على الحدث أو الفعل ، فأصل كلمة دراما "drama" باليونانية هو الحدث أو الفعل ، وهي تتضمن أفعالاً خارجية ، وداخلية ، الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات والثانية تتمثل في تجاوز أو عدم تجاوز شخصيات المسرحية مع الأفعال الخارجية ، ويقصد بالأفعال الداخلية الصراع النفسي أو المسلك الخلفي⁴ .

إن لكل واحد منا رغبة في تغيير هيئته والتنكر بميثاق أخرى ، ولا عجب أن تجد في المواقع التواصلية أسماء مستعارة وشخصيات مصطنعة تعبر عن ما في النفوس من رغبة في التنكر والتمثيل ، ولم يظهر المسرح كفن في

¹ - - ماري إلياس، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ، لبنان ، ط1 ، 1997 ، ص 463.

² - المرجع نفسه ، ص 462.

³ - أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفاء لدينا ، القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 08.

⁴ - ينظر محفوظ كحوال ، الأجناس الأدبية الثرية والشعرية ، نوميديا ، قسنطينة ، (د ط) ، 2007 ، ص 11.

الساحة العربية إلا بعد عصر النهضة ، ولقد كان لترجمة دورها الرئيس في ظهور المسرح في الساحة العربية ، ويعد توفيق الحكيم من الأوائل الذين أدركوا هذا الفن وترجموا أعمال فطاحلة الغرب¹.

وينبغي لنا أن نفرق بين المسرحية والمسرح ، فالأولى نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل ، والثاني هو النص المسرحي ممثلاً على الخشبة ومعروضاً على جمهور بتقنية المسرح وشروطه² ، والمسرحية هي عمل أدبي مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح³ ، ولكن هذا العمل لا تتجلى متعته وجماله إلا على خشبة المسرح.

إن ما يميز المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية أنها تمر بمراحل حتى تجسد على الخشبة ، فالمؤلف المسرحي يضع نصب عينه ضيق الوقت (مدة العرض) وهو يضع عباراته وكلماته ، والمتفرج ليس لديه وقت لفهم الرموز والعبارات الغامضة ، عكس ما هو واقع في الفنون الأدبية الأخرى التي تعتمد على القراءة وعندها القارئ يعيد القراءة متأنياً ويرجع وقت ما شاء لأي صفحة من صفحات النص ، بينما لا يمكن للمشاهد أن يوقف العرض حتى يعيد مشاهدته ، وهنا كان لزاماً على الكاتب المسرحي أن ينتقى العبارات الواضحة المركزة البعيدة عن الغموض والفلسفة ، حيث نجد أن المسرحيات الفلسفية كمسرح العبث لم يلقى رواجاً كبيراً لعزوف الجمهور عنه كما يرى العديد من الدارسين ، وبعد وضع النص المسرحي بعباراته وإشارات وحركاته وإضاءته يأتي دور المخرج كي يجسد ما في النص أمام المشاهد وهي أهم مرحلة من مراحل الإعداد المسرحي ، فالنص المسرحي ما كتب إلا ليمثل ، وعندها يحكم الجمهور على العرض بجماليته وإبداعه أو بردائه .

ثانياً : العناصر الأدبية في العمل الفني المسرحي:

يبين العمل الفني المسرحي على عناصر أدبية تعد معايير تسيير وفقها أحداث المسرحية وهي:

1- اللغة :

اللغة بمفهومها العام هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية ، ولا بد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية ، كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار¹.

¹ - ماري إلياس، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ص 425 .

² - خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث -تأريخ -تنظير- تحليل - ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د ط) ، 1997 ، ص 03.

³ - عبد القادر القط ، من فنون الأدب في المسرحية ، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1 ، 1978، ص 01.

واللغة أداة حية للتعبير والتفكير والتوصيل، فالمؤلف المسرحي وقبل كتابة نصه المسرحي عليه أن يلتزم بعدة شروط:

- التفكير بلغة الشخصية مما يعكس الحياة إلى المسرح.
 - الالتزام بالأداة (الفصحى المستعملة الميسرة) مع إمكانية المزوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة، والعامية القريبة من الفصحى وخاصة في المسرحيات النثرية.
 - الالتزام العام بلغة الشعر عند التأليف الشعري المسرحي.
 - الابتعاد التام عن استعمال اللهجات المحلية غير السائدة والتعبيرات الفجة الركيكة.
 - استعمال المؤلف المسرحي للجملة القصيرة ذات الإيقاع كلما أمكن ذلك.
- ومن هنا تنتقل اللغة بشروطها لتتحول إلى حوار أدائي منطوق حيث تأخذ المسرحية طريقها إلى العرض محملة بأفكار النص وأحداثه.

2- الحوار:

الحوار شكل من أشكال التواصل، ويتم فيه التبادل بين طرفين أو أكثر، أو بين الشخص ونفسه، والحوار من صنوف الخطاب في المسرح ويشبه المحادثة في الحياة اليومية، لكنه في المسرح مركز منتقى ومهذب وله غاية محددة²، ويعد الحوار الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية حيث ينتقل من لغة النص إلى لغة العرض. ومن حوار لغوي إلى دراما تمثيلية، والحوار في ضوء ذلك ليس الحديث الكلامي العادي، أو الخطاب المرسل إلى المشاهد عن عمد، وإنما هو أداء تمثيلي لجملة حوارية تنظمها لغة هضمها الممثل، فيتجاوز بها مع نظرائه³.

ويعد النص المسرحي بأكمله حواراً، وحتى فترات الصمت أثناء العرض وما يتخللها من موسيقى أو أضواء أو ضجيج لها دلالتها، فهي تمهد لحدث ما، أو هي فترة صامتة دورها ترك المتلقي صافي الذهن ليبدأ بعدها

¹ - فؤاد علي حارز الصالح، دراسات في المسرح، دار الكندي، الأردن، (د ط)، 1999، ص 101.

² - فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل -، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2003، ص 107.

³ - أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، ص 152.

فصل جديد ، والحوار هو الميزة التي يتفرد بها المسرح عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى التي يغلب عليها السرد .

ويكمن دور الحوار في الإفصاح عن تسلسل الأحداث ، والإشارة إلى ما يستجد منها، كما يساهم في ترابط الأحداث والأفكار والشخصيات والمناخ الفني للعرض ، ومن الملاحظات العامة التي بدأ يلتزمها كتاب المسرح في نسيج الحوار هو أن يراعي المعنى العام الذي يجب أن تلون به المسرحية ، فإذا كانت ملهامة انتقى من العبارات ما يشبع الرهبة والجزع والجلال والخشوع ، وإذا كانت كوميديا انتقى عبارات الضحك والترويح ، وهذا الرأي نفسه تؤكدته مارجوى بولتن. حيث تقول "مراعاة مقتضى الحال من المحاسن التي تعلي قيمة الحوار فمن ذلك وفرة الملح والنكهات في الملهامة وفخامة الأسلوب في المأساة وجللاء الجدل وسرعته في مسرحية الأفكار"¹.

3 - الشخصية :

تعد الشخصية من البنابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية وتحفزه على الكتابة ، ويمكن للمسرحية أن تخصص لدراسة شخصية واحدة مركزية تدور حولها أحداث المسرحية مثل مسرحية "عطيل" لشكسبير و"هيرناني" لهيجو، كما يمكن لها أن تعالج عدة شخصيات يتوزع بينها العمل، ويكمن الدور الذي تلعبه الشخصية في المسرح في التصوير وترجمة ما يدور في ذهن المؤلف من تصور للشخص في الواقع المعاش ، والغرض من عرض الشخصية هو بيان مميزاتها الجسمية وتصرفاتها وشذوذها والطريقة التي تختلف بها عن غيرها من الناس²، وهنا يحاول المسرح أن يعطينا فكرة عن أناس معينين من جهة خاصة بهم .فشخصيات المأساة تتسم بالانعزال وفي الملهامة تكون الشخصيات طبيعية في مستوى البشر تستوجب النقد والمراجعة ، على عكس شخصيات المأساة الذين هم أبطال يميلون لأن يكونوا فوق الشخصيات المألوفة، ويكمن دور المسرح هنا في تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقتها الإنسانية ، وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعا يمثل بعض القيم الإنسانية الخاصة ، ومن هنا ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ، ويتابعون من خلال ذلك سلوك الممثل وانفعالاته وحواره وكل

¹ - أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح، ص153 .

² - ينظر عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها أصولها، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د ط) ، 1980 ، ص347 .

المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام ، وأنها بهذا - دون الانفصال عن غيرها من العناصر - أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة المشاهد¹.

4 - الصراع :

هو أهم أجزاء المسرحية ، ويتجلى الصراع في المسرح على عدة مستويات ، حيث هناك صراع بين قوى مادية بعضها ضد بعض أو الذهنية أو كلاهما معا، كما يتجلى الصراع بين الشخصيات وبين الجنسين الذكر والأنثى أو بين الفرد والمجتمع²، وهنا تتتابع الأحداث في سلسلة تشترك فيها كل جزئيات المسرحية مع وجود عنصر الجاذبية والتشويق ، فالمؤلف المسرحي يحاول أن يشد انتباه المشاهد طوال العرض ، ويحرص على أن لا يفتر شعوره نحو متابعة أحداثها وسلوك شخصياتها وتطور مصائرهم ، حيث يسعى المؤلف إلى رواية الحديث على الحركة الدرامية الدائمة متجنباً للسرد والإشارات الكثيرة إلى أحداث تقع خارج المسرح ، كما يعتمد كذلك على التركيز متجنباً الإطالة في الحوار قدر الطاقة وتشعب الأحداث وتعدد الشخصيات أكثر مما ينبغي³.

5- الحبكة الدرامية:

ورد في لسان العرب مادة حبك " الحبك هو الشدُّ ، والحُبكة هي الحبل يشد به على الوسط ، وحبكت العقدة أي وثقتها ، وورد في التزويل قوله تعالى ﴿والسمااء ذات الحبكِ﴾⁴ أي طرائق النجوم ، والحبوك ما أجيد عمله⁵ ، فالحبك بمعنى الشدُّ والإحكام .

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح ، وفي كثير من الأنواع الدرامية ، فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات ، تتحول بموجبها إلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من

¹ - عبد القادر القط ، من فنون الأدب في المسرحية، ص21.

² - الارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت والقاهرة ، ط2، 1992، ص134.

³ - عبد القادر القط ، من فنون الأدب في المسرحية ، ص42.

⁴ - سورة الذاريات ، الآية 07.

⁵ - ينظر بن منظور ، لسان العرب ، ج2 ، ص 758.

البداية إلى النهاية ، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود صراع وعوائق في العمل¹ ، وهي عمل بنائي أدبي فني يقوم على التابع المنطقي من خلال بنيات جزئية عديدة تمزج فيها عدة جمل بنائية من بداية العمل المسرحي إلى تصاعد الأحداث ثم التعقيد فالتشويق ثم الأزمة فالذروة فالحل وتشكل الحبكة الدرامية مع الصراع ، وهي الربط بين أحداث المسرحية وشخصياتها ربطاً منطقياً يجعل من العمل الدرامي وحدة متماسكة ذات دلالة موحدة ، فالحبكة اشتباك خيوط الأحداث مع الشخصية في شكل منظم له قواعده ودلالته .

6- العقدة :

العقدة هي المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات ، وتتعدى إلى حد تشكيل نقطة انعطاف في العمل الدرامي من خلال إثارة أزمة² ، ومنها تبدأ خيوط العمل الدرامي في الانفراج وهي التي تمهد المسرحية إلى الحل .

7- الحل :

هو ما يكون من بدئه التحول إلى النهاية ، ويأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية ، وله أهميته في ترك انطباع معين لدى المشاهد ، وقد امتازت المأساة بالنهاية المأساوية الحزينة ، بينما امتازت الكوميديا بالنهاية السعيدة .

ثالثاً : أركان العمل المسرحي :

وهنا نتحدث عن العناصر التي تمكن المسرح من الاستمرار والتواصل مع الإنسان وهي ثلاث أركان :

1- الممثل :

الممثل هو الإنسان الذي يجسد شخصية عن شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما³ ، ويقوم الممثل بالمحاكاة والتقليد ، ويحتم عليه أن تكون أفعاله في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال التي تقتضي بتأثيرها طبيعة غير طبيعة البشر¹ .

¹ - ماري إلياس، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ص 166 .

² - المرجع نفسه ، ص 312 .

³ - المرجع نفسه ، ص 478 .

2- المسرح:

وتقصد بالمسرح ساحة العرض أو الخشبة أو الركح وهو ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضوائها²، ولا يعني هذا أنه يجب أن يكون للمسرح مكان مخصص تعرض فيه بل يمكن للمسرحية أن تعرض حتى في الساحات وفي الشوارع.

3- الجمهور:

لا تقوم للمسرح قائمة بدون جمهور، فهو الذي يضمن له التواصل والاستمرار، ولقد كان ولا يزال المحفز الرئيسي لتطوره، فوجود الجمهور الحي المتفاعل كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونه وشرط لتحقيق التواصل³، والجمهور هو الناقد الرئيس للعمل المسرحي، وهو من يحكم عليه بالنجاح أو الراج أو بالموت، لذا يظل للجمهور دوره الرئيسي في نجاح العمل المسرحي ورقية.

¹ - محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص22.

² - المرجع نفسه، ص23.

³ - ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ص 159.

الفصل الأول

المسرح الجزائري النشأة والتطور

- ❖ أولا : نشأة المسرح الجزائري وجذوره التاريخية
- ❖ ثانيا : عوامل ظهور المسرح الجزائري
- ❖ ثالثا : مراحل تطور المسرح الجزائري
- ❖ رابعا : أهم أعلام المسرح الجزائري
- ❖ خامسا : اتجاهات المسرح الجزائري
- ❖ سادسا : موضوعات المسرح الجزائري
- ❖ سابعا : خصائص المسرح الجزائري
- ❖ ثامنا : أزمة المسرح الجزائري

تمهيد:

إن المصادر التي تناولت المسرح الجزائري دراسة وتحليلاً وتمحيصاً قليلة ، لكننا سنحاول في هذا الفصل ومن خلال ما توفر من مراجع أن نمر بلمحة عن المسرح الجزائري نشأة وتطوراً ، وما عاجله من موضوعات وما يتميز به من خصائص وما يقاسيه من أزمات .

وأهمية هذا الفصل تكمن في معرفة نشأة المسرح الجزائري والعوامل التي أثرت فيه ، لنميز من خلاله أسباب نشوء جدلية الفصحى والعامية ، وأي الأعمال المسرحية التي لقيت نجاحاً الفصحى منها أم العامية ، ونحاول الوصول إلى الأسباب والعوامل التي أدت بالمشكلة اللغوية للتفاهم في مسرحنا الجزائري ، لنصل من خلال ذلك إلى رؤية واضحة لهذه الجدلية .

أولاً : نشأة المسرح الجزائري وجدوره التاريخية

يرجع جموع الباحثين إلى أن بداية المسرح في الجزائر كانت في مطلع القرن العشرين ، بينما يرجعه أبو القاسم سعد الله إلى الفترة العثمانية بالجزائر (1518-1830م)¹ ، ويرجعه آخرون إلى ما قبل ذلك بكثير ، فالشعب الجزائري من أعرق شعوب الأرض ، وهذه الأرض المباركة تعاقبت عليها حضارات عديدة ، لذا سنحاول رصد الظواهر المسرحية التي ظهرت في الجزائر منذ العصور القديمة إلى العصر الحديث .

1- الجذور الأولى للمسرح في الجزائر :

التمثيل فطرة في الإنسان ، والفنون التمثيلية ظهرت منذ ظهوره على وجه الأرض ، وان خالفت ما هو عليه المسرح اليوم من قواعد ، فالإنسان منذ طفولته له غريزة التشخيص وهذا ما نلاحظه في تعابير الأطفال

¹ - ينظر أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط1، 1998، ج2، ص 215.

عند البكاء والضحك ، وعند تمثيلهم لأدوار بطولية أو عند تمثيلهم للأعراس فهذا العريس وتلك العروس¹ وهؤلاء المدعوون ، فالدراما لم تُخترع لكنها تطورت عبر الأزمنة وتبلورت حتى وصلت إلى ما هي عليه اليوم.

إن ما يتميز به الموقع الجغرافي للجزائر من توسط للكرة الأرضية وربطه لمناطق حية مختلفة بين القارات ، وما تتميز به تضاريس المنطقة وثرواتها الطبيعية ، جعلتها مكانا سانحا للبناء الحضاري للإنسان ، كما جعلها بؤرة للاضطراب الدائم الناتج عن الصراع البشري للظفر بثروات المنطقة واحتلال موقعها الاستراتيجي ، وقد عثر الدارسون على عدد كبير من البقايا العظمية الإنسانية ، ووجدت العشرات من الجماجم في العديد من الكهوف المكتشفة في بلاد المغرب الكبير والتي تعود إلى ما قبل التاريخ ، ويرجعها الباحثون إلى جنس الإنسان العاقل النياندرتالي (Neandertal) (350000 سنة مضت)² .

حاول الإنسان في تلك الحقبة التاريخية التقرب من القوى الخفية المتحكمة في حياته ، فبدأ يصور بعض مشاعره في أشكال إنسانية وحيوانية تعبر عن بعض مفاهيمه الأولى كمحاولة منه للوصول إلى الأمان والاطمئنان ، ورضي بهذه القوى الخفية كي تتحكم في حياته والبيئة المحيطة به ، وقام بصنع أقنعة ليمارس بها طقوسه التي يحمي بها نفسه من المخلوقات الشريرة³ ، وهذه الأمثلة من الاعتقاد سرعان ما تتطور وتتجسم بصورة أكثر وضوحا في المراحل الحضارية التالية ، وبصفة خاصة في العصر الحجري الحديث ، ولم يقتصر هذا الجانب الفكري على هذه النواحي فقط ، بل لقد بدأ الإنسان حينها في التعبير عن أفكاره بالرسم ، واستخدم بيض النعام كزجاجات ماء ، فزينها برسوم هندسية ، وكل ذلك يبين تقدم الإنسان في تلك المرحلة الحضارية ماديا وفكريا ، ويبين مظاهر الصراع بين الإنسان من جهة والطبيعة والمخلوقات الغيبية التي كان يعتقد بوجودها من جهة أخرى ، مما دفعه طبعا إلى اختراع ألبسة وأقنعة تشبه أقنعة وألبسة المسرح ، والقيام بطقوس مسرحية تعد البذور الأولى للمسرح عند الإنسان في هذه الأرض⁴ ، وما بين (9000 سنة و2500 سنة ق م) كانت صحراء الجزائر أرض خصبة بوديانها وأثمارها لكنها وبحلول عام 2500 ق م ، أصبحت الصحراء

1 - يطلق على المتزوجين سواء الرجل أو المرأة في الفصحى لفظ " عروس " ، لكن في العامية الجزائرية يطلق على الرجل لفظ " العريس " .

2 - الإحالة كانت من موقع ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة ، كلمة - نياندرتال - ، <http://ar.wikipedia.org> ، وهدفي هو إيراد الحقبة الزمنية التي تواجد فيها الإنسان في أرض الجزائر منذ آلاف السنين وليس الحديث عن نظرية التطور الإنساني عند داروين المتنازع حولها .

3 - ينظر رشيد الناضوري ، المغرب الكبير - العصور القديمة أسسها التاريخية الحضارية والسياسية - ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د ط) ، 1981 ، ج1 ، ص 21 .

4 - ينظر عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية - ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، (د ط) ، 2007 ، ص 27 .

الجزائرية أرضا قاحلة لم تعد تصلح لسكن البشر ، ولكن ذلك الماضي الخصب بقي من خلال الرسومات والنقوش التي تركها السكان مجسدة على الصخور في جبال الهقار والطاسيلي ومنطقة أدرار ، حيث يعد الرسم والنقش شكل من أشكال المحاكاة والفرجة ، و تجسد لنا تلك الرسومات حياة من عاشوا في تلك الحقبة التاريخية مصورة لنا أجسامهم وحروبهم وزراعتهم وحيواناتهم وطقوسهم الدينية .

في العصر الفينيقي ببلاد المغرب الكبير والذي استمر حتى القرن 6 ق م ، حاول البربر مع الفنيقيين بناء حضارة فأنشئت الموانئ والمدن ، وبعد القرن 6 ق م نشأت دولة قرطاج وامتزج البرابرة بالفنيقيين وباليونانيين إلى جانب المصريين والقبرصيين والزنوج الأفارقة والكريتيون¹ ، وقد كان القرطاجيون يدفنون مع موتاهم تماثيل وأقنعة لإبعاد القوى الشريرة في اعتقادهم ، هذه الأقنعة والمسوح كانت تمثل أشكالا شيطانية يرتديها الإنسان أو يضعها في منزله أيضا² ، كما أن وجود المعابد والكهنة والطقوس الدينية والأقنعة يدل على وجود شكل من أشكال المسرح ، فالمسرح ولد من رحم المعابد والطقوس الدينية التي تقام فيها ، والمسرحية الحديثة نشأت في أحضان الدين ، وكانت في بادئ الأمر طقوس تؤدي للآلهة ، ثم صراعا بينها وبين الإنسان ، ثم صراعا بين الإنسان ومظاهر الطبيعة ... وأخذت الصراعات تتسع دائرتها حتى أنزلوا آلهتهم منزلة البشر في أساطيرهم³ ، ودامت حضارة قرطاج سبعة مئة عام لتنتهي أمام الحضارة الرومانية فيما بعد .

2- المسرح في الجزائر أثناء الوجود الروماني :

حاول الرومان منذ استعمارهم للأراضي الجزائرية نشر ثقافتهم وتجسيد حضارتهم ، حيث عمدوا إلى بناء العديد من المدن ، والمعروف على الرومان عدم إهمال مستعمراتهم حتى لا يشعر سكانها بالتهميش ، وقد شملت هذه المدن العديد من المرافق الضرورية للبناء الحضاري كالمباني الحكومية والمكاتب والمعابد وأقواس النصر والحمامات والخوانيت والأسواق والمنازل ومعاصر الزيتون والساحات والملاعب والإسطبلات ، ولعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في الكثير من المدن منها جميلة وتمقاد وتبسة وشرشال

¹ - نسبة إلى جزيرة كريت اليونانية .

² - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 28.

³ - ينظر عبد اللطيف محمد سيد الحديدي ، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق ، دار المعرفة ، مصر ، ط 1 ، 1996 ، ص 13.

وسكيكدة ومداوروش¹ ، وحاول الرومان فرض ثقافتهم ومعتقداتهم ولغتهم اللاتينية على البربر لكنهم كما يرى الكثير من الباحثين فشلوا ، فقد ظل البربر يقاومون الرومان بثورتهم المتتالية محافظين على تركتهم الحضارية البربرية والقرطاجية في أثناء المرحلتين الوندالية والبيزنطية² حتى نهاية الحكم الروماني سنة 428 م .

لقد تأثر الرومان بشكل كبير بالحضارة الإغريقية وأضحت آلهتهم صورة طبق الأصل عن آلهة الإغريق فلا فرق بينهم إلا في التسمية³ ، وكانت العروض المسرحية تقدم للجنود الرومان وأبنائهم ولعل أهم المسرحيات مسرحية " ميليس جلوريسوس" لمؤلفها بلوتس (184/254 ق م) وهي مسرحية هزلية تدور أحداثها حول الجندي بيرجوبولينيس والتي تعالج سلوكه وأفعاله ، ومسرحيات أخرى لنفس الكاتب مثل "كالولاريا" و "يوكلي"⁴ ، ونجد كذلك مسرحية "الأخوة" لمؤلفها ترنس ، وهي مسرحية تربوية تهذيبية للأطفال ، ونجد مسرحيات سينيكا كـ "فيدرا" و "أجمنون" و "ميديا" ، وهذه المسرحيات لمؤلفين رومان عاشوا سبعة قرون بالجزائر . ولم تكن هذه السنين عبارة عن زرع وحصاد للقمح فحسب ، بل تواجد الفنانون في المدن الجزائرية بذلك العهد ومازالت هياكل المسرح شاهدة على ذلك ، ولا يمكننا أن نتخيل وجود مسارح من دون تمثيل⁵ وإن غابت علينا النصوص ، ويورد لنا (صالح لمباركية) المسارح الرومانية وتاريخها وعدد المتفرجين فيها ، حيث يعود مسرح تمقاد إلى سنة 168م ويتسع ل 5000 متفرج ، بينما يعود مسرح شرشال إلى عهد يوبا الثاني (52 ق م - 23 م) ويتسع إلى 6330 متفرج وهكذا⁶.

كان للحضارة النوميديّة - التي تأسست في القرن 3 ق م بسرتا (قسنطينة) - هي الأخرى دورها في تنشيط الأدب والفنون حيث اتخذ يوبا الثاني (52 ق م - 23 م) ممثلين وممثلات لا يزالون بقصره ، وجلب إلى

1 - أمداوروش منطقة أثرية بولاية سوق أهراس ، كانت في غابر الأزمان عاصمة لأول جامعة رومانية في أفريقيا تحت حكم سيفاكس 230 . 220 ق.م كما أنها بالإضافة لفضائها التاريخية الشهيرة كانت موطن الثقافة البربرية والرومانية ، حيث تخرج منها كل من أوغست و أبوليس .

2 - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 29.

3 - نور الدين عمرون ، المسارح المسرحية الجزائرية إلى سنة 2000 ، شركة باتيت ، باتنة ، ط 1 ، 2006 ، ص 20.

4 - المرجع نفسه ، ص 21.

5 - المرجع نفسه ، ص 22.

6 - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، ط2، 2007. ص 12-13.

بلاطه أحد مشاهير الممثلين في التشخيص واسمه ليونطس لاريخوسي ، وكان يوبا الثاني يهوى التمثيل ، وألف فيه كتابا تناول فيه الفن الدراماتيكي وشيد له مسرحا بمدينة كيساريا (شرشال)¹.

ورغم هذه الشواهد وهذا الزخم الحضاري لم يعثر على نص مسرحي واحد يمكن من خلاله الربط بينه وبين تلك الحقبة التاريخية ، والظاهر أن النصوص المسرحية فقدت وربما يعثر لاحقا على مخطوطات أو منقوشات تثبت لنا وجود نصوص مسرحية وكتاب مسرحيين نشطوا في ذلك الزمن الغابر .

3- المسرح في الجزائر من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة العثمانية :

دخل الفاتحون المسلمون أراضي الجزائر والمغرب عموما مع بداية القرن 8م ، ولم يجدوا صعوبة تذكر في تقبل البربر للدين الإسلامي وللغة العربية ، لأن التقارب الحاصل بين اللغة الأمازيغية الكنعانية واللغة العربية العدنانية جعل البربر يتبنون العربية لغة لهم ولسانا ، فاشتد التلاحم بينهم وبين العرب واختلطت الدماء ، وتشكلت لنا أمة تدين بعقيدة إسلامية موحدة ولسان عربي واحد .

ومن الطبيعي أن يطلع أهل الجزائر على ما في التراث العربي من مظاهر مسرحية وإن كانت تختلف عن الشكل المعروف للمسرح عند الأوروبيين ، فنجد ما كان يحدث في أسواق الجاهلية كسوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى ، وكان النابغة الذبياني - كما تروي كتب الأدب - يُدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك² ، ونجد ما يحدث في مواسم الحج حيث يأتي الناس ويلقون فيها قصائدهم وملاحمهم وقصصهم التي تضمنت أفكارا درامية توشك أحيانا أن تكون حوارا تمثيلا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة³ ، ويؤكد جورج زيدان معرفة العرب لبعض فنون التمثيل ، فيذكر أنهم نظموا على شبه إلياذة هوميروس وشهنامه الفردوسي مما تُضمّن الكثير من أخبار حروبهم المشهورة ، ونظرا لعدم تدوينها ضاعت من محفوظهم إلا قطعا بقيت إلى زمن تدوين الشعر في الإسلام⁴.

1 - نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 17.

2 - خليل موسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص 08.

3 - محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، دار الهلال ، القاهرة ، (د ط) ، 1975، ص 16.

4 - المرجع نفسه ، ص 13.

ويرى عز الدين جلاوجي أن العرب عرفوا المسرح مع نزول القرءان الكريم ، إذ كانت القصة فيه ذات نصيب وافر ، ويرى أن الجانب الفني الظاهر في القصة القرآنية هو الحوار ، ويعطي مثلاً بسورة الكهف وحوار سيدنا موسى عليه السلام مع العبد الصالح ، حيث يقسم القصة إلى أربعة مشاهد¹ ، وقد قسم من قبله أحمد شوقي قصة يوسف إلى خمسة وعشرين مشهداً مبيناً ملامح الشخصيات وبنية الحوار والصراع القائم بينها .

ومع اتساع الدولة الإسلامية تنوعت المظاهر المسرحية في المجتمع ، وكان للحكام والأمراء مهرجون وممثلون يتقمصون أدواراً مختلفة مطبوعة بطابع فكاهي ساخر أو وعظي ، كما ظهرت الاحتفالات الدينية للشريعة والتي يجسدون فيها مقتل الحسين بكامل فصولها القصصية ، إضافة إلى الحكواتي الذي كان يقدم قصصه أمام حشود من الناس و يستعين بزميل له أو زميلين يساعده في تصوير الشخصيات ، أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع ، أو بتقليد حركات معينة ، إلى أن بلغ عددهم بعد ذلك خمسة أفراد² ، ومن ذلك أيضاً المسرحية العربية القديمة "يوم القيامة" للكاتب العربي الساخر محمد بن محرز الوهراني³ (575-1179م) وهي تحتوي على ثلاثة عشر مشهداً تدور أحداثها على هيئة حلم يرى فيه المؤلف نفسه وكأن يوم القيامة قد قامت ، فيصور المهرج والمرج في أسلوب ساخر⁴ .

إضافة إلى القصص الدرامية الكثيرة المبثوثة في تراثنا العربي كالبخلاء للجاحظ وكتاب الأغاني ومقامات بديع الزمان الهمداني وغيرها ، والمظاهر المسرحية التي يجويها تراثنا العربي والإسلامي كثيرة لا يتسع المجال لذكرها .

وظهر فيما بعد مسرح خيال الظل وهو قصص درامية متكاملة تعرض أمام المشاهدين ، خلف ستار شفاف، ويتشكل من منصة تنصب في ساحة عامة أمام الجمهور ، وعلى المنصة شاشة بيضاء من الجهة الأمامية ووراءها مصباح ، وبين الشاشة والمصباح عرائس من الجلد تتحرك فتبدي خيالاً لها على الشاشة البيضاء⁵ ،

¹ - ينظر عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 52-53.

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 34.

³ - محمد بن محرز الوهراني ، أديب جزائري نشأ بوهران ورحل إلى صقيلية فدمشق وبغداد والقاهرة أيام السلطان صلاح الدين الأيوبي .

⁴ - ينظر عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 34-35.

⁵ - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر، ص 18.

وتلك الأخيذة عبارة عن أشخاص مسرحية بأسمائها وسماؤها وأزيائها ، وهو مسرح متكامل فيه كل عناصر المسرح الحديث من قصة وحوار وديكور وإضاءة وموسيقى وجمهور وتمثيل واقعي يجري على نسق المسرح المعاصر¹ ، وظهر هذا المسرح منذ القرن الثاني للهجرة ، وبرز فيه محمد بن دانيال (636-711هـ) وقدم العديد من المسرحيات الظلية التي تجسد الواقع في تلك الحقبة الزمنية .

وظهر بعد ذلك فن القراقوز أو الأراجوز أو عرائس القفاز ، والذي انتشر في مصر ، وهو يتكون من عروسة اسطوانية الحجم مصنوعة من الخشب والورق وتكسى بثياب مميزة وتميز العروسة بنبرة صوتها الحاد الذي يؤديه اللاعب وذلك للتعبير عن صغر حجم العروسة فيأتي الصوت رقيقا رفيعا ، وهو فن لا يحمل أي فكرة أو رأي والهدف منه التسلية والإضحاك الرخيص والسخرية من بعض الشخصيات والاستهزاء بها² .

كما عرف الجزائريون أشكالاً أخرى من المسرح في العهد العثماني (1518-1830) فكانت تلقى في الأسواق والساحات العامة والمقاهي والخيام الخاصة³ ، إذ يصعد إلى المنصة أو يتصدر الحلقة ممثلون ورواة يحكون قصصهم بأسلوب مؤثر مليء بالمبالغات وما يجري لأبطالهم من مغامرات وعادة تجمع التبرعات بعد الانتهاء من الحكى ، وكانت تجمع بين التمثيل والحكي وطابعها كان ترفيهي وأحيانا وعظي .

كما نقل العثمانيون إلى شمال إفريقيا في القرن 17م على يد الأخوين عروج وخير الدين بربروس القراقوز وخيال الظل⁴ ، إضافة إلى الإشكال الفنية الشعبية المنتشرة في ربوع بلاد المشرق ، كالمداحين والرواة والمهرجين والمقلدين والقوالين وغيرهم ، ولعبة القراقوز كانت غداة الاحتلال الفرنسي منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غير أن السلطات الفرنسية أصدرت قرارا سنة 1843 بمنع إقامة عروضه في الساحات والمقاهي بحجة أنها كانت تحرض على الثورة ضدها⁵ ، حيث كانت العروض تستهزئ بالجندي الفرنسي وتشوه صورته وتبلور الوعي الوطني ، لكنها لم تمنع بشكل كلي حيث يؤكد الرحالة الألماني مالتسان Maltzan أنه رأى

1 - ينظر محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، ص 20.

2 - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر ، ص 20.

3 - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 35.

4 - أحمد منور ، مسرح الفرحة والنضال في الجزائر - دراسة في أعمال أحمد رضا حوجو - ، دار هومه ، الجزائر ، ط 1 ، 2005 ، ص 9.

5 - نفس المرجع ، نفس الصفحة.

مسرح خيال الظل في قسنطينة عام 1862 ، و دويش هو الآخر شاهد مسرح الكركوز سنة 1847 ،
وظهر من جديد في بسكرة سنة 1932¹.

4- المسرح في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي :

أ - المسرح الفرنسي :

قيل عن الفرنسيين أن المسرح يسير معهم حيثما ذهبوا ، ففي كل مدينة يحتلها الفرنسيون ينصبون فيها خشبات للمسرح كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسطيف وباتنة وسكيكدة ، وكان المدنيون منهم والجنود يمثلون على حد سواء ، والهدف منه تسليية جنودهم وأبنائهم والقاطنين في الجزائر من المعمرين والموالين لهم من العملاء والقياد (المكلفين من طرفهم لتسيير شؤون المدن والأرياف) ، ولكن مواضعها كان الجزائر في أغلب الأحيان ، بقصصها وتاريخها ، لذلك كانت المسرحيات الأولى تحمل أسماء من الواقع الاجتماعي الجزائري ، ومن ألف ليلة وليلة ، وأوحت الجزائر بما لا يقل عن 43 مسرحية بين 1830-1925² ، وكانت المسرحيات تعرض في فرنسا والجزائر ، وكانت من نوع الدراما كمسرحية "الجزائر" من تأليف ديكور سنة 1853 ، والميلودراما (الجمع بين الموسيقى والغناء) كمسرحية "عمر" لمؤلفها بوبلوس سنة 1877م ، والكوميديا كمسرحية "داي الجزائر عند السيد بولينياك" لمؤلفها منديس داكوستا سنة 1830 ، والفودفيل³ vaudville كمسرحية "قصة حرب مدينة الجزائر" لمؤلفها كونيار سنة 1831 ، ومن بين المسرحيات كذلك مسرحية "عبد القادر في باريس" والتي عرضت في باريس أيضا سنة 1842 ، ومسرحية "أسير الداوي" ومسرحية "ابا عروج" لصحاحهما جويان Jupin التي قدمت على خشبة مسرح العاصمة⁴ ، وقد تم بناء دار الأوبرا سنة 1850 وقدم فيها أول عرض مسرحي سنة 1853 من تأليف الكابتان دي كورا De

1 - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 37.

2 - ينظر أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 215.

3 - كلمة ذات أصل فرنسي تدل على أغنية شعبية من القرن 15م يعيها النورمانديون لهجاء الغزاة الانجليز وأصل الكلمة val de vire وهو اسم واد في مقاطعة نورمانديا بفرنسا voix de ville ، (ينظر ماري إلياس ، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ص 338)

4 - ينظر صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 23.

cora ، وهناك مسرح آخر في العاصمة وهو المسرح الكبير أو الامبريالي بني سنة 1860 وعرضت فيه حفلات للباليه¹.

ولقد حاول الاستعمار الفرنسي زرع ثقافته ولغته في الجزائر ، لكنه جوبه بمقاومة عنيفة واستماتة ورفض للثقافة الفرنسية من قبل الجزائريين ، لذا ظل المسرح الفرنسي منغلقا على الفرنسيين وحدهم ، وهذا لا يعني أن الجزائريين على الهامش ، فهم ظلوا يمارسون ما عرفوه من مظاهر مسرحية قبل مجيء الاستعمار الفرنسي كخيال الظل والقراقوز والقوال والمداح وغير ذلك من الفنون الشعبية التي يعبر خلالها الجزائريون عن تاريخهم وواقعهم ويستشفون ما هو آت من مستقبلهم .

ب- المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية :

إلى جانب النصوص الفصحى والعامية التي ألفها المسرحيون الجزائريون هناك نصوص أخرى كتبت باللغة الفرنسية ، لكنها - ورغم مستواها الفني الراقى - لم تلق نجاحا كبيرا نظرا لمنع الاستعمار الفرنسي لعروضها التي يرى فيها تهديدا لوجوده واستقراره من جهة - فهي كانت عروضاً باللغة الفرنسية التي يفهمها الفرنسيون ويدركون خطورتها- ومن جهة أخرى عدم فهم الكثير من الجزائريين لهذه اللغة سوى بعض المثقفين والمتعلمين في المدارس الفرنسية .

وقد استطاع بعض الكتاب الجزائريين إفتكاك لغة المستعمر وتسخيرها في مقاومته فكانت غنيمة حرب ترد سيوف الاستعمار إلى نحره² ، ومن أشهر الكتاب بالفرنسية كاتب ياسين في مسرحياته "الجنة المطوقة" و"مسحوق الذكاء" و "الأجداد يزدادون ضراوة" ، كما كتبت آسيا جبار مسرحية "عند احمرار الفجر" و كتب نور الدين عبة مسرحية "استراحة المهرجين" .

ج- المسرح العربي :

كانت الجزائر بمنأى عن ما يحدث في المشرق العربي من انتعاش للمسرح ، حيث كانت تخوض حربا ضروسا ضد المستعمر الفرنسي منذ دخوله سنة 1830 ، فخاضت في برائن الفقر والجهل والحرمان ، لذا لا نجد

¹ - ينظر صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 23.

² - احسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، سحب الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، (د ط) ، 2007، ص 102.

مراجع تحدثت عن وجود نصوص مسرحية جزائرية في الفترة الأولى من الحقبة الاستعمارية ، وفي المقابل رغب الجزائريون عن المسرح الفرنسي الذي كان عندهم نوعا من الفن الخليع ، ومعظم مسرحياته كانت عبارة عن قصص حب غرامية أو مسرحيات تجعل من الجزائريين مسخرة ، وتحاول تشويه تاريخهم وحياتهم ، ولعل أكثر ما توفر للدارسين نصا مسرحيا واحد وهو " نزهة المشتاق و غصة العشاق في الطرياق في العراق " لمؤلفها ابراهام دانيوس والتي ألفها سنة 1947 ، وهو يهودي ولد وعاش بالجزائر ، ولعله من أصل يوناني¹ ، وقد وردت مسرحية نزهة العشاق ضمن كتاب عنوانه (الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر) لـ ش.موريه ، وفليب جروف² ، ويعتقد أنها أول نص مسرحي عربي ، لأنه ألف قبل نص مسرحية البخيل لمارون النقاش سنة 1948 ، ولا يعلم إن كانت مثلت أم لا ، وتحوي هذه المسرحية أدوار نسوية ، وتدور أحداثها في العراق ، والطرياق عبارة عن مدينة خيالية ، وتمثل هذه المسرحية قصة حب يبدو أنها مستوحاة من ألف ليلة وليلة ، وتتضمن أشعارا اتكأ عليها المؤلف في كل مشاهد المسرحية ليعبر عن تجربته الفنية التي استطاع أن يسجل بها أفكاره وأحاسيسه معتمدا بالدرجة الأولى على الأمثال الشعبية والحكم³ ، وقد استعمل فيها دانيوس اللغة الثالثة (خليط بين الفصحى والعامية) ، ومال فيها إلى الأسلوب الشعري ، على غرار الموشحات الأندلسية ، إضافة إلى توظيف الأساطير الشعبية⁴ ، وقد قام صالح مباركية في كتابه المسرح في الجزائر بدراسة المسرحية فنيا ولغويا حيث قام بجمع الكلمات العامية الجزائرية المتواجدة بنص المسرحية وسياقاتها .

وتكاد "نزهة المشتاق" تتزامن مع "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمصطفى بن ابراهيم باشا الذي ألفها سنة 1849 ، ولكنها لم تنشر حتى سنة 1977⁵ ، حيث استطاع دانيوس نشرها بحكم صلته بالترجمة وبالمطابع الفرنسية آنذاك .

¹ - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 420.

² - صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 27 .

³ - المرجع نفسه ، ص 28.

⁴ - ينظر ابراهام دانيوس ، نزهة المشتاق و غصة العشاق في زمن طرياق بالعراق، تحقيق مخلوف بوكروح ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، (د ط)، 2006 ، ص6.

⁵ - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 420.

ولاحظ أحمد توفيق المدني وهو يكتب حوالي سنة 1930 إهمال الجزائريين للتمثيل ، وقال أن بعض الفرق قد تشكلت بالعاصمة لكنها سرعان ما تختفي بعد تمثيل مسرحية أو اثنين ، وقد أقر أن جوق (مسرح) مدينة الجزائر كان يمثل بعض المسرحيات خلال شهور رمضان من كل سنة ، وهي روايات بالعامية ومستخرجة من ألف ليلة وليلة أو مقتبسة من مسرحيات فرنسية¹ ، ويعد توفيق المدني من دعاة اللغة الثالثة الوسط بين الفصحى والعامية .

وهناك العديد من الأعمال المسرحية التي لم تمثل ، وإنما هي روايات تقوم على الإنشاد والقراءة ، مثل مسرحية " قصة المعراج " لمحمد بن عبد الله المشرقي ، ومسرحية "مئة حكاية وحكاية" للحاج الباهي البوني ، ومسرحية "الفتى" لرمضان حمود وغيرها² .

5- النشأة الفعلية للمسرح في الجزائر :

لعل النشأة الفعلية للمسرح الجزائري كانت إثر زيارات ووفود الفرق المسرحية من المشرق ، وأول الفرق زيارة كانت فرقة سليمان القرداحي سنة 1908 والتي قامت بجولة في تونس والجزائر³ ، ثم تلتها زيارة فرقة جورج أبيض سنة 1921، التي قدمت مسرحيتي صلاح الدين الأيوبي وثرات العرب وكانتنا بالفصحى ، ويرى كثيرون أن زيارة هذه الفرقة وإن لم تحظ بالحفاوة إلا أنها أيقظت الحس التمثيلي لدى الكثير من الجزائريين ، و تأسست جمعية الآداب والتمثيل العربي سنة 1921 ، حيث قدمت نصوصا مسرحية أبرزها " خديعة الغرام " (1921) من تأليف الطاهر شريف ومسرحية "الشفاء بعد العناء"(1921) ذات الفصل الواحد⁴ ، ومسرحية " قاضي الغرام " (1922)⁵ ، وقدمت لنا جمعية المطرية في 20 ديسمبر 1922 مسرحية من فصلين عنونها " في سبيل الوطن " بالعاصمة محمد رضا المنصالي (1899-1943) والراجح

¹ - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 422.

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 130.

³ - ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره - 1926 - 1989 - ، منشورات التبيين المحاظية، الجزائر، (د ط)، 1998، ص13.

⁴ - ينظر إدريس فرقة، الظاهرة المسرحية في الجزائر -دراسة في السياق والآفاق-، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، (د ط) ، 2005، ص29.

⁵ - ينظر عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 41.

أن هذه المسرحيات قد كتبت بالفصحى¹ ، ويرجح أن هذه النصوص هي أول نصوص مسرحية استوفت الشروط كتابة وتمثيلا على خشبة المسرح ، واختيار اللغة الفصحى لهذه المسرحيات يدل في وضوح على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسح الشخصية العربية في هذا الوطن² ، إلا أن أول مسرحية لقيت نجحاً منقطع النظير مسرحية "جحاح" لسالو علي (علالو) والتي مثلت في أفريل 1926³ وكانت بالعامية ، وفي نفس هذه السنة ظهر كل من رشيد قسنطيني (1887-1940) ومحي الدين باشطرزي (1897-1986) ، وخطا المسرح الجزائري خطوات عملاقة مع ظهور الأقطاب الثلاثة ، ويرجع عبد الله الركبي نشأة المسرح الجزائري إلى مسرحية "حنبل" لأحمد توفيق المدني سنة 1948 ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد صالح رمضان سنة 1949⁴ ، ويرى آخرون أن المسرح الجزائري تأسس وتبلور بين عامي 1941-1954 وذلك للزخم المسرحي الكبير الذي شهدته هذه الفترة ، وهناك رواية لمحبوب اسطنبولي تؤكد أن الأمير خالد الجزائري أسس سنة 1911 ثلاث جمعيات مسرحية منها جمعية "المدينة" التي مثلت "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي ، وهناك جمعية أخرى مثلت "مكبث" لشكسبير وجمعية البركانية التلمسانية التي مثلت "براد السم"⁵ ، ولكن تبقى كلها محاولات لم تصل إلى إنتاج نص مسرحي جزائري بالمفهوم الأوروبي ممثلاً على خشبة المسرح .

ثانيا :عوامل ظهور المسرح الجزائري

من المؤكد أن هناك عوامل أدت بالمسرح الجزائري إلى الظهور حيث للعوامل الخارجية دورها وأثرها في استنهاض العوامل الداخلية المكتملة لتأسيس المسرح الجزائري ومن العوامل نذكر :

1. التأثير بالمسرح الفرنسي : حيث عمل الاستعمار الفرنسي على بناء المسارح في المدن وجلب الفرق المسرحية لتقديم عروضهم على المعمرين والجنود ومن يكسبون ود فرنسا من الجزائريين .

1 - ينظر عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 42.

2 - احسن تليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، ص 70.

3 - ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص 22-23.

4 - محمد مصايف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، ط2 ، 1984 ، ص 189.

5 - ينظر إدريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، ص 33-34.

2. توجه الكُتاب الجزائريين إلى الكتابة المسرحية بعد أن علموا دورها في إيقاظ الشعور الوطني والتربية والتعليم.
3. زيارات الفرق إلى الجزائر وأهمها زيارة فرقة جورج أبيض والتي تركت صداها في الساحة الثقافية آن ذاك ، ودفعت بالعديد من الكُتاب إلى تأسيس الفرق وتمثيل العروض في الساحات والقاعات وحتى في الشوارع ، وعرضت على إثرها العديد من المسرحيات التي تحاكي واقع الشعب الجزائري وآلامه .
4. الدور الذي لعبته جمعية العلماء المسلمين مع مطلع عقد الثلاثينيات للقرن العشرين في تحفيز كُتابها على الاهتمام بالكتابة المسرحية ، أمثال محمد العيد آل خليفة وأحمد توفيق المدني وأحمد رضا حوحو ، وقد انضوت تحت غطاء الجمعية العديد من النوادي والفرق والتي قدمت العديد من المسرحيات المؤلفة والمترجمة .
5. دور المدارس - التي تدرس بالعربية والتي ظهرت إثر حركة الإصلاح - في غرس فن التمثيل لدى متعلميها ، حيث كانت العديد من المدارس تعرض مسرحيات مناسباتية كحفلات نهاية السنة أو عيد المولد النبوي الشريف أو عيد الهجرة النبوية الشريفة .
6. تأسيس مجموعة من الجمعيات والنوادي الأدبية التي ساعدت على الدفع بالمسرح الجزائري ، كجمعية المهديية، وجمعية للآداب والتمثيل العربي ، وجمعية المطربية ، وجمعية ودادية الطلبة المسلمين وغيرها .
7. ظهور نخبة من الممثلين الذين شدوا انتباه الجمهور أمثال رشيد قسنطيني (1887-1944) وسلالو علي (1902-1992) ومحي الدين باشطرزي (1897-1986) ، والذين أفنوا حياتهم في خدمة المسرح وترسيم أهدافه .
8. كما كان للصحافة بعد الحرب العالمية الأولى دورها في نشر النصوص المسرحية وإشهار الفرق وممثليها الذين بلغت شهرتهم جل ربوع الجزائر وبقيت نصوصهم شاهدة على إنجازاتهم إلى يومنا هذا .

ثالثا : مراحل تطور المسرح الجزائري

من خلال المسار التاريخي الذي مر به المسرح الجزائري يمكننا تقسيمه إلى مراحل زمنية لكل مرحلة تطوراتها وخصائصها وانعكاساتها .

المرحلة الأولى : الانطلاقة المتعثرة 1921-1926:

هذه المرحلة انطلقت منذ زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر سنة 1921، والتي قدمت مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و"آثار العرب" وكانتا بالفصحى ، وبعدها عرضت عدة نصوص جزائرية بالفصحى من طرف جمعية الطلبة المسلمين وجمعية المهديية وجمعية الموسيقى المطربية ، ومن النصوص مسرحية "الشفاء بعد

العناء " و " خديعة الغرام " و " بديع " للطاهر علي الشريف ، و " في سبيل الوطن " و " فتح الأندلس " لمقتبسهما محمد المنصالي ، ومسرحية " الجهلاء المدعون بالعلم " لمحي الدين باشطرزي¹ ، وكل هذه المسرحيات كانت بالفصحى التي كان لها السبب الرئيسي في تعثر هذه التجربة ، حيث لم يتقبلها الجمهور الجزائري الذي صعب عليه وهو بين برائن الجهل والفقر أن يفهم الفصحى ويتجاوب معها ، كما أن هذه النصوص كانت نصوص مبتذلة سطحية وموضوعاتها تاريخية لا يفهمها إلا القلة من المثقفين لذا لم تلق نجاحا يذكر .

المرحلة الثانية : الانطلاقة 1926 – 1934 :

تعتبر سنة 1926 البداية الفعلية لميلاد المسرح الجزائري من خلال مسرحية "جحا" لسالو علي التي هزل لها الجمهور وتم عرضها بلغة عامية ، وذلك يوم 12 افريل 1926² ، وبعدها توالى العروض المسرحية تباعا ، حيث صادفت هذه السنة لقاء الفنان "رشيد القسنطيني" مع سالو علي (علالو) ، وكان رشيد قسنطيني ممثلا هزليا نادر المثل ومؤلفا مسرحيا ومغنيا ، ترك لنا حوالي عشرين مسرحية وعشرات التمثيليات الفكاهية القصيرة³ ، ومن مسرحياته "زواج بوبرمة" و "باب قدور الطماع" و "شد روحك" وغيرها .

وقد قام محي الدين بشطارزي بجمع مسرحيات لقسنطيني وإعادة إخراجها على المسرح وتجديدها ، فكتب مسرحية " الخداعين وي وي وي " و "استيقظ"⁴ ، كما قدم عشرين مسرحية بين سنتي (1934 – 1939) واعتمد اللهجة العامية في جل أعماله ، ومن بين عناوين مسرحياته الفقير ، فاقو حاجة حليلة ، على النيف ومعظمها تعالج قضايا اجتماعية⁵ .

ويعتبر علالو من الذين قدموا للمسرح الجزائري الكثير وكان له دور كفالة هذا المولد - إلى جانب قسنطيني وباشطارزي- ومن مسرحياته " زواج بوعقلين " و "أبو الحسن أو النائم اليقظان" و "الصيد

1 - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر، ص 78.

2 - ينظر إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، ص 30.

3 - ينظر أحمد منور ، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر ، ص 20.

4 - سعد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العربية ، بيروت،(د ط)، 1976، ص 52.

5 - بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د ط)، ص 17.

والعفريت " و " عنتر الحشائش" و "الخليفة والصيدا" و "علاق غرناطة" وكل هذه المسرحيات بين سنتي (1926-1931)¹ .

وقد تحولت نصوص هذه المرحلة من الفصحى إلى العامية لتقترب أكثر من الجمهور، وحاولت محاكاة الواقع الجزائري ومعالجة قضاياها ، لذا كانت انطلاقة موفقة للمسرح الجزائري .

المرحلة الثالثة : التفاعل والتبلور 1934 – 1939 :

كانت نصوص هذه المرحلة ذات طابع سياسي اجتماعي ، حيث قاومت الجزائر دعاوي الإدماج ، وقد عمل المسرحيون على معالجة العديد من القضايا الاجتماعية مستعملين اللغة العامية كوسيلة للهروب من الرقابة التي فرضتها فرنسا على الفصحى والتي كان لها دور في ترسيخ أصالة الجزائريين وثقافتهم ، فحاول رشيد قسنطيني ومحي الدين باشطارزي الكتابة بالعامية كما هي في الشارع أو أبعد من ذلك ، فكانت لغة مسرحهما خليط بين العامية والفرنسية ، وبرزت في هذه الفترة مسرحية "بلال بن رباح" الشعرية لمحمد العيد آل خليفة سنة 1939، وهي المسرحية الوحيدة في مساره الشعري ، وقد كانت نصوص هذه المرحلة تمس الواقع الذي يعيشه الجزائريون ، لذا امتازت بالتنوع والقوة في التعبير.

المرحلة الرابعة : الركود 1939 – 1945 :

في هذه الفترة نشبت الحرب العالمية الثانية وبسببها ضيقت فرنسا الخناق على الجزائريين ، ومنعت كل ما له دور في إيقاظ الحس الوطني ، فأغلقت القاعات ومنعت العروض المسرحية ، وحدثت بذلك قطيعة بين المسرح وجمهوره ، وسدت فرنسا الطريق أمام الفرق التي كانت تزور الجزائر² ، الأمر الذي دفع المسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس وأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني ، ورغم محاولات الطمس والإجهاض تحدى رجال المسرح الاستعمار وبرز آخرون في الساحة المسرحية نذكر منهم محمد التوري (1914-1959) و مصطفى قزدي ، ومن أعمال هذه المرحلة " الكيلو" و " في القهوة" و " علاش رايك تالف" وكلها لمحمد التوري ، وفي

¹ - ينظر سلافي علي شروق المسرح الجزائري ، ترجمة أحمد منور ، منشورات الجاحظية ، الجزائر ، (د ط) ، 2001 ، ص 16 .

² - ينظر بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص 19 .

المقابل فقدت الساحة المسرحية بعض الأعلام كرشيد قسنطيني سنة 1944 وسعد الله ابراهيم (ابراهيم دحمون) سنة 1942¹ ،

المرحلة الخامسة : الازدهار 1945-1962 :

بعد سقوط نظام "فيشي" بفرنسا مع نهاية الحرب العالمية ، أصبحت بلدية الجزائر ذات تيار معتدل ، واغتنم رجال المسرح الفرصة ، وطالبو بإنشاء موسم مسرحي عربي مستقر في أوت 1947² ، وأسندت إدارته إلى محي الدين باشطارزي بمساعدة مصطفى كاتب ، ويعتبر هذا أول اعتراف من طرف الإدارة الفرنسية ، لكن لم يدم هذا الاعتراف طويلا ، ففي نوفمبر من نفس السنة عرف المسرح الجزائري صعوبات سياسية كادت تقضي على نشاطه، ورغم الرقابة التعسفية التي فرضت عليه إلا أنه تحدى كافة العراقيل، وساهم في تقويم الشخصية الوطنية³ .

وقد تأسست خلال هذه المرحلة عدة فرق نذكر : فرقة المسرح الجزائري لمصطفى كاتب 1946 ، فرقة المسرح الجزائري لمحمد الطاهر فضلاء سنة 1946 ، فرقة هواة القسنطيني لأحمد رضا حوحو سنة 1948 ، فرقة مسرح الغد لرضا حاج حمو سنة 1949 ، فرقة المركز الجهوي للفن الدرامي لمصطفى غربي سنة 1949⁴ .

وأنتج المسرح الجزائري ما بين 1946-1956 نحو 162 مسرحية 90 بالمتة منها من إبداع 30 كاتباً وطنياً وأغلبها كان كوميدياً⁵ ، لذا تنوعت النصوص وتميزت خلال هذه المرحلة ، فنجد المسرحيات التاريخية كـ "حنبل" لأحمد توفيق المدني و"يوغرطة" لعبد الرحمان ماضي ، ونجد المسرحيات الاجتماعية كـ "مضار الخمر والحشيش" لمحمد العابد الجيلاني ، و"امرأة الأب" لأحمد بن ذياب ، ومسرحيات دينية كـ

¹ - ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، ص 59.

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 63.

³ - مخلوق بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ط) ، 1982 ، ص 15.

⁴ - ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، ص 66-67.

⁵ - المرجع نفسه ، ص 63.

"المولد النبوي" لعبد الرحمان الجيلاني و"الناشئة المهاجرة" ل محمد الصالح رمضان¹، ونظرا للتضييق على المسرح في الداخل حاول الأخير أن يجد له متنفسا بالخارج وذلك بتونس لما ناشدت جبهة التحرير الوطني الفنانين الجزائريين في الرد على مزاعم فرنسا²، فكان الإنتاج المسرحي فيما بعد ثوريا من مسرحية "أبناء القصبية" و"دم الأحرار" و"الخالدون" لعبد الحليم رايس³.

المرحلة السادسة : البحث عن الذات 1962 – 1972 :

بعد الاستقلال أمت الجزائر المسرح الوطني بقرار صدر بتاريخ 08 جانفي 1963، وتقلده مصطفى كاتب ، فعرض أول عرض مسرحي بعد التأميم "أبناء القصبية" في 04 أفريل 1963⁴، وأسست فرقة المسرح الوطني وأنشئ مركز وطني للمسرح ، كما تم فتح المعهد الوطني لفن التمثيل والرقص ببرج الكيفان في سنة 1964 والذي أوكلت له مهمة إخراج ممثلين ومخرجين وتقنيين وراقصين .

لقد شهدت هذه الفترة ازدهارا كبيرا في النصوص من حيث الكم والكيف، فلقد بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح الجزائري 38 مسرحية كما فصلها أحمد بيوض⁵، حيث أن نسبة المسرحيات المقدمة سنويا كان ربع نصف هذه الأعمال من إنتاج جزائري ، ومست هذه المسرحيات الجانب الاجتماعي بالخصوص ، ومن الأعمال المقدمة مسرحية "حسان طيرو" و " الغولة " لرويشد، و "القراب الصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي الذي ساهم بدوره في الأعمال التي قدمها للمسرح في هذه الفترة⁶.

وقد تميزت هذه المرحلة بشيوع ظاهرة الاقتباس من طرف الكتاب المسرحيين ، وأعيد عرض العديد من المسرحيات الثورية وذلك لسد الفراغ الذي أحدثته سياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية ، كما

1 - ينظر عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 2003. ص 244.

2 - ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص 21 .

3 - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 103-104 .

4 - ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، ص 97.

5 - المرجع نفسه ، ص 97.

6 - مخلوق بوكرواح ، ملامح عن المسرح الجزائري، ص 20.

لم تبخل علينا هذه المرحلة بإقحام الجانب النسوي على الساحة المسرحية كآسيا جبار التي ألفت مسرحية " عند احمرار الفجر " .

المرحلة السابعة : الفتر 1972- 1982 :

بعد سياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية ، أصيب المسرح الجزائري بالتقهقر والفتر ، حيث أعيد تنظيم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري ، وأنشئت المسارح الجهوية في كل من وهران وعنابة وسيدي بلعباس وقسنطينة والجزائر العاصمة ، فحصلت تشييت للجهود البشرية والمادية ، حيث كُبد المسرح الوطني سنة 1972 ديون تقدر بالمليار سنتيم¹ ، وأصبح المسرح الجزائري تحت نفوذ السلطة والحكومة فتعطلت الحركات والأنشطة وضعف الإنتاج كما وكيفا وهي بهذا فوضى² ، فلجأت المسارح إلى اجترار ما سبق من العروض والميل إلى الاقتباس والتأليف الجماعي ، ورغم كل هذا عملت هذه المسارح على تنشيط الحركة المسرحية ونشرها في كامل ربوع الوطن ، حيث خاض مسرح وهران تجربة مسرح الطفل الذي أنتج مسرحية "النحلة" في سنة 1975³ وهي من تأليف جماعي ، ومن بين ما أنتجته المسارح الجهوية نذكر:

- المسرح الوطني قدم خلال هذه المرحلة 16 مسرحية منها "بوحدبة" لمحمد التوري ، "المولد" لعبد الرحمان جيلالي، "يا ستار ارفع الستار" لـ أحمد بن قطاف⁴ .

- المسرح الجهوي بوهرا الذي قدم لنا خلال هذه المرحلة 17 مسرحية منها " القراب والصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي ، و " الأقوال" لعبد القادر علولة والعديد من المسرحيات من تأليف جماعي⁵ .

¹ - ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، ص 109.

² - محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا - المسرح الجزائري في عهده الاحتلالي والاستقلالي- ، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2000، ج2، ص 278-279.

³ - ينظر عبد السلام بوشارب ، مجلة الجيش ، جوان 1980 ، عدد 195 ، ص 64.

⁴ - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 178 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 189.

- المسرح الجهوي بقسنطينة قدم لنا 09 مسرحيات في ذات المرحلة منها "الطمع يفسد الطبع" لبان جانسون ، و " اللي يفوت ما يموت " لعلاوة وهيبي ، و " ناس الحومة " تأليف جماعي¹ .
- المسرح الجهوي بعنابة قدم لنا 10 مسرحيات خلال هذه الفترة منها "حسنة وحسان" لمحمد بن قطاف ، و " بوعلام زيد القدام" لسليمان بن عيسى ، و " على كرشو يجلي عرشو" لسلوميير مورزاك² .
- المسرح الجهوي بسبيدي بلعباس قدم مسرحية "فلسطين المخدوعة" لكاتب ياسين ، و " أنت وأنا" لمحمد بنحني و "الدروب الضيقة" لمولود يوسف³ .

كما قدم المسرح في الفترة (1978_1981) العديد من المسرحيات منها جحا والناس ، عفريت، هفوة، أنت وأنا ، وبعض هذه المسرحيات كان في المستوى من ناحية الشكل والمضمون⁴ .

المرحلة الثامنة : الانتعاش 1982 - 1992 :

بعد التحول السياسي في البلاد وطلاق الجزائريين للاشتراكية ، حاول المسرح الجزائري أن يقف من جديد ، وساعده على ذلك اهتمام الدولة بالحركة المسرحية ، فاستحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة ، والتي من مهامها تنظيم المسارح الجهوية وتدعيمها بمختلف الوسائل ، وتكوين الإطارات وترقية الفنانين والمبدعين وتنظيم المهرجانات والملتقيات ، مثل مهرجان المسرح المغربي بباتنة سنة 1988⁵ ، وبرز على الساحة المسرح الجهوي بباتنة وقدم لنا خلال هذه الفترة 12 مسرحية منها "الفلقة" لصالح مباركية و " الصرخة الصامتة " للطفلي بن سبع و " عشيق عويشة والحراز" لعومار فطموش⁶ ، كما قدم لنا المسرح

¹ - ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، ص 117.

² - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 205.

³ - نفس المرجع ، ص 210.

⁴ - مخلوق بوكرواح ، ملامح عن المسرح الجزائري ، ص 20.

⁵ - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 251.

⁶ - ينظر المرجع نفسه ، ص 219.

الجهوي ببحاية 12 مسرحية خلال هذه المرحلة منها " القسم " لأحمد خودي و " بحر العصيان " لمحمد الطيب الدهيمي و " فيتا بنت الألوان " لريحانة طاهر¹.

ورغم هذا النشاط ورغم ما حصده المسرح الجزائري من جوائز في الخارج إلا أنه ثمة عامل آخر تمثل في الفهم الخاطئ للمسرح الملتزم من بعض المبدعين حيث تحولت النصوص المسرحية إلى شعارات تفتقر إلى الفهم الإبداعي الخاص للفن المسرحي² ، كما أن هناك عاملا آخر أدى بالمسرح إلى التشتت ، وهو غياب التكوين والتأطير ، حيث أصبح من ليس له علاقة بالمسرح في الواجهة ومن الطبيعي أن يكون همه منه هو الجماهيرية وريح الأموال .

المرحلة التاسعة : التسعينيات وما بعدها :

كانت للأحداث السياسية المأساوية في الجزائر الأثر الكبير على المسرح الجزائري ، والتي أدت إلى فقدان علمين من أعلام المسرح الجزائري وهما علولة ومحبوبي ، وفي هذه المرحلة حاول كُتاب المسرح البعد عن السياسية وصراعاتها المقيتة والتوجه للتراث الشعبي والقضايا الاجتماعية واستلهم بطولات الثورة الجزائرية ، حيث كتب لنا عز الدين ميهوبي مسرحية "الدالية" 1995 التي تصور الواقع والسلطة في هذه المرحلة كما كتب مسرحية "ماسينيسا" وعرضت سنة 1999 بالمسرح الجهوي بقسنطينة³ ، ثم أطل علينا عز الدين جلاوجي بمجموعة من المسرحيات منها "الأقنعة المثقوبة" 1993 ، و"أم الشهداء" 1998 ، "التاعس والناعس" 2006 ، ومسرحية "المعذبون" 1999 من تأليف جماعي ، ومسرحية "ثلوج الصيف" لمحمد الطيب الدهيمي التي عرضت سنة 2000 بقسنطينة.

وما يميز هذه المرحلة هو الصراع الواقع بين المسرحيين والذي سببه رعاية الدولة للمسرح ، حيث أصبح المخرجون والممثلون في تنافس وصراع أيهم يكسب الرهان ليحظى بالمكانة وبالامتيازات التي تمنحها الدولة لثقفيها، من طباعة للأعمال ومنح لحضور ملتقيات وطنية ودولية ، لكن في المقابل كان لهذا الصراع دور في

¹ - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 223.

² - ينظر أحمد فرحات ، أصوات ثقافية ، دار العالمية ، بيروت ، ط 1 ، 1989 ، ص 178.

³ - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 219.

ظهور العديد من الممثلين والمبدعين ، وتفعيل المسرح الجامعي والمدرسي وتنظيم العديد من الملتقيات والمهرجانات ، وتأطير أكاديميين يساهمون في الدفع بالمسرح الجزائري إلى الأمام.

رابعا : أهم أعلام المسرح الجزائري

قدم لنا المسرح الجزائري العديد من الرجال ، من مبدعين وممثلين ومخرجين كان لهم الدور الكبير في قيام هذا المسرح ورعايته ، ونكتفي هنا بذكر أهم الأعلام ونذكر منهم :

رشيد القسنطيني:

هو رشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني ، ولد في 11 نوفمبر 1887 بالعاصمة ، حيث تحصل على الشهادة الابتدائية¹ ، هاجر إلى فرنسا مع بداية الحرب العالمية الأولى لمساعدة عائلته ، وبعد عودته أشيع خبير غرقه في الباخرة التي استقلها ووجد زوجته متزوجة بعد ثلاث سنين من غيابه ، فعاد إلى فرنسا وتزوج هناك² ، ثم عاد سنة 1926 إلى الجزائر ، حيث تعرف على علالو وانضم إلى فرقته الزاهية ، ومثل أول مرة في مسرحية "زواج بوعقلين" ، وأنشأ سنة 1927 فرقة الهلال الجزائري³ ، كان مغنيا وفكاهيا بارعا ، وكانت له القدرة الفائقة على الارتجال ، مسرحه كان شعبيا وطنيا ، توفي في 02 جويلية 1941 بالعاصمة ، ألف واقتبس 20 مسرحية منها : "بابا قدور الطماع" و "شرويطو" و "بن عمي من اسطنبول" .

محي الدين باشطرزي :

ولد محي الدين باشطرزي يوم 15 ديسمبر 1897 بحج القصبة بالجزائر العاصمة ، ترعرع في وسط عائلي ميسور ، فعائلته من أصل تركي ، ولقد كان للثنائي مفتي محمد بوقندورة (1897-1927)⁴ وادموند

1 - ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، ص 174.

2 - صالح المباركية، المسرح في الجزائر، ص 63.

3 - ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، ص 174.

4 - مفتي محمد بوقندورة (1897-1927) هو مفتي الحنفية بالعاصمة عرف بموقفه ضد قانون التجنيد الإجباري الصادر سنة 1911 ، ولقد كان مرجعا فقهيا في الجزائر وخارجها

ناتان يافيل **Edmond Nathan Yafil** (1874-1928)¹ الأثر الكبير في حياته الدراسية والفنية ، ختم القراءة وهو لا يتجاوز عامه السابع عشر ، وتعلم أصول التجويد ، ثم تطور ليصبح قصادا ينشد المدائح الدينية والتواشيح² ، وفي سن الواحد والعشرين أصبح محي الدين حزّابا (معلم للمقرئين) ، عندها تسلسل ثلاثة موسيقيين آنذاك إلى المسجد لاكتشاف الأناشيد العربية الجزائرية ، وهم " موزينو لاوسيرو " **Mozano Lucero** ، " ادموند يافيل " **Edmond Nathan Yafil** ، سانت ساينس " **Saint-Saëns** ، حيث وقع في نفوسهم سحر صوت باشطرزي ذلك الشاب اليفع الذي سرعان ما تلقفه يافيل ليصبح معلمه الثاني ويرسم له طريق الخشبة ، بعدها حاول باشطرزي الجمع بين الغناء الأندلسي والتجويد ، وبعد وفاة يافيل أصبح باشطرزي أستاذا للموسيقى العربية ومديرا للفرقة (فرقة المطربية) بدءاً من سنة 1928³ ، حيث أدخله يافيل إلى جمعية المطربية ، وسجل له بعض الأغاني الدينية عام 1919 التي حققت نجاحا كبيرا⁴ .

انضم بعد ذلك إلى رابطة الطلبة المسلمين ، وشارك في العديد من الحفلات الدينية ، ثم حاول تقديم أشكال تشبه الأوبرا ، وهذا ما لم يعجب معلمه مفتي بوقندورة ، بعد ذلك اقترح عليه يافيل أن يشارك في الحفلات المغربية المنظمة في كورسال بالعاصمة ، وهنا تنور ثائرة معلمه الذي تعجب لرجل كان حزّابا للقرآن وقصادا للمدائح النبوية أن يقف على الخشبة أمام الراقصات ، وقد ظل إلى سنة 1932 منشغلا بالغناء ولا سيما الأندلسي منه⁵ ، ورغم معارضة معلمه الأول وعائلته إلا أن محي الدين أمضى مع يافيل عقدا لمدة عشر سنوات

¹ - ادمونديا يافيل (1874-1928) من عائلة يهودية ، كان مطربا وموسيقياً ، أنشأ مدرسة للموسيقى الأندلسية 1909 وهو من له الفضل في اكتشاف محي الدين باشطرزي ، ألف كتاب مجموع الأغاني والألحان من كلام الأندلس.

² - ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص31

³ - ينظر المرجع نفسه ، ص 32.

⁴ - وهيبة مندا ، رحلة في مفاصل تجربة أب المسرح الجزائري في يوم دراسي حول محي الدين باشطرزي ، موقع جزائرس ، 26-09-2012 . <http://www.djazairss.com/alahrar/6376>

⁵ - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 65.

، وبدأ يسجل الأغاني منذ عام 1921¹، جاب باشطرزي العديد من المدن الجزائرية بحفلاته الغنائية التي أقم فيها سكاتشات صغيرة .

ثم التحق محي الدين باشطرزي بفرقة رشيد قسنطيني المسرحية ، وأسندت إليه أدوار خاصة بوصلات غنائية ، وشكل محي الدين مع علالو ومنصالي فرقة مسرحية (فرقة زاهية) ، وقدموا مسرحية "في سبيل الوطن" لتعرض أول مرة في 29 ديسمبر 1922 وكانت بالفصحى ، وبعدها توالى العروض ، وكانت بدايته الأولى في التأليف المسرحي مع صديق له فرنسي الجنسية وهو لويس شابرو ، فألف معه ثلاث مسرحيات² ، وألف محي الدين باشطرزي أول نص مسرحي عام 1927 ، تحت عنوان "الجهال المدعين للعلم"³ ، مسرحياته كانت من تأليفه وهي ذات طابع فكاهي يستعمل لغة الشارع مطعمة بكلمات فرنسية ، وهو ممن يستلهمون التراث الشعبي في نصوصه ، وقد ألف مذكرات في ثلاث أجزاء سميت باسمه وكانت مرجعا من أهم مراجع المسرح الجزائري ، وينحصر مسرح باشطرزي بين سنتي 1934-1939 قدم خلالها عشرين مسرحية ، توفي يوم 06-02-1986 بالعاصمة .

علي سلالي (علالو) :

ولد علي سلالي المعروف ب"علالو" في 30 مارس 1902 بالعاصمة ، حيث تحصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة "ساروي" ، وواصل تعلمه على يد الشيخ عمر قندوز ، اشتغل مع مساعد صيدلي فرنسي والذي كان له الفضل في اصطحابه إلى قاعة الأوبرا ، وساعده على مطالعة العديد من الكتب الدرامية⁴ ، ولشغفه بالغناء غنى العديد من الأغنيات الهزلية ، التحق بعد ذلك بشركة السكك الحديدية بالعاصمة ، وبعد الحرب العالمية الأولى انضم إلى جمعية المطربية وأسس فرقة الزاهية 1925⁵ ، ألف مسرحية "جحاح" التي يعتبرها النقاد أول انطلاقة للمسرح الجزائري سنة 1926 ، وله عدة مسرحيات منها : "زواج بوعقلين" و "أبو الحسن أو

¹ - ينظر خيرة بوعمره ، عميد المسرح الجزائري محي الدين باشطرزي في يوم دراسي بمسرح الهواء الطلق ، موقع جزايرس ، 26-09-2012 . <http://www.djazairss.com/elhiwar/9875>

² - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 66.

³ - ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص 32.

⁴ - ينظر المرجع نفسه ، ص 175.

⁵ - ينظر المرجع نفسه ، ص 175-176.

النائب اليقظان" و"عنتر الحشايشي" ، وألف كتابه "فجر المسرح الجزائري" سنة 1982 ، توفي في 19 فيفري 1992 بالعاصمة .

أحمد رضا حوحو :

ولد أحمد رضا حوحو في 15 ديسمبر سنة 1910 بسيدي عقبة بيسكرة ، وهو ابن محمد رضا حوحو شيخ عشيرة أولاد العربي وكبير أعيانها¹ ، تحصل على الشهادة الابتدائية ثم تحصل على شهادة التعليم المتوسط بسكيكدة ، وعين بمسقط رأسه موظفا في مصلحة البريد والبرق والهاتف ، انضم إلى "جمعية الشباب العقبي الثقافية" بعد تأسيسها سنة 1934 في سيدي عقبة ، وأصبح أمين سرها وأحد أعضائها النشطين وخاصة في مجال التمثيل المسرحي ، وقد كان بارعا في العزف على العود ، هاجر سنة 1935 إلى الحجاز هو وجميع أفراد أسرته ، وتخرج من كلية الشريعة بالمدينة المنورة سنة 1938 ولتفوقه عين معيدا بها² ، عاد إلى الجزائر سنة 1946 واستقر بقسنطينة ، حيث انضم إلى جمعية العلماء المسلمين وعين مديرا لمدرسة التربية والتعليم ، ثم انتدب لإدارة مدرسة التهذيب ، ثم أصبح كاتبا عاما لمعهد عبد الحميد بن باديس سنة 1947³ ، وأسس سنة 1949 جريدة الشعلة ، وأنشأ بالسنة نفسها جمعية المزهرة القسنطيني للموسيقى والمسرح ، وفي 29 مارس 1956 اغتيل محافظ شرطة قسنطينة على يد أحد الثوار فسيق هو ومجموعة من الأعيان والمثقفين واعدموا جميعا⁴ .

يعد أحمد رضا حوحو أحد رواد المسرح الجزائري ، ذلك لأن الكتاب الذين عاصروه لم يكتبوا في المسرح ما كتبه حوحو ، ويمكن أن يكون قد كتب من حيث الكم ما كتبه عشر كتاب عاشوا بين (1945-1954)⁵ ، مسرحه كان مسرحا اجتماعيا وتاريخيا ، وأسلوبه نقدي ساخر فكاهي ، من مسرحياته " بائعة الورد" و "سي علوان" و "ابن الرشيد" وهي مسرحيات بالفصحى ، ومسرحية "عنبسة أو ملكة غرناطة"

¹ - أحمد منور ، مسرح الفرحة والنضال في الجزائر - دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو - ، دار هوم ، الجزائر ، ط 1 ، 2005 ، ص 29.

² - ينظر صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 71.

³ - ينظر أحمد منور ، مسرح الفرحة والنضال في الجزائر ، ص 34.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 36.

⁵ - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 71.

المقتبسة والتي كانت خليط بين الفصحى والعامية ، وترك لنا مسرحيات عامية اجتماعية منها "سي عاشور والتمدن" و "البخيل سي شعبان" و "فضية سي قندوز"¹.

عبد القادر علولة:

من مواليد 1939 بمدينة الغزوات بتلمسان في غرب الجزائر ، دخل مدرسة الفلاح الابتدائية ، درس الدراما في فرنسا وبدأ نشاطه المسرحي سنة 1955 في فرقة الشباب² ، بينما كانت بدايته مع المسرح المحترف عام 1963 ، كانت مسرحية "الغولة" لرويشد أول مسرحية من إخراجة سنة 1968 ، عين مديرا للمسرح الوطني الجزائري ما بين 1972-1975 ثم مدير للمسرح الجهوي بوهران سنة 1976³ ، اقتبس مسرحية "حمق سليم" عن غوغول عام 1979 ، وأخرج العديد من المسرحيات منها : "الأقوال" و "الأجواد" و "الثام" ، مثل في فلمي "الكلاب" و "الطارقة" للهاشمي شريف بوهران ، كما ألف مسرحية "غورين" 1972 و "الجلطي" 1978 ، توفي في 14 مارس 1994 بباريس بعد أن اغتاله مسلحون .

مصطفى كاتب :

من مواليد 1920 بمدينة سوق أهراس ، بدأ نشاطه المسرحي في موسم عام 1937-1938 مع فرقة باشطرزي ، وأسس سنة 1940 فرقة المسرح الجزائري ، وعين مساعدا لباشطرزي في إدارة فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا سنة 1947⁴ ، كما نشط في فرقة الهاوية سنة 1951 ، ثم عين مديرا لفرقة جبهة التحرير الوطني بتونس سنة 1952 ، حيث أخرج لها كل المسرحيات منها : "أبناء القصبه" 1958 و "دم الأحرار" 1960 ، ثم أصبح مديرا لفرقة المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1972 ، أخرج العديد من المسرحيات منها : "حسان طيرو" 1963 و "الحياة حلم" 1964 و "الجثة المطوقة" 1967 ، ومثل مصطفى كاتب في فلم "ريح الأوراس" و "الليل يخاف من الشمس" عام 1965 ، وأخرج مصطفى كاتب فلم "

¹ - سماها الكاتب فيما بعد باسم "النائب المحترم أو القدر"

² - ينظر عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة - (الأجواد - الأقوال - اللثام) - ، موفم للنشر ، وهران ، (د ط)، 1997 ، ص65.

³ - ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص185.

⁴ - ينظر المرجع نفسه ، ص178.

الغولة" الذي عرض عام 1951 ، ثم ابتعد عن المسرح لظروف صحية ، ليعاد تعيينه سنة 1989 مديرا للمسرح الوطني الجزائري ، وكانت آخر مسرحياته " بائع راسوبي قرطاسو" ، توفي بمرسيليا في فرنسا يوم 29 اكتوبر 1989 اثر داء عضال¹ .

عبد القادر ولد الرحمان كاكي:

هو عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي من مواليد 18 فيفري 1934 بالمخروسة في مستغانم ، انضم عام 1942 إلى الكشافة الجزائرية ، ومنها تشبعت روحه بالوطنية ، ألف سنة 1945 مسرحية "قصة زهرة" ذات الفصل الواحد وعمره لا يتعدى 11 سنة ، ثم التحق بالجمعية الثقافية السعيدية² ، وفي عام 1958 أسس كاكي فرقة القراقوز ، ثم التحق بالمسرح الوطني (فرع وهران) ، كان يبدو على كاكي ضعف واضح في النطق بالعربية الفصحى وهو يعترف -متأسفا- بجهله القراءة والكتابة ، ويصرح أنه يكتب مسرحياته العامية بالأحرف اللاتينية³ ، كتب العديد من المسرحيات منها : "إفريقيا قبل واحد" و "كل واحد وحكمو" و "القرباب والصالحين" ، نال عام 1966 جائزة مهرجان صفاقص عن "القرباب والصالحين" ، كما نال عام 1990 الجائزة الكبرى للمعهد الدولي للمسرح بالقاهرة⁴ ، توفي يوم 14 نوفمبر 1995 بوهران.

أحمد عياد (رويشد):

من مواليد 20 أفريل 1921 بالعاصمة ، سمي رويشد لشغفه برشيد القسنطيني ، كانت هوايته في بادئ الأمر الرياضة وكرة القدم لكنه لم يوفق⁵ ، ثم التحق بفرقة "رضا باي" المسرحية ومثل فيها العديد من المسرحيات الكوميديّة القصيرة ، انضم سنة 1942 إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا ، ثم انضم إلى فرقة محمد الرازي ومثل العديد من المسرحيات منها : "مصائب بوزيد" و "بوزيد والجن" ، كما مثل العديد من

¹ - ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص 179.

² - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 73.

³ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

⁴ - ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص 185.

⁵ - ينظر المرجع نفسه ، ص 180.

السكاتشات الإذاعية سنة 1953¹ ، بعد الاستقلال تألق نجمه في "حسان طيرو" 1964 و "الغولة" 1966 و "آه يا حسان" 1978 ، مثل في العديد من الأفلام السينمائية مثل : "حسان طيرو" و "هروب حسان طيرو" و "حسان النية" و "الأفيون والعصا" توفي يوم 28 جانفي 1999 اثر مرض عضال .

خامسا : اتجاهات المسرح الجزائري

توزع المسرحيون الجزائريون إلى اتجاهين ، ومنهما استلهم المسرح الجزائري في بداياته كل أفكاره وقضاياها وهما الاتجاه الشعبي الذي انحاز للجماهير لغة ومضمونا ، والاتجاه الإصلاحى الذي حاول الإصلاح والتعليم وإرجاع الجماهير إلى أصالتهم وثقافتهم العربية والإسلامية .

1- الاتجاه الشعبي :

هذا الاتجاه اتخذ من العامية الدارجة لغة له ، ومن الطبيعي أن تكون القضايا الاجتماعية هي التي يعالجها هذا الاتجاه ، وتكون في قالب هزلي ساخر وهادف ، وعلى رأس هذا التيار نجد رشيد القسنطيني وباشطرزي وعلي سلالي (علالو) ، وقد لقي هذا التيار نجاحا واسعا منذ عرض مسرحية جحا سنة 1926 ، وذلك لمحاكاة هذا المسرح للواقع الجزائري ولطابع الضحك والفكاهة الذي يتفاعل معه الجمهور ، إلى جانب الموسيقى والغناء الذي يتخلل عروضه في أغلب الأحيان ، مثلت مسرحية "فاقو" سنة 1934 وهي مسرحية كوميدية موسيقية ومسرحية "الخونة" ، وقد لقيت المسرحيتان نجاحا منقطع النظير² ، وكما هو معروف فرشيد القسنطيني كان ممثلا ومخرجا ومطربا ، ومن مسرحياته نذكر : "بابا قدور الطماع" و "العجوز والعجوزة" و "الله يسترنا" ، ومن مسرحيات باشطرزي نذكر : "ما ينفع غير الصبح" و "البوزريعي في العسكرية" و "الحاجة حليلة" وغيرها من المسرحيات الشعبية الاجتماعية التي لقيت رواجاً كبيراً لدى الجمهور الجزائري ، وما يؤخذ على هذا الاتجاه أن مسرحه كانا بعيدا على رجال الأدب ، ولم يفلح رواده في الكتابة بالفصحى ، وكانوا يوظفون العامية المختلطة بالفرنسية وأحيانا اللغة السوقية ، لكنهم ظلوا منضوين تحت غطاء الجمهور الذي كان يجلبهم ويتفاعل معهم وهذا ما ضمن لهم النجاح والاستمرارية .

¹ - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 72 .

² - ينظر إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، ص 48 .

2- الاتجاه الإصلاحي :

وهو الذي تغذي من الحركة الإصلاحية ورأى من الفصحى لغة تعيد الشعب الجزائري إلى عروته ودينه ، لذا كان لزاما أن يهتم بالمواضيع الدينية والتاريخية والثورية ، وقد كانت انطلاقة المسرح الجزائري من خلال هذا الاتجاه ، فجورج أبيض قدم لنا مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و "نارات العرب" الفصيحتان ، وما لحق زيارته من نصوص جزائرية كانت فصيحة، ونشأت ضمن هذا الاتجاه مجموعة من الفرق أبرزها جمعية الطلبة المسلمين وجمعية المهديية وجمعية الموسيقى المطربية ، ومن النصوص المسرحية نذكر "الشفاء بعد العناء" و "خديعة الغرام" و "بديع" للطاهر علي الشريف ، و "في سبيل الوطن" و "فتح الأندلس" لمقتبسهما محمد المنصالي ، ومسرحية "الجهلاء المدعون بالعلم" لمحي الدين باشطري¹ وكلها كانت بالفصحى ، ويؤلف لنا أحمد توفيق المدني مسرحية "حنبل" التاريخية التي تجسد الكفاح وتمجد الوطن في صراع هذه الشخصية ضد روما ، وهي نوع من الإبعاد الزماني والمكاني للواقع الذي يعيشه الجزائريون مع الاستعمار الفرنسي ، نفس الحالة بالنسبة لمسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي 1952 التي هي الأخرى تمجد الكفاح والثورة ، ولا تغيب علينا مسرحية "بلال" الشعرية لمحمد العيد آل خليفة التي تحكي صمود سيدنا بلال في وجه الظلم واستماتته من أجل دينه وعقيدته ، وألف عبد الرحمان جيلالي مسرحية "الهجرة النبوية" التي يحكي فيها هجرة حبيبنا المصطفى صلوات الله وسلامه عليه ، ويُعد محمد الطاهر فضلاء من رواد هذا الاتجاه ، فهو خريج جمعية العلماء المسلمين وقد كانت مسرحيته "ليلي بنت الكرامة" و "الصحراء" من المسرحيات الفصيحة المبدعة بشهادة النقاد ، فليلي بنت الكرامة حاول من خلالها محاربة النظام القبلي الجائر الذي لا يقره لا دين ولا عرف ، بينما حاول (فضلاء) من خلال مسرحية "الصحراء" الحديث عن الكفاح والثورة وتمجيدهما .

وما يؤخذ على هذا الاتجاه أن اختيارهم للفصحى لم يلق الإقبال المناسب للجمهور الجزائري ، فالجمهور لن يجد في مسرح لا يفهمه أية متعة أو تفاعل ، وما زاد الطين بلة منع الاستعمار الفرنسي للمسرح الفصيح وعروضه مما أفسح المجال للمسرح العامي بالانتشار .

¹ - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر، ص 78.

سادسا: موضوعات المسرح الجزائري

إن للمسرح غايتان أولهما الإمتاع وثانيهما التوجيه ، أما الغاية الأولى فهي نسبية تختلف من شخص لآخر حسب الذوق والمستوى وأما الغاية الثانية فقد عني بها المسرح الجزائري فكانت نصوصه مستلهمة لأحداث التاريخ ومعالجة لهموم المجتمع ومآسيه ، وتوغلت في مكامن النفوس معالجة لعيوبها وتناقضاتها .

ولقد كان لهذه الموضوعات دور في نجاح عروض مسرحية في مقابل عروض أخرى لم تلق النجاح المنشود ، لذا كانت المواضيع التي تناولها المسرح الجزائري متباينة ، ويمكن لنا تصنيفها إلى قسمين : قسم يخص المسرحيات المنجزة قبل الثورة التحريرية وقسم يخص ما بعدها ، فالمستعمر الفرنسي الذي فرض رقابة على المسرح وعروضه منع كل ما يفسد عليه استقراره ، فحاول الكتاب الهروب إلى التاريخ الإسلامي والمغربي والمواضيع الاجتماعية ، إضافة إلى المسرحيات التاريخية الغربية المترجمة أو المقتبسة ، بينما يتناول القسم الثاني المسرحيات المنجزة بعد الثورة التحريرية حيث تناولت المواضيع الاجتماعية والنضالية المجددة للثورة ، إضافة إلى المواضيع الأخلاقية والنفسية والذهنية ، وسنحاول سردها على التفصيل التالي :

1- موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية :

أ- الموضوعات التاريخية :

ارتقى المسرحيون في أحضان التاريخ لما اشتدت عليهم وطأة المستعمر الفرنسي ، فكان من أهم الوسائل لاستنهاض الهمم واستحضار البطولات ، ونتج في ظلله أدب مسرحي تاريخي شعري ونثري¹ ، فجورج أبيض قدم للجزائريين مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و "نارات العرب" واللذان أثرتا أيما تأثير في المثقفين الجزائريين ودفعت بهم إلى الابتكار والإبداع² ، ومن المسرحيات التاريخية التي ألفت في ذلك الوقت "جحا" لعلالو و "دحمون" لسعد الله إبراهيم سنة 1926 ، و"طارق بن زياد" لمحمد صالح بن عتيق ، و "صنيع البرامكة" و

¹ - محمد صادق عفيفي ، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي (1900-1965م) ، دار الفكر، بيروت ، ط1، 1971 ، ص 248.

² - أنيسة بركات درار ، أدب النضال في الجزائر منذ سنة 1945م حتى الاستقلال ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، (د ط) ، 1984 ، ص 192.

"عنبسة" لأحمد رضا حوحو ، و " الأمر بأحكام الله " و " يزيد بن المهلب بن أبي صفر " لأحمد بن ذياب¹ ، ويمكن لنا تقسيم الموضوعات التاريخية إلى أقسام :

- التاريخ العربي الإسلامي :

ظل التاريخ العربي والإسلامي ملهما للكثير من الكتاب المسرحيين ، فهو زاخر بالبطولات والمفاخر ، وهو أصلهم الذي يحسون تجاهه بالعزة والكبرياء ، حيث يقول الطاهر زنير " يجب أن تكون مادة الرواية المسرحية وموضوعاتها مقتبسة من التاريخ العربي الحافل بالوقائع والأحداث ، وذلك ليتسنى للحاضرين أن يروا ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم ، ملائمة لتذوقهم ، مثيرة لعواطفهم وشعورهم"² ، ومسرحية "بلال" 1938 لمحمد العيد آل خليفة الشعرية هي النص الوحيد الذي وصلنا من تلك الحقبة ، وهي مسرحية تاريخية أبدع فيها الكاتب أيما إبداع ، وأضاف لها شخصيات من خياله ، فكانت ملحمة استنهض بها الهمم وحرك في الجماهير شعورهم وعواطفهم نحو أصالتهم الإسلامية الثائرة ضد الظلم والطغيان .

إن النصوص المسرحية المقدمة قبل الثورة التحريرية ومن خلال عناوينها توحى أن الكُتّاب اهتموا اهتماما كبيرا بالتراث العربي ، ومن بينها "الخنساء" و " أمير الأندلس " و " صلاح الدين " و " طارق بن زياد " و " امرؤ القيس " و " عنتره وعبلة " و " هارون الرشيد " و " صنيعة البرامكة " ، إلا أن جل هذه المسرحيات قد ضاعت ومن المؤكد أنها عرضت على الجماهير³ ، وما وصلنا سوى ثلاث مسرحيات وهي : "الخنساء" لمحمد الصالح رمضان والتي تناولت شخصية الخنساء في الجاهلية وفي الإسلام ، ومسرحية "بلال" لمحمد العيد آل خليفة الشعرية ، ومسرحية "المولد" لعبد الرحمان الجليلي والتي تحكي مولد المصطفى صلوات الله وسلامه عليه ، ويستلهم لنا أحمد رضا حوحو التراث العربي والإسلامي حين ألف مسرحيته "صنيعة البرامكة" و"ملكة غرناطة (عنبسة)" ففي الأولى يتحدث عن وفاء الشاعر المنذر بن المغيرة لأولياء نعمته من البرامكة الذين هُجروا من البلاد العربية في زمن المأمون ، بينما يتحدث في مسرحية ملكة غرناطة عن ما حدث في عهد ملوك الطوائف في الأندلس من صراع على السلطة وهو ومجون⁴ ، وقد كان لرجال الإصلاح وجمعية العلماء

¹ - عبد الملك مرتاض ، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954م)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط) ، 1983 ، ص 201 وما بعدها.

² - محمد مصاييف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ص 193 .

³ - ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 147.

⁴ - ينظر ادريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري - دراسة في الأشكال والمضامين- ، مكتبة الرشاد ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 ، ج 1 ، ص 206 وما بعدها.

المسلمين الدور في الدفع بالمسرح إلى التراث العربي والإسلامي قصد توعية الشعوب وغرس القيم الإسلامية في النفوس لمواجهة طمس الهوية العربية والإسلامية التي كانت تمارسه فرنسا في مدارسها ومؤسساتها .

- التاريخ المغربي القديم :

ومن الطبيعي أن يميل المسرحيون الجزائريون إلى جذورهم وسرد بطولاتهم وكفاحهم ضد الدخلاء من المستعمرين، فالجزائري يحرص دوماً على الدفاع عن حضارته الإسلامية والتي شكلت مع الحضارة القرطاجية كلا موحداً لا يتجزأ ، فمسرحية " حنبعل " لأحمد توفيق المدني حاول من خلالها إسقاط كفاح حنبعل ضد روما على واقع الشعب الجزائري الذي حاول طوال سنين التحرر من قبضة المستعمر الفرنسي ، ومن خلالها أراد أحمد توفيق المدني استنهاض الهمم والتغني بالأجداد الذين ما ركعوا لمستعمر قط ، وهو بهذا يضمن لمسرحيته الرواج دون معارضة من السلطات الفرنسية وفي نفس الوقت يوصل رسائله المشفرة إلى الجماهير ، بينما يؤلف لنا عبد الرحمان ماضوي مسرحية "يوغرطة" التي تحكي بطولته يوغرطة الأمازيغي ضد الاستعمار الروماني ، وهناك العديد من المسرحيات التي مجدت تاريخ الجزائر البعيد ومنها : "الكاهنة" لعبد الباقي ناقلي ، و "كاهنة الأوراس" لمحمد البشير الإبراهيمي ، و " روما" لعبد الرحمان ماضوي¹ .

- التاريخ الإنساني العالمي :

دأب المسرحيون الجزائريون كغيرهم من المشاركة على الاقتباس من المسرح الغربي وتاريخه ، لما يجويه من مواعظ وعبر ، ومن أهم ما وصلنا مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري التي يتحدث الكاتب فيها عن قصة نبيرون الذي حكم روما بين سنتي (54-68م)² وأحرقها وعات فيها تفتيلاً وتنكيلاً بالمسيحيين، وتنتهي المسرحية بانتحاره بعد أن ثار شعبه ضده ، وهي عبرة لكل طاغية يحكم بأهوائه ويستبد برأيه دون شعبه .

¹ - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر، ص 137.

² - ينظر عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 76.

ب- الموضوعات الاجتماعية :

من الطبيعي أن يرتقي المسرح في أحضان المجتمع فيعبر عن همومه ومشاكله وآلامه ، ولقد كانت انطلاقة المسرح الجزائري على رأي الكثيرين مسرحا اجتماعيا ، لأن أول مسرحية جزائرية هي مسرحية "الشفاء بعد العناء" للطاهر علي الشريف 1921 من فصل واحد ثم "خديعة الغرام" في أربعة فصول سنة 1924¹ وكانت هذه المسرحيات تعالج جميعها مشاكل اجتماعية ، كمشكلة إدمان الخمر ، وما ينشأ عنها من مضار وأضرار².

ثم يأتي رشيد القسنطيني ومحي الدين باشطرزي وعلولة والذين كانوا يحاكون الشارع الجزائري ويصورون واقعه ، ولعل المسرحيات الاجتماعية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية كانت أكثر نضجا، سواء من الناحية الأسلوبية أو الشكلية وحتى اللغوية ، فهي تميزت بالأسلوب الأدبي الراقى وباللغة العربية الفصحى التي تفهم في جميع أنحاء الجزائر ، كما تفهم في جميع الأقطار العربية الأخرى³ ، فالبشير الإبراهيمي كتب لنا مسرحية "رواية الثلاثة" شعرا ، والتي عالج من خلالها ظاهرة البخل والشح ، وقد حاول المسرح الجزائري قبل الثورة معالجة الكثير من الأمراض الاجتماعية التي تهدد كيانه وروابطه ، كالبخل والنفاق والتزوير والطلاق والطبقية والسرقعة والتكبر والشعوذة والدجل ومشاكل الأسر وغيرها .

وعالج أحمد بن ذياب في مسرحيته "امرأة الأب" مشاكل كثيرة كاليتيم ومكر النساء وفساد المجتمع والشعوذة وفساد الأخلاق ، بينما عالج مسرحية "زعيط وأمعيط ونقاز الحيط" لمحمد التوري الواقع الذي يعيشه الجزائريون إبان الاستعمار الفرنسي ، ذلك الواقع الذي أرغمهم على الهجرة طلبا للرزق ، بينما أرغم آخرون للارتزاق بالسرقعة ، كما عالج أحمد رضا حوحو في مسرحيته "أدباء المظهر" واقع المثقفين الذين كثر فيهم الأشباه والمتطفلين على الكتابة والتأليف ، وهناك العديد من المسرحيات الاجتماعية التي تعالج الواقع بأسلوب

¹ - بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص 14.

² - عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 198.

³ - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر ، ص 129.

فكاهي ساخر وهادف والتي نذكر منها : "البارح واليوم" و "الأم وإبليس" و "المشحاح" و"وعلاش رايك تالف" و"كيد النساء" و "الشباب السكير الجاهل" و "السحار"¹ وغيرها .

2- موضوعات المسرح الجزائري بعد الثورة التحريرية

أ- المسرحية الثورية

أرخت الثورة التحريرية بظلالها على الأقلام المبدعة ، وانبرى لها الكتاب والمخرجون للدفاع عنها والتخندق خلفها ، وظل المسرح مواكبا للثورة ولأحداثها ومرافقا لجماهيرها ومجاهديها ، فالممثلون كانوا يقدمون العروض في القاعات وفي الساحات وفي السجون وفي الجبال ، كما اهتم المسرح الوطني الجزائري بعد إنشائه بتقديم مسرحيات عن الثورة التحريرية ، وذلك لإبراز المقاومة الثقافية والدور الذي لعبه المسرح في الثورة² .

والنصوص المسرحية النضالية قليلة نظرا لقلّة الاهتمام بالفن المسرحي أثناء الثورة ، ومن هذه النصوص ما كتب في الخارج من طرف الطلبة ، ومن المسرحيات النضالية نذكر : " مصرع الطغاة" لعبد الله الركبي التي صور فيها الكاتب النضال ضد المستعمر ومحاربة العملاء والخونة والحشد للثورة التحريرية ودعمها ، بينما تعرض أبو العيد دودو في مسرحيته "التراب" إلى ظروف الثورة وإرهاصاتها ، كما عالج فيها قضايا اجتماعية وأسرية ، وتناول عبد الحليم رايس في مسرحيته "أولاد القصبه" العمل الفدائي في المدن ، وركز على العمل المسلح في القرى والأرياف في مسرحيته "الخالدون والعهد" ، واهتمت بعض المسرحيات بالمقاومة الوطنية التي توجت بالثورة التحريرية مثل " الجثة المطوقة" لكاتب ياسين و " احمرار الفجر" لآسيا جبار و " الريح" لمولود معمري وكلها كتبت قبل الاستقلال باستثناء مسرحية " حسان طيرو" لرويشد³ .

إلى جانب المسرحيات النضالية التي تناولت الثورة التحريرية ، طرحت مسرحيات أخرى موضوع الحركات التحريرية في العالم ، حيث تطرقت مسرحيتا " إفريقيا قبل سنة" لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي و " الكلاب" لتوم برون الجزارة إلى موضوع الاستعمار في القارة الإفريقية ، وعالجت مسرحية " الرجل

¹ - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر ، ص 129-130.

² - مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور -دراسة في سيولوجية المسرح الجزائري ومصادره-، الجزائر ، (د ط) ، 2002، ص 25.

³ - ينظر المرجع نفسه ، ص 25.

صاحب النعل المطاط" لكاتب ياسين موضوع الثورة الفيتنامية، واهتمت مسرحية "مونصيرا" لابمانويل رويلاس بالاستعمار الاسباني في القارة الأمريكية ، وتناولت مسرحية "بنادق الأم كرار" لبرتولد بريخت الحرب الأهلية في اسبانيا¹.

ب- المسرحية الاجتماعية والسياسية :

بعد التغيير الاجتماعي الذي بدأت تشهده الجزائر بعد الاستقلال ، كان لزاما على المسرحيين أن ينتهجوا نهجا جديدا في الكتابة مواكبين التحولات السياسية والاقتصادية التي تمر بها البلاد ، فتناول الكتاب قضايا البيروقراطية والمحسوبة والانتهازية والابتزاز والحقرة والفقر وغيرها ، فمسرحية "الغولة" لرويشد والتي تناولت الانتهازية والمحسوبة التي تفشت في الإدارة الجزائرية بعد الاستقلال بسبب تمهات الناس على كسب الأموال بطرق شرعية وغير شرعية ، مما كرس الطبقة في المجتمع ، فرويشد يصور لنا المناضل المزيف المناهض للثورة ، المستغل للفرص لتحقيق أغراضه على حساب المصلحة العامة ، وطرح الجندي خليفة في مسرحيته "في انتظار نوفمبر جديد" العلاقة بين الشعب والمسؤولين وما يشوبها من حفاء ، وسجل لنا محمد مرتاض في مسرحيته "الانتهازية" أمراض الإدارة الجزائرية من انتهازية ومحسوبة ورشوة وتواكل ولامبالاة ، وتناول عبد القادر السفيري في مسرحيته "غرفتين ومطبخ" قضية التزوح الريفي حيث ترك الكثيرون بيوتهم وأعمالهم بالريف للذهاب للمدينة ظنا منهم أنها الجنة التي يبحثون عنها .

ج- المسرحيات الإيديولوجية :

وهي تلك المسرحيات التي تتناول القضايا الفكرية والفلسفية وتصارعها فيما بينها ، فمسرحية "الهارب" للطاهر وطار حاول من خلالها التعبير عن مبادئ وإيديولوجيات كانت تتمخض في البلاد قبل الاستقلال سنة 1961 ، وهي أفكار تصب في الاختيار الإيديولوجي للبلاد نحو الاشتراكية الشيوعية² ، ويدعو الطاهر وطار من خلال هذه المسرحية إلى الثورة ضد البرجوازية والرأسمالية ، ونجد أبا العيد دودو في مسرحيته "البشير" يتناول ازدواجية القناعات وتعددتها وتمازج الانتماءات ، وتسخر المسرحية من العادات والمعتقدات البالية في المجتمع الجزائري ، وهناك مسرحيات أخرى تجسد صراع الأفكار والتوجهات وهي : " القراب والصالحين" و

¹ - مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور -دراسة في سييسولوجية المسرح الجزائري ومصادره ، ص 30.

² - ينظر صالح المباركية، المسرح في الجزائر ، ص 251.

كل واحد وحكمو" لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكبي ، و " ما ينفع غير الصح" لحي الدين باشطري والي سندرسها في الفصل الثالث من هذه الدراسة .

سابعاً : خصائص المسرح الجزائري

يتميز المسرح الجزائري عن غيره من المسارح العربية بسمات خاصة تبعا للظروف والعوامل التي أدت الى نشوئه وتبلوره ، ويعددها لنا مصطفى كاتب في نقاط وتتمثل فيما يلي ¹ :

- أنه ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت الإسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدهمة بالسكان ، وهو بشكل أو بآخر مسرح تجاري ، أي أنه ينتمي إلى المحترفين سواء كانوا فنانيين أو منظمي عروض مسرحية ، ولهذا فقد لبى ذلك المسرح منذ بدايته الأولى مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصلية.

- إنه مسرح مرتبط بالغناء وبلغته خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني ، وأيضا وافق ذوق المتفرج، وغلبت عليه سمة الفكاهة عن طريق الأداء حتى في المسرحيات الجديدة.

- مسرح شعبي غير مثقف بقي بعيدا عن رجال الأدب ، حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم ولذا بقيت كتاباتهم أعمال أدبية نشرت في المجلات والكتب.

- إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي ، وكان بعض هذه النصوص بوضع شفهي بواسطة أحد الممثلين ثم تجرى الكتابة في وقت لاحق، ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض.

¹ - ينظر علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1990 ، العدد 25، ص 460.

ثامنا : أزمة المسرح الجزائري

رغم المحاولات التي دأب رجال المسرح في الجزائر عليها للقضاء على ما يقاسيه هذا الفن ، وتلبية كل حاجيته ومتطلباته التي تجعل منه مسرحا جزائريا قائما بذاته ، يعبر عن مقومات الشخصية الجزائرية وماضيها وحاضرها ومستقبلها ، إلا أن المسرح الجزائري ما يزال يعاني الكثير من الأزمات والمشاكل ، حيث يقول مصطفى كاتب عن المسرح سنة 1985 " المسرح الجزائري يعيش حالة من الجمود الانتقالي فرضتها عليه الظروف السياسية الجديدة "1، ونجد مخلوف بوكرواح يستنفر الطاقات بقوله : " هل من المعقول أن لا تقدم المسارح الوطنية الرسمية في الجزائر وخلال موسم 1980-1981 أي عمل مسرحي يذكر .. هذا مخيف .. هذه كارثة ثقافية .. "2، لقد عاش المسرح الجزائري الاضطراب والتذبذب والتهميش منذ نشأته ، فبدل أن ينشأ كفن مستقل بذاته يدرس في المدارس والجامعات همش وترك ، ويمكن لنا سرد بعض المشاكل التي لازمته ولا تزال إلى يومنا هذا .

1- اللغة :

تعد اللغة من أهم العناصر الأدبية في النص المسرحي ، والمشكلة اللغوية تكمن في الجدلية الثائرة بين الكتاب المسرحيين ؛ أي اللغتين أنسب للعمل المسرحي الفصحى أو العامية ، فبين مدافع عن الفصحى التي يرى فيها الرقي والإبداع والشمولية وآخر مناد بالعامية التي يرى فيها محاكاة الواقع بصدق وعفوية ، وبين مبتكر للغة وسط تجمع الفرقاء من الرأيين المتعارضين ، وسنفصل هذه المشكلة في الفصل الثاني .

2- الكاتب المسرحي :

المسرحية مرآة من نوع خاص ، لا تعكس الحياة بكل ما فيها من أحداث وإنما يدخلها الفن ، فيذهب ويحذف ويزيد ويركز ، إنها مرآة مركز مركبة³ ، فالكاتب المسرحي له دور في معالجة الواقع وعكسه وتوجيه الجمهور وتثقيفه ، ومنذ بداية الثمانينيات وجد الكاتب المسرحي نفسه في حيرة ماذا سيكتب ؟ وغاب النص

¹ - إدريس فرقوة ، التراث في المسرح الجزائري ، ص 123 .

² - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

³ - محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، ص 149 .

الإبداعي في المسرح الجزائري ، فالإقتباس يغلب على التأليف ويتخذ أحيانا شكلا من التأليف الآخر ، بحيث يفرغ النص المقتبس من مضمونه ليلبسه مضمونا مختلفا¹ ، كما ظهر التأليف الجماعي للعروض الذي يجعل النص غير متماسك ومتزن ويفقده الجدوية والعمق ، فيموت بعد نهاية العرض وربما لا يطبع أصلا ، وقد غاب تأصيل النص المسرحي الذي يحافظ على الشخصية الجزائرية وبصمتها في النصوص المسرحية في مواجهة المذاهب الغربية المختلفة التي تعصف بأدبنا وبأصالته ، وتحولت العروض المسرحية إلى الاستعراض وإدخال الحركات البهلوانية والرقاصات المختلفة ، في مقابل إهمال النص وما يحويه من مخزون تراثي كبير ، وأصبح هدف المخرج هو الإتيان بالجديد والغريب ، وتعالى الدعوات إلى موت المؤلف ، حيث للمخرج أن يتصرف بالنص كما يشاء ، مما أحدث عزوف لدى الكتاب المتمرسين عن الكتابة ، وغاب بطبيعة الحال النص المسرحي المبدع .

3- الجمهور :

لا يمكن تصور مسرح بلا جمهور ، فهو يعد من ركائز المسرح ، وهو المتلقي الأول للعروض المقدمة ، ولكنه هو الآخر يفتقد إليه المسرح الجزائري ، حيث يغيب الجمهور المتذوق للفن ، الذي يعطيه قيمته ، ولعل هذا راجع إلى نسبة الأمية المنتشرة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال ، وكذا غياب سياسة تثقيفية واضحة تحاول زرع هذا الفن في الوسط الاجتماعي ، كبرجة مادة المسرح في برنامج المنظومة التربوية -مثلا- ، لأن المسرح مسبوغ بميزة جماعية، كونه باحة للتلاقي وميدان للمشاركة ، وعملية جامعة للتأليف وتحطيم الانفصالية² ، وغيابه عن المسرح يحكم على الأخير بالتقهقر والزوال ، فالجمهور هو المروج الرئيسي إلى جانب الإعلام للعمل المسرحي ، ولتواصل المسرح يجب أن يكون لنفسه رباط وثيق بينه وبين جمهوره .

إن المسرح الجزائري لا يملك جمهورا عريضا يتابع إنتاجه، وإنما يعتمد على فئة قليلة من المثقفين ، وفئة أخرى تستكمل مفاتيح التذوق المسرحي ، وترجع قلة الجمهور إلى أن المسرح مازال لم يدخل ضمن العادات الثقافية للناس كما هو الحال بالنسبة للأفلام السنمائية³ التي اقتحمت البيوت ، والجمهور الجزائري عادة يبحث

¹ - أحمد فرحات ، أصوات ثقافية ، ص 185 .

² - سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1999، ص 31.

³ - ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 61-62.

عن الفكاهة والضحك لا غير ، مما جعل الكتاب يتزلون إلى رغبة الجماهير وميولاتهم ، فكُرس الرداءة في العمل المسرحي .

4- الجانب المالي :

لا شك أن هناك غياب لدعم الفنانين والمخرجين والكتاب ، مما يؤثر في جودة العمل المسرحي ورقية واستمراريته ، بينما يوجه الدعم عادة إلى المؤسسات الثقافية التابعة للدولة ، وتذهب العديد من الفرق والجمعيات الثقافية للبحث عن الدعم من مؤسسات الدولة الأخرى كالمبديات ودور الثقافة والوزارات المختلفة ، وهذا ما يجعل العمل المسرحي مرتبطا بالاحتفاليات الموسمية ، وهو ما يؤدي بالفرق إلى التشتت وغياب الاستمرارية في العمل ، ولو أننا لمسنا مؤخرا اهتمام من وزارة الثقافة بالمسرح وعروضه ودعم المخرجين والممثلين وطباعة العديد من المسرحيات تحت إشرافها . نرجو لهذا الدعم أن يستمر ويتسع أكثر فأكثر .

وهناك الكثير من الأسباب الأخرى التي أدت إلى تدهور المسرح الجزائري ، يلخصها نور الدين عمرون فيما يلي¹ :

1- غياب مشروع ثقافي واضح ، حيث نجد أن الرواد الأوائل للمسرح كان همهم السيادة الوطنية في مقابل إهمال قيام مشروع مجتمع للدولة ، كما أن السلطة الجزائرية دخلت بعد الاستقلال في صراع تيارات مختلفة ايدولوجيا وفكريا ورجالها كانوا غير متعلمين .

2- غياب التكوين ، فكل العروض كانت ارتجالية من الممثلين مقتبسة وتألّفها جماعي ، وكانت عروض مناسباتية احتفالية ، مما يكرس الرداءة ويبعد الفن المسرحي عن دوره التوجيهي التثقيفي وجماله الفني .

3- غياب برمجة المسرح في الأطوار التعليمية يبعده عن الأكاديمية التي يسعى كل فن للوصول إليها .

4- البيروقراطية التي طغت على المسارح الجهوية باعتبارها مؤسسة اقتصادية .

¹ - ينظر نور الدين عمرون ، المسارح المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 254 وما بعدها.

- 5- الصراع الذي نشأ بين الأكاديميين والممثلين والمخرجين ، حيث لم يجد الأكاديميين مكانا لهم في إدارة المسارح بتواطؤ مع المسرحيين المهيكليين الذين يخشون من مكائهم نظرا لتكوينهم المتواضع ، مما أدى إلى تهميشهم وشح مردودهم في الدراسة والبحث .
- 6- غياب الاستمرارية في العروض و التنسيق بين المسارح والمدارس والجامعات .
- 7- الخطاب الإشهاري الدعائي الذي تميزت به التغطية الإعلامية للعروض ، وعرض المسرحية ليس لجمالها وفنها بل لمفهومها الإيديولوجي والجهوي وأحيانا اللغوي .
- 8- غياب دور المطابع ودور النشر والتوثيق في طباعة النصوص المسرحية وترجمة المسرحيات العالمية .
- ولا يجب علينا بعد هذا كله أن نقف عند هذه المشاكل ونكتفي بذلك ، بل علينا أن نرى الحلول الممكنة التي تخرج المسرح الجزائري من أزمته ليقوم بدوره كما يجب في النهوض بالمتجمع وتطوره ، ويمكن أن نلخص الحلول المقترحة - للتخفيف من وطأة هذه الأزمة التي يعانيها المسرح الجزائري - فيما يلي¹ :
- 1- العناية بالنص المسرحي وتحفيز المبدعين على الكتابة في حرية دون توجيه أو تضيق .
 - 2- تعميم المسارح والقاعات على كل البلديات لتقريب المسرح من الجمهور ، وإصلاح المؤسسات المسرحية وتنظيم عملها .
 - 3- إدخال مادة المسرح في البرامج التعليمية المختلفة ، وإنشاء معاهد وكليات في الجامعات تعنى بالمسرح وفنونه .
 - 4- حماية الفنان المسرحي بقوانين وزارية ، ودعمه ماديا وتثمين جهوده .
 - 5- تنسيق الجهود بين المسرح المحترف ومسرح الهواة ، وتكوين جاد للمسرحيين .
 - 6- دراسة التجارب المسرحية الماضية والاستفادة منها ، والانفتاح على التجارب المسرحية العالمية .

¹ - ينظر إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري ، ص135-136.

7- تنظيم الملتقيات والمهرجانات المسرحية الوطنية والدولية والمسابقات التي تخلق جو التنافس بين الفرق المسرحية.

8- توجيه الصحافة والإعلام نحو المسرح ، مما يضمن له التواصل والانتشار .

الفصل الثاني

المسرح الجزائري في ضوء جدلية الفصحى والعامية

- ❖ أولا : الفصحى تاريخها، صفاها، استعمالاتها
- ❖ ثانيا : العامية أسباب نشأتها ، خصائصها التركيبية ، استعمالاتها
- ❖ ثالثا : الفصحى واللهجات المتفرعة عنها في الجزائر قبل وبعد الاستقلال
- ❖ رابعا : الصلة بين العربية الفصحى وعاميتها في الجزائر
- ❖ خامسا : لغة الحوار المسرحي وأصوله
- ❖ سادسا : اللغة والشخصية المسرحية
- ❖ سابعا : تعدد لغة الخطاب في المسرح الجزائري
- ❖ ثامنا : لغة المسرح العربي بين العامية والفصحى
- ❖ تاسعا : النص المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية

تهيد :

اللغة بطبيعتها كائن تفاعلي متغير ، يؤثر ويتأثر ، ولقد تغيرت معظم اللغات التي عرفها الإنسان وتمازجت بلغات أخرى ، فزادت في رصيدها وأضافت إلى رصيد غيرها من اللغات المجاورة ، فاللاتينية على سبيل المثال انقسمت إلى عدة لغات كالإيطالية والإسبانية والفرنسية ، وتبقى الفصحى الوحيدة التي ضمن لها المولى عز وجل الحفظ لارتباطها بالذكر الحكيم حين قال ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾¹ ، وبطبيعة اللغة التي تمتاز بالتفاعل والمغايرة والتأثر والتحوّر والتطور ، نشأت اللغة العامية في المجتمعات العربية وأثرت وتأثرت ، فاتسعت الهوة بينها وبين الفصحى .

وفي هذا الفصل سنحاول التوسع في هذا الإشكال الذي نعالجه ، ونتحدث بالأساس على اللغة الفصحى والعامية وكيفية نشوئهما وخصائصهما واستعمالهما ، ثم نتحدث عن اللهجة الجزائرية وظروف نشوئها ومميزاتها ، ثم ندخل في صلب الإشكال الذي نحن بصدد معالجته وهو جدلية الفصحى والعامية في الخطاب المسرحي عموما والخطاب المسرحي الجزائري بشكل خاص .

أولا : الفصحى تاريخها ، صفاتها ، استعمالاتها

1- تاريخ الفصحى :

وقبل حديثنا عن الفصحى كلفظ اصطلاحي ، وجب علينا الولوج إلى المفهوم اللغوي للفصحى ، والذي عرفه ابن سنان الخفاجي في قوله " الفصاحة الظهور والبيان ، ومنها أفصح اللبّ إذا انجلت رغوته ، وفصح فهو فصيح ، قال الشاعر : وتحت الرغوّة اللبّ الفصيح ، ويقال أفصح الصبح إذا بدا ضوءه ، وأفصح كل شيء إذا وضح² ، ويقصد بالفصاحة لغة الانجلاء والظهور ، ومنه نقول أفصح الإنسان إذا عبّر وأبان عمّا في خلدّه .

¹ - سورة الحجر ، الآية 09 .

² - ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص 56 - 57 .

ومن النواحي المجهولة في تاريخ الفصحى نشأتها الأولى ، فإننا لا نعرف عنها شيئا يقينيا ، حيث لم تكن العربية قبل الإسلام لغة واحدة ، بل كانت لغات ذكر منها القدماء ستا¹ :

- المسند : لغة حمير في اليمن ولم يكن العدنانيون يفهمونها .
- الزبور : لغة حضرموت وبعض اليمن .
- الرشق : لغة عدن والحد ، والجند جزء من اليمن .
- الحويل : لغة مَهْرَة (بين عمان وحضرموت) والشحر ، على ساحل المحيط الهندي بين عدن وعمان .
- الزقزقة : لغة الأشعريين (من قبائل كهلان من القحطانية) .
- الميين : وهي لغة العدنانيين بالحجاز ونجد وسائر شمال الجزيرة العربية .

ولقد اندثر معظم هذه اللغات ، وبقيت الميين لغة العدنانيين ، وهي التي وصلتنا في الآثار الأدبية القديمة شعرا ونثرا ، وبها نزل القرآن الكريم على الحبيب المصطفى صلوات ربي وسلامه عليه ، ولا يكاد القرن السابع للميلاد ينتصف ، حتى نجد أنفسنا أمام لغة غنية بمفرداتها تامة في إعرابها، متينة في تراكيبها ، صقيلة في أساليبها التعبيرية، ناضجة في الصور التجريدية² .

تعرف العربية الفصحى بلغة عدنان مقابلة بلغة قحطان ، وتعرف كذلك بلغة مضر . ويفضل المؤرخون تسميتها بلغة قريش أو لغة مكة ، وهذه التسمية الأخيرة ليست دقيقة ، ذلك لأن الدور الذي لعبته قريش في تكوين هذه اللغة قبل الإسلام ثانوي لا يؤبه له ، بدليل أن الشعر الذي اعتمده الصرفيون والنحويون عند استنباط قواعد اللغة وأحكامها ، وأكثر ما اعتمدوه — كان شعرا ؛ الشعر الجاهلي نجديا وحجازيا ، ولا ينكر اللغويون القدامى أن جل ما أخذوه كان عن الأعراب لا عن أهل المدن ، غير أن نسبة الفصحى إلى قريش ومكة ، كان لما اكتسبته من مكانة دينية وسياسية³ .

¹ - مختار نويوات ، الصلة بين العربية الفصحى وعاميتها بالجزائر - المعالم الكبرى - ، الفصحى وعاميتها . منشورات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، ط1 ، 2008 ، ص 126-127.

² - أنيس فريجة ، اللهجات وأسلوب دراستها ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1989 ، ص 15.

³ - المرجع نفسه ، ص16.

إن تاريخ الفصحى يثير مشاكل لغوية تاريخية عديدة ، فأين نشأت ؟ وهل كانت لغة تخاطب؟ وأي قوم كانوا يتخاطبون بها ؟ أم أنها كانت لغة الشعر والأدب والدين ؟ وماذا نعرف عنها قبل أن دون بها القرآن الكريم وقبل أن يجمع ما وجد من نتف من أدب الجاهليين ؟ أسئلة لا يمكننا أن نجيب عنها إجابة علمية دقيقة .

لا يمكننا نحن معشر الدارسين أن نعتمد لغة كما وصلتنا مدونة لدراسة اللغة في عهدها السابقة ، وذلك لأن ما وصلنا مصدره هو الشعر الجاهلي أولا ، ثم القرآن الكريم ثانيا ، ولا يمكن أن تكون لغة الشعر والأدب والدين لغة تعكس خطاب الناس في معاشهم ومكاسبهم ، الشعر صناعة والأدب خلق فني ، أما لغة الناس فنتيجة تطور طبيعي بعيد عن الصنعة والزخرف ، كما لا يصح اعتماد المادة اللغوية التي عثر عليها على الحجاره والأنصبة في الحجاز وفي شمالي الجزيرة العربية وأطرافها مما يلي بلاد الآرميين، لأنها لغة على كثير من الركافة والرطانة والعجمة¹ ، ولا يمكن لها أن تكون لغةً فصحي ، لأنها بعيدة كل البعد عن ما عهدناه في الشعر الجاهلي وفي القرآن الكريم ، ومن هنا كانت أحجية العربية الفصحى المعربة لغة ، هذا مبلغ رقيها لا تترك أثرا أدبيا جاهليا نفذ منه إلى أغوار ماضيها البعيد ؟ .

وعلينا هنا ترك الناحية التاريخية جانبا وما يخيم عليها من غموض ، ونتطرق إلى ما لدينا من مراحل مرت بها الفصحى ، نبدوها بالعصر الجاهلي و بالقرن الأول للهجرة حين كانت الفصاحة على أوجها ، والتي تمثلت في دواوين الشعر الجاهلي ، ومن بين المقاييس التي اعتمد عليها اللغويون في جمع اللغة عبر اختيار الرواة الموثوق بهم ، أمثال الأصمعي وأبي زيد الأنصاري وأبي عمر وبن العلاء وأبي عبيدة ، كما قاموا بتحديد القبائل الفصيحة أمثال بكر ، تميم ، وقيس ... ، ويحدثنا شوقي ضيف قائلا :

" ... اللغويون في القرن الثاني حين أقبلوا على القبائل النجدية يجمعون منها مادتهم ، إنما كانوا يتحرون الينابيع التي لا تزال نقية صافية ، وليس في عملهم ما يشكك في لغة مكة أثناء العصر الجاهلي وفترة نزول القرآن الكريم ، فقد التمسوا بغيتهم في القبائل المجاورة لقريش مثل كنانة وهذيل وبعض عشائر قيس ... " ² .

وبعد ذلك حل العصر الإسلامي الذي أحدث تغيرات على جميع المستويات ، فالقرآن الكريم أصبح مفخرة العرب في لغتهم ، إذ لم يُتح لأمة من الأمم كتاب مثله ، لا ديني ولا دنيوي من حيث البلاغة والتأثير في

¹ - أنيس فريجة ، اللهجات وأسلوب دراستها ، ص 16 .

² - ينظر شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي - ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 11 ، 1989 ، ج 1 ، ص 136 .

النفوس والقلوب¹ ، فأصبح القرآن الكريم النص الأول الموثوق به ، أما الحديث النبوي فقد فضل علماء اللغة عدم الاحتجاج به ، لأن الحديث الشريف ليس كل قول صدر عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ، بل كذلك الفعل والتقرير ، أضف إلى ذلك أن العلماء قد تأخروا في تدوينه ، وقد كان طبيعياً أن يتداوله الأعاجم والمولدون قبل هذا التدوين ، حتى ينهجوا نهج الرسول ويقتفوا أثره ، فزادوا وأنقصوا في عبارته ، وقدموا في كلماته وأخروا وأبدلوا ألفاظاً وألفاظاً² ، ومن أجل ذلك رأى أئمة اللغة والنحو من علماء البصرة والكوفة وبغداد أن لا يحتجوا بشيء من الحديث في إثبات لغة العرب والاستدلال على القواعد التي دوّنها ، لأن الأحاديث لم تكن تروى بألفاظها كما جاءت عن الرسول صلى الله عليه وسلم وإنما كانت تروى غالباً بمعانيها.

ومنه فإن اختلاط العرب بالأعاجم أدى إلى انتشار اللحن ، بل وإن رقعة الفصاحة ضاقت أكثر ، ومع نهاية القرن الرابع الهجري ، كانت العربية الفصحى لغة كل الأمصار ، أي لغة العرب وغير العرب ، فلم تسلم اللغة العربية من اللحن على لسان بعض الناطقين بها ، ولقد حاولت اللغة أن تتفّلت من قيود الإعراب ، فانتشرت مقابل ذلك اللغات العامية في لغة التخاطب اليومي ، وقد قال في هذا الجاحظ: "... أهل الأمصار إنما يتكلمون على لغة النازلة فيه من العرب ، ولذلك تجد الاختلاف في ألفاظ الكوفة والبصرة والشام ومصر .."³ ، فأصبح أهل الأمصار كلهم غير فصحاء لاختلاطهم بغيرهم ، وحتى أهل البادية انتشر اللحن في لسانهم ، وهذا الذي عبّر عنه بن جني في قوله: "... وكذلك أيضا لو فشا في أهل الوبر ما شاع في لغة أهل المدر من اضطراب الألسنة وخيالها، وانتقاض عادة الفصاحة وانتشارها، لوجب رفض لغتها، وترك تلقي ما يرد عنها"⁴ ثم حملت الفصاحة بعد ذلك على مفهوم الاستحسان ، ومنه يقال : هو من كلامنا ، سمعنا من العرب ، ثم حملت على مفهوم الموافقة كقياس العربية ، فما وافق القياس هو فصيح وما خالفه يعد شاذاً ، ليصل بعد ذلك

¹ - ينظر شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي - العصر الإسلامي - ، ج 2 ، ص 30 .

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 38

³ - أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق حسن السندي ، المطبعة التجارية ، مصر ، ط 1 ، 1926 ، ج 1 ، ص 33 .

⁴ - أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، القاهرة ، (د ط) ، 1952 ، ج 2 ، ص 5 .

مفهوم الفصاحة إلى التعبير البليغ ، فالكلام الفصيح هو الزاخر بالصور البيانية والمحسنات البديعية ، والفصاحة بهذا المفهوم هي قوة العبارة ونصاعة البيان ، وحسن التعبير¹.

2- صفات الفصحى

أ - الذخيرة اللغوية :

العربية تفوق بغناها أي لغة سامية أخرى ، ولا إسراف في القول أن معجم العربية من أضخم المعاجم ، وأن المرء ليقف معجبا حائرا أمام هذا البحر من الألفاظ ، الغني بالمفردات والأوصاف ، حيث أحصيت المفردات التي بها علاقة بالجمل ، فبلغت 5744 لفظة²، وهذا خير دليل على غناء الفصحى بالمفردات ، بينما نجدتها في اللغات الأخرى توافق لفظة واحدة أو لفظتين لا أكثر .

ب - التصعيد :

ونعني بالتصعيد قدرة اللغة على التجريد ، والصعود باللفظة من معناها الحسي إلى المعنوي ، وهذه صفة تتصف بها كل لغة راقية ، ولا تقل الفصحى عن سائر اللغات قابلية في التصعيد ، فلفظ "العقل" الذي كان مقترنا بجبل الشَّعر الذي كانت تربط به رجل الحمل ، وكذلك لفظ "المجد" الدال على امتلاء بطن الدابة ، لم يتوقف اللفظان عند هذا المعنى الحسي الملموس بل تجاوزاه إلى معاني أوسع وأسمى³ ، وبتقدم الحياة والفكر من جهة ، وقلة المفردات مقارنة بزخم الحياة من جهة أخرى ، وجد الإنسان نفسه مضطرا لاستعمال مفردات قديمة لمعاني جديدة عن طريق التجوز والتوسع .

¹ - حسين عبد القادر ، فن البلاغة ، عالم الكتب ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص65 .

² - أنيس فريجة ، اللهجات وأسلوب دراستها . ص 18 .

³ - ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ج - الاشتقاق :

تُرَدُّ الكلمات في جميع اللغات السامية إلى جذور ثلاثية نفترضها افتراضاً ، أي أننا لا نعرف كيف كانوا ينطقون هذا الجذر، ولا نعلم علم اليقين كيف استعملوه : اسماً أم فعلاً أم صفة ، ومن هذا الجذر يمكننا اشتقاق الكثير من المفردات بأوزان مختلفة ، فمثلاً جذر "علم" نشق منه أكثر من 120 وزناً لمعان مختلفة¹.

د - التوليد :

ويكون على نوعين : صوغ كلمات جديدة لا عهد للعربية الفصحى بها من قبل ، كلفظ اللامركزية ، الماهية ، الحيشية ، أو إسباغ معنى جديد على كلمة قديمة لم توضع لهذا المعنى ، مثل القاطرة ، المحرك ، الجريدة والهاتف² ، وقد أظهرت العربية قابلية فائقة للتوليد ، وهذه الخاصية تعني اللغة وتساعد على تطويرها ونموها ، لتعبر عن الحياة وتتماشى مع تطورها .

هـ - التعريب :

ونقصد به نطق كلمة أجنبية على نهج العربية وأوزانها ، وقد أظهرت العربية رحابة صدر لاقتباس المفردات الدالة على نواحي الحضارة والتي أصبح أفرادها ورثتها وبناتها³ ، ولا ينقص إدخال مفردات أجنبية إلى لغة ما شيئاً من رقيها ، لأن اللغات العالمية الحضارية ما أصبحت كذلك إلا لرحابة صدرها ، وقبولها لمفردات جديدة ، وتفاعلها مع اللغات المختلفة .

و - القياس :

" ما قيس على كلام العرب فهو كلام العرب " ⁴ ، وهذا مبدأ تأخذ به جل اللغات الحضارية ، لأن الحس اللغوي والبلاغة في التعبير لا يقتصر على عصر أو جيل .

¹ - أنيس فريجة ، اللهجات وأسلوب دراستها ، ص 19 .

² - المرجع نفسه ، ص 19

³ - المرجع نفسه ، ص 20 .

⁴ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

إن ما تميزت به فصاحتنا من مميزات جعلها تضمن لنفسها مكانة مرموقة بين نظيراتها من اللغات الأخرى ، ورغم هذا كله لغتنا اليوم ليست باللغة التفاعلية المسائرة للتطور السريع مع مرور الزمن ، فنحن لم نلاحظ تغييرا طرأ على هذه اللغة منذ عصرها الجاهلي ، والزمن يسير في تسارع ، وربما لن نجد الفصحى لنفسها مكانا بين اللغات الأخرى إذا بقيت بهذا الجمود .

3- ميادين استعمال الفصحى

للفصحى تاريخها وجذورها ، فهي لغة الشعر العربي ، وبمجيء الإسلام أثبتت الفصحى مكانتها ووجودها ، وأصبح من الضرورة الشرعية الحفاظ عليها وعلى سلامتها ، لأنها اللغة التي يُتَعَبَدُ بها قرآنا يتلى آناء الليل وأطراف النهار ، لتتسع رقعة العالم الإسلامي وتشرق شمس هذه اللغة في البقاع المختلفة ، وأصبحت بذلك الفصحى لغة كل مسلم في كل مكان ، وستحدث هنا عن مجالات استعمال الفصحى في واقعنا الجزائري خصوصا والواقع العربي عامة .

أ - الفصحى لغة القرآن الكريم :

ارتبط الإسلام باللغة العربية ارتباطا وثيقا ، فالقرآن الكريم والأحاديث النبوية جعلت للغة العربية مكانة تسمو على غيرها من اللغات التي عرفها التاريخ ، ذلك لأن من تمسك بالدين الحنيف تمسك أيضا بلغته¹ ، فالفصحى هي اللغة التي نتعبد بها في صلواتنا الخمس ، وهي اللغة التي وُحِّدَتْ عالمنا العربي من المحيط إلى الخليج ، منتشرةً محافظةً على وجودها باختلاف الزمان والمكان ، لأنها لغة كل المسلمين .

ب - الفصحى اللغة الرسمية :

بعد استقلال الجزائر ، قررت الحكومة الجزائرية اتخاذ جملة من القرارات أهمها :

__ تأسيس جريدة رسمية وطنية باللغة العربية ، وهي جريدة الشعب التي صدر عددها الأول في 12 ديسمبر 1962 ، وكذلك إنشاء قناة إذاعية ناطقة باللغة العربية .

¹ - أنيس إبراهيم ، اللغة بين القومية والعالمية ، دار المعارف ، مصر ، (د ط) ، 1970 ، ص 279.

— ما بين عام 1965 – 1967 أي بمجيء الرئيس الراحل هواري بومدين ، وأحمد طالب الإبراهيمي كوزير للتربية ، قُدر تكثيف الجهود لتوسيع نطاق اللغة العربية في مختلف القطاعات والمجالات .

— في عام 1971 صدر قانون التعريب : تعريب كل القطاعات والمؤسسات ولا سيما قطاع التعليم¹ ،

وأنشأت الجزائر بعد ذلك المجلس الأعلى للغة العربية ، وعمدت إلى عقد الكثير من المؤتمرات والملتقيات العربية ، وبذلك استطاعت اللغة العربية استرجاع مكانتها ، وأصبحت اللغة الرسمية ، أي لغة الدولة والإعلام والاتصال والقضاء ، ولغة المؤسسات ولغة التعليم ، فهي إذن اللغة الوطنية ، رغم التراجع الواضح لاعتمادها في الكثير من المواضيع مؤخرًا ، وتجدد الإشارة إلى أنه كثيرا ما يحدث تداخل بين الفصحى والعامية في الخطابات الرسمية أو في الحصص التلفزيونية ، وذلك يعود إلى عفوية اللغة المنطوقة مقارنة باللغة المكتوبة التي تمتاز بالانتقاء والأناة ، وهذا ما يجعل المتكلم ينطق ببعض الكلمات العامية .

ج – الفصحى لغة مقام الانقباض :

الفصحى لغة تكتسب بالتعلم ، فهي لا تخص كل الفئات المختلفة من المجتمع ، وبالتالي فهي لغة التعليم لأنها تدرس في مدارسنا الجزائرية ، ورغم هذا فإن الكثير من العلوم كالعلوم التكنولوجية والعلمية مثل الطب تدرس في جامعاتنا باللغة الفرنسية ، حيث ألف الدارسون كتبهم بها ، وليس من السهل لنا التخلص من هيمنة اللغة الفرنسية في سنين معدودة ، لكن تبقى الجهود محتشمة من طرف الدولة لتفعيل الفصحى وجعلها اللغة الأولى في البلاد .

ثانيا : العامية أسباب نشأتها ، خصائصها التركيبية ، استعمالاتها

1 – مفهوم اللغة العامية :

هي لغة الحديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية ، ويجري بها حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلاحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة ، وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها ، لأنها تلقائية متغيرة تتغير تبعا لتغير الأجيال وتغير الظروف المحيطة بهم¹ .

¹ - ينظر حولة طالب الإبراهيمي ، الجزائريون والمسألة اللغوية ، ترجمة محمد بيجانن ، دار الحكمة ، الجزائر ، (د ط) ، 2007 ، ص 196 .

إن وحدة اللغة بشكل مطلق لا وجود لها في أي مجتمع ، بل إنه يختلف نطق اللغة نفسها من شخص لآخر ومن حال لحال بين أفراد المجتمع الواحد ، فأى مجتمع حضاري يتصف بالثنائية اللغوية ، وهي وجود لغة عامية إلى جانب الفصحى ، وهذا طبيعي في كل اللغات ، وربما يكون الفارق عندنا في الهوة بين الفصحى والعامية والتي نراها متسعة بشكل كبير في لغتنا ، فالعامية لغة تفرض وجودها بين العامة ، بل إنها تختلف باختلاف المناطق في الوطن الواحد ، فعامية الشرق الجزائري تختلف عن عامية الغرب ، وعامية كل ولاية جزائرية تختلف عن غيرها من الولايات الأخرى .

ويحدثنا كمال يوسف الحاج عن العامية فيقول " العامية هي لغة الحس والعجلة ، لغة فجائية تلقائية انفعالية ، والانفعال بيولوجي الطابع ، لا يتيسر له وقت ولا فراغ كي يعمل بالروية ، ولهذا تطفو العامية على سطح الوجدان ، وتسيطر على روابط الجملة ، وهي لا تبالي بالعوامل النحوية ، بل تكتفي بإبراز ترويسات نفسياتنا ، والعامية خفيفة الخطى تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات ، والإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها ، وهي لا تقبل الحركات ، ولهذا لا تتركب من جمل بمعنى النحو ، وفي العامية ألفاظ ذات معنى ، وفي الفصحى جمل ذات معنى ، وفي العامية تُرصد الوجدانيات كالكذائف والمتفجرات ، وفيها لا نعثر على الجملة بالمعنى النحوي ، بل تتلاشى الروابط والعوامل فتبرز الصورة الكلامية كتلة واحدة ، تتفجر كالمفرقات ، ونظامها نظام الانضغاط وهي تترك لذهن السامع أن يدرك بالحدس نوع الصلة بين الكلمات " ².

ورغم أن هناك من يرى أن العامية لغة قائمة بذاتها حية نامية ، إلا أنها لا يمكن أن تستقيم لحاجتنا في التأليف والتدريس والخطابة والشعر والصحف والمؤتمرات وغير ذلك ، وحتى النصوص المسرحية العامية لا تصلح لتوحيد هذه الأمة والبلوغ بها مراتب الأمم المتقدمة في كل مجال ، في ظل تعدد اللهجات في قطرنا العربي ، ولكن يبقى للعامية دورها ومكانتها ووجودها وتفاعلها في المجتمعات .

¹ - محمد عبد الله عطوات ، اللغة الفصحى والعامية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص 65.

² - كمال يوسف الحاج ، فلسفة اللغة ، دار النهار ، بيروت ، (د ط) 1978 ، ص 237-238.

2 - مفهوم اللهجة :

اللهجة شكل من أشكال اللغة ، لها نظام خاص على المستوى الإفرادي والتركيبى والصوتي ، وتستعمل في محيط ضيق مقارنة مع اللغة نفسها¹ ، واللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث ، هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة ، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة ، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات لكل منها خصائصها ، ولكنها تشترك جميعا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض . وفيهم ما قد يدور بينهم من حديث ، فهما يتوقف على قدر الرابطة التي تربط بين هذه اللهجات² .

وبمكنا تحديد مصطلح العامية انطلاقا من الرقعة الجغرافية التي تعبر عنها تلك اللهجة ، فاللهجة تنوع للعامية ، لذا نسمي التنوعات المختلفة للعامية لهجة ، فنقول العامية الجزائرية واللهجة الجزائرية واللهجة العاصمية مثلا ، ونشوء اللهجات لا يقتصر على مجتمعاتنا العربية فحسب ، بل حتى في المجتمعات الغربية ، ففي سويسرا الألمانية تستعمل اللغة الألمانية بوجهين : اللغة الأدبية (المعيارية المشتركة) المعروفة في كل البلدان الجرمانية ، واللهجة السويسرية الألمانية بتأدياتها المختلفة الجهوية³ ، فاللهجة إذن لغة تنشأ المجتمعات لتلي مقتضيات التواصل فيما بين أفرادها .

3 - مفهوم العامية العربية :

العامية العربية فقدت جانبا من محاصيلها النحوية والصرفية بفعل آثار العوامل الصوتية وعوامل أخرى خارجية ، إلا أنها لم تتغير بنيتها الوظيفية⁴ ، وما يمكننا قوله أن العامية لغة تمتاز بالمرونة والسهولة ، فهي من إنشاء العامة ، وهي قبل كل شيء اللغة الأم التي يتلقاها المرء في مراحل الأولى بعد ولادته ، وتختلف العاميات في الوطن الواحد وتنوع إلى لهجات ، كما هو الحال في الجزائر ، فهناك عامية الغرب والشرق والشمال

¹ - Dubois J. Dictionnaire de linguistique . Larousse . Paris . 1973.p 149 .

² - أنيس إبراهيم ، في اللهجات العربية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د ط) ، 2003 ، ص15 .

³ - Wyler Alfred . Le Dialecte et l'Allemand en Suisse .Fondation Suisse de la culture Information - langue littérature Traduction française Nelly Lasserre. 1985. p 09 .

⁴ - ينظر عبد الجليل مرتاض ، العربية بين الطبع والتطبيع -دراسة لغوية تحليلية لتراكيب عربية-، سلسلة الدروس في اللغات والأدب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط) ، 1993، ص 186 .

والجنوب ، ونجد مثلا في منطقة الغرب الجزائري لهجة تلمسان ووهران هي أقرب لهجة المغربية منها إلى الجزائرية بينما نجد لهجة سوق أهراس والطارف أقرب إلى العامية التونسية وقس على ذلك .

4 - أسباب نشأة العامية :

لا يمكننا تصور أن العامية نشأت فجأة دون عوامل ومسببات أدت إلى ظهورها . ونشأتها أمر حتمي وطبعي في أي مجتمع . وحين نرجع إلى تاريخنا العربي ، نجد أن مؤرخينا أشاروا بإشارات حاولوا من خلالها شد الانتباه إلى العامية ، فقد تكلم الكسائي عن لحن العامة ، بينما ذكر الجاحظ كثيرا من النوادر اللغوية التي تعكس لحن العامة وعجمة بعض الناس ، وتكلم بن خلدون عن فساد الكلمة ولغة الأمصار ، ومنهم من أشار بإشارات دقيقة إلى لهجات وقرنوها بأسماء تميزها : ككشكشة أسد ، عنعنة تميم ، طمطمانية حمير ، عجعجة قضاة ، فحفحة هذيل وغيرها¹.. لكن أحدا من القدماء لم يدرسها ، وعلينا أن ننظر إلى الاختلافات في القراءات المتبعة في القرآن الكريم ، والذي نزل على لهجات عدة قبائل عربية ، لذا سنحاول بدورنا التطرق إلى الأسباب التي أدت إلى ظهور ونشأة العامية في أوساطنا العربية .

أ- المغايرة الفردية :

يثبت لنا علم اللغة أن لكل إنسان لهجته الخاصة ، ويرى علماء اللغة أن المجتمع الذي يتكلم أفراده لغة واحدة لا وجود له ، حيث أن هناك فروق في اللهجة عند الشخص نفسه من حيث الشدة واللين والنبرة والنغم وانتقاء المفردات والعبارات ، وهذا الاختلاف يطلق عليه بالمغايرة الفردية ، وتكون هذه المغايرة طبيعية وعفوية ، و تعد من بين العوامل التي أدت إلى نشأة العامية ، لأن اللغة في تفاعل مستمر مع مختلف العوامل المحيطة بها ، والمتكلم في تأثر دائم مع هذه الظروف ، بحيث نجد ينتقل من مستوى لآخر في المنطوق ، بل أحيانا نجد يتكلم بلهجات مختلفة في خطاب واحد .

ب- اللحن :

بدأ ظهور اللحن مع بداية اختلاط العرب بالعجم ، ويعرف لنا رمضان عبد التواب اللحن بقوله " هو مخالفة العربية الفصحى في الأصوات ، أو في الصيغ ، أو في تركيب الجملة وحركات الإعراب ، أو في دلالة

¹ - أنيس فريجة، اللهجات وأسلوب دراستها ، ص13.

الألفاظ ، وهذا هو كل ما كان يعنيه كل من ألف في لحن العامة من القدامى والمحدثين ، ويظهر ذلك بوضوح من الأمثلة من الأمثلة التي عاجلها في كتبهم¹ ، فظهور اللحن كان سببه قدوم الأعاجم واختلاطهم بالعرب ، هؤلاء الأعاجم الذين حاولوا اكتساب الفصحى كلغة ثانية بعد لغتهم الأولى ، وهذا أدى بهم إلى الخروج عن بعض القواعد والتي أصبحت فيما بعد على عكس لغة العرب الذين كانوا يتكلمون الفصحى بالسليقة ، ويمكن لنا القول أن العرب كانت عاميتهم فصحى .

ونلاحظ أن اللغة العربية لم تسلم من اللحن حتى عند بعض الناطقين بها ، ولقد حاولت أن تفلت من قيود الإعراب في جميع الحقب الزمنية التي تعاقب عليها ، بعد أن سُنت شريعة النحو ، ولم يستفحل المهجوم على الفصحى ونحوها إلا في الآونة الأخيرة .

ج- العوامل الطبيعية :

تعد العوامل الطبيعية من أهم الأسباب التي أدت إلى نشأة العامية وتغلغلها ، فللغة مجراها الطبيعي الذي تسير فيه ، وقد تحافظ اللغة على أصواتها وصرفها ونحوها وتركيبها زمنا طويلا ، إذا ظل المجتمع الذي يتكلمها منكمشا على ذاته ، وإن حدث هناك تغيير ما فسيكون طفيفا وبطيئا لا يظهر أثره في الحال ، أما إذا انحل المجتمع واتسع إلى مجتمعات أخرى فعندها تظهر الفروق بسرعة ووضوح .

إن اتساع الرقعة الجغرافية يعمل على تشعب الجرى وتجزئته إلى مجار صغيرة مختلفة ، مما أدى إلى ظهور لهجات كثيرة كعامية العراق ، وعامية نجد والحجاز ، وعامية اليمن ، وعامية مصر ، وعامية المغرب ... ، كما أن اختلاف البيئة الجغرافية من منطقة لأخرى يؤدي إلى اختلاف اللهجة ، فأهل الشمال ينعمون بمناخ معتدل ، بينما يقاسي أهل الجنوب طبيعة المنطقة الصحراوية الحارة والجافة ، والطبيعة الصحراوية بحشونتها لهجاتها تمتاز بالخشن والنبر ، وطبيعة الشمال المعتدلة لهجاتها تمتاز بالرقة واللين ، ولا يجب أن نغفل عن عامل التطور والاختلاف بين ما في المدينة من وسائل لا يتمتع بها أهل البوادي ، وهذا له تأثير في المعجم اللغوي للهجة .

¹ - رمضان عبد التواب ، لحن العامة والتطور اللغوي ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 2، 2000 ، ص 13 .

وتتميز اللهجات حسب اختلاف الطبقات الاجتماعية ، فالطبقات البسيطة تمتاز لهجاتها بالبساطة والتواضع ، بينما نجد الطبقات الراقية تمتاز باللغة المتكلفة والمصطنعة حيث لكل متكلم تأدية خاصة في الخطاب¹.

د-احتكاك اللغات بعضها ببعض:

اللغة كالكائن الحي في تفاعل مستمر مع البيئة التي تحيط به²، فعند دخول لغة جديدة إلى منطقة جغرافية بطبيعة الحال لا تدخل إلى فراغ لغوي ، بل ستجد لغات أخرى ولهجات تتفاعل معها ، لذا فإن اللغويين العرب وضعوا مقاييس للفصاحة ، من بينها علم مخالطة العربي للعجم ، وإلا تبطل الحجية بلسانه ، فاحتكاك اللغات واختلاطها بلغات أخرى -نتيجة غزو أو هجرة أو تجاور- عامل مهم من عوامل نشوء العامية ، ومثال ذلك مغربنا العربي ، والذي نشأت عاميته نتيجة الفتوحات الإسلامية ، حيث كانت اللهجات الأمازيغية اللغة الوحيدة المنتشرة ، ومع دخول العربية نشأت العامية المغاربية كنتيجة لتفاعل الفصحى بالأمازيغية ، ويقول ابن خلدون في مقدمته " ... وهذه الملكة ممتزجة من الملكة الأولى التي كانت للعرب ومن الملكة الثانية للعجم ، فعلى مقدار ما يسمعونه من العجمة ، ويربون عليه ، يبعدون عن الملكة الأولى ... " ³، فالأمازيغ في المغرب ساهموا وبشكل كبير في إيجاد ذلك المزيج اللغوي بين الفصحى والأمازيغية ، وفي استعمالهم للفصحى استعمالا خاصا .

5- الخصائص التركيبية للعامية :

تعتمد العامية على خصائص تميزها عن نظيرتها الفصحى ، وفي هذه الدراسة لا يتسع المجال لجرد كل الخصائص وشرحها ، وسنكتفي ببعض الخصائص على سبيل التمثيل ونذكر منها :

¹ - Baylon Christion et Paul Fabre . La sémantique avec des travaux pratiques d'application et leurs corrigés . collection Nathan – université . édition Ferband Nathan . France . 1984. P 57.

² - قصار الشريف، تقنيات التعبير الكتابي والشفوي- العمليات المنطقية- ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط) ، 1988، ج1، ص 430.

³ - عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ، تحقيق عبد السلام الشدادى ، بيت الفنون و العلوم و الآداب، الدار البيضاء، ط 1، 2005 ، ج 3، ص 257-258 .

أ- إبقاؤها على ترتيب الجملة العربية :

حيث حافظت العامية على ترتيب الجملة في اللغة العربية ، ففي العامية جمل اسمية وجمل فعلية ، ونذكر لذلك أمثلة:

– الإسناد في الجملة الفعلية :

مثل : جا خوه : فـ "جا" الفعل الماضي وهو المسند ، و "خوه" الفاعل المعرف بالإضافة وهو المسند إليه .

– الاستناد في الجملة الاسمية :

مثل : لولد مريض : فـ "لولد" المبتدأ وهو المسند إليه ، و "مريض" الخبر وهو المسند.

كما تعتمد الجملة هي الأخرى في العامية على مفهوم العامل المؤثر في الكلمات ومثال ذلك

– العامل في الجملة الفعلية :

مثل : جا لولد : ف "لولد" فاعل مرفوع بعامل لفظي وهو الفعل "جا" ، مثله مثل الجملة في الفصحى .

– العامل في الجملة الاسمية :

مثل : لولد مريض : فـ "لولد" مبتدأ مرفوع بعامل معنوي وهو الابتداء .

وهذه أمثلة على سبيل التمثيل وقس على ذلك ، فالعامية في الجزائر وغيرها من الدول العربية تخضع لنفس ترتيب الجملة في الفصحى ، كما أنها تعتمد على الإسناد وعلى نظرية العامل ، وتعتمد على ما يسميه النحاة بالفضلات كالنعت والبدل وغيرهما .

ب – بعض الظواهر اللغوية في العامية :

جرت العاميات على مجموعة من القواعد والتقاليد التي يلتزمها المجتمع واستعمالاته ، ومن أمثلة ذلك حالات النفي ، والاستفهام ، والتمني ، والأدوات المختلفة ، واستعمال الفعل ماضيا أو مضارعا ، أو أمرا ...¹

¹ - ينظر شاهين عبد الصبور ، في علم اللغة العام ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط4 ، 1984 ، ص 225.

- النفي :

تستعمل العامة للنفي الحرف "ما" الذي يسبق الفعل ، وحرف الشين الذي يلحق بالآخر كقولك : " ما جاش " ، حيث أشار عبد المالك مرتاض في قوله " ماعنديش" : نحتت هذه العبارة من "ما عندي شيء" والملاحظ انه قد يحذفون من اللفظة حرفيها الأخيرين معا ، وهذا طبعا للاختصار والتخفيف¹ . وهذا لا يقتصر على العامية الجزائرية فقط بل حتى على العاميات العربية الأخرى.

- الاستفهام:

توظف عاميتنا أدوات الاستفهام الفصحى مثل من؟ وما؟ ، كما أنها تعتمد على النغمة المنطوقة ، فالاستفهام العام في اللهجة يكون بلا أداة ، ويدل على الاستفهام نغمة الكلام² .

والاستفهام يعرف عن طريق النغمة أو عن طريق كلمة تدل على الاستفهام ، في الغالب تحتل الصدارة في الجملة ، تتمثل هذه العبارات فيما يلي: أش ، أش من ، وعلاش ، فاش ، كيفاش ، وقتاش ، قداش ، وين³ ومن الأمثلة نذكر:

واش: وهو تركيب منحوت من "وأي شيء" حذفوا منها الياءين بينما يحذف العامة الهمزة تخفيفا في النطق.

مين: أصلها "من أين" حذفت النون الأولى كعادة العامة في حذف أواخر الكلمات ، ثم حذفت الهمزة لأنها تمتاز بالثقل ، والعادة عندهم تجنب نطقها ، وهذا النحت لا يقتصر على العامية العربية فقط بل هو ظاهرة لغوية موجودة في كل اللغات.

وين: يستفهم بها عن المكان وهي تحل محل "أين" ، حيث أبدلت الهمزة واوا ومثال ذلك: "وين رايح" والمقصود "أين أراك رائحا" ، حذفت العوام الهمزة من أين أراك رائحا ، ومنه قولهم : "الجزاير" بدلا من الجزائر أي بحذف الهمزة⁴ .

¹ - عبد المالك مرتاض ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ط) ، 1981 ، ص 19.

² - عبد العزيز مطر، لهجة البدو في إقليم ساحل مريوط، دراسة لغوية، دار الكاتب العربي ، القاهرة، (د ط) 1967، ص 202.

³ - Tapiéro. N . Manuel d'arabe Algérien . Etudes Arabes et Islamiques . Librairie . C klincksieck . 2eme édition 1965 . p 12.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 37.

علاش: أصلها "على أي شيء"، وتحمل معنى لماذا، حيث حذفت الياءان والهمزتان.

لذا فمن المعلوم أن العامة يميلون للتسهيل في الحروف الشديدة الأقصى حلقية ، كالهزمة التي تسمع عندهم لا تظهر إلا في الكلمات التي أخذوها عن العربية والفصحى ، أما في اللغة الشعبية فإن الهزمة تسقط تماما ، أو تعوض بنصف حركة أو بواو أو بياء كما في اللهجات الشرقية¹ ، وهناك كثير من التراكيب المنحوتة التي تفيد الاستفهام لا تتسع الدراسة للإلمام بها جميعا.

- التثنية:

ما يميز العامية أنها تخلو من صور التثنية وهذه ليست ظاهرة غريبة حيث انه من سنن العرب الإتيان بلفظ الجمع والمراد واحد أو اثنان² ، وقد خلقت اللهجة من أكثر صور للتثنية، ومن الضمائر المثنى المتصلة والمنفصلة وخلت من إسم الإشارة للمثنى وخلت من تثنية الصفات³ ، ولعل ما يمتاز به المثنى من ثقل في النطق ووجود للهزمة - كأنتما أو مثل إذهبا - جعل العامة يستغنون عن كل صور التثنية ، فعدوهم الأزلي هو الثقل ، وهم يفضلون السكون والضم أو استبدال الحروف بالواو والياء .

- الإضافة:

العامة لا تصطنع الإضافة العربية المباشرة كأن يقولوا مثلا: شعب الجزائر فهم يقولون : "الشعب ديال الجزائر" و يتصلون بالإضافة عن طريق "ديال" أو "انتاع" في لهجات المغاربة ، ومنها لهجات الجزائريين كعبارة كتابي مثلا يعبرون عنها بقولهم: "الكتاب نتاعي"⁴.

فالعامية كما رأينا تعتمد على ما تعتمد عليه الفصحى من مسند ومسند إليه ومن التزامها بنظرية العوامل ، لكنها تعتمد على استعمالها الخاصة في التراكيب وتمتاز أساسا بالمرونة والسهولة.

¹ - مختار نويوات ، و محمد خان ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى (مشروع دراسة لسانية للدارجة في منطقة الزيان - بسكرة-) ، دار الهدى ، عين مليلة ، ط1، 2005، ص29.

² - أبو الحسن أحمد بن فارس ، الصحاحي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق أحمد حسن بسح ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص161.

³ - عبد العزيز مطر، لحة البدو في إقليم ساحل مروط ، ص222.

⁴ - عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص13.

- إهمالها للإعراب :

إهمال الإعراب ليس وليد نشأة العامية ، بل هو موجود منذ القدم ، فكلام أهل الحضر مضاد لكلام فصحاء العرب في حروفهم وتأليفهم ، إلا أنهم أخلّوا بأشياء من إعراب الكلام الفصيح¹ ، ومن الطبيعي أن تفتقد عاميتنا إلى الإعراب ، والعامية أغلبهم ذوو مستوى بسيط ، والكثير منهم أميون ، والإعراب يحتاج إلى تعليم ودراية، وحتى المتعلم لا يمكنه إعراب كلامه كما هو حالنا في حديثنا وتخطابنا ، لأن العامية هي اللغة الأم التي أخذناها بالسليقة ، فسقوط الإعراب في عاميتنا ليس لحنا بل هو خاصية لغوية طبيعية كما يرى بعض الدارسين ، وتجدر الإشارة إلى أن عاميتنا استغنت عن الإعراب بوسائل غير لسانية كالتنغيم والإشارات والإيماءات لتوضيح المراد .

- التداخل بينها وبين اللغات الأخرى :

ما يميز بلاد المغرب مخالطة العرب فيها للبرابرة من العجم ، لوفور عمرانها بهم فغلبت العجمة فيها على اللسان العربي الذي كان لهم وصارت لغة أخرى ممتزجة² ، فواقعا اللغوي الجزائري متعدد اللغات ، لأن العربية الفصحى طرأت على اللغة الأمازيغية ، وبعد ذلك طرأت عليها اللغة الفرنسية ، وأصبحت تعاني من الازدواجية اللغوية إلى جانب الثنائية اللغوية بين الفصحى والعامية .

6- ميادين استعمال العامية :

العامية هي اللغة التي تلقيناها بالسليقة ، فهي لغة حياتنا اليومية ولغة تراثنا الشعبي ، وهي اللغة المرافقة للفصحى في مؤسساتنا التعليمية ، ولها ميادينها التي نذكر منها:

أ- العامية لغة الحياة اليومية :

العامية هي لغة البيت والشارع ، لغة الطفل والشباب والكهل والشيخ ، لغة الأمي والمتعلم ، فنحن لا نكاد نجد أحدا يتقن الفصحى حتى نجد مئة لا يعرفون إلا العامية ، وفي الجزائر نلمح أن هناك فئتين اجتماعيتين ينقسم خلالها أفراد المجتمع الجزائري ، فئة لغتها الأم اللغة الفرنسية ، وهي التي ترعرعت في كنف الاستعمار الفرنسي وتشربت الثقافة الفرنسية ، مما أدى إلى نشوء هذه الفئة التي تتكلم الفرنسية بالسليقة والعفوية ، بينما

¹ - ابن جني: الخصائص ، ج2، ص29.

² - عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ، ج3، ص257.

نجد فئة أخرى ناطقة باللهجات الأمازيغية ، فاللهجات البربرية امتداد للتأدييات المتنوعة المستعملة في المغرب ، بل والممتدة من مصر إلى المغرب الأقصى ، ومن الجزائر إلى النيجر ، وهي تمثل أقدم اللغات الأصلية وهي لذلك تشكل في الجزائر اللغة الأم لجزء كبير من السكان¹ ، وتنتشر اللهجات الأمازيغية في كل من الأوراس ، جرجرة (القبائل الكبرى) ، القورارة (غرداية)، الهقار ، بني ميزاب ، ورغم انتشار اللهجات الأمازيغية ، إلى جانب تأثير اللغة الفرنسية التي تغلغت في المجتمع الجزائري ، إلا أن العامية الجزائرية تظل هي الأكثر استعمالا وتفاعلا وتوصلا بين أفراد الشعب الجزائري.

ب-العامية لغة التراث الشعبي :

لا تمثل العامية لغة حياتنا اليومية فحسب ، بل هي لغة تراثنا الشعبي العريق الذي تمتد جذوره إلى الماضي البعيد ، فهي لغة القصص المروية التي تحكي بطولات الشعب الجزائري ، وهي لغة الأمثال والحكم الشعبية التي يُستشهد بها في سياق الكلام ، كما أنها لغة فنوننا الغنائية والتمثيلية ، فعاميتنا تاريخ حافل ثري ، تحكي بطولات الشعب الجزائري الثائر ، وهذا التراث العامي الشعبي لا يقتصر على المنطوق فقط ، بل فيها ما هو مدون ومكتوب من مسرحيات وقصائد وقصص ومرويات صيغت بالعامية الجزائرية .

ت-العامية هي الأداة التعليمية في المراحل الأولى

رغم أن الفصحى هي لغة العلم والفكر ، إلا أن المعلم يضطر لاستعمال العامية لتفسير الكثير من الأمور التي يصعب على الطفل فهمها ، وخاصة في المراحل التعليمية الأولى ، لان الطفل يجد راحته وتركيزه في العامية التي تعلمها في بيئته ، بينما يجد في الفصحى الصعوبة والغموض ، وربما يجد المعلم فسحته مع تلاميذه خارج إطار الدرس فيسأل عن حالهم ويضحك معهم وطبعاً سيكون السياق عامياً .

¹ - خولة طالب الإبراهيمي ، الجزائريون والمشكلة اللغوية ، ص 25.

ثالثا : الفصحى واللهجات المتفرعة عنها في الجزائر قبل وبعد الاستقلال

كما هو معلوم أن تاريخ الجزائر يعود إلى آلاف السنين . فقبل الإسلام ، كانت اللهجة العروبية الكنعانية - والتي سميت بالفنيقية أو البونية - تمثل اللغة الفصحى ، محاطة بلهجات شفوية عروبية هي اللهجات البربرية الأمازيغية ، حيث كانت الكنعانية هي لغة الحضر (المدن) ولغة الدواوين والعبادات (الديانة المسيحية) ، وبالرغم من أن الرومان دمروا الإمبراطورية الكنعانية (الفنيقية) قرطاج في 146 ق م ، إلا أن المغاربة ضلوا يمارسون الكنعانية كلغة فصحى في كنائسهم وتعاملاتهم ، واستمر هذا الوضع اللغوي سبعة عشر قرنا قبل الفتح الإسلامي¹ ، ويقول رينان Ernest *Renan* (1823-1892) : "إن ساميا عاش في عهد النبي إبراهيم وساميا عاش الآن لا يجدان صعوبة في التفاهم بينهما ... إن البربر حذقوا لغة الإسلام بسهولة لأنهم كانوا يعرفون البونيقية (الكنعانية)"² ، والبونيقية هي لغة عروبية قديمة مثل الأمازيغية ، وعندما حمل الفتح الإسلامي معه اللغة العدنانية التي نزل بها القرآن الكريم ، خلفت هذه الأخيرة الكنعانية بطريقة طبيعية ، وهذا ما يفسر تعريب الأمازيغ في المغرب العربي عموما ، بينما عجز الرومان عن فرض لغتهم اللاتينية على المغاربة رغم استعمارهم الطويل .

ولقد تجاوب البربر مع العربية لأنها لغة الإسلام الذي آمنوا به ، ولأنها ليست لغة غريبة عن لغتهم الأمازيغية ، ثم جاء بنو هلال فامتزجوا بإخوانهم الأمازيغ ، وكونوا معهم المجتمع العربي المسلم ، وما يلاحظ كذلك انتشار لهجات يمنية ظفارية مثل نطق القاف كاف في جيجل ، ونطق الغين قاف في الأغواط وغير ذلك من التمايز اللفظي الآتي من اللهجات المنحدرة من القبائل العربية التي رافقت الفتح³ ، وجاء الفرنسيون المحتلون فأوقفوا تعليم اللغة العربية ، عندها لجأ الجزائريون - للتعبير عن وجدانهم ومقاومتهم للمحتل - إلى العامية والشعر الملحون والفنون التمثيلية العامية .

ولقد كانت العامية قبل الاستعمار الفرنسي لغة راقية غير مشوهة قريبة جدا من الفصحى ، لكنها شوهت بعد الاستقلال ، وأصبحت خليطا بين العربية والفرنسية خاصة في المدن ، بينما سلمت عامية أهل الريف من

¹ - ينظر عثمان سعدي ، اللغة العربية واللهجات المتفرعة عنها ، الفصحى وعاميتها ، ص 109 .

² - المرجع نفسه ، ص 110 .

³ - المرجع نفسه ، ص 111 .

التشويه لبعدهم عن التأثير الفرنكفوني ، وأكبر مثال هو لهجة العاصمة التي تعد من ألحن لهجات الجزائر وأبعدها عن الفصحى ، وربما يعود ذلك إلى تأثير الوجود التركي في العاصمة مدة ثلاث قرون إضافة إلى الاستعمار الفرنسي .

رابعا : الصلة بين العربية الفصحى وعاميتها في الجزائر

ما يميز العامية الجزائرية هو كثرة اللهجات المنتشرة في التراب الجزائري ، وبكفيك أن تسمع أحاديث النساء والصبيان في مختلف المدن من تلمسان إلى القالة ومن عين صالح إلى جيجل ، حيث نجد أنفسنا عاجزين عن وصفها وعن الإحاطة بها بل وحتى فهمها .

ومن المؤكد أن هذه اللهجات موجودة كلها في اللهجات العربية القديمة ، وأن ما تظنه غير عربي معظمه عريق في الفصحى ، وإنما دخله تغيير ظاهر أو خفي لا يدركه السامع إلا بإعمال الفكر والرجوع المستمر إلى المعاجم العربية وغير العربية وإلى الدراسات المتخصصة.

وأول ما تمتاز به العامية الجزائرية هو إزالة تحقيق الهمزة ، كما أزيلت في قراءة ورش (لهجة مكة) وتصرفوا في اجتناب الهمزة بالتخفيف مثل: "لا باس به" ، "المومنين" ، أو بإبدال الهمزة واوا أو ياء مثل : "وذنيه" ، "التاييين" ، "الخايفين" ، أو بتغيير صفتها أو النطق بها بين بين ، أو بوسائل أخرى¹ .

كما لم يبق في الدارجة الجزائرية الثنية إلا نادرا وفي البوادي : "شريت نعجتين" بينما المثنى في أعضاء الجسم صوري مثل: ست يدين ، عشر عينين، الرجلين² .

بينما لا يوجد المبني لما لم يسلم فاعله إلا في التزر القليل وفي البوادي ، مثل: "سُرقتُ ، غَلبتُ ، خَدعتُ... مع إشماع الحرف الأول ضمة³ .

¹ - مختار نويوات ، الصلة بين العربية الفصحى وعاميتها بالجزائر - العالم الكبرى - ، الفصحى وعاميتها ، ص132

² - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

³ - المرجع نفسه ، ص133 .

أما التأنيث في ضمائر الجمع المتصلة والمنفصلة فقد زال ، ومنه ما هو في طريق الزوال في بعض النواحي ، كما في منطقة ولاية وادي سوف ، حيث ما زال أهل وادي سوف يستعملون نون النسوة ، فيقولون: "أَدْخُلْنَ، طَيِّبْنَ، احْفَظْنَ، امشْنَ..." .

بينما ضاق الميزان الصرفي مجاله بالنسبة للفصحى ، وبما أن الفتحة أخف الحركات ، فقد غلبت على الضمة والكسر ، كأن يقول: "يعرِفُ" بدل "يعرِفُ" ، أو: "عارِفُ" بدل "عارِفُ"¹ . ومما يبعد العامية الجزائرية عن أصلها العربي مطلق الحركات أو عدمه في غير محلها ، والقلب المكاني وكثرة الإبدال في بعض الحروف والتضعيف حيث لا تضعيف ، والزيادة والنقص في الكلمة والجملة وغير ذلك ، مما يبعد لغة التخاطب العادية عن أصلها الفصحى ومما لا يمكن تفصيله في مثل هذا المقام .

أما بالنسبة للمستوى الصوتي فنجد النطق بالقاف كما ينطق في الحواضر أو غينا (مناطق السهوب الجزائرية والسودان وما إليها) أو شبيها بالنطق بها في بواحي الهضاب العليا واليمن وكثير من البلاد العربية أو كافا(جيجل)أو كأنها كاف ، كل ذلك عربي مضري لم نزد على إن قلدنا القدماء فيه² .

لقد تحسن مستوى الخطاب العامي الجزائري في المنزل والشارع والمؤسسات العلمية والإدارية وغيرها ، فقلما نجد اليوم في المنزل من لا يفهم نشرة الأخبار ، والتجمعات السياسية أو الفكرية التي تهتم بالأحداث الجارية في العالم ، وإن 75 % من الشعب الجزائري من الشباب ، والذي أغلبه تلقى تعليم المدرسة ، كما أن الأمية تراجعت إلى نسبة متدنية ، وتوصيفنا هذا لا يعني أن العربية الفصحى قادرة على أن تحل محل العامية ، فلكل مجاله ومستواه وخصائصه ، وما تعبر عنه اللغة الدارجة من خلجات في القلب وما لها من أثر في النفس ومن إيجاءات وهالات محيطية بألفاظها ومعانيها لا يمكن أن نجده في الفصحى .

ومع هذا التقارب بين العامية الجزائرية والفصحى ، نتمنى أن نسعى جميعا إلى أن تكون الفصحى هي الوسيلة الوحيدة للتخاطب للراقي بمستوى الخطاب ، بشرط أن تكون وظيفية لصيقة بالحياة اليومية، ملبية لمتطلبات العصر، وأن تؤسس تعليمها على قواعد علمية تجعلها سهلة المنال ، وهي خير صلة بين الناطقين بها ، وبينها وبين العاميات العربية ، مهما كانت ، بشرط أن تكون مبسطة ومشاركة وخفيفة على المتكلم والسامع .

¹ - مختار نويوات ، الصلة بين العربية الفصحى وعاميتها بالجزائر - المعالم الكبرى - ، الفصحى وعاميتها ، ص 133 .

² - ينظر عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ، ج3، ص 254-255 .

خامسا : لغة الحوار المسرحي وأصوله

بعيدا عن الإشكال اللغوي للحوار المسرحي أيكون فصيحاً أم عامياً -والذي سنفصل فيه لاحقاً- نتحدث عن لغة الحوار ودورها في التعبير عن الواقع ، وتجسيد المستويات الفئوية المختلفة في مجتمع ما ، فالحوار "DIALOGUE" هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته ، ويمضي بها في الصراع¹ .

والحوار المسرحي هو الذي يستطيع الممثل العادي - دون الكفاءة المتوسطة - أن ينطق به دون أن يتعثر أو يتلجلج ، ودون أن يتوقف ليأخذ أنفاسه في مواضع الخطأ ، ومن غير أن يتكلم كلاماً يكاد يكون خالياً من الروح وخاوياً من الحيوية ، أو يرسل تنغيمات زائفة نطقن منها إلى أنه لا يفهم ما يقول ، وان يكون الحوار المسرحي أيضاً ذلك الحوار الذي يستطيع من خلاله الجمهور الذي كتبت له التمثيلية أن يفهم منه معظم ما ينطوي عليه من معان في الوقت المتاح لإلقاء هذا الحوار² .

ويقول محمد مصايف " إن الغاية من كتابة المسرحية كلها حوار ، وهي جعل متفرجها أو قارئها يحس إحساساً عميقاً بأن ما يشاهده أو ما يقرأه جزء من الحياة ، كما يجيهاها الناس خارج المسرح"³ ، وإذا كان للحوار كل هذا الشأن في المسرحية فلنعلم أن أهم أداة مؤثرة فيه هي اللغة ، فاللغة هي الصورة التي تتشكل بها فنون الأدب جميعاً، باعتبارها مستودع عواطفنا وأفكارنا ووسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي⁴ .

ويرى محمد عثمان جلال : " أن وظيفة المسرح هي الفائدة والمتعة"⁵ ، فدرجة استخدام الحوار تختلف من مؤلف لآخر ، ومن مسرحية لأخرى ، لذا فإن مؤلفي المسرح لا يسيرون على وتيرة واحدة في البناء الحوارية للمسرح، لذلك كان لابد من قواعد وأصول أساسية يجب مراعاتها :

¹ - لاجوس أجرى، فن الكتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط 1 ، 1993، ص410.

² - توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 2008، ص 32 .

³ - ينظر محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ص194 .

⁴ - محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته، المعاصرة ، ص26.

⁵ - توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ص37.

1- طبيعة الإيقاع والاتزان : يجب توفرها في الحوار المسرحي، فكان يجب أن تصل لغة الحوار لا إلى الآذان فحسب ، وإنما إلى أعماق المتلقي، بحيث تدفعه إلى مشاركة الشخصيات المسرحية آراءهم ومشاعرهم.

2- مراعاة عامل التركيز: حيث يجب أن تكون الجمل قصيرة ومركزة تمتاز بالحيوية والتدقيق ، وتترك في ذهن المتلقي إيماءات وإيجاءات تخدم العقدة والحل في بناء المسرحية.

3- خلو المسرحية من الحوار الأجوف : وهو ذلك الحوار المملوء صنخا وضجيجا ، والخالي من المعنى ، وهدف هذا النوع من الحوار إيهام القارئ دون أن يترك له أثرا في نفسه.

4- حوار المسرحية عامة والكوميديّة خاصة ليست مجرد وسيلة للترفيه والضحك فحسب، بل جعل هذا الضحك وسيلة فنية راقية ، بهدف سام يسعى إليه ، لأن الكاتب الكوميدي هو كاتب جاد في أساسه ، وإنما توصل بالإضحاك ليحسم رؤياه¹. ويحدد موقفه من قضايا مجتمعه.

5- الشخصية المسرحية ذات أبعاد مادية واجتماعية ونفسية : لذا حق لها أن تنفصل وأن تبرز أحاسيسها ومشاعرها ، لأنها كائن حي يكتف تصرفاته وسلوكه كما في الواقع .

لذا يجب مراعاة هذه الأصول التي تميز الحوار المسرحي حتى يكون المسرح شديد الإحكام والشفافية ، ويتدفق الحوار من خلاله بالحيوية والحرارة ، مما يساعد الشخصيات المختلفة في التعبير عن مواقفها المختلفة الناشئة عن طبيعتها ، فالحوار المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا أو الحدث المسرحي تقدما إلى الأمام ، فلا ركود في لغة المسرح ، كأن تكون خطابية أو وصفية أو قصصية².

والحوار ليس الكلام المنطوق على المسرح فحسب ، بل هو الدلالات العميقة التي يجنثها النص ، والحوار هو مفتاح الشخصيات والراسم لحدودها ، وهو الخط الذي تبدو عليه منحنيات الصراع بين تلك الشخصيات صعودا وهبوطا ، وكل مكونات المسرحية حبكة وأحداثا ومواقف وطبائع إنسانية متباينة ، لا يبدو إلا من خلال الحوار³ الذي يلون كل هذه العناصر لتحقيق عناصر الإبداع ، وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث

¹ - سمير سرحان، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط) ، 1987، ص13.

² - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مَهْضَة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط) ، 2000، ص613.

³ - محمد العبد، حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، في توفيق الحكيم -الأديب -المفكر - الإنسان ، المركز القومي للآداب ، القاهرة ، (د ط) ، 1988، ص139-140.

ويلون الموقف ويُعتمد عليه في تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس ، فهو كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية¹.

ومن هنا يبرز دور الحوار ولغته في التعبير عن المشاكل الاجتماعية والإنسانية التي يعانها المجتمع ، ومن خلاله يمكن للمخرج أو الممثل إيصال رسالته وغاياته في نسيج لغوي تفاعلي ، يمكن الجمهور من مشاركة الممثلين والتعاشيش معا في بناء درامي متكامل .

وعند حديثنا عن اللغة، فهي ظاهرة تكشف من خلالها عن أكثر جوانب المسرح حساسية وأشدّها تعقيدا وأوثقها ارتباطا بفنيته² ، ونختبر فيها مدى فاعلية الكلمة في التعبير عن الفعل، وهو اختيار شديد القسوة، فلغة المسرح لغة ديناميكية درامية ، يستوجب فيها إذابة الحدود اللاتواصلية صوب إيجاد مسافة إفهامية واضحة³ بين الممثل والمتلقي ، فاللغة بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية، ويتم فيها تمثيل الحياة بإعادتها إلى الحركة مرة أخرى، ولأن اللغة من أهم وسائل التوصيل فلها تنكشف عندها جميع شوائب الضعف والقصور ، ومن ثم يجب أن تكون اللغة بالغة الشفافية ، فهي مجرد تأثير يتلقاه المتفرج دون أن يشعر به⁴.

¹ - محمد زكي العشموي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية ، القاهرة ، (د ط) ، 1981. ص139.

² - ينظر صلاح فضل، شذرات النص ، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط2، 1995، ص239 .

³ - أحسن ثليلاني، زيتونة المنتهى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (د ط) ، 2004، ص21.

⁴ - ألفرد فرج، فن المسرحية، تقديم صالح المباركية ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص21.

سادسا : اللغة والشخصية المسرحية

للغة دورها في إبراز الشخصية وتجسيد الفكرة المسرحية ، لذا كان لابد لهذه اللغة أن تتناسب مع الشخصية وتعبّر عن مستواها الاجتماعي والثقافي والمهني ، ففي المسرحية يجب على كل شخصية أن تعبّر وتفسّر لنا نفسها ، وذلك من خلال الحوار، والذي لا تقف مهمته عند رسم الحوادث وتلوين المواقف ، بل هو الذي يعول عليه أيضا في تكوين الشخصيات ، فلا بد أن نعرف عن طريقه طبائع الأشخاص ودخائل نفوسهم¹ ، وبما أن الشخصيات هي وسيلة المؤلف المسرحي الأولى لترجمة القصة المسرحية إلى حركة معبرة فوق الخشبة ، فإن الشخصية المسرحية المتكاملة ينبغي أن تقدم لنا إنسانا متعدد الأبعاد ، له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها تضطرب أمامنا على المسرح ، وله كذلك حياته الباطنية التي نرى انعكاسها على عالم الواقع فيما تقوله الشخصية، أو ما تفعله أو ما تلبسه أو ما تململه، فلا تتناوله بالعمل أو الحديث².

لذا أدرك ككتاب المسرح مدى أهمية الشخصية ، والدور الذي يمكن أن تلعبه في إثراء مسرحياتهم ، فاهتموا بها ، واعتنوا برسمها بعناية فائقة، مركزين في ذلك على أبعادها الثلاثة، البعد الجسمي ، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي، من أجل أن تكتمل صورة كل شخصية على نحو ينجح في الإيهام بأما شخصيات حية بفضل مشاكلتها لواقع الحياة³ ، لذا فإن للغة دورها الأساسي في بناء الشخصية الأساسية والثانوية ورسمها والتدرج بها ، وهي الطريق الوحيد إلى ذلك الهدف ، فهي المبرز للسّمات العقلية والنفسية والاجتماعية للشخصية ، إذ تكون لكل شخصية لغتها المناسبة لدرجة وعيها ومستوى إحساسها وشكل عاطفتها ودورها في الفعل الدرامي وموقعها فيه واتفاق موقفها مع الحركة المسرحية والأحداث والحبكة⁴.

وبهذا كان لابد أن تبتثق كل كلمة تقال على خشبة المسرح من صميم الشخصية التي تنطق بها ، وكل كلمة زائدة أو غير منطقية تمّدد بتعويق العمل المسرحي ، إذ تضعف لغة الحوار المسرحي بتدنيها وضعفها حتى تبلغ درجة الإسفاف ، كما تضعف بتقعرها والتصنع فيها حتى تبلغ درجة التكلف⁵ ، فاللغة تقوم بوظيفة

¹ - توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة ، (د ت) ، ص141.

² - علي الراعي، فن المسرحية، دار التحرير ، القاهرة، (د ط) ، 1959، ص57.

³ - توفيق اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ص67.

⁴ - يوسف حسن نوفل، بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار، دار المعارف ، القاهرة، ط1، 1998، ص40.

⁵ - توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ص70.

صعبة في التعبير عن الشخصية ، وتأسيس الموقف الحاضر، وتوضيح الفعل الذي مضى ، وتقدم الحدث أثناء محاولة الإشارة إلى المستقبل¹ ، وعلى اللغة المسرحية أن تأتي تابعة للشخصية، والتي تكون مناسبة بصورة بارزة للنطق بها من فوق خشبة المسرح ، وهذا لتكون أقدر على خدمة العمل المسرحي وأقرب لفهم المتلقي .

ومن الصعوبات التي تواجه كتاب المسرح ، أنهم مطالبون بالكتابة بلغة أدبية مصقولة ، وفي الوقت نفسه واقعية تتواءم مع المستويات المختلفة للشخوص المسرحية² ، فعلى المخرج التفكير في الأسلوب واللهجة التي ستتكلم بها الشخصيات ، وكذلك أصواتها وطرق الإلقاء ، وأن يعين جيدا في شخصيات المسرحية وفي أحوالها وأثر هذا كله في طريقة كلامها³ ، فإذا تحقق له هذا فإنه يستطيع أن يخلق شخصيات ، فكل سطر وكل كلمة في اللغة التي تتكلم بها الشخصية يجب أن تسهم في تطورها والسير بها قدما تجاه العقدة ثم الحل.

وعلى المؤلف المسرحي أن يضع نصب عينيه الفكرة التي يريد إيصالها ، وطبيعة الشخصية التي تعبر عن هذه الأفكار وأثرها المتوقع في التصوير ، سواء كانت تلك اللغة عامية أم فصيحة ، وعلى المؤلف أن يكون خبيرا بأسرار اللغة ، وذلك لأنه لا يستطيع أن يتخصص في العرض المسرحي إلا عن طريق التوفيق بين ما تقوله شخوصه على خشبة المسرح ، وبين الطريقة التي يمكنها أن تقوله بها، فيعرف كيف يضع الكلمات المناسبة في أفواه شخصياته ، تلك الكلمات الكفيلة بالكشف عن هذه الشخصيات ، والكفيلة في الوقت نفسه بالسير قدما بعقدة المسرحية⁴.

لذا فالشخصية المسرحية لها دورها الجلي في إبراز المستويات الفئوية المختلفة في المجتمع ، من خلال اللغة التي تبرز مستوى كل فئة ، كما أن للغة دورها في تجسيد أحاسيس ومشاعر الشخوص على خشبة المسرح .

1 - أحمد زكي ، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، (د ط) ، 1998، ج 1 ، ص 217.

2 - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط3، 1985، ص 80.

3 - توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ص 82.

4 - المرجع نفسه ، ص 84.

سابعاً : تعدد لغة الخطاب في المسرح الجزائري

وهي من أهم القضايا التي يعاني منها المسرح الجزائري ، حيث نجد هناك نقاشاً وحواراً يدور حول أداة هذا المسرح هل ينبغي أن يكتب بلغة عربية فصحى أم باللهجة العامية ، لأنها لهجة الجماهير ، ولأن المسرح ينبغي أن يتجه إلى الجماهير ويعبر عن همومهم وعن مشاكلهم وآمالهم¹ ، وهذا إضافة إلى اللغة الفرنسية التي توظفها شريحة مهمة من الشعب الجزائري كتابة وتعاملاً ، وبين هذه الثنائية اللغوية - بين الفصحى والعامية - والازدواجية - بين العربية والفرنسية - ظل الخطاب المسرحي الجزائري متذبذباً ، وقد حاول الكتاب الأوائل للنصوص المسرحية في الجزائر تعريب المسرح والكتابة بالفصحى المعبرة عن الشخصية العربية الجزائرية ، ولكن سرعان ما طغت العامية بعد مسرحية "جحا" لعلالو 1926 على النصوص وأصبحت هي لغة الخطاب المسرحي الجزائري التي لقيت ولا زالت تلقى رواجاً كبيراً وتفاعلاً وهذا مرده لعدة أسباب كظروف الجزائريين من جهل وفقير ، لكن هذه اللغة ستغلق على من لا يتكلمها أو يفهمها² ، وتُبقى النص المسرحي في حدود الإقليمية وتحرمه من الريادة العربية والعالمية .

إن هذه الإشكالية في الخطاب المسرحي الجزائري جعلت الكثير من الكتاب ينقلون مسرحياتهم من الفصحى إلى العامية أو من الفرنسية إلى العامية ، حيث نجد مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" لكتاب ياسين عرضت سنة 1969 بالفرنسية ثم عرضت بالعامية³ ، وقد تحول كاتب ياسين للكتابة بالعامية التي يفهمها جميع الجزائريين في أغلبيتهم الساحقة⁴ ، ويرى لعلالو أن الفن ليس هو الكلام أو اللغة ، بل الفن هو نقل الحياة إلى المسرح ، وإن اللوحة الفنية المعبرة ليست كلاماً وكذلك المسرح⁵ ، فكانت غالبية النصوص المسرحية الجزائرية بالعامية .

إن عشق الفصحى والتمسك بها قد يؤثر في البناء الفني للمسرحية ، فنرى النبرة الخطابية وكثرة الإطناب واللغة الاستعراضية في العديد من المسرحيات الفصحى كمسرحية "حنبل" لأحمد توفيق المدني ، و"المولود" لعبد الرحمان الجيلالي ، بينما نجد اللغة العامية السوقية الهابطة المطعمة بالفرنسية في العديد من المسرحيات العامية كمسرحيات باشطرزي ورشيد قسنطيني وعلولة ، ويصف أبو القاسم سعد الله لغة قسنطيني قائلاً : "ومن الأسف أن عامية مؤسس المسرح الجزائري رشيد قسنطيني قد أضرت باللهجة الجزائرية المشتركة ،

¹ - عبد الله الركبي ، تطور النثر الجزائري الحديث - 1830-1974 ، المؤسسة العربية للكتاب ، تونس ، ط1 ، 1975 ، ص 237.

² - ينظر حولة طالب الابراهيمي ، الجزائريون والمشكلة اللغوية ، ص 41.

³ - ينظر أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي - نشأته وتطوره وقضاياه - ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط) ، 2007 ، ص 112.

⁴ - « Kateb Yacin , homme , un œuvre , un pays » . Entretien réalisé par Hafid Gafaiti . Coll . Voix Multiples la phomic .Alger 1986 , p 10.

⁵ - سلاي علي ، شروق المسرح الجزائري ، ص 10.

نظرا لما فيها من الغنة ومن تعويج الفم والمهبط في التعبير أحيانا¹ ، وقد تأثر كثير من الكتاب المسرحيين بهذه اللغة وانتهجوا نهجها ما زاد المشكلة اللغوية استفحالا ، وبين هذا وذاك ينادي الكثير من الكتاب باللغة الوسط التي تجمع بين المتنافرين والمتعصبين ، والتي من خلالها يمكن أن نسير بخطابنا المسرحي إلى الرقي والإبداع والعالمية.

ثامنا : لغة المسرح العربي بين العامية والفصحى

ربما تكون الغاية من صراع الفصحى والعامية هي إيجاد الأسس التي يستند إليها الخلاف ووجهة الرأي فيها، فما دلالة هذه الظاهرة في نشوب الصراع بين الفصحى والعامية؟ وهل له نظير في آداب الأمم التي تعنى بلغاتها؟ ثم ما الغاية منه؟ أهى الرقي بالفن والسمو بمستوى الثقافة والذوق العام؟ ، أم التيسر على من يريد أن يعد من الكتاب مهما ضوّلت بضاعته من الفن واللغة.

إن الفصحى هي اللغة الائتلافية التاريخية الجامعة التي تجمع العرب وتحمي لهم التكتاب والتخاطب والتقارب ، بقطع النظر عن تفاوت مناهجهم في ذلك واختلاف حظوظهم من الإتقان² ، ولقد انبرى طه حسين يدافع عنها قائلا: " إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية ، ولكنك إذا كتبت بهجة من اللهجات فمن يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة"³ ، والعمل المسرحي يوضع ضمن خانة الخلود كلما رقت لغته ، وخير مثال على ذلك أعمال موليير ، وشكسبير، وأحمد شوقي ، رغم ضعف البناء الفني في مسرحيات هذا الأخير .

ولا تعارض على الإطلاق بين تصوير الواقع واستخدام الفصحى لغة للحوار كما يرى أنصار العامية، بل إن الفصحى هي الوحيدة التي تمكن الخلق الفني للدخول إلى مجال الأدب ، ودونها تظل المسرحيات - وإن قوي بناؤها الفني - مسلوقة من صفة أدبية جلييلة هي سبيلها إلى الخلود، وهذا عهدنا بالنتاج المسرحي العالمي جملة.

والفصحى أداة التعبير في المسرحية ، وهي القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويرا فنيا ونفسيا وفكريا ناجحا، بينما تشكل العامية خطرا على الفصحى في رأي الكثيرين ، حيث وبمرور الزمن تبقى الفصحى هي

¹ - ينظر أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 423.

² - ندم مقلا، قضايا مسرحية ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ، (د ط) ، 1995، ص 12.

³ - فهاد الموسى ، قضية التحول إلى الفصحى في العلم العربي الحديث ، دار الفكر ، عمان ، 1987، ص 80 .

اللغة المثلى للمسرحيات التاريخية والمترجمة ، كما يقتضى المستوى الفكري في الحوار لغة عهدت التعبير عن قضايا فكرية.

العامية هي الأخرى كيان لغوي يوافق كيانا سياسيا أو حيزا جغرافيا أو شريحة بشرية ، ويجعلها تلتقي وتتشرك في خصائص عدة باعتبار أصولها التاريخية وباعتبار مجاورتها للفصحى، ثم باعتبار ما يعرض بينها من الاحتكاك المباشر¹.

ونجد مؤيدي العامية يجذبون خطابا ألفته العامة، والمسرح في نظرهم تصوير للواقع ، وعلى اللغة مجازاة ذلك في نظرهم ، والعامية هي الأقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان تعبيرا يؤثر في وجدان المشاهد .

ويرى ألفريد فرج أن الفصاحة هي الوضوح والعمق ، حيث رد على متفرج سأله " هل أزعجتك اللغة الفصحى؟، فرد قائلا: وهي هي مكتوبة بالفصحى؟"².

بينما يرى محمد الداوي أن المسرح عبارة عن لغة ، ولا يمكن أن تحدث شعبها إلا من خلال لغته، وتمتدح المسرحية عادة إذا جرى الحوار على ألسنة الممثلين سلسا طبيعيا ، بحيث يحس المتفرجون بأن ما يشاهدونه هو ما ينطقه نظراؤهم في الحياة الواقعية ، هذا إذا كان ما يقدمه المؤلف المسرحي مشكلة خاصة لفرد أو مشكلة اجتماعية³، فاستخدام الفصحى ربما يجعل المسرحية مقبولة في القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم هنا الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص ، فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل زمان أو مكان⁴ ، كما إن للعامية وعبارةها جمالية خاصة لا يمكنها المحافظة عليها إذا ترجمت إلى الفصحى ، حيث يتعذر نقل خصائص بعض العبارات وترجمتها من العامية إلى الفصحى، ومهما بدع المترجم لا يمكن ترجمة النص بجميع خصائصه⁵.

ولا يجب أن تحرم أحدا من الكتابة باللغة العامية، فالأدب الشعبي له وجوده وكيانه ، لكن سيظل ذلك النص نصا شعبيا ، ولهذا الأدب طابعه ومجاله ، فلا ينبغي بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصح في لغة المسرحية ، ونفاضل بين الفصحى والعامية، تعلقا بأن العامية أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية ، أو على التعبير عن

¹ - هاد موسى ، قضية التحول إلى الفصحى في العلم العربي الحديث ، ص 79 .

² - نبيل راغب ، لغة المسرح عند ألفريد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د ط) ، 1986، ص 41 .

³ - محمد الداوي ، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999، ص 322 .

⁴ - محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط3، 1966، ص 123 .

⁵ - ينظر المرجع نفسه ، ص 79 .

الدلالات الاجتماعية ، أو ما يسمونه واقعية الأداء ، فهذه الحجج وما إليها يقصد بها الانتصاف للعامية من الفصحى ، وفي جميع من نعرف من الأمم التي تعنى بلغتها الأدبية والعلمية ، يعيش الأدب الفصحى مع الأدب الشعبي عيشة سليمة مع الاحتفاظ لكل منهما بطبيعته ومجاله ¹ .

لكن الهوة بين العامية والفصحى عند الغرب ليست بذلك الاتساع الذي نراه بين لغتنا العامية ونظيرتها الفصحى ، ثم لم نسمع بأن كاتباً غربياً رأى أن اللهجات المحلية عندهم أصلح من الفصحى بحجة أنها أقدر على التصوير، ولم يدر في خلدكم اليوم أن لغة الأدب في صراع مع العامية.

ولا يمكن للغة الفصحى أن تعجز عن التعبير والتصوير ، لكن علينا نحن أن ندعو إلى تذوق الأدب والتشبع بثقافته، والاطلاع على العبارات الحية التي تقرب من لغة الكلام العادي ، قصداً للراقي بالذوق الفني وحرصاً على ترقية الفن المسرحي نفسه.

إن الملهاة في عهد أرسطو كانت تعتمد على الإيحاءات والتلميحات التي كانت أكثر إبهاماً ، فجوهر الملهاة الموقف ، لا أن تسوق عبارات عامية رديئة ، وإن كان هدف المسرح في إضحاك المتلقي فحسب فتلك دلالة اجتماعية خطيرة يجب أن نعيد النظر فيها ، وكلامنا هذا ليس طعناً في المسرح العامي ، ولكن رداً على من يتهم الفصحى بالعجز والقصور ، لأن ما جعل المسرح اليوناني خالداً إلى يومنا هذا هو لغته الراقية، والفصحى عندنا هي الأقدر على ترجمة المسرحيات الأخرى في الآداب العالمية أو المسرحيات التاريخية أو الفكرية ، فلا يصح أبداً أن نتهمها بالعجز.

ويقول مندور: " الواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية وواقعية الحياة والمجتمع ، ومن المنفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية ، بل يستنطق لسان حالها ... ولالأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأي لغة شاء " ² ، ذلك لأن عالم الفن غير عالم الواقع ، وعلى الفن الإيحاء والتعمق في الوعي.

إن جامعات أوروبا القديمة اعتنت باللغة القديمة ، ولكنها لم تدرس العامية من الناحية الفنية ، بل درستها في الفنون الشعبية والفلكلور في علوم الاجتماع، فلا يجب علينا مجازاة الجمهور بل علينا أن نرتقي بذوقه وننمي

¹ - محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، دار تحضة مصر ، القاهرة ، (د ط) 1955، ص 74 .

² - المرجع نفسه ، ص 78 .

إمكانياته ، ولا يغرينا أبداً الرواج المادي الذي تعرفه المسرحيات العامية مقارنة بالفصحى ، وربما يعود عزوف الجمهور على المسرح الفصيح إلى مجافاة هذا الأخير للواقع في المضمون ، فكلها مسرحيات تاريخية أو فلسفية لا يتذوقها إلا فئة محدودة من المجتمع ، ولا غرابة أن يُجري الكاتب الفصحى على لسان صبي يحاور أمه أو أباه في مسرحية ما ، وهناك حقيقة يجب عدم إخفائها ، وهي أن اللغة الوسط التي تقرأ بالعامية والعربية على سواء مساهمة في إضعاف العربية الفصحى¹ .

إنه لمن دواعي الأسف أن يصبح الصراع بين العامي والفصيح يبحث عن حل ، بل أن يكون مجال تساؤل ، وحلها لا يكون على أساس التيسير على المؤلفين أو الرواج التجاري ، بل عن طريق النهوض بالأدب والذوق العام ، وعلينا أن نرقي الدراسات اللغوية في معاهدنا وجامعاتنا ، لأننا بذلك نرقي لغة الأدب والعلم ، ويجب أن يعاد النظر في مناهج التعليم وفي مدرسيها ، وتكوين مختصين قصد التقدم بالدراسات اللغوية والأدبية في معاهدنا .

وتعد اللغة من القضايا الشائكة التي تداولها رواد المسرح وكتابه ، وقد احتار رواد المسرح العربي — مـارون النقاش وأحمد أبو خليل القباني ويعقوب صنوع — كما هو معلوم — في الكتابة بالعامية تماشياً مع الأشكال المسرحية السائدة كخيال الظل والحكواتي ، فهم اختاروا الفن الكوميدي الذي يهتم بالنقد الاجتماعي ، كهدف يسعى إليه في مقابل إغفال الرقي بالفن المسرحي والذوق العام ، لذا فهم ركزوا على الملهاة وتغافلوا على المسألة التي تحتاج إلى تعامل خاص مع اللغة في نظرهم ، بينما اتجه أحمد أبو خليل القباني إلى المسرحيات التاريخية كعنترة ، وهارون الرشيد والتي تستلزم لغة فصحة راقية استعمل فيها السجع والشعر معاً² .

واختار يعقوب صنوع العامية في جل مسرحياته ، حيث يقول : " المشايخ وأصحاب المعارف والفنون عمرهم ما بيكلموا بعضهم بالقاف والنون " ³ ، فهو يرى أن الكوميديا تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس ، ولهذا يجب أن توافق الواقع لغة ومضمونا ، فالمسرح هدفه تعليمي أخلاقي في رأيه ، وتبعه في هذا التيار محمد عثمان جلال الذي كان مسرحه عامياً ، حاول من خلاله إصلاح النفوس .

¹ - ينظر محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، ، ص 83 .

² - عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، ص 22 .

³ - توفيق موسى اللوح ، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق ، ص 48 .

ونجد فرح أنطون قد كتب مسرحية "مصر الجديدة ومصر القديمة" والتي كانت مزيجا لغويا ، فكتب أجزاء منها بالفصحى وأجزاء أخرى بالعامية ، وثالثة باللاتين معا سماها الفصحى المخففة والعامية المشرفة ، وقد فسر ذلك بأنه لا يريد أن يضحي بتقليد الطبيعة في سبيل اللغة، فاختار حلا وسطا¹ ، وفي هذه المسرحية قسم أنطون الشخصوص إلى ثلاث ؛ طبقة عليا تتكلم الفصحى وطبقة دنيا من البسطاء تتكلم العامية ، بينما جعل للنساء طبقة اللغة الوسط، وربما بهذا النموذج الذي يقدمه أنطون تصبح مسرحيته رقع لغوية، رقعة فصحى، رقعة عامية، ورقعة بين بين تتوسطهما² ، فيتعذر على الجمهور متابعة المسرحية لتشتت ذهنه بين هذه اللهجات.

والواقعية التي يقصدها دعاة العامية ليست في حقيقة الأمر اللغوية ، بل هي تعني ملائمة اللغة للشخصيات ، فهي الواقعية النفسية الفعلية والعاطفية ، فلا يتحدث أومي بأفكار الفلاسفة مثلا، أما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف المسرحي ، أو التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن أن يكون فنا ، وكل فن صناعة، وليست الواقعية اللفظية التي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء³ .

وقد لجأ كتاب المسرح في بداية الخمسينات من القرن الماضي إلى استخدام العامية كوسيلة فنية فرضتها عليهم المتغيرات والواقع ، لا مبدأ المفاضلة بينها وبين الفصحى ، وخاصة بعد ظهور التيار الواقعي.

وقد حاول توفيق الحكيم ابتكار لغة ثالثة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى ، وهي في نفس الوقت يمكن أن ينطق بها الأشخاص دون أن تنافي طبيعتهم ولا جو حياتهم ، لغة يفهمها كل جيل وكل قطر ، وهي تبدو لقرائها مكتوبة على قدر الإمكان، بل إن القارئ يمكن أن يقرأها قراءتين (لكن عيبتها أنها أقرب للعامية) .

وأصل هذا الصراع القائم والذي يدور حول عاملين:

1 — ازدواج التعبير في اللغة العربية بين الفصحى والعامية.

2 — عدم اتفاق الأدباء على مفهوم محدد للواقعية.

¹ - توفيق موسى اللوح ، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق ، ص 50 .

² - ينظر شوقي ضيف ، في التراث والشعر واللغة، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ، (د ط) ، 1987 ، ص 253 .

³ - محمد مندور، في الأدب والنقد. مفضة مصر للطباعة ، القاهرة ، (د ط) ، 1977 ، ص 155 - 156 .

ومن يهاجم العامية يراها تلك العامية السوقية المتبدلة ، بينما من يهاجم الفصحى يحصرها في تلك اللغة الرفيعة التي تميز بها القرآن الكريم والشعر الجاهلي.

إن من الواجب على الكاتب المسرحي أن يكتب بلغة تتعدى أسوار المحلية ، وتتجاوز حدود اللهجة وتتحدى أسوار الجغرافية والسياسة بغض النظر عن كونها عامية أم فصحي¹ .

وعندما يرى أرسطو أن المحاكاة هي أصل التمثيل ، فإن المؤلف المسرحي لا يقلد ولا يحاكي فحسب ، بل يحلل ويتعمق ويستبطن ، وليس هو مرآة لتصوير الواقع كما هو ، ولكنه مجهر يرينا ما لا تراه العين المجردة من ظواهر الأشياء² .

ولقد شهدنا سلامة حجازي وبعده جورج أبيض وغيرهما يمثلون المأساة بالفصحى ، ثم جاء عهد يوسف وهي وغيره الذين كانوا يلتزمون العربية إلى درجة ما ، وتبع ذلك عهدنا الحاضر حتى طغى "الفلم" وفشت العامية فيه، وانطوى المسرح إلا قليلا³ ، وعلّة طغيان العامية في (الفلم) هي أنها سهلة لا تتطلب نحوا ولا صرفا ولا بيانا ولا صورا شاعرية ، إضافة إلى أن الفلم رخيص المشاهدة للجمهور، وغال مريح للمخرج ، أما المسرح أكثر كلفة و أوفر جهدا ، وهو عند الجمهور أغلى وأقل يسرا⁴ ، والمؤسف أن الفلم لا فن فيه فهو يقوم على وسائل التشويق المفتعلة والتدني إلى الأساليب الرخيصة ، وطغيان العامية فيه تمزيق لأوصال العربية وتنمية اللهجات على حساب الفصحى.

إن تمثيلات خيال الظل لابن دانيال كانت تمتاز بلغة مسجوعة تتخللها أشعار ، حيث اقترب قريبا شديدا من لغة زمنه اليومية ، فأحيانا يسكن أواخر الكلمات غير ملتزم بعلامات الإعراب فيها ، وأحيانا يستخدم كلمات عامية، وكأنه أحس بقوة أنه ينبغي أن يعرض على أفراد الشعب تمثلياته بلغة قريبة من لغة التخاطب اليومية التي تجري على ألسنتهم والتي تعودها آذانهم وأسماعهم⁵ ، وبجانب خيال الظل عرفت الأقطار العربية مسرح الأراجوز أو قراقوز والذي كان بدوره يستخدم العامية في كل ما يمثل عليه.

¹ - ينظر توفيق موسى اللوح ، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق ، ص 65 .

² - محمد توفيق دياب ، لغة المسرح ، اللهجات العربية- الفصحى والعامية - ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2006 ، ج1 ، ص 717 .

³ - ينظر المرجع نفسه ، ص 718 .

⁴ - ينظر المرجع نفسه ، ص 718 - 719 .

⁵ - شوقي ضيف ، لغة المسرح بين العامية والفصحى ، اللهجات العربية ، ج1 ، ص 722 .

إن كتاب المسرح العربي الأوائل لم تشغلهم كثيرا هذه الازدواجية اللغوية ، لأنهم كانوا يعدون المسرح نوعا أدبيا تنطبق عليه شروط الأنواع الأخرى، وكانوا- جلهم- من الأدباء والشعراء ، ولذا كانت الفصحى هي المهيمنة على الإنتاج المسرحي ؛ بل إن الفرقة القومية التي أنشئت في القاهرة أواسط الثلاثينيات كانت تشترط الفصحى لغة الحوار¹ .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين وما رافقها من تحول في المفاهيم الاجتماعية والسياسية والفنية ، شهدت وعيا جديدا للفن المسرحي الجاد ، سواء في الإخراج أو التمثيل أو الديكور والموسيقى وباقي العناصر المسرحية ، وخاصة لغة التعبير ، مما شجع على ظهور كتاب مسرحيين يهتمون بفنية التعبير منتقلين من المسرح الأدبي إلى المسرح المسرحي، وقد اختاروا تبني اللغة المحكية لمطابقتها للشروط الفنية، ولم تخذلهم هذه اللغة في التعبير عن أدق الحالات النفسية والاجتماعية والسياسية ، وكان ظهور السينما العربية الناطقة في الأربعينيات بالعامية عاملا مشجعا ، ثم جاءت المسلسلات والأفلام التمثيلية والإذاعة تدعم هذا الموقف² .

وقد كان توفيق الحكيم يكتب مسرحياته بالفصحى للكتاب وللقرءاء، ويكتب بالعامية للخشبة والتمثيل ، ويرجم إلى العامية إن دعت الضرورة ، كما كان الجاحظ يسقط الإعراب في الكثير من قصصه كما في كتاب البخلاء وكتاب الحيوان ، حيث كان يدعو بأن يكون الذي ينقل على لسان الشخصيات مطابقا للواقع حيث يقول: "...إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام فإياك أن تستعمل فيها الإعراب أو أن تتخير فيها لفظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ويخرجها من صورتها..."³

ونجد الجاحظ - هو لا يعرف الفن المسرحي ولغته آنذاك - قد أدرك الشرطين اللذين يميزان هذا الفن: المتعة، والتعليم ، فهو رغم أنه من أسياد الفصحى والبيان تحدث هنا كفنان وليس كأديب ، ومن رأى بأن المسرحيات العالمية المترجمة إلى الفصحى لم تفقدها حساسية المنفرد أو القارئ تجاه موضوعها ، ذلك لأنه لا بد لنا من تعويضها بلغتها الأصلية الأجنبية⁴ ، وأماننا الفصحى فقط لنرضى بمسئورها الفني.

إن كتاب الفصحى في مسرحنا العربي اليوم يزدادون ندرة ، مع أن المواضيع التي يتناولها هؤلاء هي التاريخية،

¹ - عصام محفوظ ، المسرح مستقبل العربية، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص 71 .

² - المرجع نفسه ، ص 71 .

³ - المرجع نفسه ، ص 73 - 74 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 75 .

ولماذا اختص المسرح دون غيره باعتماد العامية كلياً، لأنه هو بالتأكيد لغة التعبير الأصدق بلغة الحياة، أشخاصه يمكن أن يقفروا من الخشبة ليختلطوا بالجمهور مباشرة وليتحدثوا بلغته، فلا يمكن أن تولد شخصية في المسرح العربي المعاصر، أو يولد المسرح العربي المعاصر إذا لم تكن شخصياته طالعة من واقعة متحدثة بلغة ناسه ، وإلا ظل المسرح أدبا كغيره من الفنون الأدبية العربية¹.

إن الاختيار في كتابة النص بين لغته المحكية وفصحى ليس هو اختيار اعتباطيا يعود إلى مزاج الكاتب أو المخرج ، بل هو اختيار يطلع من صميم اللعبة المسرحية والفن المسرحي.²

ويرى عصام محفوظ في كتابه "المسرح مستقبل العربية" أن الحل للخروج من مشكل الازدواجية اللغوية هو أن تعرض التلفزيونات العربية مسلسلات محكية بالعامية وتتناول العاميات العربية الثلاث ، وهي عامية الخليج، وعامية سوريا وعامية المغرب العربي، ويعطي مثاله بأن العامية المصرية أصبحت مفهومة في كل الأقطار وتجاوزت هذه المشكلة اللغوية في التمثيل .

واضطر الأستاذ محمود تيمور إلى إعادة كتابة كتابه "أبو علي عامل أرتست" الذي كتبه بالعامية في صدر حياته فكتبه بالفصحى ثانية بعنوان " أبو علي الفنان" ، كما أعاد كتابة بعض الكتب الأخرى مرة بالفصحى ومرة بالعامية وينشر النصين معا، ورأينا توفيق الحكيم نفسه يترجم مسرحية "لو عرف الشباب" إلى العامية، بينما ترجم يوسف وهي مسرحية الأيادي الناعمة من الفصحى إلى العامية.³

وربما تختار لغة الكتابة المسرحية حسب موضوعها ، فالمسرحيات التي تتناول مواضيع كونية أو فلسفية أو فكرية عادة تكون بالفصحى لأنها اللغة الراقية، وهي تتسم بالرمز والإيحاء ، بينما المواضيع التي تتناول الجانب الاجتماعي وتمس مشاكلنا اليومية تكتب بالعامية ، لأنها أقرب للغة الحياة العادية.

والحل النهائي للمشكلة اللغوية يكون بالتطور الطبيعي الذي تسير فيه حركة التعليم العام والثقافة في بلادنا، حيث أن اللغة العامية آخذة في الارتفاع شيئا فشيئا إلى مستوى اللغة الفصحى ، في ظل سلاسة الفصحى ويسرها وتخلصها من الألفاظ القديمة المهجورة والتعقيدات اللفظية والحسنات البديعية السقيمة.

¹ - عصام محفوظ ، المسرح مستقبل العربية، ص 76 .

² - المرجع نفسه ، ص 81 .

³ - محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، ص 125 .

تاسعا : النص المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية

كما أرخت المشكلة اللغوية بظلالها على النص المسرحي العربي في جدلية محتدمة لا يبدو لها حسما ، فإن النص المسرحي الجزائري لم يكن بمعزل عن هذه المشكلة ، بل إن الكتاب الجزائريين أكثر من عانوا من تداعياتها ، فبينما انتهج رجال الإصلاح والمربون - وعلى رأسهم محمد البشير الإبراهيمي ومحمد العيد آل خليفة - اللغة الفصحى للتوعية وإيقاظ الشعور الوطني ، نجد من الكتاب - وهم كثر- من نهج العامية في نصوصه ودعا إليها لدورها في التعبير بصدق عن الواقع الجزائري .

فالعامية الجزائرية هي خليط بين عديد اللغات كالفرنسية والانجليزية والاسبانية إلى جانب الأمازيغية ، إضافة إلى أنها تتفرع إلى لهجات متعددة ، فالشرقي لا يفهم لهجة الغربي والغربي هو الآخر لا يفهم لهجة الصحراوي .. ، وفي ظل هذه الفسيفساء اللغوية واللهجية تتضح لنا جليا المشكلة اللغوية التي يعانيها النص المسرحي الجزائري ، فأية عامية يا ترى نكتب بها مسرحنا ؟ ، وأية لغة هذه التي سترفع من مستوانا الثقافي ؟

ونحن بهذا الكلام لا ننفي العامية بتاتا من المسرح الجزائري ، فلكل مؤلف وكاتب أن يكتب بما يشاء ، لأنه ومنذ القدم عاش الأدب الفصيح جنبا إلى جنب مع الأدب الشعبي دون صراع يذكر ، كما أننا لم نسمع عن وجود هذا الصراع في الآداب العالمية الأخرى .

والمسرح كما هو معلوم فن يختص عن غيره من الفنون الأدبية بالإلقاء ، لأن الكاتب يكتب نصه ليعرض على الخشبة ، فالأصل في الفصحى القراءة والأصل في العامية الإلقاء شعرا ملحونا كانت أم قصصا أم مسرحا . ويعتقد أن مسرحية " نزهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق " هي أول مسرحية عربية ، وهي لكاتبها ابراهام دانيوس والتي ألفها سنة 1947 ، ولد وعاش بالجزائر عام 1817 ، لغتها تتراوح بين الفصحى والعامية ، أشعارها على نمط ألف ليلة وليلة ، اعتمد الكاتب فيها أسلوب الموشحات¹ ، وهي أشعار اتكأ عليها المؤلف في كل مشاهد المسرحية ليعبر عن تجربته الفنية التي استطاع أن يسجل بها أفكاره وأحاسيسه معتمدا بالدرجة الأولى على الأمثال الشعبية والحكم² .

¹ - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 122 .

² - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 28.

وبعد زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر عام 1921 قدمت مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و " ثارات العرب " واللذان كتبنا بالفصحى (مسرحية صلاح الدين الأيوبي سبق تمثيلها في الجزائر سنة 1913 من قبل فرقة تونسية ، والمسرحيتان من تأليف جورج حداد)¹ ، حيث لم تجد المبادرة صداها ، لا من المثقفين الفرنكفونيين ، ولا من جمهور العامة الذي لم يجد المتعة في عروض تلقى بالفصحى والتي لا يفهمها الكثير منهم ، لذا فإن المسرح الجزائري ارتبط بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة ، والتي تتفاعل مع اللهجات العامية ومع المسرح الفكاهي الذي يكون عاميا وممزوجا بالغناء والرقص ، وبقي النص المسرحي بعيدا عن الأدباء الذين رأوا في بادئ الأمر أنه فن وافد إلينا من الغرب ، كما أن الظواهر المسرحية الأولى مثل القراقوز وخيال الظل كانت فنون محتقرة من طرفهم . كل هذا أدى بالمسرح العامي للانتشار على حساب المسرح الفصيح .

وبعد ذلك قدم أول عرض مسرحي بالمفهوم الأوروبي ، وهي مسرحية "في سبيل الوطن" من إخراج واقتباس محمد رضا المنصلي والتي عرضت يوم 22 ديسمبر 1922 ، وهي تعالج موضوع دخول الفاتحين إلى الأندلس ، وبما أن موضوعها تاريخي فهي كانت أول نص مسرحي بالفصحى .

ولقد كان للحقبة الاستعمارية دورها في نشر الجهل وتفشي الأمية في عموم الشعب الجزائري ، لذا حاول روادنا المسرحيون استخدام العامية في توظيف التراث الشعبي ، تلك العامية التي يفهمها الجمهور والذي كان بعيدا كل البعد عن الفصحى ، فعلي سلالى المدعو (علالو) يكتب باللغة الدارجة التي يفهمها الجميع ، ولا يتوسل في ذلك باللغة السوقية الرديئة ، بل لغة عربية ملحونة ومنتقاة² ، حيث قدم مسرحية "جحا" سنة 1926، وتعد هذه المسرحية دفعة قوية لنشأة المسرح الجزائري العامي ، وقد حضر عرضه الأول ما يقارب 1500 متفرج³ . وقد استعمل علالو لغة عامية مبسطة لإيصال أفكاره إلى الجمهور ، والمسرحية مقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة ، وهي تعالج مشكلة التسلط الإنساني وانعدام الحوار بين أفراد الأسرة الواحدة وبين أفراد المجتمع ككل .

وكان الممثلون أنفسهم هم من اضطلعوا بمهمة الكتابة وإعداد النص المسرحي ، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفاهيا بواسطة أحد الممثلين ، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه ، وربما ينسى

¹ - ينظر أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5، ص422.

² - ينظر سلالى علي ، شروق المسرح الجزائري ، ص 08.

³ - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 92 .

ذلك النص ولا يحقق ، كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد قسنطيني ، ولهذا ارتبط النص ارتباطا عضويا بالعرض ، وبالعرض فقط¹ ، لذا لم تكن النصوص بتلك اللغة الراقية ، بل كانت بلغة عامية بسيطة ، وكان رشيد قسنطيني أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري² ، حيث ألف وأخرج خلال 10 سنوات ما يربو على 15 مسرحية كوميدية³ ، و قدم مسرحية " بابا قدور الطماع " وهي مسرحية كوميدية عرضت في 23 ديسمبر 1937 تعالج شرور وجشع الإنسان والتمييز بين البشر ، والمصلحة المادية التي تدفع الفرد لتحطيم سعادة الآخرين⁴ ، ولغة المسرحية عامية تحاكي الواقع ، فقسنطيني كان فنانا أصيلا ومسرحه كان مسرحا شعبيا فكاهيا هادفا ، وكانت لغته لغة العاصمة التي مزج فيها مزجا لذيذا لكل لغات البحر الأبيض المتوسط⁵ .

وقدم محي الدين باشطارزي بعض مسرحيات موليير باللهجة الدارجة الجزائرية ، ثم ظهر التأليف الجماعي للنص المسرحي مثل ما كانت تقدمه فرقة (مسرح البحر) من عروض ، وعادة ما تكون لغة المسرحية مبسطة عامية تحاكي الواقع الجزائري .

إن الممثل الجزائري عند محي الدين باشطارزي يعترف أنه على وعي تام بمحدودية الإمكانيات التي تقدمها اللهجة في ميدان التعبير المسرحي ، ويبيد باشطارزي رأيه قائلا : " مهما يكن الأمر فإني أعتقد أنني لم أضيع وقتي عندما كافحت حياتي كلها من أجل استخدام اللهجة"⁶ .

وقدم محي الدين باشطارزي مسرحية " النساء " والتي عرضت عام 1937 ، بلغة حوارية هزلية عامية ، حيث عالجت المسرحية قضية الزواج الغير عرقي⁷ ، وموضوعها قصة حب تدور بين فتاة جزائرية مسلمة

¹ - ينظر علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص 460.

² - المرجع نفسه ، ص 461.

³ - محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونضالا ، ج 2 ، ص 40.

⁴ - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 95 .

⁵ - ينظر محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونضالا ، ج 2 ، ص 82.

⁶ - محمد مصاييف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ص 203.

⁷ - ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 97 .

وطبيب معمر مسيحي ، لكن الأعراف تقف حاجزا أمام إتمام زواجهما ، واتخذت هذه المسرحية من القضايا الاجتماعية موضوعا لها ، والمواضيع الاجتماعية عادة تكون بالعامية .

إن انعدام ثقافة الجمهور هو السبب الذي جعل كتاب المسرح العامي يكتبون بالعامية ، ويهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أذواق متفرجيههم الذي لا يتذوق الفصحى ولا يفهمها ، ومنشأ هذه القضية أن هناك صداما حادا أثير بين أنصار التعريب وخصومه في الجزائر ، فالذين يجهلون العربية لا يتصورون قيام مسرح للشعب يعتمد على اللغة العربية ، وإنما ينبغي أن تستخدم اللهجة الدارجة¹ ، ومع ظهور التيار الواقعي دعوا إلى التصوير الصادق لحياة الأوساط الشعبية ، ويجب التعبير بنفس لغة هذه الأوساط² ، وربما تكون الواقعية الحقيقية هي واقعية الحياة والمجتمع، وليس واقعية اللغة التي يراها دعاة العامية .

لذا نجد ولد عبد الرحمان كاكي خلق لنا مسرحا شعبيا حقيقيا قوامه دراسة أحوال الشعب وحاجاته ، حيث كتب عنه الناقد الفرنسي جيل ساندرية *Jil Sander* في مجلة آرت Art الباريسية : " إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب ... إن أعمال كاكي متكئة على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل ..."³ ، لقد وظف ولد عبد الرحمان كاكي في نصوصه لغة محكية خاضعة للتراث ، مفعمة بالأمثال والحكم الشعبية ، أراد من خلالها التعبير عن احتياجات الجماهير وتجسيد واقعهم بلغتهم وحال لسانهم ، فمسرحية " القراب والصالحين " - " كل واحد وحكمو " - " 132 سنة " - " ديوان القراقوز " وغيرها صاغها بلغة شعبية سهلة الفهم هدفه منها معالجة الواقع .

ويردف أحمد رضا حوحو قائلا : " ربما يعسر على الإنسان العادي فهم عبارة من كتاب أو استجلاء جملة من صحيفة ، ولكنه لا يصعب عليه فهم أكبر عالم إذا ما خاطبه في مسألة ما بلغته التخاطبية "⁴ ، فالعامية في رأي أحمد رضا حوحو هي الوسيلة الوحيدة للتخاطب بين مختلف الطبقات الاجتماعية ، وهي الأنسب ، والتي يجد فيها الجميع راحتهم وعفويتهم.

¹ - عبد الله الركبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، ص 239.

² - ينظر دليلا سلام ، واقع اللغة في المسرح الجزائري ، المسار المغربي (أسبوعية ثقافية) ، عدد 20 سبتمبر 1988 ، الجزائر ، ص 33 .

³ - سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (سلسلة عالم المعرفة) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، يوليو 1979 ، العدد 19 ، ص 268.

⁴ - محمد مصايف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ص 202.

ونجد الممثل الكبير أحمد عياد المدعو برويشد قد نجح في اعتماد لغة شعبية جماهيرية ، حاول من خلالها محاكاة الواقع العاصمي كما هو ، فكانت مسرحية "الغولة" باللهجة العاصمية تخللتها الكثير من الكلمات الفرنسية التي عادة ما ينطقها الشعب الجزائري ، ولعل لغته الفكاهية الشعبية هي من ضمنتم لمسرحياته ولأفلامه البقاء حتى يومنا هذا .

بينما وظف محمد التوري في مسرحه لغة عامية شعبية بسيطة ، وهي دارجة محلية مطعمة بالكلمات الفرنسية ، فلغته الصادقة تعبر عن حياة المجتمع الجزائري البسيط ، حياة الفقراء والمحتاجين والمقهورين¹ .

عبد القادر علولة هو الآخر لم يشذ عن معاصريه من كتاب العامية ، فمسرحياته الكثيرة كاللثام ، الأجواد ، الأقوال ... كانت بلغة عامية محكية سهلة ، حاول من خلالها التعبير عن الواقع الجزائري ، كما وظف هو الآخر التراث سعيا منه لتأسيس وتأصيل المسرح الجزائري ، فعامية علولة قريبة من الفصحى ، وهو لم يتزل إلى العامية المبتذلة الساذجة ، وكمثال ما ورد في مسرحية الأقوال : " أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف غير عادي واحترام كبير من طرف زوجته وأولاده ... أصبح في وسط عائلته كأنه بطل عظيم ، وراه يخطط في هجمات عنيفة ضد العدو ... ثلاث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة يبلع على روجه البيت يدرس بدقة رسوم البرمة ..."² ، وربما هذا المثال يوضح لنا النموذج الذي كان يريده علولة للنص المسرحي الجزائري ، بلغة بسيطة بعيدة عن التكلف والتصنع تحاكي الواقع ، ويمكن لأي جزائري أو مغربي أن يفهمها دون عناء ويتفاعل معها .

يختلف المسرح الجزائري عن غيره بأنه يعاني - إلى جانب الازدواجية في اللغة بين الفصحى والعامية - من مزاجية لغوية بين العربية والفرنسية ، ونلاحظ ذلك لدى العديد من الكتاب المسرحيين ، وهذه المزاجية قاعدة لا يمكن الهروب منها عند رواد المسرح الجزائري وهذا لاعتقادهم أنها مجازاة لمقتضى الحال والصدق في التعبير وعكس الواقع دون تزييف ، وبما أن المسرح ولد بين أحضان المجتمع فلا بد للغة أن تكون صورة له ، فمسرحية

¹ - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر- دراسة موضوعية وفنية- ، دار الهدى، عين مليلة ، ط1، 2005، ج2، ص 156 .

² - عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة ، ص 186 .

الغولة لرويشد امتازت بلهجتها العاصمية¹ ، وامتازت مسرحيات ولد عبد الرحمان كاكي بلهجة سكان الغرب الجزائري ، بينما استخدم مؤلفو مسرحية ناس الحومة اللهجة الشرقية الجزائرية .

وفي المقابل استخدمت الفصحى بقوة في ترجمة المسرحيات العالمية نظرا لأنها تحافظ على رقي النص المترجم وبلوغه الأقطار العربية المختلفة ، كما استخدمت الفصحى في توظيف المواضيع الدينية والتاريخية ، وهي كذلك الأصلاح لاستيعاب الأفكار النفسية والفلسفية التي تطرحها بعض المسرحيات المهمة² ، كما يرى مصطفى كاتب، حيث أبدى رأيه صراحة في حوار أجراه معه ألفريد فرج قائلا : " من أهدافنا قيام مسرح جزائري باللغة الفصحى، وأول ما استطعت تحقيق هذا الهدف كان في الجامعة ، لأن الفصحى هي لغة التدريس هناك ، وكل الطلبة يعبرون بها كتابة وحدثنا ، فهي في الجامعة لغة لها حيوية ويمكن التخاطب بها ، وهذا هو الواقع أيضا في الأوساط السياسية والأدبية والصحفية والتلفزيونية ، وحبذا لو نشرع أيضا في تكوين مسرح مدرسي يمارس فيه التلاميذ التعبير باللغة التي يدرسون بها"³.

وما زالت هناك صححات كثيرة تعلن بحماسة وبقرار حاسم ونهائي تعريب المسرح الجزائري وتفصيحه ، من أجل الرفع من مستواه وإنقاذه من الأزمة الحالية ، والكثير يهتفون بهذا النداء ويدعمون هذا الرأي بتجربة بعض المسارح العربية⁴.

ويعد محمد الطاهر فضلاء (1918-2005م) من الذين دعوا للفصحى في النص المسرحي ، وتعصبوا لها حيث يقول : " ... ومن مشاكل المسرح المفتعلة قضية ما أسموه اللغة المسرحية هذه مشكلة خلقها الاستعمار وأكدها الجهل ، لا في الجزائر فقط ولكن في كل وطن نكب باستعمار أوروبي حاقده ... "⁵ ، فمحمد الطاهر فضلاء يرى أن المشكلة مؤامرة ضد لغتنا العربية تستر بانحيازها للواقع وجمهوره الأمي ، وتريد صرف الأمة عن مبادئها وثوابتها الأساسية .

¹ - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ج2، ص 154.

² - أحمد فرحات ، أصوات ثقافية ، ص 180.

³ - مسرح مصطفى كاتب ، بقلم ألفريد فرج ، وثيقة مرسله إلى صالح المباركية .

⁴ - عبد الكريم سكار ، اللغة في المسرح الجزائري ، اللسان المركزي للشبيبة الجزائرية ، (مجلة الوحدة) ، 23 أكتوبر 1986 ، العدد9، ص 37.

⁵ - محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونضالا ، ج2 ، ص 40.

وقد ألف محمد الطاهر فضلاء عدة مسرحيات ومنها مسرحية "ليلى بنت الكرامة" التي كتبت بالفصحى وبلغت راقية أدبية صافية من أية كلمات عامية أو أجنبية ، وفيها كان الحوار الدرامي بالفصحى¹.

وقد كان للمسرح الشعري في الأدب الجزائري وجوده ، حيث عرفت أول مسرحية شعرية سنة 1938 ، وهي مسرحية (بلال) لمحمد العيد آل خليفة (1904-1979م) ، تلتها مسرحية " رواية الثلاثة " للبشير الإبراهيمي (1889-1965م) سنة 1941 ، وبعد الاستقلال كتب محمد الأخضر السائحي ثلاث مسرحيات شعرية هي : الراعي ، حكاية ثورة ، أنا الجزائر ، ولعل ما ضمن للمسرحيات الشعرية الخلود هو لغتها الراقية الجمالية ، فمن مآسي أرسطو إلى روائع شكسبير فمسرحيات أحمد شوقي كلها مسرحيات ظلت تعيش وتتفاعل وتعرض على خشبات المسارح حتى يومنا هذا .

ومن التجارب المهمة في توظيف المسرح الشعري تجارب عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي والفرق التي أدت الشكل الاحتفالي الملحمي ، لأن الشعر يناسب مثل هذه الأشكال ، فمسرحياته جاءت مشبعة بأشعار الشعبين كابن خلوف والعلامي² ، ثم مسرحيات كاتب ياسين والتي جاءت أغلبها في قالب شعري بأسلوب يتجاوز الرتبة الباهتة على الواقعية الشعرية.

إن أخطر ما تتعرض له لغة المسرح هي أن تكون تلك اللغة خطابية ، يشعر المتفرج أنها موجهة له لا للشخصيات فوق الخشبة ، أو أن هذه اللغة غنائية يسرد الممثل فيها أشعاره متوجها بها إلى المتفرجين ، لذا وجب على اللغة أن تمتاز بالدقة ومحاكاة للواقع دون تصنع أو تكلف ، فلا يمكن لمسرحية تمتاز لغتها بالتجريد والفلسفة أن تجري على أسنة بسطاء من عموم الناس ثم نقول عنها أنها تحاكي الواقع ، فالواقع يجب عكسه ببساطته وعفويته ولا تهم اللغة فيما بعد إن كانت عامية أم فصحية ، وهذه هي الواقعية التي يراها دعاة الفصحى في النص المسرحي الجزائري .

إن التصنع والتكلف الذي امتازت به النصوص المسرحية الفصيحة هو السبب في تقهقرها في الواقع المسرحي الجزائري ، فمسرحية " المولد " لعبد الرحمان الجيلاني (1908-2010م) بلغتها المنمقة قد حملت

¹ - نور الدين عمرون ، بحث في المعرفة والفنون المسرحية ، لغة المسرح في الجزائر الإبداع، الترجمة، والاقباس- منير حوار الأفكار(سلسلة منشورات الجيب)- ، المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، ماي 2008 ، ص39.

² - حفناوي بعلي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، دار هومه ، الجزائر ، ط1 ، 2002 ، ص 315.

النص ما لا يحتمل من ثقل واشتمزاز ، جعل قارئها ومشاهدها يتعب في فهمه للأحداث ومثال ذلك هذا السجع اللفظي المصطنع :

" الكاهن : يخرج من مكة رجل يرغب عن آلهة قومه ، ويدعو إلى غيرها ... فالعزير من والاه ... والذليل من لاحاه ... والموتور من عاداه ... يا معشر بني قحطان ... أقسم بالكعبة والأركان ، والبلد المؤمن السدان ، قد منع السماء عتاة الجان ، بثاقب بكف ذي سلطان ... من أجل مبعوث عظيم الشان ، يبعث بالتزليل والفرقان ، ... وبالهدي وفاضل البرهان ... تبطل به عبادة الأوثان ..."¹ ، فهذه اللغة بنظام الصنعة بعيدة كل البعد عن الفن المسرحي ، ومثل هذه المسرحيات تصلح للقراءة ، بينما لا يجد المتفرج أي متعة في مشاهدتها .

وبين مناد بالفصحى وآخر بالعامية ، نجد دعاة اللغة الثالثة ، حيث يراها أنصارها اللغة الأنسب للمسرح الجزائري ، فهي لغة مبسطة تفهم في كل مناطق الوطن بل وحتى في البلاد العربية ، يفهمها الشرقي والغربي والصحراوي والريفي ، ومن خلالها نستطيع رفع العامية قليلا إلى مستوى الفصحى مع محافظتنا على جمالياتها التي يتذوقها كل شخص في أي بيئة من ربوع الجزائر ، وفي هذه الحالة يجب أن نتخلص من كل العبارات والكلمات ذات الصبغة المحلية البحتة ، وقد دعا توفيق المدني إلى الارتفاع بالعامية إلى مستوى الفصحى لقلة من يفهم هذه بين العمال والمتعلمين بالفرنسية فقط ، ودعا إلى إيجاد عربية وسيطة في البداية بين العامية والفصحى² .

ومن الذين انتهجوا نهج اللغة الثالثة نذكر الجنيدى خليفة في مسرحية " في انتظار نوفمبر جديد " ومثال ذلك:

" ... توحي بالله يا سعدية (المقدر يكون) ، وانهم يعطون لأصحابهم وأقربائهم وللذين عندهم اكتاف ، ونشكي والشكوى لربي ، والله إيساحك يا مخلوقة ، وانهم يبخلون اصحابهم ، الدنيا بالوجوه ، والاحرة بالفاعيل ... "³

كما نذكر مسرحية " ألف ليلة وزيارات " لفرقة السلام بعناية التي امتازت بلغة وسط ، ونورد

¹ - صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، ج2، ص 159 - 160 .

² - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 422 .

³ - صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، ج2، ص 158 .

مقطع منها :

" لأكوزا : هربت من الفقر ليلة شتوية ، تجري واطيح وسط الطين ، ونباح الكلاب يجييء من هنا وهناك ، تجري والدم من ركبته يسيل دموع حراية والحرقة في الصدر... " ¹

وتناول نور الدين عمرون في دراسته " المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 " المسرح الجزائري العامي والفصحى جملة ، دون أن يفرق بينهما ، ولم يتطرق للمشكلة اللغوية التي يعانيها كتاب المسرح ومخرجوه ، فالمسرح عنده يرقى بالاثنين معا العامي الذي يحاكي الواقع ويعالج المشاكل الاجتماعية ، والفصحى الذي يحافظ على ثوابت الأمة وتراثها وتاريخها .

ويرى نور الدين عمرون أن تعميم اللغة العربية على كل العروض المسرحية فجأة مستبعد كفكرة ، لأن العرض المسرحي يعتبر ناجحا عندما تصبح التلقائية عند الممثلين ، ومن الصعوبة حاليا أن نجد كل الممثلين الجزائريين يتقنون الفصحى رغم خبرتهم الطويلة في التمثيل ² ، وتعميمها يبقى لعامل الزمن حين ينتشر الممثلون المتكونون بالفصحى ، وحين نرقى بمجتمعاتنا تعليميا وثقافيا .

ولقد عقد مهرجان المسرح المحترف (1986-1987) بالجزائر العاصمة تحت عنوان " لغة المسرح " ³ ونوقشت في المهرجان كل الآراء المختلفة بين من يقول بأن لا خيار بين الفصحى والعامية ، وليكتب من يشاء بما شاء ، وبين من يرى أن الفصحى هي لغتنا وكياننا وسبيل وحدتنا ، فالمهرجان طرح المشكلة اللغوية بقوة وحاول الوصول إلى رؤية موحدة يمكن من خلالها الدفع بالمسرح الجزائري إلى الأمام .

وفي تظاهرة الجزائر عاصمة للثقافة العربية 2007 ، أنجز في المهرجان 47 عملا مسرحيا ، والجدول التالي يبين الأعمال واللغة المستعملة في العرض :

¹ - حفناوي بعلي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، ص 327 .

² - نور الدين عمرون ، بحث في المعرفة والفنون المسرحية ، لغة المسرح في الجزائر الإبداع، الترجمة ، والاقتباس ، ص 42 .

³ - ينظر محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونضالا ، ج2، ص 347 .

جدول توزيع الأعمال المسرحية حسب اللغة المستعملة¹

النسبة	العدد	لغة العمل المسرحي
% 23.40	11	الأعمال المسرحية بالفصحى
% 72.34	34	الأعمال المسرحية بالعامية
% 04.26	02	الأعمال المسرحية بالأمازيغية

ومن خلال هذا الجدول يتضح لنا أن المسرحيات العامية هي التي تلقى رواجاً وتفاعلاً من قبل الجمهور ، كما نلاحظ غزارة الإنتاج من قبل المبدعين من كتاب ومخرجين .

لكن الذي شد الانتباه في تظاهرة الجزائر عاصمة للثقافة العربية 2007 ، هو إقبال الجمهور الواسع على المسرحيات الفصيحة ، حيث كان أكبر إقبال رُصد في مسرحية " الدراويش يبحثون عن الحقيقة " لمصطفى الحلاج من إخراج نور الدين بلغيت تابعها ما يقدر من 24302 متفرج ، وتلتها مسرحية " نزول عشتار إلى الجحيم " عن ملحمة جلجامش إخراج سيد أحمد قارة حسان ومن انتاج براكسيس لمدينة مليانة ، وهذه المسرحية كانت بالفصحى بلغ عدد العروض 22 عرضاً وتابع هذه العروض 11704 متفرج² ، ويعتبر العددان مرتفعان لم تحقق أية مسرحية من المسرحيات العامية التي عرضت في التظاهرة ، ويتضح لنا جلياً أن المشكلة اللغوية ليست في الفصحى ، بل في كيفية استخدام هذه اللغة وتطويرها لتصير جزءاً من العمل المسرحي .

¹ - ميسوم لعروسي ، قراءة أولية للأعمال المسرحية المنجزة في تظاهرة الجزائر عاصمة للثقافة العربية 2007 من حيث اللغة ، لغة المسرح في الجزائر الإبداع، الترجمة، والاقبباس ، ص 57.

² - المرجع نفسه ، ص 62-63 .

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية على نصوص مسرحية

أ - المسرح الفصيح

❖ مسرحية " الصحراء " لمحمد الطاهر فضلاء

ب - المسرح العامي

❖ مسرحية " بوحدبة " لمحمد التوري

❖ مسرحية " ما ينفع غير الصّحّ " لمحي الدين باشطرزي

تمهيد :

بعد أن تناولنا المسرح الجزائري نشأة وتطورا ، ثم خضنا غمار الإشكالية اللغوية في المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية ، سندرس في هذا الفصل نصوصا مسرحية دراسة تطبيقية في ضوء ما تناولنا في الجانب النظري من الإشكالية بين الفصحى والعامية ، وكان اختيارنا لمسرحية "الصحراء" لمحمد الطاهر فضلاء لأنه كان من دعاة الفصحى في الكتابة المسرحية بل والمتعصبين لها ، كما أن نصه كان نصا راقيا بعيد عن الاستعراض واللغة الخطابية ، حيث درسنا مسرحية الصحراء دراسة فنية ، واكتفينا في الدراسة اللغوية بتناول لغة المسرحية من خلال جدلية الفصحى والعامية ، نظرا لأن الدراسة اللغوية الشاملة للنص الفصيح معروفة ومستهلكة ، وفي المقابل اخترنا نصي "بوحدبة" لمحمد التوري و" ما ينفع غير الصحح " لمحي الدين باشطرزي العاميين ، واللذان درسناهما دراسة فنية ولغوية شاملة ، وسنتقل الآن إلى دراسة مسرحية "الصحراء" .

أ- المسرح الفصيح

مسرحية " الصحراء " لمحمد الطاهر فضلاء

أولا : التعريف بمؤلف المسرحية

هو محمد الطاهر بن السعيد فضلاء ، ولد في تيندار (بني وغليس - بجاية) سنة 1918، وعاش في الجزائر ، حفظ القرآن الكريم وتلقى مبادئ التعليم في كُتّاب العائلة، وفي عام 1935 سافر إلى مدينة قسنطينة ، ودرس في الجامع الأخضر على يد شيخه عبد الحميد بن باديس ، وآخرين من علماء عصره حتى أجازوه ، وتعرض للسجن والتعذيب على يد السلطة الاستعمارية عدة مرات عام 1945¹.

باشر التعليم والإدارة بالمدارس الحرة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، كما تنقل بين عدة وظائف تعليمية في وزارة التربية ، كان آخرها مديراً محافظاً للمكتبة المركزية الحكومية ، وكان عضواً في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، وعضواً في اتحاد الكُتّاب الجزائريين ، وله مشاركات واسعة في المؤتمرات الإسلامية.

¹ - الإحالة من موقع معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين ، بتاريخ 26-09-2012 ،

http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=5863

أسس فضلاء فرقتان كشافيتان هما "المنى والرجاء"، كما أنشأ فرقة "هواة المسرح العربي الجزائري" سنة 1947¹، وكان له نشاط مسرحي مكثف، وأشرف على تقديم برامج ثقافية وتربوية في الإذاعة والتلفزيون لعدة سنوات، ونشط في مجالات العمل الثقافي والحضاري لبلاده، وتوفي في العاصمة سنة 2005.

من مسرحياته: "الصحراء" و"ليلى بنت الكرامة" و"أولاد الفقراء" و"الدكتور كمال"، وله عدة تمثيلات إذاعية ذات طابع تربوي أذيعت بالإذاعة الجزائرية، كما له عدة مؤلفات فكرية وثقافية منها: "الإمام الراحل الشيخ محمد البشير الإبراهيمي في ذكرى وفاته"، "عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار"، "دعائم النهضة الوطنية"، "المسرح تاريخاً ونضالاً" في جزأين، وله ديوان شعري أسماه "السحر الحلال".

ثانياً: قراءة في عنوان مسرحية:

أفرد محمد الطاهر فضلاء كلمة واحدة كعنوان لمسرحيته الصحراء. و في ذلك دلالات هامة و متعددة أهمها:

1- الشحنة الدلالية لأي لفظة مفردة تكون في أوج كثافتها و طاقتها التأثيرية و التخيلية في ذهن متلقيها، و تفقد جزءا كبيرا من ذلك لو أن العنوان كان شبه جملة أو أكثر، مما يتسبب في توجيه ذهن القارئ إليه و حصر مخيلته، و مجالات نظره التأويلي المتسائل، وهو ما لم يقع في مآزقه عنوان هذه المسرحية المفرد الكلمة (الصحراء)

2- جاء اسم الصحراء معرّفاً بالألف و اللام، و في هذا قصدية واضحة من الكاتب لا يخطئها قارئ لبيب، فهو هنا يشير إلى صحراء بعينها، و بمحمولاتها التراثية و الثقافية المشرقية المحددة، فهي ليست أي صحراء في الكوكب الأرضي.

هي ليست أية صحراء إذن، و اللفظة لا تحيل داخل أسيقه نصها إلى ذلك الامتداد الجغرافي الجاف الذي تنعدم فيه المياه و الخضرة، الأهل بالرياح المشرعة على مطلقات التيه و الترحال و اللاقرار، بقدر ما تحيل إلى مدلول ثقافي نسقي محدد يقف بالتضاد مع الآخر/ الغاصب/ المستعمر/ العدو/ غير العربي.

فالصحراء هي رمز الصمود و التضحية، رمز للطريق القاسي بتضحياته و دمائه، رمز لأمتنا العربية التي تحوي هذه الصحراء من الخليج إلى المحيط.

¹ - محمد الطاهر فضلاء، المسرح الجزائري تاريخاً ونضالاً، ج2، ص 67.

ويغدو مصطلح الصحراء إذن عبوة نسقية ثقافية مدحجة بمرموزات الأصالة مقابل الاستلاب و الاحتثات ، و التحدي و الرفض ، و التمرد مقابل الخنوع ، و الخضوع و التماهي مع محمولات ثقافة الغاصب ، هكذا يصبح المكان وسيلة من بين أهم وسائل إنتاج المعنى في هذا النص المسرحي .

ثالثا : المسرحية عرض وتحليل :

المسرحية تعد روعة من روائع المسرحية العربي في الجزائر ، كتبت في فترة الاستعمار الفرنسي ، وتحدثى بها فضلاء المستعمر الفرنسي الساعي لطمس الثقافة العربية والإسلامية للشعب الجزائري ، وهي مقتبسة من مسرحية سيف الجلاد ليوسف وهي ، عرضت المسرحية في الجزائر مرات عديدة ، كما عرضت في طرابلس وفي القاهرة وفي مدن عربية أخرى ، ولقيت نجاحا باهرا ، ويقول عنها مؤلفها أنها عرضت في سوق أهراس صيف سنة 1953¹ ، ولقد طبعت في طبعة منقحة سنة 2007 في إطار الجزائر عاصمة للثقافة العربية ، في حوالي مئة صفحة ، وأحداثها تدور عبر أربعة فصول .

في الفصل الأول تدور أحداث المسرحية حول الصراع العربي القبلي مع العدو الأجنبي ، و يتجلى لنا الصراع الداخلي بين بعض القبائل الأصيلة التي تسعى للم الشمل و جمع الحشود للدفاع عن الأرض و العرض، و قبائل أخرى لا يؤمن جانبها وهي قبائل التخوم و الحدود و الأطراف كقبيلة (بني قليعة) ، و هو مصطلح يذكر القارئ بـ(بني قريضة) اليهودية ، و لعل هذا الاسم كان حاضرا في ذهن الكاتب فانزاح عنه لهذا الاسم القريب ، وهي رمز للخيانة و الغدر الداخلي ، وهي أيضا للتفسخ و التشوه بالتحضر المزعوم ، بحكم أنها موجودة على الأطراف ، والطرف هنا مفهوم رمزي غير حقيقي ، يقول الكاتب : " هذه مدينة الغرب يا ولدي هذه المدينة الداعرة ، هي التي أفسدت أبناء المدن " ² ، هذا ما وصف به الكاتب قبيلة بني قليعة التي ابتعدت عن قيم الصحراء فخانت ، هكذا تبدأ المسرحية في حوار بين شيوخ القبائل الأصيلة و هم يتحدثون عن الوضع الحرج الذي يمر به الوطن من تأمرات و خيانات و مكائد ، من عدو ماكر و أخ خائن ، ثم تعرج بنا المسرحية إلى حديث عائلي محوره الترقب و الانتظار و التساؤل المتبادل عن مصير الفتى المجاهد (عماد) الذي انقطعت أخباره .

في مشهد آخر نفهم أن المجاهد عماد كان يُبتز و يُساوم من طرف قبيلة بني قليعة ، كي يُسلم للأعداء مقابل أموال ، و اعتقدوا أنه سيفعلها طالما أن زوجته أجنبية ، لكنه رفض و انتفض ، كما يصف المشهد قصة الزواج الثاني للفتى المجاهد عماد بهذه الأجنبية (لينا) بعد و صولها ووالدها إليهم في رحلة تيه و مرض في الصحراء ،

¹ - محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونظرا ، ج2 ، ص 68.

² - محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ، (د ط) ، 2007 ، ص 10-09.

فاحتضنتهم القبيلة و آوهم و أطعمتهم ، إلى أن داهم الموت والدها و توفي عندهم ، ثم أعجب عماد بـ(لينا) و تزوجها برضاها على زوجته الأولى الوفية الأصيلة أم شهاب (أمينة).

في مشهد آخر يعود عماد بعد غياب و توجس ، كي يحدثهم عن الخطر المحدق بهم من الأعداء و عن خيانة بني قليعة و إعدام القائد (عمرو بن سلام) وهو يُفاوض ، خيانة و غدرا ، و أخبرهم بغارات العدو بطائراته عليهم و هم في اجتماع ، و عاد عماد إليهم مصابا بشظية من شظايا القصف ، إنها الحرب إذ تدق طبولها ، و أجمع القوم أمرهم على المواجهة أو الموت .

وفي مشهد آخر يستخدم الصراع الداخلي و الخارجي بين الشخصيات ، فعماد يهجم بالخروج للكفاح و يجد دور المجاهد المناضل ، ولينا تدفعه للمكوث إلى جانبها و الركون إليها و إلى ابنها .

في مشهد تال تستخدم الحرب و تشتد أوزارها تحت وابل قصف طائرات العدو ، ومداهماتهم ، يدخلون الخيام ، ويفتشونها ، وحين يداهمون بيت عماد و يريدون سبي أهله نُفاجأ بموقف (لينا) الصادم ، فقد صرحت للأعداء بأنها منهم ، وبلغ بها المكر إلى أن أخبرتهم بأنها كانت طول هذا الوقت محتطفة أسيرة أو سبية عند العرب ، فأخذوها و ابنها (حسن) معهم ، و انتهكوا حرمت الآخرين و بطشوا و اغتصبوا ، أمام دهشة و حيرة زوجها عماد الذي فقأوا عينيه ، فلم يعد يرى من دنيا الغدر والخيانة شيء .

وفي الفصل الثاني نجد - و بعد خمسة عشر عاما - شهاب بن عماد الذي صار يافعا يتأهب للالتحاق بجبهة القتال في ديالوج دراماتيكي مثير بينه و بين خطيبته الوفية عائشة ، التي تقف بين نارين ، نار فقده ، و نار رغبتها في الثأر و الانتقام من الأعداء لأرضها ، و نار وحدثها ووحدة عمها الأعمى العجوز (عماد) والده ، و نار الثورة و التوق إلى التحرر من الأعداء ، و في الأخير يقنعها (شهاب) بخياره في الجهاد ، و ترضى استجابة لنداء الضمير الحي فيها على الرغم من قسوة ما ينتظرها.

في مشهد آخر (أمينة) والدة (شهاب) تصل إلى بيت ابنها وهي تنازع ، على آخر نفس ، وهي بين أحضانه و أحضان الموت، تحضه على الالتحاق بصفوف الجبهة، و تريد أن تبوح له بسر فيعاجلها الموت قبل البوح به.

وفي مشهد ثالث تتأزم الأحداث بفقد الأم ، و يشعر (شهاب) بخرج ما بعده حرج ، كيف يترك والده الضير و خطيبته لوحدهما في عز هذا الفقد المؤلم ، غير أن والده يحرضه على الواجب و يحضه عليه ، و يفتحه بالسر الكبير الذي أوشكت والدته على البوح به لولا الموت ، و هو سر أخيه (حسن) ابن الأجنبيّة المقاتل في صفوف العدو ضد أهله دون علمه ، والذي لم يره طوال حياته و لا يعرفه ، و ينتهي المشهد بانصراف (شهاب) إلى الجبهة .

وفي الفصل الثالث نجد الشيخ الضرير (عماد) في عزلته الحزينة مع خطيبة ابنه ، يتقاسمان مرارة الانتظار و الترقب و الحزن على ما فقدوا و ما قد يفقدون ، ويحاول (عماد) أن يواسي (عائشة) و يذكرها بقيمة التضحية بالنفس و النفيس في سبيل الواجب ، و في عز وحدتهم يسمعان طرقا على الباب ، يفتحان للغريب الذي يعترف لهما بأنه لاجئ أجنبي من مقاتلي الليف الأجنبي ، فقد أصحابه في المعركة و بقي وحيدا إلى أن وصل إليه مضرجا بجراحه و الجوع يكاد أن يؤدي به ، و مع ذلك يقرر الشيخ (عماد) الشهم أن يجيره في بيته ريثما يستأنف طريقه ، و هي شهامة عربية ذهل أمامها هذا الجندي ، ويدخل جنوداً عليهم بعد طرق قوي على الباب ، يرتعد الجندي من شدة الخوف ، فيأمر (عماد) (عائشة) بأن تأويه بعد توسلاته و استغاثاته - بأن يجنوه - فتأويه في الداخل ، وينصرف الجنود بعد أن اعتقدوا بأن لا أحد غيرهما في البيت ، لكنهم يجبرونه بأن رفيقهم في الكفاح (شهاب) قد استشهد ، فينهار البيت من شدة الحزن .

وفي مشهد آخر و بعد أن اكتشف الشيخ (عماد) أن الأعداء قتلوا ولده بعد أن قتلوا زوجته من قبل ، يشتم غيظه و غضبه فيقرر أن ينتقم لنفسه بأن يقتل هذا الجندي اللاجئ عنده في بيته ، و هو يسدد فوهة بندقيته بمساعدة (عائشة) نحو الجندي ، يستمهله الجندي حتى يقول وصيته من أمه قبل أن يطلق النار ، و يُفاجأ الشيخ (عماد) أثناء سماعه للوصية أن هذا الجندي هو (حسن) ابن الأجنبية (لينا) ، ابنه الذي من صلبه ، و تسقط البندقية من يده ، و يصرخ : " ولدي ولدي " ¹.

وفي الفصل الرابع يدور حوار محتدم بين (عائشة) و ابن عمها المهجين (حسن) الذي وقع في حبها ، و بقي ولاؤه للأجانب على ما هو عليه ، على الرغم من أنه أبدى ميولا للاندماج في مجتمع أبيه ، و توسم فيه أبوه من الشهامة ما جعلته يطمح لكي يقدمه قربانا فداء للوطن ، كأخيه (شهاب) ، و يحاول (حسن) أن يستميل قلب (عائشة) إليه ، لكنها ظلت متعلقة بفقيدتها (شهاب) ، و سرعان ما يصبح (حسن) مجنونا مع العرب ، و يشارك في حلقتهم السرية ، و اجتماعاتهم العسكرية ، و أصبح مطلعا على خباياهم الحربية ، و مترددا في الذهاب إلى الجبهة ضد أعداء أبيه .

وفي مشهد آخر قادة الجيش العربي مجتمعون في تشاور ، ينسّقون لمعارك حاسمة ، و يبشرونهم (عماد) بتدعيم صفوفهم بآبائه المستعاد (حسن) ، وفي مشهد موال يكتشف (حسن) - وهو يمشي وحده مفكرا حائرا مترددا - جاسوسا أجنبيا يرتدي زيا عربيا ، و يكشف حسن الجاسوس و يحاول أن يفضحه ، لكن الجاسوس يتعرف على (حسن) ، فيلين هذا الأخير و يعود إلى حاله القديم ، و يفضح أسرار قومه إلى الأعداء ، و يدخل (عماد) آمرا (حسن) بحمل السلاح و الالتحاق بإخوانه في الجبهة ... (حسن) يتلأأ و يتردد فيتهمه أبوه بأفطع التهم

1- محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ، ص 72 .

...يدخل (عماد) و يكتشف الجاسوس و قد بلغ سمعه ما كانوا يتحدثون في شأنه... يهيم الجاسوس بقتل الأب... ينتفض (حسن) لنجدة أبيه... يطلق الجاسوس النار فيصيب (حسن) ، ويجثو (حسن) مضرجا تحت قدمي أبيه طالبا الصفح و الغفران... يدخل جنود أجناب و يلقون القبض على (عماد) و يجرونه و هو يصرخ (الصحراء بلاد العرب ، و ستبقى دائما للعرب) ... الجنود يطلقون النار على الشيخ (عماد) ... في مشهد يذكرنا باستشهاد الرمز الليبي (عمر المختار) التي اقتبس محمد الطاهر فضلاء من صحرائها و وقائعها النضالية مع المستعمر الإيطالي ملاسبات هذه المسرحية الملحمية كما يرى نجله باديس فضلاء¹.

ومسرحية الصحراء مسرحية تجسد الجهاد الوطني والكفاح جيلا بعد جيل ، وتتجلى فيها التضحية في أسمى معانيها ، أرادها فضلاء مسرحية عربية ، فكان لها الرواج والنجاح في المسارح العربية المختلفة ، حيث بعد عرضها صيف 1953 أدت إلى خروج المشاهدين في مظاهرة ، وعلت خلالها هتافات الجزائريين : نحن عرب ، نحن عرب ، ومنع فضلاء من تنظيم أي حفل تمثيلي بعد ذلك².

وهي من المسرحيات المثالية والتي لم يضع لها فضلاء حيزا زمانيا أو مكانيا، فلا نجد مسميات لمناطق أو بلدان ، كما لا نجد ما يدل على حقبة زمنية للمسرحية ، فكانت مسرحية عربية شاملة صالحة لكل زمان ومكان ، وهذا ما ضمن لها النجاح والانتشار في مختلف المسارح العربية .

رابعا : الدراسة الفنية للمسرحية

1- شخصيات المسرحية :

انتقى الكاتب بعناية فائقة و دالة شخصيات مسرحيته ، وقد كان لاختار الأسماء دلالة الواضحة ، فـ(عماد) و(شهاب) أسماء عربية تدل على الشجاعة والتضحية والإقدام ، و(أمينة) و(عائشة) و(رقية) و(قاسمة) أسماء تدل على الصبر والوفاء الذي تمتاز به المرأة العربية الأصيلة ، بينما كان اسم (لينا) يدل على المرأة الأجنبية التي لا يؤتمن جانبها ، وتكمن الصفات المميزة لها عن بعضها في أدوارها الوظيفية و القيميّة ، وفي ملاحظتها ومستوياتها الاجتماعية و الثقافية ، ولم يهتم بوصف ملامحها الجسمانية لأن الجانب الوعظي التحريضي والتوجيهي هو السمة الغالبة في هذه المسرحية ، مما غلب معها ضرورة الإعلاء من الجانب الوظيفي

¹ - ينظر عقيلة راجحي ، إعادة إخراج مسرحية " الصحراء" التي تحكي بطولات الشعب الليبي ضد الطليان ، الإحالة من موقع الإذاعة الجزائرية ، بتاريخ 25-09-2012، <http://www.radioalgerie.dz/ar/2010-04-29-13-29-04/156-2011-01-13-12-06-53/11261--qq>

² - محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونضالا، ج2، ص 69.

و الدور الذي يلعبه كل شخص في هذه المرحلة الحاسمة ، فدواخل الشخص و مواقفه و قناعاتها هي التي تحرك سير الأحداث .

ومن أهم شخصيات المسرحية نذكر حسب سير أحداث المسرحية :

عائشة : ابنة أخ (عماد) ، و خطيبة ابنه (شهاب) ، و هي رمز الفتاة الواعية بواجبها الوطني ، و لها دور كبير في تصعيد وتيرة الأحداث ، و(عائشة) محبة ووفية لخطيبها حتى بعد استشهادها ، ظل حبه في قلبها وهاجا ، حيث رفضت قبول الزواج من أخيه (حسن) ، و آثرت السير على درب حبيبها ، تخطف البندقية من الشيخ (عماد) أبو خطيبها (شهاب) وتذهب لتموت على ما مات عليه حبيبها ، فهي مثال للحب والوفاء والإقدام ودورها كان رئيسيا في سير أحداث المسرحية .

أمينة : زوجة (عماد) ، و أم (شهاب) ، و هي رمز للأم العربية الوفية ، حبها لزوجها ظل كما هو رغم زواجه عنها بالأجنبية (لينا) ، تدفع فلذة كبدها (شهابا) دفعا للتضحية والجهاد ، ودورها كان ثانويا في المسرحية.

لينا : الفتاة الأجنبية التي تزوجها (عماد) ، و هي المرأة الغربية التي لا يؤتمن جانبها ، فرغم مكوثها عند العرب عشر سنين في كنف زوجها (عماد) وإحسانه لها طوال هذه السنين ، إلا أنها خانتها في أول لقاء لها مع جنود بني جنسها ، فهربت هي وابنها إلى حيث ولدت ، و على الرغم من أن دورها ثانوي فحضورها في المسرحية له أهميته حيث يشد منه و إليه كل الخيوط الدرامية للعمل المسرحي .

رقية : امرأة عربية تغلب عليها عاطفة الأمومة و هي رمز الصبر و الجد ، وهي أم (عماد) ، ودورها ثانوي حيث كان وجودها يقتصر على المشهد الرابع من الفصل الأول فقط.

قاسمة : فتاة عربية موتورة ، و هي رمز الشجاعة و الإيمان ، مستعدة للتضحية و تتمنى أن تتواجد في ساحات الوغى ، ودورها ثانوي هي الأخرى ، واقتصر وجودها هي الأخرى في المشهد الرابع من الفصل الأول.

عماد : دوره محوري في المسرحية ، وهو مجاهد عربي أبو (شهاب) و زوج (أمينة) العربية الأصلية وزوج الأجنبية (لينا) ، وهو رمز الكفاح و النضال و التحدي الممتد عبر الأجيال ، قدره أن تفقأ عينه ويقاسي مرارة الحياة ويشهد موت زوجته الوفية (أمينة) ، ثم يشهد خبر استشهاد ابنه (شهاب) ، ثم يقتل ابنه (حسن) تحت قدميه ، وتنتهي هذه المأساة باستشهاده على شيخوخة و كبر .

صالح : شيخ عربي ، وهو صهر (عماد) وهو رمز للشهامة العربية ، دوره ثانوي في المسرحية فحضوره اقتصر على الفصل الأول من المسرحية .

عبيد وحسان وخليل : هم من طليعة المجاهدين العرب وهما رمز الإقدام والاستبسال ، ودورهما ثانوي .

شهاب : دوره كان رئيسيا في المسرحية ، وهو شاب عربي ، ابن (عماد) و (أمنية) ، وخطيب ابنة عمه (عائشة) ، وهو رمز البذل و التضحية مهما كان الثمن غاليا في سبيل الواجب ، فرغم محاولة خطيبته (عائشة) في إقناعه بترك الجهاد ، إلا أن عاطفة الوطنية تغلب عن عاطفة الحب ، وتنتهي حياته بالاستشهاد .

حسن : شخصية لها أهميتها في المسرحية ، فهو شاب هجين ، ابن (عماد) و الأجنبية (لينا) ، و هو بالتالي سيكون رمزا للتردد بين الخير و الشر ، الأمانة و الخيانة ، فكان معبرا عن الضعف و التخاذل ، يترى في حزن العدو و يتطوع للقتال معهم ، ثم يؤسر ويصاب فيستجير بكهف أبيه دون علمه ، ثم يتعرف الأب الضرير على ابنه ، وبعد شفائه يحاول إقناع (عائشة) بالزواج منه ، ويُعدّه أبوه كي يكون قربانا لهذا الوطني الغالي ، لكنه سرعان ما يحن لأصله ويفشي أسرار المجاهدين للجاسوس ، وتنتهي حياته بأن يقتل من طرف الجاسوس تحت قدمي أبيه .

الضابط : من الجيش الأجنبي وهو رمز الحمق والصلف والكبرياء ، وهو الذي فقأ عيني (عماد) وأخذ معه زوجته (لينا) وابنها ، ودوره ثانوي في المسرحية.

الجاسوس : من الجيش الأجنبي وهو رمز للطغيان والعدوان ، تخفى في زيّ عربي لينقل أسرار المجاهدين ، ولم يتوان في قتل رفيقه رافايل (حسن) أمام والده الشيخ الضرير ، ودوره دور ثانوي.

2- الحوار:

غلب على المسرحية السرد والوصف لأنهما تتناول موضوعا تاريخيا ، ولقد كان للحوار دور في سير أحداث المسرحية نحو التعقيد ، كما له دوره في تشخيص الشخصيات وإبراز سيماتها النفسية والخلقية ، ويغلب على المسرحية الحوار المطول الذي يسرد الأحداث ويصف البطولات ، ويختلف الحوار من الطول إلى القصر حسب ما يقتضيه الموقف ، ومثال الحوار القصير هذا المقطع بين (عماد) و(عائشة) :

" عماد : (يقف) الليلة ليلة الجمعة ... أنا ذاهب إليها...

عائشة : (تلقت إليه) إلى من ؟

عماد : إلى زوجتي أمينة .

عائشة : (بفرع) ماذا تقول ؟

عماد : نعم ، إنما تدعوني ، تنتظري ...

عائشة : (في خوف) رباہ !

عماد : يجب أن أطيع .

عائشة : ماذا تعني ؟

عماد : لقد دفناها هناك على الربوة .

عائشة : تخرج في مثل هذه الزوابع ؟

عماد : أجل ... لأنني أريد أن أسمع صوتها ...

عائشة : صوت من ؟

عماد : صوت زوجتي في قبرها .¹

وكما نلاحظ أن الحوار القصير يغلب عليه الإنشاء ، من استفهام وتعجب ، كما نجد الحوار المطول الذي يغلب عليه السرد والوصف وأمثله في المسرحية كثيرة ، ونجد الإطالة في السرد لغرض التشويق عندما أراد (عماد) أن يفشي سر ابنه (حسن) لابنه المجاهد (شهاب)² .

ولغة الحوار كانت فصحي راقية تمتاز بقوة الأسلوب ، وتترنح بين اللغة النمطية العادية وبين اللغة المسبوكة المصطنعة ، وقد نجح فضلاء في التعبير عن شخصياته وموافقة اللغة لهذه الشخصيات ، فللمجاهدين لغتهم ، كما نجد للنساء لغتهن ، وللأجانب والعملاء لغتهم .

3- الزمان والمكان :

الزمان : لم يحدد فضلاء للمسرحة زمنا معينا ، بل تركها مفتوحة لتبقى نصا خالدا يُستدعى في كل حين لاستنهاض الشعوب وإيقاظ الضمير العربي ، لذا لا نجد في المسرحية أية إشارة تاريخية تحدد زمنها ، ويمكن لنا أن نميز في المسرحية زمانان ، زمن داخلي وزمن خارجي .

فالزمن الداخلي هو الزمن المسترجع المستدعى من الذاكرة وليس له وجود في واقع المسرحية ، ومن ذلك حديث (عماد) لابنه (شهاب) عن حياته :

¹ - محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ، ص 54-55.

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 45.

" عماد : أنا عماد بن سعيد ، من أسرة بني سعد المجاهدة ، غربي طيش الشباب فتزوجت على أمك من امرأة أجنبية ، مجهولة النسب ساقتها الأقدار إلينا ... " ² ،

ويطول هذا الاسترجاع بين عماد وابنه ليحكى له قصة حياته كلها .

كما نجد الزمن الداخلي كذلك في حديث عماد عن المستقبل وهو زمن خارج إطار زمن النص الذي تسيير وفقه الأحداث .

" عماد : ... بقي لي ساعدك القوي ، سيضرب من ضربني ويثأر لي " ¹

بينما نجد الزمن الخارجي للمسرحية في سرد الأحداث عبر كامل الفصول ، وهو زمن له علاقة بسير الأحداث ، وحاول محمد الطاهر فضلاء الإبعاد الزمني في المسرحية ومثال ذلك توظيفه للفظ الخنجر والذي هو بعيد عن واقع المسرحية التي تدور أحداثها مع أزيز الطائرات ودوي القنابل وذلك في :

" عماد : أعطني خنجري . " ² .

ونجد الحوار الذي يتوقف فيه زمن سير الأحداث وهو عبارة عن فراغ وذلك في المقطع التالي :

" شهاب : (كمن يضطرب قليلا ثم يصيح في فرح) واطرباه !

عائشة : (باكية) وأحر قلباه !

عماد : (في أسى) وولداه ! ... " ³

ويشير فضلاء في مسرحيته أن ما بين الفصل الأول والثاني - وهذا في حديث الراوي - خمسة عشر عاما ، كما أشار إلى المدة التي استغرقها شفاء (حسن) وهي شهران .

وفي المسرحية نجد العديد من المكونات الدالة على الزمن ونذكر منها : طلع النهار ، عند الغروب ، أمامنا ساعة ، عند الفجر ، النهار ، خمسة عشر عاما ،

¹ - محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ص 46.

² - المرجع نفسه ، ص 48.

³ - المرجع نفسه ، ص 48.

المكان : لم يحدد فضلاء مسرحيته مكانا معروفا أو بلدا سوى الأمة العربية بكامل ترابها ، فكانت مسرحيته عربية لا محدد إقليمي لها ، " أجل الصحراء ، بلاد العرب وستبقى دائما للعرب ... فلتحيا أمة العرب " ¹ ، ولذا فقد نجحت في الانتشار عبر الجزائر وليبيا ومصر ولبنان وغيرها من البلدان العربية التي عرضت فيها، أما أماكن سير أحداث المسرحية فكانت في الفصل الأول عبر الخيام " ... قد يا عبيد إلى الخيمة الشيخ جابر ... " ² ، وبعد أن طالهم القصف لجأوا إلى كهف في جبل ، وهو كهف مخيف كما تصفه عائشة : " ... تركنا في هذا الكهف المخيف الذي لم يطرق بابه أحد منذ أكثر من عشر سنين ؟؟ " ³ ، فهو كهف خالي وبعيد ، ويصف الراوي داخله قائلا : " في الكهف : أغطية صوفية معلقة - خنجر وبنديقة معلقان على الحائط - إبريق تحت السرير في الوسط في مؤخر المسرح ، سرير على شمال الحصر المؤدي إلى الباب الخارجي - حصير في الوسط " ⁴ ، وفيه تدور بقية أحداث المسرحية ، ومن اللاواقعية أن فضلاء جعل للكهف بابا وهذا على غير العادة ، فالكهوف تكون مفتوحة .

الفضاء المغلق في المسرحية تمثل في الخيام التي دارت فيها أحداث الفصل الأول ، وكذلك الكهف الذي دارت فيه بقية أحداث المسرحية ، ونجد ذكر لعدة أماكن مفتوحة مثل : المدينة ، الصحراء ، الرمال ، الجبل ، وادي البدال ، قرية الصواحب ، تل الوادي، ... وكل تسميات هذه الأماكن عامة لا تخص بلدا بعينه ، ونجد ذكر للبلاد العربية في عدة أماكن في المسرحية .

4- اللغة :

لغة المسرحية لغة فصحي راقية ، وقد اجتهد فضلاء في انتقاء ألفاظها وعباراتها بعناية ، وكانت اللغة فصحي محبوكة طابعها عربي إسلامي ، فنجد مفردات ك صلاة الفجر ، صلاة المغرب ... ، وهي تتناول بطولات عربية تاريخية ، لذا من الطبيعي أن تكون اللغة فصحي منقحة .

ويرقى أسلوب اللغة ويضعف حسب الشخصية التي يعبر عنها ، فنجد الرقي وقوة الأسلوب في لغة عماد ومثال ذلك :

¹ - محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ، ص 94.

² - المرجع نفسه ، ص 08.

³ - المرجع نفسه ، ص 34.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 32.

" عماد : رأيت ساحة الهلاك ... جحيم الدنيا ... وحوش البشر ... همجية المدينة ... دوي يصم الآذان وبرق يخطف الأبصار ... زلزلت الأرض زلزالها ودكت الجبال دكا ، الناس في هلع وجنون ... " ¹ .

بينما نجدها لغة نمطية بسيطة في لغة الضابط :

" الضابط : لا تصدق عينيك (يقهقه) إذن لست في حاجة إليهما ... ليست في حاجة إلى عينيك .. " ²

" الضابط : مدام ... تعالي معي ... أنا سعيد بأن قمت لك بخدمة ... تفضلي " ³

وهكذا تتمايز الشخصيات حسب لغتها وأسلوبها وقد كانت اللغة موافقة للشخصيات .

5- الصراع :

المسرحية تستنهض الهمم العربية ، فأحداثها كانت صراعا في صراع ، غارات وجولات وكر وفر ، وفي المسرحية جبهتان متصارعتان ، جبهة المجاهدين والشرفاء التي يتزعمها (عماد) ومن بعده ابنه (شهاب) ، وجبهة الأجنبي وعملائهم ، كما نميز داخل المسرحية أشكالا متعدد للصراع ومنها : الصراع الصاعد الذي يتجلى في نقاش (عائشة) مع خطيبها (شهاب) ، وتناشده بأن تذهب معه إلى ساحة الحرب ، في مشهد درامي مختلط بالدموع ، ثم تستعطفه بأن يشفق على أمه وأبيه الضرير ويترك الحرب دون جدوى ، ويفاجئها النهار بالبروغ ، فتصرخ (عائشة) " النهار... النهار... لا أريد أن أراه " ⁴ .

ونلمح الصراع الداخلي الذي يصور معاناة الشخصية النفسية في حديث (عماد) لما ماتت زوجته (أمينة) :
" (يتوجه نحو الجثة) يا زوجتي الغالية ... يا ابنة عمي ... يا شريكة شقائي وبلائي ... لقد فقدتك إلى الأبد رحمك الله أيتها النفس الزكية ... صبرا ... لن يطول انتظاري ... سوف نلتقي عما قريب ... " ⁵

6- الحبكة :

كانت المسرحية محبوكة بإحكام شديد ، حيث نلاحظ تماسكا بين الشخصيات وتماشيا مع أحداث المسرحية ، لكل شخصية مستواها ولغاتها وأسلوبها ، كما لها دورها في السير نحو عقدة المسرحية ، ونلاحظ

¹ - محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ، ص 52.

² - المرجع نفسه ، ص 30.

³ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 46.

⁵ - المرجع نفسه ، ص 43.

بعض الملاحظات في المسرحية منها مثلا عدم التماسك في المشهد الثاني من الفصل الثاني ، حيث يخاطب (شهاب) أمه قائلا لها:

" كيف استطعت الوصول إلى هنا بنفسك؟"¹ ، فهي عجوز مريضة وعاجزة ، ثم يخاطبها في موضع آخر قائلا لها " تعالي إلى فراشك يا أماه البرد قارص "² ، فهنا نلاحظ عدم تماسك في المقطعين ، وعلى العموم المسرحية كانت محبوكة ، أبدع فيها فضلاء أيما إبداع ودليل ذلك بقائها حية حتى يومنا هذا تتفاعل وتعرض من حين لآخر ، حيث كان لها الدور في إحياء روح المقاومة والجهاد إبان الثورة التحريرية .

7- العقدة :

في مثل هذه المسرحيات التراجيدية المأساوية والتي تنتهي بنهاية البطل تكون العقدة هي الحل ، فالصراع يصل إلى أوجه في آخر المسرحية ، وينتهي بنهاية البطل ، حيث عقدة المسرحية في مقتل (حسن بن عماد) تحت قدميه ثم استشهاد (عماد) بعد حياة عاشها ذاق خلالها الأمرين ، فقد كل أحبائه وفقد عينه ، ونمى في المسرحية عقدة صغرى وهي عند دخول الضابط على (عماد) والذي فقأ له عينيه وأخذ معه زوجته وابنه وأصبحت المسكينة (أمينة) في قدمها وهرب الكل إلى كهف في الجبل .

8- الحل :

حل المسرحية هو استشهاد الشيخ المجاهد الشهم (عماد) ، ومقتل الابن الخائن (حسن) ، وهذه هي التضحية التي يجب تقديمها للوطن ، وحل هذه المسرحية كان تراجيديا مأساوية ومؤثرا ، حيث أدت إلى تكوين مظاهرة مناهضة للمستعمر الفرنسي عندما عرضت في صيف 1953 بسوق أهراس كما أشرنا سابقا .

خامسا : لغة مسرحية " الصحراء " في ضوء جدلية العامية والفصحى

يعد محمد الطاهر فضلاء من رواد المسرح الجزائري الفصيح ، وهو من دعاة الفصحى ومن المتعصبين لها ، ونلاحظ ذلك جليا من خلال هذه المسرحية ، حيث رأينا واقعية الأداء التي تجري الفصحى على ألسنة الشخصيات دون غرابة أو تكلف ، فالمسرحية نسجها بالفصحى الراقية ، والتي تمتاز بقوة الأسلوب ومتانته المكتنفة بالرموز ، ولا عجب فهو الذي تربى وترعرع على يد الشيخ عبد الحميد بن باديس ، فمن الطبيعي أن تجد لغة نصوصه لغة فصحى راقية صافية من أي تركيب عامي ، باستثناء ما ورد في المسرحية وفي موضع

¹ - محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ، ص 38 .

² - المرجع نفسه ، ص 41 .

واحد فقط على لسان الضابط الأجنبي مناديا لنا " الضابط : مدام ... تعالي معي ..."¹ ، و مدام كلمة فرنسية أجراها فضلاء على لسان الضابط وهذا التوظيف في مكانه ، بينما كانت لغة المسرحية كلها لغة تعبر عن التراث العربي والانتماء الإسلامي لهذه الأمة .

إن ما ورد في المسرحية من رموز يبين حرص فضلاء على ما يرمي إليه من توحيد للصف بين العرب والمسلمين ، فقد عنون مسرحيته برمز الصحراء ، تلك الطبيعة ورغم قسوتها وصعوبتها إلا أن العرب ظلوا متشبهين بها وبترابها ، فالصحراء كان رمزا لهذه الأمة العربية ، بينما كان لمسميات الشخصيات دلالة عن هذه الأمة وأصالتها فنجد : عماد ، شهاب ، عبيد ، عائشة ... وكلها أسماء عربية موحية .

الأماكن التي اختارها هي الأخرى لها دلالتها ، ف الصحراء ، والرمل ، والكهف ، والتلال والوديان ، كلها مناطق ترمي إلى امتداد هذه الأرض العربية من المحيط إلى الخليج بمختلف تضاريسها .

وقد وقف فضلاء مدافعا عن الفصحى في المسرح ، ورافضا للعامية ومحاربا دعائها ، لدرجة تخوينهم ووصفهم بالعمالة للمستعمر ، حيث يقول: " ومن مشاكل المسرح المتفحلة قضية ما أسموه "اللغة المسرحية" هذه مشكلة خلقها الاستعمار وأكدها الجهل..."² ، ويصف فضلاء دعاة العامية قائلا: "... ولو أنصف هذا الفريق نفسه وشعبه معا ، لما سمح لنفسه أن يقف حيث دعاوى ودعايات ومؤامرات الأجانب ضد لغته الوطنية ..."³ ، ورد على كل من اتهم الفصحى بالضعف والقصور وعدم الواقعية ، بالعديد من المسرحيات والأدوار التمثيلية المتعددة بالفصحى متحديا لهم ، ومن خلال هذه المسرحية - التي امتازت بقوة الأسلوب وكثافة الرموز - يتضح لنا أن فضلاء هو من المتحدين للعامية ومن يدركون خطورتها على مسرحنا وثقافتنا العربية والإسلامية ، حيث لم يختار لغة فصحى بسيطة أو سطحية ، بل أتانا بلغة تمتاز بالعمق والقوة والمتانة ، وكأنه في صراع متنامي مع من يحتقر الفصحى ويرميها بالعجز والقصور .

¹ - محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ، ص 30.

² - محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونضالا ، ج 2 ، ص 40.

³ - المرجع نفسه ، ص 42.

ب- المسرح العامي

* - مسرحية " بوحدبة " لمحمد التوري

أولا : التعريف بمؤلف المسرحية

هو محمد التوري بن عمر بن محمد ، معني وممثل ومؤلف مسرحي ، ولد يوم 09 نوفمبر 1914 بالبليدة ، دخل الكتاب وحفظ القرآن الكريم على يد الشيخ بربوشة ، وفي عام 1928 التحق بفرقة الكشافة " الأمل " وانظم بعد ذلك إلى فرقة " نجمة الرياضية " لموسى خداوي ، ثم مع جمعية الودادية سنة 1936¹ ، أسس فرقة تحمل اسمه مع مجموعة من أصدقائه عام 1936 ، وهم رزوق سيدي موسى والحاج بنشوبان وبلقاسم متبست ومحمد بن قارة ومحمد مسعودي وعبد الرزاق كسري وميمي² ، التحق بالإذاعة آنذاك بدعوة من الأستاذ محي الدين باشطرزي عام 1942 ، وانظم إلى فرقته المسرحية عام 1943 ، فكان من الأعضاء البارزين في التأليف والتمثيل ، ما أهله للانضمام إلى فرقة المسرح العربي والتي مقرها دار الأوبرا بالجزائر ، كان معاديا للاستعمار في كتاباته المسرحية فاعتقل سنة 1956 وسجن بسجن سركاجي مدة من الزمن ، وافته المنية يوم 30 نوفمبر 1959 اثر مرض عضال³ .

لمحمد التوري عدة مسرحيات كتبها بالعامية ، وعدد كبير من الأغاني سجلها في اسطوانات ، ومن مسرحياته " بوحدبة " و "وزعيط معيط نقاز الحيط" ، "علاش رايك تالف" ، " في القهوة" ومثل في فرقة المطربية وألف واقتبس العديد من المسرحيات ك"الطماعين" ، "الفلوس" ، "الدكتور علال" ، وله عدد من المسرحيات المفقودة التي لم يعثر عليها ، ومن هذه المسرحيات "الكيلو" ، "دبك دبك" ، "كي السجين في القصر" " البارح واليوم" ، "الجنونة"⁴ ، كما مثل في فلم " معرف الاسكافي " في أربعينيات القرن الماضي بالمغرب⁵ .

¹ - ينظر صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 70.

² - محمد التوري ، بوحدبة ، جمع تحقيق حسين نذير ، المكتبة الوطنية الجزائرية ، (د ط) ، 2007 ، ص 03.

³ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

⁴ - ينظر صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 70-71.

⁵ - أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص 177.

ثانيا : قراءة في عنوان المسرحية :

إن العنوان - عندما يكون كلمة واحدة - يكون مكثفا وغامضا مقارنة بالجملة التي تنجلي خلالها رموز القصة وتنضح ، وعندما يكون العنوان كلمة يزيد من تركيز القارئ ويشد انتباهه ، فمن هو (بوحدبة)

؟ ولماذا سمي هكذا؟ وما هي قصته ؟ .. وتتهافت الأسئلة في ذهن المتلقي ، ومن يطالع عنوان المسرحية لأول وهلة " بوحدبة " يجزم يقينا أن المسرحية بالعامية ، لأن العبارة عامية ، وهي تتحدث عن رجل أحذب وتعالج معاناته الاجتماعية ، لأن هناك فرق بين الأحذب و"بوحدبة" ، فالأولى توصيف عادي لعاهة خلقية ، أما الثانية فهي تميز خاص من المجتمع لشخصية معينة " أبو حدبة " أو صاحب الحدبة ، وهذا ما يرمي إليه محمد التوري بوضعه لهذا العنوان ، ذلك التمييز والاحتقار لهذه الفئة في المجتمع من ذوي العاهات الجسدية ، ورغم ما يمتاز به العديد من ذوي العاهات من نبوغ وذكاء وفطنة إلا أن المجتمع يغفل عنها ويهتم سوى بالعاهة وقبحها فيقولون بالعامية (بوحدبة) ، لخصوص ، لعمى ، العايب ، ... ، وسموه (بوحدبة) لاهتمامهم الزائد بعاهته وتضجرهم منها .

والمسرحية ربما تمتاز بالصبغة التراثية ، فكأننا سندخل قصة من القصص التي ترويهما الجدات والأجداد للصغار قبل النوم ، وهي كذلك لكن محمد التوري صاغها بأسلوب تربوي توجيهي هادف .

ثالثا : المسرحية عرض وتحليل :

هي مسرحية اجتماعية تدور أحداثها في ثلاث فصول ، طبعت سنة 2007 في إطار الجزائر عاصمة للثقافة العربية في طبعة رديئة مكتوبة بخط اليد في حوالي 79 صفحة ، وفيها الكثير من الأخطاء .

وتدور أحداث الفصل الأول في بيت (عبد الرحمان) صهر (بوحدبة) (مراد) والذي يطلب منه تطبيق ابتسه (ليلي) بعد أن صرف (بوحدبة) كل أمواله وباع بيته من أجل شفاءها ، وتحاول (زوليخة)¹ أمها إقناع (بوحدبة) بتطبيقها والخروج من بيت صهره ، ويهددانه باللجوء إلى المحكمة ، وتحاول (زوليخة) إقناع ابنتها بالتخلي عن الزوج المعوق ، إلا أن ابنتها المتعلمة لا تنكر فضل زوجها عليها وتحاول تذكير أمها وأبيها بما فعله جاهدا حتى شفيت .

(بوحدبة) ذلك الرجل الفقير المشوه الحلقة بحدبة تعلو ظهره أزعجت كل من يعرفه وأثارت الاشمئزاز والسخرية ، لكن الله عوضه عن ذلك بالسلوك القويم والأخلاق الحميدة ورجحان العقل وسمو الروح ، ورغم

¹ - ورد الاسم في نص المسرحية العامي بالواو (زوليخة) والصحيح في الفصحى أن الاسم بدوئها .

هذه الصفات يصر صهره (عبد الرحمان) على تطبيقها منه ليزوجها من (رزقي) (التاجر) ، وهو من أرباب السوق ، شارب للخمر ولا يصلى كما وصفته (ليلي) في المسرحية ، ويُحضر (عبد الرحمان) (القاضي) إلى بيته مع مساعده لينهيا الأمر ، لكن (ليلي) تفسد الجلسة وتعلن عن وفاءها لمن وقف إلى جانبها حتى شفيت ، وفي هذا الفصل تتضح ملامح الشخصيات وتكوينها النفسي تمهيدا لما هو آت من أحداث أخرى ، وينتهي الفصل بطرد (عبد الرحمان) لـ (بوحدة) من داره .

في الفصل الثاني والذي تدور أحداثه في الشارع (الزقاق) ، حين كان (بوحدة) مع جماعة من رفقاءه الذين يحدثونه بأسلوب هزلي واستهزائي وهم (الملاكم) - (الأعرج) - (الدجال) ، ويدخل (بوحدة) في شجار مع (الدجال) الذي اغتاز من كشف (بوحدة) لأكاذيبه أمام الناس ، فهو بائع أدوية مغشوشة ، يزعم أنها تشفي من كل الأمراض ، وينهال (الدجال) ضربا على (بوحدة) المسكين ، وتنتهي المشاجرة بحضور الشرطي وعفو (بوحدة) على (الدجال) ، ويسدل الستار على هذا الفصل بنوم (بوحدة) رفقة زميله (الأعرج) وذلك في الشارع قرب مطعم المدينة (المطبخة) ، ويأتي الشرطي (البوليس) ليطردهما .

الفصل الثالث والأخير تدور أحداثه هو الآخر في الشارع حيث يغيب (بوحدة) غياب مفاجئ ، ويروج الأعرج ربح (بوحدة) في اليانصيب (الوتري) ليصبح مليونيرا ، وتجذ زوجته (ليلي) وأمها في البحث عنه دون جدوى ، في حين أنه كان في المستشفى لمدة أسبوعين لمرض ألم به ، يعود بعدها (بوحدة) مع (الدجال) الذي أصبح صديقه ، ووقف إلى جانبه في المستشفى ، فهو أصبح عاملا به وترك مهنة النص والاحتيال على الناس ، ويرافقهما (الملاكم) و(الأعرج) الذين يقرون بفضل (بوحدة) وتوجيهاته ونصائحه لهم وينجحون في إعادة زوجته له

وتتميز مسرحية (بوحدة) بأسلوبها الكوميدي الساخر في قالب توجيهي تربوي ، فدراسة محمد التوري في الكتاب ، وتربيته الدينية كان لها الأثر الواضح في كتاباته التربوية الهادفة ، وكان يُلطف من حدة مسرحه الجاد بتوابل من المواقف والمناقرات الهزلية¹ .

ويعلق محمد الطاهر فضلاء على المسرحية قائلا : "... إن ما يؤخذ عليها قصر مدتها ونقص خواتم مشاهدتها ، حيث يظهر عليها الاضطراب والحيرة ، إلا أن النقص إذا قيس بجملة الكماليات الأخرى الواردة في هذه المسرحية يبدو التوري فيها موقفا كل التوفيق لاسيما فيما افتتح له مسرحيته من براعة الاستهلال الأدبي في أول مشاهدتها ..."² ، واستهل محمد التوري مسرحيته بجلوس (بوحدة) في صالون صهره فاتحا النافذة في

¹ - ينظر الرشيد بوشعير ، دراسات في المسرح الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، المطبعة الجهوية بقسنطينة ، (دط) ، 1994 ، ص 04.

² - محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونضالا ، ج2 ، ص 90.

لحظة صفاء متمتعا بالربيع وزقزقة الطيور وهو يضرب على العود ويغني قصيدة لأبي القاسم الشابي ، فيعكر صفوه صهره ويحترقه ويطالبه بتطليق ابنته .

ثالثا : الدراسة الفنية للمسرحية

يصور لنا محمد التوري في هذه المسرحية عالمين ، عالم الجشع والطمع وعالم الحب والوفاء ، فـ(بوحدة) رجل شهيم كيس تزوج المرأة التي يحبها وتحبه ، وهي الأخرى لا تختلف عليه كثيرا في الحكمة ورجحان العقل ، وهما بما يمثلانه من حب ووفاء يواجهان الجشع والطمع الذي يتزعمه صهره (عبد الرحمان) ، الذي يسعى جاهدا لتطليق ابنته من التقي (بوحدة) ليزوجها للغني للفاسد (سي رزقي) ، فهو لا يهمله سوى المال ، وفي سبيله يريد تضييع ابنته ومستقبلها ، ومن خلال هذه المسرحية يحاول محمد التوري معالجة العادات الاجتماعية السيئة التي ترمي إلى هدم المجتمع واحتقار الضعفاء .

1- الشخصيات :

عبد الرحمان : هو صهر (بوحدة) زوج ابنته والتي بعدما شفيت من مرضها يسعى لتطليقها من اجل المال ليزوجها من (سي رزقي) (التاجر) ، ومما يستقرأ من المسرحية أن شخصية (عبد الرحمان) شيخ كبير طماع لا تهمه الأخلاق والقيم ، يسمع كثيرا حديث الناس ويزعجه أن يقال له نسيب (بوحدة) فهو يقول " ...أنا رجعوا يعيطولي سي عبد الرحمان نسيب بوحدة كل شي عندو حد أنا مليت من الحدة " ، وتمتاز لغة (عبد الرحمان) بالوضاعة والهبوط ، وقد كانت موافقة لشخصيته التي تمتاز بالطمع والجشع ، ومثال ذلك " ... وشبيك تبكمت راني نتكلم مع هايشة؟...¹ . ويتضح في شخصية (عبد الرحمان) العناد والجحود والتعننت للرأي فرغم الكثير من النقاشات المشفعة بالحجج والأدلة التي دارت بينه وبين صهره (بوحدة) وبين ابنته (ليلي) إلا انه يصر على رأيه ساعيا وراء المال ولا تهمه الأخلاق ولا القيم وكانت شخصيته شخصية رئيسية في المسرحية.

بوحدة : اسمه الحقيقي مراد وهو رجل شهيم ذكي حليم ومثقف ، تعلق ظهره حدة تثير الانزعاج والسخرية ، لكنه لا تزعجه بتاتا لأنه مؤمن بقضاء الله وقدره حيث يقول مخاطبا صهره: "...الحدبة في اكتافي والناس ثقيلة عليهم؟"² ، (بوحدة) رجل معرب فلغته أقرب للفصحى وكلها حكم ومواعظ ، وكانت هذه اللغة مناسبة لشخصه ، ودوما تجد أصحاب العاهات يبدعون ويتميزون عن غيرهم من أصناف المجتمع ، (بوحدة) ذلك

¹ - محمد التوري ، بوحدة ، ص 10 .

² - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الرجل الصبور والقنوع لا يمد يده للكفاف ولو على بطنه أنفق كل ماله وباع بيته من أجل شفاء زوجته ،
 هم الذي يشغله إصلاح المجتمع ومحاربة الغش والخداع ولو تعرض من أجل ذلك للضرب والأذى فهو مثال
 التضحية والثابرة والصبر ، وشخصيته كانت محور المسرحية.

زوليخة : هي أم (ليلي) زوج (بوحدبة) ، وهي امرأة مغلوب على أمرها يمارس زوجها (عبد الرحمان) سلطته
 عليها ، سرعان ما ترضخ لأوامره وتقتنع بمكائده ، يزعجها حديث الناس وكلامهم ، وهي تسعى جاهدة
 لإقناع ابنتها (ليلي) بالطلاق من زوجها، وتتصف بما تمتاز به النساء من حب للمال والجاه ، حيث ترد على
 ابنتها - حين وصفت لها خبث وفساد (سي رزقي) - قائلة : " ... إيه يا بنتي مازلت صغيرة المال يغطي كل
 عيب .. " ¹ ، وكانت لغتها عامية بسيطة تناسب بساطة شخصيتها كعجوز كبيرة وغير متعلمة ، وشخصيتها
 كان لها دور ثانوي .

ليلي : زوج (بوحدبة) ، وهي مثال للوفاء والصدق ، مثقفة ومتعلمة كما وصفها أبوها للقاضي في المسرحية ،
 تحترم زوجها وتسميه وحتى في غيابه باسمه الحقيقي (مراد) ، ورغم مكائدها وأبها - اللذان وضعها أمام
 الأمر الواقع وأتى أبوها بـ(القاضي) إلى بيته ليطلقها - إلا أنها نجحت في الحفاظ على عصمتها والميثاق الذي
 يربطها بزوجها ، وهي امرأة قنوعة تفضل الأخلاق والصفاء وصدقة النية عن المال الزائل ، جميلة كما وصفتها
 أمها في المسرحية " زوليخة : والله زينك ما صار ... " ² ، ورغم ما تمتاز به من خصال إلا أن الغرور لم يعرف
 لقلبها طريقا ، ورضيت بالفقر وقلة ذات اليد على أن تذهب للخبث والفساد .

شخصيتها كانت شخصية رئيسية في المسرحية ، ولغتها كانت أقرب للفصحى ، حيث تستشهد بالكثير من
 الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة في حوارها ، وهذا لا يعد غريبا عن امرأة متعلمة ومثقفة ، فكانت هذه
 اللغة موافقة لشخصيتها النائرة عن المجتمع وعاداته في احتقار الضعفاء واللهث وراء المال .

القاضي : هو قاضي المحكمة وهو من يفصل في قضايا الطلاق وتوضح ملامح شخصيته أنه قاضي غير عدل ،
 وهو يسعى جاهدا لإقناع (ليلي) بالطلاق محتجا بطاعة والديها ، كما انه يستهزئ بالأحاديث النبوية التي
 سردتها له (ليلي) وهو شخصية جشعة يقبل الرشوة وشراء الذمة ، لغته لغة مختلطة بين الفصحى والعامية بحكم
 أنه قاضي فمن الطبيعي أن يتكلم الفصحى من حين لآخر لذا كانت هذه اللغة موافقة لشخصه، وشخصيته
 كانت ثانوية في المسرحية.

¹ - محمد التوري ، بوحدبة ، ص 24.

² - المرجع نفسه ، ص 21.

العون: هو عون (القاضي) ومساعدته ولا يختلف عنه كثيرا ، فهو الآخر يسعى لإقناع (ليلي) بالطلاق باسم المنطق والدين ، تتجسد في شخصيته أفكار المجتمع الفاسد، وهو ضد تعليم البنات حسب حديثه في المسرحية ، كما أنه يمتاز بالغباء قليلا ، لغته كانت عامية بسيطة موافقة لشخصه وشخصيته كانت ثانوية في المسرحية .

المتسول : شخصيته ثانوية في المسرحية ، وهو متسول فقير وأعمى يمد يده لقلّة ذات اليد .

الملاكم : هو ملاكم مغرور يفتخر بنفسه ويعتز بقوته ، اسمه الحقيقي (قدور) ، ومن خلال حديثه لغته كانت عامية سوقية ، ينجس كل ماله في القمار وشرب الخمر ، لكنه بعد حواراه مع (بوحدة) تأثر بنصائحه وتوجيهاته ، فتغير تغيرا جذريا في آخر المسرحية ومنح (بوحدة) خمسة آلاف فرنك وفاءً له ، لغته كانت في البداية سوقية ثم تغيرت في الآخر، وهي لغة مطابقة لشخصه ، وشخصيته من الشخصيات الثانوية .

الأعرج: شخصية لها دورها الهزلي في المسرحية، فهو يشارك (بوحدة) في أنهما أصحاب عاهات في المجتمع ، وهو رجل فقير متسول يتردد على مطعم المدينة (المطبخة) ليحصل على قوت يومه ، مبيته دوما في الشارع ، شخصيته مملّة وثقيلة ، وحديثه غير متزن ، يختلق الإشاعات ، ولغته عامية بسيطة تتسم بالبؤس وتوافق شخصه ، وشخصيته كانت ثانوية في المسرحية .

الدجال: وهو ممن تغير بفضل (بوحدة) ، كان دجالا يخادع الناس ويبيع لهم أدوية مضرّة زاعما أنّها تشفي من كل الأمراض، شجاره مع (بوحدة) كان سببا في تغيره وتبدله، فبعد أن عازمت الشرطة على أخذه لأنه اعتدى على (بوحدة) عفا عنه هذا الأخير ، وهنا كانت اللحظة الفارقة في حياته ، وعزم على أن لا يعود إلى الكذب والخداع ، ووجد لنفسه عملا شريفا في المستشفى ، وهو الذي كان له الفضل في شفاء (بوحدة) من مرضه الذي أصابه ، لغته كانت عامية بسيطة موافقة لشخصه وشخصيته كانت ثانوية .

نور الدين : أحد أصدقاء الملاكم (قدور) ، وهو من شلته الفاسدة ، همه الضحك والاستهزاء والسخرية من الناس ، لغته سوقية هابطة موافقة لشخصه ، وشخصيته كانت ثانوية .

الشرطي : شخصية ثانوية ، همه ملاحقة المتشردين في الشوارع والبحث عن المشاكل ، وهي شخصية عامية بسيطة .

علي : شخصية ثانوية دورها كان في توسيع الحوار ، كان من المعجبين بـ(بوحدة) وصدقه وإخلاصه .

2- الحوار :

كان الحوار في مسرحية (بوحدبة) حواراً خطائياً ، لذا غلب عليه الطول في المقاطع ، فمحمد التوري كان يرمي بمسرحيته إلى توجيه رسائل للمجتمع قصد معالجتها ، لذا نجد المسرحية تستهل بمقطوعة شعرية ، كما نجد فيها الكثير من الآيات الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة والجمل الفصيحة من أمثال وحكم على لسان كل من (بوحدبة) و (ليلي) ، لذا حاول التوري نسج حوار خطائي تربوي يحارب من خلاله العادات المجتمعية السيئة من تسلط الآباء على الأبناء والتحكم في مصائرهم ، إلى احتقار المجتمع للضعفاء رغم نبوغهم وسلامة سرائرهم .

المسرحية كانت عامية وتخللتها بعض التراكمات الفصحى ، حاول التوري من خلال هذه اللغة الحوارية أن يبين الاختلاف في المستويات بين أفراد المجتمع سواء في المستوى الثقافي أو الاجتماعي أو النفسي ...

والمشاهد أو القارئ حين يتابع الحوار الدائر بين (بوحدبة) وبقية الشخصيات يميز سلبيات مجتمعاتنا في رفض الحجة والاستهزاء بالحق والتعنت للرأي الخاطئ من أجل جانب مادي بخس ، هذا من جهة كما هو حاصل في شخصية (عبد الرحمان) و (زوليخة) ، ومن جهة أخرى يبين صنفاً آخر من الناس وهم العقلائيون الذين يستمعون للنصائح ويعترفون بأخطائهم ويبادرون للتوبة والرجوع إلى طريق الصواب ، وذلك مجسد في شخصية (الدجال) و (الملاكم).

3- الزمان والمكان :

الزمان : ينقسم الزمان إلى قسمين زمن خارجي وزمن داخلي ، والزمن الخارجي يبدأ مذ يجلس (بوحدبة) في صالون بيت صهره مستمتعاً بالربيع الجميل ثم يدخل عليه صهره ليفسد متعته وراحته ، وبعدها تبدأ أحداث المسرحية من بيت (عبد الرحمان) إلى الشارع ، ثم تنتهي بعودة (بوحدبة) من المستشفى وعودة زوجته (ليلي) له ، وقد أشار محمد التوري في المسرحية إلى تواجد الفرنسيين في المدينة وذلك من خلال كلام الملاكم (قدور) في الفصل الثاني حيث كان يسهر معهم في الحانة ، أما عن الزمن الداخلي وهو المستدعى من الذاكرة نجد أنه مثلاً في المسرحية من خلال كلام (ليلي) عن نفسها¹ وكيف ضحى زوجها بكل ماله من أجل شفائها ، وهي حقبة زمنية مهمة تعد زمن داخلي يحويه الزمن الخارجي للمسرحية .

¹ - ينظر محمد التوري ، بوحدبة ، ص 22.

المكان : يتضح لنا أن ميدان المسرحية هو مدينة وليست بادية أو قرية ، كما أنها ذكرت لفظاً في المسرحية ، لأننا نجد أماكن تميز المدينة كالمطعم (المطبخة) والحانة ، ومن خلال ذلك يمكننا تمييز فضائين ، فضاء مفتوح وفضاء مغلق .

ويتمثل الفضاء المفتوح في هذه المسرحية في الشارع (الزقاق) الذي دارت فيه أحداث كثيرة ونقاشات وشجار وصراعات ، وهو أكثر الأماكن احتواءً لأحداث المسرحية .

بينما يتمثل الفضاء المغلق في بيت (عبد الرحمان) صهر (بوحدة) ، وقد دار فيه أحداث الفصل الأول للمسرحية ، وهو بيت واسع به صالون ، كما يمكننا تمييز فضاءات مغلقة لم تجر فيها أحداث لكنها ذكرت في نص المسرحية كالمطعم (المطبخة) ، والحانة (كباري) ، والمستشفى (السيطار) .

4- الصراع :

الصراع هو أساس العمل الدرامي ، ومحمد التوري جسد لنا صراعا من نوع آخر في هذه المسرحية ، فمن العادة أن يكون الصراع متناميا بين طرفين ، لكنه جسد لنا صراع من نوع آخر ، وأدخل صوت الحكمة والعقل ، فصراع المسرحية كان من طرف واحد ، فـ(عبد الرحمان) المغتاض المتزعج والذي علا صوته في البيت يقابله (بوحدة) بهدوء تام وروية ونقاش هادئ ومقنع ، كذلك هو الحال في النقاش الذي دار بين (ليلي) وأمها ، لكنها انفلتت في نقاشها مع (القاضي) ، والهدف من هذا الانفعال توبيخه حيث كان الأولى به أن يكون عادلا في الأحكام و متحريرا لها ، ثم نلاحظ صراعا متناميا صاعدا بين (بوحدة) و (الدجال) ، حين وقف في طريقه ونهاه عن غش الناس فضربه .

" الدجال: صار حرام

بوحدة : حرام في حرام .

الدجال : (ينهاه عليه بالضرب)

إمالة خُذْ ... حرام ... حرام ... حرام

(الحضور يسعفون) ...¹

¹ - محمد التوري ، بوحدة ، ص 42.

5- اللغة :

كانت لغة مسرحية (بوحدبة) لغة عامية منتقاة ، فهي تصور لنا حياة شعبية في شارع من شوارع الجزائر ، ومن الطبيعي أن يكون التخاطب بين المتحاورين بالعامية ، واستطاع محمد التوري التمييز بين شخصياته ومستوياتها المختلفة الثقافية والاجتماعية والنفسية ، وذلك من خلال نجاحه في انتقاء لغة كل شخصية ، فمن مثقف ومتعلم وحكيم كـ(بوحدبة) و (ليلي) ، إلى عامي بسيط كـ(الدجال) و (الأعرج) ، إلى لغة سوقية كلغة شخصية (عبد الرحمان) و(الملاكم) ، وأدخل المؤلف الكثير من التراكمات الفصيحة على لسان شخصياته وهذا طبيعي ، لأن الفصحى ليست بغريبة عن الجزائريين وهي لغة تاريخهم وثقافتهم ، لذا أدخل التوري الكثير من الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة والحكم على لسان شخصياته المتعلمة والواعية ، وحوت المسرحية على الكثير من المفردات الفرنسية التي تعود الجزائريون توظيفها والتعامل بها ، كـ السيطار ، الكومبا ، الشمبيونا وغيرها ، وهذا طبيعي وراجع إلى التأثير الاستعماري الفرنسي على ثقافتنا ، كما أن المسرحية ألفت أثناء الحقبة الاستعمارية ، وقد أتت إشارة في متنها بتواجد الفرنسيين في المدينة التي يعيش فيها (بوحدبة) .

6- الحكمة :

مسرحية "بوحدبة" محبوكة بعناية ، فمحمد التوري نسجها في عمل درامي متزن ومتناسك ، فالاستهلال كان جميلا ، وتنامي الصراع بعده مباشرة كان مفارقة ، ونجاحه في انتقاء الشخصيات وما تتصف به كان له دور كبير في هذا التماسك الدرامي ، فالمسرحية في ذهن المتلقي تبدو رائعة وممتعة وهزلية ، جمع فيها المؤلف بين الجد والهزل واستطاع من خلالها إرسال رسائل مشفرة هادفة ، وربما ما يؤخذ على المسرحية أن القفل كان عادي خالف أفق انتظار المتلقي ، لكن على العموم ما في المسرحية من إبداع قد طغى على ما فيها من سلبيات .

7- العقدة :

عقدة المسرحية كانت في حضور (القاضي) من أجل تطليق (ليلي) لأن سير الأحداث وتسارعها في البداية بلغ ذروته ، حينما جاء بـ(القاضي) من أجل تطليق (ليلي) وتصل إلى طرد (بوحدبة) من البيت ، فالمتلقي ينفعل مع هذا الحكم القاسي من الوالدين على ابنتهم التي يريدون إرغامها بالقوة على الطلاق والزواج من (سي رزقي) ، بعدها تنفرج الأحداث برفض (ليلي) الطلاق وبوقوفها إلى جانب زوجها ، وهناك عقدة صغرى أخرى في المسرحية تتمثل في صراع (بوحدبة) مع (الدجال) والتي تنامت لتصل إلى ضرب (الدجال) لـ(بوحدبة) وانفرجت بعفو (بوحدبة) عليه بحضور الشرطي ، واختفائه المفاجئ فيما بعد .

8- الحل :

الحل هو نهاية العمل المسرحي وانفراج عقده بعد تعقد الأحداث وتشابكها فيما بينها ، فطلاق (ليلي) بقي معلقا ثم اختفاء (بوحدبة) المفاجئ زاد الأمور تعقيدا وحيرة لدى المتفرجين ، بعدها تنفج الأحداث بخروج (بوحدبة) من المستشفى (السيطار) حين وجد لنفسه أصدقاء جدد لهم وزنهم في المجتمع ، وكل هذا يعود إلى حلمه وصبره ونصائحه وتوجيهاته وهم الذين سعوا لإعادة (ليلي) إلى حضن زوجها الوفي المخلص .

رابعا : الدراسة اللغوية للمسرحية

1- مسائل نحوية

أ- السياق :

إن سياق الكلام في العامية لا يختلف كثيرا عن الفصحى ، وترتيب الجملة في العامية مشابه تماما لترتيبها في الفصحى ، وتجري على العامية كل قواعد الفصحى وأحكامها ، وسنحاول دراسة المسرحية من خلال سياقها وتراكيبها .

- الوسط اللغوي الجغرافي للمسرحية :

المسرحية لمحمد التوري ، وهو من مواليد ولاية البليدة ، وكان نشاطه ونبوغه في العاصمة ، فالعاصمة كانت مجمع الكتاب المسرحيين ومثليهم ومخرجيهم ، لذا كانت العامية الجزائرية لغة للمسرحية ، مطعمة بالكثير من المفردات الفرنسية ، وهذا طبيعي فأهل العاصمة يوظفون الفرنسية في خطابهم أكثر من غيرهم من أهل المناطق الجزائرية الأخرى ، فكانت المسرحية مسرحية عاصمية وكأنك تتجول في إحدى أزقة العاصمة عند قراءتك لها

- التراكيب الفصيحة في المسرحية :

حوت المسرحية على الكثير من الجمل الفصحى والتي تعود الناس سماعها على الألسن كالأيات والأحاديث الشريفة والحكم ، ومثال ذلك : " هذا فضل الله يؤتيه من يشاء"¹ ، " كل نفس ذائقة الموت"² ، " إن الله لا ينظر لصوركم"³ ، " ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء "¹ ، وقد أجرى التوري الكثير من العبارات

1 - محمد التوري ، بوحدبة ، ص 9.

2 - المرجع نفسه ، ص 65.

3 - المرجع نفسه ، ص 9.

الفصحى على لسان كل من (بوحدبة) و (ليلي) ، كما أجرى جمل فصحي على لسان (القاضي) بحكم مركزه وثقافته القانونية ومثال ذلك " ... اسم المطلق والمطلقة ، ثم اتفقنا على أن يطلق الثانية طلاق غير رجعي ... وذلك بمحضر الزوجة المطلقة .."² ، ونجد (بوحدبة) في استهلال المسرحية أنشد قصيدة لأبي القاسم الشابي مطلعها :

" أنت يا شاعر فلذة من فؤادي تتغنى وقطعة من وجودي "³

ويستشهد (بوحدبة) ببيت شعري لعنترة في موضع آخر فيقول :

" ولا تختبر فراشا من حرير ولا تبكي المنازل والبقاعا "⁴

وسرد هذه الجمل الفصحى كان طبيعيا وموافقا للسان الشخصيات ، ولم يحدث أي خلط أو تشويش .

– التراكيب القريبة من الفصحى :

وعاميتنا كلها قريبة من الفصحى ، فلغة المسرحية بسيطة ومفهومة وهناك الكثير من التراكيب القريبة من الفصحى والتي سنورد بعضها في الجدول التالي :

الصفحة	أصله الفصحى	التراكيب القريبة من الفصحى
16	تضحكون على الخالق أم على المخلوق	تضحكوا على الخالق ولا على المخلوق
47	الأرض فراشي والسماء غطائي	الأرض فراشي والسماء غطايا
10	الحدبة في أكتافي والناس ثقيلة عليهم	الحدبة في كتافي والناس ثقيلة عليهم
20	أماه أطلب منك أن تبطلي هذا الكلام	يما تطلب منك تبطلي من هذا الكلام
66	آه هذه الحدبة العزيرة ، الله يخليها لنا	آه هذه الحدبة العزيرة الله يخليها لنا

¹ - محمد التوري ، بوحدبة ، ص 13.

² - المرجع نفسه ، ص 28.

³ - المرجع نفسه ، ص 7.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 48.

- التراكيب العامية المهذبة :

وهي التراكيب العامية الراقية البعيدة عن الابتذال ، وهي الأصل في اللغة العامية ، ونسج التوري مسرحيته وفقا لهذه اللغة ومثال ذلك حديث (زوليخة) :

" زوليخة : يا حبيب غلطنا ذروق رانا ندمنا ، وري يحاسبنا إذا خلينا بنتنا تقاسي طول حياتها ... الفايذة خلينا من كثرة الكلام ، كون رزين أو ميز بعقلك ..

مواصلة : هذه المرآة حُصِّلت اذا راحت للحمام والأ سيدي محمد والأ التياتر ولأ للعرس ، يُورُو فيها بالصُبُع ... مرآة بوحدة .."¹ ، فهي عامية مهذبة بسيطة على لسان عجوز من عوام الناس .

كما نلاحظ اللغة العامية المهذبة في حديث (الأعرج) مع نفسه :

" الأعرج : هيّا لكن بوحدة وين راح ؟ كان الليل والنهار هنا ... وذّا ربح في لالوتري ما يكون غير اشرى فيلة أو طوموبيل ولبسات ... أوّاه ... ما يكون غير ربح في لالوتري ."

وهذه عامية مهذبة مطعمة بكلمات فرنسية .

- الأمثال الشعبية :

وظفت في المسرحية بعض الأمثال الشعبية العامية التي اعتاد الجزائريون تداولها ومن ذلك نذكر :

- لا صلاة لا سي عبد الله² ، وهو مثل يطلق على تارك الصلاة.

- رانا والموت وрана³ ، وهو مثل يستشهد به عند احتقار الدنيا والزهد فيها .

- نوريله الزنباع وين يتباع⁴ ، وهو مثل يطلق للوعيد والتهديد ، والزنباع هي الأترجة تلك الفاكهة المرة التي لا يشتريها أحد والتي يرميها الناس ، فكان المثل أن يريه الزنباع أين يباع وهي كناية عن التقصي وإحداث ما لا يتصور من الأذى للشخص المهذد .

¹ - محمد التوري ، بوحدة ، ص 16-17.

² - المرجع نفسه ، ص 18.

³ - المرجع نفسه ، ص 34.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 44.

- ابن آدم اعمل الخير وانساه¹ ، وهو مثل وعظي يحث على فعل الخير والابتعاد عن المن والرياء .

- التراكيب السوقية في المسرحية :

إن عكس الواقع على حقيقته يحتم عليك إدخال بعض التراكيب السوقية والمستويات الهابطة للغة العامية ، فهذه اللغة أخذت مجالها وحيزها الكبير في العامية الجزائرية ، لذا حاول محمد التوري إيراد بعض الجمل السوقية المحترمة ، التي تناسب شخصيات بعينها ومثال ذلك شخصية عبد الرحمان وشخصية الملاكم وهذه بعض الأمثلة

- "عبد الرحمان : وشبيك تبكمت راني نتكلم مع هايشة ؟"²

- "عبد الرحمان : ... كي نصبح على حدبتك نعرف نماري ما يجيش فيه الريح"³

- "عبد الرحمان : وتزيد تتفضح يا سيدي بكرمتك كالقرود"⁴

- "الملاكم : ... الحلوف ... تقول ما يشبع ؟ بغل .."⁵

- "عبد الرحمان : تطلق بالسيف على خلا دار باباك"⁶

- "الملاكم : والله يا لو كان ما جيتش شايب نجبيك كاو"⁷

وهذه اللغة هي لغة فئة من الجزائريين وتمثل مستوياتهم وواقعهم ، لذا كان لإيرادها في المسرحية من طرف المؤلف دور في تجسيد الواقع اللغوي الجزائري .

¹ - محمد التوري بوحدة ، ص 75.

² - المرجع نفسه ، ص 10 .

³ - المرجع نفسه ، ص 09.

⁴ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 30.

⁶ - المرجع نفسه ، ص 47.

⁷ - المرجع نفسه ، ص 72 .

- التداخل بين العربية والفرنسية :

وظفت في المسرحية العديد من الكلمات الفرنسية المعربة ومن هذه الكلمات نذكر :

- بُوه : وهي كلمة من أصل فرنسي (bon) وتعني حسنا أو جيد ، ويوظفها الجزائريون كثيرا
- تياتر : وهي كلمة من أصل فرنسي (théâtre) ويقصد بها المسرح .
- روند : وأصلها في الفرنسية (rond) ومعناها الجولة .
- لاربيت : وهي من أصل فرنسي (arbitre) وهو الحكم .
- شمبان : وهي كلمة فرنسية (champagne) وهي نوع من أنواع الخمر.
- الشمبيونا : وهي كلمة فرنسية (champion) وهي البطولة.
- بقوش : وهي كلمة فرنسية (gauche) وتعني اليسرى .
- لالوتري : وهي كلمة فرنسية (lottery) وتعني اليانصيب .
- تيراج : وهي كلمة فرنسية (tirage) وتعني السحب .
- فيلة : وهي كلمة فرنسية (villa) وتعني البيت الكبير أو القصر .
- طوموبيل : وهي كلمة فرنسية (automobile) وتعني المحرك وتطلق اللفظة على السيارة .
- السبيطار : وهي كلمة فرنسية (hôpital) وتطلق على المستشفى .
- كومبا : وهي كلمة فرنسية (combattre) وتعني منازلة .
- بوكي : وهي كلمة فرنسية (bouquet) وتعني باقة .
- كباري : وهي كلمة فرنسية (cabaret) وتطلق على الملهى .
- فرنك : وهي عملة فرنسا سابقا (franc) ويوظفها الجزائريون في مكان " الستيم " فيطلقون على الدينار مئة فرنك .
- ماشينة : وهي كلمة فرنسية (machine) وتعني آلة .
- التواليك : وفي مناطق أخرى التواليت ، وهي كلمة فرنسية (toilette) وتطلق على الحمام.

- رد العامي إلى الفصحى :

ففي العامية الكثير من الكلمات والعبارات المتداولة المنحوتة من الفصحى ، لكن العامة لحت فيها وأبدلت وغيرت ، وسنختار من خلال المسرحية بعض هذه العبارات :

- ذُرُوقٌ : ونحتت هذه العبارة من " ذا الوقت " وتوظف في معنى "الآن" وأصلها من لهجات الغرب الجزائري ، وهي كلمة كما وصفها عبد المالك مرتاض بأنها قبيحة¹ ، لأنها بعيدة كل البعد عن الفصحى ، وأدرج التوري في مواضع أخرى بالمسرحية عبارة " ذُرُوكٌ " و " ذُرُوكٌ "

- ماجية : وهي كلمة منحوتة من عبارة "جائية" من الفعل جاء ، حذفت الهمزة لثقلها وأدخل الميم للتسهيل ، وفي مناطق أخرى في الجزائر يوظفون "جائية" كما في وادي سوف .

- وَسَقٌ : منحوتة من " سَوَّق " وقلبت الواو في مكان السين .

- ثَشَّهِي : وأصلها " تَشَّهِي " أبدت التاء الوسطى شدة أو شين مكررة .

- الزنقة : وهي مشتقة من "الزقاق" وتطلق على الشارع الضيق أو الصغير .

- قهية : والعامة عادة يستعملون أسلوب التصغير كثيرا فيقولون قهية تصغيرا لكلمة قهوة وهو وجه عربي فصيح .

- ماعليناش : ونحتت من عبارة " ما علينا شيء " حذفت الهمزة لسببين لأن العامة يستقلونها ، كما أن من عادتهم حذف أواخر الكلمات ، وهذه العبارة ظاهرها نفي لكنها توظف في سياقات مختلفة ، وهي عبارة أصلها من لهجات الشرق الجزائري .

- رَتَكُ : نحتت من " رأيتك " حذفت منها الهمزة والياء .

- واشنه : وهو استفهام منحوت من " وأي شيء هو " وأبدل العامة فيها ما أبدلوا حتى صارت بهذا الشكل .

- أيِّمًا : وهو أسلوب تعجب ، ونحتت من عبارة " أي أماه " أو " أيا أماه " حذفت الهمزة الوسطى لثقلها وحذف حرف الهاء لتواجده في آخر الكلمة .

¹ - ينظر عبد المالك مرتاض ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى ، ص 25.

- ماذا بيا : وهي من عبارة " ما ذا بي " وظاهره استفهام لكنه يفيد الجواب .
- قِيلْنَا : ونحت من عبارة " قِنَا " أضيفت الياء واللام دون وجه معلوم ، وفي مناطق جزائرية أخرى يوظفون "قِينًا".
- بزاف : نحت من عبارة " جزافا" أي كثير ، وأصلها من لهجات الغرب الجزائري.
- الدبزة : نحت من عبارة " الدبس " والدبس في المعاجم الستر والموارة ، والعامية أبدلت السين زاي لأنهما من أحرف الصفيير المتشابهة ، وهناك قرابة دلالية بين الستر والموارة وبين ما يرمي له العامية من معنى في توظيفهم لهذه العبارة (فإذا قلنا بالعامية دبزه أي غير ملامح وجهه من شدة الضرب) .
- يا محايينك : نحت من عبارة " يا مَحْنَك " ويوظف في أسلوب التعجب .
- يا دَرَى : وهي منحوتة من عبارة " يا ترى " أبدلت التاء دالا لتقاربهما في النطق .
- سواسواة : منحوتة من عبارة " سواءً سواءً " حذف الهمزتين وأبدلتنا هاءً .
- ب- توظيف الضمائر :

لم تغير العامية كثيرا في الضمائر من حيث الحروف والتبديل ونورد بعض الضمائر التي وظفت في المسرحية:

- ضمير المتكلم "أنا": يحمل ضمير المتكلم دلالات متعددة ، فأحيانا يحمل الدلالة الذاتية المفعمة بالافتخار والتكبر كما في حديث (عبد الرحمان) : " ... أنا رجعوا يعيطولي سي عبد الرحمان " ¹ ، ونجده أحيانا يعبر عن العزة والصمود في حديث (ليلي) " أنا ما عندي إلا كلمة واحدة ما يفرقش بيني وبينه لا انس ولا جان " ² .
- ضمير المخاطب " أنت": ويحمل دلالة الاحتقار في حديث (عبد الرحمان) " إنت كي الجمل فيها تهرول .." ³ وفي حديث (زوليخة) : " إنت مهيقلة إنت باصة إنت مجنونة إمشي إمشي " ⁴ ، ويحمل دلالة التهديد في حديث (الدجال) : " اسمع يا بوحدبة ، نحدرك هذه المرة التالية إنت دائما كي الشيطان توسوس بني ادم " ¹ .

¹ - محمد التوري ، بوحدبة ، ص 10.

² - المرجع نفسه ، ص 31.

³ - المرجع نفسه ، ص 9.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 64.

- إْحْنَا : أو "حنا" وهي منحوتة من ضمير "نحن" وفي مناطق جزائرية أخرى يوظفون "نَحْنَا" ، ووظف هذا الضمير في المسرحية كثيرا .

- اُنْتَمَا : أو "إنتوما" وهي منحوتة من " أنتم" ومثال ذلك في المسرحية " ما عنديش كلام معاكم أنتما"² .

ج - تراكيب خاصة بالإضافة :

نجد في الفصحى التوظيف المباشر للإضافة ، بينما في العامية هناك تراكيب خاصة مثل كلمتي " ديال" و"انتاع" ومثال ذلك في المسرحية : " ... زوجتك راهي تستنى فيك في البارتما ديالك ، عيات ذيك الشاقور نتاع نسيبك تحرش فيها ومراتك ماهي راضية إلا بيك " .

د- أسماء الإشارة :

للعامية أسماءؤها الخاصة بالإشارة وهي أسماء منحوتة من الفصحى ، ونذكر منها :

- إَهْنَا : وعادة العامة لا تنطق الهمزة ، ووظف في المسرحية كثيرا ومثال ذلك " كان الليل والنهار هنا "³

- ذيك : أو "هذيك" أو "هاذاك" وأصلها من " ذاك " والهاء للتنبية ، ومثال ذلك "مد ذيك الخمسة"⁴

هـ- أسماء الموصول :

ومن الأسماء الموصلة العامية التي وردت في المسرحية نذكر على سبيل التمثيل :

- اللّي : يستعمل هذا الاسم للمذكر والمؤنث والجمع على السواء ، وهو منحوت من الأسماء (الذي، التي ، الذين)، وقد وظف في هذه المسرحية كثيرا ومثال ذلك : "ياودي مزية اللّي أخذيت الراي وديتك للسيطار"⁵

- ما : وتوظيفها كما هو الحال في الفصحى ومثال ذلك : "ما عندها وين تروح.." ⁶

¹ - محمد التوري ، بوحدة ، ص 40.

² - المرجع نفسه ، ص 73.

³ - المرجع نفسه ، ص 59.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 44.

⁵ - المرجع نفسه ، ص 65.

⁶ - المرجع نفسه ، ص 14.

و - الوصف :

من المعلوم أن العامية لغة وصفية ، توظف النعوت بشكل لافت ، ومن النعوت في هذه المسرحية نذكر :
 " الطبيعة زاهية " ¹ ، " يا زوليخة نسيك بوحدبة عالم جليل " ² ، " آه هذه الحدبة العزيزة ربي يخليهالنا " ³ ،
 " خسارة قسمتك طاحت في الحدي المنحوس .. " ⁴ ، " ربي جابلك هذا الإنسان السامط " ⁵

2- الدراسة البلاغية

أ- علم المعاني :

تنسج المسرحية العامية كما تنسج الفصحى في توظيف أسلوب الخبر والإنشاء ، حيث نجد النفي مثلا في
 عبارة " ماريح ما غمض عين حتى برت " ⁶ والنفي موظف بشكل لافت عند العامة ، ونجد كذلك الأسلوب
 التقريري السردى وهو كثير في المسرحية .

ونجد الأساليب الإنشائية كثيرة في المسرحية ، من استفهام وتمني ونهي وتعجب ونداء ، وهي ميزة تتميز بها
 العامية ، وفي المسرحية نجد مثلا النداء في " يا ريتهم يتزعوا من قلوبهم الغل " ⁷ ، وكان للاستفهام الحيز الكبير
 في الأسلوب الإنشائي للنص المسرحي ، ويوظف الاستفهام في العامية ببعض الحروف الخاصة به مثل ، واش ،
 اشحال، وين ، أش ، كاش ، ... ونسرد بعض الأمثلة التي وردت في المسرحية مثل : واش بيك ؟ ، أش من
 قش يا سي بوحدبة ؟ ، كاش وين سافر ؟ ، إلى غير ذلك من الأمثلة ، كما يفهم الاستفهام في كثير من
 الأحيان في العامية عن طريق النغمة ، ومثال ذلك في المسرحية : راني نتكلم مع هايشة ؟ ، ما بان عليه خبر ؟
 وهما أسلوبان خبريان لكن من خلال النغمة يفهم السامع أن المخاطب يسأل لا يخبر .

1 - محمد التوري ، بوحدبة ، ص 11.

2 - المرجع نفسه ، ص 16.

3 - المرجع نفسه ، ص 66.

4 - المرجع نفسه ، ص 21.

5 - المرجع نفسه ، ص 79.

6 - المرجع نفسه ، ص 22.

7 - المرجع نفسه ، ص 23.

ب- البيان :

لغتنا العامية ثرية بالصور البيانية ومن نص المسرحية نذكر على سبيل التمثيل :

- الاستعارة في " خلينا نصرنا القوت " حيث شبه " القوت " أو الرزق بما يمكن تصويره من الأشياء المحسوسة وحذفها وآتى بشيء من لوازمها وهو القوت ، فالأشياء المحسوسة هي المشبه به والقوت هو المشبه فالاستعارة مكنية .

- الكناية في " مصارني راهم يقرقرو بالشر .. " وهي كناية عن الجوع ...

و " إنت لسانك ياكلك بالزاف " وهي كناية عن التدخل في ما لا يعني .

- التشبيه حيث توظف العامية فيه الحرف "ك" والحرف "كي" ومثال ذلك في " وتزيد تتفضح يا سيدي بكرمتك كالقرد " ، كي تجي تشوف كي الجمالة كي الطلبة .. "

ج- البديع :

ومن المحسنات البديعة في هذه المسرحية نذكر :

- الطباق في " الشر- الخير " ، " الغني- الفقير " ، " العسر- اليسر " ، " البيع- الشراء" ...

- المقابلة في " إلي نسمعه في الزنقة نساها في الدار " فالجملة بها معنيان متضادان ، " الأرض فراشي والسماء غطايا " ¹ وهي الأخرى تحمل معنيين متضادين .

- الجناس في " أحنأ أهل الحسب والنسب " ² ، وهو جناس ناقص لأن الحروف ليست متجانسة تماما.

¹ - محمد التوري ، بوحدة ، ص 47.

² - المرجع نفسه ، ص 10.

* - مسرحية " ما ينفع غير الصّح " لحي الدين باشطرزي

أولاً: التعريف بمؤلف المسرحية

ولد محي الدين باشطرزي يوم 15 ديسمبر 1897 بحي القصبة بالجزائر العاصمة ، ترعرع في وسط عائلي ميسور ، فعاثته من أصل تركي ، ولقد كان للثنائي مفتي محمد بوقندورة (1897-1927)¹ وإدموند ناتان يافيل Edmond Nathan Yafil (1874-1928)² الأثر الكبير في حياته الدراسية والفنية ، ختم القراءة وهو لا يتجاوز عامه السابع عشر ، وتعلم أصول التوحيد ، ثم تطور ليصبح قاصداً ينشد المدائح الدينية والتواشيح³ ، وفي سن الواحد والعشرين ، أصبح محي الدين حزّابا (معلم للمقرئين) ، عندها تسلسل ثلاثة موسيقيين آنذاك إلى المسجد لاكتشاف الأناشيد العربية الجزائرية وهم " موزينو لاوسيرو " *Lucero* ، *Mozano* ، " إدموند يافيل " Edmond Nathan Yafil ، سانت ساينس " *Saint-Saëns* ، حيث وقع في نفوسهم سحر صوت باشطرزي ، ذلك الشاب اليافع ، سرعان ما تلقفه يافيل ليصبح معلمه الثاني ويرسم له طريق الخشبة ، بعدها حاول باشطرزي الجمع بين الغناء الأندلسي والتجويد ، وبعد وفاة يافيل أصبح باشطرزي أستاذا للموسيقى العربية ومديرا للفرقة (فرقة المطربية) بدءا من سنة 1928⁴ ، فأدخله إلى جمعية المطربية وسجل له بعض الأغاني الدينية عام 1919 حققت نجاحا كبيرا⁵ .

انظم باشطرزي بعد ذلك إلى رابطة الطلبة المسلمين ، وشارك في العديد من الحفلات الدينية ، ثم حاول تقديم أشكال تشبه الأوبرا ، وهذا ما لم يعجب معلمه مفتي بوقندورة ، بعد ذلك اقترح عليه يافيل أن يشارك في الحفلات المغربية المنظمة في كورسال بالعاصمة ، وهنا تثور ثائرة معلمه الذي تعجب لرجل كان حزّابا

¹ - مفتي محمد بوقندورة (1897-1927) هو مفتي الحنفية بالعاصمة عرف بموقفه ضد قانون التجنيد الإجباري الصادر سنة 1911 ، ولقد كان مرجعا فقهيا في الجزائر وخارجها

² - ادمونديا يافيل (1874-1928) من عائلة يهودية ، كان مطربا وموسيقيا ، أنشأ مدرسة للموسيقى الأندلسية 1909 وهو من له الفضل في اكتشاف محي الدين باشطرزي ، ألف كتاب مجموع الأغاني والألحان من كلام الأندلس.

³ - ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص31.

⁴ - ينظر المرجع نفسه ، ص 32.

⁵ - وهبية وهبية منداس ، رحلة في مفاصل تجربة أب المسرح الجزائري في يوم دراسي حول محي الدين باشطرزي ، الإحالة من موقع جازايرس ، 26-09-2012 <http://www.djazairss.com/alahrar/6376>

للقرآن وقصّادا للمدائح النبوية أن يقف على الحشبة أمام الراقصات ، وقد ظل إلى سنة 1932 منشغلا بالغناء ولاسيما الأندلسي منه ¹.

ورغم معارضة معلمه الأول وعائلته إلا أن محي الدين أمضى مع يافيل عقدا لمدة عشر سنوات ، وبدأ يسجل الأغاني منذ عام 1921 ²، وحاج محي الدين العديد من المدن الجزائرية بحفلاته الغنائية التي أقحم فيها سككيات صغيرة .

التحق محي الدين باشطرزي بفرقة رشيد قسنطيني المسرحية ، وأسندت إليه أدوار خاصة بوصلات غنائية ، وشكل محي الدين مع علالو و منصالي فرقة مسرحية (فرقة زاهية) ، وقدموا مسرحية "في سبيل الوطن" لتعرض أول مرة في 29 ديسمبر 1922 وكانت بالفصحى ، وبعدها توالى العروض ، وكانت بدايته الأولى في التأليف المسرحي مع صديق له فرنسي الجنسية وهو لويس شابرو ، فألف معه ثلاث مسرحيات ³، وألف محي الدين باشطرزي أول نص مسرحي عام 1927، تحت عنوان "الجهال المدعين للعلم" ⁴، مسرحياته كانت من تأليفه ، وهي ذات طابع فكاهي يستعمل لغة الشارع مطعمة بكلمات فرنسية ، وهو ممن يستلهمون التراث الشعبي في نصوصه ، وقد ألفت مذكرات في ثلاث أجزاء سميت باسمه وكانت مرجعا من أهم مراجع المسرح الجزائري ، وينحصر مسرح باشطرزي بين سنتي 1934-1939 قدم خلالها عشرين مسرحية ، توفي يوم 06-02-1986 بالعاصمة .

ثانيا :قراءة في عنوان مسرحية

من يطالع عنوان المسرحية "ما ينفع غير الصّح" يعلم جيدا أن هذه العبارة هي من الحكم المتداولة في الشارع العامي الجزائري ، ويستشهد بها العامة كثيرا لترجيح كفة الصدق النافع والمنجي مهما تبادر للأذهان أن الكذب قد ينفع ، حيث تدور الدوائر على الكاذب مهما تخفى بأقنعة متعددة ، فمن خلال هذه الحكمة التي عنون بها باشطرزي مسرحيته نتيقن أن المسرحية تعالج مشكلة الكذب والخداع في المجتمع ، كما يتبادر لنا من خلال هذا العنوان حل المسرحية ونهايتها بكشف حقيقة الكاذب وزيفه ، والمسرحية من خلال هذا العنوان

¹ - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 65.

² - ينظر خيرة بوعمر ، عميد المسرح الجزائري محي الدين باشطرزي في يوم دراسي بمسرح الهواء الطلق ، الإحالة من موقع جزايرس ، 26-09-2012 <http://www.djazair.com/elhiwar/9875>

³ - صالح المباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 66.

⁴ - ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص 32.

تعالج موضوعا اجتماعيا دأب محي الدين على معالجته بنصوص مسرحية اجتماعية هادفة ، فالصدق وإن تواضع وصغر يبقى في عين الناس كبير والتاريخ يجزئه ، والكذب وإن تعاضم وكبر سرعان ما يصغر ويحتقر .
وقد وفق محي الدين باشطرزي في اختيار هذا العنوان الذي يثير شهية المتلقي العامي والذي عادة ما تثيره الحكم الشعبية والمواضيع التي تعالج واقعه وحياته اليومية .

ثالثا : المسرحية عرض وتحليل :

تصور مسرحية "ما ينفع غير الصّحّ" عالمين ، عالم الآباء أصحاب النفوس الطيبة ويمثله أبو (علال) (التاجر) ، وعالم الأبناء المتهورين والذي يمثله ابنه (علال) الذي ينغمس في اللهو والملذات ، ويتظاهر أمام الناس متتكرا لأبيه بأنه من وسط اجتماعي راقى وابن لمتقف وعالم يسكن في مصر ، لكن سرعان ما ينكشف أمره ويظهر على حقيقته ، ولم يكن ليحني من كذبه وادعائه إلا الاحتقار من قبل الجميع .

وتدور أحداث هذه المسرحية في محل يملكه (علال) ، و (علال) هو ابن للتاجر المتنقل الفقير ، ولكي يتزوج من بنت (الحاج) الأطرش الأصم حاول خداعهم وزعم أن أباه عالم ومثقف يسكن في مصر ، وانطلت عليهم القرية ، واستطاع (علال) مصاهرة (الحاج لطرش) والاستفادة من ماله ومعارفه ، ليصبح سمسارا مهما .

وتبدأ أحداث المسرحية بتضجر (السكرتير عمر) - العامل بمحل (علال) - من أفعال سيده ، فـ(علال) يأخذ من الناس الأموال مقابل تقديم خدمات لهم ، ثم يتهرب منهم ويماطل ، وتتطور أحداث المسرحية حين يبدأ الزبائن المطالبين بحقوقهم في الشجار مع (السكرتير عمر) والذي لا يملك بدوره إلا الكذب عليهم من أجل تسريحهم .

وينشب شجار بين (السكرتير عمر) و (علال) متضجرا من قدوم سيده المتأخر إلى المكتب ، ويهدد (علال) (السكرتير) بالتسريح في آخر الشهر ويطلب منه أن يياشر في البحث عن عمل آخر ، ثم يبرر له أفاعيله بأن خدمة السمسار تقتضي الكذب والمراوغة والخداع .

بعدها يأتي تاجر متحول يشتري الأشياء القديمة المستعملة (الشفون) فيعزم (السكرتير عمر) على بيع بعض الأشياء القديمة من المكتب ليفتكّ من ثمنها راتبه الذي يماتل (علال) في إعطائه إياه ، فيتفاجأ بأن (التاجر) المتجول المرقع الثياب هو أبو (علال) ويصاب بالدهشة ، فيحاول (السكرتير) التشفي من سيده ويواجهه وجها لوجه أمام أبيه ، فيتنكر (علال) لأبيه الذي يريد أن يحتضنه حضن الأبوة والحنان ، ويحاول (علال)

التهرب من هذه الورطة بأن يقول له " بعد أهليه ، راك غالط يا شيخ " ¹ ، لكن سرعان ما يرضخ للأمر الواقع ، وهنا تثور نائرة (السكريتير) مما شاهده في هذا المنظر الشنيع ، ابن ينكر لأبيه ، ويطالب (علال) بأن يعطيه راتبه كاملا ليرحل عنه ، فمن تنكر لأبيه ليس بمستبعد أن يتنكر لغيره ، وهنا تظهر طيبة الأب المسكين الذي يعتذر لهما ويحمل نفسه مسؤولية الشجار الذي وقع بينهما ويحاول توديعهما ، وتنتهي المسرحية بأن يقترح (السكريتير) - بعد أن أملى على (علال) شروطه- أن يلبس أباه ثوبا لائقا ، ويعلمه بعض الكلمات التي ترفع من مستواه الثقافي ، ويقدمه لصهره ومعارفه على أنه العالم المثقف الذي كان في مصر .

رابعا : الدراسة الفنية لمسرحية

تصور لنا هذه المسرحية عالمين عالم الآباء أصحاب النفوس الطيبة الذي يجسده كل من (الحاج لطرش) الأصم وهو صهر (علال) والأب (التاجر) المنتقل أبو (علال) ، وفي المقابل عالم الأناية والخداع والزيف الذي يمثله (علال) وعامله (السكريتير) الذي وان كان غير راض بما يفعله سيده إلا أنه المدير لكل أفعاله وأكاذيبه ، فأصل تدمره كان بسبب الراتب الذي لم يحصل عليه ، والمسرحية اجتماعية هادفة تعالج هذه المشكلة المتفشية في المجتمع الجزائري ، والذي أصبح يعيش على الكذب والتباهي والخداع ، لذا حاول محي الدين باشطرزي تجسيد هذا الواقع على خشبة المسرح ليرى الناس حقيقة أفعالهم ومراوغاتهم .

1- الشخصيات :

في هذه المسرحية نجد هناك أربع شخصيات :

- علال :

وتظهر ملامح هذه الشخصية في بداية المسرحية ، حين يتضجر (السكريتير عمر) منه ومن أفاعيله من خلال هذا المقطع :

" السكريتير : آه آه ضاقت بيا مع هذا المعلم هذا ما يقعدش خمس دقائق في البيره ينطلق هذا أشحال ما يكذب على الناس هاو في فرنسا هاو فالحمام هو سُخْط هاو فالمنذبة وانيا دايما في البخيص واش كانت لي؟ ...² فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا أن (علال) شخص مستهتر لا يحترم أوقات العمل ، كما أنا ديدنه الكذب على الناس ومخادعتهم ، وميثال ذلك شكوى أحد الزبائن منه قائلا :

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، (د ط) ، 2007.ص348.

² - المرجع نفسه ، ص 333.

" الزبون 3 : بالسيف علي ، إدالي لعقود والفكتورات والجوجمات خلاهم عنده أوخلاي هكذا طالع هابط بعد ما خدّي دراهمي ، أهو وين يسكن ؟... " ¹ ،

فـ(علال) يخادع الناس ويحصل على أموالهم ثم يتهرب من وعوده والتزاماته ، وهاهو بذاته يعترف بأنه كاذب ومراوغ قائلًا لسكريتيه :

" علال : اسمع خدمت سمسار هذي هي ، اذا ما كذبتش وتزورقت ، ادخل منا وخرجت مالهيه ، ما كليت وما شربت ... " ²

ويحاول محي الدين باشطرزي من خلال شخصية (علال) معالجة واقع جزائري أصبح يرر الفساد ، وكأن عمل السمسار يقتضي الكذب والمراوغة وإلا تموت جوعا على رأي (علال) ، ليس هذا فحسب فشخصية (علال) شخصية مادية بحتة متكررة لأصلها ، فمن تجاهل أباه لا إنسانية يمكن لقلبه أن يجيويها .

" التاجر : هذّه وليدي ، كبرتي وليت ...

علال : بعد ألهيك ، راك غالط يا شيخ ... " ³

فهمّ (علال) كله ليس في أبيه الذي لم يره منذ ستة عشر عام ، بل في التمثيلية التي ينسجها بالكذب والخداع على صهره ومعارفه بأنه ابن عالم يقطن بمصر ، لذا حاول مع سكريتيه أن يجد لعبة أخرى يحاول من خلالها المحافظة على التمثيلية التي مثلها على الناس حتى يكسب ودهم ويُبقي على ما بينه وبين صهره من نسب ، لغته كانت عامية تتخللها بعض النقاشات السوقية وقد وافقت هذه اللغة شخصيته ، وشخصيته شخصية محورية في المسرحية

- السكريتير عمر :

وهو عامل بمحل السمسار (علال) والقائم على شؤونه ، وضعه (علال) في المحل ليكون واجهة تمسح فيه كل أفعاله السيئة ، فهو الذي يتحمل سب الزبائن والمشاجرة معهم ، ورغم امتعاضه وضجره من أفعال سيده إلا أنه دوما المدير لأكاذيبه ومراوغاته ، فهو متذمر من أفعال سيده لأنه هو وحده من يتحملها ، ومع هذا فهو لا يحصل على راتبه ، تمتاز لغته بالسوقية التي وافقت شخصيته ومثال ذلك حواراه مع أحد الزبائن

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 337.

² - المرجع نفسه ، ص 339.

³ - المرجع نفسه ، ص 348.

" الزبون 3: بعد انت كي حطت أهنا علاش ؟

السكرتير : للمزايد وللبخايس أو ساعات للضرب ، أو ما عنديش بالزاف نخت يّمات واحد .."¹

هذه هي اللغة والمستوى الذي يتميز به السكرتير ودوره في المحل طرد كل من يسأل عن سيده بأي طريقة وهي أوضع مهمة ، وشخصية (عمر) شخصية مادية بحتة لا يهجمه ما يفعله ويشترك فيه من كذب ومراوغة ، بل يهجمه فقط راتبه وكيف سيحصل عليه ، وهي شخصية رئيسية في المسرحية لها وجودها وانتشارها في واقعنا ، لذا حاول باشطرزي محاربتها من على خشبة المسرح .

- الحاج (لطرش الأصم) :

هو صهر السمسار (علال) ، وهو شيخ أصم ثقيل السمع ، وما يستقرأ من المسرحية انه صاحب مال وإلا لما طلب (علال) السمسار وده ونسبه ، لا يرضى بالطبقات الدونية في المجتمع ، زوج ابنته لـ(علال) على أنه ابن عالم يسكن في مصر من طبقة مثقفة ومتعلمة ، ودوره في المسرحية ثانوي ، لغته لغة عامية بسيطة تمتاز نوعا ما بالرقى ، وقد وافقت شخصيته الغنية الراقية ، ومن خلال هذه الشخصية حاول باشطرزي معالجة الواقع المتكرر للقراء والبسطاء ، الذي يكرس الطبقة في المجتمع الجزائري .

- التاجر المنقل :

وهو أبو (علال) ، شيخ بسيط متواضع فنوع مرقع الثياب ، يرى أن العمل شرف مهما كانت بساطته ولو أن تباع وتشتري الأشياء المستعملة (الشفون) ، ويصف (التاجر) حاله للسكرتير قائلا : " أنا راك تشوف فالحالي ، لحوايج مرقعين وقريب بالحفى وزيد على ذا ولا والي ..."² ، فهو شيخ فقير يبحث عن قوت يومه وهمه أن يجد ابنه الوحيد الذي لا يعرف له مكانا ولا بلدة ، وعند تشاجر (السكرتير) مع ابنه ظن أنه سبب تشاجرهما حيث خاطبهما قائلا :

" ... يا وليدي اجميع لمن ما قصدن دي لعياط بناتكم ، كي ظروف راني شفتكم بخير وعلى خير آمي هناك هو الفرح أنتاعي أنا غير ما تشغلوش بيا ، اعدوا مع خدمتكم وأنا بقى على خير ، رزاق ري .."³

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 337.

² - المرجع نفسه ، ص 342.

³ - المرجع نفسه ، ص 352.

فالشيخ همه أن يعرف حال ابنه فقط وهذه هي عاطفة الأبوة الصادقة ، ثقته بالله عز وجل كبيرة فهو الرزاق ، ولا يهمله شيء من الدنيا الفانية التي يسعى الناس وراءها ويتشاجرون من أجل حطامها ، لغته كانت لغة بسيطة شعبية وافقت شخصيته ، وهي شخصية لها دورها في المسرحية أراد باشطرزي من خلالها تسليط الضوء على القيم العالية والنبيلة التي مازال آباؤنا يؤمنون بها ويكافحون من أجلها .

- الزبائن :

وهم ثلاث زبائن أتوا إلى المحل لأخذ حقوقهم وقضاء حوائجهم التي وعدهم (علال) بها ، وفي ظل غيابه وتهربه منهم يتشاجرون مع (السكريتير عمر) الذي يحاول جاهدا صرفهم عن المحل ، ولغتهم كانت لغة سوقية وبطيعة الحال وافقت تلك اللغة شخصياتهم .

2- الحوار :

للحوار دوره في تشخيص الشخصيات ومعرفة مميزات الجسمانية والنفسية والاجتماعية وغيرها ، كما له دور في تماسك العرض وربط الأحداث بعضها ببعض ، وأحيانا يكون الحوار مطولا وأحيانا أخرى يكون قصيرا ، وهذا حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية للعمل المسرحي ، وكمثال على الحوار المختصر القصير نذكر:

" السكريتير : إيه ما تزيدش اتجيه .

الزبون 3: أويكفي الحال ؟

السكريتير : إيه إبقى اتجيه ... " ¹

" السكريتير : أسكت وقيلة نعرفه

التاجر: أواه...

السكريتير : شوف

التاجر: ها.

السكريتير : خلينا من البردوسة

التاجر: هاك. ك

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 337.

السكريتير: حط حط

التاجر: هاني

السكريتير: ادخل لذيك البيت أوريح¹

ويغلب على المسرحية هذا النوع المختصر من الحوار لأن المسرحية تصور الواقع الجزائري الذي يتسم خطابه بالإنشاء والقصر والإيجاز في الكلام.

وللحوار دوره في تصوير الواقع الجزائري العامي لذا فلغة الحوار كانت عامية ، لغة بسيطة لغة الشارع ، وهي بعيدة كل البعد عن الرقي والتهذيب ، لذا هذا الحوار كان مناسباً للشخصيات ، لأن أصحاب الأعمال والتجار والسماصرة لا ينتظر منهم سوى اللغة المبتذلة ، وقد صورها المؤلف في شخصية كل من (علال) و(السكريتير) والزبائن و مثال ذلك :

" علال : شكون ضرك لمعلم أنا ولا انت ؟

السكريتير : لو كان كنت أنا المعلم ما نجيش على العشرة

علال : يا خويا طاحت أوصبناها ، شوف بلاصة لروحك أراس أشهر وهي فرات "²

وهذه اللغة يتصف بها السماصرة والشخصيات المادية ، وهي مناسبة لشخصية (علال) وهي لغة تسلط ومراوغة وخداع ، بينما يتضح لنا مستوى (السكريتير) في المثال التالي:

" السكريتير : معلوم كلام ، ولاش غلقت الباب ماشي مالمحي ، ورجع اللي صدعوني ولا واحد نكذب عليه واحد اللاهية واحد يسبك أسكت عليّ ينعل بويّا يّمّاها خدمة ... "³

بينما كانت لغة (التاجر) أبو (علال) ، تمتاز بالرزانة والطيبة وميثال ذلك :

" التاجر: آه يا وليدي يرحم والديك آه راه بخير ؟

السكريتير : الله يعلم ، لكن ضرك يشوفك يفرح .

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 343 .

² - المرجع نفسه ، ص 338 .

³ - المرجع نفسه ، ص 339 .

التاجر : أأربي يعطيك أستر ، خليبي نبوسك خليبي...¹

وهذه اللغة الحوارية كانت مناسبة للشخصية التي تصور لنا واقع الآباء الطيبين والواثقين بالله عز وجل ذوي الأفواه الطيبة التي لا تخرج إلا خيرا وحبا .

ويتجلى لنا هنا دور الحوار في تشخيص الشخصيات ومعرفة مستواها اللغوي والثقافي والاجتماعي والنفسي ، ولقد كان الحوار عاميا صور لنا باشطرزي الشارع الجزائري كما هو دون انتقاء أو تهذيب ، وهو بذلك أراد نقل الواقع كما هو ليبين للمتلقي صورة هذا الواقع المر الذي تمتاز به لغتنا من الرداءة والقبح والصراع المادي البحث والبعد كل البعد عن اللغة الجميلة الطيبة .

3- الزمان والمكان :

- الزمان :

لم يحدد محي الدين باشطرزي معالم زمنية للمسرحية ، بل تركها دون تحديد لتبقى صالحة للعرض في كل زمان ومكان ، فهي تعالج مشكلة اجتماعية قل ما تجد زما من الأزمان قد نجى من تداعيتها وهي الكذب والخداع ، والزمن الذي يمكننا دراسته في المسرحية هو الزمن الخارجي وهو يبدأ من تدمير (السكريتير) من أفعال سيده ومشاجراته مع الزبائن حتى نصل إلى الاتفاق الذي وقع بين (علال) وسكريتيره والذي من خلاله أبقوا على التمثيلية التي بدأها (علال) بأن أباه عالم في مصر .

أما الزمن الثاني فهو الزمن الداخلي الذي يستحضر عن طريق الذاكرة ، ويكون ذلك عند حديث النفس وهذا ما يظهر في حديث (السكريتير) :

" السكريتير : ... آه وليد الحرام الكذاب جات لمصيدة صح قستني ولا خليبي آآ ومن قوة كذب دياله زاد... يجي يقول لي وهو يقول للناس بلي عالم العلماء فالاسلام والدين وقاري في مصر .. آه لحرامي ، إيه أبالكذب نتاعه وصل يناسب الملوك ورجع بدراهمه بصح قالك ما ينفع غير الصح كي يجي أنا نوارلك ضرك كي رجعت تتصرف فالرجال نشوفه بلايصه اللاخر شهر ، ..."²

ففي هذا المثال يستحضر (السكريتير) الماضي في مخيلته ويخرج من زمن المسرحية الواقعي إلى زمن داخلي ضمني

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 343.

² - المرجع نفسه ، ص 344.

المكونات الدالة على الزمن في المسرحية :

يمكننا من خلال الحوار جرد المكونات الدالة على فترة زمنية معينة ونورد بعض المكونات في هذا الجدول :

الصفحة	الزمن أو ما يدل عليه
334	- هايوق يكون هنا : أي في أي وقت يكون هنا
334	- ارجع غدوة
334	- ارجع الجمعة المأجية : أي الجمعة القادمة وهي منحوتة من "جائية"
335	- ضرك: أي الآن وهي منحوتة من ذا الوقت
336	- إيجي اليوم
337	- أو بعد الصباح
337	- أو بعد ظهر
338	- واشحال راهي الساعة باش تغلق
338	- ما نجيش على العشرة
338	- شوف بلاصة لروحك أراس شهر
343	- المدة نتاع 16 نعام
343	- ومنا على عشر دقائق
357	- معاه اليوم نهار كامل

المكان :

في هذه المسرحية يتمثل الفضاء المفتوح في الشارع الذي يقابل محل (علال) ولم يكون مدار أحداث ، بل كان ذكره جزئيا ، بينما دارت كل الأحداث في محل (علال) الذي يمثل الفضاء المغلق ، وهو محل كما وصفه الراوي في بداية المسرحية " مكتب عصري في هي كل ما ينبغي من مكاتب ومقاعد أو فوتيات وطاولة عليها

أوراق أو تليفون وحبيرة وكتب إلى آخره...¹ ، كما ذكرت بعض الأماكن المغلقة في المسرحية كالحمام ، وأماكن أخرى مفتوحة كالبلدة ودزاير (أي الجزائر) .

4- الصراع :

في هذه المسرحية كان الصراع جليا وواضحا منذ بدايتها ، فأول مشهد في المسرحية تدمر (السكريتير) وتشاجره مع الزبائن ، وتميز في المسرحية نوعين من الصراع أولهما خارجي ، وهو الذي يكون بين شخصيتين كالصراع بين (السكريتير عمر) والزبائن ، ثم بين (السكريتير) وسيدة (علال) ، ثم يتسع الصراع بين ثلاث شخصيات وهم (علال) و (السكريتير) و(التاجر) ، حيث يعزم (السكريتير) على الرحيل ويطلب براتبه كاملا ، ويجاول (علال) إقناعه في العدول عن رأيه ، بينما يرى (التاجر) أنه السبب في خصومتها ، ويدخل الثلاث في صراع متنامي ، ونلمح في المسرحية الصراع الداخلي الذي يصور لنا معاناة الشخصية النفسية الداخلية وصراعه مع أفكاره وتخميناته ، ومثال ذلك صراع (السكريتير) الداخلي في استهلال المسرحية وحديثه مع نفسه متدمرا من أفعال سيده

" السكريتير : آه آه ضاقت بيّا مع هذا المعلم هذا ما يقعدش خمس دقائق في البيره ينطلق هذا أشحال ما يكذب على الناس هاو في فرنسا هاو فالحمام هو سخط هاو فالمندبة وانيا داي في البخيص واش كانت لي؟
...²

" السكريتير: ... السيد عايش غير بالكذب واحد يقول له ارجع غدوى واحد ارجع الجمعة الماحية ، بزاف هو يديرها ويهرب وخليها تبرد في راسي."³

5- اللغة :

امتازت لغة مسرحية " ما ينفع غير الصّح " بالواقعية ، حيث كانت لغتها لغة الشارع العامي ببساطتها وعفويتها ، تخللتها بعض الكلمات الفرنسية التي تعود الجزائريون نطقها في كلامهم ، حيث نجد كلمات فرنسية مثل bon jour ، chambre de commerce ، change ، .. وبعض الكلمات الفرنسية المعربة كالبيرة - المكتب- ، بلاصة ، الشفون.. وهي كلمات أصلها فرنسي ، وكانت اللغة في المسرحية مبتذلة ، ووردت مفردات سوقية مثل : أرباب ، تهردت ، نحيّت يّمات واحد ، يلعن بوا يماها خدمة ، ضرك

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 333.

² - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

³ - المرجع نفسه ، ص 334-335.

نبحث بماه... واللغة في هذه المسرحية لغة عامية محلية وهي مزيج بين لهجة الشرق والعاصمة ولهجة الغرب وكانت موافقة للشخصيات التي وضعها محي الدين باشطرزي لها .

6- الحبكة :

الحبكة هي الرابط بين أحداث المسرحية وشخصياتها ، وهي ما يجعل المسرحية متماسكة ، وفي مسرحيتنا نلاحظ تناغما للأحداث مع الشخصيات وترابطها ترابطا وثيقا ، ورغم قصر المسرحية وقلة شخصيتها إلا أنها كانت مسرحية متماسكة دراميا .

7- العقدة :

تمثلت عقدة المسرحية - والتي يتنامى خلالها الصراع ليبلغ ذروته - عندما يلتقي السيد (علال) بأبيه ويتنكر هذا الأخير لأصله وتثور بعدها نائرة (السكريتير) الذي خشي على راتبه وماله ، ويبدأ النقاش بين الثلاثة في صراع محتدم يجعل المتابع في دهشة وشد للأعصاب ، بعدها تنفرج المسرحية ويتضح حلها ونهايتها .

8- الحل :

ربما لم يوفق باشطرزي في قفل المسرحية ، حيث تركها مفتوحة دون أن يعرف المتلقي نهايتها ، فهل كشف أمر (علال) أمام صهره ومعارفه ، أم أن الحيلة التي دبرها هو وسكريتيره انطلت على الجميع ، لكن ما في المسرحية من إبداع غطى على ما فيها من عيوب ، والحل في هذه المسرحية يتجلى في توافق (السكريتير) وسيد (علال) بعدما فرض الأخير شروطه ، واتفقوا على أن يلبسوا أباه لباسا لائقا ويعلموه بعض الكلام ليظهر أمام صهره بمظهر راقى ومستوى مثقف .

خامسا : الدراسة اللغوية للمسرحية

1- مسائل نحوية :

سنحاول دراسة بعض المسائل النحوية على سبيل التمثيل من خلال اللغة العامية في المسرحية لأن المجال لا يتسع للإمام بكل المسائل النحوية .

أ- السياق :

- الوسط اللغوي الجغرافي للمسرحية :

تختلف اللغة تبعا لاختلاف المنطقة ، وهي طبيعة تمتاز بها اللغة في قدرتها على التغير والتمايز والتأثر من منطقة لأخرى ، ولهجات الجزائر المنتشرة في مختلف مناطق الوطن تجسد لها هذا التمايز والاختلاف ، فهناك اللهجة العاصمة ولهجة أهل الشرق ولهجة أهل الغرب ، وفي هذه المسرحية وظف لنا محي الدين باشطرزي لغة مختلطة

بها مفردات من لهجة الغرب ومفردات من لهجة الشرق ، إضافة إلى الطابع اللغوي الذي تمتاز به العاصمة ، فمحي الدين تربي وترعرع في العاصمة فكان من الطبيعي أن تغلب على المسرحية لهجة العاصمة ، واللهجة العاصمة تمتاز بكثرة المدود والصيحات مثل آه، ياك ،أواه ، ياه ، ها ، أيماً ، كما تمتاز بتأثرها بالفرنسية بشكل كبير .

- التراكيب الفصحى في المسرحية :

مسرحية " ما ينفع غير الصح " هي مسرحية عامية شعبية ، جسدت لنا مشكل من المشاكل الاجتماعية ، لذا لا وجود لتراكيب فصيحة عدا بعض العبارات كـ "السلام عليكم" ، و"صباح الخير" ، "الله يبارك" ، "الله يسترك يا ولدي" ، "أنا مشغول" ، وهي عبارات فصيحة لقارئها أما شكلها ونحوها في المسرحية كان عاميا .

- التراكيب القريبة من الفصحى:

لا تخلو عامياتنا من التراكيب القريبة من الفصحى ، لأنها هي الأصل ، فعاميتنا كما هو معلوم فصحى ملحونة مغايرة ، ومسرحية " ما ينفع غير الصح " وظفت العديد من التراكيب القريبة من الفصحى وسنورد بعض الأمثلة من خلال هذا الجدول على سبيل التمثيل :

الصفحة	أصله الفصح	التراكيب العامية القريبة من الفصحى
334	- هَكَذَا كُنْ ظَرِيفًا	- هَكَذَا كُونْ ضَرِيفَ (وردت في المسرحية بحرف الضاد)
336	- وَ يَكْفِي الْحَالُ	- أَوْ يَكْفِي الْحَالُ
340	- أَي تَشْتَرِي الْخُرْدَةَ	- أَيَّا تَشْتَرِي الْخُرْدَةَ
342	- أَنَا بَعِيدَةٌ بِلَادِي يَا وَلَدِي	- أَنَا بَعِيدُ بِلَادِي يَا وَلَدِي
343	- رَبِّي يُعْطِيكَ السِّتْرَ	- أَرَبِّي يُعْطِيكَ أَسْتِرَ
352	- وَ لَدَيْكَ قَارِيٌّ وَ فَاهِمٌ	- وَ لَيْدِكَ قَارِي وَ فَاهِمٌ
357	- أَتَكَلُّ عَلَيْكَ وَعَلَى رَبِّي	- تَتَكَلُّ عَلَيْكَ وَعَلَى رَبِّي
354	- رَبِّي يَعْمَلُ تَأْوِيلًا	- رَبِّي يَعْمَلُ تَأْوِيلَ

وعاميتنا توظف هذه التراكيب بكثرة ، وهي ليست على الفصحى ببعيدة ، ومثل هذه اللغة دعا إليها الكثير من الكتاب المسرحيين ، الذين يرون أن هذه اللغة الوسط والقريبة من الفصحى هي اللغة الأصلح للحوار المسرحي ، حيث تتجاوز الحدود ويفهمها الجزائريون وغيرهم من إخواننا المشاركة ، وتفهم عند جمهور القراء والمتفرجين ، ومن خلالها يمكن أن نرقى بلغتنا المسرحية والواقعية ونعود ألسنا على لغة مفهومة تواصلية قريبة من فصحانا.

- اللغة العامية المهذبة :

وُظفت العديد من التراكيب العامية المهذبة في هذه المسرحية ، ومثال ذلك حوار السكرتير (عمر) مع (التاجر) :

" السكرتير : ادخل لذيك ألبيت أوريح .

التاجر : ها

السكرتير: ومنا على عشر دقائق توالم راح يجي

التاجر : آه وليدي ، يرحم والديك آه راه بخير

السكرتير : الله يعلم ، لكن ضرك يشوفك يفرح

التاجر : أأربي يعطيك أستر ، خلييني نبوسك خلييني ، ندخل هنا

السكرتير : ادخل هنا ريح فما وما تخافش ."¹

فهذه اللغة لغة عامية مهذبة راقية بعيدة عن السوقية والعبارات النابية وهي التي نتعامل بها في حياتنا اليومية.

- اللغة السوقية :

وهي اللغة الهابطة التي يتصف بها الشباب المتهور ، وهي المشحونة بالعبارات السوقية والنايبة الجارحة ، ومن خلالها تفصح عن الجانب النفسي المرضي عند الشخصية ، ومن التراكيب السوقية التي نجدتها في لغة (علال) والسكرتير والزبائن ونذكر منها :

" الزبون 1: ماشي حق عليه ، هذه ماشي رجولية ، واين نصيبه ؟

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 343-344.

السكريتير : كي كون اهنا.

الزبون 1: تعرف أنا ما جيتش باش تتمسخر بيا أنا نفهمك في روحك ، آه ماتعرفيش¹

كما وردت بعض الكلمات الهابطة مثل:

" أو ماعنديش بزاف نخت يمات واحد² و " آه هذا هو اقردت³ و " انطق أرباب⁴ و " اسكت علي ينعل بوا يماها خدمة⁵

وأراد باشطرزي من خلال هذه اللغة عكس الواقع الذي يعيشه الشارع الجزائري ، لأن هذه اللغة النابية السوقية واقع نعيشه في حياتنا اليومية ونسمعه من الأفواه شتينا أم أينا ، بل هي أقبح مما صورها باشطرزي ، فهو في مسرحيته حاول توظيف المقبول منها إلى حد ما ، فهذه هي اللغة السوقية التي تربي عليها أولادنا في الشارع منذ الصغر ، فباشطرزي نقل لنا الواقع بكل صدق وشفافية محاولا بذلك معالجته .

– التداخل اللغوي بين العربية والفرنسية :

طعمت لهجاتنا الجزائرية بكم هائل من المفردات والتراكيب الفرنسية ، وهذا طبيعي لشعب أحتل 132 سنة من الاستعمار الفرنسي الذي حاول زرع ثقافته ولغته في لساننا العربي الفصيح ، وبطبيعة الحال كانت لتلك المخططات أثرها في معجمنا اللغوي ، فنحن نجد الكثيرين ممن يتخاطبون بالفرنسية علاوة عن الكثير من المفردات الفرنسية المعربة وغيرها ، ولقد وظف باشطرزي هذا التداخل وسنعطي الأمثلة التالية :

- الفوتيات : وهي كلمة جمعت جمع مؤنث ، وتعني الأرائك وأصلها فرنسي من **fauteuils** .
- السكريتير : وهي وظيفة موظف أو أمانة إدارية وأصلها فرنسي **secrétaire** .
- الفكتورات : وتعني الفواتير وجمعت جمع مؤنث ، وهي كلمة أصلها فرنسي من **factures** .
- بلاصة : وتطلق على المكان ، أصلها فرنسي من **place** .
- **Bon jour** : وهو تركيب فرنسي معناه صباح الخير أو يوم سعيد .

¹ – حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 334 .

² – المرجع نفسه ، ص 337

³ – المرجع نفسه ، ص 338 .

⁴ – المرجع نفسه ، ص 337

⁵ – المرجع نفسه ، ص 339 .

- **S.v.p** : ونعني بها "سيئ" وهو تركيب فرنسي مختصر لعبارة **sa va pas**
- **Pri** : ونعني بها الثمن ، وهكذا وردت في نص المسرحية ، والأصح في الفرنسية **prix** ، ولعل كاتبها كتبها بهذا الخطأ .
- **Ma parlich** : في هذا المثال نلاحظ التداخل بين الفرنسية والعربية ، حيث تطبق قواعد العامية على الفرنسية ، وكما رأينا أن العامة ينفون ب "ما" وبجرف "الشين" في الآخر ، وفي هذا المثال نجد النفي العامي مطبق على كلمة فرنسية ونعني بها "لا أتحدث"
- **بوفلو** : وتطلق في العامية على السمين ، وأصلها في الفرنسية **Buffalo** وتعني في الفرنسية الجاموس.
- **Voila** : وتعني في الفرنسية "هنا" وتستعمل حسب السياق فأحيانا تكون بمعنى " حسنا " .
- **صِبَاط** : وتعني الحذاء وهي كلمة منحوتة من أصل اسباني **zapato** .
- **فرنك** : وهي عملة فرنسا لكن العامة في الجزائر يستعملونها في مخاطبتهم إلى يومنا هذا فنطلق على الدينار مئة فرنك أو بالسياق العامي " ميات فرنك " ، والفرنك يقابله " الستيم "
- وفي المسرحية أمثلة كثيرة تبين التداخل بين الفرنسية والعربية في عامتنا لا تتسع الدراسة لجردها جميعا .

- رد العامي إلى الفصح من خلال المسرحية :

في المسرحية الكثير من الكلمات والعبارات العامية التي تميز اللهجات الجزائرية ، وهي من أصل فصح ومن هذه العبارات نذكر :

- **هَائِيَّوَقْ** : وهي كلمة منحوتة من عبارة " في أي وقت " وأبدل العامة فيها ما أبدلو .
- **وَكْتَه** : نحتت من عبارة " وقته " وأبدلت القاف كافا ، وتوظفها العامة على أنها حرف استفهامي بمعنى متى .
- **قَنَا** : وهي من كلمة " قَنَا " وتعني اتركنا أو ابعده علينا أذاك .
- **ماهوش** : نحتت من عبارة " ما هو الشيء " والعامة توظفها في معنى ليس .
- **باش** : نحتت من عبارة " بأي شيء " وتوظفها العامة في معنى لكي .
- **ياه** : نحتت من عبارة " يا هو " وتوظف حسب السياق فأحيانا تكون أداة نداء أو جواب أو تعجب ..
- **أواه** : وتحمل معنى التضجر ونحتت من عبارة " أو آه " .
- **هاني** : ونحتت من عبارة " ها أنا " وابدلت الهمزة ألف ممدودة وأضيفت الياء في الآخر
- **كي** : وأصلها " كَيَّ " وتدخل في الفصحى على الفعل المضارع ، بينما يدخلها العوام على الفعل الماضي والمضارع معا : كي مرضت ، كي رحت ، كي تمرض ، كي تروح ...
- **بزاف** : وتعني كثير وهي لفظة منحوتة من " جزافا " .

- **الماجية** : ونحتت من عبارة " جائية" بمعنى آتية وفي مناطق أخرى تنطق " جائية " حيث أبدت الهمزة ياء بين أدخلت الميم للتسهيل .
- **علاش** : نحتت من عبارة " على أي شيء" حذفت الهمزة الأخيرة لثقلها ولتواجدها آخر الكلمة ، فمن عادة العامة حذف أواخر الكلمات ، ثم حذفت الياءين وقلبت الهمزة الوسطى مدا ، وهم يوظفونها كحرف من أحرف الاستفهام بمعنى " لماذا"
- **أشحال** : نحتت من عبارة " أي شيء الحال " أبدل العامة فيها ما أبدلو وهم يوظفونها كحرف من أحرف الاستفهام بمعنى "كم".
- **كاش** : نحتت من عبارة " كان شيء" وتوظف عند العامة في معنى " هل "
- **دزاير** : منحوتة من عبارة " جزائر" أبدلت الهمزة ياءً والجيم دالا ، لثقلهما في النطق والعامة في مختلف المناطق الجزائرية يتفقون في نطق هذه الكلمة فلا تكاد تجد أحد ينطقها سليمة .
- **قستني** : توظفها العامة بمعنى ظلمتني أو ضربتني ، وفي المعاجم نجد القوس ، والقاسي هو الصلب ، والعلاقة الدلالية واضحة بين الرمح وما فيه من أذى والقسوة وما في توظيف العامة من معنى مشابه لما يرمون إليه .
- **منين** : نحتت من عبارة " من أين " والعامة يستثقلون الهمزة فقلبت ياءً .
- **نعيط لك** : لفظ "عيط" لفظ عربي فصيح ، ومعناه في المعاجم الجلبة والصياح ، والعامة يوظفونها في معنى "نادى" وللفظين علاقة دلالية واضحة .
- **ضرك** : وذكرت في المسرحية بألفاظ أخرى ك" دروق" درك " ، وهي كلمة منحوتة من " ذا الوقت" وأصلها من لهجات الغرب.
- **اسواسوة** : نحتت من عبارة " سواءً سواءً " وأبدلت الهمزة الأولى واوا والثانية التاء تنطق هاءً ، فالعامة عدوهم الأبدى الهمزة والثقل .
- **أخزُرُ** : وهي كلمة عربية ، فالخزر في المعاجم ضيق العين وصغرها ، وعادة من ضاقت عينه تمتاز رؤيته بالحدة ، والعامة يوظفونها بمعنى المشاهدة المركزة للناظر ، وللتوظيف علاقة دلالية واضحة.
- **ديالك** : نحتت من عبارة " ذا لك " وتعني في ملكك وحوزتك .
- **أشنه** : نحتت من عبارة " أي شيء هو " وأبدل العامة فيها ما أبدلو ، وينطقها آخرون " شنوا"
- **أيمة** : نحتت من عبارة " أي أمه" حذفت الهمزة الوسطى ، وتوظف العامة هذه العبارة للتعجب .
- **نتاعي** : نحتت من عبارة " متاعي" وهي للملكية حيث أبدل العامة الميم نونا.
- **راني** : نحتت من عبارة " أرى أي" أو " أراني" وربما حذف العامة الهمزة الأولى من أراني ، أو أبدلو في عبارة أرى أي ما أبدلو .

- الدواس : من الفعل " داس " وهي عربية ويطلقها العامة على الخصومة والمشاجرة .
 - يا ذرى : نحتت من عبارة " يا ترى " وأبدلت التاء دالا ساكنة ، وربما لتقارب نطق الدال مع التاء في الشايات العلوية دور في هذا التغيير .
 - زعمة : نحتت من " زعم " وتوظف في معنى ربما، وفي معاني أخرى حسب السياق.
- ب - الضمائر :

للعامية توظيفها الخاص للضمائر ومن خلال المسرحية نورد بعض الأمثلة :

- ضمير المتكلم : لضمير المتكلم دلالات متعددة كقوة الشخصية أو ضعفها ، وهو يعبر عن الذاتية ، وفي المسرحية تتضح لنا قوة شخصية أحد الزبائن عند قوله :

" الزبون 1: ... تعرف أنا نفهمك في روحك آه ماتعرفنيش ..."¹

بينما نجد ضمير المتكلم عند السكرتير يعبر عن شخصية نامية تحاول الانتصار لنفسها :

" .. أنا هذا المعلم يوصلني نضرب واحد.."²

" .. أوف ، أنا ما ينفعني غير نضرب علقة للباب ..."³

" ... لو كان كنت أنا لمعلم ما نجيش على العشرة ..."⁴

بينما نجد ضمير المتكلم يعبر عن التواضع والبؤس في شخصية (التاجر) :

" ... أنا لا ، إنت مولاه يا وليدي ..."⁵

" ... إذا أنا نكون السبة في الدواس نتاعكم غير خلوني نمشي ..."⁶

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 334 .

² - المرجع نفسه ، ص 336 .

³ - المرجع نفسه ، ص 337 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 338 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 341 .

⁶ - المرجع نفسه ، ص 351 .

" ... أنا غير ما تشغلوس بيا ..."¹

" ... أنا اللي يوريني نعطيه ربعة دورو إمالا الحمام قداه؟ ..."²

- **ضمير المخاطب** : ينطقه العوام " إِنْتَ " أو " أَنْتَ " وهو الآخر يحمل أحيانا دلالة التحدي والمواجهة ،
ومثال ذلك مواجهة السكرتير لسيده :

" ... شكون ضرك لمعلم أنا ولا انت ؟ .."³ و " ... لا إِنْتَ تبيع الكذب وبياك يبيع الشيفون ..."⁴

كما يحمل معنى التسامح والتذلل في هذا المثال :

" علال : أنت صاحي يا عمر هكذا ، أتفكر فالطعام اللي كليناه سواسواة ..."⁵

- **الضمير "أهنا"** : نحت من عبارة " هنا" ولثقل نطق الهاء مضمومة أضافوا همزة ساكنة للتسهيل ، والضمير مكرر في المسرحية كثيرا ، كما ذكر بصيغة " اللّهُنا" أي " إلى هنا"

- **الضمير "هاو"** : ونحت من عبارة " ها هو " ويوظف بمعنى هو ، ومثال ذلك في المسرحية : هاو في فرنسا ،
هاو فالحمام ...

- **الضمير "هاي"** : نحت من عبارة " ها هي " وحذفت الهاء الثانية تخفيفا ، ومثال ذلك في المسرحية " هاي
فراة " .

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 352.

² - المرجع نفسه ، ص 354.

³ - المرجع نفسه ، ص 338.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 356.

⁵ - المرجع نفسه ، ص 350.

ج - أسماء الموصول :

نذكر بعض الأسماء على سبيل التمثيل :

- **اللّي** : يستعمل هذا الاسم للمذكر والمؤنث والجمع على السواء ، وهو منحوت من الأسماء (الذي، التي ، الذين) وقد وظف في هذه المسرحة كثيرا ومثال ذلك : " ... قوله بلّلي لمائة اللّي وصاني عنها مازلت ما علمنهاش ...¹" وهي في الأولى بمعنى " بأن" وفي الثانية بمعنى " التي " .

- **من وما** : وتوظف كما في الفصحى ومثال ذلك " ... إيه كاش من جا .." و" ما عنده وقت .." .

د- **الوصف** : بطبيعة اللغة العامية الوصفية نعطي بعض الأمثلة في النعوت من خلال المسرحية :

" ... يعني واحد عريض واسمين هكذا .." ، " ... آه يا وليد الحرام الكذاب ..." ، " ... نبذلك العبايا جديده وصباط جديد ..." و" بياك العالم الطبيب المنجم " .

وهناك الكثير من المسائل النحوية التي يمكن دراستها على النصوص العامية كما في الفصحى ، لا تتسع الدراسة للإحاطة بها ..

هـ - قرائن خاصة للزمن المضارع :

توظف العامية قرائن تنصدر الفعل المضارع وتحمل معنى حرفي "س" و" سوف" مثل باش ،راك، روح ،... ومثال ذلك في متن المسرحية : "باش تتمسخر" ، "راك تقول" ، "روح اشري" ...

و - تراكيب خاصة بالإضافة :

نجد في الفصحى التوظيف المباشر للإضافة ، بينما في العامية هناك تراكيب خاصة مثل كلمتي " ديال" و"انتاع" ونجدها في المسرحية ك:

" إيه أبلكذب نتاعه.²"

و" ... راني بديت نعقل شبايه ديالك ..."³

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 345.

² - المرجع نفسه ، ص 344.

³ - المرجع نفسه ، ص 338.

2- الدراسة البلاغية للمسرحية

أ- علم المعاني :

يجري على النص العامي ما يجري على الفصح من أساليب خبرية وإنشائية ، ومن خلال هذه المسرحية نذكر :

- الخبر : في المسرحية تقل الجمل الخبرية التقريرية ، لأن الأسلوب الخبري يصلح في المرويات والقصص السردية ، ومن الأساليب الخبرية النفي ، حيث توظف العامة الأداة النافية "ما" وحرف "ش" للنفي عادة ، فيسبق الفعل بـ "ما" ويأتي حرف "ش" في الأخير ، وهي كثيرة في المسرحية ومثال ذلك : ما يشوفكش ، ما جاش ، ما تنساش ...

- الإنشاء : الأصل في اللغة المسرحية الإنشاء ، لأنه تكثر فيها أساليب الاستفهام والنداء والأمر والنهي والتمني وغير ذلك ، ومن الأمثلة نذكر :

الاستفهام حيث يستفهم في العامية بحروف أش ، وين ، كيفاش ، واش ، اشحال ، أولاش.. مثل : " أش نقول له؟" ، و " اشحال عندك؟" ، أولاش تعرفني؟ .. كما يفهم الاستفهام في كثير من الأحيان عن طريق النغمة مثل : " .. هذا ثاني؟.." و " ما تكلوش اللحم؟" والمثالان الأخيران أسلوبان خبريان ، لكن من خلال نغمة الكلام يفهم على أنه استفهام ، والتمني مثل " يارتي " ، والنهي مثل : " امشي امشي تمشي معاك الروح " ¹ ، والنداء مثل : " أسمع يا مول الشيفون .. " ² إلى غير ذلك من أساليب الإنشائية .

ب- علم البيان : تعج اللغة العامية بالصور البيانية كما في الفصحى ومن خلال هذه المسرحية نذكر :

- الكناية في " أقطع لياس " أي " اقطع اليأس " وهي كناية عن القنوط ، وكذلك في " لا ذا ولا والي " * أي " لا أهل ولا والي " ، وهي كناية عن البؤس والتشريد .

- التشبيه في " كي الصحيفة كالمسمار " والعامية يوظفون الحرف "ك" والحرف " كي " .

¹ - حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ص 335 .

² - المرجع نفسه ، ص 340 .

* - أصل العبارة " لا ذراري ولا والي " أي لا أولاد ولا معونة ، وربما يكون خطأ مطبعي في نص المسرحية .

ج- البديع : ومن المحسنات البديعية في المسرحية نذكر :

الطباق في " كليت - شربت " و " تبيع - تشري " .

الجناس في " ولادي - بلادي " وهو جناس ناقص لأن الحروف ليست متجانسا إجمالا.

والمقابلة في " ادخل منا واخرجت من لهيه " . وهي جملة تحمل معنيان متضادان الدخول والخروج .

خاتمة

النص ذلك الفضاء الغني بالرموز والدلالات والإشارات المتعددة والمختلفة ، والتي تحتاج منا وقتنا وجهدا كبيرين لفكها ، فالنص فضاء مفتوح لا يمكن حصر دلالاته وإشاراته ، وما درسناه في هذه الدراسة يبين أننا - وان اجتهدنا - لم نلم بموضوع هذه الجدلية التي أرخت بظلالها على المسرح الجزائري والعربي عموما ، ولقد درسنا في الفصل الثالث النص العامي دراسة لغوية وبلاغية ، والتي من خلالها وجدنا أن لا فرق بين الفصحى والعامية سوى إهمالها للإعراب وبعض التراكيب التي تمتاز بها العامية عن نظيرتها الفصحى ، ونجد هناك تشابها في المعاني و البيان والبديع ، وهذه نقاط اتفاق يمكن أن تمهد لربط الفصحى بالعامية ، وترقية اللغة المسرحية من العامية المبتدلة إلى العامية المفصحة ، ومن ثم الوصول بالنص المسرحي إلى الرقي والإبداع .

وكان اختيارنا لنص "الصحراء" كنموذج للفصحى في المسرح الجزائري ، بينما اخترنا نصين عاميين مختلفين ، فمسرحية "بوحدبة" كانت تمتاز بلغتها العامية الراقية الجميلة والتي لها طعم خاص يميزها عن الفصحى ، بينما كان نص باشطرزي "ما ينفع غير الصح" العامي أقل رقيا وأقرب إلى اللغة المبتدلة .

ولقد كُتِبَ على المسرح الجزائري أن يظل مترنحا بين الفصحى والعامية في نصوصه وعروضه ، وربما الأصل في النص المقروء أن يكون فصيحاً ، بينما الأصل في النص المعروف أن يكون عامياً ، فالعامية بما تزخر به من فنون نثرية وشعرية وإن كُتِبَتْ وأُفْتُتْ بين طيات الكتب لا يمكن للقارئ أن يستسيغ قراءتها مهما حاول ، والأصل في العامية أن تُعْرَضَ لا أن تُكْتَبَ ، سواء أكانت شعراً ملحوناً أو قصصاً مروية أو عرضاً تمثيلاً ، بينما تظل الفصحى هي الوحيدة القادرة على الجمع بين المقروء والمنطوق وهذا يحسب

لها ، ولا يجدر بأي دارس أو ناقد أن يتهمها بالعجز أو القصور ، فالفصحى لغة التزئيل وهي اللغة التي اصطفاها الله من بين كل اللغات لتحمل كلام المولى عز وجل وحديث نبيه صلى الله عليه وسلم .
وإذا كنا تركنا لغتنا وابتعدنا عنها بإرادتنا أو بإرادة من يكيد لنا ، فالأولى بنا أن نراجع أنفسنا ولغة تخاطبنا التي بعدت عن الفصحى وقوتها وجماليتها ، وفي المقابل علينا الرقي بالعامية وتنقيتها من المفردات المبتذلة لتكون لغة فنية جميلة تفاعلية .

إن ما طرأ على لغتنا العامية اليوم لشيء مفرح ، فقد هجرت الكثير من الكلمات المحلية ، وتركت الكثير من المفردات الفرنسية ، حيث نجد اليوم الصغار يقلدون الأفلام الكرتونية ولغة تخاطبها والتي عادة ما تكون بالفصحى ، كما قل أن نجد الآن شيخا أو عجوزا لا تشاهد البرامج التلفزيونية الفصيحة ، فالفصحى أصبحت لغة مفهومة عند الطفل والشاب والشيخ والعجوز ، وما كان يعانيه المسرح الفصيح سابقا من عزوف الجمهور عنه قد زال ، وأصبح الجمهور يحتشد أمام الستار منتظرا مشاهدة عروض مسرحية فصيحة تعالج واقعه وتحكي بطولات أجداده .

والفصحى هي لغة الجد والهزل على السواء ، لغة مكثفة قادرة على التشاكل والتمايز ، أما إذا كان همنا هو النيل منها لضعف فينا فهذا ما لا يجب أن نراه في نقدنا ودراساتنا ، لأن الكثير من كتاب العامية لا يتقنون الفصحى ولا يجيدونها ، وبالتالي يحاولون الهجوم على المسرح الفصيح الراقى الذي حقق ولا يزال يحقق نجاحا باهرا ، ومن المعلوم بالضرورة أن ما يضمن للنص الخلود هي لغته الراقية ، وهذا ما تميز به المسرح الإغريقي والذي ظلت مسرحياته حتى يومنا هذا تعرض وتناقش وتدرس بعد كل هذه السنين .

ومع ما ذكرنا لا يمكننا بعد هذه الدراسة أن نصل إلى إجابة واضحة ودقيقة حول اللغة الأصلح للمسرح الجزائري ، فلا يمكن لعامل إنكار دور المسرح العامي في علاج الواقع وقضاياها ، وهذا ما يحسب له، فالجمهور تعجبه الفنون التي تحاكي لغته وواقعه ، كما لا يجب علينا أن نغفل عن الكثير من الأشعار الملحونة التي توارثها الجزائريون جيلا بعد جيل مشافهة ، فهذه الأشعار الشعبية تمتاز بلغة عامية راقية وجميلة وهذا ما ضمن لها الخلود ، وقد وظفت الأشعار الشعبية في الكثير من المسرحيات الملحمية والتاريخية ، ولعلنا نلاحظ رواج الدراما التونسية في الولايات الشرقية كسوق هراس والطارف ووادي سوف ، وهذا بسبب اللغة الدرامية التي تحاكي لغة الواقع الذي تعيشه هذه المجتمعات .

يجب على كتابنا المسرحيين أن يحاولوا ترقية اللغة المسرحية ، فكتاب العامية عليهم أن يتعدوا عن اللغة الإقليمية المحلية التي تحكم على نصها بالانحسار في فئة مجتمعية معينة ، ويحاولوا الكتابة بالعامية المبسطة المفهومة في مختلف مناطق الجزائر ، ومن جهة أخرى فإن على كتاب الفصحى الابتعاد عن اللغة الخطابية المصطنعة المملة ، وأن يختاروا الفصحى المفهومة المبسطة التي يمكن لها التفاعل والحركية .

ولا يصح بتاتا لنا أن نتهم الفصحى بالعجز ، وكان الأخرى بنا أن نتهم مستوياتنا بالعجز والتي لم ترق بعد لمستوى الفصحى تلك اللغة الراقية الجميلة ، وعلينا بتكثيف الجهود والعمل على نشر الفصحى في المؤسسات التعليمية والثقافية المختلفة ، وأن نوجد برامج تعليمية جادة ، وأن ندفع بالمقروئية والمطالعة لدى الصغار والكبار إلى الأمام ، عندها نجد أن اللغة العامية آخذة في الارتفاع شيئا فشيئا إلى مستوى اللغة الفصحى في ظل سلاسة الفصحى ويسرها وتخلصها من الألفاظ القديمة المهجورة والتعقيدات اللفظية واللغة الخطابية المصطنعة ، وبعدها تتدلل الصعاب وتجري الفصحى على الألسنة بكل سلاسة ، و تنتعش الفصحى في خدرها التراثي العريق و تبعث من جديد في ألسنتنا و في أرواحنا .

فهرس المطر والفرامع

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: القراءان الكريم ، رواية ورش .

ثانياً : المصادر

- ❖ أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره - 1926 - 1989 - ، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 1998.
- ❖ إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري - دراسة في الأشكال والمضامين - ، مكتبة الرشاد ، الجزائر ، ط 1 ، 2009، ج 1.
- ❖ إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر -دراسة في السياق والآفاق-، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، (د ط) ، 2005.
- ❖ أنيس إبراهيم ، في اللهجات العربية ، مكتبة الأجلو المصرية ، القاهرة ، (د ط)، 2003.
- ❖ أنيس فريجة ، اللهجات وأسلوب دراستها ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1989.
- ❖ توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق. مصر العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 2008.
- ❖ حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، (د ط) ، 2007.
- ❖ صالح مباركية ، المسرح في الجزائر- دراسة موضوعية وفنية- ، دار الهدى، عين مليلة ، ط 1، 2005، ج 2.
- ❖ صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، ط 2، 2007.
- ❖ عبد الجليل مرتاض ، العربية بين الطبع والتطبيع -دراسة لغوية تحليلية لتراكيب عربية-، سلسلة الدروس في اللغات والأدب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،(د ط) ، 1993.
- ❖ عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة - (الأجواد - الأقوال - اللثام) - ، موفم للنشر ، وهران ، (د ط)، 1997.
- ❖ عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية - ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، (د ط) ، 2007.
- ❖ عصام محفوظ ، المسرح مستقبل العربية، دار الفرابي ، بيروت ، ط 1 ، 1991.
- ❖ ماري إلياس، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ، لبنان ، ط 1 ، 1997.
- ❖ محمد التوري ، بوحدة ، جمع تحقيق حسين نذير، المكتبة الوطنية الجزائرية ، (د ط) ، 2007.
- ❖ محمد الطاهر فضلاء ، الصحراء ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ، (د ط) ، 2007.

- ❖ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً ونضالاً - المسرح الجزائري في عهده الاحتلالي والاستقلالي - ، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2000، ج2.
- ❖ محمد عبد الله عطوات ، اللغة الفصحى والعامية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2003.
- ❖ نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة باتنيت ، باتنة ، ط1 ، 2006.

ثالثاً : المراجع

- ❖ ابراهام دانيوس ، نراهة المشتاق وغصة العشاق في زمن طرياق بالعراق، تحقيق مخلوف بوكروح ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر، (د ط)، 2006.
- ❖ ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1982.
- ❖ أبو الحسن أحمد بن فارس ، الصحاح في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.
- ❖ أبو الحسن عبد الحميد سلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، ط2 ، 1993.
- ❖ أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، القاهرة ، (د ط) ، 1952، ج2.
- ❖ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري ، أساس البلاغة ، تحقيق محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1998، ج1.
- ❖ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط1، 1998، ج2 و ج5.
- ❖ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق حسن السندوبي ، المطبعة التجارية ، مصر ، ط1 ، 1926، ج1.
- ❖ احسن ثيلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، سحب الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، (د ط) ، 2007.
- ❖ أحسن ثيلاني، زيتونة المنتهى، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، (د ط) ، 2004.
- ❖ أحمد زكي ، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط) ، 1998، ج1.
- ❖ أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفاء لدينا ، القاهرة ، ط1 ، 2001.
- ❖ أحمد فرحات ، أصوات ثقافية ، دار العالمية ، بيروت ، ط1 ، 1989.

- ❖ أحمد منور ، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر - دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو - ، دار هومه ، الجزائر ، ط 1 ، 2005.
- ❖ أحمد منور ، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر - دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو - ، دار هومه ، الجزائر ، ط 1 ، 2005.
- ❖ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي - نشأته وتطوره وقضاياها - ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط) ، 2007.
- ❖ الارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت والقاهرة ، ط2، 1992.
- ❖ ألفرد فرج، فن المسرحية، تقديم صالح المباركية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002.
- ❖ أنيس إبراهيم ، اللغة بين القومية والعالمية ، دار المعارف ، مصر ، (د ط) ، 1970.
- ❖ أنيسة بركات درار ، أدب النضال في الجزائر منذ سنة 1945م حتى الاستقلال ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، (د ط) ، 1984.
- ❖ بن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، (د ط) ، 1981 ، ج 3 .
- ❖ بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د ط).
- ❖ توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة ، (د ط).
- ❖ حسين عبد القادر ، فن البلاغة ، عالم الكتب ، بيروت ، ط 2 ، 1984.
- ❖ حفناوي بعلي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، دار هومه ، الجزائر ، ط 1 ، 2002.
- ❖ خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث -تأريخ -تنظير- تحليل - ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د ط) ، 1997.
- ❖ خولة طالب الإبراهيمي ، الجزائريون والمسألة اللغوية ، ترجمة محمد يجياتن ، دار الحكمة ، الجزائر ، (د ط) ، 2007.
- ❖ رشيد الناضوري ، المغرب الكبير - العصور القديمة أسسها التاريخية الحضارية والسياسية - ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د ط) ، 1981 ، ج 1.
- ❖ الرشيد بوشعير ، دراسات في المسرح الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، المطبعة الجهوية بقسنطينة ، (د ط) ، 1994.
- ❖ رمضان عبد التواب ، لحن العامة والتطور اللغوي ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ط2، 2000 .

- ❖ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، يوليو 1979، العدد 19.
- ❖ سعد حضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العربية ، بيروت،(د ط)، 1976.
- ❖ سلالي علي شروق المسرح الجزائري ، ترجمة أحمد منور ، منشورات الجاحظية ، الجزائر ، (د ط) ، 2001.
- ❖ سمير سرحان، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط) ، 1987.
- ❖ سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة ، (د ط) ، 1999.
- ❖ شاهين عبد الصبور ، في علم اللغة العام ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط4، 1984.
- ❖ شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة ، ط11، 1989 ، ج1 و ج2.
- ❖ شوقي ضيف ، في التراث والشعر واللغة، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ، (د ط) ، 1987.
- ❖ صلاح فضل، شذرات النص ، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط2، 1995.
- ❖ عبد الرحمان ابن خلدون ، المقدمة ، تحقيق عبد السلام الشداوي ، بيت الفنون و العلوم و الآداب، الدار البيضاء، ط1، 2005 ، ج3.
- ❖ عبد الرحمان بن ناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1، 1999.
- ❖ عبد العزيز مطر، لهجة البدو في إقليم ساحل مربوط، دراسة لغوية، دار الكاتب العربي ، القاهرة، (د ط) ، 1967.
- ❖ عبد القادر القط ، من فنون الأدب فن المسرحية ، دار النهضة العربية، بيروت، ط1 ، 1978.
- ❖ عبد اللطيف محمد سيد الحديدي ، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق ، دار المعرفة ، مصر ، ط1 ، 1996.
- ❖ عبد الله الركبي ، تطور النثر الجزائري الحديث – 1830-1974، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، ط1، 1975.
- ❖ عبد المالك مرتاض ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ط) ، 1981.
- ❖ عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 2003.

- ❖ عبد الملك مرتاض ، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954م)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط) ، 1983.
- ❖ علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، 1985.
- ❖ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1990 ، العدد 25.
- ❖ علي الراعي، فن المسرحية، دار التحرير ، القاهرة، (د ط) ، 1959.
- ❖ عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها أصولها، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د ط) ، 1980.
- ❖ فؤاد علي حارز الصالحى ، دراسات في المسرح ، دار الكندي ، الأردن، (د ط)، 1999.
- ❖ فرحان بلبل ، النص المسرحي -الكلمة والفعل- ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د ط)، 2003.
- ❖ قصار الشريف، تقنيات التعبير الكتابي والشفوي- العمليات المنطقية- ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط) ، 1988، ج1.
- ❖ كمال يوسف الحاج ، فلسفة اللغة ، دار النهار ، بيروت ، (د ط) 1978.
- ❖ لاجوس أجرى، فن الكتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1، 1993.
- ❖ محفوظ كحوال ، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، نوميديا ، قسنطينة ، (د ط) ، 2007.
- ❖ محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999.
- ❖ محمد العبد ، حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، في توفيق الحكيم -الأديب -المفكر - الإنسان ، المركز القومي للآداب ، القاهرة ، (د ط) ، 1988.
- ❖ محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة - مع دراسات تحليلية مقارنة- ، دار النهضة العربية ، بيروت، (د ط)، 1977.
- ❖ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية ، القاهرة ، (د ط) ، 1981.
- ❖ محمد صادق عفيفي ، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي (1900-1965م) ، دار الفكر، بيروت ، ط1، 1971.
- ❖ محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، (د ط) ، 1955.
- ❖ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط) ،

2000.

- ❖ محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، دار الهلال ، القاهرة ، (د ط) ، 1975.
- ❖ محمد مصايف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، ط 2 ، 1984.
- ❖ محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط 3 ، 1966.
- ❖ محمد مندور ، في الأدب والنقد. نهضة مصر للطباعة ، القاهرة ، (د ط) ، 1977.
- ❖ محي الدين الدرويش ، إعراب القراءان وبيانه ، دار اليمامة ودار بن كثير ، دمشق ، ط 7 ، 1999 ، ج 4.
- ❖ مختار نويوات ، و محمد خان ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى (مشروع دراسة لسانية للدارجة في منطقة الزيبان - بسكرة-) ، دار الهدى ، عين مليلة ، ط 1 ، 2005.
- ❖ مخلوف بوكروخ ، المسرح والجمهور - دراسة في سييسولوجية المسرح الجزائري ومصادره - ، الجزائر ، (د ط) ، 2002.
- ❖ مخلوق بوكروخ ، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ط) ، 1982.
- ❖ نبيل راغب ، لغة المسرح عند ألفريد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د ط) ، 1986.
- ❖ ندم مقلا، قضايا مسرحية ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ، (د ط) ، 1995.
- ❖ نهاد الموسى ، قضية التحول إلى الفصحى في العلم العربي الحديث ، دار الفكر ، عمان ، ط 1 ، 1987.
- ❖ يوسف حسن نوفل، بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار، دار المعارف ، القاهرة، ط 1 ، 1998.

رابعاً : المجلات والدوريات

- ❖ الفصحى وعاميتها . منشورات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، ط 1 ، 2008.
- ❖ اللسان المركزي للشبيبة الجزائرية ، (مجلة الوحدة) ، 23 أكتوبر 1986 ، العدد 9.
- ❖ لغة المسرح في الجزائر الإبداع، الترجمة، والاقتباس - منبر حوار الأفكار (سلسلة منشورات الجيب) - ، المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، ماي 2008.
- ❖ اللهجات العربية - الفصحى والعامية - ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 2006 ، ج 1 و ج 2.
- ❖ مجلة الجيش ، جوان 1980 ، عدد 195.
- ❖ المسار المغربي (أسبوعية ثقافية) ، الجزائر ، عدد 20 سبتمبر 1988.

خامسا : المواقع الالكترونية.

❖ موقع معجم الباطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين ،

<http://www.almoajam.org>

❖ موقع جزايرس ، <http://www.djazairess.com>

❖ موقع ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة ، <http://ar.wikipedia.org> .

❖ موقع الإذاعة الجزائرية

<http://www.radioalgerie.dz/ar/2010-04-29-13-29-04/156-2011-01-13-12-06-53/11261--qq>

سادسا : الوثائق

مسرح مصطفى كاتب ، بقلم ألفريد فرج ، وثيقة مرسله إلى صالح المباركية .

سابعا : المراجع الأجنبية

- ❖ Baylon Christion et Paul Fabre . La sémantique avec des travaux pratiques d'application et leurs corrigés . collection Nathan – université . édition Ferband Nathan . France . 1984.
- ❖ Dubois J. Dictionnaire de linguistique . Larousse . Paris . 1973.
- ❖ « Kateb Yacin , homme , un œuvre , un pays » . Entretien réalisé par Hafid Gafaiti . Coll . Voix Multiples laphomic .Alger 1986, p 10.
- ❖ Tapiéro. N . Manuel d arabe Algérien . Etudes Arabes et Islamiques . Librairie . C klincksieck . 2eme édition 1965 .
- ❖ Wyler Alfred . Le Dialecte et l Allemand en Suisse .Fondation Suisse de la culture Information langue littérature Traduction française Nelly Lasserre. 1985.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ	مقدمة
مدخل مفاهيمي	
10	أولا : المسرح المصطلح والمفهوم
12	ثانيا : العناصر الأدبية في العمل الفني المسرحي
16	ثالثا : أركان العمل المسرحي
الفصل الأول : المسرح الجزائري النشأة والتطور	
19	تمهيد
19	أولا : نشأة المسرح الجزائري وجذوره التاريخية
19	1- الجذور الأولى للمسرح في الجزائر
21	2- المسرح في الجزائر أثناء الوجود الروماني
23	3- المسرح في الجزائر من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة العثمانية
26	4- المسرح في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي
29	5- النشأة الفعلية للمسرح في الجزائر
30	ثانيا :عوامل ظهور المسرح الجزائري
31	ثالثا : مراحل تطور المسرح الجزائري
31	المرحلة الأولى : الانطلاقة المتعثرة 1921-1926
32	المرحلة الثانية : الانطلاقة 1926- 1934
33	المرحلة الثالثة : التفاعل والتبلور 1934- 1939
33	المرحلة الرابعة : الركود 1939- 1945
34	المرحلة الخامسة : الازدهار 1945- 1962
35	المرحلة السادسة : البحث عن الذات 1962- 1972
36	المرحلة السابعة : الفتور 1972- 1982

37	المرحلة الثامنة : الانتعاش 1982 - 1992
38	المرحلة التاسعة : التسعينيات وما بعدها
39	رابعاً : أهم أعلام المسرح الجزائري
39	رشيد القسنطيني
39	محي الدين باشطرزي
41	علي سلاي (علالو)
42	أحمد رضا حوحو
43	عبد القادر علولة
43	مصطفى كاتب
44	عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكاي
44	أحمد عياد (رويشد)
45	خامساً : اتجاهات المسرح الجزائري
45	1- الاتجاه الشعبي
46	2- الاتجاه الإصلاحى
47	سادساً : موضوعات المسرح الجزائري
47	1- موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية
47	أ- الموضوعات التاريخية
48	- التاريخ العربى الإسلامى
49	- التاريخ المغربى القديم
49	- التاريخ الإنسانى العالمى
50	ب- الموضوعات الاجتماعية
51	2- موضوعات المسرح الجزائري بعد الثورة التحريرية
51	أ- المسرحية الثورية
52	ب- المسرحية الاجتماعية والسياسية
52	ج- المسرحيات الإيديولوجية :
53	سابعاً : خصائص المسرح الجزائري
54	ثامناً : أزمة المسرح الجزائري

الفصل الثاني : المسرح الجزائري في ضوء جدلية الفصحى والعامية	
60	تمهيد
60	أولا : الفصحى تاريخها، صفاتها، استعمالاتها
60	1- تاريخ الفصحى
64	2- صفات الفصحى
66	3- ميادين استعمال الفصحى
67	ثانيا : العامية أسباب نشأتها ، خصائصها التركيبية ، استعمالاتها
67	1 - مفهوم اللغة العامية
69	2 - مفهوم اللهجة
69	3 - مفهوم العامية العربية
70	4 - أسباب نشأة العامية
72	5- الخصائص التركيبية للعامية
76	6- ميادين استعمال العامية
78	ثالثا : الفصحى واللهجات المتفرعة عنها في الجزائر قبل وبعد الاستقلال
79	رابعا : الصلة بين العربية الفصحى وعاميتها في الجزائر
81	خامسا : لغة الحوار المسرحي وأصوله
84	سادسا : اللغة والشخصية المسرحية
86	سابعا : تعدد لغة الخطاب في المسرح الجزائري
87	ثامنا : لغة المسرح العربي بين العامية والفصحى
95	تاسعا : النص المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية
الفصل الثالث : دراسة تطبيقية على نصوص مسرحية	
106	تمهيد
106	أ- المسرح الفصحى
106	مسرحية " الصحراء " لحمد الطاهر فضلاء
106	أولا : التعريف بمؤلف المسرحية
107	ثانيا : قراءة في عنوان مسرحية

108	ثالثا : المسرحية عرض وتحليل
111	رابعا : الدراسة الفنية للمسرحية
118	خامسا : لغة مسرحية في ضوء جدلية العامية والفصحى
120	ب- المسرح العامي
120	*- مسرحية " بوحدبة " لمحمد التوري
120	أولا : التعريف بمؤلف المسرحية
121	ثانيا : قراءة في عنوان مسرحية
121	ثالثا : المسرحية عرض وتحليل
123	رابعا : الدراسة الفنية للمسرحية
129	رابعا : الدراسة اللغوية للمسرحية
139	*- مسرحية " ما ينفع غير الصّح " لحي الدين باشطري
139	أولا : التعريف بمؤلف المسرحية
140	ثانيا : قراءة في عنوان مسرحية
141	ثالثا : المسرحية عرض وتحليل
142	رابعا : الدراسة الفنية للمسرحية
150	رابعا : الدراسة اللغوية للمسرحية
162	الخاتمة
166	فهرس المصادر والمراجع
174	فهرس الموضوعات

ملخص

يظل المسرح بدوره يحوز على تلك الأهمية التي تجعل منه بناءً للفرد الإنساني ومجتمعهم ، معالجاً لواقعه ، ومعبراً عن أحيالته وأحلامه ، فالمسرح هو المدرسة التي تعلّم الصغار والكبار ، لذا كانت دراستي هذه حول لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية ، الدراسة استهلكت ثلاثة فصول ، تناولت في الفصل الأول المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ومن خلاله تعرفنا على جذور المسرح الجزائري تاريخياً ، ظروف نشأته ، العوامل التي أثرت عليه ، المراحل التاريخية التي مر بها ، أهم أعلامه ، اتجاهاته ، موضوعاته ، خصائصه ، وما يعاينه من أزمات ، ومن خلال هذا الفصل تعرفنا على ظروف نشأة الصراع بين الفصحى والعامية في النص المسرحي الجزائري والعوامل المؤثرة في تلك الثنائية اللغوية منذ ظهور أول نص مسرحي إلى ما استطعنا جرده من نصوص متأخرة .

وفي الفصل الثاني تناولنا المسرح الجزائري في ضوء جدلية الفصحى والعامية ، حيث تحدثنا عن الفصحى تاريخياً ، صفاتها واستعمالاتها ، ثم العامية ، أسباب نشأتها ، خصائصها التركيبية واستعمالاتها ، ثم تحدثنا عن الفصحى واللهجات المتفرعة عنها في الجزائر قبل وبعد الاستقلال ، ثم الصلة بين العربية الفصحى وعاميتها في الجزائر ، ثم تطرقنا إلى لغة الحوار المسرحي وأهميتها ، وصولاً إلى اللغة وعلاقتها بالشخصية المسرحية ، ثم تعدد لغة الخطاب في المسرح الجزائري وما يمتاز به من ازدواجية وثنائية ، وتوسعنا في الحديث عن لغة المسرح بين العامية والفصحى بشكل عام وأوردنا ما كتبه النقاد العرب في هذه الجدلية ، ثم تحدثنا بإسهاب عن النص المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية حيث تتبعنا النصوص المسرحية الجزائرية في كل الفترات وحاولنا المقارنة بين المسرح العامي ومكتسباته وبين النص الفصيح ومقوماته .

وكان الفصل الثالث فصلاً تطبيقياً حيث اخترنا نص "الصحراء" الفصيح لمحمد الطاهر فضلاء ونصي "بوحدبة" لمحمد التوري و "ما ينفع غير الصحح" لمحيي الدين باشطرزي العاميين، حيث كانت الدراسة فنية ولغوية من خلالها حاولنا المقارنة بين النص العامي والفصيح وأوجه الافتراق و الاتفاق بينهما . من خلال هذه الدراسة تأكد لنا أنه ورغم اتساع الهوة بين الفصحى والعامية إلا أنه يمكننا تذليلها في النص المسرحي والوصول إلى نص مسرحي عامي مفصح كما دعا إلى ذلك الكثير من المسرحيين ، أو أن نعتمد النص المسرحي الفصيح مبسطة تتعد عن الغموض واللغة الخطابية ، وبذلك يمكننا الرقي بالمسرح الجزائري وصفه في مضممار العالمية .

RESUME

Au commencement des arts était le théâtre .Cet art majestueux qui avait , a et aura une importance capitale qui veille à la bonne fondation culturelle de l' être humain et de sa société par laquelle il peut consciemment traiter sa réalité et exprimer ses imaginations et ses rêves . Certes , le théâtre est toujours considéré comme une école qui s'occupe de l'instruction de tout le monde et influence sur toutes les couches sociales . C'est pour cette raison que mon étude était focalisée sur le langage du théâtre algérien entre le dialectal et le classique .cette étude comprend trois chapitres . Dans le premier; j'ai parlé du théâtre algérien, ses racines et sa croissance. Dans lequel nous avons connu les racines historiques du théâtre algérien et les conditions de son apparition ainsi que les facteurs qui ont influé sur lui, ses grandes étapes , ses tendances, ses thèmes, ses caractéristiques ,ses hommes les plus fameux qui l'ont instauré, et les difficultés qui fait face . et à travers ce chapitre nous avons connu une sorte de conflit implicite entre le langage classique et celui du dialectal dans les textes théâtraux algériens et les facteurs qui ont influencé sur cette dichotomie linguistique dès le premier texte théâtral jusqu'au derniers textes récents que nous avons pu les sonder.

Au deuxième chapitre qui est consacré à la lumière de la dialectique langage classique/langage dialectal où nous avons parlé du langage classique , son histoire, ses caractéristiques et ses emplois , puis nous avons parlé du langage dialectal, les facteurs qui ont influé sur sa croissance , ses caractéristiques syntaxiques et ses emplois. Puis on est passé au classique pour connaître les langues dialectales en Algérie avant et après 1962 qui font ses dérivées et les relation qui lient entre ses dérivées avec la langue arabe classique . Après, nous avons parlé du langage utilisé au dialogue théâtral et son importance pour arriver au langage et sa relation avec le personnage théâtral . Puis on a parlé de la pluralité du langage de discours théâtral en Algérie qui témoigne d'une dualité apparente .Et nous étendons notre analyse pour parler du langage théâtral entre le classique et le dialectal en général où nous avons rapporté ce que les grands critiques arabes l'ont dit à ce propos , puis nous avons intentionnellement dilaté notre étude pour parler des textes Algériens ,comme son titre l'indique et l'implique ,entre les deux langages (classiques/dialectaux) où nous avons dépisté ces textes, étape historique par une autre , en faisant une comparaison entre le théâtre du langage dialectal avec celui du classique et leurs caractéristiques .

Au troisièmes chapitre qui est ,grosso modo , le chapitre pratique dans lequel on a choisi "Le Sahara" ce texte qui a été écrit par Mohammed Tahar Foudala par une langue arabe classique , ainsi que les textes suivants "Bouhedba" de Mohammed Ettouri et "Ma yafaâ ghir

essah" de Mahieddine Bachtarzi qui ont écrit au dialectal algérien .L'étude de ses textes était esthétique ,linguistique par laquelle on a fait des comparaisons entre les deux vallées du langage et les différences et les ressemblances constatées.

A travers cette étude ,nous avons constaté,d'une manière affirmative,un gouffre qui ne cesse de s'élargir entre les deux langages (classique et dialectal) .Ce gouffre ne peut être comblé qu' à l'intermédiaire du théâtre et d'un texte théâtral moins argotique (vulgaire) que classique adapté et raffiné, loin de toute ambiguïté ou des tous les discours oratoires transcendants. Dans ce cas le théâtre algérien peut prendre une stature très élevée au podium universel.