الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة

كليــة الآداب واللغــات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان البحث :

لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية
عز الديـــن جلاوجي أنموذجا

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الماستر

ميدان: اللغة والأدب العربي شعبة: دراسات أدبيــة تخصص: أدب جزائــري

إعداد الطـالبتين:
ـ أشواق بعطوش.
ـ مريم غريب الله.

إشراف الأستـاذ:
ـ أ محمد حطـاب .

السنـة الجـامعية
2018/2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة

كليــة الآداب واللغــات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان البحث :

لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية
عز الديـــن جلاوجي أنموذجا

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الماستر

ميدان: اللغة والأدب العربي شعبة: دراسات أدبيــة تخصص: أدب جزائــري

إعداد الطـالبتين:
ـ أشواق بعطوش.
ـ مريم غريب الله.

إشراف الأستـاذ:
ـ أ.محمد حطـاب .

السنـة الجـامعية
2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم
سورة محمد

شكر وتقـــــدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا

الواجب وإنجاز هذا العمل،

من باب رد الفضل إلى أهله لا يسعنا إلّا أن نتقدّم بالشكر الجزيل

والامتنان إلى أستاذنا "أمحمد حطاب" الذي تعهّدنا

بالرعاية العلمية وتفضّل بالإشراف على مذكّرتنا، فلولا توجيهاته السّديدة ونصائحه

العلمية وصبره وسعة صدره معنا لما اكتمل هذا العمل، وظهر

على صورته الحالية فجزاه الله خير الجزاء.

إلى كل من ساعدنا بالنّصيحة والقول الطيب، ومدّ لنا يد المساعدة

من قريب أو من بعيد.

إهـــــــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى من قال الله فيها: **"وقضى ربك أن لا تعبدوا إلّا إيّاه وبالوالدين إحسانا"**، إلى مصدر الحنان، نبع الأمان ومصدر الخير والاطمئنان إلى من ربتني فأحسن تربيتي، إلى أمي الغالية **"خيرة كلاسي"** أطال الله عمرها.

إلى من أرشدني لآخذ بأسباب النجاح وغرز في نفسي روح الاجتهاد والمثابرة، إلى سرّ نجاحي أبي العزيز **"محمد"** حفظه الله.

إلى عائلة بعطوش وعائلة كلاسي من صغيرها إلى كبيرها.

وبصفة خاصة إلى زميلتي مريم.

إليكم جميعا أهدي هذا الإنجاز العلمي، داعية المولى ـ عزّ وجل ـ أن يكلّل بالنجاح والقبول من قبل اللجنة المناقشة.

إهـــــداء

إلى من قال فيهما عزّ وجل: **"وقل ربّ ارحمهما كما ربّياني صغيرا"**.

إلى المملكة والجوهرة الغالية والزمردة المشعة والدتي وشقيقتي ورفيقة دربي أمي أطال الله عمرك وجعل حياتك حلوة كماء زمزم.

إلى من رباني فأحسن تربيتي والدي الذي لا يوجد مثله في الدنيا أحد أبى أطال الله عمرك وأوردك كعبته.

إلى الورود والرّياحين وفرحة العمر وهبة الرحمان علي إخوتي وأخواتي.

وإلى عائلة غريب الله.

إلى صاحبة القلب الطيب صديقتي أشواق.

إلى أساتذتنا الكرام وكل الرائعين في حياتي لكم جميعا شكري وإهدائي.

خطة البـــــحث

مقدمـــــة.

تمهـــــيد : الخطاب المسرحي.

الفصل الأول : المسرح الجزائري ماهيته، نشأته ومشكلة اللغة فيه.

المبحث الأول : ماهية المسرح.

المبحث الثاني : نشأة المسرح الجزائري.

المبحث الثالث : مشكلة اللغة في المسرح الجزائري.

الفصل الثاني : دراسة تطبيقية في مسرح عز الدين جلاوجي.

المبحث الأول : الفصحى في مسرح عز الدين جلاوجي.

المبحث الثاني : العامية في مسرح عز الدين جلاوجي.

خاتـــــمة

مقدمـــــــــــة

مقدمـــــــــة :

يجمع النقاد والدارسون جميعهم على أنّ الإبداع الأدبي مهما كان جنسه هو نتاج عواطفها وتجاربها وأفكارها ومعتقداتها وقيمها. فهو يعبّر بحقّ عن المجتمع الذي يولد فيه، لهذا فمسؤولية الأديب عظيمة لأنّه المرشد المصلح، فلا يمكن أن يبقى مكتوف الأيدي أمام ما يؤرّق أمّته ويوجع شعبه ويقطع أرضه وعرضه وقيمه ودينه، تلك المسؤولية إلزامية على إلزامية على كل أديب يحمل حبّا لأمّته وغيرة عليها. ومن رحم هذه المسؤولية يولد الفن بمختلف أجناسه، ولعل أهمها المسرح الذي يعدّ أبو الفنون بدون منازع.

وتعدّ اللغة الأداة الأساسية في المسرحية سواء كانت شعرية أم نثرية، فصيحة أم عامية مصدر إيحاء حقيقي للوقائع والأحداث المسرحية وتحمل الشحنات العاطفية والفكرية، وتعبّر عن آراء الكاتب وأهدافه، وما يريد توصيله للمشاهدين والقراء، ومهما قيل عن أهمية اللغة في الإنتاج الثقافي عموما والفن خصوصا، فإنّه لا يعي التمثيل دورها الحقيقي في صنع الفكر والإبداع؛ ومن ثمّ فإنّنا حيث نتأمّل ظاهرة المسرح من المنظور اللغوي، فإنّ هذا التأمّل يسمح لنا بتوضيح أكثر جوانبه الحساسية، وأشدّها تعقيدا، وأوثقها ارتباطا بمدى فنّيته، بل قد يسمح لنا بتوضيح مفارقة بارزة بين نوعين للتعبير الفني هما: الفصحى والعامية اللذان تعايشا جنبا إلى جنب في الخطاب المسرحي.

فما مدى توظيف اللغة الفصحى والعامية في الخطاب المسرحي عند عز الدين جلاوجي؟ وإلى أي مدى استطاع الكاتب التوفيق بين اللغتين؟ وهل استثمر المؤلف اللغة بنوعيها استثمارا في خطابه المسرحي؟ وماهي تجلّيات الاستعمال اللغوي المتنوع في مسرح عز الدين جلاوجي؟

من هذا المنطلق حاولنا في هذا البحث التركيز على مدى إمكانية استغلال الفصحى والعامية في الحوار المسرحي.

وقد وسم هذا البحث بـ "لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية ـ عز الدين جلاوجي أنموذجا"، ولقد قادتنا الدراسة إلى المزج بين المنهج الوصفي والتحليلي. ومن أجل الوقوف على جوانب موضوع هذه الدراسة قسّمناها إلى مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة.

خصّصت المقدّمة ـ والتي نحن بصددها ـ لمعرفة الهدف من هذا الموضوع ومنهجه وحدوده وسبب اختيار الموضوع ومصادره وخطّة البحث.

أمّا التمهيد فقد خصّ التعرّف على رح في الجزائر، بدءا من تعريف المسرح مرورا بنشأته ووصولا إلى مشكلة اللغة فيه. أمّا الفصل الثاني فكان دراسة تطبيقية للغة الخطاب المسرحي من خلال مسرحيات عز الدين جلاوجي. وختمت الدراسة بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها.

ومن أبرز العراقيل التي واجهتنا قلّة المصادر التي تناولت بالدراسة والتحليل المسرح الجزائري كظاهرة فنية عبرت عن قضايا المجتمع الجزائري وهمومه، وكذا ظاهرة ازدواجية لغة الخطاب في المسرح الجزائري يضاف إليها صعوبة الحصول على هذا النوع من الدراسات في هذا المجال.

لا يفوتنا في نهاية هذا البحث أن نقدم أسمى عبارات الشكر والعرفان لأستاذنا "أمحمد حطاب" الذي تفضّل بالإشراف على هذا العمل المتواضع، والذي لم يبخل علينا بعونه ونصائحه القيّمة، وإن أصبنا فبتوفيق من الله عزّ وجل فإن أخطأنا فمن أنفسنا، وما الكمال إلّا لله عليه توكّلنا وبه نستعـين.

تمهيـــــــــــد

تمهيـــــــــد:

يرد لفظ الخطاب مقترنا بوصف أو بصفة دالة عليه، مثل الخطاب الديني، الخطاب المسرحي، ولذلك ورد المصطلح بتعريفات متنوعة بوصفه فعلا يجمع بين القول والعمل، فهذا من سماته الأصلية.

والخطاب المعاصر عامة والجزائري خاصة بكل أنماطه يحمل كل مقومات الواقع العربي من قيم ومبادئ ومفاهيم وأفكار تتنوع على محورين عمودي يمثل التراث المتراكم عبر العصور، وأفقي يمثل كل الاتجاهات والمذاهب والتيارات المحلية والأجنبية، فكلما اتسع نطاقها وتعددت مضامينها وكثر الإنتاج الفني كلما كان قاب قوسين أو أدنى من الإحاطة الجيدة بالخطاب الفعال[1].

مفهـــــوم الخطاب :

1- لغة :

الخطاب لغة: خَطَبَ الخَطْبُ: الشأن أو الأمر، صَغُرَ أو عَظُمَ، وقيل هو سبب الأمر. يقال: ما خطبك؟ أي: ما أمرك؟ وتقول: هذا خطب جليل وخطب يسير. والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال؛ ومنهم قولهم جُلَّ الخَطْبُ أي عظم الأمر والشأن. وفي التنزيل العزيز قال تعإلى: **" قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ "**[2]، وجمعه خطوب[3].

---

[1]- رزان محمد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للتوزيع، ط1، 2003، ص14.

[2]- سورة الذاريات، الآية 31.

[3]- محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط3، 1414، ص98.

اختلفت تعاريف الخطاب باختلاف المنطلقات الأدبية واللسانية، ومن بينها نذكر:

2- اصطلاحا :

- الخطاب مرادف للكلام، أي الإنجاز الفعلي للغة، بمعنى " اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة، كما، أنه يتكون من متتالية تتشكل مرسلة لها بداية نهاية "[1].

- الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل[2]؛ أي رسالة أو مقول[3].

وبهذا المعنى يلحق الخطاب بالمجال اللساني، لأن المعتبر في في هذه الحالة هو مجموع قواعد تسلسل وتتابع الجمل المكونة للمقول، وأول من اقترح دراسة هذا التسلسل هو اللغوي الأمريكي (سابوني زليج هريس)[4].

- والخطاب حسب (بنفنيست Benveniste) هو:" كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال "[5].

- ومن ثم يميز (بنفنيست Benveniste) بين نظامين للتلفظ، هما الخطاب والحكاية التاريخية، هذا التمييز ينشأ من كون الخطاب لا يقتصر في مفهومه على أنّه وحدة لسانية مفرغة، بل تتعالق هذه الوحدة مع الثقافة والمجتمع، فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها

---

(1)- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص21.

(2)- دومينيد مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص35.

(3)- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص10.

(4)- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط، 2004، ص21.

(5)- نفـس المرجع، ص22.

وهدفها شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية، يختلف عن الحكاية التاريخية في مستويين اثنين هما الزمن وصيغ الضمائر [1].

فالخطاب هو مجموعة متناسقة من الجمل، أو النصوص أو الأقوال، فهو منهج في البحث في المواد المشكلة من عناصر متميزة ومترابطة سواء أكانت لغة أم شيئا شبيها باللغة ومشتمل على أكثر من جملة أولية، أو أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المتلقي أو نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث يبلغ رسالة ما. ويسعى التلفظ به إلى التأثير في المتلقي بواسطة فرضيات ورؤى وأحاسيس، مما يتطلب مبدئيا ديمومة في إنتاجه وتلقيه وتماسكا داخليا وتدليلا مقنعا وصورا تعبيرية ولغة واضحة.

عنـــــد العرب :

ورد مصطلح الخطاب في مواضع عدّة، منها قوله تعإلى:

"وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا" [2]، والمصدر في قوله تعإلى: **" وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ"** [3].

ومن جانب آخر فلا نعدو الحقيقة إذا قلنا: إنّ لفظ الخطاب قد ورد عند الأصوليين انطلاقا من أنه الأرضية التي استقامت أعمالهم عليها.

---

[1]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط، 2004، ص11.

[2]– سورة الفرقان، الآية63.

[3]– سورة ص، الآية20.

فتردد كثيرا عندهم اشتقاقات مادة (خَطَبَ)، ومن الأدلة على ذلك إيرادهم لاسم الفاعل (مُخَاطِب)، ولاسم المفعول (مُخَاطَب) بوصفهما طرفي الخطاب.

عنـــد الغربيين :

ظهر مصطلح "خطاب" في حقل الدراسات اللغوية الغربية، حيث شهد نموّا وتطورّا في التفاعلات الألسنية، خاصة بعدما ظهر كتاب فردينا رد دي سيسير Ferdinand de Saussure محاضرات في اللسانيات العامة[1].

مصطلح الخطاب أصبح متداولا في مجالات عديدة، منها نظرية الأدب وعلم الاجتماع والألسنية والفلسفية، والكثير من الحقول المعرفية الأخرى، وشاع استعمال هذا المصطلح لدرجة أن الكثير من الباحثين دأب على تركه دون تعريف أو تحديد، وكأن استعماله أصبح أمرا بديهيا وبسيطا لدى الجميع[2].

فمجال تحليل الخطاب يركز على بنى اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعية، كما نجد ذلك في بعض الخطابات كالمحادثة والاستجوابات والتعاليق والخطب.

فالخطاب اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع ونشاطا متبادلا بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي.

---

[1]– ينظر: إبراهيم صالح، تحليل الخطاب الأدبي، دار التنوير، الجزائر، د ط، 2013، ص09.

[2]– ينظر: سارة مليز، الخطاب، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، 2004، ص20.

الفصل الأول :

المسرح الجزائري ماهيته، نشأته ومشكلة اللغة فيه.

المبحث الأول : مـــــــاهية المسرح

تمهـــــيد :

يعد المسرح احد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب بل يعد مؤسسة تربوية تهم جميع الطبقات الاجتماعية، ويسعى المسرح إلى إحياء التراث والماضي بصورة تتناسب مع مطامح الجمهور من جهة، كما يعمل على بث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية من جهة أخرى[1].

مفهـــوم المسرح :

أ- لغة :

المسرح Théâtre، سرحت سرحا وسروحا، وسرح السيل: "جرى جريا سهلا"، وسرحت المواشي: أرسلها ترعى[2]، وتعني المرعى والفناء؛ أي فناء الدار [3]. وكلا التعريفين يتفقان على أنه مكان للترويح عن النفس.

ب- اصطلاحا :

هناك عدة تعريفات للمسرح نورد منها:

---

[1]- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص22.

[2]- محمد الجبري، فكر ونقد، مجلة ثقافية فكرية، السنة العاشرة، العدد95، فبراير،

[3]- عبد الواحد عوزي، المسرح في المغرب العربي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1998، ص

– هو فن تشخيصي يقوم على محاكاة الأفعال البشرية بالعيون والحركة، باستخدام الجسد كمادة أولية ومحورية للتعبير وما يرتبط به من إشارات دالة على الزمان والمكان أمام جمهور حاضر[1].

– إنّ المسرح هو الفن القائم على المشاهدة والرؤية، ولا أدل على ذلك من أصل كلمة مسرح في حدّ ذاتها، فكلمة مسرح مأخوذة**Théatre**من الكلمة اليونانية **Théatron** والتي تعني حرفيا مكان الرؤية والمشاهدة[2].

– المسرح وسيلة تبليغ تقوم على أسس جمالية لحمتها الخيال والإبداع، فالتبليغ المسرحي يتخذ لنفسه عدّة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابس وماكياج...إلخ، وله لغة يعبر بها عن الواقع بأدوات فنية ملائمة، وله غاية أثناء ذلك، وهي وصف هذا الواقع الناشئ في النفس الباطنية، متسرب إليها عن طريق العالم الخارجي المولج في النفس الإبداعية[3].

المسرح نص يكتب كي يمثل على الخشبة، وأهم ما يميز هذا الفن، هو الفعل، أي الحدث؛ فالحوادث والأفعال هي التي تشدّ المتفرج، كما يقوم على الموسيقى والرقص والغناء والحركة، ويعتمد على الإضاءة، والهندسة، والعمارة، والنحت.

---

[1]– حسن المنيعي، المسرح...مرة أخرى، دار النشر سلسلة، المغرب، ط1، ص49.

[2]– شكري عبد الوهاب، النص المسرحي: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2007، ص07.

[3]– ينظر عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983، ص15.

المبحث الثاني : نشأة المسرح الجـــزائري

جاءت نشأة المسرح العربي استجابة للظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تمرّ بها المجتمعات العربية، وهي تكافح في سبيل الحرية وتحقيق النهضة في العصر الحديث، فقد هيأت هذه الظروف تربة اجتماعية وفكرية صالحة لقيام المسرح العربي. فبحكم أنّ المسرح فن جماعي في الأداء والتلقي، فإنه يجد ازدهاره في مناخ الحركات الشعبية والديمقراطية، ولذلك ارتبطت نشأة المسرح العربي بعاملين، أولهما ذاتي يتصل بظروف النهضة العربية نفسها، وثانيهما خارجي يتمثل في الاتصال بالحضارة الغربية[1].

وطبعا فإن هذا التأخر ي نشأة المسرح العربي مقارنة بالعالم الغربي العريق في مجال المسرح، قد دفع الكثير من الباحثين إلى اعتبار ذلك " خسارة حضارية وتاريخية " [2]، ينبغي الرد عليها إبرازا لأصالة الذات العربية، وذلك بتقديم التبريرات المنطقية التي دفعت بالعرب المثقفون حضاريا في العصور الماضية إلى الإعراض عن إدخال فن المسرح بشكله اليوناني إلى الثقافة والبيئة العربية، فحركة التثاقف التي حدثت بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة اليونانية قد أدت إلى استفادة الأولى من الثانية، فما أكثر ما أخذ وترجم العرب من علوم اليونان ومعارفهم، وربما يكون فن المسرح هو اللون الوحيد الذي ظل خارج دائرة اهتماماتهم، رغم أنّ لا أحد بإمكانه إنكار قوة التراث المسرحي اليوناني بقواعده وأصوله، وإنتاجاته الإبداعية أيضا،

---

(1)– عبد المنعم تليمة، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1975، ص197_198.

(2)– محمد سكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الفصول الأربعة، منشورات رابطة الأدباء والكتاب، عدد: 34، 1986، ص208.

وتذكر " ثمارا ألكسندر" أن الجزائر هي التي احتضنت بين عامي 1968_1969 المناقشات الحامية التي كرّست لمسألة ظهور وتطور المسرح العربي، بمبادرة من "عزيزة محمد"، حيث حاول المشاركون في الحوار أن يفسروا قبل كل شيء قضية إهمال الفن المسرحي أو دخوله طيّات النسيان طيلة هذه الفترة على الرغم من ثراء الثقافة العربية[1].

إنّ الدارس لمحور نشوء المسرح في الجزائر يلاحظ أنه قد ولد في سياق ظروف محاولات التحرر من الاستعمار الفرنسي، فهو واحد من أهم قلاّع المقاومة الثقافية، والتي بدأت تتضح معالمها في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تشكلت بوادر النهضة وأفرزت "بناء فلك ثقافي جديد، يحتل فيه المسرح مكانة خاصة، فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية "[2].

وهذا يدلّ على أن ولادة فن المسرح في الجزائر لم تكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين، ولكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية حضارية في إطار انسجام كليّ مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية، فليس غريبا إذن أن تكتشف شخصية وطنية هي ـ شخصية الأمير خالد ـ[3].

---

[1]– ثمارا ألكسندر وفنا بوتيستيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981، ص10.

[2]– عبد القادر جغلول، الاستعمار والثقافات في الجزائر، تر: سليم قطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص110.

[3]– الأمير خالد عاش ما بين (1875-1936): حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، مثقف وعسكري وسياسي جزائري، ثائر ضد الاستعمار الفرنسي، أصدر جريدة الإقدام سنة 1920، كما حثّ على إنشاء الفرق المسرحية، وأسس منظمة سياسية سماها: " الأخوة الجزائرية " داعيا المثقفين إلى كشف الماضي المجيد للأمة الجزائرية، كما أسس وترأس حزب نجم شمال إفريقيا.

خلق ستار مشهد الإرهاصات الأولى لنشوء المسرح الجزائري، حيث يذكر (إسطنبولي محمد) أن الأمير خالد بحكم تكوينه الإسلامي وإطلاعه الواسع على الثقافية الفرنسية، قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة[1].

على الرغم من إدراك النخبة الجزائرية المثقفة لما لفن المسرح من أهمية، إلا أن العمل على تأسيس هذا المسرح الجزائري المنشود لم يكن بالأمر الهيّن، فالكثير من الكتابات التي أرّخت للمسرح الجزائري قد تعرضت للفشل[2] الذريع الذي منيت به الفرقة المسرحية المصرية بقيادة جورج أبيض سنة 1921، حيث قدمت مسرحيتين لنجيب حداد باللغة العربية الفصحى هما: (صلاح الدين الأيوبي) و(ثارات العرب) في مسرح العاصمة ووهران وقسنطينة، وكان مقياس الفشل الذي احتكمت إليه تلك الكتابات[3] هو عدم إقبال الجمهور على مشاهدة عروض تلك الفرقة، رغم أن الأمير خالد قد قام دور كبير في الدعاية لها ومساعدتها في تقديم عروضها.

إنّ ظهور المسرح الجزائري في العشرينات من القرن الماضي كان بناءا على تأثره بالمسرح العربي وليس الفرنسي، " فرغم مكوث الفرنسيين حوالي قرن في الجزائر فإنّ الجزائريين لم يقلدوهم في هذا الميدان منذ أول عهدهم"[4]، وإنّ لهذا الموقف المقاطع لأشكال الثقافية

---

[1]– محمد محبوب، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، السنة الثامنة، العدد: 35، 1976، ص67-69.

[2]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830–1954، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، ج08، 1998، ص442–443.

[3]– سعد الدين بن أبي شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر: حمار عائشة، مجلة الثقافة، العدد: 55، الجزائر، 1980، ص30.

[4]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954، ج05، ص416.

الفرنسية، دلالاته السياسية المقاومة، فكان هذا الخيار تدعيما "لروح المقاومة التلقائية التي جسدتها مقاطعة الجزائريين للمؤثرات الفرنسية في الثقافة واللغة والأدب"[1].

لقد انطبع المسرح الجزائري منذ انطلاقته على يد رواده الأوائل (علالو، بشطارزي والقسنطيني) بالطابع الشعبي، وفي تعريفه للمسرح الشعبي يرى (برشيد عبد الكريم): أنه مسرح نجد فيه شيئين على الأقل: النزول إلى الطبقات الشعبية، ومخاطبتها بلغتها اليومية[2]. ويمكن شرح عنصر النزول إلى الطبقات الشعبية بكون المسرح الشعبي: "يستنبط أحداثه من حياته الشعب، فهو عين مجسمة تأخذ من التراث التاريخي ومن التقاليد والعادات مشاهد تعرضها على الجمهور لكي يحكم لها أو عليها، ويرى الصالح من الباطل فيجد الحلول الملائمة لواقعه ونمط حياته، ومن هنا كان المسرح الشعبي له صفة توجيهية، لأنه يعبّر عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي لشعب ما، وهو مسرح يوجه إلى الجمهور بدون تمييز، وهدفه أن يقدم إلى الجمهور مؤلفات مسرحية يفهمها بسهولة، وتثقفه وتساعده على رفع مستواه التربوي والأخلاقي والثقافي"[3].

إنّ للمسرح الجزائري خصوصيات تميزه عن غيره من المسارح الأخرى، كونه نشأ في بيئة تميزه عن غيره من طرف هواة مولعين بالفن الرابع، عرفوا الفرجة الفنية وأشكالها، وتأثروا بالمسرح الأوربي والعربي، ناهيك عن زيارات الفرق المسرحية القادمة من تونس سنة 1911،

---

[1]– مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر، العدد: 08، ص116.

[2]– شاوول بول، حوار مع عبد الكريم بورشيد، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، العدد: 07، السنة 15، 1979، ص45.

[3]– سعدية، مفاهيم عامة حول المسرح الشعبي، مجلة الحلقة، الجزائر، العدد: 01، السنة الأولى، أفريل 1972، ص45.

ومن المشرق العربي فرقة جورج أبيض سنة 1912، " كل تلك المعطيات دفعت الرواد الأوائل لاستلهام الفن الرابع وتكوين فرق مسرحية معتمدة على خبراتها الذاتية "[1].

وبعد سنوات من نشأة المسرح الجزائري باللغة العربية والعامية، تشكلت فرق مسرحية بمبادرات فردية برهنت على وجودها، "وبدأت انطلاقة التأليف والترجمة والاقتباس ليصبح المسرح مقبولا ومستأنسا لدى المتفرج الشعبي، متحدين النقص الهائل في التأليف المسرحي للغة العربية، وقلة الترجمة من الإبداعات العالمية في الأدب المسرحي"[2].

وقد غلب على الرواد المسرحيين الأوائل الارتجال في الاقتباس والتمثيل، حيث كان الحوار خلال العرض يزيد وينقص، ولا يحترموا النص في كثير من مسرحياتهم، لأنّ هدفهم تقريب المسرح للجماهير كوسيلة للتعبير والتغيير، فالشعب الجزائري في عمومه يتميّز بثقافة شفوية حكواتية "فكانت مهمة المؤسسين الأوائل جلب الجمهور للتعرف على الفن المسرحي الجديد والتعرف من خلاله على الهموم وثقافات الشعوب الأخرى، لذلك نجد الروّاد الأوائل تناولوا المواضيع الاجتماعية والتاريخية والدينية بتلميحات سياسية وإيحاءات، واستخدموا التراث الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة، كما اقتبسوا من آداب المسرح العالمي"[3].

إنّ المسرح الجزائري استطاع أن يقدم أول عرض مسرحي من خلال مسرحية " في سبيل الوطن" حيث كان يوم عرضها في 22 ديسمبر 1992[4]، من إخراج الكاتب محمد رضاالمنصلي، وهي دراما اجتماعية مكونة من فصلين، كان قد عرضها هذا الأخير بعد

---

[1]– نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، وزارة الثقافة للنشر، الجزائر، ط 1، 2006، ص140.

[2]–نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، وزارة الثقافة للنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص40.

[3]–نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، وزارة الثقافة للنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص141.

[4]– مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص22.

عودته من لبنان إلى الجزائر ليؤسس بذلك فرقة التمثيل العربي، وتعد هذه المسرحية أول عمل مسرحي قدم باللغة العربية في تلك الفترة في الجزائر.

كما يضيف الباحثون أن البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت مع زيارات الفرق المصرية إلى الجزائر " فرقة جورج أبيض" قبل سنة من ظهور مسرحية " في سبيل الوطن"، كان ذلك ضمن رحلتها إلى شمال إفريقيا، أعقب ذلك زيارة فرقة " فاطمة رشدي" وفرقة " محمد عز الدين"[1].

ونظرا لنقص الخبرة والتجربة الفنية مع ممارسة السلطات الاستعمارية مع تضييق ومحاصرة للغة العربية الفصحى، أدى ذلك إلى فشل طريق الإبداع المسرحي الجزائري، لتأتي سنة 1925 التي سعى من خلالها المؤلفون إلى كشف مضمون المسرحيات في الدول التي سبقت إلى اكتشاف فن المسرح، فاعتمدت المسرحية على الفلكلور المحلي، ويظل المسرح لفترة طويلة بعيدا عن تناول المثقفين، ولذلك ظل الممثل الجزائري هو المؤلف أيضا، لتكون سنة 1926 السنة التي عرضت فيها مسرحية (جحا) التي كتبها وأخرجها الكاتب الجزائري علي سلالو (علالو)[2]. بذلك يكون علالو قد وضع حجر الأساس للمسرح الجزائري. حيث استطاع تجسيد عادات مسرحية في أوساط الجماهير الجزائرية، حيث استعمل فيها اللغة الشعبية. لغة عامة الشعب، وهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة. وبهذا أراد علالو أن يطور المسرح الجزائري، وذلك عن طريق مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلم بها في حياته اليومية والمعبرة عن هويته وثقافته التي ينتسب إليها، بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوربي.

---

[1]- زيان محمد، لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، 2009، ص23.
Uge/ibda3.org/L1764-topic.

[2]- المرجع نفســه، ص23.

إنّ هذه الأعمال كانت لفتت السلطات الاستعمارية، التي سعت إلى تشديد الخناق على المسرح لتحول دون تطويره والسير به إلى الأمام، واستمر هذا الانقطاع إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية، لتشكل هذه الفترة انقطاع الكتابة المسرحية وانحصار دائرتها لانشغال الكاتب بأمور أخرى[1].

بعد هذه الفترة نجد المسرح الجزائري قد اعتمد على المترجم من المسرحيات الأجنبية، واللجوء إلى المقتبس من ذلك. وظهر ذلك في أعمال ولد عبد الرحمان كاكي مع رواية المداح وقصة الأولياء، استعمل فيها لغة شعبية في قالب شعري مقفى بأسلوب محكي، قد شكل قصائد شعرية ملحونة ومطلوبة بأسلوب ملحمي، وهي تعبر حقيقة عن الحدث الدرامي، وذلك باستعماله للشعر الملحون المنقول عن الشعراء الشعبيين كسيدي لخضر بن خلوف وسيدي عبد الرحمان المجذوب، وذلك لاستلهام التراث الشعبي وعصرنته حسب روح العصر وأذواق الجمهور، وتعدّ مسرحياته الموسومة بـ: "بني كلبون" و" القراب والصالحين" و" كل واحد وحكمه" من أهم التجارب المسرحية في الجزائر والتي دفعت بالمسرح الجزائري مسافة بعيدة

إلى الأمام[2]، وجعلته يحذو ركب الأداء المسرحي الغربي، حيث استطاع كاكي من خلالها أن يدخل على المسرح الجزائري ذوقا جماليا من خلال القصائد الشعبية المتخلّلة لمسرحياته[1].

---

[1]– بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، المركز الجامعي سعيدة، الجزائر، العدد: 06، 2006، ص53.

[2]– بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مرجع سابق، ص53.

وظلّ المسرح الجزائري يمتاز باستخدامه اللغة الشعبية المعبّرة عن الواقع السياسي والاجتماعي للطبقات الشعبية، حتى ظهرت أعمال كاتب ياسين وتجاربه العامة في محاولة الكتابة باللغة العربية الفصحى.

وما يلاحظ عن المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة أنّه شهد ارتفاعا في الإنتاج وقمّة الإبداع، واستعمال اللغتين العربية الفصحى واللغة الشعبية الجزائرية، وهذا ما يجعله يتميّز عن المسرح الفرنسي المستخدم للغة الفرنسية، ومن أشهر المسرحيات المنجزة في العصر الحديث " الشهداء يعودون"، وهي تتحدث عن مرحلة انتقاد النظام الجزائري[2].

وقد السعي الكثير من اللغويين والمبدعين الجزائريين إلى الارتقاء بلغة المسرح نصّا وتمثيلا، ومن هؤلاء الشاعر بوزيد حرز الله، الذي ساهم بقدر كبير في تدقيق نص مسرحية " لغة الأمهات"[3]، وتمّ عرضها في مهرجان قرطاج، وحظيت بإعجاب المشاهدين.

عرف المسرح الجزائري نشاطا كبيرا في الفترة الأخيرة، مقارنة بالمرحلة الأولى إنتاجا متوسطا متميّزا باستخدام اللغة الشعبية القريبة من الجمهور، كما وجد المسرحيون في التراث ينابيع صافية تلهم تجاربهم، وتروي طموحاتهم الفنية، وبرغم كلّ المصاعب التي مرّ بها المسرح

---

[1]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2011، ص23.

[2]– أنور محمد، المسار المسرحي الجزائري، ص273.

[3]– المرجع نفسه، ص273.

في الجزائر سواء إبّان الاحتلال أو بعد الاستقلال فقد استطاع القيام بدور إيجابي برغم تواضع أشكاله الفنية، ليتميّز في المرحلة المتأخرة باستخدام اللغة العربية الفصحى، حيث

كان هناك نهوضا حقيقيّا تأليفا وتمثيلا، حيث أصبحت أعدادا كبيرة من الممثلين والمؤلفين يستعملون اللغة العربية الفصحى، ويفضلونها على العامية والفرنسية، حتى وجد من الممثلين من لا يقبل الأداء إلاّ بالفصحى.

المبحث الثالث : مشكلة اللغة في المسرح الجزائري

إذا تتبّعنا مراحل تطور المسرح العربي عموما، والمسرح الجزائري على وجه الخصوص، فإنّنا نجد مشكله استخدام اللغة في التعبير المسرحي قد أثارت نقاشا وجدلا واسعا بين الكتّاب والنقاد المسرحيين. فقد رأى بعضهم أنّ الفصحى هي الطريق الوحيد الأمثل للتخاطب في الميدان المسرحي، ورأى البعض الآخر أنّ اللغة العامية هي الأمثل للتخاطب والكفيلة بتخطّي هذه العقبة لكونها مشتركة يستطيع فهمها الإنسان العربي عامة، إلّا أنّ الفصحى لم تكن مفهومة في الأوساط الشعبية نظرا لتفشّي الأمية، كما أنّها لم تكن لغة حياة يومية، بل كانت لغة الثقافة والآداب والحضارة.

تلعب اللغة دورا هاما في التماسك الاجتماعي للشعوب والأمم، وتقوية وحدتها، لهذا استهدف الاستعمار الفرنسي منذ احتلاله الجزائر القضاء على اللغة العربية باعتبارها عامل وحدة وتماسك للشعب الجزائري، وأحد عناصر هويته الوطنية الأكثر أهمية. فكان قادة الحملة الفرنسية يدركون جيّدا هذه الحقيقة، لهذا كانت من أولى التوصيات التي أعطيت للجيش الفرنسي في بداية الاحتلال، سنة 1830: "علّموا لغتنا وانشروها حتى تحكم الجزائر فإن حكمت الجزائر فقد حكمناها حقيقة"[1].

من هذا المنطلق اتّخذت الإدارة الاستعمارية مجموعة من القرارات المجحفة في حقّ اللغة العربية، من أشهرها نذكر قرار وزير الداخلية شودان (chaudin) سنة 1938، والذي اعتبر

---

[1]– مازن المبارك، دور اللغة في التعليم العالي، المؤتمر التربوي لتطوير التعليم العالي والجامعي، دمشق، د ط، 1971، ص562ـ563.

اللغة العربية لغة أجنبية في الجزائر ويمنع تدريسها أو تعليمها في معاهد التعليم، سواء منها الحكومية الفرنسية أو الشعبية الحرة، وذلك كمعاهد التعليم العربي الحرّ، إلّا بترخيص من إدارة الاحتلال[1].

هذا الاعتداء على اللغة العربية ولّد مقاومة شديدة لدى الشعب الجزائري عكستها مقاطعات كثيرة من الأسر للمدارس الفرنسية، ورفضها إرسال أبنائها للتمدرس فيها، وكذلك الحركة الوطنية والأحزاب والجمعيات والنوادي كلّما عبّرت عن مواقف مدافعة عن اللغة العربية، عكستها برامجها وأدبياتها، وبرنامج جمعية العلماء الجزائريين خير مثال على ذلك [2]، والمسرح الجزائري منذ إرهاصاته الأولى قدّم عروضه باللغة العربية الفصحى، ساء في مطلع ق20، أو بعد الحرب العالمية الأولى مع الطّاهر علي الشريف ومحمد رضا منصالي.

لكن مع عرض مسرحية "جحا" لسلالي علي في 12-04-1926 بالعامية عرفت الأوساط الأدبية والفكرية في الجزائر نقاشا حادًّا حول لغة الإبداع المسرحي واجتذاب الجمهور العريض هل هي اللغة العربية الفصحى أم العامية ؟؟

لقد تحوّل هذا النقاش الهادئ في البداية إلى صراع بين المسرحيين الجزائريين، تفنّن النقاد والباحثون في وصفه، فأحمد شنيقي يقول في هذا الصّدد:

---

[1]– مازن المبارك، دور اللغة في التعليم العالي، مرجع سابق، ص128.

[2]– من الأهداف الكبرى لجمعية إحياء اللغة العربية وثقافتها والعمل على نشرها في البلاد، أنظر في هذا الصدد، رابح تركي، التعليم القومي والشخصية الوطنية، ص204.

"وجاءت مسرحية علّالو كالقنبلة التي أحرجت اللغة العربية الفصحى، التي أصبحت تنحصر في الشريحة المثقّفة أو النخبة "[1]، فحسمت تلك المسرحية معركة كانت تدور بين أنصار المسرح الفصيح وأنصار المسرح الدّارج.

وبشطارزي يعلّق على المشكلة بقوله: "مسرحية جحا كانت بداية خصومة بين العربية والفصحى والدرجة"[2].

إنّ هذا الوصف يعكس حدّة الصراع الذي عرفته ساحة المسرح، بين أنصار اللغة العربية الفصحى وأنصار العامية، حيث قدّم كل منهم حججه وبراهينه على صحّة وجهة نظره، وكيفية التعامل مع مسألة اللغة، ونرى بأنّه من الضروري أن نتعرض لموقف الطرفين.

بالنسبة للمدافعين عن اللغة العربية الفصحى وضرورة استعمالها في العروض المسرحية، يبرّرون موقفهم هذا بما يلي:

ـ اعتبار اللغة العربية الفصحى اللغة الوحيدة للتعبير عن مسرح أصيل قادر على تناول ومعالجة المواضيع المرتبطة بالتاريخ القومي للجزائر، وذلك لأنّه بفضل غناها وثراها "نستطيع أن نعبّر عن نبل المشاعر وتحافظ للشخصيات على مهابتها وقيمتها..."[3].

---

[1]– بوجادي علاوة، الطاهر علي الشرف رائد المسرح المغموط، الخبر الأسبوعي، عدد457، ديسمبر، 2007، ص23.

[2]– المرجع نفسه، ص67.

[3]– المرجع نفسه، ص47.

ـ كون اللغة العربية "الطريق الوحيد للتخاطب في ميدان المسرح بين بلدان الوطن العربي، باعتبارها اللغة المشتركة بين شعوبه والكفيلة بتخطّي مشكل اللغة نظرا لتنوع لهجاته"[1].

ـ اعتبار اللغة العربية الفصحى اللغة القومية للجزائر، واستعمالها ضروري وذلك "حفاظا على المبدأ الوطني والقومي وردًّا على الهجوم الموجّه إليها...، من عدوّ حاقد عليها متآمر..."[2]، فاستعمالها في المسرح إذن نوع من الصمود عن طريق التميّز والابتعاد عن لغة المستعمر، وكذلك "وسيلة لإيقاظ النّيام وتحدّي المستعمر... ومن ثمّ عبّرت المسرحيات الأولى... عن الحنين إلى أمجاد الماضي والرّغبة في إحيائها واسترداد فاعليتها"[3].

ـ تشويه دعاة استعمال العامية للغة العربية وذلك باستعمالهم لكلمات دخيلة مأخوذة من عدّة لغات ولهجات فرنسية، إسبانية وبربرية... وقد قال سلالي في هذا الصّدد: كان بشطارزي يستعمل في حواراته لغة الشارع المتكوّنة من العربية، والبربرية والفرنسية، بل أحيانا لغة السابر (sabir)، ولغة السابر عبارة عن خليط من الكلمات الإسبانية والإيطالية والعربية التي كانت تعرف في الجزائر بلغة فرانكا (lingua franca) ، وقد عرّفتها تمارا ألكسندرا كما يلي: "العامية هي خليط من اللهجات وليست العربية والفرنسية فقط بل مزيج من لغات البحر الأبيض المتوسط"[4].

---

[1]– بوكروح مخلوف، ملامح من المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص281.

[2]– فضلاء محمد الطاهر، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص81.

[3]– علي الراعي، المسرح تاريخا ونضالا، مرجع سابق، ص281.

[4]– تمارا ألكسندر، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981، ص10.

حسب أنصار هذا الطرح تعتبر عامية القسنطيني الأكثر إساءة إلى اللغة العربية، حيث أنّ هذا الأخير كان يصدر أصواتا غريبة ويستعمل نطق غير سليم للكلمات والألفاظ العربية، ممّا جعلهم يعتبرون بأنّ "عامية قسنطيني قد أخّرت اللهجة الجزائرية المشتركة، بما فيها من العنة وتعويج الفم والهبوط في التعبير أحيانا"[1].

أمّا بالنسبة للمدافعين عن استعمال العامية فيبرّرون موقفهم بما يلي:

ـ كون العامية المستعملة في العروض المسرحية "أكثر واقعية وأقوى نضجا وأزر إنتاجا، باعتبار أنّ أغلبية المسرحيين الجزائريين أصبحوا يستعملونها في تأليف وتقديم مسرحياتهم"[2].

ـ أنّ مشكلة اللغة في المسرح لم يطرحة فقط في الجزائر، بل كامل العربية، "فكل الأقطار العربية تمارس المسرح باللسان الدارج، والقليل منها احتفظت بمسرح يعتمد الفصحى موجّه للنخبة في سوريا وفي مصر وفي العراق"[3].

ـ أنّ هذا الصراع لم يحلّ دون تطور المسرح الجزائري واضطلاعه بدوره في المقاومة الوطنية ضدّ الاستعمار، إذ "ظلّ يتطور ودوره يزداد في الثقافة ويبرز، وأنّ اللغة لم تعد مشكلة فيه، فقد تقبل الجميع فيما يبدو استعمال اللغة العربية سواء كانت فصيحة أو دارجة"[4].

---

[1]– أبي القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1989، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص442 ـ 443.

[2]– فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، مرجع سابق، ص282.

[3]– علاوة بوجادي، الطاهر علي الشريف رائد المسرح المغموط، مرجع سابق، ص23.

[4]– أبي القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830 ـ 1989، مرجع سابق، ص430.

لكن رغم تأجّج هذا الصراع بين المسرحيين إبتداءا من 1947، فإنّ هذا لم يمنح بعض المسرحيين والممثّلين من البحث عن مخرج وحل لهذا الإشكال يقوم على إلى الفصحى، وهذا ما ذهب إليه أحمد توفيق المدني في قوله: "أمّا في خاصة مدينة الجزائر، فالمسرح لا يستطيع أن يكون من أول أمره عربيا فصيحا بصفة بحتة، القلّ ما يفهم تلك اللغة بين طبقات العمال الفقيرة وطبقات المتعلمين تعليما فرنسيا بل لابدّ من التدرّج شيئا فشيئا وانتقاء عامية راقية للروايات تكون صلة وصل بين العامية الحالية والعربية الفصحى"[1].

إنّ هذا الطرح ليس بالجديد، وقد سبق لتوفيق المدني أن خاض فيه عندما نادى باستعمال لغة وسطى مفهومة من قبل فئات كل المتفرّجين "تقوم أساسا على اللغة العربية الفصحى بكل ما تحويه من كنوز لغوية، على أن يجري تبسيط النحو الصرف فيها إلى حدّ كبير، وأن تدخل فيها التعابير الدارجة والعامية الراقية المستعملة في لغة الحديث"[2]، لأنّ من العروض المسرحية في النهاية هي التمكّن من الوصول إلى الجمهور ومخاطبته بلغة يفهمها، وهذا ما ذهب إليه سلالي علي في قوله الذي نقله لنا أحمد بيوض: "كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة، فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة..."[3].

---

[1]– أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، مرجع سابق، ص367.

[2]– تمارا ألكسندر، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص191.

[3]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926.1989، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2011، ص23.

وفي كل الأحوال، فإن كلا من المسرح المستعمل للعامية أو المستعمل للغة العربية الفصحى قد لعبا الدور المنوط بهما في مقاومة الاستعمار، فالاثنان يعبّران عن الهوية الثقافية للشعب الجزائري، ولكل منهما جمهوره، سواء من المتفرجين أو من المتتبّعين للمسرحيات على موجات الإذاعة، والصراع الذي وقع بينهما بسبب اللغة التي يجب استعمالها كان ثريّا، وسرّع من وتيرة تطور المسرح الجزائريين، وجعل كل طرف من أطراف الصراع يجتهد ويبدع ليثبت جدارته، ولو أنّه في الواقع، موضوع المسرحية هو الذي يفرض لغتها ويملي على الممثّلين "كيف يتحرّكون ويمثّلون وينطقون لغة حيوية بالممارسة سواء عامية أو فصحى، لأنّ اللغة وسيلة وليست هدفا، ذلك أنّها كائن حيّ يكتسب حيويته بالممارسة والاستعمال وحرية الاختيار "[1].

إنّ الصراع الذي قام بين دعاة استعمال اللغة العربية ودعاة استعمال اللغة العامية في العروض المسرحية، وذلك منذ عرض مسرحية "جحا" سنة 1926، يعكس حيوية المشهد الثقافي والفكري للجزائر آنذاك، والجدل الذي ظهر بسبب هذه المسألة كان مفيدا، وسمح بتطور المسرح الجزائري، الذي قدّم لنا أعمالا درامية جيّدة باللغتين، سمحت لأصحابها بتمرير الرسالة التي يريدون وباللغة التي يحسنون، ومن أقرب للطرق للتأثير على الجمهور، إضافة إلى ذلك فإنّ مشكلة اللغة في المسرح لا تنفرد بها الجزائر لوحدها بل مسّت كافة الأقطار العربية التي عرفت نشاطا مسرحيا.

---

[1]– محمد قادة، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، (أطروحة دكتورة)، دراسة نقدية لنماذج من النصوص المسرحية الفصيحة، جامعة وهران، 2007، ص18.

لقد حاول رواد المسرح الجزائري تأسيس هوية هذا المسرح المتميّز عن الآخر الأوروبي من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي واستعمال اللغة الثالثة لأنّها لغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتهم وفنونها التقليدية، قريبة من الوجدان الشعبي المحلي. "كما أنّ تراثنا الشعبي الشفاهي يحتوي على لغة شعبية عامة يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحي الجزائرية من أجل التأسيس والتأصيل. ثم إنّ العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية، لفة ثرية بثراء الفكر الذي يعبّر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، وفجّر طاقاتها عند ذلك تفجّرت لديه مكنونات الأفكار "[1].

ولهذا نجد رواد المسرح الجزائري والمهتمين بشؤونه قد استعملوا اللغة التي يفهمها الجمهور وينفعل معها، ونلاحظ في مسرحية علالو بعنوان "جحا" الذي استعمل اللغة الثالثة ونادى بها معاصروه من رجال المسرح العربي في ذلك الوقت، وعلى رأسهم الكاتب توفيق المدني الذي يقول: "يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلّبها حياة بعض الشخصيات العادية... إنّها تجربة النزول باللغة العربية الفصحى إلى أدنى لتلاصق العامية، دون أن تكون هي العامية، الارتفاع بمستوى العامية، دون أن تكون هي الفصحى، إنّها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله"[2].

---

[1]– سعد الدين دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، الجامعة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1973، ص73.

[2]– أحمد الإبراهيمي، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، تر: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص14.

كما حاول الكاتب المسرحي علالو أن يطور المسرح الجزائري، وذلك عن طريق مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلّم بها في حياته اليومية والمعبّرة عن هويته وثقافته التي ينتسب إليها بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوروبي الذي حاول أن ينمّط الجمهور الجزائري، ويجلعه متأثّرا ومقلّدا لهذا المسرح.

ملخـــص :

تعتبر إشكالية اللغة في المسرح الجزائري عموما ومنذ نشأته مسألة لم تجد الحلّ النهائي الذي يجمع عليه كل الممارسين والنقاد والمهتمين، رغم محاولات إيجاد حل توافقي وسطي تمّ تسميته بـ "اللغة الثالثة". وهي ليست لغة دارجة عامية تماما، وليست لغة عربية فصيحة لكنها تجمع بينهما بحيث تخدم الخطاب اللغوي في المسرح، وأهم مميّزات هذه اللغة أنّها تتخلّص من المؤثرات الصوتية واللسانية للهجات المحلية، وأنّها تحقّق التواصل اللغوي بشكل جيّد، لكن رغم أنّ إشكالية اللغة هي إشكالية فنية بحتة فإنّ بعض الذين ناقشوها، من غير كفاءة أو بشكل مقصود ربطوها بإشكاليات أخرى مثل الهوية والتعدّد اللغوي، إلّا أنّ المسرح ومسألة اللغة قد تكون أخذت أكثر ممّا تستحق، فالمسرح هو خطاب بصري بالدرجة الأولى، وخاصة في المسرح الحديث الذي يتّجه نحو أولوية الحركة والتعبير الجسدي والمؤثّرات الخاصة في الصوت والإضاءة على حساب الحوار اللغوي المنطوق.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية في مسرح عز الدين جلاوجي.

المبـــــحث الأول : الفصحى في مسرح عز الدين جلاوجي

تمهـــــيد :

سعى بعض رواد المسرح الجزائري إلى تأسيس مسرح قائم على اللغة العربية الفصحى تماشيا ومتطلبات المجتمع، فالسلطة الجزائرية أصدرت قرارا بتعريب إدارتها والاستغناء عن اللغة الفرنسية المتداولة. وبما أنّ المسرح دارس للقضايا الاجتماعية وركحه طاولة عمليات لمعالجة مشاكله، ولهذا قال مصطفى كاتب مصرّحا: "...اللهجة المحلية الدارجة لها مبرّراتها أحيانا في بعض المسرحيات، ولكن هاجسنا على الدوام تقديم مسرحياتنا بالفصحى إسهاما في دعم مسيرة التعريب في الجزائر هذا من جهة، ومن جهة ثانية وكما نعلم أنّ اللهجة المحلية محدودة، ولا يمكن أن تستوعب –كالفصحى– الأفكار التاريخية والنفسية التي تطرحها بعض المسرحيات المهمّة "[1].

ومن بين المسرحيات الفصيحة مسرحية "التّاعس والنّاعس" لعز الدين جلاوجي وهي مسرحية ساخرة حاول من خلالها المؤلف تصوير البيئة العامة للمجتمع الجزائري وتسليط الضوء على جميع مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية سعيا منه للإحاطة بمشاكل الحياة والتعبير عن هموم الجزائريين بصفة عامة.

تتألف المسرحية من ثلاثة مشاهد أساسية:

1) – الرغبة في الحكم.
2) – الرحيل إلى المدينة.
3) – في قصر الملك.

---

[1] – أحمد فرحات، أصوات ثقافية، الدار العلمية للطباعة والنشر، ط1، 1984، ص180.

وقد جاءت شخصياتها كالآتي:

1- التّاعس

2- النّاعس

3- شخص

4- شاب

5- كهل

6- شيخ

تتمحور المسرحية من خلال شخصية التّاعس الذي يعيش حياة صعبة يملؤها الشّقاء والتّعاسة والمعاناة، ما ولّد لديه رغبة جامحة في تغيير واقعه وتحسين وضعه بالعمل والإصرار على النجاح وإيمانه بإمكانية حدوث ذلك.

المشهـــد الأول :

بدأت أحداث هذا المشهد بحوار بسيط بين شخصيتين، يتساءل أحدهما:

النّاعس: عدت أيّها التّاعس؟ (يتثاءب)

التّاعس: وأنت لا تعرف إلّا النوم، صدق من سمّاك نّاعس

النّاعس: (يتكئ على مرفقه) وهل تريدني أن أخيّب ظنّ والدتي _ يرحمها الله _؟ أنا اسم على مسمّى يا صاحبي، وأنت... [1].

[1]- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد، الجزائر، ط1، 1985، ص15.

التّاعس: (مقاطعا) صدقت وأنا تّاعس اسم على مسمّى[1].

حاول الكاتب من خلال هذا المشهد السّاخر أن يعالج قضية اجتماعية متمثلة في حسن اختيار الأسماك للأولاد، لأنّ الإنسان يأخذ صفات من اسمه.

النّاعس: ولماذا تعمل؟

التّاعس: لماذا أعمل؟ لماذا أعمل؟

النّاعس: أرأيت لم تجد الإجابة الشافية

التّاعس: بل وجدتها

النّاعس: مـــا هي؟

التّاعس: كي أستريح؟ أنا أطلب الرّاحة

النّاعس: متى تستريح؟

التّاعس: متى سأستريح؟ حيـــــــن أكبر

النّاعس: وهل يجد الإنسان راحة حين يكبر وقد تقوّس ظهره وضعفت عظامه وهاجمته الأمراض من كلّ حدب وصوب؟

التّاعس: ومتى أستريح؟

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص15.

النّاعس: استرح الآن أنت تعمل لتستريح، استرح الآن[1].

يحاول النّاعس إغراء التّاعس بترك العمل والخلود للرّاحة لأنّ رزقه سيأتيه وهو جالس، وبهذا يكشف لنا الكاتب نظرة النّاعس للحياة القائمة على النوم والكسل والتي تنافي نظرة التّاعس القائمة على الجدّ والنشاط والعمل المتواصل، والحقيقة أنّ لم يكن لينعم بهذه الحياة لولا وجود التّاعس إلى جانبه.

لكن النّاعس يحاول أن يكون ملكا وهو جالس في مكانه بدون جدّ ولا كدّ:

النّاعس: لقد قررت السفر.

التّاعس: لماذا؟

النّاعس: لأصير ملكا.

التّاعس: ولماذا لا تصير ملكا هنا.

النّاعس: لا نبيّ في قومه يا غبيّ... قومك يحسدونك.

التّاعس: صدقت فلنسافر[2].

ينتقل التّاعس والنّاعس إلى حيّز جغرافي آخر يسعيان فيه لتحقيق هدفهما، فالمكان الذّي كانا فيه يمثّل بالنسبة لهما معيقا، وهي صورة تكشف لنا عن حالة الرّكود والتّدهور السياسي التي شجعتهما على الرّغبة في تحقيق مسعى كهذا.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص20.

ومن خلال الحوار الذي دار بينهما والتفكير بالملك وإقناع التّاعس بالسفر معه بحثا عن السلطة.

المشهـــد الثاني :

أمّا في المشهد الثاني فيثير الكاتب قضية الإيمان بالخرافات من خلال الحوار الذي دار بين التّاعس والنّاعس وأهل المملكة.

الشاب1: ولنا طريقة في ذلك يعرفها العام والخاص توارثها الأحفاد عن الأجداد وعملنا بها قرونا

الشاب2: ولكن هذه الطريقة ظالمة منحت الملك لهؤلاء عقودا

الكهل: الرأي الحكيم أن نبقى على ما ورثناه من الأجداد أليس كذلك أيّها الشيخ الحكيم؟

الشيخ: بلى... بلى...

النّاعس: وما الذي ورثتموه من الأجداد؟

الشاب1: أن يجمع النّاس في صعيد واحد ويؤتى بغراب مدجّل يحمله أكبر أهل المملكة ثم يدفع به في الجوّ ليحطّ على أحد الحاضرين ليكون ملكا[1]

الكاتب يحاول إيصال فكرة كيفية تحكم الخرافات في تقرير مصير مملكة بكاملها من خلال الطريقة الساذجة التي تبنّاها سكان المدينة في اختيار ملكهم.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، المصدر السابق، ص 21.

ويواصل عز الدين جلاوجي مسرحيته ليبيّن كيفية تلعب الصدف دورا في وصول المتطفّلين إلى الحكم وأنّ الحقّ يؤول إلى أقلّ النّاس جدارة بذلك.

النّاعس: إلى جمهورية القبر... وإن شئت إلى مملكة الجحيم

النّاعس: اسكت اسكت للشيخ ما يقول

(يتمتم الشيخ بكلمات غير مفهومة ثم يطلق الغراب... تتعلّق به العيون يرفع بعضهم أكفّ الضراعة... يحلّق الغراب لحظات ليحطّ على رأس النّاعس... يحيط به الجميع يرفعونه ويهتفون)

الجميع: عاش الملك... يحيا الملك... عاش الملك... يحيا الملك... عاش الملك... يحيا الملك... (يبتعد الجميع تاركين النّاعس يقف مدهوشا) [1].

يوضّح المؤلف من خلال هذا المشهد كيف ينجح النّاعس في تحقيق هدفه، وهو شخص متطفّل عن طريق الصّدفة حين حطّ على رأسه الغراب وولّاه الشعب ملكا عليهم دون السؤال عن أصله وفصله.

المشـــــــهد الثالث :

نصّب النّاعس ملكا فرضخت له الرّقاب وركعت له الأبدان، فبدأ في تطبيق سياسته الجديدة لإخضاع الرعيّة، فسخر من نظام المدينة حيث قرّر تغيير ملامح المدينة ومناهج التعليم

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، المصدر السابق، ص29.

وتقليص ساعات العمل إلى الفترة الصباحية بحجة رغبته في توفير الرّاحة النفسية والبدنيّة للرّعيّة، واستعماله القوّة لإخضاع معارضيه لأنهم في رأيه مجرّد أغبياء آمنوا بالغراب :

الملك: لو أراد الله لهم خيرا لوقع الغراب عليك يا صاحبي... أمّا ما دام قد وقع عليّ فإنّ قدر الله قد سبق بعقابهم وهلاكهم.

التّاعس: ولكن جزاء الإحسان... وهم نصبوك عليهم ملكا رفعوك مكانا عليّا لم تكن تحلم به أبدا.

الملك: أنت مخطئ يا صاحبي... إنّ الذي نصبني ملكا هو الغراب... وأمه تؤمن بالغراب وتفوّضه غي اختيار حاكمها امّة ليست جديرة بالاهتمام هيّا هيّا نخرج لأعرفك على رعيّتي واكشف لك بعضا من طغياني وجبروتي هيّا[1].

ثم انتق الكاتب إلى قضية أخرى وهي الغدر بالأصدقاء :

التّاعس: لن اسكت عن ظلمك، الساكت عن الحقّ شيطان أخرس

النّاعس: ثمّ ماذا؟

التّاعس: وأنّك مجرّد ناعس تافه، متطفّل (يصيح بملء فيه) أيّها النّاعس... يا غافلون

النّاعس: أيّها الحرّاس (يقبل الحرّاس سريعا مدجّجين بالسلاح) [2]

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص29.

[2]– مصدر نفسه، ص29.

الحرّاس: (بصوت واحد) لبّيك مولانا لبّيك سيّدنا.

النّاعس: وفي الغدّ جزّوا رأسه أمام الملأ ليكون عبرة لكلّ المغفّلين[1].

يناقش الكاتب قضية اجتماعية، وهي تمرّد اللّئيم وهو النّاعس وإنكاره للمعروف بعد بلوغه الحكم، وتمسّك الكريم وهو التّاعس بمبادئه ومحاولته لكسر قيود الظلم، إلا أنّه دفع حياته ثمنا لذلك.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص29.

ملخـــص :

انطلق عز الدين جلاوجي في مسرحيته " التّاعس والنّاعس " من التراث الشعبي ليلقي اللّوم على بعض القيم البالية الدّالة على غباء المجتمع، والمعبّدة لطريق الاستيلاء على السلطة ومصادر الحرّيات.

لقد أخذ الكاتب مسرحيته من الواقع، وهذا ما أكسبها قدرا كبيرا من الحيوية والوضوح، فهي مسرحية ساخرة استعملها كسلاح لمواجهة كلّ أشكال التعفّن والفساد التّي تنخر المجتمع الجزائري، وقد استطاع جلاوجي جعل الفصحى تصوّر الخصائص النفسية والاجتماعية لكلّ شخصية، وتفصح عن سلوكها ونظرتها للحياة، وجاء ذلك بلغة فصيحة تجري على ألسنة الممثّلين جريان الماء بين الأنامل، هذه اللغة السليمة التي استقاها ولا شكّ من منابع صافية، ويظهر صفاؤها من خلال الحوار الذي يدور بين مختلف شخوص المسرحية.

ما يلاحظ على كلّ نصوص جلاوجي المسرحية هو رقيّ لغتها لدرجة معانقة الشعر، فهو ليس من أنصار الفصحى فحسب بل من المدافعين عن اللغة الشعرية الرّاقية على اعتبار النصّ هو العتبة الأولى للمسرحية، وضمن نصوصه نص واحد بالعامية وهو نص واحد بالعامية وهو نص " غنائية أولاد عامر " ولكن عامية متفاصحة كتبها على شكل الشعر المنثور في حرصه على الإيقاعات خاصة الروي.

المبحث الثاني : العاميـــــة في مسرح عز الدين جلاوجي

تمـــــهيد :

كان بديهيا للمسرح الجزائري أن يجنح إلى العامية، خلال انطلاقته الأولى، وذلك لأنّ رواده تيقّنوا أنّ الفصحى لا سبيل لها للوصول إلى مسامع الجمهور الجزائري نظرا لتفشي الأمية في أوساطه من جهة، واعتماده على العامية في حياته اليومية من جهة ثانية، وكذا عدم إست صاغته للفصحى التي بقيت محصورة ضمن إطار المدارس والجامعات فقط.

عرف المسرح العامي تطورا ملحوظا خلال السبعينات خاصة من حيث عدد النصوص المقدمة المكتوبة أو المعروضة، إذ لاحت بوادر الانتعاش على خشبة المسرح، حيث قدمت أعمال ذات جودة عالية ومغايرة لسابقاتها[1].

حاول روّاد المسرح الجزائري نسج مسرح مميّز يتماشى ومتطلبات الجمهور الجزائري، فاستغلوا الحوار بالعامية حتى تصل أفكارهم ومكنوناتهم إلى نفوس المشاهدين، فتؤثر فيهم، فالحوار المسرحي هو الاتصال المباشر بين المسرحية والجمهور. وهنا تكمن صعوبة التحكّم في زمامه، فهو يجسّد الفكرة المسرحية، كما يبرز دور الشخصية، لذلك كان لابدّ له أن يكون مناسبا للشخصية ليعبّر عن مستواها الاجتماعي والثقافي والمهني أصدق تعبير.

ثمّ على العلاقة بين الخشبة والجمهور أن تكون وطيدة، حيث يقول "مارك كونلن": "إنّ المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دمّ ناجحة بين الممثلين وبين المتفرجين، إذ لا يمكن أن

---

[1]– حّدة حنان، لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية1970-1990، (مذكرة ماجستير)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010، ص85.

تتاح الفرصة إنجاح المسرحية ما لم يقم هذا الإتحاد بين الجانبين، وكلّما كان الكاتب ماهرا في فنّه، كان من السهل على الجمهور أن يشرب هذا الدمّ الجديد، فيجري في عروقه هيّنا ليّنا"[1].

من هنا نرى أنّ العامية هي الناقل لأفكار المسرحيين إلى الجمهور، ومن دونها يبقى المسرح في برجه العالي، لا يستطيع الدنوّ من المجتمع وتلمّس مظاهر حياته.

مسرحـــية " غنائية أولاد عـــــــامر" لعز الدين جلاوجي :

في هذا العمل الفنّي تتجلّى شخصيات نمطيّة تجسّد عينات من النماذج الاجتماعية، وتعود أحداث هذه المسرحية إلى القرن العاشر ميلادي، تاريخ دخول الهلاليين إلى الجزائر، وبحثهم الدائم عن الأراضي حيث الكلأ والمرعى باعتبارهم بدوًا رحّل، تنزل إحدى قبائلهم " أولاد عامر" بسطيف وتصطدم بالامازيغ، السكّان الأصليين الذّين سرعان ما يهبّون إلى الدفاع عن أراضيهم، وهم الذّين طالما كافحوا الغزاة في القرون الماضية للحفاظ عليها، فتقع معارك عديدة بين الطرفين، إلّا أنّ كاتب المسرحية ينفي عن بني هلال تلك الصورة النمطيّة الشائعة عنهم من أنّهم فظاظ غلاظ، لايكفّون عن استباحة أراضي الغير بالقوّة، حيث يكتشف متتبّعوا العرض أنّهم أيضا يتحلّون بقيم الكرم والشّهامة وكذا بمشاعر الرقّة والحب والتعفّف، إذ يسعى فارسهم "عامر" إلى الزواج من إحدى الفتيات الأمازيغيات بغية تمكين قومه من الأرض، ويتودّد إلى أهلها ويدخل إلى اتفاق معهم، إحدى الحروب التي خاضوها ضدّ قبيلة أخرى ظالمة ويتمكّن من دحرها، وهنا تتغيّر نظرة الأمازيغ إلى عامر وقومه ويتأثّرون أيّما تأثّر بشجاعتهم وشهامتهم وحفاظهم على شرف الآخرين، فيقدمون على تزويج عامر من ابنتهم، ويتحالف رئيس قبيلة

[1]– مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، مقامات النشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2013، ص92.

"أولاد عامر" مع الأمير الأمازيغي أثناء العرس، ويقدّم قران الزوجين في صورة معبّرة عن التحالف والانصهار بين العرب الوافدين من الجزيرة العربية والأمازيغ الأصليين.

أمّا شخصيات المسرحـــــية فقد كانت كالآتي:

1. عامر
2. أبوه
3. أمّه
4. شدهان
5. ابنه علّال
6. شيبوب
7. خليفة

صدرت المسرحية سنة 2010، وتتألّف من ثمانية مشاهد، سنتعرّض لبعضها بالدّراسة:

يعتبر الكاتب عز الدين جلاوجي من بين الرّوائيين المعاصرين الذّين أضفوا على أعمالهم نفحات تراثية، وهذا ما نلحظه جليّا في المشهد الأول من مسرحيته "غنائية أولاد عامر" التي تحفل بالكثير من الأغاني الشعبية، وقد تعدّدت هذه الأغاني بتعدّد الأفكار والقضايا والمواضيع المعالجة من جلاوجي.

وهذا ما نستشفّه من خلال هذا المقطع الغنائي كما ورد في المسرحية:

- قصّة غريبه نسمعوها ذا الليّل
- مواعظها كثيره لاحجّه والدّليل
- فيها رجوله بطال كبار [1]

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص84.

- فيها مكر المكّار
- فيها غدر الغدّار فيها دمّ أحمر قاني
- فيها دمع وأحزاني[1]

تبيّن ممّا تقدّم من هذا المقطع الغنائي أنّ الكاتب يحاول أن يؤجّج حماس المتلقي وزرع الرّغبة عند سماعه للقصّة التي يحاول فيها أن يطرح بعض المفاهيم وشرح وقائع أحداثها مشيرا بذلك للوضع المعاش خلال تلك الفترة.

كما نجد أيضا هذا المقطع الغنائي الوارد على لسان الروائي قائلا:

- قرب خيمة فرسان يغدون ويروحون...
- كلب ومعزتان... نخلة يابسة صبيان يلعبون[2]

من خلال هذا المقطع تتّضح مجموعة من المؤشّرات الرّيفية المتمسّكة بالتراث الشعبي القديم كالخيمة والحيوانات وهو يعكس مشاعر النّاس وأفكارهم وتصوّراتهم لحياتهم وعاداتهم وتقاليدهم.وإلى جانب هذا نجد إستعماله للفظة (نخلة يابسة) جاءت كدلالة أو رمز لوصف طبيعة حياة سكّان أهل الرّيف.

المشهد الأول :

الشيخ غانم: (يجلس على صخرة في حزن شديد)

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص84.

[2]– المرجع نفســه، ص85.

إيه يا الدنيا يالغدّاره[1]

كسرتيني من ذراعي

ذلّيتي من كان بوه صيد

وطلعتي من كان بوه راعي

الأم: (مواسية وقد ظهرت فجأة)

إيه يا الشيخ... الشيخ غانم... الشيخ غانم

لبقا لربّ العالي

والفنا لكلّ رخيص وغالي

عشت ميه وطامع فالتوالي ؟

الشيخ غانم: (وهو يقوم)

لالا يا حجيلة... لالا يا حجيلة...

منيش حاب نشوف بالعين

ذلّة الرجال والبنين

وسبيه للنساء مذلولين

عدانا يا حجيلة جاو ملمومين

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص84.

الأم: (مفتخرة)

ارجالنا كالنمور

بين خيامنا ادّور

في يدّيمهم سيوف لمّاعه

تذبح أقلوب الطمّاعه[1]

حاول الكاتب أن يطوّع اللغة، ويشكلّها بدافع من كيانه الفكري، وفق أسس فنيّة وانفعال وجداني منظّم، يصوّر الصراع بصدق من خلال تعبيره الدقيق عن الموقف، كما إستطاع أن ينطق على لسان شخوصه باللغة العامية، فبينما نقرأ المسرحية وكأنّنا أمام قبيلة تجري فيها أحداث حقيقية، وهذا راجع إلى قوّة التصوير التي استخدمها الكاتب وطوّعها في سبيل خدمة عمله.

إستعمل الكاتب العامية وهذا يعود إلى طبيعة الحوار الذي يجري بين شيخ القبيلة غانم وزوجته الأمية، فالمؤلف أنطق الشخصيات بمستواها الاجتماعي.

المشهد الثاني :

أمّا في هذا المشهد أثيرت قضية الدّفاع عن الوطن من خلال الحوار الذي دار بين عامر وخليفة وشيبوب:

خليفة: وقلبك ما أريد يهجر ما يريد يجافي[2]

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص84.

[2]– المرجع نفســه، ص85.

عامر: فكرك راح ابعيد (يسكت لحظات)

خطر داهم والله يا خليفة الهُمام

لعدا إستغلّوا اغيابنا بالتمام

جمعوا ثروتهم وحب الإنتقام

وزعفوا علينا كي الجراد المسمام

خليفة: (وهو يقوم فزعا)

واش نفعلوا يا سيد الرجال

قبل ما يذلّوا انسانا والصغار

عامر: (يستلّ سيفه متحدّيا)

نمشي ساعة نوصل قبل الفجار

قبل ما تشرق الشمس وقبل ما تشعل النّار

نوّض شيبوب من رقاد العار

وقلّو يوجّد سيفوا البتّار

خليفة: (يوقظ شيبوب فيقوم فزعا) [1]

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص84.

عامر: ما تفزع ما تنهار

شيبوب: بسم القهّار

من غدر الغدّار

خليفة: خير انشاء الله

شيبوب: ماهو خير

(يقوم من مكانه)

شفت انسانا والصغار

متلايمين وسط الدّار

زحفت ليهم لفعى غدّاره

سوده هدّاره

طولها ما لو مثيل[1]

لقد وظّف الكاتب العامية في هذا المشهد لأنّه أعاد رواية الحلم الذي رآه شيبوب، وهو عبد يتقن اللغة العربية الفصحى، إضافة إلى هذا إعادة ما تكون الأحلام باللغة العامية، وهو يشبّه العدوّ بأفعى سوداء ضخمة تتربّص بالنساء والأطفال.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق ، ص91.

كما ورد في هذا المشهد أغنية شعبية مردّدة على لسان الرّاوي، حيث نجد الكاتب هنا يحاول التعبير عنها في بداية هذا المشهد بشكل من أشكال التراث الشعبي والمتمثّل في توظيفه للمثل الشعبي الذّي مطلعه:

- قلب الراجل خبيرو
- والمكتوب عليه لازم ايديرو
- هاهو عامر واصحابو
- إقرّوا يرجعوا بعدما غابو
- الواجب قبل دقّات القلب وهواه
- مهما اشتدت عليه الحبّ وكواه
- لكنّ الوقت ساعات قليله
- واطريقهم بعيدة وطويله
- مليانه بالعدى المتربصين
- مليانه بالغدر والغدّارين[1]

نلاحظ من خلال هذا المثل (قلب الراجل خبيرو والمكتوب عليه لازم ايديرو) محاولة الكاتب إظهار صورة البطل مع أصحابه وإصرارهم على الرّجوع بعد غيابهم عنها من أجل الإستعداد لمظاهر الحرب، وعليه نستشفّ أنّ المغزى من هذا المشهد الغنائي هو إيصال فكرة للقارئ، وهي مدى قوّة الشخصية التي يتّسم بها عامر رغم الظروف التّي مرّ بها إلّا و نلاحظ سموّ قيادة الواجب على العاطفة.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق ، ص94.

المشهد الثالث :

يتمحور هذا المشهد حول إيمان أفراد القبيلة بالمعتقدات الجاهليّة والمتمثّلة في السحر والذهاب إلى العرّافات وهذا عنصر من عناصر الخرافات الشعبية الشائعة التي تفسّر وتقدّم أمور غيبية، ونجد هذا المعتقد الوارد على لسان الزوجة (أم الجازية) في حوارها مع الشيخ جابر قائلة:

الزوجة: أنا نروح للعرّافة

تقرالي حظّي المتعوس

وتحضّر لي الطلاسم

انجيب بيها عامر كالعتروس[1]

إنّ توظيف هذا المعتقد يعكس لنا الصورة الثقافية والعلمية المتدنّية لشخصية الزوجة في إيمانها بأنّ الذهاب إلى العرّافة لقراءة كفّها سوف يحقّق لها مرادها وهو زواج عامر من ابنتها جازيه.

إضافة إلى نقد الكاتب للمعتقدات الفاسدة في المجتمع، وهو موجّه لشخصية الزوج الشيخ جابر الذي لم يبالي بتحذير زوجته من هذا المعتقد، حيث أنّ هذه القوى الخفيّة التي تقف وراء الأزمات الخطيرة عند البعض.

المشهد السادس :

يظهر قوم علجية في أرضهم الخصبة ذات المياه الكثيرة في قلق وحيرة، يستعدّون للقتال رجالا ونساءً، يتقدّمهم أخ علجية الأمير.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق ، ص98.

الأمير: يا قومي يا رجال بطال

يا قومي يا رجال بطال

القوم: لبّيك يا أمير

ارواحنا فداك صغبر وكبير

وفدا أرضنا من كلّ عدّو خاين وغدير

الأمير: ضاقت بنا لرض وضاق السماء

مرارت حياتنا ومرار الماء

مضات شهور طويله

كثرت علينا فيهم لغبينه

اعدانا مازالو إحاصرونا من كلّ الجهات

فارس: واحنا ما إنسلموا حتي للمات

انحاربوا برجالنا ونسانا وبلبنات

الأمير: (مطمئنّا)

هذا اللّي حبيت نسمع

علجية: هاك اسمعت يا أمير

واش امخمم ادّير [1]

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق ، ص99.

الأمير: نبقاو في حصونّا لمنيعة

ونحذروا من كلّ هموم ومن كلّ خديعة

علجية: لكن رايي انهاجموهم خارج لسوار

وانبثّوا في قلوبهم الرّعب اصغار واكبار[1]

لقد استعمل الكاتب اللغة العامية في هذا المشهد ليعالج قضية سياسية ألا وهي الحرب بين القبائل، التي يصف من خلالها شجاعة وبسالة الأفراد في الدّفاع عن وطنهم، واستعدادهم لتقديم أرواحهم مقابل الحفاظ على وطنهم.

المشهد الثامن :

في المشهد الثامن عالج الكاتب فكرة التلاحم والتزاوج بين العرب والأمازيغ وقبل ما يقع التزاوج هناك حب، وقبل ما يقع الحب هناك تمازج بين الدماء. كما نرى هذا في حديث أب علجية واحساسه بالفعل البطولي الذي قام به أب عامر من أجل أن يحمي قومه من شرّ العديّة قائلا:

الأمير: يا عامر يا الحبيب

مات والدك قدامي يدافع على عزنا

وماتوا منكم أبطال افداو شرفنا

دمنا تخلّط ودم الرجال غالي

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص100.

وكلامي صدقاتوا افعالي

هذ لرض لينا أجمعين

نعيشوا فيها خاوه هانيين

علجية وديريها في العينين

عامر: الحمد لله ربّ العالمين

حققلي حلمي ومكّني تمكين

هيا نعد إلى قومنا لفراح

نزيل الهمّ ونبعد لتراح

هي نعد لفراح

(يخرج وهو يردّد العبارة)

الأمير: الآن شرفت لنوار

زال همنا راحت لكدار

اعلموا أجمعين

وخبروا حاضركم والغايبين

علجية زينة الزّين

حليلة لعامر... قولوا آمين[1]

عامر: ليد في اليد

كبير ووليد

تقيم في سهولنا والبيد

حصونّا ما تزول ما تميد

خليونا نقيموا لفراح

في نهاراتنا ولينا ملاح

قلوبنا تشرق وترتاح

وصدورنا تفرح وتشراح [2]

نستشفّ ممّا تقدّم في هذا المقتطف إلحاح الكاتب على فكرة الأخوة بين العرب والأمازيغ، كما يبرز الكاتب بأنّهم أمّة واحدة، حرصا منه على وحدة الجزائريين، وهذا ما أشار إليه في المشهد الأخير معبّرا بذلك على امتزاج الأمازيغ العرب، من خلال علاقة حب بين عامر وعلجية التي تعدّ هذه الأخيرة صاحبة الفضل في إتمام الصلح بينهما.

ثمّ ينتقل بنا الكاتب لتصوير مشهد انطلاق مراسيم عرس السطايفية، وهو زواج عامر من إحدى الفتيات الأمازيغيات في لوحة يعمّها نوع من الفرح في قبيلة بني هلال.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص105.

[2]– المصدر نفسه، ص 123_124.

يقول عز الدين جلاوجي في مطلع الأغنية السطايفية:

كي نوّار لعطيل

في خضرة لقصيل

كي الحمام اللّي، يرفرف ويميل[1]

ويبدو أنّ الكاتب هنا قد شكّل صورة علجية وكأنّها تمثال آلهة الجمال، كما إستعمل بعض الألفاظ من اللهجة السطايفية مثل (الاحرار _أحمر قاني _خضرة لقصيل).

[1]–عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص 126.

ملخـــــــــــــص :

صوّر الكاتب من خلال استخدامه للغة العامية في الحوار واقع المجتمع الجزائري في القديم، وقد استطاع بواسطتها إذابة الفوارق بين الطبقات، فالأدب المسرحي الواقعي يشهد وجوده ممّا تنحو إليه حياة المجتمع.

لقد حاول الكاتب أن يعطي شخصيات المسرحية المتماشية مع الشخصيات الحقيقية في الواقع، وهذا ما أكسبها قدرا مضاعفا من الحيوية والوضوح. وبالنسبة للحوار في مسرحية "غنائية أولاد عامر" فإنّه يتّصف بالوضوح والاتفاق وطبيعة تكوين الشخصيات وأبعادها الاجتماعية، ولعلّ الحوار يختلف ويتمايز من شخصية إلى أخرى لكونها ليست جميعا من الطبقة نفسها، فالشيخ عامر يمثّل شيخ القبيلة، وشيبوب يمثّل طبقة العبيد.

وما تميّز به الحوار في هذه المسرحية أنّه حوار فعّال في الشخصيات، فهو أشبه بسلسلة كلّ جملة فيه تجذب الأخرى وتربطها ارتباطا وثيقا، فلا مكان للحوار الميّت الذي يجعل الصراع يتلاشى خاصة وأنّه اعتمد العديد من المشاهد الفلكلورية من أغاني شعبية ورقص وأمثال شعبية وحكم جعلت من اللهجة العامة التي قدّمت بها المسرحية قريبة جدّا من العربية الفصحى، إضافة إلى أنّ كاتبها كتبها بلغة فيها الكثير من السّجع وقريبة من حكايات الهلاليين.

خاتـــــــــــمة

خاتمـــــــة :

قد توصلنا من خلال هذا البحث إلى مجموعة من النتائج منها:

ـ تولّد المسرح الجزائري وتشكّل ملامحه كان بسبب الظروف الاستعمارية في الجزائر.

ـ اعتماده على أسلوب السخرية والهزل في بادئ الأمر لتحقيق حركة انتشاره وتوسّعه وكسبه للجمهور.

ـ اختلاف الكتاب الجزائريين في أساليب كتاباتهم لنصوص المسرحية، فمنهم من كتب بالفصحى، ومنهم من كتب بالعامية.

ـ توفر اللغة المسرحية في مسرح عز الدين جلاوجي على شروط الاتفاق والملائمة للتوافق سواء كانت فصيحة أو عامية، وبذلك أكسبها صفة الأدبية أو صفة الإبداع الأدبي.

ـ تعدّد القضايا الاجتماعية المدروسة، فقد استطاع عز الدين جلاوجي الوصول إلى كل فئات المجتمع والتطرق إلى كل ما يعانيه الفرد الجزائري من مشاكل.

ـ رقي لغة مسرحيات عز الدين جلاوجي لدرجة معانقتها الشعر.

ـ مسرحيات عز الدين جلاوجي ليس وسيلة للتسلية وتمضية الوقت فقط، بل هي مدرسية ووسيلة لتربية الشعب الجزائري سياسيا وثقافيا.

ـ نلاحظ من خلال مسرح عز الدين جلاوجي أنّه كان أكثر واقعية.

ـ على المستوى الفني نلاحظ أنّ مسرحيات عز الدين جلاوجي في غاية الجودة، يمكن أن تنافس نصوصا عربية.

ـ مايلاحظ على المضامين التي تناولتها الخطابات المسرحية عند عز الدين جلاوجي أنّها متنوعة ومختلفة، فنجد نصوص تعرضت للقضايا الاجتماعية والقومية والسياسية والإنسانية والدينية فطرحت انشغالات تطلّعات الإنسان الجزائري.

الملاحـــــــــق

ملحـــــق 01 :

عز الدين جـــــــلاوجي :

عز الدين جلاوجي أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر، درس القانون والأدب وتخصّص في دراساته العليا في المسرح الشعري المغاربي، اشتغل أستاذا للأدب العربي، بدأ نشاطه في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بدية الثمانينات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية، فهو عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية والوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990، عضو مؤسس لرابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2001، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين.

مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها: ملتقى الشباب الأول 1996، ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003، ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب، زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز ثقافية مهمة كجامعة فيلاديلفيا الأمريكية ورابطة أدباء الأردن واتحاد كتاب العرب وجامعة بنمسيك بالدار البيضاء بالمغرب.

قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، كما قدمت عن كتاباته الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في مختلف الجامعات، تحصّل على العديد من الجوائز الوطنية منها جوائز وزارة الثقافة بالجزائر سنة 1997، وسنة 1999، جائزة قسنطينة سنة 1994، صدرت له الأعمال التالية:

ـ في الدراسات النقدية: النص المسرحي في الأدب الجزائري ط 1 وط 2، الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط1 وط2.

ـ في الرواية: سرادق الحلم والفجيعة ط1 وط2، الفراشات والغيلان ط1 وط2، رأس المحنة.

ـ في القصة: لمن تهتف الحناجر؟، خيوط الذاكرة، صهيل الحيرة.

ـ في المسرح: الأعمال المسرحية غير الكاملة، كما كتب أربعين نصا مسرحيا للأطفال.

ملحـــــق 02 :

سنفونية قابيل "مسرحية باللغة العربية الفصحى" :

الميت: (وهو مسجى في كفنه الأبيض) ستلحقون بي جميعا وستحملون إلى هذا المكان.

تاجر مشيع: ليت الموكب يسرع لقد ضيعت من وقتي كثيرا.

زان مشيع: آه يا جاري سليمان كم هي جميلة زوجتك التي تركت ليس إلّا شهرا وتنساك وسأنصب حبائلي لأصطادها كالفراشة.

عدو مشيع: ما أعدل الموت حين يأخذ أمثالك ويا لفرحة الدود الليلة.

(يصل الموكب الجنائزي...)

الإمام: الله أكبر.

التاجر: اللهم إني عبدك وابن عبدك فبارك في تجارتي ورزقي وحسناتي.

الزاني: اللهم إني عبدك وابن عبدك اقبض أرواح كل أزواج الجميلات.

العدو: اللهم إنّه عبدك وابن عبدك فكثر عليه الدود.

(يسلم الإمام من صلاته... وتتسابق الأيدي في حمل الجثّة نحو القبر الأسود الفارغ فاه كالتنين الجائع).

الميت: أولاد الكلب لا يسرعون بي إلّا إلى القبر لو دعوتهم وأنا حي إلى تقديم خير لي ما حضروا بهذه الكثرة وهذه السرعة.

شيخ: يبكي وينتحب يرحمك الله يا سليمان اللهم وسع له في قبره.

ملحـــــق 03 :

غنائـــية أولاد عامر "مسرحية بالعامية" :

المشهد الثاني :

الوقت ليل... المكان غابة... يظهر الثلاثة نيام... يقوم عامر من نومه قلقا.

خليفة: (فزعا) عامر...

واش اللي صار؟

عامر: واش تظن صار؟

خليفة: احنا يا عامر في طريق لخطار

مليانه سبوعة وضبوعة وشطار

عامر: مهر الزين يا خليفة غالي

خليفة: هيا هيا نخلد للرقاد

غدوة احلها رب العباد

اطريقنا يا عامر مزالت بعيدة

عامر: لالا قريبة

خليفة: من قال؟

عامر: قلب العاشق خبيرو

يفضح اللي يخبيه ويديرو

ريحة علجية في نيفي عنير

بسمتها نغمة

وكلامها يجبر

(بعد لحظات من الصمت)

لكن اللي حيرني شي آخر

خليفة: خير ا نشا الله

تذكّرت الجازية بنت العم

عامر: ذيك يا خليفة معدن صافي

قائمة المصادر والمراجـــع

قائمة المصادر والمراجـــــــــــــع

- **القرآن الكريـــــــــــم.**

- **أولا: المصـــــــــــادر.**

1- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830 ـ 1989، الجزء 5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

2- أحمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرة علالو عن نشاطه المسرحي ما بين 1926 ـ 1932، منشورات البين الجاحظية، الجزائر، 2000.

3- ابن منظور، لسان العرب، تقديم: عبد الله العلالي، تحقيق: يوسف خياط مرحنلي، دراسات العرب، بيروت، المجلد2.

4- عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

5- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط 1، شركة باتنيت، باتنة، 2006.

- **ثانيا: المراجـــــــع.**

1- أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926 ـ 1989 نشأته وتطوره، منشورات التبيين الجاحظية، 1993.

2- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

3- أحمد طالب الإبراهيمي، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية 1962 ـ 1972، ترجمة: الدكتور حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

4- أحمد فرحات، أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

5- ألكسندر ثمارا وفنا بوتيستيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981.

6- إبراهيم صالح، تحليل الخطاب الأدبي، دار التنوير، الجزائر، 2013.

7- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999.

8- حسن المنيعي، المسرح مرّة أخرى، دار النشر، المغرب، ط1.

9- دومينيد مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الإخلاف، الجزائر، 2005.

10- سارة مليز، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، قسنطينة، الجزائر، 2004.

11- سعد الدين دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، الجامعة العربية، بيروت، لبنان، 1973.

12- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

13- عبد القادر جغلول، الاستعمار والثقافات في الجزائر، ترجمة: سليم قطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

14- عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983.

15- عبد المنعم تليمة، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1975.

16- عبد الواحد العوزي، المسرح في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، ط1، 1998.

17- عبد الوهاب شكري، النص المسرحي (دراسة تحليلية لفن كتابة المسرحية)، مكتبة العصر الحديث، الإسكندرية، د ط، د ت.

18- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1980.

19- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2002.

20- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

21- مخلوف بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

- **ثالثا: الأطروحات الجامعية.**

1- محمد قادة، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر (دراسة نقدية لنماذج من النصوص المسرحية)، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2007/2006.

- **رابعا: المقالات.**

1- بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، العدد: 06، 2006.

2- سعد الدين بن أبي شنب، المسرح العربي في مدينة الجزائر، ترجمة: عائشة خمار، مجلة الثقافة، العدد: 55، يناير ـ فبراير، 1980.

3- سعدية، مفاهيم عامة حول المسرح الشعبي، مجلة الحلقة.

4- علاوة بوجادي، الطاهر علي الشريف رائد المسرح المغموط، الخبر الأسبوعي، العدد: 457، الجزائر، من 1 إلى 7 ديسمبر، 2007.

5- فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة ثقافية، العدد: 90، الجزائر، نوفمبر ـ ديسمبر، 1985.

6- محمد الجابري، فكر ونقد، مجلة ثقافية فكرية.

7- محمد سكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الفصول الأربعة، منشورات رابطة الأدباء والكتاب، العدد: 34، 1986.

8- محمد محبوب اسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، العدد: 35، سبتمبر ـ أكتوبر، 1976.

9- مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر، العدد: 8، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية، ماي، 2008.

10- مازن المبارك، دار اللغة في التعليم العالي، المؤتمر التربوي لتطوير التعليم العالي والجامعي، دمشق، 1971.

- **خامسا: المواقع الإلكترونية.**

1- زيان محمد، لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، 2006.

2- topic._org/L1764 _uge/ibda3

فهرس الموضوعـــــــــات

شكر وتقديـــــــــــــــر	
إهـــــــــــــــداء 01	
إهـــــــــــــــداء 02	
خطة البحـــــــث	
مقدمـــــــــــــة	**أ – ب**
تمهيـــــــــــد : مفهوم الخطـــــــــــــــاب	**04**
1 -لغة	04
2 -اصطلاحا	05
عند العرب	06
عند الغربيين	07
الفصل الأول : المسرح الجزائري ماهيته، نشأته ومشكلة اللغة فيه	**08**
المبحث الأول : ماهية المسرح	09
1 -لغة	09
2- اصطلاحا	09
المبحث الثاني : نشأة المسرح الجزائري	11
المبحث الثالث : مشكلة اللغة في المسرح الجزائري	20

الفصل الثاني : دراســة تطبيقية في مسرح عز الدين جلاوجي	**30**
المبحث الأول : الفصحى في مسرح عز الدين جلاوجي	31
مسرحية التّاعس والنّاعس	31
المبحث الثاني : العامية في مسرح عز الدين جلاوجي	40
مسرحية غنائية أولاد عامر	41
خاتمـــــــــة	**56**
الملاحـــــق :	**59**
ملحق رقم 01 :	60
ملحق رقم 02 :	61
ملحق رقم 03 :	63
قائمة المصادر والمراجـــع	**65**
فهرس الموضوعـــــــــات	**71**
ملخــص الدراســـــــــة	**73**

ملخص الدراســــــــــة :

تطرقنا في دراستنا إلى موضوع تنوع اللغة بين الفصحى والعامية في المسرح الجزائري، والنموذج المختار هو مسرحيات عز الدين جلاوجي، ولإجراء هذه الدراسة قسّمنا بحثنا إلى محطات عدّة، فالبداية كانت عبارة عن تمهيد اقتصرنا فيه على تقديم مفهوم الخطاب لغة واصطلاحا، وبعد ذلك يأتي الفصل النظري تحت عنوان: المسرح الجزائري ماهيته، نشأته ومشكله اللغة فيه.

أمّا عن أهم محطة في البحث تجلّت في الفصل التطبيقي بعنوان: دراسة تطبيقية لمسرح عز الدين جلاوجي، وكشف الغاية من استعمال كلا اللغتين.

ثم أعقبنا هذا الفصل بخاتمة لعرض أهم النتائج المتوصل إليها من هذه الدراسة، وبعد ذلك ثلاثة ملاحق، الأول يمثّل نبذة عن حياة الكاتب المسرحي عز الدين جلاوجي والثاني مسرحية بالفصحى والملحق الثالث والأخير مسرحية بالعامية.