

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



كلية الآداب والعلوم الإنسانية  
قسم: اللغة العربية وآدابها

لغة الخط طاب المسرحي الجزائري  
بين الفصحى والعامية 1970-1990.  
دراسة أسلوبية.

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)

إشراف الدكتور:

معمر حجيج

إعداد الطالبة:

كھدة غنام

السنة الجامعية: 2009/2010  
ـ 1431 / 1430 هـ



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

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

## قسم: اللغة العربية وأدابها

لغة الخ طاب المسرحي الجزائري

# **بين الفصحى والعامية 1970-1990. دراسة أسلوبية.**

## مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)

إشراف الدكتور:

إعداد الطالبة:

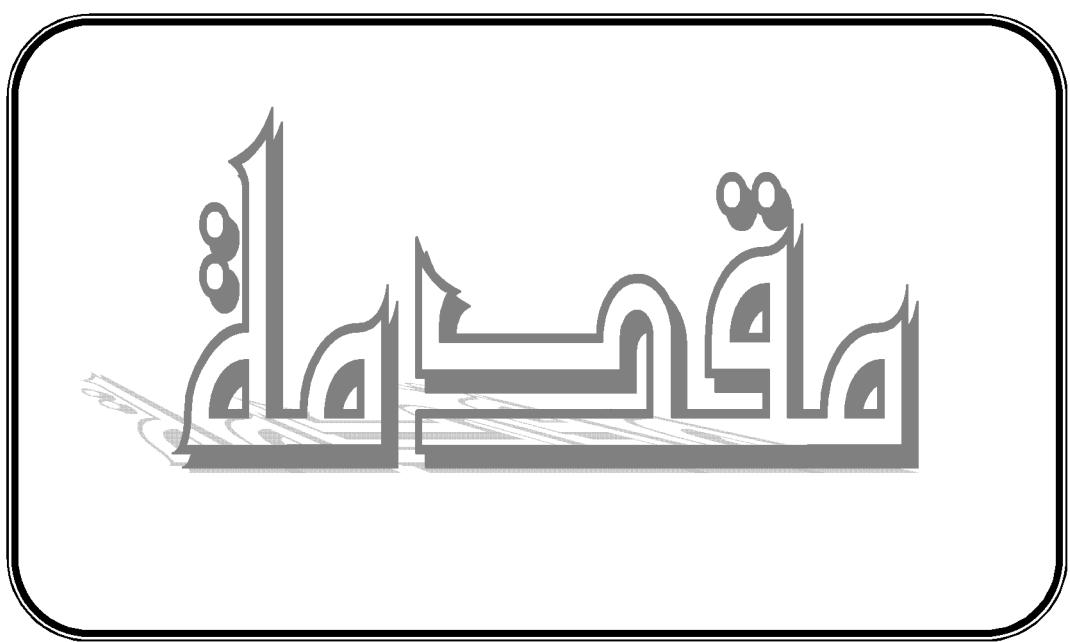
مُعْمَر حَجِيج

حَدَّةُ غَنَامٍ

أعضاء لجنة المناقشة

الإسم ولقب	الرتبة	الجامعة	الصلة
د/ كمال عجالي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
د/ ممدوح حجي ح	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرف و مقرررا
د/ صالح لمباركية	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضو امناقشا
د/ محمد عزوي	أستاذ محاضر	جامعة سطيف	عضو امناقشا

السنة الجامعية: 2009/2010م  
هـ 1430 / 1431



ليس هناك أجمل من الانفعال الإنساني، الذي يخلقه التوافق المنسجم بين الأجزاء جميعاً والذي يمكن بلوغه لدى سماع الاوركسترا الموسيقية، إلا أن النص المسرحي يمكنه أن يحقق للإنسان الانفعال نفسه ، وبتأثير أكبر وأعظم وأجمل من الأوبرا نفسمها.

ومهما يكن من أمر فإن الحان الروح والقلب التي تعبّر عنها اللغة، هي أغنى بمرات عديدة من الأصوات الموسيقية، وما دامت اللغة هي الأداة الأساسية في المسرحية سواء كانت شعرية أم نثرية ، فصيحة أم عامية، فهي توحّي بوقع المسرحية وتحمل الشحنات العاطفية والفكريّة، وتعبر عن آراء الكاتب وهدفه، وما يريد توصيله للمشاهدين . ومهما قيل عن أهمية اللغة في الإنتاج الثقافي عموماً والفنى خصوصاً، فإنه لا يفي بتمثيل دورها الحقيقي في صنع الفكر والإبداع ؛ ومن ثمة فإننا حين نتأمل ظاهرة المسرح من المنظور اللغوي، فإن هذا التأمل يسمح لنا بتوضيح أكثر جوانبه حساسية، وأشدّها تعقيداً وأوثقها ارتباطاً بمدى فنيته بل قد يسمح لنا بتوضيح مفارقة بارزة بين أسلوبين للتعبير الفني هما: الفصحي والعامية اللذين قدر لهما العيش جنباً إلى جنب في ظل تشكيل خطاب نصوصنا المسرحية .

يحاول هذا البحث طرح إشكالية قديمة قدم المسرح العربي عموماً والجزائري خصوصاً، فقد أثير مراراً وتكراراً التساؤل عن الأصلح للتعبير : الفصحي أم العامية؟؛ كما أن الإجابة على هذا السؤال لم يكن أمراً سهلاً ويسيراً، فكثيراً ما أوقع الأدباء والنقاد في حيرة من أمرهم، وفي موقف اختيار، فتعددت اتجاهاتهم وسبلهم، فقسم يستخدم الفصحي متمسكاً بالشروط الفنية والمقتضيات القومية، وآخر يستخدم العامية في حواره المسرحي وثالث يستخدم أكثر من مستوى لغوي في العمل الواحد.

لقد حاول النقاد والكتاب تناول هذه المشكلة في دراسات متفرقة، لذلك كانت الحاجة ماسة إلى دراسة لغة المسرح بين الفصيح والعامي دراسة قائمة بذاتها وقد اقتصر هذا البحث على دراسة المسرح الجزائري نموذجا.

من هذا المنطلق وعلى هذا الأساس حاولت في هذا البحث التركيز على مدى إمكانية استغلال الفصحي في الحوار المسرحي، أو استخدام العامية مع حداثة عهدها. وقد وسمت هذا البحث بـ «لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحي والعامية»، وصدرته بمقدمة، ففصل تمهدية تعرضت فيه لأهمية اللغة ولتعريف العامية واختلاف الدارسين حولها و موقفهم منها ، ثم الفصل الأول الذي كان عبارة عن دراسة وتتبع لتطور المسرح في الجزائر، بدء من نشأته، ومروراً بمراحل تطوره، ووصولاً إلى ما عاناه من مشاكل وعراقيل خلال رحلته. أما الفصل الثاني فكان الحديث فيه عن لغة المسرح عموماً وعن قضية التعبير فيه بين بعديه المرئي والمسموع وخصصت جزء منه لدراسة ظاهرة اللغة في المسرح الجزائري والتحري حول قضية ازدواجية التواصل وكذا خطاب الممثل لما لها من أهمية.

ولكي لا تكون الأحداث جزافية، فقد تحاشيت إصدار أحكام غير مشفوعة بنصوصها التي تمثلها ، وهنا يظهر لنا الفصل الثالث وفيه يتجلّى المسرح الفصيح من خلال مسرحية: «الانتهازية» للكاتب محمد مرتاب، وفي الفصل الرابع والأخير تطرقـت إلى المسرحية العامية ونموذجها كان «ناس الحومة» وهو من تأليف المسرح الجهوـي لقسنطينة.

وختـمة البحث كانت حـصراً لأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي التطبيقية لواقع الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحي والعامية في العقد السابع من القرن العشرين وتأثير كل منهما على طبيعة النص المسرحي .

ولقد قادتني دراستي إلى استخدام المنهج الأسلوبي، وقد استعنت فيها بالعديد من المصادر والمراجع أهمها : المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر لبوعلام رمضاني والمسرح في الجزائر للدكتور الصالح مباركيه، وكذلك المعجم المسرحي للدكتورتين ماري الياس وحنان قصاب حسن.

ولعل أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث وطالب العلم في مثل هذه الدراسات تتمثل في صعوبة اقتناء المادة العلمية لتفرقها وتناثرها في ثنايا الكتب والمجلات والمقالات، وكذلك صعوبة الحصول على النصوص المسرحية ذاتها وخاصة العالمية لبقائها حبيسة أدراج أصحابها أو عرضها على الركح المسرحي دون الاهتمام بنشرها.

وفي ختام هذه المقدمة لا يفوتي أن أتقدم بالشكر للأستاذ المشرف الدكتور: معمر حجيج وان أصبت فب توفيق الله عز وجل أما أن اخطات فمن نفسي وما الكمال إلا لله عليه توكلت وبه أستعين.



أهمية اللغة

## أهمية اللغة:

احتاج الإنسان في القديم إلى وسيلة ينقل بها أفكاره إلى الآخرين، لأنّه لا يستطيع الاستقلال بنفسه خارج جماعته، فهو مخلوق جيل على التعاون والاتصال وتبادل المنافع والخبرات والمعلومات، فضلاً على أنه لديه طاقة فكرية جبارة لا يمكنها أن تظل حبيسة جمجمة متصلبة، إذا ما العمل وكيف التصرف؟ لا بد وأن يجد حلّاً لهذه المعضلة ولكن الحل كان معه منذ بداية الخلق، فقد ميزه الله عن سائر المخلوقات بالفعل الكلامي وهو جوهر الإنسانية في الإنسان، وبذلك يفضل عن الحيوانية<sup>(1)</sup> ليتفرد بالإنسانية فاستغلّه أحسن استغلال وجعله أخصّ طريق للإفهام بينه وبين جماعته وأوجده لينزل المجهول إلى مرتبة المعلوم ولينتصر به على أسرار الكون ومشاكل الحياة اليومية ويعبر به عن التصارع القوي في ذاته وعن مضامين فكره<sup>(2)</sup>.

لقد عرف ابن جني اللغة بأنها: «أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم»<sup>(3)</sup>.

فاللغة طابع وظيفي يتجلّى في عملية التعبير أو الكلام وفي عملية النطق بالأصوات من مخارجها وطابع اجتماعي يظهر في التفاوت الجماعي اللغوي حول بعضها البعض واستخراجها لأصوات موحدة لها دون سواها وطابع نفسي يظهر في إبراز المتكلم لكتنونات فؤاده وكل ما يخالجه من مشاعر ومشكلات لتبدو ككيان مستقل عن الذات نستطيع فهمها ومعرفتها.

اللغة لفظ يطلق على الأصوات التي ينتجها جهاز النطق في الإنسان، هدفها التعبير عمّا يحس به من حاجات يريد بيانها<sup>(4)</sup>، وإظهارها فهي في شكلها المفظي والمكتوب أدلة عجيبة تنتقل بها الأشياء التي تقع عليها حواسنا إلى أذهاننا فكل ما

(1) د/ عبد السلام المسدي: *التفكير اللساني في الحضارة العربية*، (د ط ، دت) ، ص 46

(2) وليد محمد مراد، *تطور الجهود اللغوية في علم اللغة العام*، (د ط ، دت)، ص 219.

(3) ابن جني : *الخصائص* ، تج: محمد علي النجار ، ج1، (د ط ، دت)، ص 33.

(4) د/ عبد الصبور شاهين: في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة ، ط3 ، 1980 ، ص 22 .

تموج به الدنيا من مشاهد وصور في الطبيعة أو المجتمع ينتقل بصورة عجيبة إلى الذهن بطريقة الكتابة أو اللفظ وكذلك كل ما في الذهن من خواطرو مشاعر وأفكار ينتقل إلى الآخرين من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل فاللغة نصف الإنسانية أو إحدى أجزائها الثلاثة كما يقول شاعر جاهلي:

**لسان الفتى نصف ونصف فؤاده      فلم يبق إلا صورة اللحم والدم<sup>(1)</sup>**

وقد افترض علماء الأنثروبولوجيا أن اللغات قديماً كانت قليلة قلة المجتمعات البشرية آنذاك و من ثم كان هنالك عدد محدود و معروف من اللغات لكن بما أن الإنسان في توالد و تكاثر مستمر توسعت المجتمعات و انقسمت إلى عائلات وعشائر وقبائل تحكمها عادات و تقاليد وأعراف خاصة بكل منها.

ومن هنا فإن كل لغة آنذاك كانت هي لغة المجتمع قد أصابها بعض الضعف والوهن على ألسنتها أفراد هذه العشائر فنتج عن ذلك ما يسمى باللهجات وبمرور الزمن ونتيجة تمسك كل عشيرة أو قبيلة بلهجتها تلك بدأت اللغة تنحسر وتض محل ثم بعد ذلك تموت فتحول هذه اللهجات إلى لغات قائمة بذاتها و من هنا تعدد اللغات بتعدد المجتمعات .

ومن بين اللغات الممتدة جذورها في أعماق التاريخ اللغة العربية التي استطاعت أن تزاحم أعظم اللغات في عصرها الذهبي وأن تكون لغة الشعب خطاباً وكتاباً<sup>(2)</sup> فقد كانت قديماً لغة تعامل الناس فيما بينهم في تجارتهم وصناعتهم وحديثهم اليومي وكذا في أدبهم شعره ونشره إذن فهي لغة العلم والأدب والمجتمع وكانت لها أهمية كبيرة لدى العامة والخاصة إن لم نقل إنها

(1) د/ محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية ، دار الفكر ، 1981 ، ص 15.

(2) د/ أحمد عبد الغفور عطار: وفاء اللغة العربية بحاجات هذا العصر وكل عصر ، مكة المكرمة ، ط 2، 1979 ص 13.

قدستة وما زادها قديسا و زاد العرب حفاظا عليها كتاب الله - القرآن الكريم الذي أنزل بلسان عربي مبين.

لكن بخروجها من الجزيرة العربية على إثر الفتوحات الإسلامية بدأت ملامح اللحن في الظهور عليها وهذا ما جعل علماء المسلمين يسارعون إلى وضع النحو لحفظ اللغة من الفساد<sup>(1)</sup>.

لكن الألسنة بدأت في الفساد فعلا نتيجة اختلاط العرب بالأعاجم وفي ذلك يقول العلامة ابن خلدون: لما جاء الإسلام وفارق العرب الحجاز وخالفوا العجم تغيرت تلك الملكة بما ألقى إليها السمع من المخالفات التي للمستعربين والسمع أبو الملوك اللسانية ففسدت بما ألقى إليها مما يغايرها لجنوحها إليه باعتياد السمع.<sup>(2)</sup>.

- حدث هذا في العصور الأولى للإسلام لكن بعد العصر العباسي أتى على المسلمين عصر قيل أنه لن تقوم لهم قائمة بعده ألا وهو عصر سقوطهم في هوة الانحطاط ودخولهم في شتاء طويل وسبات أطول وخلال هذا العهد تردد اللغة العربية إلى ما تردد إليه الحياة في سائر مجالاتها<sup>(3)</sup>.

وبعد قرون من الانحطاط واللاديناميكية استفاق المسلمون من سباتهم ليروا لغة في الأوج ورعايتها في الحضيض وليجدوا لهم ملكة ناقصة عن الملكة الأولى كما قال ابن خلدون ويقصد بالملكة الأولى الفصحى وبالملكة الناقصة العامية<sup>(4)</sup>. أما الأولى فلغة الأدب والأدباء والطبقة المثقفة من المجتمع وأما الثانية فلغة العامة يستخدمونها في شؤونهم وقضاء حاجاتهم اليومية وقد تحدث إمام الأدباء في

(1) د/أحمد بن نعمان: التعريب بين المبدأ والتطبيق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1960 ص 281.

(2) المرجع نفسه ، ص 281

(3) د/ محمد المبارك : فقه اللغة و خصائص العربية ، ص 233.

(4) د/ هادي نهر: علم اللغة الاجتماعي عند العرب ، الجامعة المستنصرية ، ط 1، 1988 ، ص 74.

العصر العباسي أبو عثمان الجاحظ عن العامة وقال بأنهم: "الذين لا يعرّبون في كلامهم ولا يخرج الكلام من أفواههم مخرجاً سوياً".<sup>(1)</sup>

ومن خلال هذا القول نعمد إلى ذكر خصائص العامية وأهم خاصية لها والتي ذكرها الجاحظ في قوله هي: انعدام الإعراب؛ فالفاظها غير متحركة الآخر ولا تظهر عليها حركات الإعراب ولم نلحظ أي شخص من العامة تردد أو تلعثم أو توقف عن التكلم ليرى إن كانت اللفظة التي نطقها مرفوعة أو منصوبة أو مجردة فجميع هذه الاعتبارات سقطت من لغة الكلام<sup>(2)</sup>.

أما ثاني خاصية مهمة في العامية هي: تلقائيتها وعفويتها فالمتكلم بها لا حاجة له لإجهاد عقله أثناء الكلام فهي سلسلة سهلة التناول بين جماعة المتكلمين بها. بالإضافة إلى الخصيتيين سابقتي الذكر ندرج خصائص أخرى منها:

\* اعتبار العامية لغة افعالية لا يسيطر عليها المنطق ولا يتحكم فيها العقل.

\* وجدت لضرورة التعبير اليومي السريع.

\* سهولتها وذلك لاكتسابها منذ الصغر<sup>(3)</sup>.

بعد سردنا لمجموعة من خصائص العامية ننتقل الآن إلى عصر نشوئها وتواجدها وقد اختلف الدارسون في تحديده ف منهم من يرجعها إلى العصر الجاهلي ومنهم من يقول بأنها وليدة عصر الانحطاط ورأي ثالث يرى بأن جذورها عائدة إلى عصر الفتوحات الإسلامية واحتلال العرب بالأعاجم.

(1) د/ عبد العزيز مطر: لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر 1966، ص 36.

(2) د/ رياض قاسم: اتجاهات البحث اللغوي في العالم العربي، مؤسسة نوفل، ج 2، ط 1، 1982، ص 391.

(3) د/ عفيفي دمشقية: لغتنا- دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، ط 1، 1980، ص 29.

و سنورد عدة أقوال لدارسين و علماء ثبتت من خلالها اختلاف وجهات نظرهم في زمن نشوء العامية؛ فشكيب أرسلان سماهاـ أي العامية باللحن وقال فيها: "إنها قديمة بقدم لغات القبائل تبقى أن تكون لغة قريش لغة جميع الشعراء".<sup>(1)</sup>

وأيده الأب لويس شيخو فيم ذهب إليه ورأى أن العامية ليست حديثة الوضع إنما وجدت منذ القديم.

و كانت في الجاهلية وفي الإسلام و ظلت حتى يومنا هذا<sup>(2)</sup>.

أما الرأي الثاني الذي يخالف الأول فيذهب إلى أن العامية وليدة عصر الفتوحات الإسلامية و نتيجة اختلاط العرب بالأعاجم وهذا ما يظهر في رأي العلامة ابن خلدون الذي مربنا سابقا حيث يعلن أنه بخروج العرب من شبه الجزيرة العربية و احتكاكهم بالعجم فسدت ألسنتهم وأصبحت لهم لغة أقل إتقانا من الملكة الأولىـ أي الفصحي<sup>(3)</sup>

وهنالك وجهة نظر تؤيد ابن خلدون في تحديد عصر نشوء العامية لكنها تختلف معه في الطرف المتأثر فلا حظنا أن ابن خلدون يرى أن المتأثرين هم العرب أما أصحاب هذا الرأي فيرون أن المتأثرين هم أصحاب البلدان المفتوحة لأن العرب عندما فتحوا تلك البلدان نابت العربية عندهم مناب اللغات المتواجدة فيها فشوهدت لشدة صعوبتها وما زالت تشوّه مع مرور العصور فحذفت حركات النحو من أواخر الكلمات وأضيف للعربية ألفاظ من لسان أهل تلك البلدان وألفاظ أخرى من لغات الأجانب التي لهم بها علائق تجارية أو سياسية<sup>(4)</sup>.

و الملاحظ في العصر الحالي أن علماء اللغة المحدثين يذهبون إلى أن اللغة الغازية هي التي تتأثر باللغة المغزوة وهذا يؤيد وجهة النظر الأخيرة.

(1) د/ رياض قاسم: اتجاهات البحث اللغوي في العالم العربي، ص 231.

(2) المرجع نفسه، ص 233.

(3) د/ أحمد بن نعمان: التعريب بين المبدأ و التطبيق، ص 281.

(4) الأب رفائيل نخلة اليسوعي: غرائب اللغة العربية، المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان ، ط 2، 1960 ، ص، 120.

بالإضافة إلى اختلاف الآراء حول عصر نشوئها، هناك اختلاف حول جوهرها أهي لغة صالحة أم لا؟ فرأي يذهب إلى أنها لغة العصر وآخر يقول بأنها وصمة عار على جبين العرب و يجب مسحها وإلغاء أي أثر لها وبين هذا وذاك تبقى العامية لغة كلام العرب تعينهم على قضاء حوائجهم اليومية وتبقى العربية الفصيحة لغة التشر و الشعرو الكتابة بصفة عامة.

وفيما يأتي توضيح بسيط لكلا الرأيين فال الأول أقرب بسهولتها و مرونتها و ضرورة تطويرها إلى أن تصبح كالفصحي مرتبة وكذا وضع قواعد لها والمطالبة بإنتاج أدب مكتوب بالعامية ووصل الحد ببعضهم إلى المطالبة بإلغاء الفصحي و اعتبارها لغة ضعيفة لا تواكب العصر وهي كالملابس العامية<sup>(1)</sup>

و من أنصار هذا الرأي الأجانب المستشرقون أمثال "ويلكوكس" و "القاضي ويلمر" و بعض الدارسين العرب أمثال "أنيس فريحة" و "عبد الرحمن بشتاق" الذي يلمح إلى إنشاء أدب عربي بالعامية كما فعل الأوروبيون و ضرب مثلاً على ذلك "بدانتي" الإيطالي الذي تعمد التأليف باللغة التي تجري على ألسن المواطنين في بلده<sup>(2)</sup>.

أما الرأي المناقض للرأي الأول فقد حط من قيمة العامية وأبى أن تكون لغة بل رفض حتى أن يطلق عليها لفظ لغة ووصفها بالفقيرة في مفرداتها وبالاضطراب في قواعدها واعتبر الفصحي اللغة الوحيدة للعرب.

و من الآخذين بهذا الرأي الدارسون المحدثون أمثال الدكتور "رمضان عبد التواب" و الدكتور "أحمد عبد الغفور عطار" وغيرهما من الغيورين على اللغة العربية الفصيحة و بالإضافة إلى موقفهم المعادي للعامية حاولوا إبراز غایات وأهداف دعاتها.

(1) انظر: د/ أنور الجندي : اللغة العربية بين حماتها و خصومها، مطبعة الرسالة، (د ط ، دت)، ص 56.

(2) عبد الرحمن بشتاق: اللغة العربية و مواكبة النهضة الحديثة، مجلة الموسم الثقافي الأول لمجمع اللغة العربية الأردني، ط1، 1983 ، ص 140.

ويمكننا إثبات بعض ما جاء به هؤلاء الدارسين في نقاط منها :

- إقليمية وتفكك العالم العربي وذلك لأن لكل قطر لهجته الخاصة به واستغناوهم عن الفصحى يعني صعوبة التفاهم بين أبناء الأقطار العربية<sup>(1)</sup>.

ضرب الإسلام والقرآن في عقر دارهما لأن استعمال العامية والتخلص من الفصحى يجعل فهم القرآن صعباً وبالتالي تركه والاستغناء عنه ثم نسيانه.

بعد إتياننا برأيين متناقضين تماماً أحدهما ينتصر للعامية والثاني يمقتها ويصفها بأبشع الألفاظ و يجعل الفصحى لغة العرب في ماضيهم و حاضرهم و مستقبلهم هناك رأي وسط بينهما فهو لا يتعرض للفصحى ولا للعامية بل يدعو إلى دراسة الثانية لتطوير الأولى فالعامية يمكنها تقديم خدمات كبيرة للفصحى وذلك بإحياء المفردات الكثيرة المتداولة بين العامة ذات الأصل الفصيح.

إذا هنا لك مفردات كثيرة فصيحة في العامية قد اندثرت من الفصحى فلو أعيد تنشيطها لأدت خدمة عظيمة لها<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت الفصحى مناطق الوحدة اللغوية للعرب فالعامية ضرورة وجودانية لا غنا عنها<sup>(3)</sup>.

(1) د/ عفيف دمشقية - لغتنا- ص 32

(2) د/ حفي بن عيسى: معضلة المصطلحات التقنية و حيل المترجمين، حوليات جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، (د ت)، ص 165 .

(3) د/ عائشة عبد الرحمن "بنت الشاطئ"، لغتنا والحياة، دار المعارف مصر، 1971، ص 212.

وقد كانت الدكتورة عائشة بنت الشاطئ من أنصار الرأي الثالث حين ترى أن العامية لا تعود أن تكون لهجة عربية تظل أبداً متصلة بالفصحي وأوضحت أن القابع خلف هذا الصراع المزعوم وأن اليد الخفية التي تغذيه ما هي إلا يد الاستعمار الذي استغل هذه الظاهرة الطبيعية ليطعن الفصحي بلهجاتها<sup>(1)</sup>، وغذى تلك الشرارات القائلة بأن اختلاف اللهجات ضربة قاتلة للغة الواحدة التي تربط الشرق بالمغرب بحروف دونت بذهب على صفحات المصحف الشريف الذي يظل يحمي بين طياته كلام الخالق الذي حفظ سليقتنا اللغوية من الاندثار.

---

<sup>(1)</sup> المرجع السابق، ص 97



تطور المسرح في الجزائر (1990 – 1970)

## تطور المسرح في الجزائر

إن المسرح من أكثر المظاهر الثقافية والأدبية قدرة على وصف المشهد المجتمعي بكل تحولاتة فالصلة بين الكتابة المسرحية والتحولات الحضارية قائمة وقوية جداً منذ الأزل، ودراسة المسرحية تمكّننا من استيعاب ما يحدث في المحيط من الزخم الحدثي ذلك أن النص المسرحي يعبر إلى حد بعيد عن السمات البارزة في مجتمع ما ويجسده بسلبياته وأيجابياته فهو يستجيب للطبيعة وتحولات العصر وتبدلاته كما يبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية والمجتمعات الإنسانية.

إذا من غير المنطقي محاولة دراسة تطور المسرح في الجزائر أو في أي مكان بمعزل عن السياق الاجتماعي الذي عاشه، فقد مر المسرح بمراحل عدّة على غرار الحالة الاجتماعية السائدة في الجزائر آنذاك والتي عرفت تغيرات متسرعة منذ بداية القرن العشرين، فلم يكتف الاستعمار الفرنسي بحرب الإبادة التي شنها على الشعب الجزائري، بل حاول محو هويته وسلط عليه حرباً ثقافية وقمعاً متواصلاً دون همّة وهو الذي كان يعتقد أنه سيحظى باستقبال الفاتحين وبنشر الورود على قبور أحفاد نابليون ولكنه اصطدم بجدار المقاومة الصلب التي أثبتت له أن حساباته لابد أن تراجع وأن أحلامه التي حملها على أشرعة بوارجه ما هي إلا سراب يحسبه الظمآن ماءً فلا يزيد إلا عطشاً ومعاناة.

وقع المحظور، وطفى الطوفان على هذه الأرض الطيبة، وغطتها السيول وهبت رياح التغيير الغريبة لتقتلع كل المبادئ العربية الإسلامية، وتخنق تلك الروح المنطلقة وتضع في جيدها قيداً لا ينكسر فعمل الاستعمار على تفكك البنى الاجتماعية والثقافية وإفراغها من محتواها.

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

في ظل هذا الوضع الثقافي والاجتماعي الصعب نشأ المسرح وتطور على غرار الأدب الجزائري عموما، وأسهم بقدر وفير في توطيد وتعزيز الانتماء الحضاري للشعب الجزائري، والعودة به إلى تلك اليابس البكر التي أمست أشبه بشرنقة احتمت بداخلها الذات الجزائرية وانطوت على نفسها خوفا من الضياع وللانتماء.

لقد أيقن الشعب الجزائري أن عوامل بقائه تمر حتما عبر تماسكه بأصالته فاستثمر ما لديه من موروث وجعله حصنا منيعا وسداعانيا أمام حملات التغريب والفرنسة وهذا ما حمل الكثيرين من الباحثين إلى اعتبار ذلك السبب الرئيس في تأخر ظهور المسرح الحديث في الجزائر.

وهذا لا يمنعنا من الإشارة إلى أن الإرهاصات الأولى لهذا الفن سارت ابتداء على خطى المشارقة والاحتذاء بهم، فظل ذلك خاضعا للأشكال والأنماط التقليدية أو التراثية سواء منها تلك التي تعود في أصولها إلى الروايد الجزائرية الأصيلة، التي توارثها الجزائريون جيلا إثر جيل: كالرواية الشعبية والحلقة والمداح، أو تلك الوافدة أو الناجمة عن احتكاكهم بالأتراء كخيال الظل<sup>\*</sup>، أو الكراكوز<sup>\*</sup>، وقد ازدهرت هذه الأنوع في الجزائر ولقيت رواجا كبيرا حيث ظلت ترصد بعضا من مظاهر السياسة الفرنسية وتعرض لها بالنقل والسخرية، وكانت لها وظيفة سياسية هدفها إعادة الماضي لتعبئة الضمير الحاضر هذا ما دفع السلطات الفرنسية إلى منعها غير أن

\* خيال الظل : شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها مما يفسر التسمية انتشر خيال الظل في فترة الحكم العثماني في شمال إفريقيا وأخذ طابعا محليا فقد كانت عروضه تقدم في المقاهي و تتطرق لمختلف الموضوعات و هذا ما يفسر منعها في فترة الاستعمار نظرا لجرأتها في طرح الإشكالات والأفكار.

ينظر: د/ ماري الياس و د/ حنان حسن، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 189 - 192.

\* الكراكوز : شكل من أشكال العروض تؤدي فيه الأدوار دمى بدلا من الممثلين وقد عرف استخدامها كنوع من الاستحضار للغائب في الحضارات القديمة و تصنع هذه العرائس من ورق أو خشب أو قماش وقد اعتبر هذا النوع من المسرح في الغرب أحد مصادر الإلهام لتجديد المسرح في الغرب خلال القرن التاسع عشر و قد اعتبر منظرو المسرح أن الدمية هي النموذج المثالي للممثل لأن أداءها يكسر الأعراف الإيهامية و صارت عروض الدمى على درجة عالية من الكمال حيث تقدم لجمهور من الكبار بعد أن كانت حكرا على الصغار.

ينظر: المصدر نفسه ، ص 210-212.

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

الممثل الجزائري جعل من الفكاهة والغناء طريقة للتعبير عن قضيائاه، وانشغالاته الاجتماعية والوطنية وسبيلًا للانفلات من قيود الرقابة الاستعمارية.

وقد تزامن ظهور المسرح في الجزائر وازدهاره مع بروز عدد كبير لا يستهان به من الجمعيات الثقافية والمنظمات السياسية والفكرية والعلمية، والفرق الشبابية التابعة للكشافة الإسلامية، وفرق الموسيقية والأدبية والرياضية<sup>(1)</sup> ، التي تبنته بعد يتم مريره طعمته بأفكارها وأهاتها وغاياتها، وصيّرت منه كائنا حياً يتنفس أحلامها وأمالها بعد أن عانى من قلب مريض طوال الوجود الاستعماري فقد استغل الكتاب الجزائريون هذا الفن التعبيري ليفرغوا فيه ما في صدورهم من كبت ويفرجوا عما يضايقهم من قضيّاً وطنية وسياسية واجتماعية وثقافية... ولزيقينهم ووعيهم التام بأنه أنساب وسيلة للتطهير والتعبير.

وقد مر الفن المسرحي في الجزائر ابتداء من القرن العشرين بعدة مراحل متمايزة أحياناً ومتباينة أحياناً أخرى ولم يظهر بمعناه الحقيقي إلا في سنة 1921 حين زار جورج أبيض مدينة الجزائر مع فرقته، وعرض على ركح الكورسال مسرحيتين كانتا قد لقيتا نجاحاً كبيراً في طرابلس وتونس، وأخفقتا إخفاقاً لا مثيل له في الجزائر. وقد أوزع الدارسون لهذا الفن هذا الإخفاق إلى أسباب عدة منها:

- 1- انشغال الشعب الجزائري بظروفه الاجتماعية والاقتصادية المزرية.
- 2- تفشي الأمية في أوساط الشعب وعدم تعود الجمهور على سماع الفصحى واستساغتها.

\* من أبرز الجمعيات الأولى التي ظهرت على الساحة الوطنية : الجمعية الراشدية أسستها جماعة خريجي المدارس الفرنسية سنة 1894 و الجمعية التوفيقية التي ظهرت إلى الوجود سنة 1908 و جمعية نادي الشبيبة الجزائرية بتلمسان و جمعية الإخوة ببسكرة.

- أما عن النوادي الثقافية فنجد نادي الراشدية في العاصمة المؤسس سنة 1902 و نادي صالح باي في قسنطينة سنة 1908.

(1) ينظر: د/ صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر ، دار الهوى عين مليلة الجزائر، ج1، سط 2005، ص 56

3. أغلبية الأهالي لا يعلمون بوجود مكان المسرح ولم يسمعوا به قط.

4. مثقفون كانوا قد شربوا من نبع الحضارة الغربية لذا لم يستطعوا تذوق المسرح العربي.

وغيرها من الأسباب الكثيرة التي جعلت الجمهور يعزف عن حضور مثل هذه التجمعات. من هنا انطلق مسرحيونا فقد بدا لهم جلياً أن المسرح في الجزائر يجب أن يصطبغ بصبغة تقاليدنا وأعرافنا، إذا أرادوا أن تقوم له قائمة، وقد أرجع مصطفى كاتب عودة المسرح في الجزائر إلى عوامل عديدة منها:

1- ارتباط المسرح بالغناء واللغة الشعبية القادرة على توصيل الفكرة والتعبير عن مشاعر الفرد الجزائري وأفكاره من جهة وبالفكاهة من جهة ثانية.

2- ظهوره من خلال العرض الشعبي حيث كان عبارة عن سكاتشات تقدم في المقاهي والأحياء الشعبية.

3- ارتباطه بالارتجال فقد كان الممثلون هم الذين يكتبون النصوص المسرحية أو يعرضونها شفهياً ما جعل أغلبيتها يندثر ويزول بعد مدة من عرضه<sup>(1)</sup>

إذا الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي والذي اتسم بالأمية وانتشارها في الأوساط الشعبية، لم يكن يسمح باستمرار تجربة المسرح الناطق بالفصحي، ولكن الجزائريين لم يتوقفوا عند هذا الحد، ولم يقولوا أبداً: فلنستغن عن هذا النوع من الأدب بل حاولوا التعبير عن قضيائهم باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية، وهذا ما دفع بالحركة المسرحية قديماً إلى الأمام وما جعلها تتخذ العامية أداة للتعبير المسرحي. فقد كتب المؤلفون مسرحياتهم بالدارجة واستقرأوا التاريخ والأدب الشعبية واستلهموا آراءهم أفكارهم منها، وكذا من الأساطير التي يزخر بها الأدب العربي، وقد ظهرت أول مسرحية بالدارجة سنة 1926 بعنوان "جحا".

(1) المرجع السابق ، ص 46، 45

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

لصاحبها المسرحي القدير "علالو" (1902-1992)\* ولاقت نجاحاً لا مثيل له عند عرضها وهي: "ملهأة من ثلاثة فصول تروي قصة جحا الذي ترجمه زوجته على القيام بدور الطبيب انتقاماً منه ولকنه حقق مجدًا كبيراً بعد أن أشفي ابن السلطان من علته" <sup>(1)</sup>.

وقد استطاع الرواد الأوائل بعث الحركة المسرحية فقد اعتبر "علالو" مخرج المسرحية الدارجة إلى النور وتبعه على الدرب "رشيد القسنطيني" (1887-1944) الذي طبع هذه البداية وأعطها شخصيتها المتميزة أما "محى الدين بشطارزي" (1897-1986) فقد برع في التأليف والإخراج والتمثيل ولم يقف عند حدّ بل ساهم في إرساء قواعد المؤسسة المسرحية التي بها تطورت الحركة المسرحية الجزائرية.

ابتداءً من سنة 1947 تكشف نشاط المسرح الجزائري وذلك بعد اعتراف السلطات الفرنسية به وسماحها للقائمين عليه بتنظيم موسم للمسرح بقاعة الأوبرا بالعاصمة - المسرح الوطني حالياً. وقد ظهرت للوجود عدة مسرحيات اتسمت بأسلوبها المتقن ولفتها الصيحة منها: "الناشرة المهاجرة" \* و"الخنساء" \*\* لـ محمد الصالح رمضان (1914) و"حنبل لأحمد توفيق المدنى" (1899-1998) و"المولد" \*\*\* لعبد الرحمن الجيلالي (1908) <sup>(2)</sup>.

\* سلاي علي المدعو "علالو": ممثل ومؤلف مسرحي من الرعيل الأول للمسرح في الجزائر ولد في 30 مارس 1902 بحي القصبة بالجزائر العاصمة ألف العديد من المسرحيات باللهجة العامية من بينها: "جحا - التي صدى كباراً لدى الجمهور الجزائري".

.(1) د/أحمد منور: شرورة المسرح الجزائري، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر ، 2000 ، ص 28.

\* مسرحية "الناشرة المهاجرة" لـ محمد الصالح رمضان مسرحية تاريجية أدبية تدور أحداثها حول الهجرة النبوية الشريفة كتبت بين سنتي 1947-1948 و طبعت سنة 1949 و هو عمل أدبي أنشئ خصيصاً لتلاميذ المدارس لتنقيفهم و توعيتهم .

\*\* مسرحية "الخنساء" لـ محمد الصالح رمضان، مسرحية مستوحة من التاريخ العربي الإسلامي و هي كسابقتها أيضاً مسرحية مدرسية ألفها الكاتب ليقوم التلاميذ بأداء أدوارها خاصة أنه كان مدير إحدى المدارس.  
\*\*\* مسرحية "المولد" لـ عبد الرحمن الجيلالي مسرحية تاريخية دينية ألفت سنة 1948 و طبعت سنة 1949 مثلتها فرقة محى الدين بشطارزي سنة 1951 و لكنهم لم ينجحوا في تقديمها و الإخفاق يعود إلى عدم تعود أعضاء الفرقة على مثل هذه الأدوار الجادة و الملزمة و الخالية من الضحك إضافة إلى أن لغة هذه المسرحية فصيحة و تعتمد على صنوف البيان و البديع.

.(2) د/ صالح لمباركي، المسرح الجزائري، ج/1، ص 92/116.

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

وـ"صناعة البرامكة" \*\*\*\* وـ"ابن رشد" وـ"أبو الحسن التميمي" لأحمد رضا حwoo(1911-1956)<sup>(1)</sup>. ولكن ما لبثت السنة الحرب أن اندلعت حتى قرر الاستعمار الفرنسي محو الهوية الوطنية واقتلاع تاريخ هذه الأمة من الجذور وأمام هذا الوضع المتأزم هاجر المسرح إلى ديار الغربة فيمن هاجر و ذلك لإتمام رسالته النضالية ودفاعا منه عن صورة الجزائري المغلوب على أمره و إبرازه للعالم أجمع أن الجزائر جزائرية.

وفي ديار الغربة مز المسرح الجزائري بمرحلتين متمايزتين من حيث الكم والنوع، فقد كانت أولى الفترتين بفرنسا و ذلك سنة 1955 إلى غاية سنة 1958 و كان رجالات المسرح في هذه الفترة غادروا حدود منطقة الأسد إلى عرينه فلاقوا فشلا متوقعا لأن فرنسا ما كانت لتسمح بأي نشاط، خاصة إن كان هدفه سياسيـ قابع تحت أي قناع ولما كان هدف المسرح الجزائري إبراز القضية الجزائرية للعالم فقد قوبل بالضغط والمنع من طرف الرقابة الاستعمارية.

أما ثانيهما فعرفت نجاحا ملحوظا لأن حاضنة المسرح لم تكن سوى تونس الشقيقة التي عانت مما عانته الجزائر طيلة عقود من الزمن جراء الاستعمار الفرنسي، فكانت بمثابة المنبر الذي علا منه صوت الشعب وصار كل فنان مسرحي جنديا كل مته بندقية و دوره مدفع و أداؤه خطبة حرية مدروسة موجهة إلى صدر العدو الغاشم ومن أهم مسرحيات هذه الفترة **ـأولاد القصبةـ** و **ـدم الأحرارـ** و **ـالغالدونـ** لعبد الحليم رais (1924-1979) وقد أخرجها على الركح مصطفى كاتب وكانت هذه العروض كالمشعل الذي استطاعت به الجزائر إيصال قضيتها، و كسب التأييد الخارجي للعديد من الدول الصديقة والشقيقة.

\*\*\*\* مسرحيتنا "صناعة البرامكة" وـ"أبو الحسن التميمي" لأحمد رضا حwoo استلهمت الأولى من التاريخ العربي و ما حدث بين المؤمنون والبرامكة أما الثانية فما خوذة من كتاب ألف ليلة و ليلة و تنص علينا المقلب الذي دبره هارون الرشيد لأبي الحسن الذي صار بين ليلة و ضحاها أميرا للمؤمنين دون أن يدرك بأنها خدعة الهدف منها السخرية و الضحك.

(1) بعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية للمؤسسة الوطنية للكتاب، (طب، د)

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

بعد محاولة المسرح الجزائري التعريف بالقضية الجزائرية داخل الوطن وخارجه آن له الأوان أن يستقر وأن يرفع النقاب عن وجهه دونما رهبة أو خوف وذلك تحت ظلال الحرية الوارفة وأن الأوان له أن تتحى منحاً جديداً أو ربما مقدراً له جنباً إلى جنب مع عهد البناء والتشييد ففي فترة ما بعد الاستقلال كان لا بد للمسرح أن يصير سلاحاً في يد الشعب خادماً له ولصالحه ومدافعاً عن مبادئه وهويته ومعالجاً لآلامه ومعاناته ومضيئاً لتدريب أماته وتطوراته وحارساً ومرشدًا للخطواته وواعضاً وناهياً عن سلوكياته وتصرفاته اللاواعية ويا لها من مهام ثقلها كثقل الجبال وأداء الأمانة بالنسبة للمسرح الشاب أشبه بضرب من ضروب المحال ولكن استطاع التحمل وذلك بإرادة محبيه والقائمين عليه فقد اختير لتسيير زمامه رجال عاهدوا أنفسهم على الوفاء للمسرح الجزائري فتقلد مصطفى كاتب<sup>\*</sup> (1920-1989) منصب مدير المسرح سنة 1963 واستطاع بصلابته أحياناً ومرونته أحياناً أخرى رفع مستوى المسرح الجزائري وجعله يتمتع بفترة ازدهار لا مثيل لها، فقد عرضت خلال أربع سنوات الأولى من توليه رئاسة المسرح (1963-1966) حوالي 20 عرضاً مسرحياً وظهرت خلال هذه الفترة مواهب لطالما فخر بها الركح الجزائري، أمثال أحمد عياد المعروف برويشد<sup>\*</sup> (1921-1999) وعبد الرحمن كاكى<sup>\*\*</sup> (1934-1995) وكاتب ياسين<sup>\*\*\*</sup> (1929-1989)، فقدم الأول أعمالاً كثيرة منها "حسن طيرو" و"الغولة" و"البابون" أما الثاني فقد عرض عدة أعمال خلدت اسمه وكان خلالها إما كاتباً أو ممثلاً أو مخرجاً ومنها "كل واحد وحكمه" و"القارب والصالحين" و"سنة 132" وغيرها من المسرحيات.

\* مصطفى كاتب: ممثل ومخرج مسرحي كبير من مواليد 08 جويلية 1920 بسوق أهراس في أقصى الشرق الجزائري تترنم على يدي محي الدين بشطارزي في 1939 أسس في سنة 1940 فرقة مسرحية سماها "فرقة المسرح الجزائري" وابتداء من عام 1958 أصبح مديرًا لفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس وبعد استقلال البلاد صار مديرًا لفرقة المسرح الوطني الجزائري من (1963-1982) فمديراً للمسرح الوطني الجزائري في 1989 وافته المنية يوم 29 أكتوبر 1989، بمرسيليا بعد أن ألم به داء عضال.

\* أحمد عياد (رويشد): ولد في 20 أفريل 1921 في بيت صغير بالقصبة (الجزائر العاصمة) لقب بـ(رويشد) لأنه كان معجباً بالفنان المسرحي (رشيد القبطاني) وكان مقلداً له في أعماله المسرحية توفي في 28 جانفي 1999.

\*\* عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكى: من مواليد 18 فيفري 1934 بمستغانم بالغرب الجزائري نشط في الكشافة منذ نعومة أظفافه مما جعله يهتم بالمسرح توفي يوم 14 نوفمبر 1995.

\*\*\* كاتب ياسين: كاتب مسرحي وأديب روائي من مواليد 06 أوت 1929 بقسنطينة توفي في 28 أكتوبر 1989.

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

التي جعلت منه مسرحيانا ناجحا وله وزن إذا ما جينا رحاب المسرح الجزائري، وقد قامت تجربة كاكسي على المزج بين الطابع المحلي والبعد الإنساني والاستفادة من التجارب العالمية، فهو يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره – في الغرب غالباً ثم يضمنها قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية خفيفة.

أما كاتب ياسين فقد لمع نجمه في عالم الرواية بعد كتابته لروايته الشهيرة "نجمة" سنة 1956 وقد أصدر مجموعة مسرحيات منها على سبيل المثال لا الحصر "دائرة الانتقام" و "فلسطين المخدوعة" و "الرجل صاحب النعل المطاطي" و "الجثة المطوقة".

عرفت المسرحية الجزائرية مع كاتب ياسين طابعاً تجديدياً، يتجلّى في تبني الواقع الجديد إذ ليس كل ما نعيشه أو كل ما يوجد مع بعضه البعض يوجد بطريقـة واحدة، وهذا الاتجاه الجديد كان تعبيراً عن شعور الكاتب المسرحي والقصصي في الجزائر بعدم موضوعيته كما أنه يعبر عن الرغبة في الاتصال بعالم لمجال فيه للانغلاق عالم تتصل فيه كل الحضارات مع بعضها البعض إنه العالم الذي لم يعد الواقع فيه يفرض نفسه كنظام وإنما ك المجال.

وهكذا صارت المسرحية المعبر الصادق عن الواقع يتسم بالتفكك والفووضى إن المسرحية بهذا التوب الجديد قد أصبحت تعرض علينا كملحمة للعصر لم يعد العمل فيها عمل الأشخاص وإنما عمل المجتمع في تبانيه، كما أن الزمن لم يعد زمن البطل الذي يمكنه أن يتربع على عرش خشبة المسرح، بل هو الزمن الذي يصور مرحلة ممثلين بكمالها إنه تاريخ مجتمع في فترة تاريخية معينة، لذا فإن المادة المسرحية قد أصبحت خاضعة لمعطيات موضوعية تتماشى في الوقت نفسه مع تطور الوعي الإنساني في حديث قاله كاتب ياسين: "أنا مبهور بالشعر مبهور به فقط إلى أن أستطيع أن أكون مناضلاً إن الجزائر تمثل فراغاً شاسعاً من جهتي أريد أن أقدم مسرحاً

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

للإرادة أضع فيه يدي على كل الجروح ولو كنت حرا من كل واجب لما كتبت غير  
الشعر...<sup>(1)</sup>

ومنذ فكر كاتب ياسين في المسرح وهو يعالج قضية الجزائر التي عاشت  
تبث عن نفسها من خلال نضال رهيب، ويضيف له كاتب ياسين بعدها جديدا  
استمد من طاقته الشعرية التي تذيب كل روى الخيال الجامح لتصبه في قالب مسرحي  
يمزج بين الواقع والرمز؛ وقد اقترب كاتب ياسين في معالجته المسرحية من بريخت  
الذي يحب أن ينمي لدى قارئيه متعة الإدراك والفهم ويدربهم على المعاناة الإيجابية  
التي تدفع بهم إلى تغيير الواقع الخاطئ والانطلاق إلى مزيد من الحرية والإنسانية إذ  
ليس المهم هو ترك المترف و قد تطهرت روحه بل تركه وقد تغير كيانه أو بالأحرى  
تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح.<sup>(2)</sup>

ومن أسس كاتب ياسين أن المسرحية التي يقدمها تعتبر مشروعًا غير كامل  
يجري تطويره واستكماله على خشبة المسرح، فقد وقع عريضة الارتجال وأذاع خبر  
نشأتها وأقام كيانه في كثير من مسرحياته كمسرحية "محمد خذ حقيتك" التي  
كانت تتغير كلما اعتلت خشبة المسرح وبذلك حطم كاتب ياسين فكرة "قدسيّة  
النص".<sup>(3)</sup> تحطّيماً كلياً فالمسرحية تعرض حسب عوامل عديدة قد تطرأ قبل  
العرض أو إبانه أو بعده.

وما أن انقضت هذه الحقبة الطلائعية من تاريخ المسرح الجزائري حتى بدأت  
أخرى استهلت سنة 1972 بقرار اللامركزية الذي نصّ على فتح وإنشاء مسارح جهوية  
في كل من: سidi بلعباس و وهران و قسنطينة و عنابة وقد شهد المسرح بدء من هذه  
العشريّة انحساراً بخلاف ما كان عليه من تألق و ازدهار إبان السبعينات وقد وصف

(1) د/ عبد العزيز محمد ، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط/1، 1993 ص 160، 161.

(2) المرجع نفسه، ص 164.

(3) د/ علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، ط/1، 1980، ص 462.

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

مصطفى كاتب هذه الفترة بكونها مرحلة من "الجمود الانتقالي"<sup>(1)</sup>، الذي فرضته المرحلة السياسية الجديدة وذلك بإحداث اللامركبية على مستوى الدولة وهذا ما جعل الأنشطة الفنية الميدانية وعلى رأسها المسرح في حالة تبعية لهذه المرحلة، وجعل رجال المسرح يقسمون جهودهم على مستوى الأقاليم وبسبب هذا التوزيع قلل النشاط المسرحي في مناطق وانعدم في أخرى.

و ما زاد الطين بلة هو دخول الهواة مجال المسرح دونما معرفة سابقة ولا تكوين آنف ولا ذخيرة مذكورة ما جعل المسرح يسقط في هوة الركاكة والرداءة ولا نعيب على الهواة حبهم الجامح للمسرح ولكن أدوارهم وموضوعاتهم المقترحة أحياناً والمطروقة أحياناً أخرى تفتقر إلى أسس ومبادئ وركائز المسرح باعتباره فناً ذو قواعد على المتوجل فيه احترامها فالتكوين عامل أساسى لرفع مستوى أي عمل والمسرح أساسه الحياة الاجتماعية فلا بد لوالجه الإمام بأسرارها و خبائها و مضامينها.

وقد أوعز الكاتب الصحفي الدكتور مخلوف بوكرورج ضعف النشاط المسرحي وانحساره إلى سوء التخطيط، وقد صرّح قائلاً: " صحيح أننا بحاجة إلى تعميم النشاط المسرحي على مستوى الجزائر لكن لن يتوفّر ذلك مطلقاً عن طريق بعثرة جهود المسرحيين..."<sup>(2)</sup>.

عاني المسرح الجزائري كثيراً بعد قرار اللامركبية الذي شتت جهود الفنانين المسرحيين كما تدخلت عدة عوامل ساهمت مساهمة فعالة في طمس شعاع المسرح وخفت نوره ومن هذه العوامل نذكر:

### **1- العامل الثقافي:**

لم يكن للمسرح الجزائري منبع ينهل منه ولا مورد يرده، فقد افتقد إلى كتاب يهبونه بنات أفكارهم في حين انصرف هؤلاء إلى أجناس أدبية أكثر شيوعاً

(1) المرجع السابق ، ص 164

(2) د/ مخلوف بوكرورج: المسرح الجزائري ثلاثة ثلايين سنة مهام و أعباء، دار التبيين الجاحظية، 1995، ص 46-48

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

وشهرة وتداولًا بين القراء والدارسين؛ كالقصة والرواية والشعر دون إعارة المسرح أهميّة لما يخلفه من مسؤولية قد تقع على عاتقهم ولعل صعوبة الكتابة المسرحية هي التي جعلتهم يعزفون عنه هذا من جانب، ومن جانب آخر دخول غير ذوي الكفاءات في مجال الكتابة المسرحية، ما أكسبها سطحية وركاكة لا ترقى إلى مستوى أصالة المسرح. وقد استغل أشخاص الكتاب – إن صح التعبير- الفرصة لانعدام النقد المسرحي من جهة ولجهل الجمهور لقواعد المسرح من جهة أخرى، وراحوا يخوضون مع الخائضين ويخطون بحبرهم الملوث مواضع جعلت الركح يغرق في مستنقع الالاتقان فالعديد من النصوص المنشورة غير صالحة للتمثيل، فهي تفتقر إلى الحوار المتسلسل، والحبكة الدرامية المتقدمة، وعنصر التسويق الذي يجذب المترجر و يجعله يتبع العرض باهتمام، وهذه المساوى ناجمة طبعاً عن بعد الكاتب عن المسرح وجده بركاّزه واعتماده على روح المبادرة والارتجالية حيناً وعلى السلوك العصامي حيناً آخر ما جعل العمل المسرحي يتخطى من مرحلة انتعاش إلى مرحلة ركود بدء من السبعينات<sup>(1)</sup>.

## **2. العامل المالي:**

يعتبر الجانب المادي العمود الفقري الذي تقوم عليه أي مؤسسة مهما كان نشاطها سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً أو اقتصادياً... وقد اعترضت مشكلة الميزانية الضئيلة المخصصة للمسرح طريقه والتي كانت لا تكفي حتى لدفع أجور القائمين عليه فبات رهين ضائقه مالية صيّرت منه كائناً عاجزاً عن القيام بأدنه واجباته وشلت حركته فتأخر عن الركب وصار عضواً مهمساً لا يلقي إليه أحد بالاً وقد كشف هذه الحقيقة المرة المسرحي محمد بن قطاف في حوار له مع الصحفي بوعلام

(1) د/ نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة باتنيت الجزائر ، ط1، 2006 ص 254.

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

رمضاني حين قال: "إن المشاكل الاقتصادية والاجتماعية ازدادت سنة 1980 فصرنا نتقاضى أجورا لا تسمح بتلبية حاجاتنا الاجتماعية"<sup>(1)</sup>.

كما جرى التعامل مع المسرح كمؤسسة اقتصادية عليها در أرباح مالية دون أدنى اعتبار لما لهذه المؤسسة من هدف ثقافي أسمى من أي غاية أخرى.

### 3 العامل الفني:

لم تقم المسارح الجزائرية باستغلال الطاقة البشرية الضئيلة المتوفرة بعد الثمانينات، وتمثلت في الطلبة المتخرجين من المعهد التكويني للمسرح، ولسوء الحظ أحبطوا بجوح من البيروقراطية وأوصدت الأبواب في أو جههم وما يوسع له أن هذه التصرفات صدرت عن مسرحيين قدامى، أرادوا احتكار الركح لأعمالهم دون سواهم ولم يعطوا الفرصة للمكونين الجدد هذا من جهة ، ومن جهة أخرى غياب التغطية الإعلامية للعروض المسرحية والتي لم تكن كافية لجلب الاهتمام لهذا الفن كما لم تعط دور النشر اهتماما لطباعة الكتاب المسرحي<sup>(2)</sup>. وظللت النصوص حبيسة أدراج المكاتب أورهينية الخشبة تنسى بعد وقت يسير من عرضها ومشاهدتها.

هذه صورة وجيزة لما عاناه المسرح الجزائري في الفترة الممتدة ما بين: 1970 و 1990 وهناك عوامل عديدة ساهمت في إخماد شعلة هذا الجنس الأدبي في بلادنا و خنقه دون أدنى مراعاة لروحه المحبة للانطلاق والحرية والحياة فهو فن يعيش و يكون في أزهى حلله عندما يعتلي خشبة المسرح بابتسامته عريضة أو بدموعه رقيقة أو بسؤال فلسفى يعلو طيات جبينه أو برضا يشعر به محتضنه من النظارة الكرام و نستطيع إرجاع كل هذه العوامل كما قال الدكتور مخلوف بوكرود إلى سوء التخطيط و التنظيم و التسيير و عدم اختيار الوقت المناسب لإصدار قرار كقرار اللامركزية الذي كان جورا واضحا و ظلما في حق الخشبة الجزائرية.

(1) بوعالم رمضانى : المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، ص36

(2) د/ نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص256

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

بعد هذه اللمحات الوجيزة عن عوامل تدهور المسرح الجزائري يمكننا الإطلاع على الأعمال المعروضة خلال فترة صدور قرار اللامركبية و حتى سنة 1990 من خلال هذه الأعمدة:

- 1- جدول العروض المسرحية للمسرح الوطني الجزائري.
- 2- جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بوهران.
- 3- جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بقسنطينة.
- 4- جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بعنابة.
- 5- جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بسيدي بلعباس.
- 6- جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بباتنة.
- 7- جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي ببجاية.
- 8- جدول العروض المسرحية للمعهد العالي للفنون المسرحية.

**\* جدول العروض المسرحية للمسرح الوطني الجزائري في الفترة ما بين 1970/1990:**

السنة	عنوان المسرحية	مؤلفها	مخرجها
1970	إبليس لعور	ناظم حكمة	علال المحب
1970	البوبون	أحمد عياد	مصطفى كاتب
1971	أنت اللي قتلت الوحش	علي سالم	علال المحب
1971	حمق سليم	غوغل نيكولا	عبد القادر علولة
1972	الرجل ذو النعل المطاطي	كاتب ياسين	مصطفى كاتب
1973	باب الفتوح	محمود ذياب	طه العمري
1973	يا الأخ راك متسلل	غوغل نيكولا	عبد الله أوريashi
1973	العاقة	زهير بوزرار	الهاشمي نور الدين
1973	بني كلبون	ولد عبد الرحمن كاكى	ولد عبد الرحمن كاكى
1973	بو حدبة	محمد التوري	طه العمري
1973	سلوك الواحلين	مولير	علال المحب
1974	المقبرة	بوزيدة	زياني الشريف
1975	هي قالت وأنا قلت	كارلو جولدوني	حاج عمار
1976	تخطي راسي	ماكس فريش	الهاشمي نور الدين
1977	المولد	عبد الرحمن الجيلالي	عبد الله أوريashi
1977	زعبيط ومعيط ونقاز الحيط	محمد التوري	الهاشمي نور الدين
1978	فرسوسه والملك	محمد قرزوان	مصطفى قذرلي
1978	عفريت وهفوه	علي سليم	حاج عمر
1978	آه يا حسان	عياد أحمد	عياد سليمان
1979	الحمامات	مايا كوف斯基	حاج عمر
1979	قف	أحمد بن قطاف	عبد الله أوريashi
1979	الصمود	الواحدى	أحمد بن قطاف
1980	جحا والناس	أحمد بن قطاف	عبد الله أوريashi
1981	مير وريي كبير	فيكتور افتيميو	أحمد بن قطاف
1982	يا ستار أرفع الستار	أحمد بن قطاف	عبد القادر علولة
1983	الدهاليز	محكيم قوركى	زياني شريف عياد
1983	قالو لعرب قالو	محمد الماغوطى	عبد الله أوريashi
1983	فين كنت البارح	محمد التومي	عبد الله أوريashi
1983	يا الأخ راك متسلل	غوغل نيكولا	مصطفى كاتب
1983	جحا باع حماره	نبيل بدران	زياني شريف عياد
1984	عقد الجوهر	أحمد بن قطاف	زياني شريف عياد
1985	حافلة تسير	إحسان عبد القدس	عبد القادر علولة
1985	الأجود	عبد القادر علولة	

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر (1970 – 1990)

**\* جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بوهران في الفترة ما بين: 1990/70**

السنة	عنوان المسرحية	مؤلفها	مخرجها
1970	الخبزة	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة
1972	الأمخاخ	أدار محمد	أدار محمد
1972	أدي ولا خلي	حجوطى بوعلام	قيوش والعباس
1973	المائدة	جماعي	جماعي
1974	المنتج	جماعي	جماعي
1974	لحساب تلف	حجوطى بوعلام	سلال.م/عصمان
1975	الرهان	عباس الأخضر	عباس الأخضر
1975	حمام ربي	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة
1976	النحلة	جماعي	جماعي
1976	حوت يأكل حوت	بن محمد.م/ع.علولة	بن محمد محمد
1977	القراب والصالحين	ولد عبد الرحمن كاكى	بن محمد محمد
1977	ديوان الملاح	ولد عبد الرحمن كاكى	سلال.م/عصمان
1977	حب الملوك في طريق	جمعي عبد القادر	كاكى
1978	البئر المسموم	أدار محمد	أدار محمد
1979	ميمون الزوالى	أدار محمد	أدار محمد
1980	الأقوال	ع.علولية	ع.علولية
1980	الاختيار	قندسي إبراهيم	قندسي إبراهيم
1981	البحيرة	جماعي	موفق الجيلالي
1982	النار الدمار والإيمان	جماعي	جماعي
1982	الرجوع	جماعي	جماعي
1982	حمق سليم	ع.علولة	ع.علولة
1983	السيد بونتيلا وتابعه	برتولد بريخت	عصمان فتحي

**الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)**

سلال محمد	حجوطى بوعلام	اللى كلا يخلص	1984
بن محمد محمد	الطيب رمضانى بختى.م	رأس المملوك جابر	1984
سلال محمد	جماعي	المشعلي	1984
زلال عبد الكريم	منصورى بشير	يوسف والوحش	1984
ع. علولة	ع. علولة	الأجواد	1985
ع.فتحى بن يوسف س	كاكي	ما قبل المسرح	1986
زلال عبد الكريم	منصورى بشير	أقسم بلقاسم	1987
أدرار محمد	أدرار محمد	البيادق	1988
م. الجيلالي	موفق الجيلالي	كنز الوبرة	1988
ميسوم سعيد	ميسوم سعيد	جحا و حديوان	1988
ع. علولة	ع. علولة	اللثام	1989
ع. علولة	ع. علولة	الأيتام	1989
لعربى محمد	لعربى محمد	اختار عودك	1990
بن يوسف سعيد	بيتر انسيكات	المسابقة	1990

**\* جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بقسنطينة في الفترة ما بين: 1990/70**

السنة	عنوان المسرحية	مؤلفها	مخرجها
1974	الطبع يفسد الطبع	بان جونسون	الهاشمي نور الدين
1975	حسناء وحسان	أحمد بن قطاف	سيد أحمد أقومي
1976	هذا يجيب هذا	جماعي	عمار محسن
1978	اللي يفوت ما يموت	أق. علاوة وهبي	عبد الحميد حباطي
1978	بدر البدور	لوركا	قاسي إسكندر
1979	القانون والناس	هلال عنتر	عبد الحميد حباطي
1980	ريح السمسار	جماعي	عمار محسن
1981	ناس الحومة	جماعي	عبد الحميد حباطي
1982	الرفض	جماعي	حاج اسماعيل
1983	لا حال يدوم	جماعي	عبد الحميد حباطي
1984	الصخرة	ج. دكار/ عمارة محسن	ح. اسماعيل /م. الصغير
1984	الكلمة	ج. دكار/ع. بوتوحة	حاج اسماعيل
1985	غسالة النوادي	محسن عمار	محسن عمار
1986	دف القول والبندير	محمد الطيب دهيمي	م. ط. دهيمي
1987	عودة العلاج	مصطفى الحلاج	فارس الماشطة
1987	حروف العلة	علي سالم	ع. م/ بوبريوة حسن
1988	المخدوع	عبد الكريم ب/ فراد. ك	فارس الماشطة
1989	ديوان لعجب	بوجادي علاوة	عبد الحميد حباطي
1989	الدراويش	مصطفى الحلاج	ف. الماشطة /حسن. ب
1989	فاوست والأميرة الصلعاء	محمد الطيب دهيمي	م. ط. دهيمي
1990	عرض الذئب	كارل ويترنجر	محسن عمار

**\*جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بعنابة في الفترة  
ماي 1970/1990:**

السنة	عنوان المسرحية	مؤلفها	مخرجها
1974	حسناء وحسان	أحمد بن قطاف	سيد أحمد أقومي
1975	خطبة ديار سيدنا	محمد كاروازن	الهاشمي نور الدين
1975	الطبع يفسد الطبع	بان جونسون	سليمان بن عيسى
1975	بوعلام زيد القدام	سليمان بن عيسى	سيد أحمد أقومي
1976	في انتظار المهدى	صامويل بيكت	سليمان بن عيسى
1977	يوم الجمعة خرجوا لريام	سليمان بن عيسى	مالك بو قرمونج
1978	المحقور	مكايونوك	جمال مرير
1980	على كرشو يخلّي عرشو	سلومير مورذاك	جمال حمودة
1981	الفثاران	سلومير مورذاك	ج. مرير / م. ع. قابوش
1982	التواصل	محمد حلمي	جمال مرير
1983	ضحكة مسجونة	محمد العيد قابوش	أحمد خودي
1984	بودريالة	علاوة بوجادي	جمال مرير
1984	الزنقة	علاوة بوجادي	أحمد خودي
1984	العهد	أحمد خودي	أحمد خودي
1985	ضيق الخاطر	جمال حمودة	جمال حمودة
1986	ألي يزرع الريح	جمال حمودة	جمال حمودة
1986	مغامرات قطوس	منيرة حداد	جمال حمودة
1986	الطاروس	عبد الحميد قوري	جمال حمودة
1987	المغرور	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى
1987	قهوة ولا تاي	جمال حمودة	جمال حمودة
1987	الرتيلة	إدوارد مانيت	أحمد بن عيسى
1988	لوشام	محمد الطيب دهيمي	م. ط. دهيمي
1989	دروب الغيوان	كارل فيتلينقر	أسعد العيران
1989	الهرية	قوري حميد	توفيق ميمش / قوري ح.
1990	مرثاة يوغرطة	حسين المؤذن	عبد الله رواشد

**\*جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي بسيدي بلعباس في الفترة ما بين: 1990/70**

السنة	عنوان المسرحية	مؤلفها	مخرجها
1978	محمد خذ حقيتك	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1979	الجنة المطوقة	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1979	صاحب النعل المطاطي	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1980	فلسطين المخدوعة	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1980	حرب 2000 سنة	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1980	سلطان من المغرب	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1980	صوت النساء	كاتب ياسين	كاتب ياسين
1980	أنت وأنا	محمد بختي	محمد بختي
1981	الدروب الضيقة	مولود يوسف	مولود يوسف
1984	باطل والأبطال	حبيب محمد	نجار مصطفى
1984	يا بن عمي وين؟	محمد بختي	الطيب رمضان
1985	البيضة الزرقاء	بن سمايش	بن سمايش
1986	عال الخطر	مالك الدين	كاتب ياسين
1987	حوار المر	حبيب محمد	كروان .ع/ح.محمد
1987	الكلون	قادر بن سمايش	قادر بن سمايش
1987	جلسة مرفوعة	محمد بختي	محمد بختي
1987	قدور لبلاندي	أحميدة عياش	أحميدة عياش
1989	غبرة لفهمة	كاتب ياسين	محمد حبيب

**جدول العروض المسرحية للمسرح الجمسي بباقية في الفترة  
ما بين: 1970/1990**

السنة	عنوان المسرحية	مؤلفها	مخرجها
1986	الفلقة	صالح لمباركية	بوزيد شعيب
1987	النار والنور	صالح لمباركية	بوزيد شعيب
1987	الحمامات	صالح لمباركية	جماعي
1988	الملك هو الملك	سعد الله ونووس	نور الدين عمرون
1989	امحمد افحلول	سليم سوهالي	حسين بن بلغamas

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

### **جدول العروض المسرحية للمسرح الجهوي ببجاية في الفترة ما بين: 1970/1990**

السنة	عنوان المسرحية	مؤلفها	مخرجها
1986	القسم	أحمد خودي	أحمد خودي
1986	حرف بحرف	عمر فطموش	أحمد خودي
1987	اشكون	لوكسا	أحمد خودي
1988	حزام الغولة	فلانتين كتاييف	عبد المالك بوقرموح
1988	المية والميتين	أحمد خودي	أحمد خودي
1989	رجال يا حلال	اينيسكو	عبد المالك بوقرموح
1990	تيبراشين	غوغل	مراد حradi

### **جدول العروض المسرحية للمعهد العالي للفنون المسرحية في الفترة ما بين: 1970/1990**

السنة	عنوان المسرحية	مؤلفها	مخرجها
1974	الصفقة	توفيق الحكيم	سعد أردش
1978	أنتي جونا	سوف كلليس	سعد أردش
1981	غرفة بلا نوافذ	شوقي خميس	عاطف صلاح
1981	الولادة	بوانو	بوانو
1985	العود المهمش	علال الخروفي	علال الخروفي
1985	عساكر وحرمية	الفريد فرج	عمر معروف

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

يمكنا بعد استقراء هذه الجداول أن نكشف عن شبه ظهور لثلاث فترات متمايزه من حيث الأعمال المعروضة على خشبات المسارح الجزائرية وهي كالتالي:

\* الفترة الأولى: 1972-1977.

\* الفترة الثانية: 1977-1981.

\* الفترة الثالثة: 1981-1990.

خلال الفترة الأولى قدم المسرح الجهوي بوهران عدة أعمال منها: "الحساب تلف" (1973) لـ حجوطي بوعلام و"حمام ربي" (1975) لعبد القادر علولة و"حوت يأكل حوت" (1976) لعبد القادر علولة و"بن محمد محمد و"القرباب والصالحين" (1977) لـ ولد عبد الرحمن كاكى.

أما المسرح المركزي بالعاصمة فقد قدم "سلاك الحاصلين" (1973) لـ علال المحب و"بودبنة" (1973) لـ محمد التوري و"الإنسان الطيب" (1976) لـ بريخت.

أما المسارح الجهوية الأخرى فقد قلل نشاطها بشكل ملفت للانتباه وذلك نتيجة تأثيرات العوامل المذكورة آنفاً وخاصة عامل التأطير، ولكن بعضها قدم أعمالاً جديرة بالذكر في الفترة الثانية منها المسرحيين الجهويين بقسنطينة وسيدي بلعباس فقد قدم الأول "ريح السمصار" (1980) للمخرج عمار محسن و"ناس الحومة" (1981) للمخرج عبد الحميد حباطي أما الثاني فعرض "فلسطين المخدوعة" (1980) لـ كاتب ياسين و"أنت وأنا" (1980) لـ محمد بختي فيما ضعف نشاط المسرح المركزي بالعاصمة وشل المسرح الجهوي بوهران وغاب المسرح الجهوي بعنابة عن الخشبة.

ورغم قلة الإنتاج المسرحي ما بين (1981-1990)، إلا أننا نستطيع القول إن هناك بوادر انتعاش وديناميكية لاحت على خشبة المسرح حيث قدمت أعمال ذات جودة عالية ومتغيرة لسابقتها وظفت مختلف العناصر الفنية كالقصص الشعبية والأحداث والمواقف والشخصيات منها: "قالو لعرب قالو" (1983) للمؤلف محمد الماغوطى

## الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر(1970 – 1990)

والمخرج زياني شريف عياد وـ"الأجواد" (1985) للمؤلف والمخرج عبد القادر علولة وـ"عودة الحلاج" (1987) لمصطفى الحلاج والمخرج فارس الماشطة وـ"الشهداء" يعودون هذا الأسبوع" (1988) للطاهر وطار و المخرج شريف عياد.

خلال هذه الفترات الثلاث حاول الكتاب الجزائريون إيجاد قالب مسرحي خاص بهم وبالمسرح في الجزائر فاستغلوا كل مكتسباتهم القبلية وموروثاتهم وتقاليدهم ولجأوا إلى ماضيهم ليستنهضوا تراثه وحاولوا التنقيب والبحث فيه لأهداف خاصة الغرض منها التأثير في المتلقى ولكن هؤلاء الكتاب كانوا قلة ما جعل هذه الندرة في الكتابة المسرحية تفرز ظواهر عدة التقاطناها خلال استنطاق الجداول السابقة ومنها ظاهري : التأليف الجماعي والاقتباس.



لغة المسرح

## لغة المسرح:

اللغة من أكثر الوسائل انتشارا واستعمالا في التفاهم والتعبير، ونقل الآراء والأفكار بين الجماعات اللغوية الواحدة، أو بين الجماعات اللغوية المختلفة. فهي كالسلطان الذي يتربع على عرش حياتنا، وهي أساس تواصلنا مع بعضنا البعض وهي الرابط المتين الذي يربط علاقاتنا ببعضنا سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو...

للغة تأثير عميق في نفوسنا، فهي رمز إنسانيتنا، وإن تأملناها جيداً وجدناها درجات متفاوتة من حيث العظمة والإتقان، فمنها ما يعبر عن حياتنا اليومية وكل أمورنا وعن أدق التفاصيل (تحركاتنا، سكاننا، غموضنا، مشاعرنا، آمالنا وأحلامنا...) وبأبسط الألفاظ وأكثرها ابتذالاً وتدولاً، ومنها ما لا يؤتي إلا للبيب الأديب، لغة كالشمس لا يقرها إلا الشامخ المتعالي، لغة كالوردة لا يعرف قيمتها إلا العاشق الولهان، لغة كالصلب لا يطوعها إلا القوي الشديد، لغة كالفرس الجموج لا يروضها إلا الفارس الهمام كل هذه الصفات لا تنطبق إلا على لغة الإعجاز، ولا تناسب هذه الأخيرة إلا على ألسنة العباقة والأنبياء والشعراء والأدباء، إنها لغة القرآن الكريم، إنها العربية الفصيحة. قال تعالى: {إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِّعِلْكُمْ تَعْقِلُونَ} <sup>(1)</sup>.

وما المسرحية إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة صانعته وصائغته ومخرجته إلى الوجود <sup>(2)</sup>، فهي تحمل طاقة خاصة جعلت الكثيرين يعتمدونها وسيلة الخطاب والتواصل، وجعلتهم أيضاً يلجهن إليها لقول أشياء لا يستطيعون قولها في خطاباتهم الاعتيادي.

<sup>(1)</sup> سورة يوسف، الآية: 02.

<sup>(2)</sup> اللغة في المسرح الجزائري ، نقل عن: <http://www.google.com>

المعروف عن المسرح أنه ولد في أحضان الطقوس الدينية، وبين أعمدة المعابد وهو العلاقة المتينة بين معتقدات الكهنة والجمهور، فالممثل يستخدم اللغة ليطرح أفكارا يلتقطها المتفرج، ويشكلاها كما يراها مناسبة أو كما يفهمها. وقد فيما جعل أسطو للغة صياغة المسرحيات مكانة مرموقة، فهي الأساس الذي يرتكز عليه المبدع أثناء الفعل الكتافي، ويجب أن تبني على قواعد تؤدي المعنى وتفي بالغرض المطلوب.

إذا هي أداة أساسية في العملية المسرحية، تتم في صيغة شعرية أو نثرية أو فصيحة أو عامية أو متمازجة، وتعتمد على أسس لا تتوافر في الأجناس الأدبية الأخرى: كالقصة القصيرة أو الشعر الغنائي أو..

على لغة المسرحية أن تكون محمّلة بشحنات عاطفية وفكريّة أكثر من لغة الحياة اليومية، كما يجب أن تكون موحيّة بالواقع ولا تمثله حرفيا بل هي صورة منقحة ومتّمزة وأكثر مثالية وقدرة على تطوير الحدث، وتعبيرًا عن الشخصية، إلى جانب ذلك ينبغي ألا تكون مركزة إلى درجة الإلغاز والإبهام والجفاف ولا فضفاضة إلى درجة الترهل والملل، وفوق ذلك كله يجب أن تكون درامية الواقع لا سرديتها، وموضوعية أي يختفي كاتبها خلف كل شخصية ولا يبيّن، فلغة المسرحية الجيدة لا تفصّح عن كاتبها وإن وجد في كل موضع فيها<sup>(1)</sup>.

ولقد اعتبر الناقد العربي الدكتور محمد غنيمي هلال اللغة جوهرا فنيا للمسرحية بها يشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوماته، وبها يخلد العمل المسرحي في سجل التاريخ ليبقى مع مرور الزمن مرجعاً ذا أهمية، يعود إليه الدارس كلما احتاج ذلك، فقد بعد بنا العهد عن شكسبير ومولير وكذا شوقي ولكن نتاجهم خالد وذلك عائد إلى اللغة التي طوّعتها عبقريتهم في المجال الفني<sup>(2)</sup>.

(1) د/ إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما ، دار المعارف،(طبعة دار المعرفة)، ص 24، 25.

(2) د/ محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، دار العودة بيروت لبنان ، 1975 ، ص 9، 10.

التعبير في المسرح:

شغلت قضية التعبير في المسرح الكثير من المختصين والباحثين بوصفها معادلاً ذا بعدين في فنون المسرح نصاً وعرضًا؛ بعد لغوي (مسموع) وبعد غير لغوي (مرئي)<sup>(1)</sup>، وقد ثار الجدال عميقاً حول هذه القضية باعتبار اللغة جوهر ولب الفعل المسرحي، فاستخدام اللغة في المسرحية لا يمكن اعتباره بل خاضعاً لعوامل قد تكون أدبية أو فنية مؤثرة فيه، وقد تكون خاضعة أيضاً للسياق الذي يصنعه من زمان ومكان وأحداث وطبعات وشخصيات...

إن المسرح لغة ولا يمكن أن تحدث شعبه إلا من خلال لغته، وتمتدح المسرحية عادة إذا جرى الحوار على السنة الممثلين سلساً طبيعياً، فالحوار المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقاً، والحدث المسرحي تقدماً إلى الأمام، فلا ركود في لغة المسرح<sup>(2)</sup>. فهي لغة شفافة يتلقاها المتفرج فتجسد لديه المعنى المراد إيصاله إليه من خلال أحداث المسرحية.

عندما نذهب إلى المسرح، فإننا نعيش القصة التي تعرض أمامنا ولكن كيف نعيشها؟

إننا نسمع تفاصيلها ونرى أحداثها فالمسرح كما يقول الدكتور إبراهيم حمادة: «ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هو المنظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمية والكلمات التي تعد جسم المسرحية، والخط واللون وهم آخر ما في المنظر والإيقاع الذي يعد جوهر الرقص»<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> د/ أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة ونشر الإسكندرية ص 191.

<sup>(2)</sup> د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار العودة بيروت، 1973 ، ص 659.

<sup>(3)</sup> د/ إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما ، ص 07

إن كلًا من المؤلف والمخرج والممثل ومصممي الديكور والملابس والإضاءة وماكياج الصوت يخاطب عين المشاهد وأذنه بلغة خاصة تختلف وتناسب مع تخصصه وما يقوم به من مسؤوليات في العرض المسرحي وعلى ركحه.

إن اللغة المسرحية لا تعبر فقط عن أفكار الشخصيات أو مواقفها أو ميلولاتها أو أهدافها، بل تعبّر أيضًا عن الوجود الإنساني، فالمشاهد عندما يذهب إلى المسرح ينصل إلى ما يسمعه ويستوعب ما يشاهده ويتابع اللغة المسرحية بما فيها من عبارات وصمت يتخللها وصور يجسدتها الممثلون أمامه.

فكم أقلت آنفاً اللغة المسرحية ذات بعدين مرئي وسموع، فاللغة غير المنطوقة أي المرئية - والتي يمكننا تسميتها بالبصرية - صارت لها دور رئيسي في اللعبة المسرحية هذا ما جعل رجال علم اللغة العام يخرجون إلى الوجود ما يسمى بـ *السيميويطيقا sémiotique* أو "علم العلامات" و مدى فاعليتها في العملية المسرحية.

إذن إلى جانب الكلمات هناك علامات أخرى تشكل اللغة المسرحية مثل: الضوء والحركة واللون والموسيقى والملابس و...

### أولاً: البعد المرئي للغة المسرحية:

1. الإضاءة Eclairage: هي أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية، وكانت وظيفتها الأساسية قد يمثّلها إضافة إضاءة المسرح، ولكن المسرحي الحديث جعل منها علامة من العلامات المميزة للركح المسرحي، لها دلالة تختلف باختلاف ألوانها ومكان وقوعها.

وواقع الأمر أن الإضاءة تطورت تقنياً بشكل سريع منذ بداية القرن التاسع عشر ومع هذا التطور صارت الإضاءة تستخدم بشكل أساسى لتشكيل البعد

السينوغرافي<sup>\*</sup> للمكان<sup>(1)</sup> فهي من العناصر التي يمكن أن تحدد حيز اللعب وتخلق أمكنة متزامنة على الخشبة ومستويات مكانية مختلفة كما تسمح بتحديد زمان الحدث (ليل، نهار، فصول أربعة...). كذلك تسهم الإضاءة بخلق جو خاص والشعور بأحاسيس متنوعة (رعب، هدوء، ترقب...). وكذا تبرز تعاير وجه الممثل والحركة على الخشبة.

من هذا المنطلق أصبح الكتاب يهتمون بدور الإضاءة وصار ضبطها أحد هموم المخرج الكبّرى، لأنها تساعد الجمهور على الإحساس بالنص، وبالجو المعنوى المعروض أمامه على الركح<sup>(2)</sup>.

\* **السينوغرافيا:** scénographie : هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية و هي نشاط إبداعي فني يفترض معرفة بالرسم والعمارة والصور والألوان والأشكال والجروم وبالتقنيات المستخدمة في المسرح (الإضاءة و هندسة الصوت) ...

(1) د/ ماري إلياس ود/ حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 1997 ، ص40.

(2) فيليب فان تنغيم : تقنية المسرح ، تر: بيهيج شعبان، منشورات عويدات بيروت باريس ، ط3، 1985 ، ص110.

**2 الحركة: Geste** وتعني وضعية الجسد، وحركة أطرافه، وهي كلمة محدثة ظهرت في القرن العشرين للدلالة على نظام تعبيري يطلق على حركة جسد الممثل الواحد أو مجموعة الممثلين على الخشبة وهي عكس الثبات<sup>(1)</sup>.

وتعتبر الحركة إحدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي كما أنها جزء من الخطاب المسرحي ترافق الكلام أو تكون بديلاً عنه، كما أنها تلعب دوراً دالياً هاماً في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات.

ويشير "كير إيلام" K.Ilam إلى أن الحركة شكلت موضوع جدل طويل فقد تطلع بعض المنظرين والمخرجين أمثال "آرتو أنتونان" Artaud (1892-1984) إلى لغة مسرحية تسمح بخطاب إيمائي مدعوم ومستقل، يستند إلى ثروة نحوية ودلالية لا يستهان بها، وجاء بمثال يثبت به صحة ما جاء به وهو: "مسرح كاتاكالي" الراقص الهندي الذي يستند إلى 800 وحدة نحوية (64 حركة للأطراف 09 حركات للرأس 11 نوعاً للنظر...).

والواقع أن تدريبات الحركة صارت جزءاً أساسياً من إعداد الممثل في القرن العشرين، كما أن بعض هذه التدريبات صارت عروضاً في حد ذاتها، وقد صفت الحركات كنظام متكامل في دراسة أجراها السويسري "إميل جاك دالكروز F.Delsarthes" (1865-1950)، والفرنسي فرانسوا ديلسارث E.J.Dalcroze (1871-1858)، والألماني رودولف فون لابان R.F.Laban (1879-1958).

<sup>(1)</sup> د/ ماري إلياس ود/ حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي: ص 168، 169.

\* **كاتاكالي:** كلمة هندية تعني الحكاية الممثلة و هو نوع من المسرح الراقص معروف في الجنوب الغربي للهند و يعتبر عرض الكاتاكالي خلاصة تجمع بين عناصر المسرح و الرقص و الغناء و الإيماء فهو يقوم على وجود حكاية حوارية مغناة مأخوذة من الملحم السنكريتية القديمة (المهاباهاراتا و الرمایانا) ، يرويها المنشدون بالآلات الإيقاعية و يؤديها الراقصون بالحركة

الذي سعى إلى تشكيل لغة كوريغرافية<sup>\*\*</sup> عالمية وغيرهم... إضافة إلى الدراسات

الأنتروبولوجية<sup>\*\*\*</sup>

حول دور الحركة في التعبير والتواصل<sup>(1)</sup>.

**3. الموسيقى:** *Musique* تدخل ضمن المؤثرات السمعية وهي تقنيا المعادل السمعي

للإضاءة التي تعتبر مؤثرا بصريا.

وقد لازمت الموسيقى المسرح قديما وحديثا وتطورت دلاليًا عبر الأزمنة التاريخية المسرحية، ويمكن إسناد موسيقى المشهد إلى مؤلف موسيقي أو أن تؤخذ من أعمال معروفة كما يمكن أن تعزف أثناء العرض على أن ترتبط بروح المسرحية ولحظة العمل<sup>(2)</sup>.

للموسيقى مجموعة وظائف منها: التمهيدية والDRAMATIC و منها التعبيرية.

**A. وظيفة تمهيدية:** وتستخدم عند افتتاح العرض أو ختامه وتناسب طردا مع جماليات العرض وروحيته.

**B. وظيفة درامية:** تبرز الموسيقى أحيانا الفاصل الأساسية للعرض، وذلك باستخدام إيقاع خاص وتلعب دورا إبلاغيا يعلم بمكان الحدث أو زمانه.

**C. وظيفة تعبيرية:** تظهر لنا الحالات التي تعيشها الشخصيات، وتسمى أيضا بالموسيقى التصويرية.

\* **الكوريغرافيا:** هي فن تصميم الرقصات أو فن تدوين حركات الرقص إلا أنها استخدمت في المسرح لإعطاء العرض بعدا يتشكل عبر العلامات الحركية التي تنتج عن حركة الجسد على خشبة المسرح و عن التجانس أو التعارض بين الكلام والحركة.

\*\* الأنتروبولوجية: علم دراسة الإنسان.

(1) المصدر السابق، ص 170، 171.

(2) تقنية المسرح ، ص 103.

لغة الخطاب المسرحي الجزائري

وقد أعطى الألماني برتولت بريشت B.Brecht (1898-1956) للموسيقى دورا

\* دراميا في تحقيق التغريب

**4. الملابس:** هي جزء من منظومة العلامات الدلالية الإرجاعية في العرض وتلعب دورا أساسيا في تحول الممثل من ذاته كإنسان إلى تقمص الشخصية التي يؤديها ويرتبط الرزي المسرحي بغيره من مكونات العرض من أقنعة و ماكياج وإكسسوارات...

و للملابس دور درامي هام فهي تعبر عن زمان ومكان الحدث، و تعرفنا على هوية الشخصيات و وضعها الاجتماعي وال النفسي، و يشترط فيها عدم التصلب الذي يجعلها تفقد الممثل شخصيته الدرامية التي تقمصها على خشبة المسرح<sup>(1)</sup>.

لكننا نلاحظ أن مثل هذه العلامة لم يوليه المسرح العربي أي اهتمام إلا في حالات نادرة، رغم أهميتها ودورها التعبيري الفعال في العرض، فتصميم الرزي المسرحي يبني على أسس منها معرفة المصمم أو المخرج بدلالة اللون الواحد، وكذا بدلالة مزيج الألوان و معرفته بدلالة الخطوط والأشكال الهندسية المختلفة المشكّلة للرزي وكذا بدورها الإيحائي الخاص بالسياق التاريخي...

**5. الديكور:** Décor ما إن تلفظ هذه الكلمة حتى يتبدّل إلى أذهاننا الستائر والأثاث واللوحات الموجودة على خشبة المسرح، ولكن مفهوم الديكور اليوم تخطى ذلك المجال الضيق الذي كان له سابقا، واعتمد مفهوم السينوغرافيا كبديل له<sup>(2)</sup> ما يعطيه مجالات أوسع و نطاقا تعبيريا وإيحائيا أكبر، وبالتالي صارت هندسة

\* **التغريب:** Distanciation و مرادفه العربي هو: "الإبعاد" استعمل الألماني "بريشت" هذا المفهوم في نظريته حول المسرح الملحمي و هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدّل الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيأ أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً...

(1) تقنية المسرح، ص 99.

(2) المعجم المسرحي ، ص 217.

\***الديكور حيزا تنفيذيا يحيكه السينوغراف بمقتضى قراءته الدراما تورجية**  
المتعلقة لبنيّة العمل المسرحي.

### ثانياً: البعد المسموع للغة المسرحية:

تعتبر المسرحي جنساً من الأجناس التي تعتمد على أسلوب واحد يعد روحها وحركه الأساسي لأحداثها وشخصياتها، فإذا كانت كلام من القصة والرواية تستخدمان الوصف والتحليل والسرد - والحوار أحياناً. فالاعتماد الأساسي في المسرحية يكون على الحوار عن طريقه تعرف الحدث والشخصية والزمان والمكان... وغيرها من العناصر المكونة للعمل المسرحي.

يختلف الحوار في الأجناس الأدبية كلها عنه في المسرحية. فما الغاية منه؟  
أو لماذا تكتب المسرحية كلها حواراً؟

يقول الدكتور محمد مصايف: إن الغاية من كتابة المسرحية كلها حواراً هي جعل متفرجها أو قارئها يحس إحساساً عميقاً بأن ما يشاهده أو ما يقرأه جزء من الحياة كما يحييها الناس خارج المسرح...<sup>(1)</sup> ويتسنى لنا ذلك حين نرى على الخشبة ممثليين يجسدون شخصيات مختلفة من حيث السن والثقافة والمهنة والطبقة الاجتماعية أو السياسية... وهذا الاختلاف نراه جلياً في حياتنا اليومية، بل هو محورها الذي يجعلها أكثر ديناميكية وأكثر تميزاً وقابلية للتفاعل والتطور.

ينقسم الحوار إلى قسمين اثنين من حيث وظائفه:

1- حوار له وظائف نفعية: منها تطوير الحبكة وتوضيح أفكار الشخصيات وموافقها وأهدافها وطبعها ووصف المناظر...

\* **الدراما تورجية: Dramaturgie**: كلمة لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت تباعاً مع تطور المسرح يمكننا القول إنها تمثل البنية الداخلية للنص المسرحي.

(1) د/ محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1979، ص 194.

لغة الخطاب المسرحي الجزائري

2 و حوار له وظائف غير فرعية: في كونه يررق لنا ويهجنا ويسلينا بما يحويه من خيال أو فكاهة أو تندراً...<sup>(1)</sup>

يبني الحوار المسرحي على حساب دقيق لما ينبغي أن يعرفه المتلقي من الحدث أو الشخصية في لحظة معينة أو أخرى، ويشير دارسو المسرح إلى ضرورة أن يولد الحوار في المتلقي الإحساس بمشابهة الواقع<sup>(2)</sup>، فهو الوسيط الوحيد للتعبير سواء أ جاء نثراً أم شعرًا لذا يجب أن يكون دقيقاً وأصلحه ما جاء مضغوطاً وموحياً في الوقت ذاته فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد<sup>(3)</sup>.

لأنني بهذا الكلام أن تكون الحوار قصيراً دائمًا فقد يطول أحياناً وقد يقصر أخرى وما يتحكم بطوله أو قصره موقف المسرحية ذاتها.

إذا كان للحوار كل الشأن في المسرحية وإذا كان هو روحها وقلبه النابض بالحياة وبه تتجلى لنا مجرياتها وأحداثها فمن حقنا التعرف إلى أداته الفاعلة والمؤثرة فيه، ألا وهي "اللغة" فاللغة كما ذكرنا آنفاً هي الصورة التي تتشكل بها فنون الأدب جمِيعاً باعتبارها مستودع عواطفنا وأفكارنا ووسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي<sup>(4)</sup>، ومهمماً أو غلنَا في الحديث عن أهميتها في الإنتاج الثقافي والفنِي فإنه لا يفي بتمثيل دورها الحقيقي في صنع الفكر والإبداع.

تتعاظم قضية اللغة حين نتحدث عن المسرح، لأننا إذا تأملنا هذه الظاهرة من المنظور اللغوي نكشف بذلك عن أكثر جوانبه حساسية، وأشدتها تعقيداً، وأوثقها

<sup>(1)</sup> فرد بـ ميليت، و جيرالايدس بنتلي: فن المسرحية ، تر: د/ صدقى حطاب ، دار الثقافة بيروت 1986 ص 481.

<sup>(2)</sup> مجلة فصول: المجلد الخامس، العدد الأول أكتوبر 1984 ، ص 155.

<sup>(3)</sup> د/ زكي محمد العشماوي: المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية بيروت لبنان، ص 29.

<sup>(4)</sup> المرجع السابق، ص 26.

لغة الخطاب المسرحي الجزائري

ارتباطاً ببنية<sup>(1)</sup> ونختبر فيها مدى فاعلية الكلمة في التعبير عن الفعل، وهو اختبار شديد القسوة، فلغة المسرح لغة ديناميكية درامية يستوجب فيها إذابة الحدود الاتواصلية صوب إيجاد مسافة إفهامية واضحة<sup>(2)</sup>، بين الواقف على الخشبة والجالس أسفلها، إذن هي بؤرة تجتمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية ويتم فيها تمثيل الحياة بإعادتها إلى الحركة مرة أخرى.

ولأن اللغة في المسرح من أصفى نماذج التوصيل، فإنها بالذات تنكشف عندها وعلى صفحاتها جميع شوائب الضعف والقصور، ومن ثم يجب أن تكون باللغة الشفافية فهي مجرد تأثير يتلقاه المتفرج دون أن يشعر به<sup>(3)</sup>، ينفذ منها كل ضوء بخيوطه وألوانه دون تعطيم تماماً مثل زجاج النافذة. ولعل المسرح العربي لم يعرف جدالاً أعقد ولا أطول من ذلك الذي دار ولا يزال يدور حول اللغة الأصلح أهي الفصحى أم العامية التي ينبغي لها أن تكون لغة الخطاب المسرحي؟

فالفصحي هي اللغة الائتلافية التاريخية الجامعة... التي تجمع العرب وتهيئ لهم التكاءب والتخاصب والتقارب بقطع النظر عن تفاوت مناهجهم في ذلك واختلاف حظوظهم من الإتقان<sup>(4)</sup>.

أما العامية فهي لغتنا الأم التي نكتسبها من خلال بضع السنوات الأولى... وهذه العامية عamiات تميزت بين الأمصار ولكن تميزها تقريبي، فهي كيان لغوی يواافق كياناً سياسياً أو حيزاً جغرافياً أو شريحة بشريّة و يجعلها تلتقي وتتشتّرّك

(1) د/ صلاح فضل: شفرات النص، عين للدراسات و البحث الإنسانية و الاجتماعية القاهرة مصر ، ط 2 ، 1995 ص 239.

(2) أحسن ثليلاني: زيتونة المنتهي ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، 2004 ، ص 21.

(3) ألفريد فرج : فن المسرحية ، تقديم: د/ صالح لمبارك، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2002 ، ص 41.

(4) د/ نهاد الموسى: قضية التحول إلى الفصحى في العلم العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع عمان، ط 1987 ، ص 80.

في خصائص عدة باعتبار أصولها التاريخية، وباعتبار مجاورتها للفصحى، ثم باعتبار ما يعرض بينها من الاحتكاك المباشر<sup>(1)</sup>.

أجمع الكتاب والنقاد ودارسو المسرح على أن تكون لغة المسرح لغة مباشرة شفافة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريده أن تنقله إليه، وبما أن أحدات المسرحية وموافقتها تتطور وتنمو وتتمر أمام أعين النظارة دونما توقف، فلا بد للغة المستخدمة أن تكون مواطية للموقف، وموافقة لمشاهدتها من حيث طبقته ومستواه الثقافي أو العمري ومن حيث انتماوه السياسي وهذا. ولكنهم اختلفوا فيما اختلف إزاء اللغة الأصلح للمسرح فقسم يبجل الفصحى ويدعو إلى استعمالها دون سواها، فهي لغة القرآن الكريم ومكانتها لا يعلى عليها – ولا شك في ذلك فانبرى "طه حسين" يدافع عنها مستميتا في دفاعه قائلاً: "إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية ولكنك إذا كتبت باللهجة من اللهجات فلم يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة"<sup>(2)</sup> ويردف الدكتور محمد غنيمي هلال موافقا تماماً لرأي زميله بأن العمل المسرحي يوضع ضمن خانة الخلود كلما رقت لغته، وأعطى مثلاً على ذلك بأعمال "مولير" و"شكسبير" و"كذا أحمد شوقي" الذي طوّعت له عبقريته اللغة وجعلت منه فناناً يخطّ بريشه أجمل العبارات وأرقها رغم ضعف البناء الفني لمسرحياته فيقول: "... ولا يتناهى في نظرنا تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة للحوار المسرحي خلافاً لما يتفوّه به بعض أدعياء النقد، بل نرى أن اللغة الفصحى هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الأدب المسرحي ودونها تظل المسرحيات – وإن حكم بناؤها فنياً مسلوبة من صفة أدبية جليلة هي سبيلها إلى الخلود وهذا عهدنا بالنتاج المسرحي العالمي جملة".<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> المرجع السابق، ص 79

<sup>(2)</sup> د/ نديم معلا : قضايا مسرحية ، مطبعة الكاتب العربي دمشق ، 1995 ، ص 12.

<sup>(3)</sup> د/ محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، ص 10

لغة الخطاب المسرحي الجزائري

وجهة نظر واضحة تنبذ العامية وتجعل كل ما كتب بها ناتجا لا يدخل ضمن الأدب ولا سبيل له للخلود والتبجيل.

إذن يرى أنصار الفصحى أنها عامل من عوامل الوحدة العربية، بالإضافة إلى دقة معانيها ومنظقها العام ومرونتها وشموليّة ألفاظها، ويرى الكثير من النقاد والمُؤلفين أن الفصحى وحدها هي أداة التعبير في المسرحية، فهي القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويرا فنياً ونفسياً وفكرياً ناجحاً، كما يرون أن العامية تشكل خطراً على اللغة الفصحى، وبمرور الزمن يقررون أن الفصحى هي اللغة المثلثة للمسرحيات التاريخية والترجمة، فطبيعة الشخصيات وبعدها التاريخي لا يجعل لها وجوداً عصرياً يتناقض مع حديثها بالفصحي. كما يقتضي المستوى الفكري في الحوار لغة عهدت التعبير عن قضايا فكرية.

بينما يدعوا مؤيدو العامية إلى استحداث مسرح عامي، يخاطب الجمهور بما ألقه من لغة، وبما أن المسرح تصوير لواقع فعلى لغته أن تجاري هذا الواقع، فالعامية في نظرهم هي الأقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان العصري وأفكاره تعبيراً يقترب من طبيعة الحياة، ويؤثر في نفسية المشاهد، فالعامية في متناول الجميع تفهمها كل فئات المجتمع ولا تحتاج إلى ترجمة، وقد قارن محمود تيمور بين المسرحية العربية ونظرتها الغربية وبما أن المسرح مأخوذ عن الغرب فيجب أن يعامل كما عامله الغرب من وجهة نظره فالمسرحية في الغرب كانت تكتب شعراً ثم نشراً موافقاً لمستوى الناس الثقافي، كما ربط بين الوضوح والعامية لأن فهمها لا يتطلب وقتاً وينأى بالفصحي بعيداً مطالباً إيداعها بطنون الكتب<sup>(1)</sup>.

أما محمد الدالي فيجزم أن المسرح عبارة عن لغة لا يمكن أن تحدث شعبها إلا من خلال لغته، وتمتدح المسرحية عادة إذا جرى الحوار على ألسنة الممثلين سلساً

<sup>(1)</sup> د/ نديم معلا : قضايا مسرحية ، ص 13 .  
لغة الخطاب المسرحي الجزائري

طبعياً، بحيث يحس المتلقي بأن ما ينطبه نظراً لهم في الحياة الواقعية، هذا إذا كان ما يقدمه المؤلف المسرحي مشكلة خاصة لفرد أو مشكلة اجتماعية<sup>(1)</sup>.

وهناك من نادى بلغة ثالثة، ورائد هذا الاتجاه هو توفيق الحكيم الذي يقول:  
"استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، فالفصحى هنا ليست لغة نهائية في كل الأحوال كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهوماً في كل زمن ولا في كل قطربل ولا في كل إقليم فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان وزمان"<sup>(2)</sup>.

انتهى المطاف بالحكيم إلى استخدام تجربة جديدة، وإلى وضع معادل حيادي وأوجد لغة ثالثة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في الوقت ذاته مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم.

ولكن الكاتب المسرحي "الفريد فرج" جاء برأي جعله ينفرد عن أقرانه فهو لا ينحاز إلى الفصحى ولا إلى العامية وقد أعطى مفهوماً خاصاً للفصاحة ألا وهو الوضوح والعلفوية فهو يكتب بالفصحى أحياناً وبالعامية أحياناً ولكنه يضع المتلقى نصب عينيه، فالشاهد يحب الجمل القصيرة الواضحة، وال مباشرة في المعنى مهما كانت فصيحة أو عامية، وقد سره تكريض سمعه عن لغة مسرحية من مسرحياته ألا وهي مسرحية "على جناح التبريري" وقد صدر من متدرج عادي وبسيط وذلك بعد انتهاء العرض مباشرة فقد سأله الفريد فرج : هل أزعجتك اللغة الفصحى؟ فرد قائلاً: وهل هي مكتوبة بالفصحى؟<sup>(3)</sup>

(1) د/ محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب ، ط1 ، 1999 ، ص 322.

(2) الطاهر بن يحيى : قضايا الأدب و المسرح عند توفيق الحكيم ، دار أممية ، ط2 ، ص 75.

(3) ألفريد فرج : فن المسرحية ، ص 41.

لغة الخطاب المسرحي الجزائري

## لغة المسرح

تختلف اللغة في المسرح باختلاف الموضعية المسرحية فالمسرحيات التي تتناول لغتها موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية تختلف عن لغة المسرحيات التي تتناولها حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية، فبينما نجد الأولى تميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادلة.

المسرح ليس فناً مقترباً ولا مسموعاً فقط بل هو فن مرئي أيضاً ويخاطب جماعاً من الناس مختلفي الأذواق والثقافات والمستويات والانتماءات، وعليه أن يتواصل معهم جميعاً ولكي تتحقق لغة المسرح مهام إمكانية العرض المسرحي يجب أن تتصف بجموعة من الصفات هي:

### أولاً: مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:

تقضي المسرحية ذات الموضوع التاريخي أسلوباً خاصاً غير أسلوب الموضوع المعاصر، ولغة التراجيديا غير لغة الكوميديا، ومسرحية الصراع من أجل السلطة والسياسة غير مسرحية الصراع من أجل الحب.

إذن اتخذت لغة المسرح اتجاهات مختلفة فالمسرحيات المترجمة والتاريخية والدينية تكتب بالفصحي، أما الاجتماعية فغالباً ما تكون بالعامية أي اللغة اليومية للأفراد.

### ثانياً: مناسبة اللغة للشخصية والموقف:

ينقسم المجتمع إلى طبقات وفئات مجتمعية، لكل طبقة منها طريقتها الخاصة في التعبير عن نفسها، فإن كانت الشخصية في المسرحية "هارون الرشيد" أو "أبا نواس" أو "أمرئ القيس" مثلاً: فالواقعية تقضي أن يكون التعبير بلغة "هارون الرشيد" أو "أبي نواس" أو "أمرئ القيس"، ومثل هذا يقال في الشخصية الأجنبية التي

يجب أن تعبر بلغتها<sup>(1)</sup>، فعلى الكاتب إذن أن يجسد الشخصيات بلغاتها التي تتكلمها في مواقفها المتعددة.

### ثالثا: الإيصال المباشر للمعنى:

إن الجمهور المترعرع يسمع النص ويرسم شخصياته ويرى الأفعال التي يقوم بها الممثلون والكثير من التقنيات المسرحية كالديكور والإضاءة والموسيقى؛ ولكي يتحقق وصول النص كاملاً وجب أن تصل معانيه بكل ما فيها من العواطف الخفي منها والظاهر، ولن تستطيع اللغة القيام بهذا الإيصال المباشر والكامن السريع النافذ من بين كل عناصر العرض المسرحي إلا إذا كانت مكتوبة بأسلوب قائم على الإيجاز والتکثيف.

### رابعا: الإيحاء بالواقع:

إذا قدم لنا المؤلف مشكلة خاصة لفرد فإنه يصورها بطريقة آلية، أما إذا قدم لنا مشكلة تغوص في أعماق النفوس البشرية أو مأساة إنسانية أو صراعاً مع القدر والطبيعة والزمن فلن تسعفه آنذاك لغة الحياة اليومية أو الطبيعية، كذلك الحال إذا قدم قضية متشابكة واضطر إلى استخدام الرموز والإيحاءات كقضايا الجنس البشري عامة أو أمم من الأمم على وجه الخصوص، وليس معنى ذلك أن يفتعل الكاتب لغة ممجوجة<sup>(2)</sup> أو حواراً مبتذلاً لمسرحيته، بل يختار من الكلمات والأساليب التي تعبّر أحسن تعبير وأصدقه عمنا يختلّ في نفوس شخصه، بحيث تجد الكلمات سبيلاً - في يسر وتأثير بالغ - إلى نفوس المشاهدين.

<sup>(1)</sup> د/ محمد مصايف : فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 ، ص 73 .

<sup>(2)</sup> د/ محمد الداللي : الأدب المسرحي المعاصر ، ص 322 .

الخلاصة إذن أن الكاتب إن أراد النجاح لمسرحيته عليه أن يبلغ بها درجة عالية من الوضوح والشفافية، سواء كانت بالفصحي أو بالعامية، المهم أن يضع في حسبانه أنها للتمثيل لا للقراءة فحسب.

### اللغة في المسرح الجزائري:

يقول الدكتور عبد الله الغذامي: إن القيم الجمالية تلعب أدوارا خطيرة من حيث هي أقنعة تخبيء وراءها أنساق معينة و تتسلل بها لعمل ترويضي ينتظر من النقد الثقافي أن يكشفه، صحيح أن النص أدبي و جمالي ولكن حداثة ثقافية لا يمكن أن نقرأها بمعزل عن سياقاتها الخارجية التي خلقتها<sup>(1)</sup>.

إذا كان الأدب بعامة والمسرحية بخاصة شكلًا ثقافيًا يستظهر بلغة فنية ويهدف إلى توصيل رسالة فكرية تتشكل في سياق اجتماعي ثقافي تاريخي معين فإن المسرحي بوعيه المباشر لا بد أن يضع ضمن عمله المسرحي خطابا، وهذا الخطاب هو نتاج تفاعل مرجعياته مع الواقع وحركة الحياة وبوصفه خطابا فإنه يتأسس على علاقة التفاعلية بين مصدر الخطاب والمخاطب والسياق الاجتماعي المحيط بالخطاب والوسیط اللغوي الناقل للرسالة<sup>(2)</sup>.

وبما أن المسرح هو أحد الفنون الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسير الأفكار وطرحها أمام الجمهور، فاللغة هي الأداة الفاعلة فيه وهي التي تقوم بدور أساسي في تجسيد هذه الأفكار، ولطالما سلطت الأضواء عليها وتناولتها أقلام النقاد والدارسين والباحثين بعين التمحيق والتدقيق، نظرا لأهمية القضية، وقد تطرقت إلى ذلك آنفا أما ما أريده الآن هو الحديث عن اللغة في المسرح الجزائري، وأقصد تحديدا اللغة المسموعة (الألفاظ والعبارات).

<sup>(1)</sup> د/ رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية، (د ط ، دت)، ص27.

<sup>(2)</sup> د/ محمد فهمي حجازي: علم اللغة العربية (مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، ص 10.

من المسلمات الأساسية أن المسرح -منذ نشأته- ارتبط بالقضايا الاجتماعية وهو أحد أقدم وسائل التعبير عنها منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد.

وبما أنه ظاهرة اجتماعية، فهو يخضع لـكل ما يصيب المجتمع من تغيرات عبر الأزمنة والعصور، وبالتالي فهو يتأثر ويؤثر في البنية الاجتماعية. ومن هنا اكتسب صفة "الضمير العام للمجتمع" إذ أن المسرح محكمة علنية تحاكم فيها الشخصيات وأفعالها<sup>(1)</sup>.

لذا على المبدع أن يجعل من لغته المسرحية مستودعاً لأهداف يتوكلاها، ويرجو وصولها إلى المستقبل، وقد أثارت قضية الفصحى والعامية جدلاً في الأوساط الأدبية عامة والمسرحية خاصة في العالم العربي، بانت ملامحه مع أولى النصوص المسرحية على الساحة الوطنية، وما ظهر آنذاك هو أن اللغة الفصحى استخدمت بقوة في ترجمة المسرحيات العالمية، وفسر المترجمون استخدامها على أنها تساعدهم على الإبداع وكذا الحفاظ على المضمون الذي يحتويه النص الأصلي، بالإضافة إلى أنهم سعوا من خلال استخدام الفصحى إلى استقطاب أكبر قدر ممكن من المشاهدين لعروضهم من مختلف الأقطار العربية، مستندين في ذلك إلى قوة اختراق الفصحى للحدود القطرية وسريانها على الألسنة.

هذا من جهة أخرى استخدمت الفصحى في النصوص الدينية والتاريخية<sup>\*</sup> فهي الأصلح لاستيعاب الأفكار النفسية والفلسفية التي تطرحها بعض المسرحيات المهمة<sup>(2)</sup>، حسب رأي مصطفى كاتب، وقد طالب بذلك صراحة في حوار

<sup>(1)</sup> د/ كمال الدين حسين: المسرح و التغير الاجتماعي في مصر، تقديم: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية ط 1، 1992، ص 15.

\* المسرحيات الدينية مثل: الناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان- بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة- المولد و الهجرة لعبد الرحمن الجيلاني ...

- المسرحيات التاريخية مثل: الخسأة لمحمد الصالح رمضان- حنبعل لأحمد توفيق المدنى- يوغرطة لعبد الرحمن ماضوى ...

<sup>(2)</sup> أحمد فرات، أصوات ثقافية ، الدار العالمية للطباعة و النشر ، ط 1 ، 1984 ، ص 180 .  
لغة الخطاب المسرحي الجزائري

أجراء معه ألفريد فرج قائلاً: "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 وحديثاً فهي في الجامعة لغة لها حيوية ويمكن التخاطب بها وهذا هو الواقع أيضاً في الأوساط السياسية والأدبية والصحفية والإذاعية والتلفزيونية وحذا لون شرع أيضاً في تكوين مسرح مدرسي يمارس فيه التلاميذ التعبير باللغة التي يدرسون بها...".<sup>(1)</sup>

يقول أحمد رضا حوحو: "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".<sup>(2)</sup> من خلال هذا القول يعلن أحمد رضا حوحو الكاتب المسرحي الجزائري قبوله للعامية، فوسيلة التفاهم بين الطبقة المثقفة ومنها المؤلفون المسرحيون والطبقة العادلة كما يقول، إنما هي لغة التخاطب وهي اللغة المشتركة التي يفهمها أفراد الطبقتين.

ويقف محى الدين بسطارازي موقفاً مشابهاً لوقف حوحو فهذا الممثل الجزائري القدير يعترف أنه على وعي تام بمحدودية الإمكانيات التي تقدمها اللهجة في ميدان التعبير المسرحي، ولكنه دعا إليها قائلاً: "مهما يكن الأمر فإني أعتقد أنني لم أضع وقتى عندما كافحت حياتي كلها من أجل استخدام اللهجة".<sup>(3)</sup>

لقد حاول رواد مسرحنا الجزائري من خلال توظيفهم للتراث الشعبي استعمال العامية، باعتبارها قريبة من الوجdan الشعبي، ويرجع استخدام هذه اللغة في التعبير المسرحي لعدم فهم الجمهور المسرحي الجزائري للفصحى، وذلك نظراً لتفشي الأمية في أوساطه فقد صرّح سلالي على المدعو علالو: رائد المسرح الجزائري أنه كان يكتب

(1) مسرح مصطفى كاتب: بقلم ألفريد فرج، وثيقة مرسلة إلى د/ صالح لمباركية من طرف ألفريد فرج.

(2) د/ محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1979، ص202.

(3) المرجع نفسه ، ص203.

باللغة الدارجة المفهومة من الجميع، ولا يقصد بذلك اللغة السوقية الرديئة، بل لغة عربية ملحونة ومنتقاة<sup>(1)</sup>، وذلك طبعاً غير عائد إلى عجزهم عن الكتابة بالفصحي، فقد كان من بينهم من هو ضليع في اللغة العربية الفصيحة، ولكنهم آثروا عليها العامية وتجلّى نجاحهم واضحاً من خلال مسرحية "جحا" التي جعلتهم يحققون خطوة كبيرة إلى الأمام في سبيل خلق جمهور.

أما عن تجربة ولد عبد الرحمن كاكى فنستطيع القول إنه خلق مسرحاً شعبياً حقيقياً قوامه دراسة أحوال الشعب و حاجاته، و تسجيل أساطيره وأغانيه و تعلم مواشحاته و رقصاته، و كتابة أشعاره الشعبية. وكان ولد عبد الرحمن كاكى يكاد ويتعجب و يبدع في سبيل إرساء قواعد مسرح جزائري متشعب الجذور متينها، وقد كتب عنه الناقد الفرنسي "جييل ساندريه" في مجلة "آرت الباريسية": "إن كاكى أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب... إن أعمال كاكى متکئة على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل..."<sup>(2)</sup>

لقد وظف ولد عبد الرحمن كاكى في أعماله لغة محكية خاصة للتراث، مشحونة بالإيحاءات والرموز، لغة ملحونة لها وقع خاص في نفوس الجماهير، و سعى جاهداً باحثاً عن لغة تعبير مسرحي متजذرة في التقاليد الثقافية الشعبية الوطنية و مسيرة للعصر، و عمل على تحقيق مسرح تكون لغته أكثر تعبيراً عن احتياجات الجماهير و دافعاً لهم للنظر في واقعهم اليومي و العمل على تجاوزه و تخطيه.

إن تجارب المسرحية التي قدمها "القراب و الصالحين - كل واحد و حكموا" 132 سنة - ديوان القراقوز... صاغها بلغة شعبية سهلة الفهم، تهدف إلى تقديم مشاكل حياة الإنسان و تدفعه إلى إدراك واقعه الاجتماعي و السياسي، وأهم ما يميز لغته

<sup>(1)</sup> شروق المسرح الجزائري: مذكرات عاللو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932 ترجمة د/ أحمد مندور منشورات التبيين الجاحظية الجزائر ، 2000 ، ص 08.

<sup>(2)</sup> سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، (سلسلة عالم المعرفة)، منشورات اتحاد الكتب العرب، ص 268 .  
لغة الخطاب المسرحي الجزائري

الشعبية العامية هو أنه سعى من خلفها إلى تغيير الواقع، وجعلها وسيلة من وسائل خلق التغريب البريختي.

اعتمد مسرح محمد التوري على اللغة العامية المعبرة عن الحياة العفوية للمجتمع الجزائري، وحياة الفقراء والمحاجين والتي أظهرها من خلال شخصيات مسرحية مختلفة كشخصية "بوديبة والأعرج والدجال وزعيبط ومعيط ونقار الحيط...".

كما حاول عبد القادر علوة من خلال مسرحياته الكثيرة "اللشام - الأجواد - الأقوال" توظيف التراث الشعبي واستلهامه، من خلال لغة عامية محكية، سلسة، قوية الإيحاء، سهلة الفهم، عميقـة التأثير تـنعكس على صفحـتها وجهـ المجتمع بمختلف شرائـه وبـكل اـنشـغالـاته وـتناقـضـاته، وـقيـمه وـعادـاته وـتقـاليـدـه، وـسعـى عبد القـادر عـلوـة من خـلال استـخدـامـه لـلـغـة التـرـاث إـلـى تـأـسـيس وـتـأـصـيل مـسـرـح جـزاـئـري.

لـجـأ روـاد المـسـرـح الجـزاـئـري إـلـى اللـغـة العـامـيـة في أـعـمـالـهـم، نـظـرا لـالـتصـاقـ هـذـه اللـغـة وـانـسـجـامـها بـوـضـعـ الشـعـبـ الجـزاـئـري، وـكـذـا لأنـهـم وجـدواـ فـيـها سـهـولةـ لـتمـرـيرـ خطـابـاتـهـم وـأـفـكـارـهـم إـلـى الجـمـهـورـ من خـلالـهـا.

وـقـبـلـ أنـ نـخـتـمـ حـدـيـثـنا عنـ اللـغـةـ فـيـ المـسـرـحـ الجـزاـئـريـ، لاـ بدـ وـأنـ نـشـيرـ إـلـىـ تـلـكـ المـزاـوجـةـ بـيـنـ لـغـةـ وـأـخـرىـ أـوـ بـيـنـ لـغـةـ وـلـهـجـةـ أـيـ بـيـنـ الفـصـحـىـ وـالـعـامـيـةـ أـوـ بـيـنـ الـعـامـيـةـ وـالـفـرـنـسـيـةـ وـهـنـاـ يـدـفـعـنـاـ المـوقـفـ دـفـعـاـ إـلـىـ التـطـرـقـ إـلـىـ قـضـيـةـ الـمـعيـارـ وـالـانـزـياـحـ.

إنـ أـغـلـبـيـةـ المـسـرـحـيـاتـ الجـزاـئـريـةـ اـعـتـمـدـتـ عـلـىـ مـعيـارـ وـاحـدـ لـغـةـ وـاحـدـةـ كـانـ هوـ القـالـبـ الـذـيـ تـصـبـ فـيـهـ لـغـتهـ، فـتـكـوـنـ لـغـةـ المـسـرـحـيـةـ إـمـاـ فـصـيـحـةـ تـمـاماـ، كـمـسـرـحـيـةـ "المـولـدـ" لـعـبدـ الرـحـمـنـ الجـيلـالـيـ وـمـسـرـحـيـةـ "الـطـاغـيـةـ" لـحـمـدـ غـمـريـ، أـوـ تـكـوـنـ عـامـيـةـ بـحـتـةـ كـمـسـرـحـيـاتـ وـلـدـ عـبدـ الرـحـمـنـ كـاكـيـ، أـوـ تـسـتـخـدـمـ لـغـةـ هـجـيـنـةـ كـمـاـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ "الـغـوـلـةـ" لـرـوـيـشـدـ، الـذـيـ طـعـمـهـاـ بـمـفـرـدـاتـ فـرـنـسـيـةـ وـأـيـضاـ بـعـضـ مـسـرـحـيـاتـ مـحمدـ التـورـيـ.

أما عن مسرحية "امرأة الأب" لأحمد بن ذياب فقد جاءت العamyة فيها عارضة و منطلقة من واقع الحياة الجزائرية.

إن المزاوجة بين الفصحى والعامية أو بين العامية والفرنسية قاعدة لا هروب منها عند أغلبية المسرحيين الجزائريين، وذلك لاعتقادهم بأن الواقعية تفرض عليهم التعامل مع هذه المزاوجة لمجارة مقتضى الحال والصدق في التعبير.

إذن هذا التداخل اللساني بيت اللغات لهجاتها، أو بين لغة وأخرى راجع إلى الواقع المعيش في المجتمع الجزائري، وبما أن المسرح ولد بين أحضان المجتمع ورضع تغيراته وتأبّط تطوراته، فلابد للغته أن تكون صورة له، ولا بد له أن يجارى واقعه اللغوى، ليس فقط من حيث التداخل اللساني، بل من حيث الجغرافية أيضاً، فلا يخفى علينا أن لشاعة الجزائر دور مهم وفعال في اختلاف لهجاتها من منطقة إلى أخرى فتجد لهجة الشرق تختلف عن لهجة الغرب، وعن نظيرتها في الشمال والجنوب وكل منطقة تتميز عن الأخرى من حيث اللسان، وهنا نجد أن المسرح ومن باب الواقعية اللغوية يتأثر كتابه ومؤلفوه بلهجة المنطقة التي ينتموون إليها.

لقد امتازت مسرحية "الغوله" بلهجتها العاصمية<sup>(1)</sup> وامتازت مسرحيات "ولد عبد الرحمن كاكى" بلهجة سكان الغرب، ويظهر ذلك جلياً في مسرحيات مراد سنوسى مثل "لعبة الزواج والزهر"<sup>(2)</sup> وـ "كذا سلطان للبيع"<sup>(3)</sup> المقتبسة عن "السلطان الحائر لتوقيف الحليم واستخدم مؤلفو "ناس الحومة"<sup>(4)</sup> اللهجة الشرقية للبلاد.

(1) د/ صالح لمباركيه : المسرح في الجزائر ،دار الهدى عين مليلة الجزائر، ج 2 ، ط 1 ، 2005 ، ص 154 .

(2) مراد سنوسى : مسرحية "لعبة الزواج و الزهر" ، دار الغرب للنشر والتوزيع،(دط،دت).

(3) مراد سنوسى : مسرحية سلطان للبيع" ، دار الغرب للنشر والتوزيع، (دط، دت).

(4) تأليف جماعي : ناس الحومة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1986 .

### \* ازدواجية التواصل وخطاب الممثل :

الممثل هو نواة العملية المسرحية، وهو نقطة تقاطع النص والعرض، وهو قوام أساس العرض الذي لا يكون من دونه أبداً، وقد ظل الممثل منذ العصور الأول للمسرح رمز الثبات والديمومة ضمن دائرة اللعبة المسرحية الدائمة الحركة والتغيير والتطور بمرور الأزمنة والعصور.

حصل بوضع الممثل تحول كبير بدخول عنصر الإخراج على العملية المسرحية فقد صار المخرج سيدتها، وصار الممثل أداة كما أراده الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (1858-1943) أو دمية كما أراده الإنجليزي غوردون كريغ G.Craig (1872-1966)، لكن الناقد المسرحي برنارد دورت B.Dort (1929-1994)<sup>(1)</sup> يجعل من تراجع دور الممثل وانهزامه أمام المخرج انتصاراً، لأنه احتل مكاناً جديداً على الركح، فهو علامة من علامات العرض، وهو في المسرح المعاصر ليس مجرد مؤد أو راقص، بل هو نص في حد ذاته أو حامل لعلامات يمكن استقراؤها وتفكيكها لتركيب المعنى، وبالتالي أصبح الممثل ذا عمل مزدوج، فهو مبدع يدخل ضمن العملية المسرحية جنباً إلى جنب مع المخرج.

يتقمص الممثل شخصية ما على الركح، فتحوّل هذه الأخيرة من مجرد عنصر ملموس في النص إلى كائن حيٍّ من خلال جسد الممثل، وحركاته وسكناته فالفرق كبير بين الشخصية في النص والشخصية حين يجسدها ويؤديها الممثل والعلاقة بينهما علاقة جدلية، قد تؤثر الشخصية في الممثل فتستعمره وتقيده وقد يضفي الممثل عليها مميزاته فتبدو غير التي نراها من خلال النص.

يعتمد الممثل على أساسين هما صوته وجسمه الذي يقوم بـأداء الحركات والإيماءات، كما يعتمد على قراءته الدرامية التوجيهية للدور ليفهم الصيورة

<sup>(1)</sup> د/ ماري الياس، د/ حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ص 481

لغة الخطاب المسرحي الجزائري

التاريخية المتحكمة بأفعال الشخصية وصفاتها، ومن هنا يكون الممثل شريك أساسيا في تحديد منحى العمل المسرحي حسب رأي الألماني برتولت بريخت (1).  
B.Brecht (1898-1956)

لا يتعين على الممثل أداء الدور مجرد الأداء، بل يجب أن تتوافق فيه مؤهلات وقدرات ليندمج فيه ويتحقق شخصيته بمرونة تفوق مرونة أمزجة الأفراد العاديين بكثير، من هذه المؤهلات والقدرات ما يلي:

1- الكفاءة اللسانية: أي التحكم بالقواعد الفونولوجية والمورفولوجية والنحوية والمعجمية للغة<sup>(3)</sup>.

2- الكفاءة الاتصالية أو السيمائية: أي قدرته على استغلال جسده كنص من العلامات على المستمع(المشاهد) فك رموزها، وكذا قدرته على استعمال اللغة لغايات اتصالية، والقدرة على إنشاء وارتجال ألفاظ ملائمة لسياقها، وعليه فهم الأدوار الاجتماعية واحترام القواعد النفسية الثقافية للمتفرج.

3- المعرفة أو الخلفيّة بالأشخاص والحوادث التي يجري الرجوع إليها.

4- المقام الظاهر أو المضمير الذي يسمح للممثل بأداء بعض الألفاظ المزاجية بالطريقة المناسبة، والذي يحدد احترام المتفرج لتلقّيه مثل هذه الألفاظ أو حقه في ذلك.

5- مجموع مقاصد وأغراض الممثل في أداء الألفاظ.

6- قدرته على القيام بدور المتفرج في أداء الألفاظ.

(1) المصدر السابق : ص 49.

(2) فرد ب. ميليت : فن المسرحية ، ص 22.

(3) كير إيلام : سيمياء المسرح و الدراما ، ترجمة/ رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1992 ص 210، 211.

7- تمكنه من حل ما استعصي عليه أثناء العرض، وقدرة التصرف وسرعة البديهة في المواقف الطارئة.

عندما نمنح الممثل مثل هذه المؤهلات والقدرات والامتيازات – إن صح التعبير- فإننا نسمح له وبكل حرية بالاتصال بالمتفرج اتصالاً مباشراً، وبأداء دوره عن علم ومعرفة ويستطيع الممثل الذي يبلغ هذه الدرجة من التحرر من المعوقات النفسية واللغوية والذي يملك السيطرة على الجسد ومراقبته، أن يوحد نفسه بنفس الجمهور، وأن يجعل دقات قلوب الجمهور تتتسارع بالوتيرة نفسها التي تتتسارع بها دقات قلبه<sup>(1)</sup> الشيء الذي يقود إلى خلق انفعال موحد بين الخشبة والقاعة، بين الممثل والمتفرج، بين المرسل والمستقبل، وتدخل الموهبة كعنصر مؤثر في إبراز الحضور والتحكم فيه وترسيخه طيلة مدة الوقوف على خشبة المسرح .

إن الممثل هو المبدع لجميع العناصر الخارجة عن نطاق اللغة للشخصية المسرحية ولكن هذا الإبداع لا يمكنه تجنب الشروط التي يفرضها النص الدرامي<sup>(2)</sup> ولا الأعراف الصارمة للخشبة يقول سيد قطب: إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير أو التفكير يكشف اللعبة ويضيع الجو التأثيري الذي تحاوله التمثيلية<sup>(3)</sup>. لم يكتف بعض الممثلين بالقيام بوظيفة المنفذ البسيط ، بل تجاوزوا ذلك إلى خدمة قدراتهم التعبيرية وإبرازها، سعيا إلى بناء شهرة جماهيرية كفاعلين أساسيين في اللعبة المسرحية، ولو كان ذلك على حساب النص و كاتبه، أو على حساب مجموعة الفنانين العاملين معهم، فيجندون كل شيء لخدمة شخصهم الكريم؛ النص و كاتبه، والفنانيين و قدراتهم، والجمهور أيضا، وهنا يصبح كالشمس الساطعة يدور الباقيون حوله في إطار زخرفي لإذكاء وهج تلك الشمس ، ومن هنا تولد

<sup>(1)</sup> محمد الكغاط: الممثل و آلتة ، منشورات وزارة الثقافة و الاتصال ، أبريل 2002 ، ص 125.

<sup>(2)</sup> سيمياء براج للمسرح "دراسات سيميائية": مجموعة من المؤلفين، ترجمة/ أدمير كورية، وزارة الثقافة دمشق 1997 ، ص170.

<sup>(3)</sup> سيد قطب: النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الطباعة بيروت، ص 103

ظاهرة الارتجال أو التأليف الفوري، بل قد يتعدى الأمر إلى تعديل النص مهما كانت قيمته الأدبية أو الدرامية بما يحقق نجومية الممثل البطل<sup>(1)</sup>.

إذن يعتمد الخطاب المسرحي على خطاب الممثل الذي يؤدي مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والإيمائية، التي يبئها ملتقيه ويمكن اعتبارهذا الأداء رسالة إلى المتلقي، تصله عبر شفرة (الصوت-الحركة- الإيماءة) بواسطة قناة الجسد والصوت، ويتصل الممثل بالمتلقي عبر إلقاء مسرحي متتنوع في الطبقة والسرعة والقوة والتركيز والرنين، أي التقنيات التي يعتمدها في الإلقاء، ويرى بعض النقاد أمثال جاك بسون أن تتبع هذه الحركات وتنوعها يركب خطاباً يقدم للمتلقي<sup>(2)</sup>.

يقوم الممثل بخطاب مزدوج بينه وبين الجمهور، وبينه وبين الممثلين على الخشبة، ويؤثر بثقافته واتجاهاته الفكرية وعلاقاته الاجتماعية في النص وفي المتلقي إن كان ممثلاً إيجابياً. وهذا ما يدعى بـ "ازدواجية التواصل" فالممثل يتلقى النص من المؤلف، وبذلك يشكل مستقبلاً ضمنياً، أو نستطيع القول بأنه متلقي من الدرجة الأولى ثم يبئه على مسامع المستقبل الرئيسي أو المتلقي الثاني ألا وهو المترج وبذلك يحقق ازدواجية في التواصل بينه وبين المشاهد.

(1) سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر، ص 22.

(2) عواد علي : غواية المتخيل المسرحي لمقاربات الشعرية (النص و العرض) ، المركز الثقافي العربي المغرب ط 1 ، 1997 ، ص 22.

لغة الخطاب المسرحي الجزائري



المسرح الفصيح (مسرحيّة الإنهازية نموذجاً)

**تمهيد:**

يشكل النص المسرحي أحد العناصر التي يقوم عليها النشاط المسرحي، بالإضافة إلى العناصر المادية والبشرية الأخرى، التي تجمع كلها لتشكل العرض المسرحي، وتأتي أهمية البحث في النص المسرحي لكونه يشكل أيضا مادة حية، ووثيقة هامة لدراسة تاريخ المسرح عبر مختلف العصور.

فالنص الفذ يصنع لنفسه آفاقا متعددة من التوقعات، دون أن تنتمي إلى معنى بعينه ويبقى متحفزا إلى قراءات مستمرة، لأنه لا يمنح معناه بسهولة، ولا يهب نفسه في يسر.

النص المسرحي مستودع معاني وأفكار، إنه فسيفسائي في سيميائيته، وفي أدواته التعبيرية شديدة التجانس، إلى جانب ذلك هو زئبقي في أداءاته الدلالية وإيحاءاته ، فهو إذن بنية متكاملة شمولية، استثمرت فيها كل الوظائف لتكون وحدة حيوية مركبة وجامحة إلى الإبلاغ الغير محدود، يتفاعل معه نمط من القراء قد يضيق وقد يتسع بحسب إمكانيات النص، وحسب ما يملكه القارئ(المتفرج) من قوة التفسير والاندماج.

النص المسرحي أسلوب، والأسلوب جملة من التقنيات المعتمدة من قبل منشئ النص ومخرجه وممثليه، من أجل وضع لبنة مكوناتها وهي الوحدات اللغوية التي تتحول من مجرد حروف على ورق إلى رموز وشفرات مهيأة بمعاني تفرض نفسها وهي تتمايل على الركح، مغريّة المتلقي باكتشاف مفاتيحها والولوج إلى عالمها الخاص.

ثمة إجماع على أن النص المسرحي يظل يحمل أسراره، والمتلقين على امتداد الأزمة يخوضون فيه، دون أن ينزعج أو يكشر على أننيابه، إذن هو قادر على تجاوز الأزمة والأمكنة ولا يمكن الإطاحة ولا الإحاطة به من قبل القارئ(المتفرج) مهما كانت جرأته وفطنته، لأنه بالغ الإغراء، متعدد المعاني والأسئلة، وهذا ما يجعل

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

مفاتيح اكتشافه متعددة باستمرار وتندد وتتنوع، وفي ذلك سر لا يحمله في طياته إلا الإبداع.

سعى بعض رواد المسرح الجزائري إلى تأسيس مسرح جزائري قائم على اللغة العربية الفصحي، تماشياً ومقتضيات الوقت الراهن آنذاك، فالسلطة الجزائرية أصدرت قراراً بتعريب إدارتها والاستغناء عن اللغة الفرنسية المتداولة في ذلك الوقت، وبما أن المسرح دارس للقضايا الاجتماعية، ورکحه طاولة عمليات لاستئصال أورامه ومعالجة مشاكله، فقد برزت على الساحة الوطنية في الفترة ما بين 1970 و 1990 عدة مسرحيات عرضت على الخشبة الجزائرية والتي ألفها المبدع كاتب ياسين ومنها: "محمد خذ حقيتك" و"الجثة المطوقة" و"صاحب النعل المطاطي" وأخرجهما المخرج العبرri مصطفى كاتب هذا الأخير الذي مال إلى الكتابة بالفصحي كل الميل فقد قال مصرياً "...اللهجة المحلية الدارجة لها مبرراتها أحياناً في بعض المسرحيات، ولكن هاجسنا على الدوام تقديم مسرحياتنا بالفصحي، إسهاماً في دعم مسيرة التعريب في الجزائر هذا من جهة، ومن جهة ثانية وكما تعلم أن اللهجة المحلية محدودة، ولا يمكن أن تستوعب كالفصحي الأفكار التاريخية والنفسية التي تطرحها بعض المسرحيات المهمة"<sup>(1)</sup> وقد اجتهد لمواصلة مسيرة النضال في سبيل تأسيس مسرح فصيح وأول ما استطاع تحقيق هذا الهدف كان في الجامعة لأن الفصحي كما قال: "هي لغة التدريس هناك ، وكل الطلبة يعبرون بها كتابة وحديثا، فهي في الجامعة لغة لها حيوية ويمكن التخاطب بها، وهذا هو الواقع أيضاً في الأوساط السياسية والأدبية والصحفية والإذاعية والتلفزيونية، وبحذا لون شرع أيضاً في تكوين مسرح مدرسي يمارس فيه التلاميذ التعبير باللغة التي يدرسون بها"<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> أحمد فرات، أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة للنشر، ط 1، 1984، ص 180.

<sup>(2)</sup> من وثيقة مرسلة إلى الدكتور صالح لمباركة من طرف أفريد فرج

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجا)

ومن بين المسرحيات الفصيحة في تلك الفترة أيضا مسرحية "الانتهازية" لـ محمد مرtaض التي سنعرض لها بالشرح والتحليل وهي من ضمن المسرحيات التي أفرزتها الأمراض الاجتماعية التي ظهرت بعد الاستقلال، هذه الأمراض التي أرهقت كاـهـل المجتمع، فحاـول الكـاتـب معـالـجـة آفـة تـعـنـفـ الإـدـارـةـ الجـازـيرـيـةـ بـصـدـقـ وـوـاقـعـيـةـ.

#### **مسرحية الانتهازية عرض وتحليل:**

الـانـتـهـازـيـةـ مـسـرـحـيـةـ مـنـ أـرـيـعـةـ فـصـوـلـ، كـتـبـهـاـ مـحـمـدـ مـرـتـاضـ فـيـ مـطـلـعـ السـبـعينـاتـ وـقـدـ نـشـرـتـهـاـ مـجـلـةـ "ـأـمـالـ"ـ آـنـذـاكـ ثـمـ أـعـادـ الـكـاتـبـ طـبـعـهـاـ فـيـ الـمـؤـسـسـةـ الـوطـنـيـةـ لـلـكـتـابـ سـنـةـ 1986ـ.

هي مسرحية اجتماعية تدور أحداثها في النصف الثاني من القرن العشرين وتمثل شرائح عديدة من الموظفين في الإدارة الجزائرية وقد جاء شخصياتها كالآتي:

- أحمد : مدير مكتب السكن في الخامسة والثلاثين من العمر

- المنور: سمسار في الخمسين من العمر.

- مسعود: بوـابـ المـديـرـ فـيـ الـخـامـسـةـ وـالـثـلـاثـيـنـ.

- فاطمة: رئيسة مكتب المدير في الثامن عشر من العمر.

- جمال: مثقف نيري يكشف الأسرار في العقد الرابع.

- نبيلة: كاتبة في التاسعة عشر.

- عمر: مراقب في الأربعين.

- سوسو: فتاة مستهترة تسعى للحصول على سكن.

- علي: صديق المدير.

<sup>(1)</sup> محمد مرtaض . الـانـتـهـازـيـةـ ، الـمـؤـسـسـةـ الـوطـنـيـةـ لـلـكـتـابـ الـجـازـيرـيـ ، 1986 ، صـ 07

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

- الزمان: النصف الأخير من القرن العشرين .

- المكان: مدينة من المدن الجزائرية.

- أصوات تسمع في الهاتف ولا ترى.

- جماعة يمثلون دور مواطنين ومواطنات

كل هذه الشخصيات هي قوام مؤسسة من المؤسسات العمومية التابعة لسلطة الدولة والتي عشعش فيها الفساد: من انتهازية ورشوة وصفقات مشبوهة، تستخدم فيها كل الوسائل المشروعة وغير مشروعة وتجسد هذه الشخصيات ما تعانيه هذه المؤسسات من تعفن إداري، أنهك كاهم المواطنين وأضعف أجهزة التسيير والبناء والتطور.<sup>(1)</sup>.

تدور أحداث المسرحية حول موضوع أزمة السكن وما تسببه من مشاكل وما تفرزه من آفات اجتماعية، وتقتحم المسرحية الواقع بأسلوب مباشر، ولا تعتمد على عناصر خيالية، حيث يضعن الكاتب ومنذ الصفحات الأولى أمام الأزمة وكأننا بصدده النظر إليها من زجاج نظيف، بل أعلن عن القضية قبل بدء الفصل الأول، حيث بدأت المسرحية أحداثها بحوار بسيط ومقتضب بين شخصين يتتساءل أحدهما:

- ماذا تقرأ؟

- جريدة الشباب الأسبوعية.

- وأي موضوع.

- اسمع.

- ولكن كن موجزا في كلامك.

<sup>(1)</sup> د/ صالح لمباركية - المسرح في الجزائر ، ج1 ، ص108

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

- أني لي الإيجاز؟ ولكن قل: ذكرني العنوان فقط.
- هذا أحسن. فما عنوان ما تقرأ؟
- الانتهازية.
- ما هي الانتهازية؟ وما مفهومها؟ وما أضرارها؟ ثم أما تزال موجودة إلى الآن؟

فهذا الحوار إعلان صريح عن الموضوع، وكان الكاتب يضع زبدة وخلاصة عمله أمام المتلقى على طبق من ذهب، ويدعوه إلى عدم إجهاد نفسه واعمال عقله لاكتشاف الصراع الدائر خلال أحداث المسرحية.

يرفع الستار في الفصل الأول، فيظهر مكتب موظف كبير، ينم عن الترف المبالغ فيه، وكاتبة رئيسية تجلس إلى جانب مكتب خاص لباسها يفضح جزءاً من شخصيتها فهي ترتدي تنورة قصيرة، إن دلت على شيء إنما تدل استهتار الكاتبة، وعدم تمسكها بأخلاقها، وبالقرب منها مكتب آخر تجلس خلفه فتاة يستشف من مظهرها أنها أكثر محافظة ورزانة من الأولى. ثم تنشأ مناقشة وحوار بين الكاتبة الرئيسية (فاطمة) مع شخص في الهاتف وهذا الحوار يظهر جزءاً آخر من شخصيتها (فاطمة) لا وهو انحلالها الخلقي.

❖ فاطمة: (ممسمكة سمعة الهاتف وفي حركة شاذة وعاطفة) ألو ألو المهدى:  
صباح الخير كيف أنت يا ناسي الصداقت ومنكر الزمالة...

❖ أنا لست من أولئك اللائي يهمهن الزواج.. أنا.. أنا.. أنا شابة، جميلة وصفني الشباب بـأني زهرة فواحة، والزهور ينبغي أن يتضوع بشذاتها المشتاقون والمتيقون...  
إن في وسعك أن تجني من صداقتى ما تشاء ومتى تشاء...<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> الانتهازية: ص 9

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

ثم يأتي المنظر الثاني، الذي يدور فيه الحوار بين فاطمة ونبيلة تتساءلان عن حال العمل وعن بعض الأمور الشخصية الخاصة بالفتيات، وهنا تظهر لنا شخصية نبيلة بعد أن تعرفنا على (فاطمة) تلك الفتاة اللعوب (نبيلة) لم يختر الكاتب هذا الاسم جزاً بل أراد للقارئ (المتفرج) أن يعي أن لهذا الاسم مدلولات وهو علامة ودلالة

على طهارة وعفة حاملته<sup>(1)</sup>

❖ فاطمة: كيف حال العمل؟

❖ نبيلة: كما ترين، شيء ممل... الاستيقاظ بكرة... الإتيان في حافلات الصباح المزدحمة، ثم القبوع بمكتب مظلم ... أقول لك لقد سئمت هذا العمل الروتيني الذي لا يخدم المجتمع ولا يعود على البلاد بالخير، بل هذا الجلوس هكذا كالمشلولة... وألم تضيقي أنت ذرعاً بهذا الركود؟.

تصف (نبيلة) جزء من الواقع المعيش، والمتمثل في أزمة المواصلات وكذا الركود الذي تعانيه فهي قابعة خلف مكتب دون عمل، نتيجة الاستهتار وعدم تحمل المسؤولية لذا فشخصية نبيلة تمثل الإنسان العملي الساعي للتغيير وضعه ووضع مجتمعه نحو حياة أفضل.

❖ فاطمة: أوه!.. ما كنت أخال أنك على هذه الدرجة من التخلف يا نبيلة... أو تريدين أن تقتصري على واحد؟ أنت إذن لحمقاء.

❖ نبيلة: أجل يا فاطمة. أريد واحداً فقط. أمنحه كل ما أقدر عليه من حنين ورحم وmode إن قلبي بصراحتة لا يستمع لأكثر من واحد.

❖ فاطمة: (في اشمئزان) غريب ما أسمعه... يبدو أنك لم تحتكِ كثيراً بالثقافة الأجنبية ولم تقرئي إلا قليلاً من هذه الكتب والمجلات التي تصدر هنا وهناك...

<sup>(1)</sup> الانتهازية: ص 13

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

❖ نبيلة: ولكن نحن في الجزائر، وللجزائر تقاليدها الخاصة بها، ونحن مسلمات وللإسلام حرمته وقداسته ونحن عربيات وللعروبة شروطها وقيودها.

❖ فاطمة: إن من الخير لك أن تصبحي إماماً بالمساجد. <sup>(1)</sup>

نرى أن الحوار الذي جرى بين فاطمة ونبيلة يكشف الحجاب عن شخصيتها فالأولى مستهترة والأخرى محافظه ومن خلال سلاسة الحوار وبساطته حاول الكاتب أن يمرر رسالة ضمنية إلى المشاهد يجعله يلحظ الفروقات الاجتماعية والخلقية بين طبقتين اثنتين طبقة تسعى إلى التحضر من خلال تقليد أعمى للحضارة الغربية وإثبات القصور وجعلها رمزاً للتقديم والتحضر وطبقة انغلقت على نفسها وحاوت الحفاظ على عاداتها وتقاليدتها من خلال الحفاظ على دينها وموروثاتها الاجتماعية مع محاولة العمل لبناء مجتمع أفضل.

هذا من جهة ومن جهة أخرى استخدم الكاتب عبارات لها معانٍ ومضامين كثيرة فهي مفاتيح لحقول دلالية واسعة النطاق: نحن في الجزائر، نحن مسلمات، نحن عربيات يستطيع المشاهد تفسيرها وتوضيحها كما يشاء.

في المنظر الثالث تظهر لنا شخصية لها تأثيرها الخاص في مجريات الأحداث وإنشاء الصراع، فهي شخصية أساسية قامت على أساسها المسرحية، إنها شخصية (أحمد) مدير مكتب السكن ويظهر لنا كشخصية انتهازية استغلالية يسعى جاهداً إلى استغلال منصبه أيما استغلال، وكسب كل ما يسد حاجته المشروعة وغير المشروعة عن طريق الاحتيال على المواطنين والرשותة التي يتقاسمها مع السمسار (المنور).

وينعدم خلال هذا الفصل العنصر الدرامي المشوق، الذي يعطي للمسرحية الحياة والقوة والمتانة، وكأننا بقصد حوار مصطنع لأن دور المتحاورين في هذا الفصل لم

<sup>(1)</sup> الانتهازية: ص 15

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

يتجاوز الرد والموافقة والسؤال لتحريض الكلام، أي أن الحوار في هذه الحالة لا يهدف إلى التواصل الفعلي بين شخصيتين، وإنما هو حجة لإبلاغ المتدرج بمحاجونات الشخصية وكأننا نرى كل شخصية تحاول إبراز معالها وصفاتها، وهذا عرف مقبول ضمن الأعراف المسرحية، وقد استغله الكاتب أيمما استغلال، إذ نجده في المقدمة حيث يكون وسيلة درامية لتعريف المتدرج بعناصر الحدث الضرورية.<sup>(1)</sup>

وفي الفصل الثاني من المسرحية، تدفعنا الأحداث إلى معرفة المدير (أحمد) أكثر وذلك من خلال تصرفاته والتي بالغ فيها إلى حد التقزز والاشمئزاز<sup>(2)</sup> فهو مستهتر عديم الأخلاق لا يلقي بعادات المجتمع ولا بموروثاته ويتجلّى ذلك في حواره مع الكاتبة (فاطمة) أحياناً:<sup>(3)</sup>

❖ المدير: إيه يا عفريتة. سهرت ولم تخبريني حتى يتتسنى لي مرافقتك؟

❖ فاطمة: لك سهرتك وحدها حتى تشاء وأنا...

❖ المدير: آه صحيح. إذن فلي يكن في ملهي منتصف الليل.

❖ فاطمة: لا، لن أرض لك هذا .. إنك محترم وهذا المكان رواده كثير...

وكذا في حواره مع البغي (سوسو) التي تسعى إلى امتلاكه سكن عن طريق استعمال جمالها طعماً وثمناً لذلك.<sup>(4)</sup>

❖ الفتاة: (وهي داخلة) "بونجور مسيو لوديركتور" (تقول هذا في غنج)

❖ المدير: (وقد بهره جمالها) "ونجور" هل من خدمتة؟

❖ الفتاة: (تجلس دون إذن) أريد سكناً.

<sup>(1)</sup> المعجم المسرحي: ص 176 ، 177.

<sup>(2)</sup> د/ الصالح لمباركي، المسرح في الجزائر، ج 2، ص 94.

<sup>(3)</sup> الانتهازية: ص 57.

<sup>(4)</sup> الانتهازية: ص 86.

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

❖ المدير: أنت متزوجت؟

❖ الفتاة: أمن في مثل سني تكون متزوجة؟... أنا فتاة لما أتجاوز الثامنة عشر...رأيت  
أن تجد لي سكنا واطلب ما تشاء.

❖ المدير: أطلب ما أشاء؟!

أراد الكاتب أن يكشف عن شخصية المدير (أحمد) فهو على شاكلة عدد  
كبير من المدراء الذين يتعامل معهم مثل مدير المدرسة ومدير الأروقة ورئيس مصلحة  
الأحوال المدنية بالبلدية.

فهكذا تجري الأمور بكل بساطة وهي جمیعها أعمال مفضوحة.<sup>(1)</sup>

إن ما يمكن ملاحظته في هذا الفصل هو سلوك المدير وتصرفاته ولا شيء غير  
ذلك فقد وفق الكاتب في تصوير هذه الشخصية من جميع الجوانب ويمكننا القول  
أن بناءها كان متكاملاً.

أراد الكاتب محمد مرتفع أن يتطرق إلى شتى المواضيع الحساسة، التي تم خضت  
عن الثورة آنذاك؛ فمنها قضية التعرير<sup>(2)</sup> التي فرضت نفسها على الساحة الوطنية،  
وقد سعت الدولة الجزائرية إلى إدخال العربية بدليلاً عن الفرنسية في شتى المؤسسات  
ما دعا بالبعض إلى قبولها وبالبعض الآخر إلى رفضها مدعين أنها مدعوة إلى التخلف وأن  
ازدهار الرقي لا يستكملان صرحوهما إلا باعتماد الفرنسية لغة للتواصل والتعامل:

❖ المدير: «بنجور» (بالراء الباريسية) فاطمة (بترقيق الطاء) آه لكن قد داهمنا التعرير  
إنهم يرثون تعريرنا فماذا نعمل؟ وكنت وأنا أحضر أول مرة درس في العربية  
أشعر أنني ناقص أمام أستاذ العربية و...»

<sup>(1)</sup> د/ الصالح لمباركية ، المسرح في الجزائر، ج 2 ، ص 95.

<sup>(2)</sup> الانتهازية: ص 55، 56.

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

❖ فاطمة: (مقاطعة) لا تتعقد يا مدير العزيز.. أليست اللغة الفرنسية لغة حضارة؟  
(بالراء الباريسية)... ثم إن التعريب ليس جادا.

❖ المدير: وأنا أشد خجلا منك ولكنني لا أقول لأحد وخاصة المتعاونين الأجانب فكم جمعتني بهم الصدف وفي كل مرة أتخرج من التحدث خشية أن يقال عني أنني متاخر.

وكذا قضية الرشوة ويظهر ذلك في لقاءات المدير بالمنور السمسار<sup>(1)</sup>.

❖ المدير: ماذا عساك أن تكون قد عملت هذا اليوم؟  
❖ المنور: صيدا ثمينا، مليون فرنك سأعني إياها ذلك الذي يسمى أستاذ ثانوية  
إن راتبه كبير...

❖ المدير: هل نجحت صفقتك؟  
❖ المنور: كأنها أول مرة أقوم بهذا العمل.  
❖ المدير: ليس هناك ارتياح في نجاح عملك ولكنه استفساردأبنا أن نطرحه حتى  
في الأمور البديهية.

❖ المنور: اسمع سيدي لقد نجحت الخطة وها هي ثمانية آلاف دينار!<sup>(2)</sup>  
كما لم يفوّت الكاتب الفرصة للحديث عن الأخلاق ومكانتها بين أفراد  
المجتمع الجزائري، فلا يمكننا أن ننس أن الشعب الجزائري ذاق الأمرين في عهد  
الاستعمار في سبيل الحفاظ على هويته الوطنية ودينه الإسلامي، الذي لطالما كان  
عرضة لهجمات متطرفة سعت إلى إخماد وهجه، وإخفات ضياءه، فبرزت إلى سطح

<sup>(1)</sup> الانتهازية: ص 38

<sup>(2)</sup> الانتهازية: ص 75

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

المجتمع طبقة ميالة للتحرر الاستعماري، مطبقة لقوانين الرذيلة، متباهية مدعاية

التحرر والانطلاق من قيود التخلف المتمثلة في الحشمة والحياة<sup>(1)</sup>

❖ فاطمة: إن من الخير لك أن تصبحي إمامـة بالمساجد ترشـدين الضـالـين أما أنا فـغـيرـ منقادـة لهـذـه الـخـرفـاتـ.

❖ نـبـيلـةـ: الإـرـشـادـ وـاجـبـ....

❖ فـاطـمـةـ: ...تصـورـ أـنـهـاـ لمـ تـعـرـفـ كـبـارـيهـاتـ المـديـنـةـ وـلـاـ مـلاـهـيـهـاـ؟ـ

❖ المـديـرـ: (سـاخـراـ منـ نـبـيلـةـ): صـمـ بـحـكـمـ عـمـيـ.

وـحاـولـتـ طـبـقـةـ أـخـرىـ الحـفـاظـ عـلـىـ ماـ لـدـيـهـاـ منـ مـورـثـاتـ دـيـنـيـةـ وـمـجـتمـعـيـةـ سـائـرـةـ فيـ الطـرـيقـ السـوـيـ ساعـيـةـ إـلـىـ تـحـسـينـ ظـرـوفـهـاـ وـخـدـمـةـ الآـخـرـينـ<sup>(2)</sup>.

❖ جـمالـ: كـيـفـ حـالـكـ يـاـ نـبـيلـةـ فـيـ هـذـاـ العـمـلـ الجـدـيدـ؟ـ

❖ نـبـيلـةـ: أـيـ عـمـلـ يـاـ جـمالـ؟ـ ..أـنـاـ أـشـكـوـ الرـكـودـ وـالـخـمـولـ،ـ ماـذـاـ أـصـنـعـ؟ـ إـنـ المـديـرـ لاـ يـسـتـقـبـلـ أـوـ يـكـادـ،ـ فـكـيـفـ تـرـيـدـ أـنـ يـكـوـنـ هـنـاكـ عـمـلـ؟ـ

❖ جـمالـ: فـعـلـاـ شـيـءـ مـحـزـنـ..إـنـ الـمـواـطـنـيـنـ يـقـبـلـونـ كـلـ يـوـمـ أـفـوـاجـاـ أـفـوـاجـاـ فـلـاـ يـلـتـفـتـ إـلـيـهـمـ أـحـدـ...ـ

تـظـهـرـ فـيـ الفـصـلـ الـرـابـعـ شـخـصـيـةـ الرـجـلـ الـفـقـيرـ الـبـاحـثـ عـنـ السـكـنـ الـذـيـ يـؤـديـ دـوـرـهـ إـلـىـ تـغـيـيرـ مـجـرـيـاتـ الـأـحـدـاثـ فـتـجـرـىـ صـعـودـاـ نـحـوـ الـذـرـوـةـ وـتـبـدـأـ الـعـقـدـةـ بـالـتـكـونـ،ـ ثـمـ يـظـهـرـ الرـجـلـ نـفـسـهـ(عـمـرـ)ـ بـشـيـابـ أـنـيـقـةـ فـيـ شـخـصـيـتـهـ الـحـقـيقـيـةـ كـمـرـاقـبـ مـنـ طـرـفـ الـدـوـلـةـ.

❖ عـمـرـ: يـخـرـجـ مـنـ جـيـبـهـ بـطـاقـةـ مـرـاقـبـ.

<sup>(1)</sup> الـأـنـتـهـازـيـةـ: صـ15

<sup>(2)</sup> الـأـنـتـهـازـيـةـ: صـ29

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

❖ المدير: (داهشاً) آه..آه..ماذا أرى، أنت مراقب يا إلهي عندي فكرة لك ثلاثة ملايين من الفرنكات القديمة ولا تخبرعني (أضرب النج، أنا أخوك).

❖ عمر: لا...حق دماء الشهداء، حق دموع الأيتام والأيامى، فلنأخذ منك رشوة ولو كان فيها غنائي...أنا مجاهد قديم...

وهكذا فإن مسرحية الانتهازية صفحة واقعية، نقلها محمد مرتابض على شكل نص مسرحي، إلا أنها في شكلها الفني بعيدة كل البعد عن المقومات الفنية للمسرحية ماعدا جانب واحد وهو بناء الشخصيات، فشخصية المدير (أحمد) واضحة المعالم ومكتملة البناء وقد استطاع الكاتب تصويرها من مختلف الجوانب النفسية والاجتماعية والأخلاقية.

تراكمت الأحداث في المسرحية ولم يبن لها مخرج فهي أحياناً أحداث صاعدة وأحياناً هابطة دونما عقدة وصراع فنجد مثلاً أن شخصية عمر رغم صغر دورها إلا أنها استطاعت أن تصل بأحداث المسرحية إلى العقدة، ثم تنزل بها إلى الحل، وهو القاء القبض على المدير المرتشي، واعتلاء جمال منصب المدير لنزاهته وأمانته.

وما يشد انتباها هو تشتت أفكار الكاتب بين موضوعات شتى لا تمت للموضوع الرئيسي بأي صلة فهي مستقلة عن بعضها البعض ويمكن حذفها دون أن تأثر سلباً على النص.

### شخصيات المسرحية:

بعض شخصيات المسرحية إن لم نقل جلها اتسمت بالضعف، ونستطيع القول أنها لم تبلغ مرحلة التعقيد الفني والعمق الإنساني المنشود، والسبب في ذلك هو الاهتمام الزائد بشخصية المدير(أحمد) التي أحاطتها الكاتب بالكثير من العناية، ما جعله يسهر بما عن بناء بقية الشخصيات رغم أهميتها في بناء الأحداث وتطورها.

أما شخصية المنور فقد كانت أقرب إلى السلامة والصحة، فقد صور لنا دور السمسار اللاهث وراء الريح السريع مع قدرته على التلون واللعب - إن صح التعبير- على الحبلين فهو يحتال على الشاري ويأخذ منه رشوة، كما يحتال على المدير ولا يعطيه المبلغ كاملاً.

❖ المنور: (إلى المترجين، بعد أن يكون المدير قد تحول عنه) يعتقد المغفل أنني أوصل

إليه بأمانة ما اشترطه. إذن فعملي غير ذي أهمية إن سلمته كل شيء<sup>(1)</sup>

شخصية (جمال) يمكننا القول عنها أنها ضمنية، فهو يعمل في الخفاء لإظهار حقيقة الانتهازية (أحمد)، ولكن لم يظهر ذلك إلا في قول عمر:

❖ لا يا جمال، ليس هناك من يصلح له إلا أنت، فأنت الذي استكشف ألاعيبه وأفعاله

الشيطانية.<sup>(2)</sup>

أما الشخصيات (فاطمة، نبيلة، علي، مسعود) فقد جاءت عرضية دونما تأثير على الأحداث.

كانت لشخصية (عمر) كما سبق وقلنا دوراً مهما في تغيير سير الأحداث نحو التأزم فالانفراج فالحل ورغم بساطتها وقصر دورها إلا أنها قامت بتكوين عنصر الصراع الذي غاب عن فصول المسرحية كلها، والصراع كما نعرف هو لب العمل الدرامي.

<sup>(1)</sup> الانتهازية: ص 40

<sup>(2)</sup> الانتهازية: ص 103

**مستويات اللغة العربية الفصحي من خلال مسرحية الانتهازية:**

**1. اللغة الفصحي:**

لقد أدرك محمد مرtaض في مسرحية الانتهازية أهمية استخدام اللغة في الحوار المسرحي، لذا اقتضى الحال استخدام لغة مباشرة يفهمها المتفرج دون عنق ودون ملاحة للمفاهيم الصعبة والمعاني الرصينة التي يجعله يسهوا عن أحداث المسرحية ويحاول تفسيرها وبذلك تفوت عليه الفرصة في متابعة ما يدور على الخشبة بين الممثلين.

ككتب المسرحية بالفصحي وقليلًا ما جنح الكاتب إلى العامية في مثل قول المدير عندما قبض عليه: لك ثلاثة ملايين من الفرنكـات القديمة ولا تخبر عني...

"اضرب النح أنا خوك"<sup>(1)</sup>...

استطاع محمد مرtaض جعل الفصحي تصور الشخصيات النفسية الاجتماعية لكل شخصية، وتوضح عن سلوكها ونظرتها للحياة، وجاء ذلك بلغة فصيحة تجري على ألسنة الممثلين جريان الماء بين الأناامل هذه اللغة السليمة التي استقاها ولاشك من منابع صافية ويظهر صفاوها من خلال الحوار الذي يدور بين مختلف شخصوص المسرحية ومثال ذلك حديث مسعود عن بطولاته أثناء الثورة الجزائرية في قوله:

- إنما أنا من قدماء المجاهدين... أصبت بجراحات عديدة وبللت بمعارك كثيرة، ومع

ذلك فقد نبذني الموت وعاافيـي الحمام...<sup>(2)</sup>

- وكذلك الحوار الذي جرى بين أحمد وعلي:

علي: حسبك.. قاتلك الله ما أفضحك وكأنك وأنت مسترسل سحبان بن وائل.<sup>(3)</sup>

كما يسترسل المدير في حديثه مع الكاتب نبيلة محدثا إياها عن الحب

والشباب قائلا:

<sup>(1)</sup> الانتهازية ص 97.

<sup>(2)</sup> الانتهازية، ص 12.

<sup>(3)</sup> الانتهازية، ص 22

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

المدير:... أنت حرة فيما جنحت إليه حنايا فؤادك، بل لقد أرسلتك لتروحي عن نفسك وتجددي زهرة شبابك لأن الحب وردة ربيع، سرعان ما يذبل إن داهمتها العواصف وأفسدتها الانامل القاسية ولكنها تزهر وتتفتح براعمها فتنشر أريجها وشذاها الفواح بين العابرين والمحبين...<sup>(1)</sup>

إذن نرى الفصحى السليمة في كل جنبات المسرحية وبين كل الحوارات الجارية على السنة شخصياتها.

#### 2. التداخل بين اللغة الفصحى واللغة العامية:

كثيراً من الكتاب المسرحيين ومن باب ما أسموه بالواقعية المسرحية، يحاولون المزاوجة بين لغتين فأكثر ويظهر ذلك واضحاً حين استخدم محمد مرtaض مفردات باللغة الفرنسية من بينها (بون جور jour) و(مرسي Marci) و(برافو Bravo) و(رانديفو Rendez- vous) وغيرها من الكلمات الكثيرة واستطاع الكاتب من خلالها إبراز الوضعيّة الثقافية والاجتماعية وكذلك الأخلاقية للشخصيات الناطقة بها ولم يضعها محمد مرtaض هكذا اعتباطاً بل ليبيّن لنا مدى ارتباط هذه الشخصيات بالفرنسية كلغة والتفرنس كاتجاه ومدى عدائيتها لمبدأ التعرّيب وازدرائها للعربية.

#### 3. التناص:

طعم محمد مرtaض مسرحية الانتهازية بالأمثال الشعبية والحكم المأثورة التي تعطي نكهة خاصة وفنية لعمله، وإن كان الإكثار منها كما هو الحال في هذه المسرحية يثر سلباً على البناء الفني لها، فلكل مثل أو حكمة أبعاداً قد تخدم الغرض المباشر للنص ولكنها تعيق الغرض الفني له.

ومن بين هذه الأمثال والحكم :

<sup>(1)</sup> الانتهازية، ص 62

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

تزاح الجبال من أماكنها ولا تنزع الطبائع من أهلها<sup>(1)</sup>

كلهم يعرف الذئب ولا يعرف الذئب أحدا<sup>(2)</sup>

رب عذر أقبح من ذنب<sup>(3)</sup>

من جهة أخرى استغل الكاتب المعجم القرآني، وقد تجلى هذا في كثرة العبارات القرآنية التي وظفها في سياق النص المسرحي.

ولعل ما أضعف بنية المسرحية هو استخدام الكاتب لهذه العبارات في غير معناها الأصلي ولقد اكتفى بالجرس الموسيقى الذي تحدثه أحياناً في سياق الحوار مثلاً نجده يتبع لفظة (عبوسا) بـ (قمطريرا) وـ (أخذة) بـ (رایة) وـ (عفريت) بـ (نفريت) ... الخ<sup>(4)</sup>

غير أن هذا لا يعني أن توظيف الأسلوب القرآني مخل بالإبداع الفني، ولكن الكاتب سقط في أحياناً كثيرة في هوة الخطابية وال المباشرة والنصح والإرشاد، وهذا ما ساد على الأسلوب المسرحي طوال فترة النشأة المسرحية وتطورها، وحتى بعد الاستقلال.

وذلك لأن جل الكتاب المسرحيين اتخذوا الفن المسرحي وسيلة للتعبير وطريقة للوصول إلى الجماهير دون دراسة أو إدراك لمعنى الفن المسرحي وأساليبه ومذاهبه<sup>(5)</sup>. لم يكتف الكاتب بالأمثال والحكم أو بالمعجم القرآني فقط، بل تعداده إلى إدخال أبيات شعرية بيت طيات حواراته، ومنها قول الشاعر:  
صلى وصام لأمر كان يريده فلما قضى الأمر لا صلى ولا صاما<sup>(6)</sup>

<sup>(1)</sup> الانتهازية ، ص: 63

<sup>(2)</sup> الانتهازية: ص: 76.

<sup>(3)</sup> الانتهازية: ص: 80.

<sup>(4)</sup> د/ شايف عكاشه : مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية، (دت)، ص 57.

<sup>(5)</sup> المسرح في الجزائر: ج 2 ، ص 160.

<sup>(6)</sup> الانتهازية: ص: 10.

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجا)

وقول آخر:

(1) بعضهم لبعض وإن لم يشعروا خدم الناس للناس من بدو وحاضرة

وقول آخر:

(2) فإن أباك أو أخاك الشاتم حتى إن لم تكن قد شتمتني

ولا شك أن السبب في استخدام هذه الأمثال والحكم، وهذا المعجم القرآني، وهذه الأبيات الشعرية يكمن في محاولة الكاتب البحث عما يؤكّد وجهة نظره وخطته المحبوكة فهذه التضمينات هي حجته في الإتباع بالرغم من عدم فنيتها.

#### 4- ظاهرة التكرار:

إن دراسة الأسلوب لاتصل إلى قمة الدقة والعمق، إذا أهملنا الدور الأدبي الذي تؤديه اللفظة وعلاقتها بنظيراتها واللواتي يشكلن مع بعضهن البعض التركيب فالعلاقة بين الطرفين (اللفظة - التركيب) علاقة بنائية، تجعلنا نفهم الدور الحقيقي للفظة من جهة ودور التركيب في توظيفها من جهة أخرى، أي أن اللفظة إذا كانت تخدم التركيب دلالياً وتجعله أدبياً، فإن الطرف الثاني (التركيب) تتجلى وظيفته في نقل هذه اللفظة من مجال القوة اللغوية إلى مجال الفعل اللغوي<sup>(3)</sup>.

لهذا السبب أردنا أن نتناول بالدراسة والتحليل أهم جوانب الكلمة كما تبدو لنا في مسرحية (الانتهازية) لعلنا نلمس عن قرب بعض خصائصها الجمالية.

ومن بين أهم الألفاظ المستعملة في متن المسرحية: مفردة "الشيطان" التي سنعتمد إليها مع مصاحباتها اللغوية، وقد اختارت هذه اللفظة لتواترها في النص المسرحي من جهة

(1) الانتهازية: ص: 24.

(2) الانتهازية: ص: 58.

(3) عبد الحميد بوزينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي: دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (دت) ص 34.

لغة الخطاب المسرحي الجزائري -----

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

وما ترمله من دوافع حتمية لارتكاب الخطيئة من جهة أخرى، فتكرار هذه اللفظة ظاهرة أسلوبية، تحقق من ورائها جملة من الوظائف، أهمها:

إثارة انتباх المتلقى، وتوكيد الظاهرة المكررة والتعبير عن مدى أهميتها في تركيب المعنى وفي إيحاءاته الدلالية.

- ❖ فاطمة: (إيه ياشيطانة)... لم تنكرين<sup>(1)</sup>؟
- ❖ نبيلة: إيه ياشيطانة، أما أنا فأعرف أنك لو كنت شاباً ليمنت نحو باريس...<sup>(2)</sup>
- ❖ جمال: معاد الله أن تحمي الدولة مثل هذا الشيطان<sup>(3)</sup>...
- ❖ فاطمة: عن ماذا كنتما تتحدثان؟ ما اجتمع رجال وامرأة إلا كان ثالثهما الشيطان<sup>(4)</sup>.
- ❖ المدير: يالك من شيطان ... كأنك كنت معنا (موجها خطابه إلى المنور)<sup>(5)</sup>.
- ❖ المدير: (موجها خطابه إلى فاطمة) إيه يا عفريتة، سهرت ولم تخبريني حتى يتسى لي مرافقتك<sup>(6)</sup>.
- ❖ فاطمة: (نبيلة) إنك.. ليطيب لك مجالسة الأيامى والشيوخ وحزبونات الشياطين<sup>(7)</sup>.

<sup>(1)</sup> الانتهازية: ص 14

<sup>(2)</sup> الانتهازية: ص 23

<sup>(3)</sup> الانتهازية: ص 32

<sup>(4)</sup> الانتهازية: ص 34

<sup>(5)</sup> الانتهازية: ص 51

<sup>(6)</sup> الانتهازية: ص 56

<sup>(7)</sup> الانتهازية: ص 63

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

❖ عمر: (للمديرين) وقع على المنزل الذي سلمته للبغي سوسو بعد أن أرضيت نزواتك الشيطانية سحقاً<sup>(1)</sup>.

حاول الكاتب من خلال هذه الألفاظ الاستدلال على مجموعة من المتناقضات، التي عرفت في القانون الانتهازية والتي لا تزال تعرف في أعراف المجتمعات الحديثة المبتعدة عن الطريق السوي:

فالفجور عفة، والأمانة خيانة والأصالحة جمود والخبث طيبة، والعار شرف ومن ثم يصير الأمين خسيساً.

وظهر ذلك في حوار المنور مع المدير عندما منعه بباب المدير (مسعود) من الدخول عليه:

❖ المنور: هذا أنا... لقد أحلمت بيننا وبينكم بهذا العبد الخسيس<sup>(2)</sup>

☒ ويصير الانتهازي بريئاً: وذلك في قول المدير:

❖ المدير: (يوقع مرتجفاً ثم يقاد من لدن الشرطة إلى السجن وهو يصيح أنا بريء... أنا بريء...<sup>(3)</sup>).

☒ ويصير المجد كسوة:

❖ المدير:... فإن قدم مرة أخرى ومنعته من الدخول فان مصيرك سيكون...

❖ مسعود: (مقاطعاً) أعرف، أعرف، الطرد

❖ المدير: لقد فهمت وأرحتني من تتمة العبارة.

❖ مسعود: ولكنني تعلمت فقط.. "المدير مشغول، المدير في اجتماع"<sup>(4)</sup>.

★ ويصير الحق باطلًا:

<sup>(1)</sup> الانتهازية: ص 98

<sup>(2)</sup> الانتهازية: ص 37

<sup>(3)</sup> الانتهازية: ص 99

<sup>(4)</sup> الانتهازية: ص 38

### الفصل الثالث: المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجاً)

❖ المدير: هذه الأصوات المنكرة لا تفتأ تصم أذني يومياً (فينادي): مسعود مسعود  
لبيك سيدى.

❖ المدير: (بعد أن يتماطى ويثناءب): أدخل أحد الرجال، ثم إحدى النساء، وقد نزيد  
ثالثاً وما بقي إلى الغد<sup>(1)</sup> ...

★ ويصر النبىء مغفلاً:

❖ المنور: آه، لقد أنساني حديثك المعسول هذا أن أسألك كم من حجرة في المنزل؟

❖ المدير: أجل ولكنني أنا أيضاً نسيت أن أسأل المغفل<sup>(2)</sup> ...

★ كما يصير العاقل أرعن:

❖ المدير: (مخاطباً مسعود): لقد تعلمت أن تتكلّم.. ألا تعرف من تخاطب يا أرعن<sup>(3)</sup>.  
أما إن نظرنا إلى خاتمة المسرحية فإننا نجد أن كل هذا التناقضات قد تبدلت  
واعتنى على العرش منطق واحد هو منطق "فعين الحق لم تنم ولن تنام" أي أن صوت  
الحق يعلو دائماً وأن ثمن الخير يكون حتماً خيراً أما ثمن الشر بكل أبعاده  
يكون شراً.

في ختام هذا الفصل يمكننا القول أن المسرحيات الجزائرية المكتوبة باللغة  
الفصحي هي خطوات واسعة في مجال التعريب وهي إنتاج تستحق كل تقدير  
وتشجيع.

وإن لم تلاق نجاحاً كمثيلاتها المكتوبة بالعامية فهذا عائد على عدة أسباب يعتبر  
الدكتور محمد مصادق أهمها هو قلة الدعاية لمثل هذا النوع من المسرحيات عكس  
التي تعرض بالعامية.

<sup>(1)</sup> الانتهازية: ص 45

<sup>(2)</sup> الانتهازية: ص 53

<sup>(3)</sup> الانتهازية: ص 84

### الفصل الثالث : المسرح الفصيح (مسرحية الانتهازية نموذجا)

- حاول المكاتب الجزائريون رفع المستوى الفكري والاجتماعي واللغوي للجماهير وكذا التعبير عن مواقعهم العيش لذا فالواقعية تقتضي منهم استخدام لغة يفهمها المثقف ورجل الشارع وكذا أنصاف المتعلمين فنجد المسرحي الذي يكتب بالفصحي يجنب أحيانا لاستخدام عبارات عامية وذلك لما يقتضيه الحال كما يستخدم اللغة الفرنسية لإظهار مستوى أو تحديد فئة أو تبيين فكرة أو تعيين هدف.



المسرح العامي(ناس الحومة نموذجا)

## تمهيد

كان لابد للمسرح الجزائري أن يجتاز إلى العامية، خلال انطلاقاته الأولى وذلك لأن رواده تيقنوا أن الفصحى لا سبيل لها للوصول إلى مسامع الجمهور الجزائري نظراً لتفشي الأمية في أوساطه من جهة، واعتماده اعتماداً كلياً على العامية في حياته اليومية من جهة ثانية، وكذا عدم استساغته للفصحى، التي بقيت محصورة ضمن إطار المدارس والجامعات فقط.

وقد عرف المسرح العامي تطويراً ملحوظاً خلال السبعينيات، خاصةً من حيث عدد النصوص المقدمة المكتوبة أو المعروضة، وقد لاحت بوادر انتعاش وديناميكيّة على خشبة المسرح، حيث قدمت أعمال ذات جودة عالية، ومخايرة لسابقتها، ووظفت فيها مختلف العناصر الفنية: كالقصص الشعبية والأحداث المتنامية والمواقف المتدرجة والحوارات البناءة وكذلك البناء المحكم للشخصيات حيث يمكننا القول إنها أعمال فنية عقيرية تجاري في جودتها للأعمال المعروضة عالمياً ومن هذه الأعمال:

"القراب والصالحين" لولد عبد الرحمن كاكى و"قالو لعرب قالو" لمحمد الماغوطى و"الأجواب" و"اللثام" لعبد القادر علوة و"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للروائي الجزائري العظيم الطاهر وطار. وغيرها من الأعمال الخالدة في سجل المسرح الجزائري والعربي.

حاول رواد المسرح الجزائري نسج مسرح مميز يتماشى ومتطلبات الجمهور الجزائري، فاستغلوا الحوار بالعامية حتى ينالوا به الوتر، وحتى تصل إفكارهم ومكانتهم إلى نفوس المشاهدين، فتؤثر فيهم، فالحوار المسرحي هو الاتصال المباشر بين المسرحية والجمهور. وهنا تكمن صعوبة التحكم في زمامه، فهو يجسد الفكرة المسرحية، كما يبرز دور الشخصية، لذلك كان لابد له أن يكون مناسباً للشخصية، ليعبر عن مستواها الاجتماعي والثقافي والمهني أصدق تعبير.

ثم على العلاقة بين الخشبة والجمهور أن تكون وطيدة، حيث يقول مارك كونلن: "إن المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين وبين

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

المتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المساحية ما لم يقم هذا الاتحاد بين الجانبيين، وكلما كان الكاتب ماهرا في فنه، كان من السهل على الجمهور

أن يشرب هذا الدم الجديد، فيجري في عروقه هيئا لينا.<sup>(1)</sup>

من هنا نرى أن العامية هي الناقل لأفكار المسرحيين إلى الجمهور، ومن دونها يبقى المسرح في برجه العالي لا يستطيع الدنو من المجتمع الجزائري، وتلمس حياته ومظاهرها.

يتضح لنا أن لكل مسرحية جمهورا خاصا ومعينا، فالمثقفون وال المتعلمون ميالون إلى المسرحيات النفسية وإلى الملحم التاريخية، والمسرحيات التي تعالج قضايا فلسفية، والمقدمة غالبا بالفصحي.

ومن خلال دراسة أجراها الباحث الدكتور مخلوف بوكروح حول علاقة الجمهور بالمسرح تحت عنوان "المسرح والجمهور" نجد أن جمهور المسرح الوطني الجزائري يقبل بشكل استثنائي ومدهش على المسرحيات ذات الطابع الكوميدي كمساحيات رويسد ومحمد التوري وعبد القادر السفيري وولد عبد الرحمن كاكى، والتي كتبت طبعا باللغة العامية ويعود هذا الإقبال بالدرجة الأولى إلى أن هذه المسرحيات تطرح بصورة مباشرة مشاكل المواطن اليومية، بأحداث وشخصيات جزائرية نابعة من صميم الواقع الاجتماعي.

ولو عدنا إلى جدول العروض المسرحية المتقدمة خلال الفترة ما بين 1970 و 1990 لوجدنا أن جل المسرحيات المقدمة كانت باللغة العامية، مما مكنا من الحكم أن العامية سمة من سمات المسرح الجزائري، صارت لصيقته به، ومبدأ من مبادئ سيره واستمراريته في العطاء وأساس من أسس صرحة.

<sup>(1)</sup> مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، ص 92.

#### الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

كما نلحظ في هذه المسرحيات ما يسمى بالتدخل اللساني بين العامية والفصحي وكذا بين العامية والفرنسية، الفرنسية التي صارت بعض مفرداتها جزء من العامية الجزائرية، والتي استطاع المتكلم الجزائري إخضاعها إلى قواعدها، فصارت كسائر الألفاظ، تجري على الألسن بسلامة وسهولة. وسنحاول من خلال تحليلنا لمسرحية "ناس الحومة" التطرق لهذا التدخل.

### المسرح عامياً (مسرحية ناس الحومة عرض وتحليل):

إن بناء مجتمع تسوده العدالة الاجتماعية في شتى مجالات الحياة، وتنعدم فيه كل مظاهر البؤس والحرمان والتخلّف المادي والفكري، كان وما يزال الهدف الأسمى الذي تعمل من أجل تحقيقه كل دولة.

وبما أن المسرح هو تمثيل لما يحدث في الواقع، فقد عنى الكتاب المسرحيون بالموضوعات التي يقدمونها لجمهورهم عناية بالغة وقد حولوا الخشبة إلى وسيلة نضال ضد كل أشكال العنف والتخلّف، وحاولوا دراسة كل مختلف الفئات المجتمعية دراسة دقيقة، ليصنعوا لما تعانيه حلولاً أو أشباه حلول يجسدونها على الركح، فيأخذ منها المترج العبرة، أو يجد فيها حلاً لما يعانيه من مشاكل وأزمات.

مسرحية *ناس الحومة*: مسرحية اجتماعية التزمت خط الدراما الواقعية الاجتماعية، بما قدمته من صراع اجتماعي طبقي بين جيلين جيل قديم وجيل جديد يبشر بواقع جديد تذوب فيه الطبقات وتسوده قيم العدل والحرية.

وفي مسرحية *ناس الحومة*: نرى أنفسنا أمام شخصيات نمطية تقدم عينات من النماذج الاجتماعية المقهورة، نعيش سوياً في مكان يرمز إلى موضوعها الاجتماعي هذا المكان هو حي من أحياء القطر الجزائري، وفي هذا الحي تدور أغلب أحداث المسرحية، فنرى من الناحية الشمالية دكان للمواد الغذائية، لا يفصل بين هذا الأخير ودار الشيخ محفوظ إلا شارع ضيق، أما من الناحية الجنوبية فتوجد عمارة كبيرة، جدرانها وباب مدخلها ولوح نوافذها قديمة جداً، وبين دارسي المحفوظ والعمارة يوجد قبو وبجانبه صندوق للقمامة أما الحي من كثرة أوساخه فأشبه بمكب للنفايات منه لحي مليء بالسكان.

أما الشخصيات المسرحية فقد كانت كالتالي:

- ❖ الصالح: طالب جامعي عمره 20 سنة.
- ❖ الزميل: طالب جامعي عمره 20 سنة تقريبا.
- ❖ الشيخ إبراهيم:شيخ كبير يملك دكاناً للمواد الغذائية بالحي عمره يناهز 40 سنة
- ❖ خرابطة: متشرد ابن عائشة في 18 من العمر.
- ❖ عائشة: أم خرابطة تعمل بمنزل عبد القادر.
- ❖ حمدي: عامل في الشركة التي يديرها عبد القادر.
- ❖ الشيخ المحفوظ:شيخ في 50 من العمر يملك منزلاً كبيراً في الحي ودكاكين وشاحنات وله علاقات كثيرة متمسكة كثيرة بالعادات والتقاليد.
- ❖ الرجل 1: معلم مدرسة.
- ❖ خوخة: ابنة الشيخ إبراهيم تلميذة
- ❖ السائق:عامل بشركة نقل.
- ❖ الرجل 2: سمساري تدخل فيما لا يعنيه لكي يخلق الفوضى.
- ❖ المؤشم: شاب متشرد عمره يناهز 30
- ❖ الفيجيتيف (القناص): شاب متشرد فار من مركز إعادة التأهيل.
- ❖ جامس: شاب متشرد عمره يناهز 24.
- ❖ عبد العالى: رجل ذو علاقات كثيرة وعارف
- ❖ عبد القادر: مدير شركة.

- ❖ فيفي: زوجة عبد العالى.
- ❖ نانو: زوجة عبد القادر.
- ❖ رئيس الجلسة: عضو في نقابة المعلم.
- ❖ الرجل3: عضو الاتحاد الإقليمي.
- ❖ الرجل4: عضو القسمة.
- ❖ العامل1 والعامل2: يدافعان عن المصالح الإدارية.
- ❖ الكونطابل(المحاسب): يدافع عن المدير لمصلحته الخاصة.
- ❖ سي محمد لانصييان: أقدم عمال الشركة.
- ❖ التقني: عامل بالشركة.
- ❖ المشاركون: سكان الحي، أطفال، نساء، شيوخ، عمال الشركة.
- ❖ المسرحية من تأليف جماعي لمسرح قسنطينة الجھوي وقد تم إخراجها في: 23 أكتوبر 1980 من طرف المخرج حباطي عبد الحميد.
- تألف المسرحية من: فصلين اثنين يتكون الفصل الأول من أربع لوحات.  
أما الثاني فمن خمس لوحات.

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

تحرك أحداث المسرحية لتقدم لنا نماذج متعددة لهذا الصراع المجتمعي، الذي تسلل إلى كل عناصر المسرحية وشخصيتها، وعلى قمة هذا الصراع يأتي الصراع بين سكان الحي الشقيق المحفوظ، وهو صراع طبقي قائمه على الاستغلال وال الحاجة وهناك صراع آخر أساسه الاستغلال يقوم بين العمال الكادحين في الشركة والقائمون عليها وعلى رأسهم المدير عبد القادر.

### **الفصل الأول:**

حديثنا عن الزمان والمكان يندرج ضمن الحديث عن علاقة المتكلم المرجعية بالسياق الذي يجري فيه الكلام، أن تحديد الزمان والمكان تجلّى مرجعيتهما انطلاقاً من خطاب المتكلم<sup>(1)</sup>.

حدد الكاتب زمن وقوع الأحداث بالصباح الباكر كما حدد مكان ممارستها ألا وهو الحي الشعبي، وقد أراد الكاتب من خلال لوحته الأولى إبراز أهم الشخصيات التي تحرك الأحداث التي تبعث الديناميكية في أجزاء المسرحية ككل، وبرزت للعيان شخصية (الشيخ إبراهيم) كشخصية أساسية في هذه اللوحة، تدور كل الأحداث حولها وهي المحرك الأساسي، لها وقد أدركنا ذلك من خلال أفعال شخصية (الشيخ إبراهيم) الذي ازدادت عدد إشاراته القصدية<sup>(2)</sup>، ما يظهر أهميتها أما بقية الشخصوص فقد كانت نمطية، فقد جذب الممثل الرئيسي انتباه الجمهور من خلال الأفعال المكثفة التي قام بها، فهو يحاور أغلبية الشخصوص.

- **الشيخ إبراهيم: صباح الخير صالح المليح... بكرت اليوم؟**

- **الصالح: صباح الخير عمي إبراهيم<sup>(3)</sup> ...**

<sup>(1)</sup> عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعة الرغائية - الجزائر - ط1، 2003 ، ص80

<sup>(2)</sup> سيماء براغ للمسرح دراسات سيميائية ، ص140

<sup>(3)</sup> ناس الحومة: تأليف جماعي، مسرح قسنطينية الجهوي، المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر - 1986 ، ص15، 16.

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

- خرباطة: (مستيقظ) هذا أنت يا عمي إبراهيم.
- الشيخ إبراهيم: ...أبيه.. أنا عمك إبراهيم لحوانتي<sup>(1)</sup>.
- عائشة: واش نديله يا سي إبراهيم.. كرهت وعدت ما نقدرلوش... الله غالب.
- الشيخ إبراهيم: أبعثيه الكاش سانطريدريسيلوه.. (حركة عنف)<sup>(2)</sup>.
- خوخة: راني هنا يا بابا.
- الشيخ إبراهيم: ...الالو شابحة روحك في السروال.. عشت وشفت يا إبراهيم<sup>(3)</sup>...
- حمدي: آه آه.. يا عمي إبراهيم صباطي.
- الشيخ إبراهيم: (متعجبًا) صباطك... (يرميه إلى صاحبه) أملة حاسبينا شياطين ترجموا فينا
- حمدي: حشا ربى.. صباح الخير يا عمي إبراهيم<sup>(4)</sup>
- الشيخ إبراهيم: ..نقولك ولا يجي النهار واين الفيران يحاوزونا من ديارنا (وهو يكتنز الأوساخ من داخل القبو).
- الرجل 1: أحنا هما الفئران.. هاتلي هنا... (يأخذ منه المكنسة)<sup>(5)</sup>.
- السي محفوظ: ينعل.. ينعل.. بابا.. بابا..
- الشيخ إبراهيم: (يقترب منه) واش هذا يا الشيخ المحفوظ.. تقول كنت مغروس وجبدوك.

<sup>(1)</sup>. ناس الحومة: ص 17.

<sup>(2)</sup>. ناس الحومة: ص 21.

<sup>(3)</sup>. ناس الحومة: ص 23.

<sup>(4)</sup>. ناس الحومة: ص 25.

<sup>(5)</sup>. ناس الحومة: ص 26.

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

- الشيخ المحفوظ: ما كملوش الخدمة في النهار يكملوها في الليل... ولا عجباتك  
الحالة اللي راني فيها واتكسرت؟ هانى قريب تكسرت...

- الشيخ إبراهيم: والله غير قريب إيه<sup>(1)</sup> ...

كما بربت شخصية (الشيخ المحفوظ) في أواخر اللوحة الأولى بقوة وأخذت  
مكانها ضمن أهم شخصوص اللوحة.

حاول الكاتب أن يطوع اللغة، ويشكلها بدافع من كيانه الفكري، وفق  
أسس فنية وانفعال وجداً منظم وعميق، يصور الصراع بصدق من خلال تعبيره  
الدقيق عن الموقف، الأحداث كما استطاع أن ينطلق على لسان شخصه بلغة العامة  
في بينما نقرأ المسرحية وكأننا أمام حي حقيقي تجري فيه أحداث حقيقة، وهذا راجع  
إلى قوة التصوير التي استخدمها الكاتب وطوعها في سبيل خدمة عمله.

فنرى أن الصراع يتجلّى بين طبقتين اجتماعيةتين اثنتين؛ الطبقة المعدمة  
والطبقة الثرية فالأولى تمثل سكان الحي والثانية يمثلها (الشيخ المحفوظ) وقد نجح  
الكاتب في إخضاع مضمونه النابع من الصراع الطبقي لاحتمالات الشكل الفني، حيث  
لم يحاول التدخل شخصياً بأرائه واتجاهاته، بل ترك الصراع يشق مجراه وسط الأحداث  
والمواقف، ميلورا الجوانب المختلفة للشخصيات.

فنلاحظ في هذه اللوحة والمسرحية ككل - تعدد أوجه الصراع بين القديم  
والجديد بحيث تتشابك الخطوط فنجد القديم يتصارع مع الجديد ويتجلى ذلك في  
المقاطع التالية:

- السي المحفوظ: ..آه يا حصراء يا السي إبراهيم كي كانت المدينة مدينة  
والكليش بخمسة دور و المحفوظ متکسل من اللورا (والعود) العود يركض بيها يا  
حصرى.

<sup>(1)</sup> ناس الحومة: ص 30

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

- **الشيخ المحفوظ:** هذاك أزمان وهذا زمان يا الشيخ المحفوظ<sup>(1)</sup>.

- **السي المحفوظ:** آه.. يا ديني.. يا حصرى عليك يا زمان بكري يا حصرى  
يحرفوا ومسيووا جيرار واقف.. يخدمو خدمتهم ومسيو جيرار واقف ويرجعوا التراب  
ومسيوا جيرار طوجور واقف.. واحد ما يتعكل واحد ما يطح في حفرة... آه.. يا ديني  
يا ديني<sup>(2)</sup> ..

فهذا صراع بين الماضي الذي ولى وبين الحاضر الذي يثبت وجوده من خلال  
معطيات كثيرة.

في اللوحة الثانية أراد الكاتب أن يبرز لنا ما يعانيه الشباب الجزائري من جراء  
البطالة والتشرد وقد أشار إلى ذلك من خلال أسماء الشباب (خرابطة الفيجيتيف،  
جامس الموش) وكلها علامات على الضياع والعنف والتطرف والانحراف.

إذا يقدم لنا الكاتب درجات مختلفة من الصراع الطبقي، فتظهر لنا في اللوحة  
الثالثة طبقة أخرى من المجتمع متمثلة في الشخصيات (عبد العالى، عبد القادر المحفوظ  
نانو وفيفي).

التي تريد تحقيق مكاسب مادية من خلال استغلال المدير (عبد القادر) لمنصبه  
كمدير شركة ومساعدة الآخرين له. ومن خلال بعض المواقف والأحداث استطاع  
الكاتب تصوير هذه الطبقة تصويراً دقيقاً، فالزمن كان ليلاً، والمكان صالة بها  
أرائك فاخرة كدليل عن البذخ والغنى، كما أضفت الموسيقى الغربية خفيفة الوزن  
لمسة إلى الصورة، تبين من خلالها نوعية الطبقة الجديدة التي أرادنا الكاتب التعرف  
عليها، كما أسهمت كؤوس الراح مساهمة فعالة في خدمة الأحداث، ورغم كل هذه  
الواقع والمعطيات لا تزال أشباح الأخلاق تحوم حول شخصية من شخصيات هذه  
اللوحة، إلا وهي (نانو) زوجة عبد القادر.

<sup>(1)</sup> ناس الحومة: ص 42.

<sup>(2)</sup> ناس الحومة: ص 31.

- عبد العالى: عندك أمراة شابة يا سى عبد القادر.

- عبد القادر: oui بالصح un peu ما تحشم.

- فيفي: لو كان تجي بهالي ساعتة ساعتة نعلمها les bonnes manieres والنحيلها

(1) الحشمة et surtout ..le complexe

إذا صار الحياة عقدة وعيها في زمن سادته المادة، في طبقة صار الانحلال  
الخلقى لديها شرف وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم إذ قال: "إذا لم تستح فاصنع  
ما شئت".<sup>(2)</sup>

أثيرت قضية العدالة الاجتماعية في اللوحة الرابعة، وذلك من خلال الصراع بين  
الرئيس والمسؤول بين المدير "عبد القادر" وأعوانه وبين عمال الشركة الذين طالبوا  
بحق وقهم المضومة من خلال الدعوة إلى جمعية عامة بمقر الشركة لمناقشة  
مشاكلها وأوضاع العمال المزريّة (النقل - السكن - المطعم ...).

وهنا يحاول الكاتب كشف أوراق المدير الذي يمثل نوعية خاصة من المدراء  
الانتهازيين الذين يحاولون الاستيلاء على المال العام، وذلك بتغييبهم للضمير العام  
الجمع وتحضيرهم لأنما مرتكزين على خلفية عدم معرفة العامل بحقوقه وبقانون  
العمل، ولكن المدير يصطدم بجدار العقل، ويهتز كيانه لصوته، المتمثل في  
شخصيتي ancien وحمدي العارفين بخبايا تفكير المدير.

ancien: ...الصح ما نيش فاهم علاه سى المدير حاب يبدل لماشن الكل والجدد  
ما همش أهنا.. حتى والوراهم أهنا اشكون اللي رايح يقوم بيهم وبالتأويل  
انتاعهم... وراكم على بالكم رانا مخصوصين تكوين<sup>(3)</sup> ...

<sup>(1)</sup> ناس الحومة: ص 72.

<sup>(2)</sup> صحيح البخاري: للإمام البخاري ،دار الفوائد المنصورة، ج 3 ، ط 2 ، 2006 ، ص 1256.

<sup>(3)</sup> ناس الحومة: ص 86.

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

- حمدي: ...في الاجتماع السابق مع الإدارة يظهر لي وضمن النقاط التي اقترحتم النقابة فيما يخص التجديد كيفاه يكون والمراحل انتاعه وراهن عندي أنها مكتوبين ...

- حمدي: ..أولاً لازم دراسة واسعة وتنفيذ ما وراش ارواح وازدمو بدل ونبقاو من بعد حاصلين

- حمدي: قلت باه نتجنب التبذير... التجديد ما يكونش ضربة واحدة .. لازم يكون ... atelier batelier وحدة بعد لخة ...

ثالثاً: التكوين لازم يكون مدروس ومنظم والشوماج تكتيك ما كانش منه ...<sup>(1)</sup>

إذن أبرز الكاتب في هذه اللوحة الصراع بين عدة شخصيات، تحمل من تناقضاتها

مع بعضها البعض مما يجعل التصادم طبيعتها وما يملؤها بالغنى والحركة.

تجسد مسرحية ناس الحومة في بنيتها الفنية وعي الكاتب المسرحي الجزائري بالمرحلة التي مرت بها الجزائر آنذاك، وما اكتنفها من صراعات ومعاناة وهذا ما نتبينه من خلال الإحاطة في هذا العمل بقضايا المجتمع الجزائري، والمتابعة الحية والجيدة لواقع الإنسان في الجزائر، في مراحل حياته المتباعدة.

صور الكاتب من خلال استخدامه للغة العالمية في الحوار واقع مجتمع معاصر وقد استطاع بواسطتها إذابة الفوارق، بين الطبقات، فالأدب المسرحي الواقعي يستمد وجوده مما ت نحو إليه حياة المجتمع. يقول نعمان عاشور: "وقفت من البداية أدفع بكل قوة عن استخدام ما سموه أيامها "اللغة العالمية" في مقابل "اللغة الفصحى" لأن شرط وجود المسرح الجديد كان يعتمد أساساً على لغة تعبيرية درامية، تأخذ في اعتبارها الجوهرى التعبير الناطق الملائم للحياة الطبيعية الواقعية التي يعيشها الناس كل

<sup>(1)</sup> ناس الحومة: ص 89.

#### **الفصل الرابع:**

##### **المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)**

يوم، فإذا أضفنا إلى ذلك موجة المد الراحفة لتيار الواقعية كاتجاه أدبي لا مك من تبين مدى الاستجابة إلى هذا اللون الجديد الذي قدمته من المسرح لمتطلبات البيئة المحلية من التعبير الدرامي المفقود.<sup>(1)</sup>

لقد حاول الكاتب أن يعطي شخصياته الدرامية الكلمات (الحوار) المتماشية مع الشخصيات الحقيقية في الواقع اليومي، وهذا ما اكتسبها قدرًا مضاعفاً من الحيوية والوضوح الذي جعلا الجمهور يفهمها.

وبالنسبة للحوار في مسرحية «ناس الحومة» فإنه يتسم بالوضوح وبالاتفاق وطبيعة تكوين الشخصيات وأبعادها النفسية والاجتماعية، وعبرًا في الأفكار التي تحملها، ولعل الحوار يختلف، ويتميز من شخصية إلى أخرى لكونها ليست جميعاً من الطبقة نفسها فـ (عمي إبراهيم والشيخ المحفوظ) يمثلان حقبة زمنية ماضية، أما حمدي والصالح وخوخرة فيمثلون الطبقة المتعلمة، خريطة الموشم والفيجيتييف وجامس جسدوا أحوال الطبقة المنبوذة والمشتردة والمنحرفة في المجتمع، عبد القادر وعبد العالى ونانو وفيyi كانوا من الطبقة الارستقراطية.

وما تميز به الحوار في هذه المسرحية أنه حوار فعال في الشخصيات، فهوأشبه بسلسلة كل جملة فيه تجذب الأخرى وترتبطها ارتباطاً وثيقاً، فلا مكان للحوار الميت الذي يجعل الصراع يتلاشى، وقد تتابعت فيها الأحداث تتابعاً منطقياً مقبولاً، وكانت عقدتها محبوكة لم تصنعها المصادفات بل الظروف، الظروف التي لابست الأحداث وشخصياتها واضحة المعالم مختلفة المشارب والنزاعات.

ارتبط الحوار بمضمون المسرحية، وما يكتنفها من صراع مجتمعي، وعملت الشخصيات كلها لخدمة هذا الصراع الطبقي والتطور الاجتماعي وأثرهما على حياتها هذا ما جعل المسرحية وأحداثها حيوية ولم تصب بالرتبة والملل، لأن مستويات

(1) د/ توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2008 ص 192.

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

الصراع ومحاور الاحتكاك تنوّعّت وتعددت واختلفت طبقاً لمستوى الشخصية الاجتماعية والفكري وقد كتب هذا الحوار بالعامية التي تتناسب مع شخصية المسرحية مما زاد في نجاح العرض الجماهيري لها.

### **شخصيات المسرحية:**

من خلال قراءتنا لمسرحية "ناس الحومة" عرضت أمامنا مجموعة من الفصول كما ذكر آنفاً إلا وعددتها اثنان يتضمن الفصل الأول أربع لوحات:

تجري أحداث اللوحة الأولى في حي شعبي حيث تبرز للعيان مجموعة من المشاكل الاجتماعية كالسكن والمواصلات وأزمة الماء والطرقات...

أما اللوحة الثانية فتعطينا نظرة حول معاناة شباب هذا الحي، وقد وفق الكاتب في اختيار زمان الأحداث إلا وهو ساعة متأخرة من الليل وذلك ليبين للمترعرج بعض الآفات الاجتماعية: كالإدمان على الخمر والمخدرات والقمار نتيجة الفراغ وعدم العمل.

وفي اللوحة الثالثة ينتقل بنا الصراع جانب آخر من المجتمع وإلى فئة أخرى وهي الطبقة الراقية (الغنية) ويظهر بعض عاداتها من خلال تعامل الشخصيات مع بعضها البعض.

اللوحة الرابعة وقعت أحداثها في مقر شركة عمومية وعلى هامش جمعية عامة شكلها عمال الشركة وإطاراتها هنا يتجلّى صراع المسؤول مع مرؤوسه دون أن يغض الكاتب الطرف عن قضية الاستغلالية للمناصب وكذا الإمعية.

- أما الفصل الثاني فيتضمن خمس لوحات:

تعيدنا اللوحة الأولى إلى الحي الشعبي حيث يريد الشيخ المحفوظ إخراج السكان من عمارته بالقوة.

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

وتحدثنا الثانية عن تسمم يصاب به أهل الحي وتدور أحداث هذه اللوحة داخل عيادة متعددة الخدمات.

أما اللوحة الثالثة فتمثل اجتماع ذوي النفوذ من الجهتين - الشركة والحي - يشتكون عدم قدرتهم على التحكم في الأوضاع بعد أن وعى الشعب خطورة الموقف. وفي الرابعة نجد تكاتف أهل الحي وتضامنهم مع بعضهم البعض لتنظيفه.

اللوحة الأخيرة كانت كمسك الختم الكل سعيد إلى ما آل إليه الحي الوضع في كل من الحي والشركة.

أراد الكاتب من خلال هذه اللوحات أن يضع يده على أكثر جرح تالم من جرائه المجتمع الجزائري، وحاول الكشف على أزمات ومشاكل اجتماعية عانى منها الفرد الجزائري بعد الاستقلال، وأرى انه وفق في ذلك إلى حد بعيد، فاستطاع أن يلم بأكثر القضايا الاجتماعية حساسية في أسلوب شيق دون أن يمس درامية الأحداث بخلل ودون أن يهز بناءه الفني للشخصيات ثم أن عدد الشخصيات في هذه المسرحية معقول بالنسبة إلى مواضعها المتشربة، وكلها تعمل في تطوير الأحداث، وهي ضرورية في بناء النص الدرامي.

إذن الكاتب على وعي تام ومعرفة مسابقة برسم شخصياته، والعيش معها في ذهنه من ناحية بعد الاجتماعي أو النفسي، بحيث تكون هذه الشخصيات متباعدة ومتناقضه، ليتولد الصراع الذي لا تنهض المسرحية إلا به، على أن ينشأ من هذا الصراع وعن هذا التناقض في النهاية تناغم يحقق الهدف المنشود في كل عمل فني إلا وهو الوحدة.

## مستويات اللغة العامية من خلال مسرحية ناس الحومة:

### 1- دراسة اللسانية الجغرافية:

يقول المبرد في الكامل: "وحدثني من لا أحصي من أصحابنا عن الأصمعي عن شعبان بن قتادة قال: قال معاوية يوماً: من أفسح الناس؟ فقال رجل من السماط فقال: قوم تباعدوا عن فراتية العراق، وتيامنوا عن كشكشة تميم، وتياسروا عن ككستة بكر، ليس فيهم غمغمة قضاة ولا طمطانية حمير، فقال له معاوية: من أولئك؟ فقال: قومي يا أمير المؤمنين، فقال له معاوية: من أنت؟ قال: أنا رجل من جرم قال الأصمعي: وجرم من فصحاء الناس"<sup>(1)</sup>

من هذا القول نرى أن التباينات اللغوية عرفت عند العرب منذ القديم فلكل قبيلة لهجتها التي تميزت بها وخصوصياتها ولكنها تصب جميعاً في قالب واحد بحكم مجاورتها للفصحى.

قد تختلف اللهجات من قطر إلى آخر وقد تختلف بين أبناء القطر الواحد وهذا ما هو ظاهري ببلدنا نظراً لشساعة مساحته، فنجد أهل الشرق يختلفون في نطقهم عن أهل الغرب كما نجد لهجة الشمال مختلفة عن الجنوب وهنا نلحظ أن المسرح وبحكم الواقعية اللغوية تأثر كتابه بلهجات مناطقهم التي ينتمون إليها فنجد ولد عبد الرحمن كاكبي يستخدم لهجة الغرب كما استخدمها مراد سنوسي في مسرحياته "لعبة الزواج" و"الزهر" و"سلطان للبيع" المقتبسة عن "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم واستعمل رويسد اللهجة العاصمية في "الغولة" كما استعمل محمد التوري لهجة الوسط عموماً في كل من "زعيط معيط ونقار الحيط" وفي بوحدبة وتبظر لهجة أهل الشرق في "ناس الحومة" التي نحن بصدده تحليلها.

<sup>(1)</sup> المبرد - الكامل - ص 223

## 2. اللغة الفصيحة:

ذكرنا سابقاً اللغة أو اللهجة لابد لها أن تكون مناسبة للشخصية وال موقف المسرحي فلكل طبقة أو فئة مجتمعية طريقتها الخاصة في التعبير، وعلى الكاتب المسرحي إذا أراد النجاح في مسرحياته أن يكون خبيراً بأسرار اللغة، فيعرف كيف يضع الكلمات المناسبة في أفواه شخصياته، تلك الكلمة الكفيلة بالكشف عن طبقة الشخصية وثقافتها وميولاتها وأخلاقها هكذا عاداتها وتقاليدها، والكفيلة في الوقت نفسه بالسير قدماً بعقدة المسرحية، فهدف الكاتب يجب أن يكون إعطاءنا من فوق خشبة المسرح صورة للواقع.

ذكرنا آنفاً أن اللغة المعتمدة في هذه المسرحية كانت اللغة العامية، فقد استطاع الكاتب جعلها وسيلة للتطور الحيوي بين المواقف والأحداث والشخصيات، بحيث تجعلنا نشعر بوحدة العمل الدرامي النابض بالحياة والحرارة، والمفعوم بالحركة المادية والنفسية ورغم ذلك تسربت إلى لغة المسرحية كلمات فصيحة مثل:

ـ العقل السليم في الجسم السليم<sup>(1)</sup>. وما شاء الله<sup>(2)</sup>. وـ قسماً بالذي لا شريك له<sup>(3)</sup>. وكل ما هو حديد ويخرج من شركتي<sup>(4)</sup>. وإن دل هذا على شيء إنما يدل على تفهم الإدراة لمشاكل العمل<sup>(5)</sup>. وهي عبارات اعتاد قولهما العامي في خطاباته اليومية، فجاءت عرضية في سياق الكلام، وعلى لسان شخصيات عامية بسيطة، ليس الغرض من وراءها إبراز المستوى الثقافي للشخصية.

<sup>(1)</sup> ناس الحومة، ص 16.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه ص 35

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 69.

<sup>(4)</sup> المصدر نفسه، ص 78.

<sup>(5)</sup> المصدر نفسه، ص 82

### 3. اللغة المهدبة:

وتبدو لنا جلية الملامح في اللوحة الرابعة في الفصل الأول وذلك في الحديث الجاري ضمن الجمعية العامة المنعقدة بمقر الشركة، هنا يستخدم هنا يستخدم كل من المتحاورين أسلوبا راقيا ولغة عامية قريبة كل القرب من الفصحي:

- عبد العالى.... يحبوا الحماس حمسهم وخلبي قلوبهم تتعمر بالكلام المعسل ياك

(<sup>1</sup>) الهرة باطل

- التقني يسمحلي سي المدير على هذا الخطاب المزوق، بالصح راه بعيد بزاف على الواقع  
(<sup>2</sup>) نتاع الشركة.

L'ancien: أنا اسمحولي يا جماعة راكم تعرفوني ما نيش قاري مليح بالصح أنحاول  
(<sup>3</sup>) انفهملكم على حساب مقدوري

- هذه أمثلة بسيطة عن استعمال الكاتب للغة مهدبة صاغ بها أفكاره وجاءت لغة المسرحية كل مهدبة لا اسفاف فيها ولا سوقية، حاول الكاتب فيها طرح مجموعة من المشاكل بأسلوب راق وذلك لأنه وضع نصب عينيه وظيفة المسرح ودوره في تثقيف المجتمع وتوعيته والرفع من مستواه.

### 4. اللغة السوقية:

هي لغة دون المستوى، لم يستخدمه الكاتب إلا في اللوحة الثانية من الفصل الأول وذلك ليبين لنا فئة خاصة من المجتمع الجزائري إلا وهي فئة البطالين والمتشردين وكانت أسماؤهم علامات دالة على وضعيتهم الاجتماعية واستخدامهم للغة المنحطة دليل على الضياع والانحراف والتطرف الذي يعانون منه:

(<sup>1</sup>) المصدر السابق، ص 82.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص 83

(<sup>3</sup>) المصدر نفسه، ص 85.

## **الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)**

**الموشم:** راني قلت لكم ماشي علينا.. نزلت فيكم الرهبة تقول الدنيا خلات.. اخرجوا..  
يخي بزوز يخي.<sup>(1)</sup>

**الموشم:** اسمعوا يا اللي تباتوا كالجاج... الرجل فيكم يخرج يقابل الموشم...<sup>(2)</sup>

**الفيجيتييف:**... فيلم ما يرايطيه.. الغضبان انتاع القنقتار الكل حافظهم... خرابطة  
كون مهني.. اللي يزهر عليه الموشم...<sup>(3)</sup>

استطاع الكاتب من خلال اختياره لنوعية الحوار الدائر على السنة السباب  
المنحرف: خرابطة الفيجيتييف جامس. والموشم أن يرسم لنا صورة حقيقة عن المعاناة  
التي تعيشها هذه الفئة من المجتمع الجزائري، وعن الآفات الاجتماعية التي جعلت من  
هؤلاء الشباب لقمة سائغة بين أنىاب الحرمان؛ فالبطالة والطلاق أساساً هذه المظاهر التي  
استطاع الشباب صياغتها بلغة عامية سوقية، ولكنها لا تخلي من تلك القيم السامية  
التي تبعث في نفس الشعور بالحزن والشفقة والرحمة.

**الموشم:** والوالدة ما زالت حية؟

**خرابطة:** أمى؟ ما زالت

**الموشم:** خرابطة.. اتهلي فيها وكون راجل.. عيشة بلا والدين كيف (ليل مغيم محروم  
من القمرة والنجمون)<sup>(4)</sup>

جامس:.. فكرني في بابا.. بالصح هو قبل ما يرقد يدخل علينا بالسبتة أنا وخاوي  
وأمى كي يغلب يبكي ويشكى: حصلتوفي جرتني خانتني صحتي... نهرب  
عليكم.. السع قبل ما يهرب أمرض.. عقب آخر عمره في السبيطار كنت نكره أبابا  
واش كنت نكره بابا بالصح لما شفته في هذيك الحالة عرفت باللي الوالدين هما  
والالدين...<sup>(5)</sup>

<sup>(1)</sup> المصدر السابق، ص 52

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 53

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 53

<sup>(4)</sup> ناس الحومة، ص 58

<sup>(5)</sup> المصدر السابق، ص 63

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

فرغم هذه العبارات السوقية استطاع الحوار أن يسمى بمشاعر المترفج إلى أسمى مراتبها ألا وهي حب الوالدين اللذين لا بدile لحبهما وحنانهما.

### 5. التداخل اللساني بين العامية والفرنسية:

نجد في المسرحية الكثير من الألفاظ الفرنسية وهذا شيء طبيعي لأن العامية الجزائرية طعمت بكثير من المفردات الفرنسية الدخيلة نتيجة كما هو معروف لطول مكوث المستعمر الفرنسي في بلادنا ما أدى بالمتلقي الجزائري إلى اكتساب كلمات من هذه اللغة مع التعديل فيها أثناء النطق وذلك مع ما يتماشى واللهجة العامية الجزائرية.

(1) وقد يكون هذا التغيير إما لصعوبة الألفاظ أو لعدم وضوحها في السمع ويحدث التغيير إما على مستوى الأصوات ويظهر ذلك عند إبدال الصوت الأجنبي الذي لا مثيل له في الهجاء العربي بآخر عربي قريب منه في المخرج أو الصفة، وإما باخضاع اللحظة القواعد التصريف ولعلامات الاسمية العربية<sup>(2)</sup> فيقول الجواليفي: "اعلم أنهم كثيراً ما يجترئون على تغيير الأسماء الأعجمية إذا استعملوها فيبدلون الحروف التي ليست من حروفهم إلى أقربها مخرجاً"<sup>(3)</sup>

نجد أن أغلبية الكلمات الفرنسية الدخيلة قد أخذت للنظام المقطعي العربي إذ لا تبدأ الكلمة العربية بصائب بل بصوت صامت تتلوه حركة<sup>(4)</sup> ونجد ذلك جلياً فيما يلي:

الكلوشار *clochard* هنا أدخل المتكلم الجزائري (ال) التعريف ليتفادى البدء بالصامت<sup>(5)</sup>:

(1) عبد الصبور شاهين، دراسات لغوية: القياس في الفصحى و الدخيل في العامية، مؤسسة الرسالة، بيروت ، ط 2، 1986، ص 237 .

(2) المرجع نفسه، ص 292 .

(3) الجواليفي، المعرب من الكلام الأعجمي، تق/ أحمد محمد شاكر، دار الكتب، ط 2، 1969 ، ص 54 .

(4) عاطف مذكر، علم اللغة بين التراث و المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، 1987 ، ص 128 .

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

أطرافيك traffic هنا أضيفت الهمزة المتحركة كذا تغير معنى الكلمة فالأخلي هو (التجارة) أما الدخيل فمعناه (التحايل) وغيرها كثيراً يسعنا المجال لذكرها المجال لذكرها جميعاً.

صارت الكلمات الفرنسية الدخيلة في جريانها على الألسنة وسهولة استعمالها كمثيلتها العربية تصرف مع الضمائر وجذراً يشنق منه<sup>(1)</sup> وفيه دليل على ذلك هذه المفردات المستعملة في المسرحية من طرف شخصها فنجد الأفعال:

فعل مضارع	يدريسوه
فعل مضارع	يراطيه
فعل أمر	كوميدي
فعل مضارع	اتمانجي
اسم مفعول	ـ كما نجد أسماء المفاعيل في: أمسوري
جمع تكسير	ـ ونلاحظ الكلمات الجمع في: السوفج
جمع مؤنث	البيروات
جمع مؤنث	القاراجات
جمع مؤنث	الكاميوات
جمع تكسير	بيادن
جمع تكسير	اسناطر

والمصادر في: التبونيد، التسوفيج.

<sup>(1)</sup> عبد الصبور شاهين، دراسات لغوية، ص 239.

## **6. توظيف الضمائر في المسرحية:**

استطاعت الشخصيات التقدم إلى المترجع والتعريف عن نفسها من خلال توظيف الضمائر المسرحية، فالمعلوم أن الضمائر تستخدم في مسرحية ما فهي بمثابة دائرة الضوء التي تضع الشخصية تحت المجهر، فتعرفنا بها من الناحية التاريخية والاجتماعية والنفسية والعلمية..

- فنجد في مسرحيات "مولير" تتقىء الشخصية على الخشية وتعبر بنفسها <sup>(1)</sup> للجمهور.

ويتجلى لنا في مسرحية "ناس الحومة" ضميراً المتكلم والمخاطب الدالين على الذاتية إذ أن المتكلم بمجرد تلفظه بـ "أنا" يكون قد وضع أمامه وبطريقة آلية شخصاً يقابلها هو "أنت".

- وقد يبدوا بذلك تنازلياً للوهلة الأولى لكن الإمعان والتدقيق في هذه الظاهرة يظهر لنا حقائق أخرى فهنالك مجموعة من العلاقات التراتبية بين الأشخاص تخضع لها هذه الضمائر فنجد مثلاً:

الشيخ المحفوظ يبرز للعيان قوة شخصيته من خلال استخدامه للضمير "أنا" وذلك حين يقول مخاطباً الشيخ إبراهيم:

- "بفخر" شوف أنا ولدي مريقلو كيما أنجب أنا...

- تأخذ برابي عفطها عليك... تتبع نصيحتي تسلك على خير<sup>(2)</sup>

كما تظهر لنا الظروف الاجتماعية الميسورة التي تعيشها كل من الشخصيات "عبد العالى" و"عبد القادر" والسي المحفوظ ومستواهما المادي من خلال الضمير "أنا".

- عبد العالى: أنا علي الدرام.. وكل ما هو حديد ويخرج من شركتي

- عبد القادر: أنا علي لماشن وخدمة الحطب.

<sup>(1)</sup> عمر بلخير، تحليل الخطاب اللغوي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف الجزائري، ط1، 2003، ص79.

<sup>(2)</sup> ناس الحومة، ص37.

## **الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)**

- المحفوظ: أنا على البيروات..القاراجات والكاميوات نقل يا الشيخ المحفوظ نقل.<sup>(1)</sup>
- ويمكن لهذه الضمائر أيضاً أن تعطى لنا صورة واضحة عن درجةوعي الشخصية ونضوجها الثقافي أو مستواها العلمي ويتجلى ذلك في حديث أو في تدخل حمدي أثناء انعقاد الجمعية العامة بمقر الشركة أين أثبتت هذه الشخصية قدرة تعاملها مع الوضع بحكمة وعقلانية.
- حمدي:...نعم رانا في جمعية عامة والكل على بالننا بالعرقيل والصعوبات اللي تلاقيناها باه نجتمعوا.<sup>(2)</sup>
- حمدي: "يتـم في الاجتماع السابق يظهر لي وضـحـنا النقـاطـ اللي اقتـرـحتـهمـ النقـابةـ فيما يخصـ التجـديـدـ..."
- حمدي:...الشركة الأجنبية هـذـيـ اللي رـايـحةـ تـجـدـدـ لـنـاـ المعـمـلـ حتـىـ لـذـرـكـ ما عـرـفـناـشـ جـنـسـيـتهاـ...<sup>(3)</sup>
- في ختام هذا الفصل يمكننا القول إن بعض الكتاب الذين كتبوا مسرحياتهم بالعامية اختاروا العامية بعيدة عن الابتذال، العامية الموحية بألفاظها وعباراتها ودلالاتها وعمق أفكارها فهي تحمل بين طياتها بنور حلول مشاكل أو معطلات حاول الكتاب حلها بشكل أو بآخر أو تبسيطها أو تقديمها للمترعرج. ويعتمد أغلبية أصحاب هذا الاتجاه أن هذه اللغة لغة حيوية بعيدة عن التكلف والجمود تقدم بواسطة حوار فني غير مشابه للحوار اليومي متوفـرـ عـلـىـ شـرـوـطـ الـاتـفـاقـ وـالـلـائـمةـ للـمـوـاقـفـ وبـهـذاـ يـمـكـنـهـ اـكـتسـابـ صـفـةـ الـأـدـبـيـةـ أوـ الـإـبـدـاعـ الـأـدـبـيـ.
- من خلال هذه الدراسة التحليلية المسرحية "ناس الحومة" العامية توصلت إلى مجموعة من النتائج منها.
- ملائمة اللغة المسرحية للشخصيات والظروف.

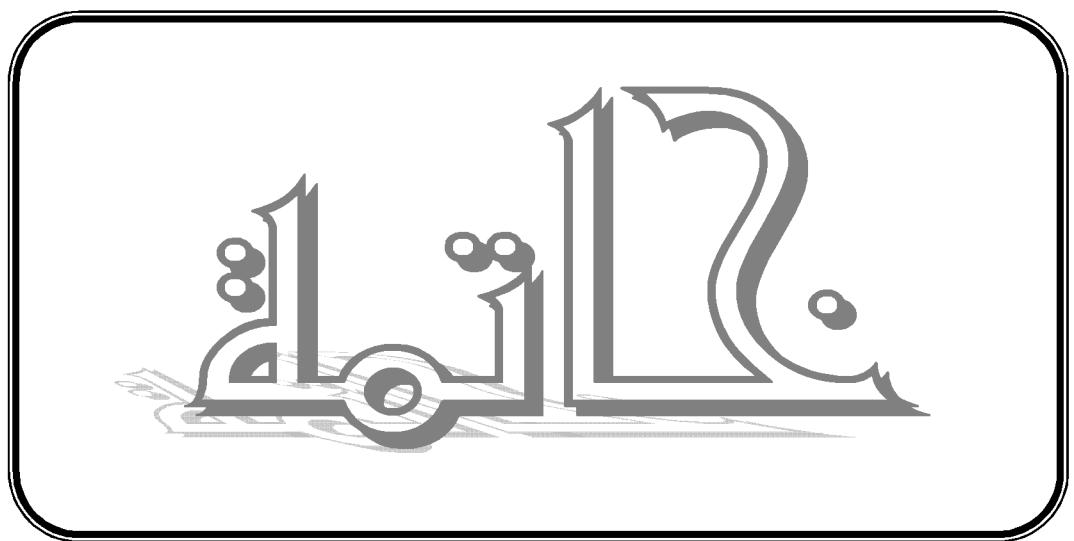
<sup>(1)</sup> المصدر السابق، ص78.

<sup>(2)</sup> ناس الحومة، ص 88.

<sup>(3)</sup> ناس الحومة، ص 89.

## الفصل الرابع: المسرح العامي (ناس الحومة نموذجاً)

- استعمال لغة مهذبة بعيدة عن السوقية والابتذال اللذين لم يلجأ إليهما الكاتب إلا حين أراد تصوير محنّة الشباب المنحرف رجاءً ذلك مراتباً للموقف ودافعاً للأحداث.
- امتزاج العامية بمفردات دخيلة من اللغة الفرنسية وهذا يدخل ضمن تكوين البنية اللغوية العامية الجزائرية.
- تعدد القضايا الاجتماعية المدروسة ضمن المسرحية في مشاكل للسكن وبيروقراطية وبطالة وسوء الأحوال المعيشية إلى انعدام النظافة وانتشار الأوبئة وسط الأحياء الشعبية.
- بناء الشخصيات كان محكماً وكذا صيورة الأحداث بشكل درامي تصاعدي أدى إلى تشكيل العقدة فالحل الذي جاء مناسباً لترتيب الأحداث وتسلسلها.



## خاتمة

الحمد لله الذي به تتم النعم وتحكمل الصالحات أما بعد:

- حاولت خلال هذا البحث دراسة لغة الخطاب في المسرح الجزائري بين الفصحي والعامية، وقد اكتشفت وازدلت يقيناً أننا إن أردنا أن نقيم صرحاً مسرحياً له قواعد لا تزعزع ورواسي لا تجث وأركان لا تتمايل والتغيرات الطارئة، لا بد من تكافف الجهود للوصول إلى حل ما فيما يتعلق بلغة المسرح يرضي كل الأذواق والفضائل والطبقات والمستويات ويحافظ على هويتنا، فالمسرح قضية حضارية وتحقيق ماهيته هو التأكيد على أنه ذو طبيعة اجتماعية وأخرى جمالية فقد ظل ولا يزال لسان حال المجتمعات يسلط الضوء على موروثاتها ويعيد بعث الحياة في عاداتها وتقاليدها، كما يسير في ركب حضارتها متطلعاً إلى غد أفضل، من خلال مداعبته لمشاكل المجتمع واستراق السمع إلى آهاته وأناته ومحاولتها مرأى الجماهير التي يسعدها ويروّق لها رؤية انشغالاتها مطروحة أمامها على خشبة فتشاهدها في شغف وتركيز فيها أيما تركيز محاولة إسقاطها على ذاتها أو إخراج مكنونات في نفسها ومكبوتاتها لتشريحها فمعالجتها فإذا باد الدواء الناجع لها.

إذن المسرح جزء من الحياة بل هو انعكاس لها وحركيتها من حركيّة المجتمع وقد توصلت من خلال هذا البحث إلى مجموعة من النتائج منها:

- تولد المسرح الجزائري وتشكل ملامحه مع مسرح الفرجة والحلقة والقوال والظواهر الاحتفالية لدى المجتمع الجزائري.

- استطاع المسرح الجزائري منذ نشأته الأولى معالجة المشاكل اليومية للإنسان الجزائري

- اعتمد على أسلوب السخرية والهزل في بادئ الأمر لتحقيق حركة انتشاره وتوسيعه وكسبه للجمهور.

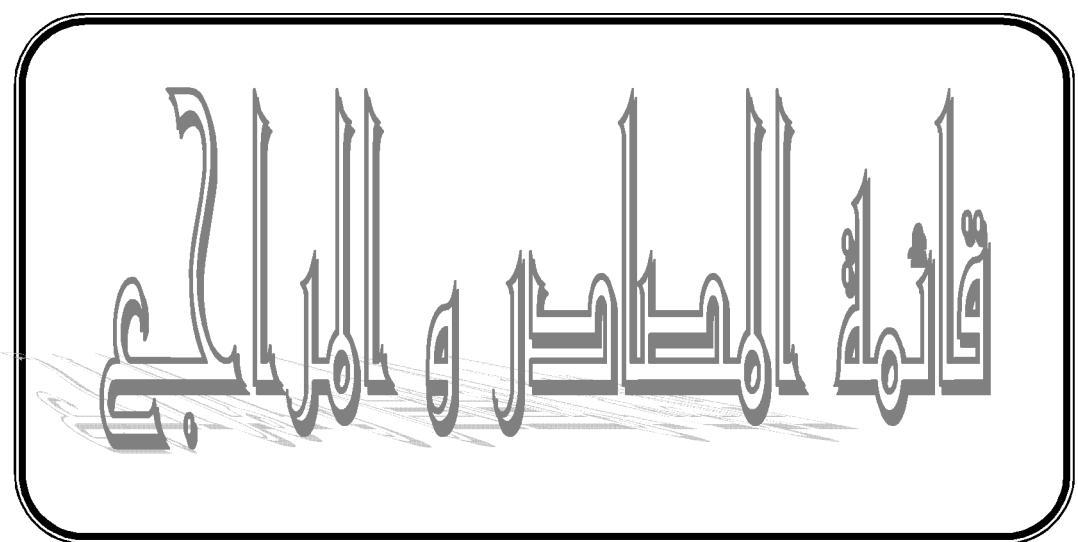
## خاتمة

- لفت انتباه أنظار الأدباء والكتاب ورجال الإصلاح إليه فاعتمدته الجمعيات الثقافية والإسلامية كأسلوب للتعليم والتربية لدوره الفعال في تنوير وإيقاظ الضمير الجمع للأمة.
- مقدرتها العالية بعد الاستقلال على نشر الأفكار والسياسة الاشتراكية للدولة.
- اختلاف الكتاب الجزائريين في أساليب كتابتهم للنصوص المسرحية فمنهم من كتب بالفصحي ومنهم من كتب بالعامية ومنهم من زاوج بينهما بل استخدموا طريقة رابعة ألا وهي إدخال الفرنسية كطرف من أطراف الحوار.
- قلة المسرحيات المكتوبة بالفصحي أو عدم نجاحها إذا ما قارناها بالمسرحيات المعروضة بالعامية وهذا راجع كما قلنا آنفا إلى ثقافة المجتمع الجزائري وإلى انتشار الأمية، مما جعل الجمهور يعرف عن حضورها لصعوبتها أو لعدم استساغته للفصحي.
- قلة الدعاية للمسرحيات الفصيحة جعلها تدخل قفص اللامبالاة والإهمال من طرف الجمهور عكس المسرحيات العامية التي لاقت دعاية لا مثيل لها خاصة المقدمة من طرف ممثلين مشهورين أمثال رويسد ومحمد التوري وغيرهما فقد كان الممثل يلعب دورا الدعاية ويكون في كثير من الأحيان سببا مباشرالنجاح مسرحياته ورواجها.
- ابتعاد الكتاب المسرحيين الجزائريين عن اللغة العامية المبتذلة والسوقية و اختيارهم اللغة موحية بعباراتها جميلة بأسلوبها مهذبة بألفاظها مواتية لجميع الأذواق والفئات.
- توفر اللغة المسرحية في المسرح الجزائري على شروط الاتفاق والملازمة للتوقف سواء كانت فصيحة أو عامية وبذلك أمكنها اكتساب صفة الأدبية أو الإبداع الأدبي.
- هناك سمة أخرى من سمات اللغة المسرحية في المسرح الجزائري ألا وهي استخدامه لأكثر من مستوى لغوي واحد فنجد الفصحي إلى جانب العامية والعامية إلى جانب الفرنسية وكل من هذه المستويات اللغوية مكمل للأخر و مكون للبنية اللغوية للمجتمع الجزائري.

## خاتمة

- تعدد القضايا الاجتماعية المدرستة، فقد استطاع المسرح الوصول إلى كل فئات المجتمع والتطرق إلى كل ما يعانيه الفرد الجزائري من مشاكل وعقبات.
  - استطاع المسرح الجزائري بناء شخصياته بناء محكما وكذا تحكمه في صيرورة الأحداث بشكل درامي تصاعدي أدى إلى تكامل بين عناصر المسرحية.
  - يكاد يكون هناك شبه اتفاق بين كل الاتجاهات النقدية بصدر قضية الفصحى والعامية فاللغة الفصحى تستخدم في الأعمال المسرحية المتضمنة للقضايا التاريخية أو الدينية أو الفلسفية أو النفسية ذات الطابع الخاص والمواضيعات الجليلة، كما تستخدم في المسرحيات المترجمة أو المنقوله عن النصوص العالمية.
  - أما اللغة العامية فلها الأفضلية والأسبقية في كتابة النصوص الكوميدية ذات الطابع الاجتماعي لقدرتها على التعبير عن المواقف الكوميدية والاجتماعية المختلفة.
  - كثيراً ما تطبع المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى عكس المسرحيات العامية التي تبقى نصوصها حبيسة الأدراج فتعرض على خشبة المسرح ثم تنسي بعد حين، هذا ما جعل الدارسين يجدون صعوبة خلال اتخاذهم لمثل هذا الفن الأدبي موضوع دراسة.
  - استغرقت قضية الفصحى والعامية مساحة واسعة من الكتابات النقدية، واستطاع بعض الدارسين وضع حل لهذه المشكلة ألا وهو النظر إلى النص المسرحي نظرة فنية بحتة بغض النظر عن اللغة التي كتب بها فإن استوفى شروطه نستطيع الحكم بأدبيته سواء كان فصيحاً أو عامياً.
- وأخيراً يمكننا القول أن لغتنا تطرح أمامنا تحديات وعليها أن تتجاوزها وعلى كتاب المسرح كتابة حوار مسرحي يصلح لخشبة المسرح لا لصفحات الكتب وعليهم اكتشاف جمال الكلمة وقربها من الإنسان وفهمه وتعامله اليومي.
- ولله الحمد أولاً وأخيراً.





## قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم(رواية ورش)

### أولاً: المصادر

-أ-

1. أحسن ثليلاني : زيتونة المنتهى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،2004.
2. أحمد منور : شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر. 2000.
3. أدمير كوريتة: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سينيمائية، من تأليف جماعي وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
4. ألفريد فرج: فن المسرحية، تقديم د/ صالح لمباركية، المجلس الأعلى للثقافة ط 1، 2002.

-ب-

5. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، (دط ، دت).

-ت-

6. توفيق موسى اللوح : لغة المسرح بين المكتوب والمنطق، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط 1، 2008.

-س-

7. سعد اردىش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، النشر والتوزيع (اتحاد الكتاب العرب).

قائمة المصادر والمراجع

-٦-

- ٠٨- شايف عكاشه: مدخل إلى علم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، (دت).

-ص-

- 09- صالح مباركية: المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة الجزائر  
ج 1، ج 2005.

-1-

- <sup>10</sup> الطاهر بن يحيى : قضايا الأدب والمسرح عند توفيق الحكيم - دار أمينة ط 2، (دت).

-  
-  
-

- 11- عبد العزيز محمد. أزمة المسرح العربي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت  
ط1. 1993.

12- علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
الحكومي دار المعرفة ط 1، 1980.

۱۹

- 13- فرد. بد میلیت، وجیز الدایس بنتلی -فن المسرحیة- تر: صدقی حطاب -دار الثقافة-، 1986.

14- فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، 1985، 3 ط-

6

15. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، تقديم: مختار السويفي  
الدار المصرية اللبنانية، ط١، 1992.

## قائمة المصادر والمراجع

16- كيرايلام: سماء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.

-٣-

17- ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون ط1، 1997.

18- محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط1، 1999.

19- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية بيروت- لبنان. (د ط، دت).

20- محمد غنيمي هلال : النقد المسرحي، دار العودة بيروت، 1975.

21- محمد مرتابض: مسرحية الانتهازية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

22- مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين سنة مهام وأعباء ، دار التبيين الجاحظية، 1995.

23- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور

24- مراد سنوسي: سلطان للبيع، دار الغرب للنشر والتوزيع.

25- مراد سنوسي: لعبة الزواج والزهر، دار الغرب للنشر والتوزيع.

26- مسرحية ناس الحومة- تأليف جماعي للمسرح الجهوي بقسنطينة المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، 1986.

-ن-

27- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى 2000 ، شركة باتنيت، باتنة. الجزائر. ط1، 2006.

### ثانياً: المراجع

أ

01. الأب رفائيل نحلا السيوسي: *غرائب اللغة العربية*, مطبعة الكاثوليكية, بيروت ط 2، 1960.
02. أبو الحسن عبد الحميد سلام الممثل وفلسفة المعامل المسرحية, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية.
03. أحمد بن نعман: *التعريب بين المبدأ والتطبيق*, الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر, 1960.
04. أحمد عبد الغفور عطار: *وفاء اللغة العربية ب حاجات هذا العصر وكل عصر* مكة المكرمة, ط 2, 1979.
05. أحمد فرحت: *أصوات ثقافية*, الدار العالمية للطباعة والنشر, ط 1, 1984.
06. أنور الجندي: *اللغة العربية بين حماتها وخصومها*, مطبعة الرسالة.

- ب -

07. إبراهيم حمادة: *طبيعة الدراما*, دار المعارف, (د ط ، د ت)
08. ابن جني: *الخصائص*, دار الهدى, بيروت, ج 1, (د ط ، د ت).

- ج -

09. الجواليلي: *المغرب من الكلام الأعجمي*, تج: أحمد محمد شاكر, دار الكتب ط 2، 1969.

- ح -

10. حنفي بن عيسى: *معضلة المصطلحات التقنية في الترجمة*, حوليات جامعة الجزائر, ديوان المطبوعات الجامعية, ط 1.

## قائمة المصادر والمراجع

### -د-

- 11- رزان محمود ابراهيم : خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية،(دط ، دت).
- 12- رياض قاسم: اتجاهات البحث اللغوي في العالم العربي، مؤسسة نوفل، ج 2، ط 1. 1982.

### -س-

- 13- سيد قطب: النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، بيروت، ط 4، (دت).

### -ص-

- 14- صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط 2، 1995.

### -ع-

- 15- عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ: لغتنا والحياة، دار المعارف مصر، 1971.

- 16- عاطف مذكور: علم اللغة بين التراث والمعاصرة ، دار الثقافة القاهرة مصر. 1987.

- 17- عبد الحميد بوزينية: بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي ، دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط ، دت).

- 18- عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية،(دط ، دت).

- 19- عبد العزيز مطر. لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1966.

- 20- عبد الصبور شاهين. دراسات لغوية القياس في الفصحى والدخيل في العامية مؤسسة الرسالة بيروت ط 2، 1986.

- 21- عبد الصبور شاهين. في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة. بيروت - ط 3، 1980.

قائمة المصادر والمراجع

- 22- عفيف دمشقيت لغتنا- دار الفتى العربي للنشر والتوزيع - ط1 وط2، 1980-1985.

23- علي عواد. غواية المتخيل المسرحي. المركز الثقافي العربي المغرب ط 1997، 1.

24- عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية منشورات الاختلاف الجزائر ط 1، 2003.

- 2 -

- 25 محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، 1973.
  - 26 محمد فهمي حجازي : علم اللغة العربية، مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة(دط ،دت).
  - 27 محمد الكفاط: الممثل وألتة منشورات وزارة الثقافة والاتصال، افرييل 2002
  - 28 محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، ط7، 1981.
  - 29 محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 ،(دت).
  - 30 محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

— ३ —

- 31- نديم معلا: قضايا مسرحية، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1995.

32- نهاد الموسى: قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع عمان، ط1987، 1.

- 1 -

- <sup>33</sup> هادي نهر: علم اللغة الاجتماعي عند العرب، الجامعة المستنصرية، ط 1988، 1، 1.

## قائمة المصادر والمراجع

-9-

34. ولد محمد مراد: تطور الجهود اللغوية في علم اللغة العام، تقديم/محمد علي النجار، (دط ، دت).

### ثالثا. الدوريات

1. (اللغة العربية ومواكبة النهضة الحديثة) ، مجلة الموسم الثقافي الأول لمجمع اللغة العربية الأردني - ط1. 1983.

2. (اللغة في المسرح النثري). فصول لمجلة النقد الأدبي. المجلة 5. العدد 1. أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1984.

3. اللغة في المسرح الجزائري، نقلًا عن: <http://www.google.com>

### رابعا: الملاحق

1. مسرح مصطفى كاتب(وثيقة مرسلة إلى صالح مباركية من طرف الفريد فرج).



# فهرس الموضوعات

الصفحة	المحتويات
أ - ب	مقدمة
09- 01	تمهيد: أهمية اللغة
02	أهمية اللغة
34-10	<b>الفصل الأول: تطور المسرح في الجزائر</b>
11	تطور المسرح في الجزائر من 1970 - 1990
20	عوامل ضعفه وتدحرجه
20	- 1- العامل الثقافي
21	- 2- العامل المالي
22	- 3- العامل الفني
24	الأعمال المعروضة خلال فترة صدور قرار اللامركزية
61-35	<b>الفصل الثاني: لغة المسرح</b>
36	لغة المسرح
38	التعبير في المسرح
39	أولاً: بعد المرئي للغة المسرحية
39	- 1- الإضاءة
41	- 2- الحركة
42	- 3- الموسيقى
43	- 4- الملابس
43	- 5- الديكور
44	ثانياً: بعد المسموع للغة المسرحية
52	اللغة في المسرح الجزائري
58	ازدواجية التواصل وخطاب الممثل

83-62	<b>الفصل الثالث: المسرح الفصيح(مسرحية الانتهازية نموذجا)</b>
63	تمهيد-----
65	مسرحية الانتهازية (عرض وتحليل)-----
75	شخصيات المسرحية-----
76	مستويات اللغة العربية الفصحي من خلال مسرحية الانتهازية-----
76	1- اللغة الفصحي-----
77	2- التداخل بين اللغة الفصحي و اللغة العامية-----
77	3- التناص-----
79	4- ظاهرة التكرار-----
108-84	<b>الفصل الرابع: المسرح العامي(مسرحية ناس الحومة نموذجا)</b>
88	مسرحية ناس الحومة عرض وتحليل-----
98	شخصيات المسرحية-----
100	مستويات اللغة العامية من خلال مسرحية ناس الحومة-----
100	1- دراسة اللسانية الجغرافية-----
101	2- اللغة الفصيحة-----
102	3- اللغة المذهبة-----
102	4- اللغة السوقية-----
104	5- التداخل اللساني بين العامية و الفرنسية-----
106	6- توظيف الضمائر في المسرحية-----
112-109	خاتمة-----
121-113	قائمة المصادر والمراجع-----
124-122	فهرس الموضوعات-----