الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد . تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في الفنون تَخصُّص: مسرح

اللُّغة العربيّة في المسرح الجزائري

دراسة نقديّة لنماذِج ما بين العاميّة والفُصحى.

إعداد الطالب:

خالد بوعلي

إشراف الأستاذ الدكتور:

أد محمد سعيدي

لجنة المناقشة		
الدّكتور	مصطفى بولنوار	رئيسًا
الدّكتور	محمّد سعيدي	مشرفًا ومقرِّرًا
الدّكتور(ة)	بهيجة بن عامر	ممتحنًا

العامُ الجامعي : 1444-1445هـ/ 2012-2023م

شكر

الحمدُ لله الّذي وفَّقني وأعانني لإنجاز هذا العمل، وما كنت أُوفَّق لولا توفيقه.

أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الدّكتور محمّد سعيدي على توجيهاته ودعمه لي في إعداد هذه المذكّرة، فقد كان لي مشرفًا وموجّهًا ومُشجّعًا في الآن نفسه. وأشكر السّادة الأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة الذين يتولوّن قراءة هذا البحث وتصويب أخطائه ونقائصه وسوف أبقى مدينًا لهم بهذا الجميل.

كما أشكر كلّ من ساعدني على تسهيل بحثي وكذلك أتقدّم بالشّكر إلى أساتذة قسم الفنون الّذين أشرفوا على تدريسي طيلة مِشواري الجامعي.

إهـــداء.

أهدي ثمرة جهدي إلى:

- والديّ.

- جميع إخوتي.

.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمـــــة:

الحمد لله الذي جعل لنا العلم نورًا نهتدي به في حياتنا، وحذرنا من الجهل والكفر، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمد صلّى الله عليه وسلم.

وبعد؛

فالمتّفق عليه في تاريخ المسرح الجزائري أنّه وليد الثّقافة الوطنية بما تحمله من مكونات للشخصية الجزائريّة؛ من لغة ودين وعادات وتقاليد، ومن هذا الوسط اكتسب لغته، فالمسرح الجزائري استعمل لغة موحّدة في التأليف والتمثيل، واللغة من جانب الشكل هي نبرات صوتيه مثل اللّباس الذي يحدد الشخصية، والدّيكور الموجود على الخشبة الذي يصف المكان ويوضحه.

والحديث عن لغة المسرح الجزائري تدفعنا إلى طرح مجموعة من التّساؤلات فحواها:

- ما طبيعة اللغة التي استعملها المسرح الجزائري تأليفًا وتمثيلًا؟
- وبأي شكل تصدُرُ عن الفنان لتصل إلى المتلقي؟
- وهل لِلغة المسرح قواعد تُبنى عليها؟
- أو أن أي لغة يمكن أن تؤدي المعنى وتفي بالغرض المطلوب يجوز استعمالها؟

ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات اخترت هذا البحث ووسمتُه: اللّغة العربية في المسرح الجزائري كدراسة نقديّة لنماذج ما بين العاميّة والفصحى. ارتأيت أن أقسّم البحث إلى مدخل ثمّ فصلين.

خصَّصت **المدخـــــل** للحديث عن **المسرح من حيث النّشأة والتّطور**، فقدمت نظرة مركزة عن طبيعة الفن المسرحي من حيث تعريفه ونشأته وتطوره عبر العصور.

وأمَّا **الفصل الأول** فقد عنونته: **الخطاب اللُّغوي في المسرح الجزائري**، ذلك إذا تتبّعنا طبيعَة الخطاب اللُّغوي في المسرح الجزائري فإنّنا نجد مشكلة استخدام اللغة في التّعبير المسرحي قد أثارت نقاشًا واسعًا بين الكُتَّاب والنّقاد المسرحيين، فقد رأى بعضُهم أنّ الفُصحى هي الطّريق

الوحيد والأمثل للتَّخاطُب في الفنّ المسرحي، بينما رأى آخرون أنّ اللّغة العاميّة هي الأمثل للتّخاطُب، وهي القادرة على تخطّي العقبة لكونها مشتركة بين الجزائريين، ويستطيع المواطنُ الجزائري فهمَهَا، وجنحَ آخرون لطرح ثالثٍ فحواه حريّة المسرحي في إيجاد لغة خليط تحقق الغرض من المسرحية.

لقد ساد لدى الكثير من المسرحيّين أنّ الفصحى غير مفهومة في الأوساط الشّعبية نظرًا لتفشي الأمية لكونها ليست لغة الحديث اليومي خصوصًا في المراحل الأولى التي شهدت فيها الجزائر تأسيس المسرح إبّان الوجود الاستعماري الذي ضايق اللغة العربية وعمل على تجهيل الجزائريين، ومن هنا كان لزامًا عليَّ أن أُعَرِّجَ في هذا الفصل على المرتكزات التي قام عليها المسرح الجزائري من قصص شعبي، وحلقات المدّاحين في الأسواق، والفارس الشَّعبي، ثم الأرجوز التي ورثها الجزائريّون عن الأتراك، فهذه المرتكزات هي التي استمد منها المسرحيّون لغَة المسرح الجزائري، ثم تناولتُ الحديث عن الازدواجية اللغويّة في الجزائر من فُصحى وعامية والتي يتشكّل منها الواقع اللغوي في الجزائر.

بينما تناولتُ في **الفصلِ الثَّاني: اللُّغة في المسرح الجزائري بين الفُصْحي والعاميَّة،** باعتبار أنّ المسرح ليس فنًّا مقروءًا أو مَسموعًا فقط، بل هو فن مُشاهد يُخاطِب في اللَّحظة نفسها جمعًا كبيرًا من الناس مختلفي المستويات والأذواق والانتماءات، وعليه أن يَتَوَاصَل معهم جميعًا وأن يلبِّيَ رغباتِهم في الجمال والمُتعة والثَّقافة، ولابدَّ لفن المسرح من أن يكون شديد الالتصاق بحياة النّاس وهمومهم الاجتماعية وأن يتعرَّض لهذه الهموم بشكل مباشر، لقد حاول بعض رواد مسرحنا الجزائري من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي استعمال العامية، لأنها لغة شعبيّة نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية، قريبة من الوجدان الشعبي المحلي ينعكس فيها وجه المجتمع على أفضل نحو بكل انشغالاته وبكل تناقضاته وقيمه فهي لغة ذات حضور قوي وكثافة مركزة.

بينما اتجه آخرون إلى تبنّي الفصحى كونها اللغة الجامعة للجزائريين واللغة الرّاقية التي لا تبخس الفن، **ولغة** الانتماء الحضاري التي عمل الاستعمار جاهدًا من أجل القضاء عليها فاستغل هؤلاء فن المسرح لبعث استعمال الفصحى في المجتمع، وأغلب هؤلاء المسرحيين هم من المثقفين ثقافة عربية، ومن رواد جمعية العلماء المسلمين.

والمؤكّدُ أنَّ دراستي ليست هي الأولى في هذا الجانب من البَحثِ، ولن تكونَ هي الأخيرة، فالبحث في لغة المسرح الجزائري نال اهتمامًا بالغًا وتناولته حقول علمية كثيرة، وتخصصات متعدّة من زوايا متنوعة. ختمت بحثي بخاتمة حوصلت فيها جميع النتائج التي توصل إليها البحث،

تطلَّب منّي هذا البحثُ جهدًا وقد اجتهدت في ضوء ما توفر لي من مصادر ومراجع ثبّتها في قائمة المصادر والمراجع منها ما هو جزائري كمدونات المسرحيات لكبار المسرحيين الجزائريين من أمثال علّال والذي يعد الرائد في المسرح الجزائري وكتابات مصطفى كاتب ومسرحية الاجواد لعبد القادر علولة، ومنها ما هو أجنبي لجأت إليه اعتماد على الرّوابط الالكترونية.

سار البحثُ وفقَ المنهج التّكاملي الذي يتمحورُ حول دمْجِ مختلف الآليات من وصفٍ وتحليلٍ وتأريخ ونقدٍ، حيث قمتُ بوصفِ الظَّاهرة الفنيّة في المسرح الجزائري، فعرَّفتُ طبيعةَ المسرح مع القيام بآليّة التّحليل للجوانب الفنيّة في المسرح، ثم لجأتُ إلى المنهج التّاريخي فأرّخت لنشوءِ الفنّ المسرحي باختصارٍ شديدٍ وتطوّره حسب الأحداثِ الكبرى والوقائِع التي أثَّرت في مسار المسرح الجزائري وظهور المسرحيات الوطنيّة التي التزمت بقضايا الوَطن، وفي مستوى التّطبيق تعمّقتُ في الوصفِ والتّحليل ممّا ساعدني في استخلاص النّتائج.

قمت بهذا العمل بإشرافِ أستاذي القدير الدُّكتور محمد سعيدي، الَّذي قبلَ الإشرافَ عليَّ وساعدَني كثيرًا في تحديدِ عنوانِه وضبطِ إشكاليَّاته، ورَسْمِ مسارِه، وشجّعني بتوجيهاتِه القيِّمة وفسح لي مجال الحرية في البحث فكان نِعْمَ المرشد ونعْمَ المُعين، فجزاهُ اللهُ عني خيراً، وحفظهُ وأبقاه ذُخراً للعلمِ وللجامعةِ. كما أتقدم بجزيل الشّكر وكامل العرفان للسّادة أساتذة قسم الفنون.

حرّر بتلمسان في: 6 ماي 2023

واللهُ المستعانُ.

الطَّالب: خالد بوعلي

المدخـــــــــــــل:

الفنُّ المسرحي: النَّشأة والتَّطور.

1 – تَعريفُ المَسْرَح:

ا/ – **لغةً:** المَسْرَح في اللُّغة هو مكان تمثيل المسرحيّة، وجمعه مَسارِح، وهو اسم مكان من سرَحَ، المَسْرَحُ: مَرْعَى السَّرْحِ، المَسْرَحُ: مكان تُمثّل عليه المسرحية. ولفظ مسرح تعني "مكان للعرض[1].

ب / – **اصطلاحًا:** المسرح هو شكل من أشكال الفن يتمّ فيه تحويل نص المسرحيّة الأدبي المكتوب إلى مشاهد تمثيليّة، يؤدّيها الممثلون على خشبة المسرح أمام حشد من الجمهور[2]. ويمكن تعريف المسرح بشكل بسيط على أنّه ظاهرة فنيّة قائمة في أساسها على لقاء واعٍ ومقصود بين الممثل والمُشاهِد، يكون في مكان وزمان مُحدَّدين، ويهدف هذا اللقاء إلى تجسيد نصّ أدبيّ ما من قِبَل الممثل للمتفرّج، مستخدماً التعابير اللغويّة أو الجسديّة أو الاثنتين معاً؛ بهدف تحقيق متعة فكريّة وجماليّة. على الرغم من بساطة مفهوم المسرح إلّا أنّه لا يوجد تعريف واحد له مُتّفق عليه، يتجلّى ذلك في تعدُّد تعريفات المسرح في المعاجم والموسوعات المختلفة فهو شكلٌ من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشريّة والأفكار المختلفة باستخدام فنَّي الكلام والحركة، وبمساعدة بعض المؤثّرات الأخرى، ويُعدّ وسيلةً للترفيه والمتعة بقدر ما هو وسيلة للتعبير؛ فقد ورد في معجم مصطلحات الأدب مثلاً، أنّ المسرح يُعبِّر عن الإنتاج المسرحي لمؤلف معيّن أو عدّة مؤلفين معيّنين في عصر معيّن، كما عرّفه على أنّه البناء الذي يشتمل على خشبة المسرح، والمُمثّلين، وقاعة المتفرّجين، وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لتمثيل أدوراهم.

ج/ – **الفرقُ بين المسرح والمسرحيّة:** يختلف المسرح عن المسرحيّة على الرغم من استخدام الكلمتين لنفس الدَّلالة في الكثير من الأحيان؛ فالمسرحيّة هي النص الأدبي المكتوب، وتشير إلى الجانب الأدبي من العرضِ المسرحي، وهي عنصر واحد من عناصر

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ج1و2، ص405.
[2] صبيان نور الدين ، اتجاهات المسرح العربي، القاهرة ، ص45.

المسرح المتعدّدة، كالإخراج، والتّمثيل، والأزياء، والإضاءة، وفنّ الدّيكور، والموسيقى، والغناء، والرقص في بعض الأحيان. وقد وُصف المسرح بأنّه أبو الفنون؛ لاستيعابه هذه العناصر الفنيّة مجتمعةً[3]. المسرح يقتصر على العروض الحيّة المُوجَّهة بكلّ دِقّة، وبتخطيط مُحكَم لخلق إحساس عميق بالدّراما.

2 – تاريخُ المسرح:

2-1 المسرح اليوناني:

ظهر المسرح لأول مرة في اليونان وذلك في القرن 6 ق م، ويعد كتاب فنّ الشعر لأرسطو أول كتاب لشعرية المسرح وقواعده الكلاسيكية. وقد نشأ المسرح التّراجيدي الذي يمجد آلهة اليونان بالأناشيد والتاريخ. ويعد ثيسبيس أوّل مُمثل للفن الدرامي متقمصًا دورًا أساسيًا في المسرح اليوناني ، وكان كلما أنشد منولوجًا ردَّت عليه الجوقة بما يناسب ذلك. وكانت هذه المحاولة البداية الفعلية للآخرين لتطوير المسرح نحو جنس فنّي مستقل[4].

كانت المسرحيات تقامُ في حفلين: حفل في الشّتاء بعد جنيِ العنب وعصر الخمور؛ فتكثر لذلك الأفراح وتعقد حفلات الرَّقص وتنشد الأغاني ومن هنا نشأت الكوميديات. وفي فصل الربيع، حيث تكون الكروم قد جفت وعبست الطبيعة وتجهمت بأحزانها مما أفرز فن التراجيديا. وكانت تجرى مسابقات مسرحية لاختيار أجود النصوص الدرامية لتمثيلها بهذه المناسبة ذات الوظيفتين: الدينية والفنية. وشهدت الكوميديا تطورا كبيرًا منذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد[5].

2- 2- المسرح الرّوماني:

لم يتطور المسرح الروماني إلا في القرن الثالث قبل الميلاد، وقد ارتبط هذا المسرح بالحفلات الدينية التي كانت كثيرة، كما كان للمسرح وظيفة الترفيه والتسلية مع انعقاد

[3] صبيان نور الدين، اتجاهات المسرح العربي، ص48
[4] نفسه، ص50.
[5] جريدة الشعب العدد 1823 مارس 2009

الحفلات الدنيوية. وتعد الكوميديا الشكل الشعبي المعروف في الرومان القديمة منذ القرن الثاني قبل الميلاد.

2-3 -مسرح العصور الوسطى:

ظهر المسرح في العصور الوسطى في أحضان الطقوس الدينية ضمن فضاء الكنيسة المسيحية الكاثوليكية. وكانت النصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية والفلكلورية والوثنية.

2 -4 - المسرح في عصر النهضة أو المسرح الكلاسيكي الجديد:

انطلق المسرح الكلاسيكي في عصر النهضة من شعرية المسرح الإغريقي والمسرح الروماني؛ ذلك ببعثه وإحيائه من جديد قصد تطويره والسير به نحو آفاق جديدة. ومن التجديدات المسرحية التي عرفها المسرح أن العروض كانت تقدم في القاعات أو ساحات القصور أو تتخذ شكلا مستطيلا مع الارتباط بمعمارية الهندسة المسرحية الرومانية[6].

وإلى جانب هذا المسرح، ظهر فن جديد يعتمد على الغناء والترنيم وهو فن الأوبرا الذي خصصت له مبان فاخرة وفخمة ترادها الطبقة الأرستقراطية التي تأتي لا لسماع العروض الغنائية بل لكي ترى.

صارت الأوبرا فنا شعبيا منتشرا في إيطاليا و ظهرت الكوميديا الشعبية المرتجلة[7].

اعتمد شكسبير في بناء مسرحياته على الكوميديا المرتجلة، ومزج بين التراجيديا والكوميديا، كما مزج بين المشهد والرقص والغناء. وكانت عقده الدرامية ممتدة في الفضاء الزمكاني. وكان يستقرىء التاريخ بدل الأسطورة، تأثر المسرح في هذه الفترة بالمذهب الفنية والفكرية التي غدت مرجًا للنصوص المسرحية وهذه المدارس هي:

- **المدرسة الرُّومانسية:**

ظهرت المدرسة الرومانسية في القرن التاسع عشر الميلادي مع مجموعة من الرواد الكبار أمثال فيكتور هيج، و ألسكندر دوما ، وألفرد دو موسيه وغيرهم.

[6] لا ندوا يعقوب، دراسات في المسرح والسينيما مجلة القبس العدد50 1968 ص93

[7] لاندوا يعقوب، دراسات في المسرح والسينيما مجلة القبس العدد 50، 950، ص 101

-المدرسة الطَّبيعية:

تستند هذه المدرسة التي ظهرت مع إميل زولا سنة1880 إلى العلوم البيولوجية والفلسفة التجريبية وأعمال داروين وكلود برنار وتين. ويقرن زولا الأدب بالملاحظة والتجريب؛ وذلك بدراسة الشخصية في إطارها المكاني والزماني باستعمال التجربة وتكرارها قصد ملاحظة السلوك الإنساني الذي يخضع لما هو فردي واجتماعي قصد الوصول إلى الحقيقة والمعرفة الصادقة في فهم الشخصية وتفسيرها.

-المدرسة الرَّمزية:

ظهرت الرمزية مع بداية الثورة ضد القيم البورجوازية المادية والتأثر برؤية الموسيقي الألماني ريشارد فاجنر الذي كان يرى أنّ الكاتب الموسيقي الدرامي عليه أن يرسم عالما مثاليا، وأن يخلق أساطير على غرار المسرح القديم، وأن يثير العالم الروحي الداخلي للشخصيات المرصودة، وألا يتم التركيز فقط على المظهر الخارجي. وكانت لهذه الآراء أثر كبير في الأوساط المثقفة في فرنسا سنة 1880[8]

-المدرسة الانطباعية:

نشطت الحركة الانطباعية بألمانيا في سنوات1910 -1920 مصورة المظاهر القصوى والغريبة للروح الإنسانية خالقة عالما من الكوابيس المزعجة. تتميز االنطباعية بالانزياح والشذوذ والمبالغة في الأشكال واستعمال الظلال والأضواء بشكل إيحائي. ومن النماذج التمثيلية لهذه التعبيرية نجد جورج قيصر Georg Kaiser وإرنست طولر Ernst Toller.

-المدرسة المستقبلية:

المستقبلية أو المستقبليون عبارة عن مدرسة فنية وجمالية وأدبية إيطالية انطلقت في باريس في سنة 1909 على يد مارينيطي Marinetti الذي كان يمجد الحركة والمستقبل والتقنية والحداثة. وقد استفادت الفنون بهذه الحركة من بينها المسرح والتشكيل الذي برع فيه

[8] نفسه ص103 .

كل من بالاBalla وبوكشيوني Boccioni وسيفيريني .Severini . وفي روسيا، هي حركة أبية ظهرت ما قبل الحرب مع موياكوفسكي.MAIAKOVSKI

2- 5 - مسرح ما بعد الحرب العلمية الثانية:

أحسَّ الفنانون بضرورة إقامة مسرح مدني وشعبي وملتزم ومندمج بكل طاقاته القصوى في أحضان الحياة والمدينة ، ويمكن أن نعتبر مابين 1947 و1967 سنوات خصبة في تاريخ مسرح القرن العشرين إذ انتعش المسرح الشعبي والمسرح الملتزم ومسرح اللامعقول.

ففي بريطانيا، نجد مسرحية سلام الأحد(1956) ل John Osborne اتخذت مثل رمز للشباب الغاضب لسنوات الخمسينيات. وفي الولايات المتحدة الأمريكية، اشتهر المسرح الحياتي الذي أنشأه كل من Julian Beck, Judith Malina:القائم على قواعد فنية درامية جديدة قصد تأسيس قطب المعارضة و صالة للاثقافة.

2- 6 - المسرحُ المعاصر:

استمرَّ الشكل الواقعي يهيمن على المسرح وتم تبني بناء واقعية للحقيقة الاجتماعية، وإلى جانب هذا المسرح ظهرت مسارح جانبية في الولايات المتحدة الأمريكية كمسرح الشّارع وورشات المسرح الطليعي الذي مثله فنانون مهمشون اكتفوا بالمسرح الفقير، وقدموا عروضهم في المقاهي والكنائس والملاعب.

وخلاصة القول: ليس سهلًا الإحاطة بتطوّر الفنّ المسرحي إذا لم يتم استيعاب الفعل المسرحي وتاريخه وتاريخ حركاته الفنيّة ومدارسه عبر تسلسله الزّمني قصد معرفة الثّوابت والمتغيرات والسياق الإيديولوجي والاجتماعي والظروف التي أفرزت تلك المدارس وساهمت في خلق مبادئها ومرتكزاتها الدلالية والفنية والجماليّة.

الفصل الأوَّل:

الخطابُ اللّغوي في المسرح الجزائري.

1-تمهيد:

ظهر المسرح في العالم العربي بعد اتّصاله بالحضارة الغربية، مع العلم أنَّ التُّراث العربي لم يخل من ألوان قصصية وتمثيليّة تكاد تكون صورًا مسرحيّة، نابعة من تصورات فكرية ارتبطت بمراحل تاريخية وبظروف اجتماعية وسياسية معينة، يبدو ذلك من خلال الإنتاج المسرحي عند الرّواد الأوائل الذين تأثَّروا إلى حدٍّ بعيد بالتراث الشعبي، وإذا كان اتصال الجزائر بالحضارة الأوروبية من خلال الاستعمار الفرنسي قد جاء مبكرًا، فإنّ المسرح في الجزائر لم يظهر للوجود إلّا بعد الحرب العالميّة الأولى مباشرة، أي بعد مضي قرن من الزّمن على الاحتلال، وهذه الظاهرة لها ما يفسرها ويبرّر وجودها من أسباب مادية ومعنوية ساهمت بصورة أو بأخرى في تأخير نشأة المسرح في الجزائر، لقد كانت عملية الاستعمار ظاهرةَ صراع فكري وحضاري، فضلا عن كونها ظاهرة صراعًا اقتصاديًا و سياسيا، استهدفت منذ البداية القضاء على الثَّقافة العربية في الجزائر، و طمس معالم الهُوية الوطنية، وقد ترتّب على ذلك جمود فكري أخَّرَ تطور الثّقافة العربية. كان الواقع الحضاري ينطوي على ألوانٍ من الثقافة التقليدية، فظل الشعر هو الفن الأدبي السّائد. وازدهر الأدب الشعبي على اختلاف أشكاله التعبيرية، فقد كان يمثل مصدر التسلية الأساسي لكثير من الطّبقات التي قلَّ حظها من الثّروة، خاصة البورجوازية الصغيرة و المتوسطة، على أن ما يميز هذه الثقافة بشكلٍ عام، و بغضِّ النظر عن قلتها من حيث المؤلفات المبتكرة «أنها كانت ثقافة وطنية، أصيلة تستمد قوتها من التّراث القومي و تستخدم اللغة القومية للتعبير عن ذاتها»[9] ولما كان الفن يتأثر بكل ما يحدث من تحولات اجتماعية و سياسية في المجتمع فإنّه ظل خاضعًا للأشكال و المضامين التّقليدية والمأثورات الشعبية متمثلة في الألوان القصصية والتمثيلية، ولازمت هذه الظاهرة الثقافة العربية في الجزائر حتى ظهور الحركات الوطنية وبداية النهضة.

9 - بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، رسالة ماجيستير، القاهرة 1978، ص23.

وإذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فإنَّ تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتّمثيلية الشَّعبية التي أفرزتها ظروف تاريخيّة معينة كالرّواية الشَّعبية، والحلقة، والمداح، وهذا الموروث الشَّعبي على بساطته شكَّلَ جزءً هامًا من مكوّنات الشَّعب الثقافية والفكرية، و تجسَّد ذلك في الإنتاج المسرحي الشَّعبي الذي انطلق في سنة 1926 على يدِ كل من عَلالو و رشيد القسنطيني، وباش طارزي*، استمد هؤلاء موضوعاتهم من التراث الشعبي، كالسير الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة، وقد كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن على مستوى عال من الثقافة المسرحية وعلى دراية بهذا الفن بحكم ظروف الاستعمار، و رغم ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية و يتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية للفرد الكادح.

2-مرتكزات الفن المسرحي الجزائري:

1 - القصَصُ الشَّعبي

كان المجتمع الجزائري في ظل الحكم العثماني طبقيًا، تديره طبقة إقطاعية تركية مترفة، إلى جانب فئة من الأعيان الجزائريين. وكان هؤلاء الذين يمثّلون السلطة الحاكمة في البلاد يعيشون في ترف وبذخ، و يزدادون غنى يومًا بعد يوم، فيما كانت غالبية المجتمع من الفلاحين والموالين والأجراء يعانون من الفقر. وفي غياب الوعي السياسي والاجتماعي وتفشي الجهل استطاعت هذه الطّبقة أن تُمارس نشاطها السياسي والفكري وتسيطر على الأوضاع في البلد، وباحتلال الجزائر ازدادت الأوضاع الاجتماعية الاقتصادية في الجزائر تدهورًا نتيجة السياسة الاستيطانية التي كان الاستعمار يمارسها تجاه السكان، وقدأرادت فرنسا تحويل الجزائر إلى مقاطعة فرنسية تقع وراء البحر الأبيض المتوسط. ولذلك تمَّ اللُّجوء إلى غزو الجزائر فكريًا وثقافيًا، فظهرت إثر ذلك طبقات اجتماعية جديدة أخذت في التّنامي،

واحتدم الصراع الطبقي نتيجة تطور عملية الاستعمار والممارسات الاستعمارية المضاعفة الآتية من المعمرين[10].

جاءت أهمية التراث الشعبي من كونه البديل للواقع، « وكانَ تعبيرًا رومانسيا عن آمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبو إليه [11]، لاسيما بعد التغيير الذي طرأ على الصعيد الاجتماعي و السياسي إثر عملية الاستعمار، حيث أصبح الفرد يعيش صراعًا مع واقع يرفضه من جهة و هو عاجز عن إحداث أي تغيير فعلي فيه، كما أنه يعيش في الوقت ذاته صراعًا مع بقية الفئات الاجتماعية من جهة أخرى ممّا أدى إلى تعاظم مأساته و تضاعف معاناته. من ثم لجأ الإنسان الجزائري إلى الأدب الشَّعبي بغضِّ النظر عن أشكاله التعبيرية المختلفة لأنها تحقق له حياة العدالة و الحب التي يحلم بها، و تقدم بوسائلها الخاصة جوابا شافيًا عن السؤال الذي يدور بخلد الشّعب عن مصيره و كأنما تودّ أن تقول له هكذا ينبغي أن تعيش خفيفًا متفائلا مؤمنا بالقوى السحرية في عالم الغموض الذي تعيشه »[12]، و تظل أحلام الشّعب و أمنياته معلَّقة و مصيره مبهما طالما لم يظهر البطل المخلص للأمة. و لهذا نَلْقى فكرة البطل المخلص وارِدة في الأدب الشّعبي، و تعتبر خاصية أساسية من خصائصه بشكل عام، على أنّها تتجلّى بوضوح في السير والملاحم الشعبية، وقد استطاع الخيال الشعبي بما أوتي من إمكانات إبداعية و خيالية أن يقدّم صورة البطل الذي يأتي على يده الخلاص، و ذلك بهدف خلق مجتمع جديد و نصرة شعب عاش طويلا في ظل الفوضى و العبودية[13] ، استطاع البطل في الأدب الشعبي و خاصة في السير و الملاحم الشّعبية أن يقدّم الكثير من الحلول لمسائل عديدة ظلت تقلقُ الطبقات الشعبية الفقيرة لفترة تاريخية طويلة، والواقع أنّ السير الشعبية يمكن أن تمثِّل الكتابة الشعبية للتاريخ العربي. أو يمكن أن تمثِّل الرؤية الاجتماعية لواقع

* محي الدين بشطارزي ولد سنة 1897 بالعاصمة حفظ القرآن في صغره ثم اشتغل بالمسرح.

[10] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي،ج3، ص 29.

[11] إبراهيم نبيلة قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة ، بيروت، 1974، ص7.

[12] إبراهيم نبيلة أشكال التعبير الشعبي في الأدب الشّعبي دار العودة، بيروت، ط3، 1973، ص 103.

[13] بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، رسالة ماجيستير، القاهرة 1978، ص 45.

المكونات الرَّئيسية في المجتمع العربي، أثناء لحظات التمزُّق الذي عاناه هذا المجتمع في لحظات تكوُّنه ولحظات التّدمير وكذلك التفسُّخ الذي أدَّى إلى ظهور طبقات غنيّة متحكمة بموروث الشّعب وأحلامه[14]

2- **المدَّاح و القوَّال:** لقد حظي الأدب الشعبي في الجزائر باهتمام كبير من قبل فئة الشعب فكان الأدب الفكاهي لا سيما الحكاية الشّعبية التَّظاهرة الفنية الأولى التي عرفها المجتمع حيث ازدهرت على يد شعراء و رواة شعبيين متجولين يشبهون إلى حد ما شعراء الترُوبَادُور[15] و كان هؤلاء الفنّانون الشعبيون يجوبون المدن و القرى الجزائرية كي يقدّموا عروضهم التي كانت تروي حكايات خرافية و أساطير عجيبة يستعين فيها الراوي بالحركة للتّعبير عن المواقف الحادّة، و لِشَدِّ انتباه المتفرج كانت هذه العروض تلقى صدى عميقا لدى الجمهور، و كثيرا ما كانت تنال إعجاب شيوخ القرى فيكرمونهم و يستضيفونهم أيامًا للاستمتاع بفنّهم، ثم ظهرت في مرحلة من مراحل تطور المجتمع أشكالٌ جديدة يذكر بعض الباحثين منها " **الحَلَقَة** " و " **المدَّاح** ". والحلقة هي شكل من أشكال الفُرجة المسرحية التي كانت معروضة في بلاد المشرق العربي كمصر وسوريا، أما المداح فهو الحكواتي، وكان هؤلاء المداحون محبوبين جدًّا في الجزائر كما كان لهم جمهورهم العريض الذي يرتاد مجالسهم [16]، كان المداحون أو الرواة يقدمون عروضهم في الأسواق الشعبية و الساحات العامة حيث تلتف حولهم حشود من المتفرجين، يستمعون بشغف لأحداث القصة، و يراقبون باهتمام حركات الراوي فيبدو الواحد منهم و كأنه طرف في القصة، " فمن هنا جاءت فعالية المتفرجين القصوى حيث لا يحسب الواحد منهم أنه مجرّد مراقب بل هو مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه [17]، و بالرغم من خلو المأثورات الشّعبية من الجمالية المسرحية و تقنيات الفّن المسرحي الحديث، فإنّ الراوي استطاع من خلال و سائله الخاصة و ما أوتي

[14] السابق،ص48.
[15] نفسه،ص49
[16] نفسه، ص51.
[17] نفسه، ص52.

من إمكانات خياله الإبداعية، و قدراته في الأداء الدرامي أن يتقمّص شخوص القصة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة، مستعينًا في ذلك بالحركة و الكلمة.[18].

لقد أفلح الرّاوي من خلال أدواته الفنية المتاحة له والمتمثلة في الكلمة المنطوقة والحركة أن يؤثر في جمهوره ويشدّ انتباهه إليه، وقد توصّل من خلال ذلك إلى خلق رباط خفي بينه وبين الجمهور يكاد يكون هذا الرّباط الخفي بمثابة الإيهام المعروف في المسرح الحديث، كذلك كان يلجأ في كثير من الأحيان إلى الغناء والرقص وعزف الموسيقى بهدف بعث الحياة في القصة وإبعاد الملل عن المتفرِّجين[19].

من هنا يتسنّى لنا ملاحظة الفروق القائمة بين الراوي والمُمثّل المسرحي، «فإذا كان الممثل يجسد النص المسرحي فعلا وحركة فإنّ الراوي كان يجهد نفسه في تجسيد نص الحكاية و تَقريبه إلى إفهام العامة و تصوراتهم»[20] معتمدًا في ذلك على الكلمة و الأداء الحركي و تقنيات أخرى. غير أن تكوين الراوي لم يتكامل بصورة إيجابية ليتطور إلى ممثل بالمفهوم الحديث.

وإذا كان بعض الدارسين يرجعون نشأة هذه الألوان القصصية إلى الطُّقوس الدينية مثل " التَّعزيَّة "، ثم تفرعت عن هذه الفنون الطقسية ألوانٌ أخرى من العروض عَنِيَتْ بالنّاحية الدّنيوية، فإننا في الجزائر نجد الأمر يختلف، إذ أنَّ ما كان معروفًا هناك كان يخضع للفرجة المسرحية و ينزع نحو الانسلاخ عن العروض الطقسية، هذا بخلاف باقي بلدان المغرب العربي التي ظهرت فيها عروض التعزية[21] ، والجدير بالذّكر أن ما كانت تقدمه هذه الأشكال الشعبية، " كالمداح " و " الحلقة "، على بساطته، كان ينطوي على مضامين حيّة تصور الواقع الاجتماعي والحضاري المتردي للمرحلة التاريخية السائدة، و لذا فطن

[18] بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 71.
[19] نفسه، ص78.
[20] نفسه، ص81.
[21] نفسه 98.

الاستعمار للدور الذي يمكن أن يلعبَه الراوي في التأثير على جمهوره و بالتالي بعث الوعي الاجتماعي و السياسي لدى أوساط الشعب الفقير و المقهور، و على هذا الأساس لجأت السلطة الاستعمارية إلى محاربة المدّاحين و الرواة الشعبيين و تشتيت مجالسهم19.

لا ريب في أنّ موقف الاستعمار العدائي من هذه الفنون الشّعبية وممارسيها، كان عاملا أساسيًا، قد أثر تأثيرا سلبيًا على تطور هذا الفنّ من حيث الشكل من ناحية، كما أنه حال دون تطور الراوي الذي لم يجد المناخ المناسب ليطور أدوات فنه كي يتحول إلى ممثل خالص.

- الألوان الشَّعبية التَّمثيلية:

عرفت الجزائر في القرن التاسع عشر أشكالا تمثيلية محلية، إلى جانب القصص الشعبي الذي كان يتم عن طريق الحلقة والمداحين في الأسواق. و كان لهذه الأشكال التّمثيلية تقنياتها و قواعدها الخاصة التي أخذت تتكامل عبر التطور التاريخي، و يذكر يعقوب لانداو، أن هذه التمثيليات كان لها مظهران: الأراجُوز والفارس الشعبي، ويصفها بأنها كانت تُشبه مظاهر المسرح المصري قبل عهد الخديوي إسماعيل.

3-1 **الأراجُوز**: يعد من الألوان التّمثيلية التي عرفها العالم العربي بشكل عام، وإذا كان هذا النوع من المسرح الشَّعبي قد عرفته بعضُ أقاليم المشرق العربي كمصر والشام في وقت مبكر يرجع إلى القرن العاشر الميلادي، حيث تطور وازدهر، وأصبحت له نصوصٌ مدونة، باستثناء بعض الأخبار التي تؤكد انتشاره، ويذكر لنا ذلك شهادات بعض الرحالة الأوروبيين الذين رأوا عروضًا للأراجوز في المغرب العربي بشكل عام، و في الجزائر بشكل خاص. وإذا كانت هذه الأخبار التي وصلتنا تختلف في تحديد الفترة التي دخل فيها هذا الفن إلى الجزائر بدقة، والظروف التي أحاطت بنشوئه، فإن وجوده قد ثبت في تلك البيئة حيث كان مصدر تسلية وترفيه لدى فئات الشعب. على أن بعض الدارسين، يذهب إلى أن الأراجوز قد

دخل الجزائر في القرن السابع عشر على يد الأتراك الذين جلبوه معهم للتسلية وقت الفراغ خاصة في شهر رمضان. وأول ما ظهر كان في المدن والمناطق حيث يتجمع الأتراك، ثم انتشر بعد ذلك عبر كل البلاد[22].

3 – 2 **الفَارْسْ الشعبي** : إلى جانب الأراجوز الذي ظل حيًّا رغم مضايقات الاستعمار، ازدهرت بعض التمثيليات القصيرة، لاسيما في نهاية القرن الماضي. وقد عنيت تلك التمثيليات بمضامين مختلفة دينية و دنيوية، كانت تمثل في الغالب في المناسبات كالمولد النّبوي و مواسم الحج و الأعراس، و يذكر محي الدين باشطارزي أن بعض الحجاج كانت تمثل رحلاتهم بهذه المناسبة أمام الجمهور في الساحات العامة. و من هؤلاء الحجاج سيدي محي الدين الطيار، و سيد ابراهيم الغبريني و سيدي احمد بن يوسف[23]. كان هذا الشكل التمثيلي الجديد عبارة عن فصل كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة، و يعرض قصة هي في الغالب مستوحاة من واقع الطبقات الشعبية[24]، و لذا ظهر في البداية في المناطق الرّيفية ثم انتقل بعد ذلك إلى المقاهي و الساحات العامّة بالمدن. كان للفارس الشعبي ممثلوه المختصون وجمهوره، وقواعده، وكانت أحداث القصة التي يقدمها بسيطة تقوم في الغالب على تصوير سلوك الناس في المجتمع و ما يتخلله من متناقضات مثيرة للضحك و التهكم، يؤديها أشخاص عددهم غير محدود، عن طريق الحوار و الحركة. أما الغاية منه فهي التسلية والترفيه، وهو إلى ذلك لم يكن يخلو من أشكال النقد الاجتماعي وتعرية المجتمع بشكل عام، بما كان يسود فيه من فساد. وبالرغم من التشابه بين الأراجوز والفارس الشعبي من حيث الطابع الكوميدي الذي يسودهما والغاية التي يهدفان إليها، فإنّ ثمّة فروق جوهرية بينهما، فالفارس يعتمد كليا على الأداء البشري ولا يلجأ إلى الدُّمى كما هو الحال في الأراجوز، والشخصية في الفارس تندمج مع الشخصية التي تتقمصها أو تلعب بدورها، وهي

[22] أشكال التعبير الشعبي في الأدب الشعبي، ص 121.
[23] نفسهُ، ص 119.
[24] نفسه، ص128.

إما شخصية واقعية مستوحاة من المجتمع، أو خيالية. ثم يترتب عن ذلك مسألة أخرى هي الحوار، فعندما كان الحوار في الرواية الشعبية والأراجوز حوارًا مباشرًا مع الجمهور المتفرج تحول في الفارس إلى حوار غير مباشر يتم بين الممثلين الذين يعرضون أحداث القصة دون التخاطب مع المتفرجين.[25]

رسالة المسرح الجزائري:

نشأ المسرح الجزائري في العشرينات من القرن الماضي تحت ظلال الحركة الوطنية فتشرب من ينابيعها وامتزج بتطلعاتها نحو التّحرر من ربقة الاستعمار الفرنسي، فكان مسرحًا مقاومًا منذ ولادته هادفًا إلى إصلاح المجتمع وتوعيته، وإذا كانت الحركة الوطنية قد أنتجت المسرح، فإن هذا المسرح قد أنتجها حيث إنه أصبح أذاتها الفاعلة في مقاومة السياسة الاستعمارية وتنمية الوعي الوطني[26]، فلا تخفى ملامح المقومة الوطنية على أيّ دارس يقارب التّجارب التّأسيسية للمسرح الجزائري.

تأثر المسرح الجزائري بالمسرح العربي المشرقي وليس بالمسرح الفرنسي الاستعماري، وأن التجارب الأولى كانت تستعمل اللغة العربية الفُصحى كنزوع تَحرُّري ضد سياسة الفرنسة[27].

بعد الاستقلال كانت رسالة المسرح الجزائري امتدادًا للمهمة التي قام بها قبل الثّورة التحريرية المتمثلة في التّعريف بالشخصية الجزائرية للرأي العام العالمي وحماية الشخصية الوطنية ومحاربة الآفات، فتمّ الرفع من قيمة المسرح والسير به نحو ما يخدم المبادئ الوطنية وتمثلت اَساساً في قانون التأميم الذي تم في شهر فبراير 1963م وكان من نتائِجه العملية إنشاء مدرسة لتكوين الإطارات المسرحية ببرج الكيفان عام 1965م، والتي قامت بتخريج أَعدادٍ معينة من الفنانين كانوا جانبًا من المسرح الوطني ونُصِّب مُصطفى كاتَبْ مديرًا للمسرح، وهو معروف كمُمثّل ومخرج مسرحي وقد بدأ حياته الفنية عام 1938م وبرز في هذه المرحلة كُلٌّ من رويشد، ومصطفى كاتب، وولد عبدالرحمن كاكي.

---

[25] السابق، ص: 136.

[26] موسوع أعلام الجزائر، دار هومة الجزائر، 1985، ص 114.

[27] مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية العدد47، 2019، مقال بعنوان اللغة العربية في الفن السابع، ص 27.

وعرفت هذه المرحلة العديد من المسرحيات الهادفة نذكر منها:

حسن طيرو والغولة والبوابون (الجثة المطوقة) و(صاحب النعل المطاطي)، (كل واحد وحكمه) و(القراب والصّالحين)، (ديوان القراقوز) و(إفريقيا مثل الواحة) و(132 سنة)[28]

ويقول مصطفى كاتب: «لقد شاركنا في مهرجانات عربية ودولية وقدَّم المسرح أعمالاً رائعة لفتت انظار العديد من الجهات ولعل شهادة «جيفارا»، أحسن دليل على ما نقول إذ صرح بعد مشاهدته لعرض مسرحي بقاعة الاطلس بمناسبة فاتح نوفمبر 1962م قائلاً: "قيل لي بأنه لا يوجد مسرح في الجزائر ولكني رأيت المسرح الثَّوري بعيني في أرض الجزائر"»[29].

وفي سنة 1972م تمَّ إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران وعنابة وقسنطينة وسيدي بلعباس، وقد أنتج المسرح الوطني بالعاصمة في هذه الفترة المسرحيات التّالية:

باب الفتوح، بوحدبة ، سلاك الحاصلين، العاقرة ، دائرة الطباشير القوقازية ، بني كلبون ، آه يا حسان ، هي قالت وانا قلت ، الانسان الطيب[30].

أما المسرح الجهوي بوهران فقد أنتج المسرحيات التالية:

حمام ربي .، الخبزة، حوت يأكل حوت ، النحلة للأطفال

أما المسرح الجهوي بعنابة فقد أنتج مسرحيتين هُما:

بو علام زيد القُدام، ويوم الجمعة خرجوا لَرْيَامْ.[31]

وبالرغم كل المصاعب التي مر بها المسرح في الجزائر سواءٌ إبان الاحتلال أو بعد الاستقلال فقد استطاع القيام بدور إيجابي، برغم تواضع أشكاله الفنية كما يمكن القول إنّ السِّمة الأَساسية التي طبعت المسرح قبل الاستقلال هي النّضال الوطني رغم كل الضغوط الاستعمارية وقلة الامكانيات، أَما بعد الاستقلال فكان على المسرح أَن يرتفع الى مستوى التّحولات التي شهدتها الجزائر في مُختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والثقافية، لذلك

---

[28] السابق ص 31.

[29] نفسه ص36.

[30] نفسه: ص 41.

[31] عبد الملك مرتاض، فنون النثر، ديوان المطبوعات الجمعية، الجزائر، 1983، ص47

كان دوره بعد الاستقلال مهماً يرتكز على الوفاء للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الاستقلال وكان عليه تعميق المبادئ التي آمن بها.[32]

3 – الازدواجيَّة اللُّغوية في الحوارِ المسرَحي الجَزائري.

تعدُّ إشكالية اللُّغة في الخطابِ المسرحي الجزائري من القضايا التي يكثرُ حولها النّقاش والجدال باعتبارها الأداة الأساسية في المسرحية، لذلك تعدَّدُ الرؤى في تبني مستوى اللغة الأنسب للفنّ المسرحي الجزائري، ونلمس أنواعًا ثلاثة من المستويات اللغوية هي:

1– دُعاةُ الفُصْحى.

2– أنْصارُ العاميّة.

3– أنْصارُ اللغَة الثّالثة، وهو طرفٌ ثالثٌ لا يتقيَّد بمستوى محدد بل إن لغة الحوار لا ينبغي أن تتقيد بأي مستوى فسعى إلى إيجاد حلٍّ توافقي وسطي تم تسميتُه بالطرف الثالث. يجمع بين مستويات لغوية خدمة للخطاب اللغوي في المسرح يتساوى فيذلك النص المكتوب والبصري الذي يتحقق فوق خشبة المسرح، وبذلك تطرح إشكالية الازدواجية اللغوية في العمل المسرحي الجزائري.

3 – 1/ مفهوم الازدواجية اللُّغوية:

الازدواجية اللغوية هي الاستخدام المزدَوج الذي يضم مستويين لغويين واحد فصيح والآخر عامي، والعامية بدورها ليست واحدة فهناك عاميات متعدّدة في البلد الواحد حتى لا يكاد الشرقي يفهم الغربي، ولا الجنوبي يفهم الشمالي.

– تعريف الازدواجية:

ا – لغةً:

[32] موقع إلكتروني خاص مقال بعنوان: البدايات الأولى للمسرح الجزائري.

يُقالُ زَواجَ الشّيْئين يُزاوِجُهُما تَزويجًا وزَواجًا: قَرَنَ بعضَـهما ببعض، و زواجَ فلانٌ امْرأةً وبها جعله يتزوجها "ازدوجًا" اقترنا، والقوم: تَزوج بعضهم من بعض، والكلام أشبَه بعضُه بعضًا في السَّجع والوزن، والشيُّء صارَ اثنين تزاوجًا وازدوجًا، والقومُ ازدَوجوا[33].

ب اصطلاحًا:

الازدواج اللُّغوي هو وجودُ مستويين في اللُّغة العربية: المستوى الفصيح، والمستوى العامي، أو مقابلاتها مثل العامية واللَّهجة في مفهوم بعضهم، مع أن الأفضل تخصيص مصطلح اللَّهجة لما يتعلق بالنطق، وما يتضمنه هذا المفهوم من تباعُد بل صراع في بعض المجالات والأذهان، ويمكن تعريف الازدواجية إجرائيًا بأنّها الاستخدام المزدوج للعاميّة والفصحى، حيث يتم استخدام العامية في الحياة اليومية، والفصحى في الحياة الرسمية.

فالازدواجيّة اللغوية هي ذلك التّعدد والاختلاف للّسان الواحد، معنى ذلك أنه يكون مستويين لغويين للسان الواحد، لأول فصيح يستعمل في التّعليم والإدارات والملتقيات والسياسة، وآخر عامي يستخدم في الشّوارع والمحادثات اليومية[34] .

ج – **الثُّنائية اللغويَّة:** الثنائية اللغوية هي وضعية لغوية يتناوب فيها متكلمون من مجموعة لغوية ما على نظامين لغويين مختلفين. ويرمز مفهوم الثنائية اللغوية إلى تداول لغتين مختلفتين في مجتمع واحد، أي أن الناس يتحدثون بلغتين مختلفتين في البلد الواحد، مثل ما نجد اللغة الفرنسية مثلا تتماشى جنبا إلى جنب العربية الفصحى في مختلف القطاعات والمؤسسات والإدارات العامة، إنّ تعريف الثنائية اللغوية الذي نعتمده هو التّعريف الذي يحدد الثنائية اللغوية من حيث أنها وبشكل خاص استخدام لغتين بالتّناوب. وبهذا المفهوم تبدو الإزدواجية مقابلا عربيًا لمصطلح Diglossia فيما تبدو الثنائية المقابل العربي

[33] ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان (ز و ج)
[34] عبد الجليل مرتاض، الفسيح في اللسانيات، دار هومة، الجزائر، ص 71.

لمصطلح Bilinguism لكن هذين المصطلحين عند ترجمتهما الى العربية يبدوان كأنهما يحملان معنى واحدا[35].

مشكلات ازدواجية اللغة:

تُعرف الازدواجية اللغوية بتعدُّد اللغات عند الفرد الواحد أو عند المجتمع، وقد يؤثّر هذا التعدّد أو الازدواج اللغوي على مختلف القطاعات وخاصّة قطاع التربية، وقد يستخدم أفراد المجتمع عدة مسميّات للرجوع إلى أحد الأشكال اللغوية، والتي عادة ما تحمل أسماء مُعينة تميزها في المجتمع، وهذا ما يؤيده المتحمسون للغة العربية الفُصحى. تطرح الازدواجية اللغوية العديد من المشاكل نذكر منهاما يتعلّق بالحوار في الفنّ المسرحي والرّوائي والقصصي.

الفرق بين الفصحى والعامية:

- تعتمد الفصحى على القواعد النحوية في حين نجد العامية خالية من الإعراب.
- العربية الفصحى ذات مُستوى عالي واللهجة العامية ذات مستوى متدني .[36].

إشكالية الازدواجية اللغوية في الحوار المسرحي:

شغلت الازدواجية اللغوية الكتابات المسرحية الجزائرية منذ نشأتها، وقد اهتم المسرحيون بالحديث عن الفُصحى والعامية وراح كلٌّ منهم يدلي بدلوه في هذا المضمار؛ إذ تشعّبت الآراء وتضاربت في أحقية اللغة الفصحى أو اللهجة العامية، أو المزج بينهما لنصل إلى لغة ثالثة، تكون لغة للحوار المسرحي.

نَبَعَتْ المشكلة عند المؤصلين للمسرح الجزائري من المفارقة بين لغة النّص المقروء، ولغة العمل المسرحي المجسّد؛ «ففريقٌ يرى أنّ استخدام الفصحى في القراءة يجعل المسرحية

[35] عبد الناصر بوعلي، دينامية الوضع اللغوي بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2018، ص 36.
[36] عبد الناصر بوعلي، دينامية الوضع اللغوي بالجزائر، رصد ووصف ونقد، دويان المطبوعات الجامعية، 2019، ص 32.

مقبولة ومفهومة، أما في حالة التّمثيل والتّجسيد فإنّها تستلزم الترجمة، وفي كلتا الحالتين لا يُركن لا إلى الفصحى ولا إلى اللّهجة العامية، لذا فلابد من استبدالهما بلغة تتراوح بين الفُصحى والعاميّة، وهي ما أطلق عليها مصطلح اللغة الثّالثة، الذي أشرنا إليه سابقًا، ويقصد باللغة الثالثة لغة لا تجافي الفصحى، وهي في الوقت نفسه ما يمكن أن ينطق به الأشخاص بما يتناسب مع طبائعهم وجو حياتهم» [37]توخى المسرحيون من وراء هذه التّجربة نتيجتين اثنتين:

أولاهما/ – «السير نحو لغة مسرحية موحدة ، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية»[38].

ثانيهما/ – «وهي الأهم التقريب بين طبقات الشَّعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، بتوحيد أداة التّفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن»[(39)].

في المسرح العربي حاول توفيق الحكيم أن يطبّق هذا الاختلاف اللُّغوي على لغة مسرحية الصفقة 1956، إلّا أنَّ تلك التّجربة لم تنجح لأن اللغة جاءت في هذا العمل مزيجًا من الفصحى والعامية، ثم عاد بعدها ليكتب بلغة فصيحة مسرحية السلطان الحائر[40]، أمّا يوسف إدريس فقد أقرّ بأنَّ اللغة هي وسيلة تعبير بالدرجة الأولى، لذا ينبغي للغة أن تعكس بصدقٍ وأمانة ما يشعر به وما يريد أن يعبّر ليوصله إلى الناس، ومن هنا يأتي إصراره على أن تكون اللغة مفهومة من قبل جميع المتفرّجين على اختلاف مستوياتهم الثقافية، ولعل اللَّهجة العاميّة هي التي تحقق الهدف لأنها قريبة من مقاصده ومفهومة من قِبل الآخرين، وأشار إلى أنّ اللهجة العاميّة قد ارتفعت إلى مستوى ثقافي أعلى مما كانت عليه، ذلك أنّ الإنسان العربي قد هَذَّبَ لهجته العاميّة عن طريق التّعليم وقراءة المجلات وسماع الإذاعة،

[(37)] الحكيم، توفيق، مسرحية الصفقة، المطبعة النموذجية، 1956، ص161-162.

[38] نفسه ص 163.

[(39)] المصدر السابق، ص162.

[40] نفسه ص162.

لذا فقد كتب مسرحياته باللهجة العامية[41]. ويصرّ سعد اللّه ونُّوس على استخدام اللغة العربية الفصيحة، وهذا يتّفق مع فكرته السياسية والاجتماعية؛ إذ يرى أن مشكلة اللغة في المسرح قد نشأت مع ظهور الطبقات الشّعبية الجديدة كمستهلك للمسرح، ومع ظهور الواقعية الجديدة. إلا أنّه يرى أنّ الواقعية في المسرح ليست انعكاساً آلياً للحياة العامة، فالمسرح يعتمد على الواقع في استقاء نماذجه، إلا أنه يضع تلك النماذج ضمن مواقف وآفاق شرطية؛ إذ يقول: فكما أنّ الكلام بالعاميّة لا يكفي لكي يضفي على الشخصية سمة واقعية، كذلك فإن الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلاً أمام أن يكون النموذج واقعيًا [(42)].

اللُّغة المسرحية هي اللغة الحيّة الدّيناميكية القادرة على تطوير الحوار والمواقف [(43)]، إذ يستطيع الكاتب من خلال طرح قضية ما أن يجعل المتفرج يتجاوز قضية اللغة، ويجتاز حاجز الفصحى، أو المسافة التي تفصل بينه وبين القواعد اللغوية التي تضبط حوار الممثّلين، وقد ناقش علي عَقْلَة عَرْسان قضية الفُصحى والعامية بشكل مُسهب، واستعرض آراء مناصري العامية، وآراء مناصري الفصحى، وبدافع من قوميّته العربية انتصر للغة الفصحى وأيَّد استخدامها لغة للحوار المسرحي، وقد نتج ذلك عن وعْيٍ بواقع الأمة العربية، وبواقع المسرح العربي، وهدفه التأصيلي.

فالمسرح جزءٌ من المعطى الثّقافي ومجال من مجالات الإبداع، وهو أيضًا من مقومات شخصية الأمة وفنّها وثقافتها، لذا فلابد له من أن يعبّر عن قضاياها وهُويّتها وأصالتها، وذلك عن طريق استخدام اللغة التي تعدّ الركيزة الأساسيّة للشخصية الثّقافية للأمّة، وبالنتيجة فإنّ اللغة الفصحى هي لغة الأدب والثّقافة والفن والعلم والفكر والفلسفة عبر التّاريخ، وهي اللُّغة المعرفية القائمة على المنطق والعلم، وبها يُبنى الإنسان، وتكوّن القيم والمعايير

[41] السابق، ص164.

[(42)] ونوس، سعد اللّه، بيانات لمسرح عربي جديد، ص148.

[(43)] المصدر السابق، ص148.

والمعارف، وتصقل الأذواق، وينمّي الوعي [44].

طبيعة اللُّغة المسرحيّة:

إنَّ طبيعة اللغة المسرحية تقتضي التَّكثيف والتركيز، والابتعاد عن الجمل الإنشائية السردية، لذا فإن تنقية اللغة وصوغ الجملة المنطوقة بسلامة تُبقي على روحها من جهة، وتعزز مضامينها من جهة أخرى [45]، وبقليل من الجهد يمكن أن يقدم الكاتب المسرحي لغة سليمة فيها الجملة العربية المكثّفة التي تخلو من الحشو الإنشائي، والتي تعبّر عن البيئة، عندها يكون الفن المسرحي، أقدر على التّواصل، ولعل هذا ما أكده عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين منذ أكثر منذ نصف قرن مضى، وذلك عندما وقف إلى جانب الفصحى، وأيدّ استخدامها كلغة للحوار المسرحي، ووجه اتهامًا إلى كل من يحيد عنها بالجهل والتقصير؛ إذ يتذرع أولئك الذين استخدموا اللهجة الدارجة بأن العامَّة لا تفهم اللغة الفصحى، وهي أقدر على استيعاب اللهجات العامية، يقول طه حسين: «وهؤلاء ينسون أنّ العصر الذي يعيشون فيه، ولا يقدّرون أن هذا الشعب الذي يعطفون عليه يرقى رقيًا أدبيًا مضطردًا، ويفهم لغة القرآن في يُسر لم يتح له منذ ربع قرن، وذلك كله يأتيك من الثقافة التي تنتشر ومن الصحف التي يقرأُها، إذا أصبح وإذا أمسى، ومن الخطب والمحاضرات التي يسمعها في كثرة غريبة، وقد استطاع هذا الشعب أن يجعل لنفسه لغة راقية في حديثه وحواره لا يكاد يفرّق بينها وبين اللغة الفصحى إلا الإعراب» [46]، وقد وقف طه حسين في وجه كلّ من اتّهم اللغة العربية بالقصور، وعدم قدرتها على التعبير عن خلجات النفس وأعلن بأن: «لغتنا ضعيفة ولكنها قابلة لأن تقوى، عاجزة ولكنها قابلة لأن تقدر، مقصّرة ولكنها قابلة لأن تستطيع» [47]. وهذه دعوة صريحة إلى القائمين على اللغة العربية، لأن

---

[44] عرسان، علي عقلة، وقفات مع المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص207.

[45] المصدر السابق، ص209.

[46] حسين، طه، "لغة المسرح أتكون العربية الفصحى أم العامية الدرامية"، مجلة الجنان، ع3، س5، آذار، 1934، عن الخطيب، محمد، كامل، نظرية المسرح، ج2، ص792.

[47] المرجع نفسه، ص793.

يسعوا جاهدين إلى تطويرها، إيماناً منه بأن التربية الفنية بإصرار واقتدار تعدّ إحدى أهم وظائف الفن، وأبرز ملامح رسالته. وهكذا نرى أنّ الصراع بين اللغة الفصحى واللهجة العامية في المسرح ما زال قائمًا، ويحمد أن هذا الصراع قد حُسم تقريباً في باقي الفنون الأدبية لصالح اللغة الفُصحى، وبقي معلّقًا في الفن المسرحي، والسبب في ذلك هو اللقاء الحي بين المتفرج والممثل، فهو ليس نصًا مقروءًا فحسب بل هو فعل مجسّد أيضًا.

الفصل الثّاني:

اللُّغة في المسرح الجزائري بين الفُصْحي والعاميَّة.

تمهيد:

أشبع المسرحيُّون لغة المسرح بحثًا في مسألة اللغة التي يُكتب بها المسرح وتعرض بها المسرحية على الخشبَة، وجال المسرحيون في هذا الأمر ويكاد لا يخلو ملتقى أو ندوة فكرية إلا ويُعاد طرح طبيعة اللُّغة التي تُعتمدُ في المسرح.

- فهل كان من الصَّواب حقًّا أن تفنّد لغة عن لغة للمسرح؟
- وهل المسرح قادر على اختيار لغته الخاصة؟
- وهل اللُّغة وفي المسرح هي اللُّغة المحكية؟ أم المكتوبة؟
- أم أنَّ اللغة في المسرح هي مجمل العمليَّة الإبداعية بما فيها النّص المكتوب، والنص المُشاهد الذي يتحقق فوق خشبة المسرح؟

إنَّ ما يُميزُ المسرح عن باقي الأجناس الأدبية أنّه يمثّل على الخشبة، ويكتبُ النص المسرحي ليشاهد لا ليقرأ، وعندما تخاطب الجمهور تخاطبهم بلغتهم المحكية.

يرى البعضُ أنَّ اللغة الفصحى هي الأصلح وهي الوعاء لكلّ اللهجات وهي صالحة للتواصل بين الشعوب العربية ونجد من يقول إن مشاهد المسرح يضيق منها لأنه لا يتكلم الفصحى ولا يفكر بها عكس العامية لهذا فهي تصلح لبعض العروض التاريخية وبعض العروض الكلاسيكية، وهي قادرة بم تتوفر عليه من مشتقات وكثافة أن تتقاطع مع الجمهور دون الإحساس بأنها لا تصلح للمسرح، يقول المسرحي مُحمد المديوني: « إنّ موضوع اللغة في المسرح موضوع معقد ومركب جدًّا لا يمكن اختزاله في قضية عامية وفصحى فحسب لأنّ اللغة بها مستويات كثيرة وعندما نتكلم عن لغة نتكلم عن نظام ومنظومة»[48].

أما محمد مبارك بلال فيقول: «أهمية استخدام اللغة بوجه عام تنطلق من منطلقين أساسيين أولاً ما نسميه المنطلق العام من خلال توجيهك للخطاب المسرحي أن يكون

[48] عرسان علي عقلة، وقفات مع المسرح العربي، ص 48.

فصيحاً»[49]، ويؤكد عبد الحق الزّروالي « أنه لا ينبغي التنقيص من شأن وقيمة اللهجات العامية في الوطن العربي لكن الطموح أن تنتشر الحركة المسرحية وتتواصل مع الجمهور على اختلاف انتماءاتهم القطرية»[50]، ويواصل فيقول: «تبقى اللغة العربية هي العمود الفقري للهجات العربية وهي اللغة الأم والتي من خلالها نتواصل مع جميع العروض في العربية دون الإحساس بأننا أمام لغة ولهجة لا تفهم أنا أطالب بلغة عربية تكتب للمسرح وليس نصاً أدبياً للقراءة فقط، أن نطوع اللغة العربية حتى لا تبدو مفتعلة ومصطنعة ليست لغة أكاديمية وأدبية إنما لغة تواصل»[51]

قد يكون الارتجال بالفصحى صعباً إلى حد ما لكن ليس بالضرورة أن يرتجل الممثل لأن هناك شروطاً كثيرة للارتجال، السؤال كيف نتكلم باللغة العربية وكأننا نتكلم الدارجة وكيف نتكلم بالعامية وكأنها فصحى يجب أن نراعي أن الجمهور يفهم ويلتقط.

ويقول فؤاد الشطي: «إنّ إشكالية اللغة في المسرح من القضايا المزمنة وقد تم التطرق لها منذ سنوات وأشبعت نقاشاً لكن ليس من الخطأ العودة مرة أخرى للقضايا المطروحة نفسها خاصة أن العالم يتحول وما يصلح الآن ليس بالضرورة أن يصلح للغد»[52]

يقول الشّطي أيضًا: «أنا مؤمن بأن العمل هو الذي يحدد لغة الفكرة والشكل والمضمون فإذا تناولنا عملاً يهتم بالمجتمع وقضاياه فمن الأفضل أن نقدمه بلغته المحكية أي بالعامية حتى نصل إلى أكبر قطاع من الجمهور»[53]

---

[49] السابق ص53
[50] نفسه ص53
[51] نفسه ص55
42 مجلة فكر وفن ص 67
[52] نفسه ص 68
[53] نفسه ص70

وبذلك فإننا نلاحظ أن مسألة اللغة في العمل المسرحي تتماشى مع إطار العرض أكثر مما تتماشى مع إطار الكتابة، والمهم أن المسرحية سواء كتبت بالفصحى أو العامية فمدار الأمر هو موقف الجمهور.

1-الفصحى في الفنّ المسرحي الجزائري:

لاعتبارات تاريخيّة وثقافيّة بادر العديد من كتاب المسرح في العشرينات مع مطلع القرن العشرين إلى تبني الفصحى في محاولاتهم المسرحية الأولى وقد امتد استعمال اللغة العربية الفصحى إلى غاية الاستقلال سنة 1962، والفصحى هو المستوى اللغوي الرّاقي الذي لم يخالطها لفظ عاميّ أو أعجميّ، خلاف العاميّة، وهو المستوى الذي نزل به القرآن الكريم، وكتب به الأدباء ونظم به الشعراء العرب أشعارهم، يحرص الخطباء والدعاة على استخدام الفُصحى في كلامهم، وهو المستوى الذي تذاع نشرات الأخبار به، وتستعمله الجهات الرسمية في الأمّة.

1 - 1 / مفهوم الفصحى:

عندما نضيف للغة العربية لفظ "الفصحى"، فهذا يجعل منها لغة أهل الثقافة والمتعلمين سواء في شقها المكتوب أو الشفهي، كما أنها اللغة المشتركة في أقطار العالم العربي، وحتى داخل القطر الواحد كما هو الشأن بالنسبة للجزائر، فهي اللغة الجامعة للجزائريين. وهذا الانتقال الذي يتم فيه تعلم الفصحى يكون عبر "الانتقال عند الطفل من الكفاية اللغوية في اللهجة المحكية المكتسبة بشكل طبيعي في البيئة، إلى الكفاية اللغوية في اللغة العربية الفصحى، إنما يتم في المدرسة وعبر عملية تدريس ملحوظة ينجم عن ذلك بطبيعة الحال أن معرفة اللغة العربية الفصحى وإتقانها، يتفاوتان بين فرد وآخر، وذلك بحسب ثقافة كل فرد وإلمامه فاللغة العربية الفصحى يتم تعلمها داخل المدرسة وعبر برامج مدروسة[54]، يتحدث اللغة العربية

[54] الفاسي الفهري، المقارنة والتخطيط في الدرس اللغوي، المغرب، 2011، ص:11

الفصحى أكثر من 422 مليون نسمة ويتوزع متحدثوها في الوطن العربي، بالإضافة إلى العديد من المناطق المجاورة. اللغة العربية الفصحى هي الرابط الذي لا ينفصل بين الأمة الاسلامية، مهما تهددت بعاميات وغيرها من التهديدات، فمصيرها لن يكون مصير اللاتينية لكونها لغة الدين ورمز الوحدة الوطنية والقومية. إلا أن العمل على حمايتها يحتاج إلى تخطيط لساني محكم، ولنا أن نستفيد من تجارب لغوية عالمية كثيرة فالعبريون مثلا "وحدوا لغة الحديث اليومي ولغة العلم والثقافة[55].

1 -2/ المسرحيّات التي تبنّت الفصحى:

ويمكن أن نعتبر المسرحيات التي تبنّت الفصحى بأنها مسرحيات تنتمي إلى المسرح التربوي، وقد تحقق هذا مع مجموعة من كتاب جمعية العلماء المسلمين بعد الحرب العالمية الثانية، أمثال: الشيخ البشير الإبراهيمي، ومحمد العيد آل خليفة، وأحمد رضا حوحو، ومحمد الصّالح رمضان، وأحمد بن ذياب، وغيرهم وقد اهتم هؤلاء الكتاب المسرحيون بالمواضيع الدينية، والواقعية، والاجتماعية، والأخلاقية، والتربوية، والتاريخية كما يبدو ذلك جليا عبر عناوين المسرحيات التالية:

1- مسرحية النّاشئة المهاجرة لمحمَّد الصالح رمضان، والتي يدور موضوعها حول الهجرة النّبوية وقد مثلت لأول مرة في تلمسان أعقبها الكاتب نفسه برواية الخنساء.

2-مسرحية حنبعل» لأحمد توفيق المدني.

3-مسرحيّة «المولد النبوي الشريف، والهجرة النبوية» لعبد الرحمن الجيلالي.

4- مسرحية صنيعة البرامكة وأبو الحسن التيمي لأحمد رضا حوحو.

5- مسرحية نزاهة المشتاق في مدينة طرياق في العراق لإبراهيم دانيتوس.

6-مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة.

[55] ميشال زكريا، قضايا ألسنية تطبيقية، تونس، ط1، 1998، ص:46.

7- مسرحية يوغرطة، لعبد الرحمن ماضوي.

8-مسرحية امرأة الاب لأحمد بن دياب.

9-مسرحية مضار الخمر والحشيش لمحمد العابد الجيلالي.

10- مسرحية الهارب للطّاهَر وطّار.

1 -3 / مظاهر الفصحى في مسرحية حنبعل لتَوفيق المدني:

ملخَّص المسرحيّة:

كتبت المسرحية نهاية 1947, ومثلت بمدينة الجزائر حيث نالت إعجاب الناس, لأنها كانت ملائمة للأوضاع السياسية في الجزائر آن ذاك. يدور موضوع المسرحية حول البطل الإفريقي (حنبعل) الذي حارب الرومان وانتصر عليهم في معارك كثيرة , إلا أنهم تكالبوا على بلاده وهزموه في معركة جاما التي انتهت بصلح غير عادل , لم يقبله البطل (حنبعل)الذي حاول أن يستعيد قوته ليحرر الأرض الإفريقية مرة أخرى من الاحتلال الروماني , فذهب إلى الشام وخاض حروبا كثيرة وساعد اليونانيين على استرجاع أثينا , ثم سافر إلى آسيا الصغرى ليحارب روما , لكن الرومان أرادوا قتله فتتبعوه ,وآثر أن يسمم نفسه على أن يقع في قبضة أعدائه .

والمسرحية تقدس الوطنية والكفاح, وتدعو إلى الثورة على لسان الملكة الإغريقية (هيلانة):

لتعلم الأمم, وليسجل التاريخ أنه لا عظمة ولا مجد ولا خلود إلا لمن عاش مجاهدا في سبيل الحرية ومات شهيدا في سبيل الوطن).[56]

لقد أخذ المديني حوادث موضوع المسرحية من ماضي تاريخي لكنه يطبق تلك الحوادث على الواقع الجزائري ومستقبله.

استوحى الكاتب مسرحية حنبعل من تاريخ الشمال الإفريقي الذي تعرض للاستعمار الروماني قديما ووقف أبناؤه مدافعين عنه ومن هؤلاء حنبعل. يعتبر حنبعل واحدا من أعظم الجنرالات في العصور القديمة، جنبا إلى جنب مع الإسكندر الأكبر ويوليوس قيصر

[56] ينظر صالح لمباركية : المسرح في الجزائر.ص:93.

وسكيبيو الإفريقي وبيروس الأيبيري. الكثير من قادة العصر الحديث أمثال نابليون بونابرت ودوق ولينجتون، يعتبرون حنبعل "قائداً استراتيجياً موهوباً". كما تناولت العديد من الأفلام والبرامج الوثائقية قصة حياته.

2 – العاميّة في الفن المسرحي الجزائري .

ا – تمهيد:

بدأت الكتابة المسرحية في الجزائر باللغة العربية الفصحى، لكنها لم تلق رواجًا ولم تصل إلى المستوى المطلوب من حيث التّجاوب مع الجمهور لكون الفصحى يومها مغيّبة نظرا للأوضاع التي كان يعيشها المجتمع الجزائري فبعد خروجه من دائرة الحكم العثماني تسلط عليه الاستعمار الفرنسي الذي كان همه الأول القضاء على الهوية الوطنية؛ فعمل على تغريب اللغة العربية واتبع سياسة تجهيل الجزائريين وفرنسة المجتمع الجزائري.

ب – تعريف اللغة العاميّة:

تعدُّ العامية المستوى الثاني للعربية وهو تطور حصل للفصحى نظرا لعوامل متعددة فأنتج هذا المستوى الذي ابتعد عن اللغة الأم، يستخدمه أفراد المجتمع وطبقاته المختلفة في الاستعمال اليومي، وبذلك تكون العامية قد سيطرت على العربية الفصحى وزحزحتها عن مكانتها وهذا من أجل تسهيل عملية الاتصال والتّواصل اليومي بين أفراد المجتمع. يعرفها ابن فارس في المقاييس بقوله: «عمَّنا هذا الأمر يعُمنا عموما، إذا أصاب القوم أجمعين، والعامة ضد الخاصة، يقال فلان ذو عُمية : أي أنه يعمٌ بنصره أصحابه لا يُخصَ، ويقال: عمَّم اللبنُ :أرغى »[572] وفي الاصطلاح: فهي« مجموعة من الخصائص اللغوية التي تنتمي إلى بيئة معينة، ويشترك فيها جميع أفراد هذه البيئة التي تعد جزء من بيئة أكبر تضم

[57] ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر العربي للطباعة والنّشر دط، دت، ص:18.

لهجات عدة وتتميز عن بعضها بظواهرها اللغوية[58]» غير أنها تتفق فيما بينها بظواهر أخرى تسهل اتصال أفراد تلك البيئات بعضهم ببعض وفهم ما يدور بينهم من حديث، ونجد العامية عند عبد الرحمن الحاج صالح :«هي اللغة المستعملة اليوم ومنذ زمان بعيد، في الحاجات اليومية، وفي داخل المنازل، وفي وقت الاسترخاء والعفوية»[59].

كما ورد تعريفها في قاموس رد العامي إلى الفصيح لأحمد رضا أنها «تلك اللغة التي نتخاطب بها في كل يوم عمًا يعرض لنا من شؤون حياتنا مهما اختلفت أقدارنا ومنازلنا، فهي لسان المتعلمين وغير المتعلمين، على اختلاف فئاتهم وحرفهم»[60].

من خلال ماسبق يتضح أنه يوجد اتفاق بين تعاريف العامية، فهي اللغة الثانية بعد العربية الفصحى، والتي اعتاد النّاس على الحديث بها في حياتهم اليومية.

ج – خصائص العاميَّة:

العامية لغة عامة الناس، فهي بسيطة وسهلة، فالمتكلمون بها يميلون إلى كل ما هو سهل على النطق والاستعمال، ومعظم الألفاظ في العامية إمّا عربية فصيحة، وإمّا محرّفة تحريفا قليلا، أو ألفاظ من بقايا اللهجات، أو اللغات الأخرى التي تغلبت عليها اللغة العربية، وبذلك من اليسير تصحيحها وردها إلى أصلها الفصيح.

د – مُميّزات الألفاظ في العامية:

- **تخفيف الهمز:** هي ظاهرة لغوية قديمة في اللغة العربية، بحيث هناك قبائل تنطق بالهمزة وأخرى تسهلها وهو ما نجده في العامية فتنطق الهمزة مخففة كقولنا: (مُومَنْ) بدلا من (مُؤْمنْ)، و(جِيت) بدلا من (جئْت) و(ريت) بدلا من (رأيْت) (السّما) بدلا من (السَّماءِ) و(الما) بدلا من(الماءِ).
- **النّحت:** توجد كلمات مركبة وصارت كلمة واحدة مثل: (واش راك؟) أي (كيف حالُكَ؟)، و من النحت عند العامة أيضًا قولهم (أشحالك ؟) أي (كيف حَالُك؟)

[58] علي ناصر الغالب، اللهجات العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2010، ص:33.
[59] عبد الرحمن الحاج صالح، كتاب السماع عند العرب، الجزائر، 2010، ج1، ص: 71.
[60] أحمد رضا، رد العامي إلى الفصيح، دار العلم، القاهرة، 2010، ج2، ص45.

- **الحذف:** تحذف العامة من حروف الجر حرف النّون، وذلك تخفيفًا للكلام مثل قولهم: (التلميذ يْخَافْ ما المُعَلِم) بدلا من (التلميذ يخاف منَ المعلمِ)، وقولهم: (طاح مَسْما) بدلا من (سقَط من السَّماءِ) من (على الماء)، وكذلك في حديثهم عن الوقت (خرج عَتَّسعه) بدلا من(خرج على التّاسعة)، والحذف أيضًا في قولهم (والو) بدلا من قولهم (ولو هذا).
- **الإدغام:** نجد أنّ المتكلمين بالعامية لا يفكون الإدغام مثل قولهم: (شَدِّيتْ) بدلا من (شَدَدْتُ)، و(رديت) بدلا من(ردَدْت) و(مديت) بدلا من(ددتُ).
- **لا إعراب في العاميَّة:** الإعرابُ وهو تغير حركات أواخر الأسماء والأفعال المعربة. وأن العرب لا تبدأ بساكن، ولا تقف على متحرك. أما في العامية خلافا للقاعدة النّحوية فإننا نجد كلمات تبتدئ بساكن مثل قولهم: ثْقِيلْ بدلًا من ثَقِيلْ، والحركات الإعرابية لا توظف في العامية مثل قولهم: يَسْتُرْهَا رَبِي، جابَك ربي، طار الطير اللي ربيت، فالإعراب هو الفارق الأساسي بين الفُصحى والعامية، بحيث أن

ومن خلال ما سبق يمكننا القول: إنّ خفة العامية على الألسن هي التي أدت إلى لجوء أفراد المجتمع لاستعمالها وهذا ليس لعدم المعرفة بالفصحى، بل هروبًا من العسر إلى اليسر.

ولعل المسرح السريالي وهو يتبنى الفصحى يكون قد وجد فيها ما يربطه بواقع الجمهور، فالسريالية في الفنّ مذهب أسسه الشاعر الفرنسي أندريه بريتون في باريس عام1924 بعد نهاية الحرب العالمية الاولى حين خاب ظن الناس في كل ما كان سائدًا من قيم مأثورة ونظريات ثابتة، فراحوا يبحثون عن علاج مشكلاتهم الاجتماعية في مبادئ وفلسفات جديدة، فنشأت نزعة تدعو إلى التحلل من المثاليات وتحرير الرغبات المكبوتة في النفس البشرية. لم تقتصر هذه النزعة على الحياة ، بل امتدت إلى الفن مما أدى إلى ظهور السريالية أو مذهب ما فوق الواقع، والذي يحاول أن يمد الفن بما لم يألفه من المواد الغريبة

عليها، أو المواد التي لم يسبق للكتاب أو الفنانين أن يستعملوها أما رهبة منها أو وجهلا بها أو لعدم قدرتهم علي تكيف طريقه تناولها .

يعتمد السرياليون على الإيحاء والإشارة لذلك لم يحفلوا بوضع خاتمة لمسرحياتهم، وإنما تركو للمشاهد أو القارئ مهمة تصور الخاتمة التي يريدها ، والتي ترسمها له قواه النفسية أو المطلقة من كبتها. وآمنوا أيضا بأن التكلف اللغوي يقتل إحساس الفنان الخلاق . لذلك يجب أن يعبر السريالي عما اختلج في أعماقه بتلقائية وعفوية.

ولذلك رفضوا التقيد في المسرحية بالقالب الواحد يصب مسرحيته فيه كما كان يصنع الكاتب الكلاسيكي أو الكاتب الواقعي بل هو يؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة ....الأجواء السائبة المتحللة من العرف والتقاليد ... وهذا التحلل من العرف والتقاليد هو سمه من سمات الرومنسية.

في البداية أطلق علي حركة السريالزم (دادا) أي بابا ، وهي الكلمة التي ارتجلوها لثورتهم العاصفة بجميع القيم الأخلاقية ، والسخرية وما وسعتهم السخرية بما توارثه الناس من آداب وتقاليد وشرائع ومثل. وأنهم اتخذوا أحط الطرق وأوقحها لنشر هذه الروح الجديدة وإشاعتها بين الناس.

سخر السرياليون من التقاليد وقد تأثر بهذا الفن الكثير من كتاب المسرح الذين يُثيرون في القارئ أو المتفرج الكثير من مشاعر الرحمة وأحاسيس الحنان بجمال ما يصوره خيالهم المنطلق من صورة الروح الإنساني المستكن في أغوار النفس ولا يحسن إظهارها إلا هؤلاء السرياليون[61]، استطاع المذهب السريالي أن يقدم للمسرح وجه نظر جديدة حيث تميزت المسرحيات السريالية بمجموعة من الخصائص منها:

- المسرح السريالية يشبه المسرح الطبيعي من حيث عدم اشتماله على ذروة.

[61] https://almerja.com/reading.php

– يتبنى المسرح السريالي اللغة التلقائية الخالية من أي تعقيد، **يقول بيير روفيردي: «دع الكلمات تتكلّم وتقول ما تريد متناسياً ما كانت تحمله من المعاني في الآداب السابقة. دعها تعمل وتؤثر مستقّلةً، تتزواج فيما بينها أو تتنافر مؤلفة صوراً وكاشفةً عن واقعٍ لم يقُلْه أحدٌ بالضرورة»**[62]

هـ – من المسرحيات التي ألفت بالعامية نذكر:

1–مسرحيّة «جُحا» التي ألفها علالو سنة 1926، والتي اعتبرت أوّل مسرحية جزائرية تكتب بالعامية، وهي ملهاة من ثلاثة فصول، وحقّقت نجاحًا كبيرًا. تقعُ مسرحية جحا في فصولٍ ثلاثة ترغمه زوجتهُ على اتباعِ حيلةٍ للتأر منه على لعب دور الطبيب لعلاج ابن السلطانِ الذي يعاني من مرضٍ خطيرٍ وهو في الواقع مريض عاشق وهنا يظهر دهاء جحا الذي عالج المشكلة بطريقة سريعة وبكفاءة عالية.

2–مسرحية القوال لعبد القادر علُّولة:

ولد عبد القادر علولة عام 1939 بمدينة الغزوات، قدم أعمالًا مسرحية عديدة كتب معظمها بالعامية الجزائرية منها : «القوَّال» (1980) و«اللثام» (1989) و«الأجواد» (1985)، و«التفاح» (1992) و«أرلوكان خادم السيدين» (1993)، وكان قبل مقتله في يناير 1994. بعدما درس المسرح أكاديميا أصبح علولة يعتمد مسرح الحلقة اعتماد تامًا على السرد والحكي.

قدم علولة القوال باعتباره راويًا شعبيًا بمثابة المداح والحكواتي، يحضر في المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش، ليروي الأحداث، بلغة عامية متداولة قيفهما الجمهور مستقاة من البيئة الجزائرية بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار.

[62] وجيه العمر، فلسفة السريالية، مجلة الثقافة العدد78، ص 31.

يجمع القوال بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة، والتعليق عليها تحبيكا وتمطيطًا. وحين يتحدث الگوال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين، ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد إليهم الكلمة، وإذ يمرر الگوال إليهم فعل الكلام فذاك يوحي بخلود الحركة في القول .

ونورد طريقة تقديم القوال لشخصياته المسرحية بطريقة حكائية سردية، كتقديمه لشخصية علال الزبال كما في مسرحية الأجواد:

- علال: علال الزّبال ناشط ماهر في المكناس
- حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس
- يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
- باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس
- يرشف قارو مَبْرومْ تحت الشّاشية
- ينسف صدْره كاللي معلق الحاشيّة
- وراء الظهر يثْنى الذراع ويثقّل المشيَة
- كأنه وزير جايَل في جُرتَه حاشْيَة
- يخطوى فخور للرّصيف ما عليه تخشة
- ويْطُلْ من بعيد في الحَوانيتْ للسَّلعة المفرشة
- كأنه يْراقَب في المْليحَة والمغْشوشَة
- معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة[63]

ويقدم القوال شخصية الحبيب الربوحي الحداد عن طريق لغة الوصف والتشخيص، وسرد الحدث، وتحبيكه دراميًا. ويلاحظ أن الحكي سمة أساسية وخاصية مفضلة عند علولة في تناول شخصيته المحورية.

[63] مسرحية الأجواد، ص 17.

يلاحظ أن القوال يستخدم، في أقواله الشعبية، العامية الجزائرية ، ومسرح الشخصية، وذلك كله من أجل التقرب من الجمهور الحاضر بغرض خلق مشاركة وجدانية احتفالية. ويقول الباحث حسن يوسفي عن مسرحية الأجواد التي شغلت تقنية القوال: «تريد أن تكون هذه المسرحية نموذجا للمسرح الشعبي ذي النزعة الواقعية الذي يميل إليه علولة، فقد جعل من وضعية الگوال إلى جانب اللهجة العامية وسيلتين فنيتين لترجمة هذا الاختيار وقد نجحت هذه التجربة، وتركت أصداء قوية سواء داخل المشهد المسرحي الجزائري أو خارجه» [64]

وهكذا، يتبين لنا أن مسرح عبد القادر علولة يقوم على تصور نظري، يتجلى، بكل وضوح، في مجموعة من تصريحاته وحواراته وممارساته المسرحية المتنوعة والمتعددة والثرية. ويرتبط تنظيره المسرحي بالفرجة الشعبية التي تستند إلى فن الحلقة والسيرة والقوال، والجمع بين التمثيل المشهدي والسرد المحكي، وتوظيف العامية واستخدام الواقعية الملحمية والجدلية، والميل في مسرحه إلى النزعة الشّعبية.

3 – مسرحيّة المداح لعبد الرّحمن كاكي.

عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي مسرحي جزائري له صيته في عالم المسرح العربي، قدم الكثير من الأعمال المسرحية التي كان يبحث من خلالها عن مسرح جزائري أصيل، وظّفَ في التراث الجزائري بجميع أشكاله وتنوعاته، وقد اعتمد العامية الجزائرية المتداولة في عموم جهات الجزائر، ومن مسرحياته التي نالت الرواج نذكر:

- كل واحَد وحكْمه.
- القراب والصّالحين.
- الأميرة الصلعاء.

[64] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النّشأة والرذواد والنصوص، دار الهُدى ، ميلة، الجزائر، 2005،ص:15.

- الشيخ.
- بني كلبون.
- شعب الظلمة.

وظف كاكي في أعماله المسرحية لغة ذات طابع تراثي قريبة من لغة المدّاح التي يستعملها في الأسواق والحلقات الشعبية، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفوس الجمهور تُمتّع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها، لغة تكسب فيها الكلمة حيزًا زمانيًا على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفهيا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة، ومطولة بشكل ملحمي، وهذا ما نلاحظه في رواية المداح لقصة الأولياء وتقديمهم للجمهور، وذلك بلغة شعرية مؤثرة تعبر عن الحدث الدرامي يقول:

- نهار من نْهارات ربي، ونهارات ربي كثيرة.
- في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة.
- تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة.
- الثلاثة من أهل التّصريفْ وسيرتهم سيرة.
- اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة.
- واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبوا غيرة.[65]

يظهر من خلال التقديم أن كاكي وظف على لسان المداح لغة شعبية في قالب شعري مقفى تُسَهِّل على المتلقي فهم معناها ومتابعة أحداثها.

توظيف الأغنية الشعبية في المسرحية:

استعمل كاكي الغناء الشعبي منذ بداية المسرحية بهدف إمتاع الجمهور , وقد استهل المسرحية بهذا المقطع

[65] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهُوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد6، سنة 2006، ص: 69

- ها الماء...ها الماء ...ماء سيدي ربي
- الجماعة ها الماء ...ها الماء ... ماء سيدي ربي جايبه جايبه.
- سليمان: عين سيدي العقبي
- الجماعة: ايوى .. ايوى
- الجماعة: صحيح
- ها الماء .. ها الماء ... ماء سيدي ربي جايبه جايبه
- سليمان: عين سيدي العقبي
- الجماعة: ايوى .. ايوى
- سليمان: ايوى .. ايوى[66]
- الجماعة: سيدي اخطيك من الفلاس
- سليمان: ايوى .. ايو
- الجماعة: سيدي اخطيك من الدواس
- سليمان: ايوى .. ايوى
- الجماعة: قولوا لهذ الناس الفاهمين
- سليمان: ايوى .. ايوى
- الجماعة: قولوا لهذ الناس المنظمين
- سليمان: ايوى .. ايوى
- الجماعة: سليمان في الماء تجر
- سليمان: ايوى .. ايوى
- الجماعة: لا عنده خزنة ولا قجر
- سليمان: ايوى .. ايوى
- الجماعة: أيظل في المدينة حواس رافد قربة متكاكي بهمه ما يدخل روحو فالناس

[66] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النّشأة والرذواد والنصوص، دار الهُدى، ميلة، الجزائر، 2005، ص:15.

- ها الماء ..ها الماء .. ماء سيدي ربي .. جايبه ..جايبه من عين سيدي العقبي.[67]

4 - مسرحية أبناء القصبة للكاتب عبد الحليم رايس(1924م/1979م).

1-ملخّص المسرحيّة:

هي مسرحيّة ثوريّة ذات فصول ثلاثة وأربعة مناظر، تدور أحداثها في القصبة وهو حيٌّ عتيق في العاصمة شهد عمليات فدائيّة ضدّ الاحتلال الفرنسي، تتناول استشهاد جميع أفراد عائلة، وتبقى الأُمُّ كرمز للأمل والاستمراريَّة، جسدت هذه المسرحية عظمة الثورة التحريرية وشخصت صورة التضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري من خلال هذه العائلة، كل فرد منها يمثل بطولات شريحة كاملة، فهي ليست مجرد حكاية عائلة تحملت ثقل الثورة التحريرية وشاركت فيها بل إنها حكاية وطن يتلمس طريقه وسط ليل الاستعمار حالما بفجر الحرية وشمس الاستقلال.

2-نصُّ الفصل الأول:

المشهد الاوّل:

قبور دار عربية (دويرة) في القصبة بالعاصمة مساء صيف في القبو فراش عربي وبساط، وعلى الكرسي مذياع تجلس الأم وعلى رجليها غربال لصنع المكرون، تسمع من المذياع حفلة شعبية، الأب السيد حمدان يخرج من البيت.

حمدان: أين هي الجريدة؟

الأم: الله يقبل حمدان...مريم...مريم...

مريم: (من البيت) نعم لالة.

[67] العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر,مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا, نقلا عن ولد عبد الرحمان كاكي , القراب والصالحين .

الأم: ماشفتيش الجريدة؟

مريم: راهي هنا... عمر راه يقرأ فيها..

الأم: لما يتم جيبيها لسيدك

مريم: (من البيت) معليه

حمدان: كيفاش راه عمر اليوم؟

الأم: يظهر لي خير من العادة وما نعرف؟

حمدان: ماعليناش كاش قهوة والا تاي

الأم: اذا تحب القهوة نسخنولك والا تحب الاتاي وجدو انت

حمدان: ايه هذا راي (مريم تاني)

المشهد الثاني:

الحاضرون ومريم

مريم : هاهي الجريدة سيدي

حمدان: صحة بنتي

الأم: سخني الماء وجيبي البراد سيدك يوجدنا الاتاي

مريم: معليه

الأم: واش راه يعما عمر؟ مازال ماتمش عشاته (عشاه)

مريم: (وهي ذاهبة) قريب يا لالة (نذهب)

المشهد الثالث:

يمينة وحمدان

حمدان: قتلوا مفتش سرى، هذا الصباح

الأم: فاين؟

حمدان: كان نازل من السيارة العمومية

الأم: عربي؟

حمدان: ايه عربي

الأم: يستهل ما قتلوه حتى يكون ماحبش يفهم وضرهم كثر

حمدان: معلوم يستهل يخي كان مشهور بفعل الباطل والظلم، وهذا من قبل الثورة

الأم: حمدان ياك مقتلوش البوليسية الكل؟

حمدان: ما نعرف على كل حال اللي يكون شرطي والا عسكري عند فرنسا الآن منظنش يحبوه ويقدروا يعدوه من اللي راهم ضدهم.

الأم: برك برك. خدمة كما وحدة اخرى كاش الإنسان يقدر قوته امالة

حمدان: ماراناش في وقت القوت.. هذى ثورة يا يمينة... هذي مسألة موت وحياة..آه خليني نطالع الجريدة...

الأم: وهذا كامل من هذاك الخامج مناع لاكوست مافهمتش آش راهم يستناو باش يقتلوه

حمدان: من غير شك لاجل، عليه العسة كثير وفي الحقيقة موته ما فيها حتى فايدة، يموت لاكوست يجيو ميات لاكوست. الكفرة يا يمينة. الفكرة هي اللي يلزمها تنقتل .

المشهد الرابع:

الحاضرون وحميد ومريم

مريم: آش من فكرة سيدي؟

حمدان: الاستعمار يا بنتي... الاستعمار اللي يلزمه يتحطم... على كل حال قريب يجتمعوا في مجلس الأمم ونظن اللي هذا المرة تنفصل القضية.

المشهد الخامس:

الحاضرون وعمر

عمر: وتظن الخاوة تاكلين على هذا المجلس يا بابا؟ وتظن اللي موجود جنس يخمم حقيقة علينا وعلى سعادتنا؟

حمدان: نعم تونس... مراكش...مثلا، و...

عمر: معلوم ومصر والشام. وليبيا والعراق وكل الأقطار العربية لكن هذوك لينا وحنا ليهم، هما منا دم العروبة يجري في عروقهم.. لكن ياهل ترى أمريكا والانكليز والطليان يقدر يتكل عليهم الانسان؟

كاش تحب الأمم الي تعاون فرنسا بالمال والسلاح تنتخب علينا فب هذا المجلس

حمدان: على كل حال ماشي غير حلف الأطلنطي اللي موجود في الدنيا...

عمر: ماشي غير هما نعم لكن في الدنيا هذي يا أب وخصوص في العصر هذا كل واحد ما يراعي إلا لفايدته ما تنساش اللي الجزائر تسمى كنز المستقبل، ما تنساش البترول

حمدان: امالة إذا تبعنا كلامك ما عندنا ما نعلمو..

عمر: كلامي أنا؟ لا يا أب. أنا حتى شيء، تحدثنا برك لكن رياسنا ورجالنا وجنودنا في الجبال عارفين واش يعملوا؟ وتاكلين قبل كل شيء على نفوسهم وعلى شعبهم.

طبيعةُ اللُّغة المستعملة في المسرحيَّة:

2 – لغة المسرحيّة:

استعمل عبد الحليم رايس ازدواجية لغوية متداولة في المجتمع الجزائري يومها وهي اللغة العامية أو ما يطلق عليه الدارجة وهي لغة محلية محكية إشارية، وبعضًا من الفصحى التي يُعايشها المجتمع الجزائري زيادة على بعض الاستعمالات الفرنسية، ليعبر به عن وضع لغوي مأساوي فرضه القهر والغبن والاستلاب الاستعماري الذي مورس على الشعب الجزائري، لغة المسرحية لغة تهكمية تسهم في إحداث حال تثويرية توافق مقتضى الحال.

ا – **المستوى الفصيح في المسرحيّة:** وذلك حتى يُحقّق الوصول إلى جميع الطّبقات ومنها النّخبة المعرّبة ثم يصل إلى الخارج ومن التّعابير الفصيحة التي استعملها نذكر قوله:

أينَ هيَ الجَريدة؟ وهو استفهام عربي فصيح يتكون من اسم الاستفهام: **أين** الذي يُستفهم به عن المكان، ثم اسم **الجريدة** وهي الصحيفة يطلق عليها عادة في المجتمع الجزائري **الجورنال** هي مطبوعة لها إصدار يحتوي على مادة إعلامية بصياغة صحافية من أنباء متداولة وآخر أخبار وتحليلات ومقالات رأي وأبواب مخصصة لأفرع الكتابة والأدب ويمكن حصرها في هدف النشر والتوزيع بث أفكار في شكل معلومات وإعلانات، وعادة ما تطبع نسخة على ورق زهيد الثمن. **الأم:** ماشفتيش الجريدة؟

ب – الخلط بين العامي والفصيح في قوله: الأم: ما شفتيش الجريدة؟ ما أداة نفي، شفتيش كلام توجّهه الام لمريم مستفسرة عن مكان تواجد الجريدة والراد أما رأيت الجريدة؟ وهي عبارة متداولة في المجتمع الجزائري بكثرة عندما ننفي علمنا بالشيء (ما شفتوش) ويبقى اسم الجريدة في العبارة من الفصيح.

ج – المستوى العامي وذلك حتى يفهم الشعب الجزائري مضمون المسرحية ويتفاعل معها، فالعامية هي اللغة الأقرب إلى الطبقات الدنيا في المجتمع في قوله:

حمدان: ماعليناش كاشْ قهوة والا تاي، ماعليش تقابلها في الفصحى (لا عليه) وهو استعمال شائع في العامية الجزائرية، ثمَّ قوله: (كاش) يقابلها في الفصحى (هل كائِن) ثم قوله (قهوة والّا تاي)وهو استعمال كثير لدى الجزائريين.

عمر: وتظن الخاوة تاكلين على هذا المجلس يا بابا؟ وتظن اللّي موجود جنس يخمم حقيقة علينا وعلى سعادتنا؟

استعمل الكاتب لفظ (الخاوة) والتي يقابلها في الفصحى: (الإخوة) وهي كلمة صارت مصطلحًا في الثقافة الجزائرية كانت تطلق إبّان الثورة التحريرية على المُجاهدين ثم بقيت بعد الاستقلال تتداولها الألسن، ويهتف بها الشّبابُ في الملاعب وفي الحراك الوطني، وعادة ما تلفظ مكرّرة (خاوة خاوة) بل وأصبح عناوين لأغاني شعبية.

وأمّا كلمة (تاكلين) فهي محرفة عن الفصحى من التوكّل والفصيح منها متوكّلين، وتخفيفًا قال الجزائريون: تاكلين.

وإذا نحن قمنا بجمع معجم الألفاظ الواردة في هذا النموذج نجد أنّ العامية الجزائرية ليست ببعيدة عن الفصحى، وهو ما جعل الكثير من الدّارسين يرون ان عامية الجزائر أقرب إلى الفصحى من العديد من العاميات العربية.

4 – الالتزام في المسرح الجزائري ومظاهر الاستعمال اللُّغوي.

–مفهوم الالتزام:

الالتزام هو مشاركة الفنّان الناسَ همومَهم مواقفهم الوطنية، والوقوف بحزم لمواجهة ما يتطلّبه ذلك، إلى حدّ إنكار الذات في سبيل ما التزم به الأديب، «ويقوم الالتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتّخذه الفنان فيها. وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحًا وصدقا

من الفنّان لأن يحافظ على التزامه دائما ويتحمّل كامل التبعة التي يترتّب على هذا الالتزام [68].

عرّف سارتر الفنَّ الملتزم بقوله: «مما لاريب فيه أنّ الأثر المكتوب واقعة اجتماعيّة، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعًا به عميق اقتناع، حتى قبل أن يتناول القلم. إنّ عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسؤوليته ، وهو مسؤول عن كلّ شيء، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرّد والقمع، إنّه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطّهدين، ويشير إلى الدّور الكبير الذي يلعبه الفنّ في مصير المجتمعات، فالفنان مسؤول عن الحرية وعن التطوّر ، وعن التخلّف والناطق باسمها وهنا يبرز هدف الالتزام في جدّة الكشف عن الواقع ، ومحاولة تغييره ، بما يتطابق مع الخير والحقّ والعدل عن طريق الكلمة التي تسري بين الناس فتفعل فيهم على نحو ما تفعل الخميرة في العجين» [69] على ألا يقف الالتزام عند القول والتنظير، فالفكر الملتزم في أساس حركة العالم الذي يدور حوله على قاعدة المشاركة العملية لا النظرية إذ: ليس الالتزام مجرّد تأييد نظري للفكرة ، وإنّما هو سعي لتحقيقها ، فليست الغاية أن نطلق الكلمات بغاية إطلاقها. ليس كفعل القلم اجتماعي وتاريخي بكل ما تنطوي عليه كلمة اجتماعي من شؤون الأمّة، والشعب ، والقوم ، والوطن ، والانسانيّة ...وعلى القلم المسؤول أن ينفي عنه أوّل شيء اعتبار عامل الكسب. فذلك هو الشرط المبدئي لصحّة الرأي ونزاهته[70] ، وظروفنا الاجتماعيّة الحالية الحافلة بالقلق والمليئة بالمشكلات تدعو وبشدّة إلى الأدب الملتزم.

- **مظاهر الالتزام في المسرح الجزائري:**

يكاد الجميع يتّفق أنّ الفن المسرحي من طبعه الالتزام بقضايا المجتمع، وقلّما نجد فنّانًا مسرحيًا معزولًا عن مجتمعه وبيئته فالمسرح ابن بيئته، ولعلّ ذلك ما جعل اليونانيين يقدمون

[68]. أبو حاقة ، أحمد ، الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ،1979 ، ص 14

[69] نفسهُ ص 44.

[70].رئيف خوري ، الادب المسؤول ، دار الآداب ن بيروت ، ط1 ن 1968 ، ص: 48- 49

المسرح عن الشّعر، فقد طرد أفلاطون الشّاعر من جمهوريته لكونه يطلقُ العَنانَ لوجدانه وشاعره، ويرفع من فنّه عن الواقع أحيانًا كثيرةً، ولا تخلو مسرحية من تبني ظاهرة من ظواهر الإنسان في حياته. والمسرح الجزائري على الخصوص عاشَ في أحضان الأحداث التي عرفها الوطن الجزائري بدءً بأول مسرحية للكاتب علّالو.

عاش علالو (1926–1992) وتنفَّس الجو المكفهر الذي كان يعيشه الجزائريون تحت نيْر الاستعمار، فرجع إلى التراث الشّعبي وفتّش عن تاريخ هذا الشعب وعن عاداته وتقاليده، وتبنى شخصية جُحا الضّاحك الأحمق الحكيم، اختار لأول مسرحياته هذه الشَّخصية وجعله واسطة بينه وبين متفرّجيه، أصبح فيها جحا طيبًا رغم أنفِه، أخذ موضوع مسرحيته من التراث وهي لا تمتُّ بصلة إلى حجا الأسطوري، وعند عرض هذه المسرحية على الجمهور الجزائري حققت نجاحًا معتبرًا ونالت رضا المتتبّعين للن المسرحي. حدا علال وفي هذه المسرحية حَذْوَ مارون نقاش في مسرح مُغامرات أبي الحسن المغفل في مسرحيّة "النّائم اليقظان" الذي بحث عن شخصية أسطورية متجذرة في الخيال الشّعبي، فكان أن اختار عنترة بن شدّاد العيسى بطل المسرحية "عنتر الحشايشي"، وعلى هذا المنوال حمّل علالو شخصية جُحا هموم الوطن، وحال المواطن الجزائري في أسلوب فكاهي وبلغَة الواقع الجزائري، عرض علالو على متفرجيه عالما عَجائبيًا خرافيًا وكان هذا العالم بالنسبة إليهم "تعبيرا رومانسيًا عن أمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبو إليه، ويعبر عن حالات كان الجزائريّن يعيشونها.

ثم جاءت نصوص المسرحيات لكبار المسرحيين الجزائريين من أمثال رضا حوحو وأحمد توفيق المدني ومحي الدين بشطارزي وغيرهم، فحملوا في نصوص مسرحياتهم قضايا الوطن الجزائري وهموم الشّعب ومواجهته لأساليب المستعمر التي كانت تتوخّى تهديم القيم الوطنية وعزل الشعب عن تاريخه وحضارته وبث التّفرقة في صفوفه، والحطّ من الثقافة الجزائرية والتّهكم من عادات وتقاليد الشعب الجزائري وطمس معالم الهُويّة الجزائرية من دينٍ

ولغة وتاريخ. لد أحيا أحمد توفيق المدني تاريخ الجزائر من خلال مسرحّية حنبعل التي كتبها باللغة العربيّة الفصحى حتى يضمن ارتباط الجزائريين بالمد الحضاري العربي الإسلامي، ويوثق الصلة بين الجزائريين لأن الفصحى هي اللغة الجامعة وضمنها البعد التاريخ للشمال الإفريقي بهدف غرس القدوة في الأجيال الجزائرية، وواصل على هذا النهج كبار المسرحيين قبل الاستقلال وبعده من أمثال مصطفى كاتب صاحب التجربة الواسعة والذي ساهم في تأسيس مسرح نضالي شعبي يستجيب لتطلعات الجماهير، ويعبر عن مختلف القضايا المعيشة بواقعية وصدق، فالمسرح الجزائري في أصل ولادته كان شعبيًا خرج من رحم الشعب البسيط المحدود التّعلم على غرار رشيد قسنطيني وعلالو وداهمون ومحمد توري ورويشد وغيرهم من رجال المسرح الموهوبين وحمل هذه الرّاية بعد هذه الجيل روّادٌ من أمثال عبد القادر علولة، وعز الدين جلاوجي، وعبد الرحمن كاكي وغيرهم فخاضوا غمار المسرح متبنّين قيم الإصلاح والتّوعية في أعمالهم الخالدة.

إنّ وضع البلاد وما آلت إليه من تشرذم ومن تآمر الأعداء وتكالبهم عليها جعلت الكلُّ يتجند للعمل على تطوير البلاد ورفع مستواها السياسي والاجتماعي والفكري، وحتى يكون الفنُّ صادقًا لا بدّ وأن يتكلّم عن الواقع الذي يعيشه الفنان، والظروف التي تحيط به، فتخرجُ حينئذ الكلمات نابضةً بالصّدق، وتأخذ طريقها مُباشرة إلى سمع المشاهد ووجدانه، لقد حوَّل كتابُ المسرح في الجزائر الفنَّ المسرحي إلى مرآة، يرى الجزائيون فيها أوضاعهم وآلامهم ووجدانهم، ومن هذا الوجدان أو الحدس نبع الفكر الإصلاحي.

اعتمد عبد القادر علولة (1994-1939) على التراث شكلا ليُجنب المتفرجين الانبهار، فقد كان يحمل فكرًا اشتراكيًا و مارس مسرحه بصفته مناضلا يُساهم في توعية الجماهير لأن المسألة الأساسية التي فرضت نفسها ضمن الواقع الاجتماعي هي انعدام الديمقراطية بالجزائر، فكان لا بُدَّ من المساهمة في المعركة التي دخلت فيها الجماهير

بواسطة مسرح بمجد الكادحين و يَشْجُب السلوكات المشينة من محسوبية ورشوة ونهب وبيرقراطية.

رجع علولة إلى الحلقة وجرب هذا الشكل في ثلاث مسرحيات يوظف القَوّال و يوظف السرد، فكان يقول: «الناس تبصرُ بآذانها»[71]، فَقدور السواق كان سائق مدير إحدى الشركات الوطنية و قد تحول المدير من إنسان ثوري شارك في حرب التحرير إلى خائن انتهازي مما يدفع بقدور إلى الاستقالة.

– اللّوحة الأولى: هي رسالة الاستقالة يقرآها قدور على المدير . يتحدث المدير إلى قدور. "غشام" فهو عامل تعلم النضال مع العمال الأجانب قبل الاستقلال ليجد نفسه أجيرًا عند «برجوازي جزائري يستغلُّ عرق بني وطنه كبارًا وصغارًا. و "قول" "غشام" موجه لأبنه الذي يحمله مشعل الاستمرار في النضال ضد الاستغلال.

– أما اللوحة الثالثة فحكاية عن "زينوبة": الذي تذهب عند خالها الذي يعمل عند جزائري مستغل، لا يعرف قلبه الرحمة يطرح الكاتب في هذه اللوحة الفوارق الطبقية وضرورة النضال ضد أعداء الاشتراكية.[72]، تم تأتي "الأجواد" تجربة ثانية و هي كذلك ثلاث لوحات مع وجود التمثيل. المداح جماعي والعلاقة مع الواقع مباشرة، وهي نشيد نخب "الأجواد" الذين لم يبخلوا بشيء من أجل الآخرين. وبذلك يكون علولة قد عالج وقائع المجتمع الجزائر في ظل مسرحيات استمد أشكالها من التراث وعرضها بفنيات معاصرة تركت آثارا ذات قيمة جماليّة.

[71]، أحمد حمومي، التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر 2010، ص 28
[72] نفسه ص 32

خاتـمـــــــــة

خاتـمة.

نصل في النهاية إلى مجموعة من النّتائج من أبرزها:

- إنَّ المسرح الجزائري مسرح متميز بامتداده الطويل في الزمان والمكان. فقد تشكلت بوادره الأولى في تربة المسرح الروماني الذي انتعش بفضل عدة مسارح ذات العمران الروماني، كمسرح تيبازة، ومسرح تيمكاد، ومسرح شرشال.
- عرف المسرح الجزائري مجموعة من الأشكال التراثية والأشكال ما قبل المسرحية، كالكراكوز وخيال الظل، والراوي، والمهرج... علاوة على مجموعة من الأشكال اللعبية والدينية والطقوسية والفنية.
- تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الغربي في مختلف تقاليده الأرسطية، واتجاهاته الفنية، ومدارسه المختلفة والمتنوعة.
- تأسس المسرح الجزائري مع مجموعة من الرّواد منهم علالو، ورشيد القسنطيني، ودحمون، ومحيي الدين بشطارزي، ومصطفى كاتب وغيرهم.
- ظهرت مجموعة من الفرق المسرحية التي كانت تقدم عروضها المسرحية في المؤسسات التربوية والمسارح التي شيدتها فرنسا لجاليتها هنا وهناك.
- وقف رواد المسرح الجزائري حيارى في الاستعمال اللغوي بين الفصحى التي هي لغة الانتماء الحضاري واللغة التي تربط الجزائر بمحيطه العربي، وبين العامية ذات الاستعمال الواسع في المجتمع الجزائري.
- خاض المسرح الجزائري إبّان فترة الاستعمار في مواضيع واقعية عدّة منها الاجتماعية والدينية، والتاريخية والتربوية، مستعملا في ذلك لغة عربية فصيحة تارة وعامية تارة أخرى لانتقاد السياسة الاستعمارية، وتحريض الشّعب الجزائري على النضال والكفاح من أجل نيل تحرير البلاد.

- تأسّس المسرح الجزائري بعد الاستقلال فعليا مع فرقة مسرح البحر، والفنان رويشد، ومصطفى كاتب، وولد عبد الرحمن كاكي.
- خاض المسرح الجزائري غمار التجريب والتأصيل من أجل تأسيس مسرح عربي أصيل، مع مجموعة من المخرجين المسرحيين المتميزين، كعبد القادر علولة الذي عرف بمسرح القوال. وتميز كذلك بتقديم عروضه المسرحية في ضوء التجربة الاحتفالية التراثية.
- استطاع رواد المسرح الجزائري توظيف لغة درامية قادرة على تصوير الحالات النفسية في أدقّ حركتها بحيث يعبر عن المواقف التي تهز الجمهور وتثير شوقه المستمر.
- وظف المسرحيون الجزائريون التّراث الشعبي إلى اللغة العامية أي لغة الأدب الشعبي الفلكلوري.
- اعتبر المسرحيون الجزائريون اللغة العامية الأقدر على تسوية بعض الحالات النفسية أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية وهو ما سمّوه بواقعية الأداء.
- اعتمد كتاب المسرح في الجزائر على اللغة العامية المحكية ليجدوا سهولة في تمرير خطاباتهم وأفكارهم إلى الجمهور.
- اعتمدت لغة المسرح في الجزائر على التّنكُّر للتّرادف والبناء النّحوي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع.

1- إبراهيم، نبيلة، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة، 1974.

2- ابراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة، دار المعارف، ط 3.

3- إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النّظرية والتطبيق، قسم اللغة الانجليزية، كلية الآداب جامعة الملك سعود الرياض، ط1، 1617 -1996.

4- إبراهيم كايد، العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية، القاهرة.

5- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ج1و2.

6- أحمد حمومي، التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر، الجزائر 2010.

7- أحمد طالب الإبراهيمي، من تصفية الاستعمار إلى الثّورة الثقافية، ترجمة حنفي بن عيسى، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

8- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، مج2، مادة (زوج)

9- أميرة نصر الله وزهور مباركية، الازدواجية اللغوية وأثرها في التّحصيل الدراسي، مذكرة ماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة تبسة، 2015 -2016.

10- أبو حاقة، أحمد ، الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ،1979

11- بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهُوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم ، العدد6، سنة 2006.

12- بورايو بن الطاهر، عبد الحميد، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1978.
13- تمارا أحمد. ألف عام وعام من المسرح العربي، القاهرة.
14- جلال شمس الدين، علم اللغة النفسي، مناهجه نظرياته وقضاياه، المؤسسة الثقافية الجامعية، المؤسسة الثقافية الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2003.
15- خورشيد، فاروق، السير الشعبية، القاهرة، دار المعارف.
16- دغمان، سعد الدين، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، القاهرة.
17- دودو أبو العيد، مجلة القبس، عدد 50، 1969.
18- رئيف خوري، الادب المسؤول دار الآداب ن بيروت، ط1 ن 1968، ص: 48- 4
19- الزغلول، ازدواجية اللغة، نظرة في حاضر اللغة العربية وتطلع نحو مستقبلها في ضوء الدراسات اللغوية، "مجلة مجمع اللغة العربية الأردني" السنة الثالثة، العدد المزدوج 8 ،01 آب كانون أول، 1980م.
20- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النّشأة والنصوص، دار الهُدى، ميلة، الجزائر، 2005.
21- صبيان، نور الدين، اتجاهات المسرح العربي، تونس، 2000.
22- طه حسين، "لغة المسرح أتكون العربية الفصحى أم العامية الدرامية"، مجلة الجنان، ع3، س5، آذار، 1934.
23- عبد الحميد م، إيزيس والبطل في الأساطير والملاحم الشعبية، مجلة الهلال، عدد فبراير 1986
24- عبد الرحمن بن محمد القعود، الازدواج اللغوي في اللغة العربية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، (1417هـ-1997م.

25- عبد الحميد بوترعة، واقع الصحافة الجزائرية المكتوبة في ظل التعددية اللغوية "الخبر اليومي" و"الشروق اليومي" والجديد اليومي" نماذجًا، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد 8 سبتمبر 2014، جامعة الوادي.

26- عبد الحليم رايس، مسرحيتان: أبناء القصبة، دم الأحرار، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، 2000.

27- عبد القادر علولة، الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997م.

28- عرسان علي عقلة، وقفات مع المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

29- علي أسعد وطفة، إشكاليات العربية وقضايا التعريب في جامعة الكويت، مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية، كلية التربية، جامعة الكويت، أغسطس 2014م.

30- علي القاسمي، العربية الفصحى وعاميتها في السياسة اللغوية، أعمال الندوة الدولية للفصحى وعاميتها، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2008م.

31- عباس المصري وعماد أبو حسن، الازدواجية اللغوية في اللغة العربية، المجمع اللغوي القاهرة، العدد8 ، 1436هـ/2014.

32- علي أسعد وطفة، إشكاليات العربية وقضايا التعريب في جامعة الكويت، آراء عينية من طلاب الجامعة، الكويت.

33- لانداو يعقوب، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص.40.

34- مرتاض عبد المالك، فنون النثر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط، 1983.-

35-محمد علي الخولي، الحياة مع لغتين الثنائية اللغوية، دار الفلاح للنشر والتوزيع، دط، الأردن،

36- ميشال زكريا، قضايا ألسنية تطبيقية، دراسات لغوية اجتماعية نفسية مع مقارنة تراثية، دار العلم للملايين، ط1، كانون الثاني/يناير 1993.

37- محمود إبراهيم كايد، العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية، "المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، العلوم الإنسانية والإدارية"، المجلد الثالث، العدد الأول، ذوالحجة 1442هـ / آذار 2002م.

38- المسكيني الصّغير، حكاية بوجمعة الفروج، مطبعة دار النّشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، سنة 2000م.

39- الهواري م ع، القسنطيني رشيد، رائد المسرح العامي في الجزائر، جريدة الشعب، (جزائرية)، عدد 23 مارس 1971.

40- ونّاس سعد الله، بيانات المسرح العربي، القاهرة، 2001.

المراجع الأجنبية.

BADRI, Mohamed.- Sources et origines du théâtre Algérien.- Révolution Africaine, N° 322, 1970.

3-ROTH, Arlette.- Le théâtre Algérien de langue Dialectale.- Paris, François Maspero, 1967.

ROTH, Arlette.- Le théâtre Algerien

ARNANDIES, Fernand.- Histoire de L'opéra d'Alger.- Alger, Ed N. Heintz, 1941

BACHTARZI, Mahieddine.– Mémoires .– Alger, S.N.E.D., 1969, Tome I.–

الفهـــــــــرس

الفهرس

شكر.....ص2

الإهداء.....ص 3

المقدمة..... ا، ب ، ج.

المدخل:

الفن المسرحي النّشأة والتطور

تعريف المسرح.....ص6

الفرق بين المسرح والمسرحية.....ص6

المسرح عبر التاريخ.....ص7

الفصـــــــــــل الأوّل.

الخطاب اللغوي في المسرح الجزائري.

تميهد..... ص12

مرتكزات المسرح الجزائري.....ص 13

رسالة المسرح الجزائري .....ص 19

الازدواجية اللغويّة في المسرح الجزائري.....ص21.

الفصل الثّانـــــــــي:

اللغة في المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية.

الفصحى في الفن المسرح الجزائري.....ص31

العامية في الفن المسرح الجزائري.....ص 34

الالتزام في المسرح الجزائري ومظاهر الاستعمال اللغوي.....ص 48

الخاتمـــة.....ص54

قائمة المصادر والمراجع..... ص 57

فهرس الموضوعات..... ص 63

الملخَّصُ:

تعد اللغة أهم وسيلة للتعبير الفني في المسرح، وفي المسرح الجزائري يَتَنَوَّعَ المستوى اللُّغوي بين الفصيح والعامّي تبعًا للأهداف المتوخّاة من كلِّ مستوى وتماشيًّا مع طبيعة الجمهور المُشاهد، ولذلك ظهر اتّجاهان يدعو كلٌّ منهما إلى تبنّي اللغة التي يراها مناسبة لهذا الفنّ، وهو الأمر الذي يُحلِّلُه هذا البحث بالاستناد إلى نماذج من إنتاج مسرحيّين جزائريّين من كلّ مستوى.

الكلمات المفتاحية:

المسرح – الفُصحى – العاميّة – الجمهور المُشاهد – الالتزام.

Abstract:

Language is the most important means of artistic expression in theater, and in Algerian theater, the linguistic level varies between formal and colloquial, depending on the objectives of each level and in line with the nature of the audience. Therefore, two trends have emerged, each calling for the adoption of a language deemed appropriate for this art, which this research analyzes based on examples from the works of Algerian playwrights at every level.

Keywords:

theater, formal language, colloquial language, audience, commitment.