الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الآداب والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

المسرح الجزائري بين 1921-1988م

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين :

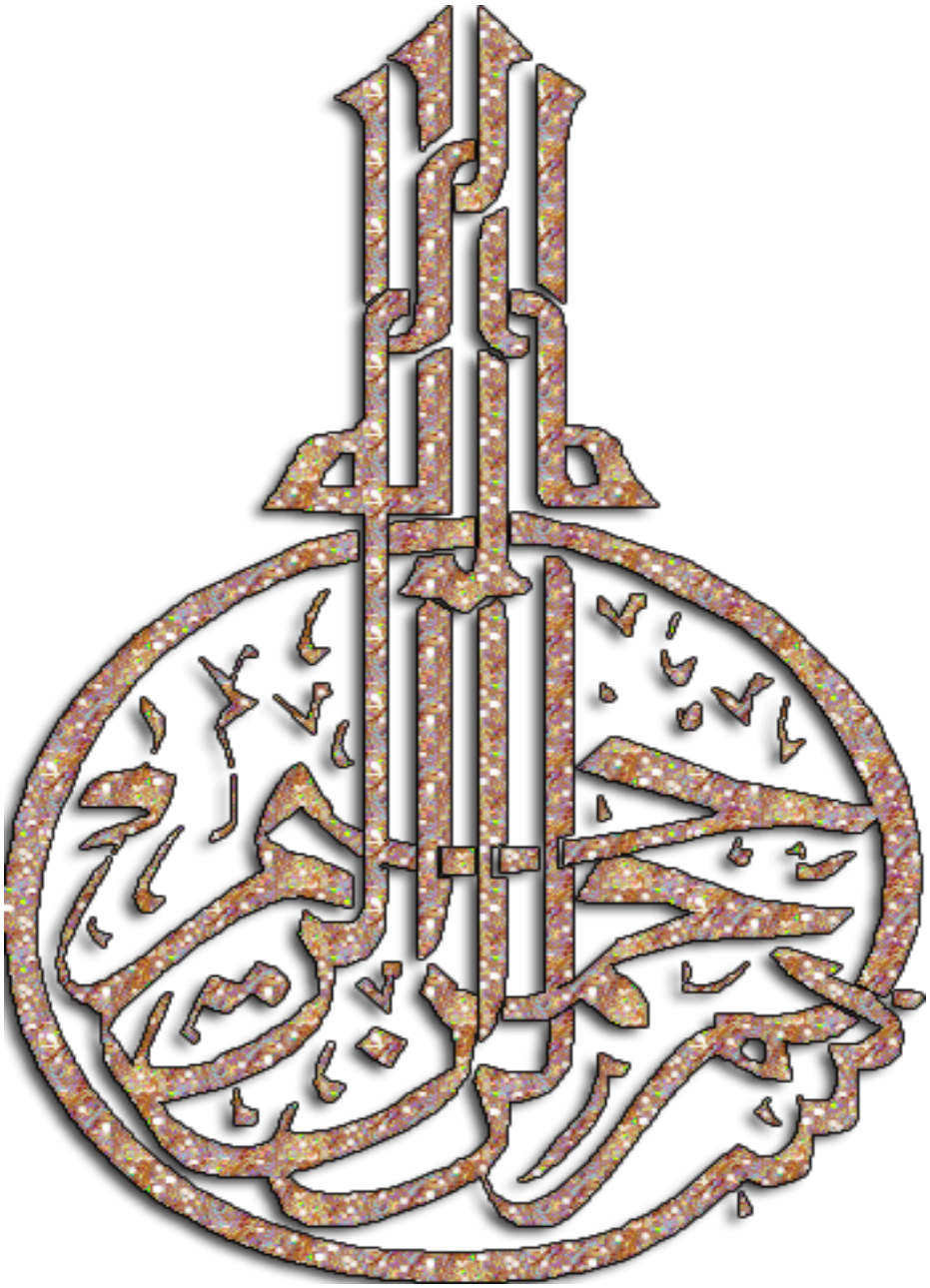
* بونوار مليكة

* فليح هاجر

إشراف الدكتور:

* قاضي الشيخ

السنة الجامعية: 1440/1439 هـ 2019/2018م.



بسم الله الرحمن الرحيم

لاَ يُكَلِّفُ اللّهُ نَفْساً إِلاَّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا

لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَمَا

حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ

وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلاَنَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ

الْكَافِرِينَ .

[البقرة 286]

الإهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك والنهار بطاعتك ،ولا تطيب الأخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك جل جلالك.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، إلى من أرجو من الله أن يمد في عمره ليرى ثمارا قد حان قطفها بعد طول انتظار والدي العزيز.

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب والحنان، إلى بسمة الحياة والوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة.

إلى جدي وجدتي أطال الله في عمرهما

إلى إخواني وأخواتي ،وإلى أخواتي لم تلدهم أمي صديقاتي ، إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني أن لا أضيعهم ،

إلى من أرى التفاؤل في عينيه والسعادة في ضحكته ،إلى شعلة الذكاء والنور إلى زوجي الذي قاسمني أعباء هذه الدراسة، إلى محمد، إلى ملاكي وأملي في الحياة، ،ونور عيني كتكوتي الصغير عبد الإله،وإلى الأكتاكيت الصغار خليل وعبد القادر ومعاذ و أيوب وفردوس.

إلى صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة صديقة مشواري العلمي وشريكتي في تقاسم عناء هذه المذكرة فليح ماجر.

وإلى كل طلبة ماستر في كلية الأدب والفنون ،وإلى كل من لم يدونهم حبري لكنهم في قلبي.

كما أخص بالشكر إلى من لم يبخل علينا بعلمه وتوجيهاته ورحابة صدره الأستاذ الفاضل قاضي الشيخ والله في عون العبد ماداام في عون أخيه.

شكر وتقدير

قال تعالى:﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾.[النمل الأية 19].

من الواجب أن يُسند الفضل لأهله لذّا نجد لزاما علينا التقدم بجزيل الشكر والإمتنان

إلى كل من مد لنا يد العون وساعدنا في إنجاز هذه المذكرة

وأخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور "قاضي الشيخ"

لتكرمه بالإشراف على هذا البحث وحسن رعايته

وثقته ودوام متابعته

وعدم إدخاله أي جهد في توجيهنا

وتصويبه لأخطائنا

شكرا.

الإهداء

بسم الله والحمد والشكر لله رب العالمين الذي بنعمته تتم الصالحات

الحمد لله الذي بتوفيقه وتسهيل منه جلّ في علاه أُكملت مسيرتي العلمية لتفتح معي انشاء الله آفاق حياة أخرى وقبل هذا لابد من التوقف للحظة لأهدي هذا النجاح :

إلى من بكت لأحزاني وسعدت لأفراحي، وأخلصت الدعاء من قلبها للمولى لي بالتوفيقي " أمي الغالية"

إلى من عاش وربى وتعب وكد من أجل نجاحي وفرحتي ،صاحب القلب المؤمن والروح النقية الطاهرة "أبتي"

إلى إخوتي : "إبراهيم عبد الخليل"، "أنس عبد الجليل"،"محمد الأمين"

إلى الأحبة والأصدقاء والأقارب .....

إلى الصديقات الغاليات: "ضامن نبيلة"،"حمادوش نجاة "شرقية الحاجة" وإلى رفيقتي في العمل " بونوار مليكة"

إلى شيوخنا وأساتذتنا ومعلمينا .....

إلى من هم تحت التراب" جدتي الغالية وخالتي العزيزة" رحمها الله.

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

كان المسرح ولايزال هو النقطة التي تبدأ منها عادة انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات ،والوصول إلى حال أفضل ،فهو يعتبر من أقدم النشاطات الإنسانية التي مارسها الإنسان منذ القدم، حيث راح يصور عن طريق التمثيل كل ماله علاقة بوجوده، وذلك من خلال محاكاة الظواهر الحياتية التي كانت تبدو في نظره مهمة لهذا الغرض كان يرقص ويفرح محاولا تجاوز التحديات المفروضة عليه من قبل الطبيعة.

فالمسرح هو أكثر الفنون قدرة على التواصل مع النفوس البشرية ،فهو المعبر عن رغبات الإنسان وأفكاره، والمجسد لواقعه وآلامه ،والمسرح لا ينتج نصا تطالعه بين دفتي كتاب فحسب، بل الأصل فيه أن يجسد حياة ،وواقعا محسوسا أمام عينيك ،حيث يكون المتلقي حينها في صفاء ذهني وراحة بال، مستعدا لاستقبال أية رسائل يقدمها المبدع من خلال المسرح، كما له القدرة على التأثير بالتغيير والتواصل مهما اختلفت المستويات، حيث يشاهده العامي والمتعلم الكبير والصغير دون استثناء، وهذا ما يجعله أقدر على الفاعلية والتفاعل، فالمسرح دوره في تنمية المجتمع ومحاربة آفاته وترسيخ أصالته وثقافته.

تنطلق الممارسة الإبداعية أساسا من التجربة الإنسانية ،وما تحمله من متناقضات ،لهذا كان العمل المسرحي سباقا في رصد مختلف تلك التجارب، وتعامل معها من منظور أشمل وأعم، يستطيع نقل الواقع بطريقة مغايرة له، بحيث يجد فيه أحلامه وأمانيه التي لم تتحقق، فإن تعامله مع الواقع كان تعاملا نقديا، يرفض الطالح ويتشبث بالصالح ،يحب الأبطال الأخيار ويمقت الأشرار.

نسجل هنا في العملية المسرحية أنها وجدت لتقييم الواقع الإنساني ،محاولة اعطاء ملاحظات أساسية عن سلوكه لذلك نجد عوالم المسرح لا تهتم بنقل الحياة كما هي ،وإنما تحاول أن تستمثل الحياة وفق ما يجب أن تكون، اعتبارا من أن المسرح يرى في الحياة اليومية العادية حياة غير منظمة وغير مستقرة تقوم على الفوضى ومبدأ القوة والسيطرة ،لذلك يعمل المسرح من هذه الزاوية على رفضها ،ومن زاوية أخرى يحاول تجاوز هذه الرتابة والفوضى إلى عالم يراه أفضل وأحسن ،عالم نموذجي ينظر إلى الواقع على أنه مملوء بالأخطاء والهنات.

مر المسرح عبر مراحل تطوره بعدة تجارب مسرحية ،سواء كان هذا على المستوى التأليف أم الإخراج، أو على مستوى الحركة النقدية التي كانت تواكب العملية الإبداعية بشقيها النصي والركحي، وكانت تعطيها دفعا وسيرورة زمنية ،مما مكن أهل التنظير المسرحي بالاشتغال على الأعمال المسرحية من منظور نقدي، حتى يستطيع المنتوج المسرحي أن يتطور ويثرى فنيا وفكريا ،ويصبح بعد ذلك قابلا للعرض والاستمرار أيضا .

ولد المسرح الجزائري نتيجة ظروف سياسية واجتماعية وثقافية التي شهدتها الجزائر في فترات زمنية مختلفة فساير هذا الفن الحركات الوطنية والانتفاضات الشعبية التي لم تخمد إلى غاية الإستقلال ليتأثر بالظواهر الإجتماعية والآفات المتفشية متجاوزا بعد ذلك مرحلة إثبات الذات وتحديد الهوية إلى مرحلة الإبداع والبحث عن النوعية ،فهل استطاع المسرح الجزائري أن يثبت ذاته من خلال ما قدمه من مسرحيات أم ظلت تلك المسرحيات دخيلة على هذا

المجتمع فلا تطرح قضاياه ،وبهذا تكون بعيدة كل البعد عن انشغالاته وهمومه وتركيبته النفسية التي يفرضها عليه الواقع المتأثر بالظروف السياسية والإقتصادية والإجتماعية .

إن الظاهرة اللافتة للانتباه في المسرح الجزائري هي اشكالية اللغة في النص المسرحي بين الفصحى والعامية.

إن للدراما والفنون التمثيلية قدرة على التأثير والتفاعل والمسرح بشكل خاص يختلف عن السنيما والتلفزيون وغيرها من الفنون البصرية المعاصرة بحكم أن المشاهد في المسرح يشاهد واقعا محسوسا بعيشه بكامل جوارحه، ويبقى مختصا بهذه الميزة عن غيره من الفنون الأخرى ،فهو فن تفاعلي تواصلي يقوم على المحاكاة والتقليد، وكما هو معلوم فإن الفنون الدرامية أثرها الواضح في مختلف المجتمعات المختلفة، ولا عجب أن نجد الصغار عندما يقلدون ما يشاهدونه من أفلام كرتونية ويجتهدون في حفظ الكثير من عبارتها وصيحاتها، كما نذكر في سنوات مضت مدى تأثر الجزائريين عامة بالمسلسلات المترجمة إلى الفصحى ودورها في إحياء هذه الأخيرة واستساغة تداولها بين الشباب قبل أن تصير الأمور إلى الترجمات الحديثة للعامية الشامية على غرار الدراما السورية والتي رغم عاميتها إلا أن انتشارها كان ملحوظا في الأوساط العربية حيث نجد الكبار والصغار يحاكون هذه اللهجة ويقلدونها ،فلماذا لا نروج للغتنا الفصحى التي تعبر عن تاريخنا وتراثنا العربي والإسلامي.

المسرح فن الجمهور ورسالته ،انبثق منه، ليتوجه إليه، ويعتبر هذا الفن دخيل على المجتمع العربي بصفة عامة والمجتمع الجزائري بصفة خاصة ،كونه حديث المنشأ في الوطن العربي ،وهناك عدة تساؤلات سنطرحها ،ونحن بصدد الخوض في موضوع المسرح الجزائري من1921-1988م.

هل يمكن للمسرح الجزائري أن يثبت هويته بالإنفتاح على المسرح العالمي وبالتالي دمج الثقافات فيما بينها لاسيما الجزائرية بالأجنبية؟

إن موضوع الفصحى والعامية في المسرح ليس بالموضوع المستجد، فهو جدلية أُثيرت منذ أن نشأ هذا الفن ولقد ألفت حولها كتب، ونسجت العديد من المقالات وأقيمت له العديد من المؤتمرات الوطنية والدولية.

وعموما لقد شهد المسرح الجزائري إنتاجا مسرحيا وفيرا منذ النشأة إلى غاية السنوات الأخيرة ، وقد تنوع هذا الأخير كما تنوع الإنتاج المسرحي من كاتب إلى أخر ومن فترة إلى أخرى ، وما يمكن ملاحظته أن المسرح الجزائري موضوع مطروح على الساحة الفنية لم يشهد دراسات كافية على الرغم من مرور ما يقارب حوالي قرن من الزمن على دخوله الجزائر، ولم يحظى بالملاحظة التي من شأنها أن تقومه وبالتالي يكون من السهل على الكتاب المسرحيين تفادي الهفوات التي يقعون فيها وهم بصدد طرح مواضيعهم وانتاج مسرحياتهم ، ولعل حتى الأن لا نجد دراسة شاملة تتناول هذه الإشكالية بإسهاب وتمحيص وتحليل، وهذا ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع الذي يحاول الوصول إلى رؤية واضحة لهذا الإشكال الذي عانى منه العديد من الكتاب المسرحيين ،كما أننا نجد شحا في الدراسات الأكاديمية لهذا الفن التواصلي

والتفاعلي، عدا بعض الدراسات الفردية التي لا يمكن الإعتماد عليها للتأصيل لهذا الفن اليتيم ،وكذلك رغبة في التعريف والتعريج على عوالم المسرح الجزائري من خلال حركته حتى يكون لنا رصيد معرفي.

ودوما تراود الواحد منا تساؤلات متعددة في ضوء هذه الجدلية، فإلى أي حد اشتد الصراع بين هذين الإتجاهين، وأي لغة استطاعت أن تجلب الجمهور وتجعله يعيش واقعه من خلال العروض المسرحية ،هل استعمال اللغة العامية في المسرح الجزائري يرجع إلى عدم تمكن رواد المسرح الجزائري من اتقان اللغة الفصحى ،أم أن الجمهور كان معظمه من الطبقة الأمية لا ينسجم مع الفصحى؟ فبماذا تمتاز الفصحى عن العامية في المسرح؟ وماهي اللغة الأصلح له؟ ولماذا تجد العامية لنفسها رواجا في المسرح مقارنة بالفصحى؟ ولماذا لا تكون الفصحى هي لغة المسرح؟ وهل يمكن لنا التوفيق بين اللغتين في لغة عامية مفصحة؟ .

وحاولنا من خلال هذه الدراسة التي جاءت تحت مسمى المسرح الجزائري من 1921 إلى ما بعد 1962 تسليط الضوء على المسرح الجزائري ولغته التي تميزه ولم نعتمد خلالها على منهج بعينه، لأن الدراسة تحتاج إلى أكثر من منهج كالمنهج التاريخي والوصفي والفني والنقدي وغيرها.

وضمت دراستنا هذه مدخل وثلاثة فصول إضافة لمقدمة وخاتمة ،أما المدخل فجاء تحت عنوان: مدخل إلى الفن المسرحي وتطرقنا فيه بإيجاز لمصطلح ومفهوم المسرح ،إضافة إلى العناصر الأدبية في العمل الفني المسرحي ،كما عرجنا على أركان العمل المسرحي، أما فيما يخص الفصل الأول فتحدثنا فيه عن تاريخ المسرح الجزائري ،حيث تناولنا عوامل ظهور المسرح الجزائري إلى جانب نشأته وتطوره .

أما الفصل الثاني والمعنون بلغة المسرح الجزائري ، تحدثنا فيه عن لغة المسرح الجزائري، وإشكالية اللغة فيه من حيث صفاتها واستعمالاتها ،حيث عرجنا على العامية خصائصها التركيبية واستعمالاتها وتطرقنا إلى الفصحى واللهجات المتفرعة عنها ثم المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية.

أما الفصل الثالث والأخير كان فصلا تطبيقيا تناولت فيه مسرحية **"ما ينفع غير الصّح"**لمحي الدين بشطارزي بحيث عرفنا بهذا الأخير، وقمنا بقراءة في عنوان المسرحية، إلى جانب عرض وتحليل المسرحية ،و الدراسة الفنيّة للمسرحية ، لننهيا دراستنا بخاتمة كانت بمثابة حوصلة لكل ما قيل فيها، تليها ملاحق عبارة عن نبذة مختصرة عن كل شخصية ذكرت في البحث.

وإثراءً لموضوعنا اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع المصادر والمراجع نذكر منها: الظاهرة المسرحية في الجزائر لإدريس قرقوة ،والمسرح في الجزائر لصالح مباركية ،والمسرح الجزائري نشأته وتطوره لأحمد بيوض، إضافة إلى بعض رسائل الماجستير وبعض مواقع الأنترنت وبعض مذكرات التخرج لشهادة الليسانس التي تناولت المسرح الجزائري ،فحاولنا أن نجعل بحثنا هذا تتمة لتلك الدراسات السابقة.

وبطبيعة الحال فإن كل دراسة أو بحث أو عمل مهما كان حجمه، ومهما تنوعت مواضيعه وإلى أي مدى ارتقت أهدافه لابد أن تعترضه مشاكل ومعوقات وعراقيل كثيرة تنقص من عزيمة الباحث الذي يحاول بكل جهد وإرادة تخطيها لتحقيق ما يصبو إليه لعل أبرزها :قلة المراجع وشحها في المسرح عموما، اضافة إلى شح كبير في طبع النصوص المسرحية وهذا هو بالفعل المشكل الذي حال دون محافظتنا على سرعة ايقاع البحث ليصيبنا الفتور في بعض الأحيان واستسلامنا لليأس إلى ان يظهر صيص من الأمل الذي يعيد التفاؤل من جديد إلينا ، كل هذه المشاكل واجهتنا في طريق بحثنا إلا أننا حاولنا أن نتحداها.

وفي الأخير فمن الأكيد أن الباحث قد أغفل الكثير من الجوانب التي من المفروض أن تحتويه فصولنا، ورغم هذا نرجو من الله تعالى أن نكون قد وفقنا في بحثنا.

المدخل

مدخل إلى الفن المسرحي

1/المسرح المصطلح والمفهوم.

2/العناصر الأدبية في العمل الفني المسرحي.

3/أركان العمل المسرحي.

المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه ([1])وهو من أهم الفنون التي شدت جموع الباحثين، لأنه يحتاج أكثر من غيره إلى نضج الملكة ،وسعة التجربة ،والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان([2])، وتستخدم كلمة مسرح للدلالة على عدة أشكال فنية تدور في نفس افطار، فهي تستعمل مثلا للدلالة على شكل من أشكال الفرجة، في عملية قِوامُها الممثل من جهة ،والمتفرج من جهة أخرى ، وفي هذه الحالة يعتبر المسرح فنا من فنون العرض "وتستخدم كلمة مسرح أيضا للدلالة على المكان الذي يقوم فيه العرض.

وبهذا المعنى يصبح لكلمة مسرح معنى حسي ملموس يذهب إلى المكان أو القاعة التي يعرض فيها العمل المسرحي ،في سياق أخر تعد كلمة الدراما فكرة مسرحية ظهرت مع ظهور المسرح، فقد عرضها أرسطو بانها "تلك المنظومات (المسرحيات) التي تقدم اشخاصا وهم يؤدون أفعالا".([3])

ونسجل في هذا الإطار أن العملية المسرحية وجدت لتقييم الواقع الإنساني محاولةً إعطاء ملاحظات أساسية حول السلوك الإنساني، انطلاقا من نقل هذه الحياة كما يجب أن تكون، وقبل الدخول إلى أغوار هذه الدراسة وجب علينا أن نتطرق إلى مفهوم المسرح لغة واصطلاحا.

1/المسرح لغة واصطلاحا:

1/1:لغة: في القرآن الكريم نجد عدة مصادر وردت فيها مادة(س رح) التي منها لفظ المسرح نذكر منها قوله تعالى ﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَال حِين تُرِيحُونَ وَحِين تَسْرَحُونَ ﴾ ([4])، قال تخرجونها إلى المرعى بالغداة([5])، وقوله تعالى أيضا ﴿فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾ ([6])،أسرحكن أفارقكن ، سراحا جميلا دون مباغضة. ([7])

وفي حديث أم زرع: له إبل قليلات المسارح وهو جمع مسرح وهو الوضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي، قيل تصفه بكثرة إلا طعام وسقي الألبان ،أي أبله على كثرها لا تغيب عن الحي ولاتسرح في المراعي البعيدة([8])

---

[1]- أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2 1993، ص19.

[2]- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة-دراسات تحليلية مقارنة- دار النهضة العربية، بيروت (دط) ،1977، ص13.

[3]- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص73.

[4]- القرآن الكريم، رواية ورش، سورة النحل، الآية 06.

[5]- محي الدين الدرويش، إعراب القرآن وبيانه، دار اليمامة ودار بن كثير، دمشق، ط7، 1999، ج4، ص220.

[6]- القرآن الكريم، رواية ورش، سورة الأحزاب ،الآية28.

[7]- عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1999، ص13.

[8]- ابن منظور ،لسان العرب، دار المعارف، القاهرة ،(دط)، 1981، ج3، باب السين، مادة سرح، ص1984.

وكما ورد في أساس البلاغة للزمخشري في مادة (سرح) سرح الصبيان والدواب ،وسرح إليه رسولا ،وفلان يسرح في أغراض الناس ، أي يغتابهم.([1])

وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة ،فكلمة مأخوذة من اليونانية التي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، ومن هنا نجد كلمة مسرح باللغة العربية مأخوذة من فعل سرح ،وكانت تستعمل في الأصل على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار.([2])

2/1:المسرح اصطلاحا: من الصعب إعطاء تعريف محدد لمفهوم المسرحية لأنه يستخدم في سياقات متنوعة ومختلفة ،ويعتبر الروسي نيكولاي ايفرنيوف(1879-1954) أول من استخدم هذا المصطلح عام 1922،وقد اشتقه من صفة "مسرحتي" بالروسية للدلالة على ماهية المسرح.([3])

ولقد عرفت الحضارات الكبرى القديمة مثل الإغريقية والفرعونية والهند والصينية وغيرها من الحضارات قبل الميلاد الجذور الأولى لنشأة المسرح ،ولأن المسرح علم وفن وأدب فهو من المفاهيم الصعبة التي لا يتفق اصطلاح أو معنى محدد له.([4])

إن التعريف الأكثر شيوعا لمصطلح المسرح هو أنه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح(خشبة في قاعة أو شارع) ويحضر لها جميع الناس، وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تُكتب لتُمَثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ،ويضمن الكاتب فيها افكاره وتصوراته، والمسرحية أو الدراما من الفنون التي عرفها الإنسان من أقدم العصور وهي ترتكز أساسا على الحدث أو الفعل ،فأصل كلمة دراما باليونانية هو الحدث أو الفعل، وهي تتضمن أفعالا خارجية وداخلية، الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات والثانية تتمثل في تجاوب أو عدم تجاوب شخصيات المسرحية مع الفعال الخارجية ،ويقصد بالأفعال الداخلية الصراع النفسي أو الملك الخلقي.([5])

---

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

[2]- ينظر، حنان قصاب ،ماري إلياس، المعجم المسرحي، م-س، ص422.

[3]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي -مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997 ص463.

[4]- أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، القاهرة، ط1، 2001، ص08.

[5]- ينظر ،محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، نوميديا ، قسنطينة، (دط)، 2007، ص11.

إن لكل واحد منا رغبة في تغيير هيئته والتنكر بهيئات أخرى، ولا عجب أن تجد في المواقع التواصلية أسماء مستعارة وشخصيات مصطفى تعبر عن ما في النفوس من رغبة في التنكر والتمثيل ،وام يظهر المسرح كفن في الساحة العربية إلا بعد عصر النهضة ،لقد كان للترجمة دورها الرئيس في ظهور المسرح في الساحة العربية ويعد توفيق الحكيم من الأوائل الذين أدركوا هذا الفن وترجموا أعمال فطاحلة الغرب.([1])

وينبغي لنا أن نفرق بين المسرحية والمسرح، فالأولى نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل ،والثاني هو النص المسرحي ممثلا على الخشبة ومعروضا على الجمهور بتقنية المسرح وشروطه([2])، والمسرحية هي عمل أدبي مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح([3])، ولكن هذا العمل لا تتجلى متعته وجماله إلا على خشبة المسرح.

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

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب، المرجع السابق، ص425.

[2]- خليل موسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث -تأريخ، تنظير، تحليل- ،اتحاد كتاب العرب، دمشق، (دط)، 1997، ص03.

[3]- عبد القادر القط، من فنون الأدب فن المسرحية، دار النهضة ،بيروت، ط1، 1978، ص01.

2/العناصر الأدبية في العمل المسرحي:

1/2:اللغة:

اللغة بمفهومها العام هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أو نثرية ولابد اللغة من توافر جملة خصائص هامة منها ات تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسعة لعملية نقل الأفكار.([1])

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

* التفكير بلغة الشخصية ما يعكس الحياة على المسرح.

* الالتزام بالأداة (الفصحى المستعملة الميسرة) مع امكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة والعامية القريبة من الفصحى وخاصة في المسرحيات النثرية.

* الإبتعاد العام عن استعمال اللهجات المحلية غير السائدة والتعبيرات الفجة الركيكة.

* استعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات الإيقاع كلما أمكن ذلك.([2])

ومن هنا تنتقل اللغة بشروطها لتتحول غلى حوار أدائي منطوق، حيث تأخذ المسرحية طريقها إلى العرض محملة بأفكار النص وأحداثه.

2/2:الحوار:

الحوار شكل من أشكال التواصل، ويتم فيه التبادل بين طرفين أو أكثر ،أو بين الشخص ونفسه ،والحوار من صنوف الخطاب في المسرح ويشبه المحادثة في الحياة اليومية ،لكنه في المسرح مركز منتقى ومهذب وله غاية محددة.([3])

---

[1]- فؤاد على حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي، الأردن، (دط)، 1999، ص101.

[2]- المرجع نفسه، ص108.

[3]- فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (دط)، 2003، ص107.

ويعد الحوار الأداة التي تتواصل عن طريقها الشخصيات المسرحية حيث ينتقل من لغة النص إلى لغة العرض ومن حوار لغوي إلى دراما تمثيلية ،والحوار في ضوء ذلك ليس الحديث الكلامي العادي ،أو الخطاب المرسل إلى المشاهد عن عمد، وإنما هو أداة تمثيلي لجمل حوارية تنظمها لغة هضمها الممثل ، فيتجاوب بها مع نظرائه.([1])

ويعد النص المسرحي بأكمله حوارا ،وحتى فترات الصمت أثناء العروض وما يتخللها من موسيقى أو أضواء أو ضجيج لها دلالتها ، فهي تمهد لحدث ما، أو هي فترة صامتة دورها ترك المتلقي صافي الذهن ليبدأ بعدها فصل جديد والحوار هو الميزة التي يتفرد بها المسرح عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى التي يغلب عليها السرد.

ويكمن دور الحوار في افصاح عن تسلسل الأحداث والإشارة غلى ما يستجد منها ،كما يساهم في ترابط الأحداث والأفكار والشخصيات والمناخ الفني للعرض، ومن الملاحظات العامة التي بدأ يلتزمها كتاب المسرح في نسج الحوار هو أن يراعي المعنى العام الذي يجب أن تلون به المسرحية، فإذا كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشبع الرهبة والجزع والخشوع والجلال، وإذا كانت كوميديا تأخذ عبارات الضحك والترويح ،وهذا الرأي نفسه تؤكده مارجوى بولتن حيث تقول: "مراعاة مقتضى الحال من المحاسن التي تعلي قيمة الحوار فمن ذلك وفرة الملح والنكهات في الملهاة وفخامة السلوب في المأساة وجلاء الجدل وسرعته في مسرحية الأفكار".([2])

3/2الشخصية:

تعد الشخصية من الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية وتحفزه على الكتابة ،ويمكن للمسرحية أن تخصص لدراسة شخصية واحدة مركزية تدور حولها أحداث المسرحية مثل مسرحية :"عطيل" "لشكسبير" كما يمكن لها أن تعالج عدة شخصيات يتوزع بينها العمل، ويكمن الدور الذي تلعبه الشخصية في المسرح في التصوير وترجمة ما يدور في ذهن المؤلف من تصور للشخوص في الواقع المعاش.

والغرض من الشخصية هو بيان مميزاتها الجسمانية وتصرفاتها ،وشذوذها والطريقة التي تختلف بها عن غيرها من الناس.([3])

ومن هنا يحاول المسرح أن يعطينا فكرة عن أناس معنيين من جهة خاصة بهم، فشخصيات المأساة تتسم بالانعزال ،وفي الملهاة تكون الشخصيات طبيعية في مستوى البشر تستوجب النقد والمراجعة.

---

[1]- أحمد زلط، المرجع السابق، ص152.

[2]-المرجع نفسه، ص153.

[3]- ينظر أحمد الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)، 1980، ص347.

ويكمن دور المسرح هنا في تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقاتها الإنسانية ومن هنا ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوك الممثل وانفعالاته وحواره وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي.([1])

4/2:الصراع:

هو أهم أجزاء المسرحية ، ويتجلى الصراع في المسرح على عدة مستويات ،حيث هناك صراع بين قوى مادية بعضها ضد بعض أو الذهنية أو كلاهما معا، كما يتجلى بين الشخصيات وبين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع([2]) وهنا تتتابع الأحداث في سلسلة تشترك فيها كل جزئيات المسرحية مع وجود عنصر الجاذبية والتشويق فالمؤلف المسرحي أن يشد انتبه المشاهد طوال العرض، ويحرص على أن لا يغير شعوره نحو متابعة أحداثها وسلوك شخصياتها وتطور مصائرهم ،حيث يسعى المؤلف غلى رواية الحديث على الحركة الدرامية الدائمة متجنبا للسرد والإشارات الكثيرة إلى أحداث تقع خارج المسرح ،كما يعتمد كذلك على التركيز متجنبا الإطالة في الحوار قدر الطاقة وتشعب الأحداث وتعدد الشخصيات أكثر مما ينبغي.([3])

5/2:الحبكة الدرامية:

ورد في لسان العرب "مادة حبك" الحبك هو الشد، والحبكة هي الحبل يشد به على الوسط ،وحبكت العقدة أي وثقتها، وورد في التنزيل قوله تعالى﴿ وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْحُبُكِ﴾ ([4]) أي طرائق النجوم ،المحبوك ما أجيد عمله([5]) فالحبك بمعنى الشدّ والإحكام.

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح ،وفي كثير مت الأنواع الدرامية ،فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات نتحول بموجبها غلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النهاية ،وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعوائق في العمل ([6])،وهي عمل بنائي أدبي فني يقوم على التتابع المنطقي من خلال بنيات جزئية عديدة تمزج فيها عدة جمل بنائية من بداية العمل المسرحي إلى تصاعد الأحداث ثم التعقيد فالتشويق ثم الأزمة فالدورة، فالحل وتتشكل الحبكة الدرامية مع الصراع وهي الربط بين أحداث المسرحية وشخصياتها ربطا منطقيا يجعل من العمل الدرامي وحدة متماسكة ذات دلالة موحدة ،فالحبكة اشباك خيوط الأحداث مع الشخصية في شكل منظم له قواعده ودلالته.

---

[1]- عبد القادر القط، المرجع السابق، ص21.

[2]- الإدريسي نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت والقاهرة، ط2، 1992، ص134.

[3]- عبد القادر القط ،المرجع السابق، ص42.

[4]- القرآن الكريم، رواية ورش، سورة الذاريات، الآية07.

[5]- ينظر ،ابن منظور ، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة ،(دط)، 1981،ج2، ص758.

[6]- ماري إلياس، حنان قصاب، المرجع السابق، ص166.

6/2:العقدة:

العقدة هي المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات، وتتعقد إلى حد تشكيل نقطة انعطاف في العمل الدرامي من خلال إثارة أزمة([1])، ومنها تبدأ خيوط العمل الدرامي في الانفراج وهي التي تمهد إلى المسرحية إلى الحل.

7/2:الحل:

هوما يكون من بدنه التحول إلى النهاية ،ويأتي عادة في الفصل الخير من المسرحية، وله أهمية في ترك انطباع معين لدى المشاهد، وقد امتازت المأساة بالنهاية المأساوية الحزينة، بينما امتازت الكوميديا بالنهاية السعيدة.

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب، المرجع السابق، ص312.

3/أركان العمل المسرحي:

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

1/3/الممثل: الممثل هو الإنسان الذي يجسد شخصية الحقيقة أمام جمهور ما([1])،ويقوم الممثل بالمحاكاة والتقليد ويحتم عليه أن تكون أفعاله في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال التي تقتضي بتأثيرها طبيعة غير طبيعة البشر.([2])

2/3/المسرح: ونقصد به ساحة العرض أو الخشبة أو الركوع وهو ذلك البناء السقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواءها([3]) ولا يعني هذا أنه يجب ان يكون للمسرح مكان مخصص تعرض فيه بل يمكن للمسرحية أن تعرض حتى في الساحات وفي الشوارع.

3/4/الجمهور: لا يكون المسرح بدون جمهور، فهو الذي يضمن له التواصل والإستمرار، ولقد كان ولايزال المحفز الرئيسي لتطوره، فوجود الجمهور الحي المتفاعل كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونه وشرط لتحقيق التواصل([4])،والجمهور هو الناقد الرئيسي للعمل المسرحي، وهو من يحكم عليه بالنجاح أو الرواج، او بالموت، لذا يظل للجمهور دوره الرئيسي في نجاح العمل المسرحي ورقيه.

فهو يعد من ركائز المسرح، وهو المتلقي الأول للعروض المُقَدمة ،ولكنه هو الأخر يفتقد إليه المسرح الجزائري حيث يغيب الجمهور المتذوق للفن، الذي يعطيه قيمته، ولعل هذا راجع إلى نسبة الأمية المنتشرة في المجتمع الجزائري بعد الإستقلال وكذا غياب سياسة تثقيفية واضحة تحاول زرع هذا الفن في الوسط الإجتماعي، كبرمجة مادة المسرح في برنامج المنظومة التربوية –مثلا- لأن المسرح مسبوغ بميزة جماعية كونه باحة للتلاقي وميدان للمشاركة وعماية جامعة للتأليف وتحطيم الإنفصالية([5]) وغيابه عن المسرح يحكم على الخير بالتقهقر والزوال ،فالجمهور هو المروج الرئيسي إلى جانب الإعلام للعمل المسرحي، وليتواصل المسرح يجب أن يكون لنفسه رباط وثيق بينه وبين جمهوره.

---

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب، المرجع السابق، ص166.

[2]- المرجع نفسه، ص312.

[3]- محمد زكي العشماوي، المرجع السابق، ص22.

[4]- المرجع نفسه، ص23.

[5]- سمير سرحان ،كتابات في المسرح ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 1999، ص13.

إن المسرح الجزائري لا يملك جمهورا عريضا يتابع إنتاجه، وإنما يعتمد على فئة قليلة من المثقفين ،وفئة أخرى تستكمل مفاتيح التذوق المسرحي ، وترجع قلة الجمهور إلى أن المسرح مازال لم يدخل ضمن العادات الثقافية كما هو الحال بالنسبة للأفلام السينمائية التي اقتحمت البيوت([1])، والجمهور الجزائري عادة يبحث عن الفكاهة والضحك لا غير، مما جعل الكتاب يميلون إلى رغبة الجماهير وميولاتهم ،فكرست الرداءة في العمل المسرحي.

ثم إن المسرح هو أحد الفنون الأدبية وأشدها اتصال بالجمهور ، لأنه يحرك الناس بأشد من تحريك أنواع الأدب الأخرى ،فهو يسهم في الثقافة العامة، وهو مدرسة في الوطنية والفضيلة ،ومعروف قول نابليون بونابرت "أعطوني مسرحا أعطيكم شعبا "فالفن هو التعبير عن الحياة وعن الوجود وهو تعبير أيضا عن مكنونات أنفسنا من تجارب غيرنا وبذه الملكة نندفع نحو التأليف حيث أننا نود بعث أفكارنا إلى أكبر عدد من المثقفين وغير المثقفين ،فتترجم هذه المؤلفات إلى فن تمثيلي ،فالفن يعطيك صورا شتى لمجتمع بكامله "ماضي ،حاضر، مستقبل" ويوجهك إلى الأفضل ويفسر لك معالم الحياة وينقل الحياة نقلا دقيقا مع الإبداع والخلق التصويري.([2])

وإذا أردنا تحديد مفهوم المسرح فنقول أنه المكان الذي يسرح عليه العاملون بالتمثيل ،وهو كلمة مشتقة من كلمة "سرح" وهذه الكلمة تنطق من شيئين ، اي أن الممثلين سرحوا فوق المسرح :ثم أن الفكر يسرح عند المشاهدة التمثيلية: ومن ثم أطلق العرب عليها اسم دُور التمثيل ،وهو التعبير الصادق لهذا المعنى ،لذلك نجد للمسرح قيمة كبيرة في آداب العالم قديما وحديثا ،وأن المسرحية هي نص أدبي يصب في حوار ،ويقسم على مشاهد يحكي به الكاتب قصة جادة أو هزلية ويلقيه ممثلون فصحى على جمهورها في وقت معين ومعلوم ضمن إطار فني من أضواء وحركة وأنغام ومن هنا نجد أن المسرح نشاطان فنيان متكاملان لنشاط واحد ،فالأول أدبي فني يتمثل في خلق القصصية وسكبها في حوار ،والثاني نشاط فني تمثيلي ([3])وأهم ما يميز المسرحية عن الزاوية القصصية هو عنصر التشخيص أي اتخاذ نفر من الناس لشخصيات أو سمات أو طبائع أو ذوات غير شخصياتهم.

بالإضافة إلى عنصر الفعل الذي لا تختار المسرحية غلى جانب المشير فيه، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء وأوثق صلة بالحدث الرئيسي، والمسرحية سواء استغرقت خمسة دقائق أو خمس ساعات فتبقى هي شكل معين من أشكال الفن المسرحي ،وقد تتضمن المسرحية العناصر الفنية للحبكة والشخصية والمكان والحوار ولكن عندما تختصر هذه العناصر غلى أدنى حد فغنه يظل لدينا شكل من أشكال الفن المسرحي شريطة أن تتوفر فيه عناصر التمثيل والتشخيص والفعل ،أما عندما نتكلم عن الفن المسرحي بوجه عام نعني جميع ما أنتجه الإنسان من مختلف أنواع المسرحيات على مدى تاريخ المسطور.

---

[1]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، ص61 ص62.

[2]- هند قواس، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص125.

والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ وحسب بل تكتب لتمثل فبالإضافة غلى عناصرها الأدبية من حوار وشخصيات وصراع وأحداث ،نجد عناصر أخرى غير أدبية كالمناظر والملابس والموسيقى والإضاءة ، فهي أيضا تحمل دلالات خاصة توحي بالمغزى العام للمسرحية، فالحديث عن المسرح يحدنا عن وظيفة وهنا نجد "أرسطو" قد وضع للمسرح وظيفة نفسية وهي التطهير، أي تطهير النفس من شهواتها وذلك بتحريك عاطفتين اساسيتين في النفس البشرية هما :الشفقة والخوف ولكن هذه الوظيفة لم تكن يوما وظيفة المسرح الوحيدة، ولعل الإنسانية لم تنسى قطعا ما ذكره أرسطو فالمعركة التي نشبت ولاتزال حتى اليوم ناشبة هي هل وظيفة المسرح نفسية فحسب؟ أم له رسالة أخلاقية قومية يؤديها؟.([1])

وهذه هي المشكلة الجوهرية في الدب المسرحي فمن يرون أن للمسرح وظيفة نفسية يدركون أن في ذلك زيادة في فهمنا لأنفسنا، والمسرح عندئذ لا يلهينا ايضا عن همومنا اليومية ،ومن الراجح أننا لا نذهب غلى المسرح بروح التعلم بل بروح من يلتمس متعة عقلية أو فنية ولتلك الروح أثر كبيرة في نجاح المسرح في تأدية رسالته أو عدم نجاحه.

وأخيرا يجب أن نفرق بين المسرحية ذات الفكرة والمسرحية التي تكتفي بمجرد عرض الحياة كما هي.

فالمسرح لم يكن يوما وسيلة للهو والعبث قط، بل هو وسيلة تعليمية بامتياز.

[1]- هند قواس، المرجع السابق، ص138.

الفصل الأول

تاريخ المسرح الجزائري

1/عوامل ظهور المسرح الجزائري.

2/النشأة والتطور.

1/عوامل ظهور المسرح الجزائري:

إن ظهور المسرح في الجزائر كان عن طريق عدة عوامل وأسباب سنذكر بعض منها فيما يلي:

✓ التأثر بالحركة المسرحية للمستوطنين الفرنسيين بالجزائر ،قلما تخلو مدينة جزائرية كبرى من قاعة مسرح بلدي أنشأتها الإدارة الإستعمارية وقد هدفت مع بداية إنشائها إلى استقبال الفرق المسرحية الفرنسية والروبية وعرض مسرحياتهم على جمهور المستوطنين ومن رضيته فرنسا من النخب المثقفة ،فظهرت دور المسارح بالجزائر العاصمة، وهران ،قسنطينة وسيدي بلعباس.

✓ توجيه الكتاب والأدباء الجزائريين عناية خاصة بالكتابة المسرحية واعتبار المسرح أسلوب للتنوير والتربية وإيقاظ الهمم.

✓ الأصداء التي ترددت عبر أرجاء البلاد لزيارة فرقة التمثيل المصرية «لجورج أبيض" للجزائر مع بداية العشرينات للقرن العشرين ،لهذا فعلى الرغم من أن هذه الزيارة لم تلقى النجاح المطلوب الذي قد يرجع إلى عدم فهم الجمهور العريض للغة الفصحى التي اعتمدتها عروضها بسبب الأمية المتفشية بين أوساط عريضة من الشعب الجزائري، وعلى الرغم من كل ذلك كان لهذه الزيارة أثر في نشوء الفرق والجمعيات المسرحية أو التفكير في تأسيس هذا الفن.

✓ دور المدارس العربية التي ظهرت وانتشرت بعد تأسيس حركة الإصلاح وتجذره في الواقع الثقافي الجزائري ،فقد كان مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها المستزين مسرحية ليمثلها التلاميذ إما لمناسبة انتهاء السنة الدراسية أو بمناسبة المولد النبوي الشريف أو بمناسبة أخرى.([1])

✓ دور جمعية العلماء المسلمين مع مطلع عقد الثلاثينات للقرن العشرين في تحفيز كُتابها على الإهتمام بالكتابة المسرحية على غرار "أحمد توفيق المدني"، "محمد العيد آل خليفة"،" أحمد رضا حوحو" ، فقد ساهموا في نشاط الجمعية ودورها التربوي والتثقيفي، لذلك نجد أهدافهم متقاربة في نظرتهم إلى المسرح وإلى رسالته.([2])

[1]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، دار مكتبة سيدي بلعباس، الجزائر،ط1، ج1 2009م/1430ه،ص38.

[2]- أحمد منور، مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة والثورة، العدد 10 السنة 1983، الجزائر ،ص40.

- ✓ وجود جمهور مسرحي متتبع للحركة المسرحية منذ نشأتها خلال المراحل الأولى لنشأة المسرح الجزائري حيث أكسبه الوعي الوطني.

- ✓ نشأة وتأسيس مجموعة من الجمعيات والنوادي الأدبية التي تبنت المسرح وفن التمثيل قاعة نضالية لانطلاقها، منها جمعية "الآداب والتمثيل العربي" منذ سنة 1921،أما سنة 1936 فقد تألفت جمعية " إخوان الأدب في وهران برئاسة الشاعر محمد سعيد الزاهري في نفس السنة تأسست في سطيف جمعية "السعادة لإحياء فن التمثيل العربي" جمعية "محبي الفن" بقسنطينة لمحمد النجار.([1])

- ✓ ظهور نخبة هامة من الممثلين المسرحيين الذين شدوا انتباه الجمهور منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري بمسرحيات جيدة وأدوار جادة وأسلوب الهزل والسخرية، اتبعه كثير منهم أمثال "رشيد قسنطيني" و"علالو" المدعو شابلان الجزائري" ومحي الدين بشطارزي، و"محمد التوري".

- ✓ دور الصحافة التي كانت مع بداياتها بعد الحرب العالمية الثانية، وبلغت عشية اندلاع ثورة التحرير الكبرى شكلا قريبا من صورتها الحديثة، حيث أسهمت في نشر بعض النصوص المسرحية وتناولت بالنقد رغم سطحيته العروض المسرحية الجزائرية المقدمة، كما كانت ترصد حركات الفرق المسرحية وكوادرها من الممثلين الذين بلغت شهرتهم الآفاق ولقيت عروضهم استحسانا لدى غالبية الجمهور الجزائري.

- ✓ بروز شريحة من الممثلين أقاموا النوادي الأدبية، وأسهموا في بلورة الوعي الوطني ونشر الأفكار الحديثة واحتضان العديد من الأدباء والكتاب وحتى المهتمين بالفن المسرحي.

- ✓ وجود استعدادات نفسية ومطامح ذاتية لدى المهتمين بالمسرح في الارتقاء به وتأصيله.([2])

---

[1]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار التونسية للنشر والتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ط1985، ص119، 120.

[2]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق-، دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران (دط)،2005 ص40.

2/النشأة والتطور:

2-1/الإرهاصات: لابد أنه لكل أمة من الأمم تراث شعبي تفتخر به، لأن هذا الأخير يكشف عن الهوية الحضارية للأمة، ويجعلها متميزة عن باقي الأمم، هذا من جهة كما أنه يساهم في ازدهار الأمم من جهة أخرى.

فالتراث الشعبي هو مصدر كل الفنون الأدبية على غرار الشعر ، الرواية، المسرح....إلخ.([1])

أما الجزائر فلديها تراث هائل ساهم في تطور المسرح ،حيث ظهرت بعض الأشكال والتي لم تكن تسمى مسرحا آنذاك داخل الأسواق والساحات العمومية، المقاهي، اذا كانت الأشكال المسرحية تعتمد في أدائها على اللغة والحركة أي التعبير بالكلام والحركات الإيمانية، قد ساهم هذا النوع من المسرح بشكل كبير في توعية الشعب الجزائري وذلك قد ينقد السلطة الاستعمارية وبيروقراطيتها، ويبرز الأوضاع المزرية التي يتخبط فيها الشعب الجزائري في ظل استبداد المستعمر على أرضه وانتهاك حريته.

في سنة 1843 أصدرت فرنسا قرار منع هذه الأشكال التمثيلية في الساحات العمومية والأسواق لما فيه من تشهير بالسياسة العدائية الإستعمارية وبالتالي التهديد للوجود الفرنسي بالجزائر وضياع مصالحها؛ ونذكر من تلك الأشكال التمثيلية: المداح، القرارقوز، خيال الظل، الحلقة التي نستعرضها فيما يلي:

المداح: شخصية تتجول في الأواق الشعبية ،تقوم بمدح الأبطال ،كما تقلد اللهجات ، الأصوات والعادات والطبائع كما يروي لنا المداح الحكايات والسير والأحداث بشكل انفرادي ومتسلسل.([2])

إن المداح شخصية تمتاز بالصدق والإهتمام بمصالح الجماعة، فهو عبارة عن أدب شفوي حظي باهتمام كبير من قبل فئات واسعة من الشعب خاصة الفقيرة منها ، والتي لم تنل قسطا من التعليم.

القراقوز:* يعتبر فن القراقوز من المظاهر المسرحية التي عرفها العالم العربي بصفة عامة وقد عرضته مصر وبلاد الشام في فترة مبكرة جدا، حيث أن محمد بن دانيال هو من أدخل القراقوز الى البلاد العربية والذي كتب ثلاث مسرحيات بالشعر والنثر، وإن القراقوز تجربة قد سبق إليها الصينيون، أما في الجزائر لم يظهر إلا في فترة متأخرة ولا نكاد نعثر على نصوص باستثناء بعض الأخبار التي تؤكد انتشارها في مناطق مختلفة من الجزائر، وفن القراقوز لم يتطور وبقي محافظ على شكله القديم ولم يدون بل كان شفويا.

---

* **القراقوز** أو راجوز وهناك من يسميها دمى متحركة هي كلمة ذات اصل تركي لكلمة " قره قوز " والتي تتكون من مقطعين هما " قره " بمعنى سوداء و" قوز " بمعنى عين ، وبذلك يصبح المعنى العام لكلمة " قره قوز " هو " ذو العين السوداء " وذلك دلالة علي سوداوية النظر علي الحياة.

[1]- عارية بلال، شظايا النقد والأدب ، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1989،ص13.

[2]- نبيلة إبراهيم ،قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت،1974،ص07.

وقد ذكرت كلمة قراقوز في بعض كتب الرحالة الأوربيون الذين زاروا الجزائر عقب الإستعمار الفرنسي مباشرة أو بعدها بقليل، وتضاربت الآراء في تحديد دخول القراقوز إلى أرض الوطن الذي وفد إلينا من تركيا، وقد ذكر أحد الرحالة واسمه "دي شان" أنه شاهد عرضا سنة 1847 في مدينة مستغانم، وشاهد "مالترزان" عرضا للقراقوز في مقهى شعبي بقسنطينة سنة 1862.([1])

أما مميزات القراقوز فهو يؤدى بواسطة دمى خشبية ، يحركها أشخاص، وتصاحب الحركات حوارات يلقيها الراوي بلسان حال القراقوز.

خيال الظل: ازدهرت بعد الإحتلال واستمرت حتى القرن العشرين غير أننا لا نجد له نصوص حيث أن الباحثين في المسرح الجزائري أخلطوا في التفرقة بين خيال الظل ومسرح القراقوز لأن الرحالة الأوربيون كانوا يسمون خيال الظل باالقراقوز وهم يتحدثون عما شاهدوه في البلاد العربية بما فيها الجزائر، ومسرح خيال الظل هو ملهاة، يمكن أن يتسلى بها الجميع لكن في حقيقة الأمر ينظر إليها أنها متعة الطبقة الدنيا من المجتمع، والراوي في مسرح خيال الظل لا يتدخل في العملية المسرحية بل يكتفي بالترحيب على عكس الراوي في مسرح القراقوز.([2])

الحلقة: تعتبر الحلقة شكلا من أشكال التعبير الشعبي، تتوافر على عناصر مختلفة منها: الغناء، الحركة ،الحكاية، كما تتميز بالبساطة والسذاجة، فهي عبارة عن تجمع دائري الشكل لمجموعة من الناس، يتوسطه الراوي وممثل يكون مختص في الغناء ء، أو الرقص، أو الحكاية والتنكيت، وتمتاز بالألعاب البهلوانية، وكانت تقام عادة في الأسواق والساحات العمومية.

ويشار أن أقدم نص مسرحي عربي هو جزائري للكاتب "إبراهيم دينوس" وهو "نزهة العشاق وغصة المشتاق" في مدينة ترياق بالعراق ،كتب سنة 1848،([3])، وهذاما أخلط الأوراق في تحديد تاريخ المسرح العربي، لأن المتعارف عليه أن أول ظهور للمسرح عند" مارون النقاش" اللبناني الذي كتب مسرحية" البخيل" وهي مقتبسة من مسرحية البخيل لموليير.

إن الدارس لمحور نشوء المسرح في الجزائر يلاحظ أولاً قلة الكتابات في هذا المجال، وإن وجدت فهي إما بأقلام أجنبية، أو عربية تحاول فرض رزنامة تاريخية على المسرح الجزائري إنطلاقا من مقارباتها العامة لتاريخية المسرح العربي ويلاحظ ثانيا تعدد التصورات والتحديات التاريخية وذلك بسبب عدم الإتفاق حول الشكل المسرحي الذي تبنى عليه تلك التحديات التاريخية أمام خطين زمنيين متوازيين، فإذا احتكمنا للشكل اليوناني

[1]- عبد القادر بوشيبة، رسالة ماجستير ،مسرح علوله(مصادره وجمالياته)السنة 1993-1994،ص29.

[2]- إبراهيم أبو زيد، تمثيليات خيال الظل، دار المعارف، القاهرة،ط2، ص45.

[3]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، المصدر السابق،ص28.

للمسرح والذي قعّد له أرسطو وتطور فيما بعد وفق ما يعرف بنمط مسرح العلبة أو الطريقة الإيطالية فأن هذا المسرح لم يظهر عند العرب إلا سنة 1847 على يد " مارون النقاش"، وفي الجزائر كانت بداياته في العشرينات من القرن العشرين بتوجيه ورعاية من الأمير خالد وبواسطة استضافة فرق عربية.

لقد ولد المسرح الجزائري ولادة مقاومة، فهو واحد من أهم القلاع في المقاومة الثقافية للإستعمار الفرنسي والتي 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، لأنه ليس إنتاجا من أهل الفكر لأهل الفكر بل لأنه لا يتوجه إلى جمهور موجود سلفا بل مطلوب خلقه، ولأنه لا يحاول أن يلقن من الخارج الأنماط الثقافية الأوربية أو المشرقية ،إنما يحاول أن يأخذ على عاتقه تفكيك بنى الجسم الاجتماعي لتحويله إلى سلاح للنهضة الثقافية" ([1])،وهذا يدل على أن ولادة فن المسرح في الجزائر لم تكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين، ولكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية، فليس غريبا إذن أن نكتشف شخصية وطنية وهي خلف ستار مشهد البوادر الأولى لنشوء المسرح الجزائري، حيث يذكر" الإسطنبولي محمد" أن الأمير خالد بحكم تكوينه الإسلامي واطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسي قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة فطلب من الممثل المصري "جورج الأبيض" حيث التقى به في باريس سنة 1910 أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودة الأبيض الى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة 1911 منها:"مكبث" لشكسبير، تعريب محمد عفت المصري.

وحسب محجوب إسطنبولي فإن الأمير خالد* أسس سنة 1911 جمعيات مسرحية نذكر منها جمعية" المدينة" التي ترأسها المحامي محمد اسكندرلي وعرضت مسرحية " المروءة والوفاء" لخليل اليازجي وهناك جمعيات أخرى عرضت مسرحية "مكبث" لشكسبير وجمعية البركانية التلمسانية التي عرضت مسرحية " براد السم".([2])

كما أسس الأمير خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية ،الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المدية وقامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنوات اللاحقة، أنجزت خلالها عروضا لتلك النصوص المسرحية أمام نخبة من المثقفين والعلماء والوجهاء والأدباء وبقى نشاط هذه الجمعية مستمرا لعدة سنوات

[1]- جغلول عبد القادر ،الإستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ،دار الحداثة للطباعة والنشر2007 , ص108.

* الأمير خالد(1875،1936) حفيد الأمير عبد القادر ،مثقف وعسكري وسياسي جزائري ،ثائر ضد الإستعمار الفرنسي، اصدر جريدة الإقدام سنة 1920،أسس منظمة سياسة سماها "الأخوة الجزائرية" ورأس نجم شمال إفريقيا.

[2]- بوعلام رمضاني، المسرح والثورة الجزائرية، مجلة الجمهور، المسرحية العدد2، السنة 1985، ص03

حتى قيام الحرب العالمية الأولى كما مثلت فرقة جمعية المدية مسرحية "مقتل الحسين" من تأليف جماعي والتي أشرف على عرضها الأمير خالد نفسه مع وجهاء القوم.([1])

بعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية إذ أسس فيها الأمير خالد جمعية الوحدة الجزائرية فقدمت مسرحتين: "في سبيل التاج" و "غفران الأمي" ويؤكد "بوطابع العمري" أن جمعية الوحدة الجزائرية قدمت مسرحية "في سبيل التاج" أما المسرحية الثانية "فقد كانت بعنوان "عاقبة البغي" تلك المسرحية التي برز فيها "محي الدين باشطارزي" كممثل .([2])وتعليقا على هذا النشاط يذكر "لمباركية صالح": "أن نشاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى ،نشاط تحمس له شباب جزائري واع لظروفه وأحواله يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر والوقوف في وجهه، وإضافة من نور يهتدي به الجزائريون نحو الحرية والمستقبل دون الإحتماء بالثقافة الإستعمارية أو الغوص فيها".([3])

إن دور الأمير خالد في تأسيس المسرح الجزائري هو دور رائد تؤكده مختلف المراجع، فبالإضافة إلى ما أوردناه سابقا فإن "بوطابع العمري" يذكر أن الأمير خالد قد قام بزيارة إلى تونس في 10 ديسمبر 1912،اتصل خلالها برجال الفن والثقافة التونسيين واتفق معهم على تبادل الزيارات فيما بين الفرق التونسية والجزائرية، وبموجب ذلك قامت جمعية الأداة التونسية بزيارة أولى إلى الجزائر تراوحت مدتها ما بين 25 فيفري و15مارس من سنة 1913 حيث قدمت الفرقة عدة عروض في العاصمة منها مسرحية: "السلطان صلاح الدين" ثم مسرحية "القائد المغربي" وقدم البرنامج نفسه في كل من البليدة وتلمسان، وفي قسنطينة أضيفت مسرحية ثالثة هي "الطبيب المغضوب" وقد أُعجب جمهور هذه المدن بفن التمثيل، فبادر الشباب إلى تقليد الفرقة التونسية في تكوين الجمعيات التمثيلية وتقديم عروض مسرحية.([4])

---

[1]- أسطنبولي محبوب ،أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر ،مجلة آمال ،السنة الثامنة، ع35،سبتمبر ،أكتوبر 1976،ص67،ص69.

[2]- المرجع نفسه، ص68.

[3]- لمباركية صالح، المسرح في الجزائر –النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972- دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين أمليلة الجزائر، ط1، 2005، ص38.

[4]- بوطابع العمري، المسرح الجزائري –النشأة والتطور، مجلة الثقافية،ع7،6،ص10.

والملاحظ أن العروض المسرحية التي قدمت برعاية الأمير خالد كانت ذات مضامين وطنية عربية وإسلامية، وهي بالتالي تنسجم تماما مع أحد أهم التوجهات السياسية للحركة الوطنية ممثلة في الإتجاه الوطني الذي يقوده المير خالج ضمن ما عرف بجامعة النخبة، حيث دعا كل من رجال الدين والفكر بالعمل على كشف الماضي المجيد للأمة الجزائرية، وإعداد تراجم لمشاهير وزعماء الإسلام والتنويه بأكتشافاتهم وابتكاراتهم وعلومهم وآدابهم في سبيل إحياء شخصية الأمة ومواجهة سياسة الاجتثاث التي يمارسها الإستعمار الفرنسي في حق الكيان الحضاري الجزائري الأصيل.([1])

فاتجاه الجزائر نحو "المسرح الجدَّي" الذي يمثله مسرح النقاش ووريثه مسرح القرداحي ثم مسرح جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي ويوسف وهبي وفاطمة رشدي هو اختيار يدل على همة المقاومة المنشودة في هذا المسرح الذي يُجرى تأسيسه على أرض الجزائر ضمن مناخ من الوعي السياسي الذي اتضحت ملامحه مع ظهور الحركة الوطنية ابتداء من سنة 1919.([2])

ومن هنا كان عمل الأمير خالد على دعوة الفرق المسرحية العربية لتقديم عروضها في الجزائر ،وكذلك سعيه الحثيث في تأسيس الجمعيات المسرحية الجزائرية، يدل على مدى حاجة الحركة الوطنية الجزائرية إلى فن المسرح ،ليس باعتباره فناً جديداً يجرى استيراده من الحضارة الغربية بوساطة عربية، ولكن أن امتلاك الجزائر للخشبة بما فيها من حركة وصوت هو امتلاك للحضور والوجود الذي سعى الإستعمار إلى تغييبه ودفنه، ففي نشوء مسرح جزائري دليل على انبعاث الأمة من تحت الرماد، فالأمير خالد يعد بحق "وسيط الإستعادة التاريخية" ([3])فمعه أخذت هذه الإستعادة حجما وطنيا، وأخذت الأشكال الثقافية طابعا مقاوما احتل فيها المسرح موقفا متقدما.

[1]- ينظر، سبايح بوعلام، الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد97، جانفي، فيفري1987، ص13.

[2]- الجبار مدحت، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية،ط2، 1999،ص82 .

[3]- جغلول عبد القادر، المرجع السابق، ص208.

2/2:مراحل تطور المسرح الجزائري:

عرف المسرح الجزائري الكثير من الصعوبات ومر بمراحل تاريخية متعددة ،ورغم أن هذه المراحل كانت قصيرة إلاّ أن كل واحدة منها تتميز بصفات خاصة تعطيها طابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها ، ومن هنا يمكننا تقسيم هاته المراحل الزّمنية إلى خمسة مراحل، لكل مرحلة تطوراتها وخصائصها وانعكاساتها :

- **المرحلة الأولى: الانطلاقة المتعثرة1921-1926:**

كانت البداية الحقيقية للمسرح الجزائري عقب الزيارة التي قامت بها فرقة مسرحية بين شهري أفريل وماي سنة 1921 حيث قام" جورج أبيض" مؤسس المسرح المصري مع نخبة من تلاميذه بجولة كبيرة لنشر الفن المسرحي والدعاية له عبر العالم العربي ، ولقد قدمت الفرقة مسرحيتين بقاعة "الكورسال "بالجزائر العاصمة وكانت باللغة العربية الفصحى لكن لم يلقى العرضان نجاحا كبيرا، وذلك لافتقار الشعب الجزائري تقاليد مسرحية عريقة ونظرا لتفشي الأمية.

ومهما يكن فإن زيارة "جورج أبيض" تعتبر أهم حدث ثقافي استطاع أن يهز بعض المثقفين الشباب بحيث لم تكاد تنتهي سنة حتى ظهرت إلى الوجود فرقة سُميت "جمعية الأدب والتمثيل العربي" تأسست في 05 أفريل1921،برئاسة "الطاهر على شريف" وقدمت ثلاث مسرحيات هي: "الشفاء بعد العناء" سنة 1921 "خديعة الغرام" سنة 1923 "بديع" سنة 1924، لكن هذه الجمعية لم تعمر طويلا وكانت عروضها قليلة ومتقطعة إلا أنها شكلت تجربة حافلة بالدروس والعبر، وفي سنة 1922 ظهرت فرقة أخرى سُميت" التمثيل العربي" وكان يرأسها "محمد منصالي" الذي كان طالب في المشرق العربي، قدمت هذه الفرقة عرضين بقاعة "الكورسال" في سبيل الوطن" بتاريخ 29 ديسمبر 1922،"فتح الأندلس"25 جوان 1923، لكن الفرقة لم تجد التشجيع اللازم نظرا لقلة الجمهور بسبب تفشي الأمية والجهل، إضافة إلى أن هاته العروض كانت باللغة العربية الفصحى، مما أدى في نهاية الأمر بمحمد منصالي إلى ترك عملية المسرح، وتجدر الإشارة إلى أن فرقة" التمثيل العربي" مُنعت من تقديم مسرحية "في سبيل الوطن" مرة أخرى لما تحمله من أفكار ثورية.([1])

كما تجدر الإشارة إلى أن هذه النصوص كانت مبتذلة سطحية موضوعاتها تاريخية لا يفهمها إلا القلة من المثقفين لذا لم تلقى نجاحا كبيرا يذكر.

[1]- محمد محبوب اسطنبولي ، المرجع السابق ،ص68.

- **المرحلة الثانية: الانطلاقة من 1926-1934:**

تعتبر سنة 1926 البداية الحقيقية والفعلية لميلاد المسرح الجزائري من خلال مسرحية "بجا" ذات فصلين من تأليف "علولو" و "دحمان" عرضت لأول مرة في 16 أفريل 1926 على خشبة مسرح الكورسال.([1])

لقيت هذه المسرحية نجاحا كبيرا وهذا ما تطلب عرضها مرات على الجمهور، فقد اعتبرت أول مسرحية تخاطب الجمهور بالعامية أي بلغتهم ،مما أتاح لها نجاحا كبيرا، كما اعتبرت نقطة تحول حيث استطاعت أن تجذب إليها الجمهور الفقير، وبعد النجاح الذي عرفته مسرحية "بجا" أقدم "علالو" على تأليف مسرحية أخرى "زواج بوعقلين" وهي مسرحية هزلية من ثلاث مشاهد، عرضت سنة 1926، مثل فيها رشيد قسنطيني دور "مقيدش".([2]) وأصبح بذلك عضوا بارزا في فرقة الزاهية ،وقد أعجب به الجمهور لأنه يتمتع بقدرات عالية في الإضحاك، وبعدها توالت العروض المسرحية تباعا ،حيث صادفت هذه السنة لقاء الفنان "رشيد القسنطيني" مع علالو على" وكان رشيد قسنطيني ممثلا هزليا نادر المثال ومؤلفا مسرحيا ومغنيا، ترك لنا حوالي عشرين مسرحية وعشرات التمثيلات الفكاهية القصيرة([3])، ومن مسرحياته "زواج بوبرمة" "وباب قدور الطماع" و "شد روحك" وغيرها....

وقد قام محي الدين بشطارزي بجمع مسرحيات لقسنطيني وإعادة إخراجها على المسرح وتجديدها ،فكتب مسرحية "الخداعين وي وي وي" و" استيقظ"([4])كما قدم عشرين مسرحية بين سنتي(1934-1939)واعتمد على اللهجة العامية في جل أعماله ،ومن بين عناوين مسرحياته "الفقير" "فاقو الحاجة الجليمة" زكانت معظمها تعالج قضايا اجتماعية.

ويعتبر علالو من الذين قدموا للمسرح الجزائري الكثير وكان له دور كفالة هذا المولود إلى جانب قسنطيني وبشطارزي، ومن بين مسرحياته "أبو الحسن" وهي هزلية تتكون من أربعة فصول ،كان الخليفة هارون الرشيد أحد أبطالها إلى جانب البطل" أبو الحسن " والذي مثل دور البطولة فيه "رشيد القسنطيني "وبعد أن فقد علالو زوجته تاركة له ثلاث أطفال ترك المسرح ،ومن بين مسرحياته أيضا "النائم اليقضان" و"الصياد والعفريت" وكل هذه المسرحيات بين سنتي(1926-)1931.([5])

---

[1]- ينظر، إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر-دراسة في السياق والآفاق-، المصدر السابق،ص30.

[2]- ينظر، سلالي علي شروق ،المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات الجاحظية، الجزائر ،(دط)، 2001، ص16.

[3]- ينظر، أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر-دراسة في أعمال رضا حوحو-، دار هومه ،الجزائر، ط1، 2005، ص80.

[4]- سعد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المنشورات المكتبية العربية، بيروت ،(دط)، 1976، ص52.

[5]- ينظر ،سلالي علي، المرجع السابق، ص16.

وقد تحولت نصوص هذه المرحلة من الفصحى إلى العامية لتقترب أكثر من الجمهور محاولة محاكاة الواقع الجزائري ومعالجة قضاياه ،لذا كانت انطلاقة موفقة للمسرح الجزائري ومراعاة للمستوى الثقافي للجمهور.

- **المرحلة الثالثة: التفاعل والتبلور 1934-1939:**

تتميز هذه المرحلة بعودة المسرح الفصيح إلى الساحة الثقافية من جديد، وهذا للإرتباط الحركة المسرحية بالتحولات الإجتماعية والسياسية والثقافية وارتباطها أيضا بالحركة الوطنية الجزائرية، وهذا لا يعني إهمال المسرح العامي بل كلا الاتجاهين الفصيح والعامي كان يسيران في خطين متوازنين([1])فالمسرح في هذه المرحلة أخذ يدور أساسا حول ضرورة النضال السياسي وإبراز تاريخ وهوية شعب.

وتميزت هذه المرحلة بنشاط مسرحي وفير ،وبدأ الفن المسرحي، ففي سنة 1934 تأسست الشبيبة الإسلامية ومثلت مسرحية "مصائب الفقير" "لموسى خديوي" وتأسست جمعية الكواكب بالعاصمة ومثلت مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" وفي سنة 1935 أسس "محمد محبوب اسطنبولي" جمعية "هلال الرياضة" وعرضت مسرحيات "غفران الأمير" "العشق الغريب" "هارون الرشيد".([2])

وفي سنة1936 تأسست جمعية "إخوان الأدب" بوهران ، وقد عملت جمعية علماء المسلمين على تحفيز كتابها على الاهتمام بالكتابة المسرحية أمثال "أحمد توفيق المدني" "محمد العيد آل خليفة" "أحمد رضا حوحو" وغيرهم...([3])

وقد اعتبر المسرح وسيلة من أنجح الوسائل وأنجعها لنشر أفكارها وبعث القيم الأخلاقية والدينية ،ونشر الوعي الإسلامي بين أوساط الشباب.

أمّا المسرح العامي فعرف نشاطا هو الأخر خاصة بعدما انتقل رشيد القسنطيني من التمثيل إلى التأليف إلى جانب محي الدين بشطارزي الذي يعتبر خليفة لرشيد قسنطيني، حيث استطاع ترسيخ وجوده كعلم من أعلام المسرح الجزائري ،خاصة عندما عرض مسرحية "على النيف" بفرنسا ،وذلك بمساعدة أعضاء من حزب نجم شمال إفريقيا.([4])

---

[1]- بوعلام رمضاني، المسرح بين الماضي والحاضر، المكتبة العربية، بيروت ،(دط)، 1976 المرجع السابق، ص17.

[2]- محمد محبوب اسطنبولي ، المرجع السابق، ص70.

[3]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، المصدر السابق ،ص39.

[4]- المصدر نفسه، ص70.

وقد كان بشطارزي يرمي إلى إيقاظ الهمم، فاعتبر أنه من الضروري على المثقفين والمهتمين محاكاة التطورات الحاصلة في فرنسا وأوروبا بوجه عام، والإفادة من كل ذلك وفق ما تقتضيه مصلحة المجتمع الجزائري، ومن مؤلفاته "نسيبي الحامق" "المشحاح وخديمو" ،"على النيف" ،"الحاجة خليمة"، "الله يسترنا"... وغيرها.([1])

لقد كان لهذه المسرحيات وقعا عميقا على وجود المستعمر ،حيث أصبح الخطر يهدده من خلال هذه العروض فعملت السلطات الإستعمارية على تضييق الخناق على الفرق المسرحية، وهذا انعكس سلبا على المسرح الجزائري، لأنها كانت عروض ذات طابع سياسي إجتماعي، حيث قاومت الجزائر دعاوي الإدماج ،لهذا كان سببا في تشديد فرنسا مراقبتها على المسرح في كافة أنحاء الوطن، ووضعت لجنة لمراقبة العروض المسرحية، فحاول رشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي الكتابة بالعامية كما هي في الشارع ،أو أبعد من ذلك ،فكانت لغة مسرحهما خليط بين العامية والفرنسية وبرزت في هذه الفترة مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة سنة 1939 وهي المسرحية الوحيدة في مساره الشعري .

لهذا كانت نصوص هذه المرحلة لها دور في ترسيخ ثقافة وأصالة الجزائريين ،فقد كانت تمس الواقع المعاش، إذ امتازت بالتنوع والقوة.

- **المرحلة الرابعة: مرحلة الركود 1939-1945:**

بدأت هذه المرحلة باندلاع الحرب العالمية الثانية سنة 1939 وعرفت الركود نتيجة تدهور الأوضاع الإقتصادية والإجتماعية والثقافية، كما أحكمت فرنسا قبضتها على الجزائر مخافة من الانفجار، وشددت الرقابة وتميزت هذه المرحلة بنتاج مسرحي أقل بكثير من المراحل السابقة.

كما أن هذه العروض المسرحية كانت بعيدة بعض الشيء في معالجتها لقضايا الشعب الجزائري ،ولم تساهم في توعية الشعب من الناحية السياسية على عكس المراحل السابقة، نذكر من تلك المسرحيات "العودة للأرض" "السعادة" "العائلة" "مضار الخمر" و"الحشيش" لمحمد عابد الجيلالي ، وكانت هذه المسرحيات من المسرح الفصيح، وفي سنة 1940 أسست فرقة موسيقية عصرية أطلق عليها اسم "رضا باي" بمساعدة الحركة الوطنية عرضت هذه الفرقة مسرحية "الهمج" "نحك لك" مجنون الشاطئ".([2])

[1]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، المصدر السابق، ص39.

[2]- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجزائرية للجزائر، 1983، ص201.

وفي سنة 1943 أسس "سليم البصري" فرقة عصرية للموسيقى والتمثيل، اقتبس مسرحية آخر ملوك بن سراج" لشاتو بريان ،وعرضت بقاعة الأوبرا ، فكان لها صدى عميق أدى إلى عرضها عدة مرات على الجمهور، أهم ما ميز هذه المرحلة هي ظاهرة الترجمة والإقتباس حيث توجهت بعض الفرق المسرحية الجزائرية إلى مسرحيات فرنسية وعرضها على الجمهور الجزائري، وقد كانت هذه المسرحيات بعيدة كل البعد عن مشاكل وهموم الشعب الجزائري.([1])

هذا ما حدث لمحي الدين بشطارزي الذي لجأ إلى الاقتباس عن المسرح الفرنسي ،ففي سنة 1940 عرضت مسرحية "البخيل" لموليير وعنونها "بالمشحاح" ،وفي ماي من سنة 1941 اقتبس مسرحية "مرض الوهم" ،وتجدر الإشارة إلى أن الاقتباس من المسرح الفرنسي كان بالعامية الجزائرية.

وقد اعتبرت بعض الدراسات أن فترة الحرب العالمية الثانية خالية من أي نشاط مسرحي بسبب الحرب ،واعتبرت دراسات أخرى أن المسرح الجزائري أثناء هذه الفترة كان متخاذلا، وخلال هذه الفترة أيضا اشتد الصراع بين إدارة المسارح والفرق المسرحية الجزائرية العاملة لفائدتها، ولا تقدم إلا المسرحيات التي تخدم مصالح فرنسا والحلفاء، لكن قوبل هذا الطلب بالرفض من قبل بعض الفرق المسرحية وكان موقفا تاريخيا شجاعا يشرف الفرق المسرحية الجزائرية ، لكن الإدارة الفرنسية لجأت إلى انشاء فرق مسرحية تقوم بهذا العبء ،وقد عثرت على بعض العناصر من الجزائريين الذين كانوا يعملون حسب التوجيهات الاستعمارية، ومن بين الفرق المسرحية "فرقة بلدية العاصمة" حيث لا تقدم إلا المسرحيات التي تختارها الإدارة الفرنسية.([2])

ولهذا يمكن القول بأن ظروف الحرب العالمية الثانية كانت تتطلب توقيف الحركة المسرحية في الجزائر لتزايد الرقابة الاستعمارية ولبروز الأحزاب السياسية الوطنية في شكل جديد مناهض للاستعمار الفرنسي الذي وقف بالمرصاد لهذه التطورات الذي لم يكن المسرح بعيدا عنها، لذا فقد تم تشديد الخناق عليه لدوره في غرس الروح الوطنية في الجماهير وقد حدث بذلك قطيعة بين المسرح وجمهوره([3])

وكان المسرح رغم تلك الظروف هو المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن ،فكان في مستوى تلك الأحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري، ولإفشال مهمة المسرح أنداك كان الاستعمار يسد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربية، ولم يكتفي الاستعمار الفرنسي بتلك الإجراءات بل تجاوزها إلى حد إغلاق المسارح والعروض المسرحية ،الأمر الذي

[1]- محمد محبوب اسطنبولي ، المرجع السابق، ص20.

[2]- عبد القادر بوشيبة، المرجع السابق ،ص54.

[3]- بوعلام رمضاني، المسرح بين الماضي والحاضر، المرجع السابق، ص17.

دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس وتقديم عروض مسرحية بعيدة عن الواقع المعاش فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني.([1])

لكن بالرغم من كل هذه المحاولات التي تقصد الطمس والإجهاض، إلاّ أن بعض رجال المسرح قد تحدوا الإستعمار ومحاولاته بطمس الهوية الجزائرية، نذكر منهم "محمد الثوري" "مصطفى فزدولي" ومن أبرز الممثلين "سيد على رويشد" "الطيب أبو الحسن" ،"سيساني" ،"عبد الحليم رايس"، ومن الممثلات"كلثوم" ،"لطيفة" ،"فريدة" ،"نورية "وغيرهم من الممثلات.

ومن أعمال هذه المرحلة "الكيلو" و"في القهوة" ،"علاش راك تالف" وكلها لمحمد الثوري، وفي المقابل فقدت الساحة المسرحية بعض الأعلام "كرشيد قسنطيني" سنة 1944" وسعد الله إبراهيم"،" إبراهيم دحمون" سنة 1942.([2])

- **المرحلة الخامسة :مرحلة التطور والإزدهار1945-1962:**

تبدأ هذه المرحلة بعد الحرب العالمية الثانية سنة 1945 حيث غير الاستعمار الفرنسي سياسته اتجاه الجزائر خاصة بعد أحداث 8ماي 1945 التي شهدتها مناطق سطيف، قالمة ،خراطة بالإضافة إلى مناطق أخرى من الوطن.

إن الأحداث الإجرامية التي قامت بها فرنسا كانت من العوامل التي جعلت الحركة المسرحية تعرف وفرة الإنتاج المسرحي وتنوعه وظهور فرق جديدة والتي لعبت دورا بارزا في توعية الشعب الجزائري ،ولهذا تعتبر سنة 1945 السنة التي بدأ فيها تبلور الوعي السياسي عند الشعب الجزائري بشكل كلّي ،وذلك بسبب مطالبة الأحزاب السياسية بالاستقلال عن فرنسا، لذا أصبحت بلدية الجزائر ذات تيار معتدل، واغتنم رجال المسرح الفرصة ، وطالبوا بإنشاء موسم مسرحي عربي مستقر في أوت 1947، ([3]) وأُسندت إدارته إلى محي الدين بشطارزي، لكن لم يدم طويلا هذا الاعتراف ،ففي نوفمبر من نفس السنة عرف المسرح الجزائري صعوبات سياسية كادت تقضي على نشاطه ،ورغم الرقابة التعسفية التي فرضت عليه إلاّ أنه تحدى كافة العراقيل ،وساهم في تقويم الشخصية الوطنية.([4])

---

[1]- عبد القادر بوشيبة، المرجع السابق، ص55.

[2]- ينظر ،أحمد بيوض ،المسرح الجزائري- نشأته وتطوره1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر،(دط)، 1989، ص15.

[3]- ينظر ، المرجع نفسه ، ص63.

[4]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،(دط)، 1982، ص15.

إن اغلب المسرحيات التي عرضت في هذه الفترة كانت ذات طابع ثوري بسبب الغليان الشعبي الذي عرفته هذه الفترة جراء السياسة الفرنسية التعسفية .

لقد أنتج المسرح الجزائري ما بين (1946-1956) نحو 162 مسرحية 90% منها من إبداع 30 كاتبا وطنيا ،وأغلبها كوميديا ،([1]) لذا تنوعت النصوص وتمايزت خلال هذه المرحلة ،فنجد المسرحيات قد تأسست في هذه الفترة كفرقة "مسرح الغد" سنة 1946 فكان رئيسها "رضا الحاج حمو" Kوفي سنة 1947 كتب "محمد صالح رمضان" مسرحية دينية بعنوان "الناشئة المهاجرة" ([2])،يدور موضوعها حول الهجرة النبوية ،ونشر نفس الكاتب مسرحية "الخنساء" أمّا "أحمد توفيق المدني" فقد كتب مسرحية "حنبعل" وهي مسرحية تاريخية يدور موضوعها حول القائد القرطاجي "حنبعل" وكتب عبد الرحمان الجيلالي "مسرحية المولى" وكتب "أحمد بن ذياب" مسرحية إجتماعية بعنوان "إمرأة الأدب".([3])

وقد كتب أحمد رضا حوحو "عدة مسرحيات قبل استشهاده سنة 1946،نذكر منها:" ضيعة البرامكة" "ابن رشد"،" أبو الحسن التميمي" وفي سنة 1947 أسس محمد الطاهر فصلاء الفرقة المسرحية" الصحراء" مقتبسة عن يوسف وهبي([4])ونذكر من المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة "الواجب" لمحي الدين بشطارزي،" طارق بن زياد" لمحمد صالح بن عتيق "بائع الورد"، "صراع الحق والباطل"، "زينب الفتاة" لعبد الرحمان ابراهيم بن العقون "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي "الحذاء الملعون" لجلول البدوي.([5])

وقد انتشر المسرح الفصيح في هذه المرحلة انتشارا واسعا ،بل إن أغلب ما كتب في هذه المرحلة من المسرحيات كانت باللغة الفصحى.

وقد أسس محمد الطاهر فضلاء فرقة مسرحية أخرى سنة 1950 سماها فرقة "هواة" المسرح للتمثيل العربي، وقد زارت هذه الفرقة مدن جزائرية ،وأيضا تونس وليبيا ومصر([6]) ،وقد أسست فرقة أخرى في تلمسان وعرضت مسرحية "في سبيل التاج "كما أنها زارت معظم مناطق القطر الجزائري .

يرجع سبب ازدهار الفن المسرحي في هذه المرحلة إلى عوامل محلية منها تطور الفكر السياسي ،مجازر 08ماي 1945 إضافة إلى العوامل الخارجية نذكر منها توافد الفرق المسرحية العربية إلى الجزائر خاصة "يوسف وهبي".

---

[1]- ينظر ،أحمد بيوض، المرجع السابق، ص63.

[2]- أحمد منور ، مدخل إلى المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص82.

[3]- ينظر، عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص244.

[4]- أحمد منور ، مدخل إلى المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص83.

[5]- عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص202.

[6]- المرجع نفسه، ص104.

إن في هذه المرحلة تراجع المسرح العامي من حيث الكم وازدهر فيها المسرح الفصيح لأنه ارتبط بجمعية العلماء المسلمين فجعلت منه وسيلة للتربية والتثقيف ،إضافة إلى أنه وسيلة للترفيه والمتعة ،حيث كان هدف المثقفين إقامة مسرح يعمل على إعادة الإعتبار للغة العربية وبعثها من جديد.

ومن الأعمال المسرحية التي كتبت بالعامية مسرحية "الواجب"، "ما ينفع غير الصح"، "ولد الليل" لمحي الدين بشطارزي ،كما أعاد بعض مسرحيات رشيد قسنطيني منها مسرحية "زواج بوبرمة "وسمها "جنون بوبرمة".

ومن هنا يمكن القول أن هذه المرحلة التي تبدأ مع نهاية 1945 وتنتهي إلى غاية انطلاق الثورة التحريرية الكبرى هي البداية الحقيقة للمسرح، وذلك أن المراحل السابقة لم تكن إلا بداية لطريق طويل وشاق ،أمّا هذه المرحلة فتعد غنية في تنوعها وثرائها من حيث الإنتاج الكمي للمسرحيات.([1])

ولعل ما يمكن استخلاصه أن المسرح في هذه الفترة عرف تطورا وازدهارا ملحوظا وهذا نظرا للظروف السياسية والإجتماعية التي عايشها فتأثر بها وعكسها في إنتاجاته.

وفي الوقت الذي شدد الإستعمار الفرنسي قبضته على الشعب كان المسرح يهيئ لثورة عارمة بدأت تظهر في الأفق واستمر نشاطه حتى عام 1954 ،حيث اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر ،وفي هذه الفترة لقى المسرح ضغطا وتضييقا كبيرا ،حيث قرر الإستعمار سحق الشعب الجزائري أرضا وتاريخا وثقافة ،وأمام هذا الوضع اضطر المسرح أن يلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية.

مر المسرح في المهجر بفترتين مختلفتين من حيث نوعية النضال السياسي ، كانت الفترة الأولى من(1955 إلى 1958) في فرنسا والثانية من (1958إلى 1962)في تونس ،أمّا عن الفترة الأولى التي عاشها المسرح الجزائري في فرنسا فلم تعرف الكثير من التأثير في مسار الثورة بسبب الضغوط الإستعمارية التي كانت لا تسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي.([2])

بعد مؤتمر الصومام اشتد لهيب الثورة الجزائرية ،وفي هذه الأثناء فكر بعض مسؤولي جبهة التحرير الوطنية في تكوين مجموعة فنية تتكفل بالنشاط الفني لصالح الثورة ،ولقد تجسدت الفكرة في نوفمبر 1957ووجهت جبهة التحرير ندائها إلى كافة الفنانين والمثقفين الجزائريين إلى تكوين فرقة فنية تكون قادرة على الرد على المزاعم الفرنسية ،ولقد كان هذا النداء من أجل كفاح من نوع أخر ،بحيث يكون امتداد طبيعي ومكمل للحركة.([3])وعلى العكس

[1]- عبد القادر بوشيبة ، المرجع السابق، ص58.
[2]- ينظر، مخلوف بوكروح ، مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقلام، ع6 ،1980، العراق، ص168، ص167.
[3]- عبد القادر بوشيبة ، المرجع السابق، ص58.

من ذلك ففي تونس عمل المسرح بحكم عامل المكان على تعميق الكفاح النضالي ضد الإستعمار الفرنسي فكان بمثابة المنبر الذي كان يعلو من صوت وثورة شعب وتحول إلى بندقية بيد كل فنان مسرحي بعد أن تأسست الفرقة الوطنية في شهر أفريل عام 1958بتونس.

ومن نتاج هذه المرحلة الخالدة من تاريخ المسرح في الجزائر مسرحية "نحو النور" وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب "أولاد القصبة "لعبد الحليم الرايس" و"الخالدون" "ودم الأحرار" كما كتب المسرحيتين الأخيرتين وأخر المسرحيات الأربع "مصطفى كاتب" ،ومع كل هذه الصعوبات التي واجهتها هذه الفرقة استطاعت أن تقدم عدة عروض مسرحية.

لقد تحول المسرح إلى سلاح قوي في يد الجبهة ولعي دورا هاما في النضال السياسي إلى جانب الكفاح المسلح الذي كان يخوضه المجاهد على ساحة المعركة

ونظرا للظروف الصعبة التي ولد فيها المسرح الجزائري بالرغم من حماس الشباب المتعطش لفن المسرح، إلا أن محاولاتهم في تأسيس مسرح على غرار المسرح المصري باءت بالفشل وذلك لأسباب عديدة منها:

- العامل المادي الذي كان له الأثر الكبير في إخفاق الفرق المسرحية بحيث كان الممثلون ينفقون من مالهم الخاص لكراء القاعة.

- إفتقاد أو نقص بعض الممثلين للثقاف المسرحية، إذا لم يكونوا على دراية واسعة بهذا الفن ومن أسباب الفشل أيضا غياب العنصر النسوي مما دفع برجال المسرح إلى إلغاء هذه الأدوار، أو يتكفل بها الرجال.

- غياب الجمهور اللازم الذي يمتلك ثقافة مسرحية وذوق يؤهله لارتياد المسارح.

- استعمال اللغة العربية الفصحى كان لها الأثر السلبي في إخفاق الفرق المسرحية بحيث كانت أغلب طبقات الشعب الجزائري تتحدث باللغة العامية ولا تجيد اللغة العربية.

- عرقلة السلطة الفرنسية لنشاط الفرق المسرحية حيث كانت لا تسمح بعرض أي مسرحية حتى تخضع إلى الرقابة التي كانت تفرضها فرنسا على النصوص المسرحية.([1])

[1]- محمد محبوب اسطنبولي ،المرجع السابق، ص69.

ولعل أهم ما يمكن استخلاصه أن المسرح الجزائري الحديث لم يظهر في الجزائر إلا في بداية العشرينات من القرن الماضي، وظهوره كان موازيا لظهور الحركة الوطنية الجزائرية، تلك الحركة التي تأثرت بالحركات التحررية في العالم، وقد ظهر المسرح في الجزائر بتأثير من المسرح المصري وليس الفرنسي ويرجع السبب في ذلك:

أ/الناحية النفسية: إن الجزائريين كانوا ينظرون نظرة نفور إلى كل ما هو فرنسي بحكم صدوره عن عدو جاء ليسلب أرضهم.

ب/ الناحية السياسية: كانت السياسة الفرنسية تدعم هذا النفور وتزيد من حدته وذلك بعزل الجزائريين في قرى فقيرة تفتقد لأدنى شروط الحياة، وتوفير فرص التمتع بوسائل العيش والرفاهية في الأحياء الراقية للمعمرين الأوربيين.

ج/ الناحية الإجتماعية: لقد نظر الجزائريين إلى الوافدين من أروبا نظرة احتقار لأنهم لا يهتمون بالأخلاق، ولا يعيرونها أدنى إهتمام، إلى إضافة اختلاف العادات والتقاليد كتبرج المرأة الفرنسية واختلاطها بالرجال.

لكن مع ذلك فإن المسرح الجزائري قد تأثر بالمسرح الغربي من الناحية الشكلية أي صناعة العرض المسرحي.([1])

اقتصر المسرح العربي في الجزائر على مضامين قومية تجسد هموم الأمة العربية مستخدما المصادر التراثية العربية المشتركة من خلال الزيارات المختلفة التي قام بها بعض رجال المسرح العربي إلى الجزائر، أما عن المحاولات التي قام بها بعض الفرنسيين الذين حاولوا خلق مسرح فرنسي في الجزائر فإن محاولاتهم ماتت بعد الولادة مباشرة، إن لم نقل ولدت ميتة لأنها لم تتصل بوجدان الشعب الجزائري.

[1]- عبد القادر بوشيبة، المرجع السابق،ص37.

3/2:بعد الإستقلال إلى 1988م:

تتبلور المسرحية الجزائرية بعد الاستقلال وباللون السياسي للبلاد في ظل اللامركزية في تسيير مسارح الدولة ثم التطرق إلى أنماط الممارسة المسرحية الجزائرية التي تموضعت في ثلاث أطر: مسرح الدولة أو المسرح المحترف ،مسرح الهواة، ثم مسرح التعاونيات أو المبادرة الحرة في الجزائر.

بعد الإستقلال وفي إطار سياسة التأميم التي انتهجتها الدولة مع مختلف القطاعات الإقتصادية والإجتماعية أممت مؤسسة المسرح والفرقة الفنية التي كانت تعمل في تونس خلال ثورة التحرير والتي عادت على الجزائر بكامل طاقمها الفني والإداري، لتنشُط تحت اسم فرقة المسرح الوطني وتعمل في إطار عام رسمته الدولة الجزائرية عبر قرار التأميم الذي صدر سنة 1963، والذي جاء ضمن لائحته بخصوص المسرح ما يلي:

"أصبح المسرح في الجزائر التي تبقى الإشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب ولن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا للتجريدية ".([1])

هكذا بدأ المسرح الجزائري خطواته الأولى بعد الإستقلال متكيفا مع الأوضاع الجديدة أو ما سيطلق على مسرح هذه المرحلة بالمسرح "الموجة" فربطه بالاشتراكية ودوره في خدمة مبادئها، قد ركز عليه قرار التأميم إلا أنه في اعتقادنا دولة خرجت لتوها من مرحلة استعمارية حالكة أن تسعى إلى التمسك بكل شيء ترى فيه انعاش لكيانها وثقافتها فتسترجع به هويتها وتحي من خلاله ترثها ومهما كانت الأساليب المتبعة في ذلك فالهدف اسمى من كل ما قيل.([2])

ومن هنا نستخلص أن المسرح الجزائري مر بثلاث مراحل من بداية الإستقلال غلى غاية 1988 حيث أخذ مهمة أخرى جديدة تختلف عن تلك المهام التي كانت تؤكل إليه إبان الثورة أو قبلها ،وفيما يلي ندرج هذه المراحل حسب الترتيب:

- **المرحلة الأولى 1962-1972:** لعب المسرح الجزائري منذ حداثة أطواره دور المحلل الإجتماعي والتاريخي والسياسي، فقد إتخذت الجزائر بعد الإستقلال النظام الإشتراكي المبدأ الذي تسير وفقه، فوجب على المسرح أن يقدم مصالح الإشتراكية ومبادئها، ونظرا لتبني "بريخت" الفكر الإشتراكي فقد كان له تأثير بالغ الأهمية على أغلبية الكتاب المسرحيين في الجزائر.

[1]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين ، المصدر السابق ،ص48.
[2]- نفسه، ص49.

فالجزائر عرفت مرحلة جديدة هي مرحلة البناء والتشييد ومن هنا كان على المسرح أن يقف إلى جانب تلك التحولات الجذرية التي شهدها المجتمع الجديد، ونظرا لأهمية هذا القطاع أقدمت الحكومة الجزائرية، آنذاك، على تأميمه في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني سنة 1963، وقد جاء فيها:" أصبح المسرح في الجزائر التي تبنت الإشتراكية ملك للشعب وسيبقى سلاحا في خدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري... ولايمكن أن نتصور فن درامي مسرحي بلا صراع، إذ بدونه تتجرد الأشخاص من الحياة ومن الرونق".([1])

تضمنت هذه اللائحة الخطوط العريضة التي سينشأ عليها مستقبل المسرح الوطني التي يمكن أن يقدمها خدمة على الشعب، وقد إتخذت بعد الإستقلال سلسلة من الإجراءات استهدفت الرفع من قيمة المسرح والسير به نحو المصلحة الوطنية والمبادئ الثورية وتمثلت أساسا في قانون التأميم 1963، وإنشاء مدرسة تكوين مسرحية سنة 1965وقامت هذه المدرسة بتخريج مجموعة من الفنانين أسهموا في تأسيس المسرح الوطني وتطوره.([2])

أطلق المسرحيون على مرحلة الستينات من عمر المسرح الجزائري بمرحلة النهضة الكبرى، وقد يرجع هذا مجموعة من الإعتبارات لعل أبرزها الإزدهار الكمي، فقد قدم المسرح في هذه المرحلة عدة مسرحيات تختلف نسبيا من حيث الموضوعات والمضامين وتتراوح بين النجاح والفشل، ومن الأسماء المسرحية التي برزت في هذه المرحلة كل من رويشد كاتب ياسين، وولد عبد الرحمان كاكي، تألق رويشد في هذه المرحلة بفضل أسلوبه الخاص الذي يتركز أساس على المعرفة الحقيقية لمتطلبات الجمهور وطول باعه في الإندماج بحياة الناس ومشاكله، لقد أدرك الكاتب والممثل رويشد متطلبات المرحلة الراهنة فنراه يجاريها محاولا الا يكون مختلف عما يحدث في عالم المسرح من تطور، ومن أهم أعماله المسرحية:" حسن طيرو"، "الغولة"، البوابون" وكلها من تأليفه عالجت المشاكل التي يعاني منها مجتمعنا كالبيروقراطية والإنتهازية والتشرد وغيرها من المشاكل الإجتماعية ،وقد تمكن" رويشد " أن يحوز على إعجاب الجمهور لتوفيقه في إرساء اسس مسرح بسيط جرئ بعيد عن الديماغوجية ،والواقع أن الموضوعات التي عالجها رويشد لا تختلف كثيرا عن التي عالجها الرواد السابقون بخاصة من حيث طابعا الإجتماعي.([3])

وإلى جانب "رويشد" نجد "ولد عبد الرحمان كاكي" لذي أسهم في إثراء المكتبة المسرحية بأعمال مستوحاة من التراث الشعبي والعالمي، وقد تأثر كثيرا ب"بريخت" ومن أعماله" التراث والصالحين"، "كل واحد وحكمه" "القراقوز" "132سنة"،" إفريقيا قلب واحد" إهتم ولد عبد الرحمان كاكي بالظواهر التراثية وبالأشكال التعبيرية التي يزخر بها تراثنا الشعبي، إذ كان تأسيس مسرح جزائري أصيل يستمد أسسه وجماليته من الواقع والتراث ومن

[1]- مخلوف بوكروح، مدخل إلى المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص168.

[2]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ،المرجع السابق،ص25.

[3]- المرجع نفسه، ص25.

أجل تحقيق هذه الغاية سّخر" كاكي" جميع الوسائل لإحياء الأشكال التعبيرية التقليدية فوضع المعادلة الفنية التي تساعد علة نقل التقاليد الشعرية المؤثرة في الجمهور الذي تناقلها أب عن جد دون أن يفقدها عناصر اتصالها بالواقع اليومي، وقد أفادت هذه الصياغة في إيجاد مسرح شعبي جزائري أصيل، ولقد وجد «كاكي" في الموروث الشعبي ضالته في التأليف المسرحي ولعل ما يمكن استخلاصه من تجربيه المسرحية أنه حاول تأسيس مسرح جزائري أصيل يستقي أسسه ومضامينه من الواقع الإجتماعي للشعب الجزائري ويستعد في نفس الوقت عن استهلاك النموذج الغربي بقواعده الجمالية والفكرية.([1])

وإلى جانب "رويشد"، "كاكي" ، نجد "كاتب ياسين" الذي ترك بصمات بارزة في المسرح الجزائري ولاشك أن مسرحياته "الرجل ذو النعل المطاطي" ،" محمد خذ حقيبتك"، "صوت النساء"، "أفكار موح الزيتون" من حيث التناول الفني تؤكد قدرته المسرحية خاصة من جانب الكتابة بغض النظر عن مواقفه الفكرية ،كما كتب " كاتب ياسين"مسرحية" الجنة الموثوقة"، " إالأجداد يزدادون ضراوة"، " مسحوق الذكاء" ،وموضوع هذه الأعمال بالرغم من إختلافها وتنوعها فهو واحد ومحدد ولكنه يأخذ أبعاد ورؤى فلسفية في كل عمل إبداعي هو الجزائر وشعبها المناضل الثائر في وجه الإستعمار ، إن نتاج كاتب ياسين المسرحي صورة صادقة كمأساة الإنسان المعاصر.

- **المرحلة الثانية 1973-1979:** تعتبر هذه المرحلة امتدادا طبيعيا للمرحلة الأولى وتتمثل أساسا في حماية الشخصية الوطنية من الغزو الثقافي الأجنبي والعمل على البناء والتشييد وذلك للخروج من الهيمنة الإستعمارية والعمل على التحرر اللإقتصادي والإجتماعي والثقافي، وعرفت هذه المرحلة تطورات خطيرة على الصعيد الداخلي والخارجي فعلى الصعيد الخارجي نجد التحرشات الإستعمارية خاصة على إقدام الجزائر على تأميم مواردها الأولية واسترجاع الثروات الوطنية ،أما على الصعيد الداخلي فعرفت تكورات هامة منها وضع نصوص الثورة الزراعية والتسيير الإشتراكي للمؤسسات وقانون اللامركزية الذي صدر سنة 1972 الذي يشمل المؤسسات الثقافية والشركات الوطنية المختلفة حيث نص هذا القرار على إنشاء مسارح جهوية في كل من عنابة ،وهران ،سيدي بلعباس، وهذا بمقتضى الأمر رقم "70-39 "المؤرخ في 12 جوان 1970 المتضمن القانون الأساسي للمسارح الجهوية، وخلال استعراضنا لهذا القانون خلصنا للنتائج التالية:

*توضح المادة الأولى من الفصل الأول طريقة أحداث المسارح الجهوية.

* أشارت المادة الثانية على أن المسارح الجهوية هي مؤسسات عمومية ذات طابع صناعي وتجاري تتمتع بالشخصية المدنية والإستقلال المالي وتوضع تحت وصاية وزارة الأنباء.

[1]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المرجع السابق،ص29.

*أما الفصل الثاني حدد أهداف المسارح الجهوية وحصرت في المساهمة في إثراء وتنمية التراث الوطني الفني عن طرق:

- إحداث عدد أدنى من مؤلفات جزائريين حسب تخطيط سنوي.([1])

- اثراء مجموعاتها بإحداث مؤلفات مسرحية لمؤلفين أجانب ينتمون إلى المسرح العالمي الكلاسيكي العصري.
- إثارة المواهب وتشجيع الفن الدرامي الجزائري في الدائرة المخصصة لها.
- ضمان نشر شعبي أوسع للمؤلفات الفنية المحدثة عن طريق تنظيم العروض المنتظمة.
- استقبال التشكيلات الفنية الوطنية والجهوية وتنظيم عروضها.
- استقبال الفرق الأجنبية لفن الدراما في نطاق البرنامج المحدد.
- تمكين سلطة الوصاية من كل مسرح جهوي بالمشاركة في جميع المظاهر الثقافية والجولات التي تنظم في الجزائر أو في الخارج.([2])

لقد أعطت التغييرات التي طرأت على الساحة السياسية والثقافية والإقتصادية والإجتماعية نفس جديد للنتاج المسرحي ،فأصبح المؤلف يستمد مواضيعه من الواقع المعاش مباشرة ومن أهم المسرحيات التي قدمها المسرح الوطني في هذه المرحلة:" باب الفتوح"، "بوحدبة"، "سالك الحاصلين"، "العاقرة"، دائرة الطباشير القوقازية" "بني كلبون"، "هي قالت وأنا قلت" والعديد من المسرحيات التي صعب علينا حصرها، أما المسرح الجهوي لوهران فقد قدم المسرحيات التالية:" حمام ربي"،" الخبزة"، "حوت يأكل حوت"، "الأمخاخ"، "الحساب تلف" "الرهان"، "ديوان الملاح" "المايدة"، ولقد أنتج المسرح الجهوي بعناية مسرحيتين هما:" بوعلام زيد القدام"، "يوم الجمعة خرجوا لريام" من تأليف "سليمان بن عيسى" ،وعرض مسرح قسنطينة الجهوي عدة مسرحيات نذكر منها " هذا يجيب هذا"، "ريح السمسار" "ناس الحومة"، أما المسرح الجوي لبلعباس قدم مسرحيتين:" فلسطين المخدوعة"، "أنت ملك الغرب".([3])

[1]- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري-ثلاثين سنة مهام وإعداد-دار التبيين، الجاحظية،ط1995،ص62.
[2]- المرجع نفسه ، ص62.
[3]- سوني رحمة، ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير2004-2005،ص240.

وعلى الرغم من كل ذلك إلا أن بعض المسرحيين وعلى رأسهم الباحث الدكتور "مخلوف بوكروح" يرون أن إحداث اللامركزية تشتيت للجهود المسرحية الفاعلة بلا تخطيط مسبق فقد صرح قائلا:" صحيح أننا بحاجة إلى تعميم النشاط المسرحي على مستوى الجزائر ،لكن لن يتوفر ذلك مطاق عن طريق بعثرة جهود المسرحيين بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا ،فيرى أن هذه السياسة أدت إلى إضعاف نشاط المسرح الوطني ولم تتمكن عليه المسارح الجهوية في المدن الرئيسة من تطوير مسيرتها الفنية".

- **المرحلة الثالثة 1980-1988:** عرفت الجزائر في بداية الثمانينيات تطورات هامة على جميع الأصعدة، فعلى الصعيد السياسي موت الرئيس الراحل" هواري بومدين" وبروز بعض المشاكل التي تتعلق بالسلطة كان لها الأثر البارز على الصعيد الإقتصادي والإجتماعي والثقافي ،حيث طرأت على الجزائر تغيرات جذرية على الساحة السياسية والثقافية والإجتماعية والإقتصادية، ويعيش اليوم المسرح الجزائري على إيقاع العقد الثالث ووتيرة الجيل الثاني من المخرجين والممثلين وبعد جيل" مصطفى كاتب" و"رويشد" و"ولد عبد الرحمان كاكي "جاء دور" عبد القادر علوله"، "والزيان الشريف عباد"، "و"محمد بن قطاف" و"سليمان بن عيسى" وغيرهم، وأخذ المسرح الجزائري في بداية العقد الثالث يستعيد عافيته شيئا فشيئا مواصلا مسيرته الفنية ويوطد علاقته بالجمهور بنجاح متفاوت نسبيا ويكمن سر هذا النجاح في نظر "مصطفى كاتب" إلا أن قوة ما يقدمه المسرح الجزائري تكمن في مضمونه وتكامل مختلف عناصر عرضه ومن هذه الزاوية يحتل المسرح الجزائري مكانة مرموقة على المستوى العربي الذي يغلب عليه طابع الإعتماد على النص ومقدرة الممثل وإهمال بعض العناصر التقنية كالديكور والإضاءة والملابس وغيرها، ومن المسرحيات التي عرفتها هذه المرحلة " الأجواء" "الأقوال" لعبد القادر علوله وغيرها من المسرحيات الأخرى.([1])

يمكن القول أن هذه المرحلة عرفت طابع البحث عن الخصوصية والتميز وكذا البحث عن تقنيات جديدة تتماشى مع التطورات الإجتماعية والإقتصادية ، سواء كانت هذه التقنيات محلية أو أجنبية، وقد ظل المسرح في هذه الحقبة مرتبطا بالواقع الجزائري الشعبي يستمد منه مادته الخام وأدواته المسرحية ،لذا نجده في مسرحيات تعتمد على أشكال التراث المحلية منها.

[1]- عبد القادر بوشيبة ،المرجع السابق،ص65.

نستخلص أن المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه قد تبنى في شكله ومحتواه قضية البحث عن الذات الجزائرية بمواجه الأخر الذي سعى بالوسائل الإستدمارية إلى إجهاضها وتغيبيها، فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح" مسرح العلبة" كإطار للعرض، ولكنه يطعم هذا الشكل بعناصر الفرجة الشعبية حيث اتضح للرواد بعد تجربة الإرهاصات الأولى أن المسرح موجود في الجمهور، به ينهض وإليه يتوجه بالخطاب:" إن أهمية الجمهور تزداد خطوة خاصة وأنه يشترك في العرض المسرحي، ويعد طرفا أساسيا في اللعبة المسرحية المقترحة وهو ما يستوجب البحث عن موقف المتفرج إزاء العرض وكذا الطريقة التي يستعملها في قراءة المعلومات الواردة من المنصة بهدف الربط بين المؤسسة المسرحية وجمهورها".

لقد ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته بفضاء العرض ،فكان مسرحا يتبنى سلطة الجمهور ويلبي احتياجاته واهتماماته وذوقه، فهو مسرح متأثر بالمذهب الواقعي من حيث اختيار الموضوع وجعل العقدة بسيطة، والإكتفاء بالحوار الخالي من التنميق.

أما من حيث شكل النص ،فقد اعتمد على تقنية مسرحية كلاسيكية وهي تقسيم المسرحية غلى فصول ومشاهد وفي العرض تشكل الخشبة "إطاراً أشبه بإطار الصورة، يضم داخله منظرا مسرحيا مشابها للواقع، بديكوراته وتفاصيله من نوافذ وأبواب، وستائر، وأثاث...كما تطلب الأمر وجود ستار بفصل ما بين الصورة "الخشبة المسرح" وقاعة المشاهدة ويعمل هذا الفصل على تحقيق الإيهام بالواقع من خلال الصورة، بجانب الدور الذي تلعبه الإضاءة في تحقيق هذا الإيهام مع إظلام قاعة المشاهدة أثناء العرض"، فالجمهور الجزائري كان يتحسس ويتوحد مع الخشبة أنه يرى في مرآتها ماضيه وحاضره ومستقبله.

الفصل الثاني

لغة المسرح الجزائري

1/ لغة المسرح.

2/ إشكالية اللغة في المسرح الجزائري.

1/لغة المسرح الجزائري:

1/1:لغة المسرح :

1/1/1:اللغة : تعد اللغة نسقا من الإشارات والرموز، تشكل أداة من أدوات المعرفة، وتعتبر اللغة أهم وسائل التفاهم والاحتكاك بين أفراد المجتمع في جميع ميادين الحياة.

فاللغة أعظم اكتشاف قام به الإنسان ، تفاهم الإنسان و بحث و كتب و تواصل ولمعرفة أصول لغة إحدى الأمم ينبغي التعرف إلى بيئتها و أوضاعها الإجتماعية و فنون حضارتها .

فهي تعد اكتشاف تطلبت الحاجة البشرية للتعامل فيما بينها أفراد أفراد و جماعات جماعات، فقد نشأت من احتكاك المجموعة البشرية بالطبيعة أولا ومدى حاجتها إلى أجزاء مهمة منها نشأت ، وهي متوارثة لذا لا يمكن دراسة أصل اللغات إلا مع دراسة أصل الإنسان و الحاجات البشرية ، ولما كان هذا مستحيلا قطعا فالنتيجة أننا لن نصل إلى مبتغانا في معرفة أصل اللغات ،غير أن الأمر الذي لا جدل فيه أن الإنسان صدم بالطبيعة وأطلق مسميات على ما سمع منها فقلدها في صورتها و حاجاتها في حركتها ، فوجدت لغة سمعية يسمع بها ما حولها ، ولغة بصرية يرى فيها كل ما حوله ثم تحسس الأشياء بأنامله فعرف أحجامها فكانت لغة لمسية ثم شم المشمومات فكانت لغة شمية ، وأخر ما نجم إلى عقله هو اللغة الذهنية .

إن تعريف اللغة بتحقيقها أو علاقتها بالإنسان تختلف عن تعريفها بوظيفتها ، حيث أن اللغة هي الإنسان و الوطن الأول ،واللغة هي ناتج التفكير الإنساني وهي ما يميز القدرة الانسانية عن الحيوانية ، إنها ثمرة العقل و العقل يترك أثرا كالكهرباء .

أما علماء النفس فقد عرفوا بأنها مجموعة من الإشارات الصالحة للتعبير عن حالات الإنسان الفكرية و الإرادية والعاطفية (الشعور) ،أو أنها الوسيلة التي يمكن من خلالها تحليل الصور و الأفكار الذهنية إلى خصائصها، والتي بها يمكن تركيب هذه الصورة أو الفكرة مجددا في أذهاننا أو أذهان من حولنا وذلك من خلال تأليف كلمات و ترتيب في وضع خاص.([1])

[1]- عبد المجيد الطيب عمر، منزلة اللغة العربية بين اللغات المعاصرة، الرئاسة العامة لشؤون المسجد الحرام والمسجد النبوي ، مركز البحث والاحياء العلمي وإحياء التراث الاسلامي،ط1، 1437، ، ص 15.

عرفت اللغة قديما على أنها عبارة عن مجموعة أصوات يعبر بها الفرد عن أغراضه و احتياجاته ، وعلى من قدم هذا التعريف إلا أن التعريفات الحديثة عرفتها أيضا ، وقد عرف علماء اللغة كل حسب رأيه فقال عنها **ابن الجني** " إنها أصوات يعبر بها كل قدم عن أغراضها ([1]) وعرفها **ابن الاكفاني :** " هي علم نقل الألفاظ الدالة على المعاني المفردة وضبطها وتمييز الخاص بذلك اللسان من الدّخيل، وتفصيل ما يدل فيه من الذوات مما يدل فيه الأحداث وما يدل على الأشخاص وبيان الألفاظ المتباينة والمترادفة والمشتركة والمتشابهة " وقال **ابن خلدون** " : إعلم أن اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده. وتلك العبارة فعل لساني ناشئ، عن القصد بإفادة الكلام " ([2])ويرى الدكتور أنيس فرحة "أن اللغة أكثر من مجموعة أصوات وأكثر من أن تكون أداة للفكر و تعبيرا عن العاطفة ، إذ هي جزء من كيان الإنسان الروحي "([3]) ويرى دي سوسير :" أن اللغة نظام من الرموز يدور أساسا حول الربط بين سيكلوجيين يعني المعاني وصورها الصوتية"([4])

أما عند العالم اللغوي "جاكبسون" فيعرفها "بأنها نظام تواصلها إجتماعي مكون من رموز صوتية مكتسبة اعتباطا'.([5])

فاللغة عموما الملكة الإنسانية المتمثلة في تلك القدرات التي يمتلكها الإنسان وهي التي تميزه عن الكائنات الأخرى أي أنها المجموعة الكلية للعادات اللغوية التي تسمح للفرد بأن يفهم و يفهم.([6])

2/1/1:لغة النص المسرحي :

هي الطريقة التي يتواصل بها الممثلون مع الجمهور ، ويتفاعلون من خلالها مع النص المعرض أمامهم ، فقد يختار الكاتب الحوار العادي الشعبي أو اللهجة المحكية ، وقد يعمد إلى استخدام الفصحى لا سيما إذا كان النص تاريخيا فهي وسيلة نقل الفكر و المعلومات بين الملقي و المتلقي بوصفها وسيلة الإتصال الدرامية بين المؤلف و المشاهد ، وتشمل على الحوار المنطوق والفعل الارشادي الدال على معنى ما ، وتتم اللغة في صيغة شعرية أو نثرية ،و للغة المسرحية خصائص معينة يشترط وجودها في النص و لا يشترط ذلك في وجود الأصناف الأدبية الأخرى كالرواية أو الشعر . ومن أهم خصائصها ما يلي:

- التعبير و التفكير بلغة الشخصية. مما يعكس الحياة الى المسرح .

---

[1] - ابن الجني، الخصائص .الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط 4،ص33.

[2] - عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار للنشر والتوزيع ،ط1 2004 ،ص 548.

[3] - انيس فريحة ، اللهجات و أسلوب دراساتها ، دار الجبل، بيروت ط1 ،1989 ،ص34.

[4] - شرق الدين علي الرجعي ،في علم اللغة عند العرب و ري علم اللغة الحديث ، دار المعرفة الجامعية 2002 ،ص 09 .

[5] - جاكسون ، القضايا الشعرية، تر: محمد الوالي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر ،ص 27 .

[6] - المرجع نفسه، ص12 .

- إمكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة و العامية القريبة من الفصحى خاصة في المسرحيات النثرية .
- الإلتزام الصارم بلغة الشعر، عن تأليف الشعر المسرحي .
- الإبتعاد التام عن استعمال اللهجات المحلية السائدة . و التعابير الفجة الركيكة .
- استعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات الإيقاع كلما أمكن ذلك .([1])

ويقول الدكتور صلاح فضل :" إن اللغة في المسرح تتميز بخاصية جوهرية هي إنها وسيط وليست إنتاجا نهائيا تاما في ذاته مثل الرواية ،بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات و المرجعية ويتم فيها إختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها إلى الحركة مرة ثانية"([2])

فاللغة أداة المُمثل الكلامية ،فبعض النصوص أو المشاهد تكون على هيئة أبيات شعريّة أو نصوص نثريّة أو خليط بينهما . فالمخرج هو من يتعامل مع النص المسرحي الأدبي ويبحث عن درامية النص بشكل مباشر .

إن لغة النص المسرحي قريبة لغة الحياة ، فهي من أصفى نماذج التوصيل وهي دائما مشحونة بالمتفجرات ، كل كلمة لها تاريخ عند المستمع و المشاهد ، وكل عبارة لها ماضي مفعم بالعشق والوصال ، فاللغة في ضوء ذلك أداة حية للتعبير و التفكير إذا كتبها المؤلفون في أساليب صحيحة سهلة يقدرها جمهور النظارة من خلال العرض دون ملل أو استغراق في فهم اللهجات غير واضحة ، و اللغة في المسرح لغة النص و تعزى إلى الدرس اللساني ولغة العرض و تعزى إلى الدرس الفني (الديكور ، الحركة ، الايماء ...).

إن اللغة باعتبارها شكلا تعبيريا يحقق النص ، نجد بها الكثير من التغيرات النابغة من تضارب الآراء من جهة واقترابها و تداخلها من جهة أخرى ، فلغة النص المسرحي قريبة من لغة الحياة اليومية .

إن هذا التعدد والإختلاف في اللغة الحوار في المسرح الجزائري هو من أهم القضايا التي أثيرت " فهناك نقاش وحوار يدور حول أداة المسرح هل ينبغي أن يكتب بلغة عربية فصحى أم بلهجة العامية لأنها لهجة الجماهير ولأن المسرح ينبغي أن يتجه إلى الجهير ويعبر عن همومهم وآمالهم ([3])

[1] - أحمد زلط مدخل الى علوم المسرح ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية ،ط1،2001،ص42.

[2] - صلاح فضل، شفرات النص، وزارة الثقافة القاهرة، ط1،1999 ،ص 371.

[3]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث ،دار العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، القبة – الجزائر (د. ط)، 2009 ص 237 .

فقد احتدم الصراع بين الفصحى و العامية ، فنجد أنصار الفصحى يجدونها لغة لتخاطب و الكتابة والفكر ، فهي تجمع الأمة وتضم مراحل تاريخها المعرفي وتحمل جوهر الأصالة ، فهي الرقي و الإبداع و الشمولية ، كما أنها من جانب آخر قادرة على التعبير " إن التعبير بالفصحى في طليعة ما يجب يلتزم به المسرح ،فالفصحى تحمل خصائص القوة ما أغناها على استيعاب الثقافات المتباينة في شتى عصور التاريخ ،ولذلك نعدها لغة البقاء والإستقراء في التعبير عن شؤون الحضارة ومطالب الفن ([1])

من هذا المنطلق اعتمدت الفصحى لغة الحوار تجسيدا لوظيفة المسرح الذي تحقق بلغة الثقافة ، لأن المسرح جزء من الثقافة ، ومجال من مجالات الإبداع النابع من الأمة و المتصل بها تفكيرا وتعبيرا ، فاللغة الفصحى هي التي تصقل الأذواق و تنمي ،إذن يجب على المسرح أن يرفع الشعب إليه ، لا أن يهبط هو إلى الشعب لأن عمله أن ما هو ترقية الشعب ، لا مجراته في الضعف .

إلى جانب هذا فقد عمل أنصار الفصحى على محو قيمة العامة . حيث اعتبرها البعض متغيرة و لا قواعد تقيدها ولا معايير تأسس لها ، فكيف يمكن أن تكون لغة انتشار وتواصل كما أنها لغة يغيبها الجهل . ويزعمون أن العالمية و سيلة تثقيف الأمين لا يعني في الواقع سوى ترسيخ الأمية وترسيخ التخلف الثقافي .([2])

لكن هذا لا ينفي أهمية العامية بالنسبة للمتلقي ، الذي يعتبرها الوسيلة الأنجح في تحقيق عملية الفهم وهذا ما يهمنا لأن الرقي بالفن والسمو بمستوى الثقافة ليس الهدف الوحيد من العملية المسرحية ، وإنما يبقى تحقيق الفهم لدى المتلقي هو الهدف الأهم ،"فالعامية هي وحدها التي تقنع المتفرج و توصله إلى حالة من الفهم ، وليس اللغة الفصيحة المستمدة من كتب علم الاجتماع أو الفلسفة أو المسرحية الإنشائية أو المسرحية التي يمكن أن نضعها في باب المقال". ([3])

فأصبحت اللهجة العامية السيادية الكاملة في المسرح ، باعتبارها لغة مرنة سهلة يفهمها كل الناس ، كما أنها أكثر واقعية ،فهي تحاكي الواقع بصدق وعفوية وقادرة على التعبير ، تمكن مستعمليها من تصوير البيئة وخلق الجو المقنع بعفويته وواقعيته في نفس المتلقي .

[1] - علي عقلة عرسان، وقفات مع المسرح، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ط 1،1996 ص 210 .

[2] - بلحوالة سهيلة ، اللغة في المسر ح الجزائري بين طبيعة النص و جمالية الملتقى، رسالة ماجستير 2006- 2005 ،ص 45.

[3] - ابراهيم عبد الله علوم ، المسرح واشكالية الجمهور ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط 1 ، 2002، ص 163 .

وللتخفيف من حدة الصراع بين الفصحى و العامية لحد من مشكلة اللغة ، والتي كانت ولا تزال مسألة استعمالها في المسرحية موضوع جدل وخلاف لهذا السبب حاول توفيق الحكيم أن يوفق بين هذين الاتجاهين الكتابة بالفصحى والكتابة بالعامية ، فحسبه الأنسب لغة المسرح هي الفصحى المبسطة التي يجب أن تكتب بها المسرحية حتى يمكن فهمها لأنها أداة اتصال عامة.([1])

[1]- إبراهيم عبد الله علوم ،المرجع السابق، ص47 .

2/إشكالية اللغة في المسرح الجزائري :

اللغة هي شكل من أشكال التعبير التي تنتج النص وتحققه ([1])، و حضورها ضروري في بناء العنصر المسرحي . فاللغة تلعب دورا هاما في تماسك الاجتماعي للشعوب و الأمم وتقوية وحدتها . فاللغة بطبيعتها كائن تفاؤلي متغير يؤثر ويتأثر ، ولقد تغيرت معظم اللغات التي عرفها الإنسان وتمازجت بلغات أخرى .

كثر الجدال والنقاش منذ القدم إلى يومنا هذا حول اللغة المستعملة في المسرح، ومن المعروف أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد ،وتلعب اللغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار وقد اختلف مؤلفو المسرحيات في هذا الشأن، وانطلقوا من سؤال مفاده: هل التأليف باللغة الفصحى أقرب التعابير إلى الجمهور أم التأليف بالعامية هو الأقرب؟ فاللغة "كانت ولا تزال مسألة يجب استخدامها في المسرحية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول توظيف العامية أو الفصحى" ([2])

فقد رأى بعضهم الفصحى هي الطريق الوحيد الأمثل للتخاطب في الميدان المسرحي ، ورأى بعضها الأخر أن اللغة العامية هي الأمثل لتخاطب لغة يستطيع فهمها الإنسان العربي عامة ، إلا أن هذه اللغة " العربية الفصيحة غير مفهومة في الأوسط الشعبية نظر لتفشي الأمية " لأن اللغة العربية الفصحى لم تكن آنذاك لغة حديث ولغة حياة اليومية إضافة الى اللغة العامية واللغة الفصحى نجد المسرح الناطق بالغة اللغة الفرنسية الذي ساهم بفاعلية في المقاومة الوطنية فقد استطاع تصوير الثورة و ايصال صوتها إلى أبعد مدى في الثقافة العالمية وفي الضمير الإنساني .

[1] - طامر أنول ، ضمنية الخطاب في المسرح ، مجلة انسانية ،ع43 ،ص 34.
[2]- أحسن ثليلاني ،المرجع السابق، ص 171 .

1/2:اللغة العامية (الدارجة):

العامية هي باختصار لغة حديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية ، ويجري بها حديثنا اليومي في الصور التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات الحادثة ، وهي تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عبارتها ، لأنها تلقائية متغيرة تتغير تبعا التغير الأجيال وتغير الظروف المحيطة بهم .([1])

ويحدثنا كمال يوسف عن العامية "العامية هي لغة الحس والعجلة ، لغة فجائية تلقائية انفعالية ، وهي لا تبالي بالعوامل النحوية " ([2])،لا تمثل العامية لغة حياتنا فحسب بل هي لغة تراثنا الشعبي العتيق الذي تمتد جذوره من الماضي البعيد .

لقد ظهر المسرح الناطق بالعامية بعد الركود التي عاشها المسرح الجزائر في الفترة 1924- 1926 وفشل التجارب المسرحية التي قدمت باللغة العربية الفصحى . فالمسرح الجزائري هو تلك الظاهرة الشعبية التي تتطلع إلى أن تجمع سمو المسرح تعبيرا وتفكيرا ، وقدرته تأثيرا وتحريضا في وطن يحمل بالتمزق من جهة ، وتداخل المراحل الإنتقالية بمشاكلها من جهة أخرى ،فلقد ارتبط هذا المسرح منذ بداية بالفئات الشعبية غير المثقفة . فكان مسرحا شعبيا بعيدا عن رجال الأدب لمدة طويلة ، كما أن رواد الذين اهتموا بالمسرح في الجزائر لم يكونوا أدباء ،ولم يتخرجوا من المدارس ، وإنما هم فنانون مارسوا المسرح عن طريق الهواية .إذ رأى هؤلاء الكتاب أن ثقافة الجمهور هي الشيء الوحيد الذي جعلهم يستعملون اللغة العامية في مسرحياتهم ،كأمثال علالو ،ومحي الذين باشطرزي ورشيد القسنطيني ،الذين يعدون من الأوائل الذين اضطلعوا بهذه المهمة وساهموا في تشييد هذا الصدع الثقافي .

ومن هذا المنطلق فقد كان الصعب على الجمهور أن يفهم اللغة العربية الفصحى إما لجلهه بهذا اللغة أو لأنه لم يتعود على سماعها .([3])

وقد فرض هذا الواقع أنذاك على بعض رواد المسرح الجزائري الإتجاه إلى استعمال اللهجة العامية، التي تعد كوسيلة تعبير و توظيف للتقاليد الشعبية فرواد المسرح الجزائري كانوا بمواجهة واقع ثقافي فرصته الظروف التاريخية مما

[1] - خلوة طالب الإبراهيمي ، الجزائريون والمسألة العربية، تر: محمد يحياتن، دار الحكمة ، الجزائر ،(د،ط) ،2007،ص 196.
[2] - كمال يوسف الحاج ، فلسفة اللغة ، دار النهار ، بيروت (د،ط) ،1978، ص 27.
[3] - ابن أبي شنب سعد الدين ،المرجع السابق، ص31.

جعل "الجهل و الأمية يحتمان على المسرحي أن يلجأ إلى اللغة العامية ،كأداة للتعبير إذا ما أراد أن يخطب مثل ذلك المجتمع وإذا ما أراد أن يوجه مثل ذلك للجمهور "([1]).

فالجهل وانتشار الأمية في الأوساط الشعبية ،وعدم تعود الجمهور الجزائري على اللغة العربية الفصحى ،أدى إلى الإتجاه إلى العامية . كما غلب الطابع الكوميدي الهزلي الذي نجح في جذب الجمهور إليه عن طريق اللغة العامية المنبعثة من خيالهم والمنتزعة من بيئتهم، فتوافق مع مزاج الجمهور الذي يمثل إلى التحكم والنقد الإجتماعي، كما أن هذا النوع لم يخلو عن توجيه نظر الجمهور إلى بعض العيوب الشائعة في العادات و الأخلاق في صورة فكاهية يتذوقها الجمهور و نجاح هذا النوع من المسرحيات يرجع إلى اعتماده اللغة العامية في جميع النصوص ، لأنه الأقرب إلى الحقيقية في عرض صور الحياة، و لأن المسرح الجزائري عالج قضايا كثيرة عاني منها الشعب، فاستعمال اللغة العامية التي تتجه إلى المتلقين وتساعدهم على الفهم و التذوق بدرجة أكبر " إن الدارجة أنسب لي مقام واقع في النفوس عند الخواص و العوام " .([2])

كانت الانطلاقة الأولى للمسرحية باللغة العامية مع " علالو " ومسرحية "جحا" التي قدمت في 12 أفريل سنة 1926 والتي تعد كتاريخ لتأسيس المسرح الجزائري ، حيث يقول عن أخيار اللهجة الشعبية " كنت أكتب باللغة الدارجة المفهومة للجميع ولكن لا أقصد اللغة السوقية الرديئة ففي لغة عربية ملحونة ولكنها منتقاة ".([3])

ثم يضيف في سياق دفاعه عن صلاحية اللهجة الشعبية فيقول "الفن ليس هو الكلام أو اللغة ،الفن هو نقل الحياة إلى المسرح" ([4]) إن اللوحة الفنية المعبرة ليست كلاما وكذلك المسرح لقد كانت المسرحيات التي سبقت تاريخ اصدار "علالو" لمسرحية تعرض باللغة العربية الفصحى ثأرا بالزيارات التي قام بها المسرحيون العرب الذين قدموا مسرحياتهم باللغة الفصحى هده المسرحيات لم يكن ليصغيها الجمهور بسهولة ،فيركز تركيزه على فهم معناه واستضاح الألفاظ التي قد يصعب فهمها، لهذا لم تتلقى رواجا ولم تنجح في تلك الفترة لهذا اتجه إلى العامية تقول" نادية بوزوار" في قولها"الإختيار العمدي للهجة الدارجة أعطى المسرح صفة الخصوصية وإبراز الثقافية ،وقد جاء هذا الإختيار بغرض التقرب من الجمهور العريض والتواصل معه وتمرير الرسالة . فمسرحية "جحا" قد كانت قريبة كل القرب لغة ومحتوى لم يستصعبها الملتقي الذي راق له الأداء حدثا والقاءا ،فقد كانت المسرحية قريبة إلى تكوينه ومزاجه ترفه عنه فتجلب كيانه وهكذا اعتبرت مسرحية جحا نقطة تحول في مسار الكتابة المسرحية في الجزائر .وذلك بالرغم من أنها لم تكن تأليف حر إلا أن قربها من بساطة الجزائري بلغتة وظروفه جعلها تبلغ تلك المكانة ، وقد واصل غيره من المسرحيين على تلك الطريقة أمثال "القسنطيني" و"الباشتزري " وغيرهم وقد قال مصطفى كاتب "إنني بصفتي فنان سأكتب باللغة العامية

[1] - محمد خضر سعاد ، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت ، ص 23.

[2] - علي عرقلة عرسان ، المرجع السابق، ص201.

[3] - سلال علي ،شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور .منشورات التبيين الجاحظية ،الجزائر ،2001،ص141.

[4] - المرجع نفسه،ص142.

اللغة التي يفهمها الناس اللغة التي تفهمها أمي ويفهمها بائع الخضروات مثلا .طالما اللغة التي يتحدثان بها هي تلك العامية ولذلك فلن أستخدم إلا اللغة العامية إذا ما أردت أن أكتب مسرحا واقعيا".([1])

لقد استطاع رواد المسرح الجزائري وخاصة علالو و قسنطيني استعمال خطاب مسرحي شعبي قريب من اللغة العربية الفصحى ، يكاد يخلو تماما من الكلمات الفرنسية، جميل في مفرداته وتراكيبه غني بالعبارات الشعبية الزاخرة بالحكم والأمثال الشعبية كمثال على ذاك هذا المقطع من سكاتش "على النيف" لقسنطيني" في شكل حوار بين الزوجة ورشيد:

الزوجة: يْعَزِيكْ بُوهْ مِينْ خَرْجَتْ

رشيد: هَذَا الشِيء لحَامِلْ على النِيفْ اللي يجدْ يؤخُذْنِي غِيرْ يعْمَلْ بُروصَة وْيشْكُرنِي

الزوجة: وَاشْ صْرَالكْ

رشيد: سَاعَاتْ لمَا يطْلقْنِي وانَا بالكِيفْ الِي مَاشِ عْلَى النِيفْ نحْكِي لَكْ اَشْ اللي بِيَا واشْ خَلى مْعِيشْتِي مهَرْبة انَا مَلي بَعتْ مْلاكِي عْلَى رْجُولية وَباقِي رَايحْ فالتَكْلِيفْ عْلَى النِيفْ.

الزوجة: بُوهْ عْلِيكْ بُوهْ.

رشيد: اَشْ عَدِيتْ فِي جّدْ هْمُومِي وَاشْ جُوَزْتْ عَلَى قَمْقُومِي

سْهَرْتْ ليَالِي وْطَالْ نُومِي.

مَانِي مَشرْي مَانِي بسِيفْ.

عَلْمَاشْ عَلَى النِيفْ

يحْرَقْ وَالدِينْ النِيفْ

يَنْعَلْ بُوهْ النِيفْ

وْصَلتْ حَتَى رْقَدْتْ فَلكُورِي

عَلَى جّدْ يمَاتْ منَخُورِي.

الزوجة: عْلَى النِيفْ سوَّد سَعْدْ النِيفْ ([1])

[1] - سعاد محمد خيضر ،المرجع السابق، ص 56.

إننا نلاحظ في هذا المقطع عدة جوانب جمالية في هذه اللغة الشعبية ،فهي معبرة عن المعنى فكلمة "النيف" تحيلنا إلى قيمة الأنفة وما تتضمنه من معاني الكرامة والتحدي ،ونلاحظ أن لغة "قسنطيني "قريبة جدا من الفصحى فهي رغم حدة الموقف، خالية من الإبتذال والسوقية ،وهي رغم ظروف الاستعمار تكاد تخلو من استعمال الفرنسية.

إن مثل هذه الخصائص أيضا نجدها عند مسرحيات"باشطرزي" وكمثال على ذلك المقتطف من مسرحية "ما ينفع غير الصّح " ذات المضمون الاجتماعي وقد عرضت سنة1938 ،وهي تبرز أن التظاهر سرعان ما يكشف أمر صاحبه([2])

"علال: خَلِينِي نْشُوفْ بَابَا وْنتْلهَى بِكْ

السكريتر: ارْتَاحْ يَا سِيدِي شُوفَهْ، هَانِي اهْنَا نْستَنَا

علال: خَليني مَعَ بَابَا وِحْدِي ،بَلاَكْ عَنْدِي كَاشْ كْلاَمْ تَتْكَلمُو وْمَا نْخَبْشْ تسَمْعُو

السكريتر: الْكَلَام اللي مَا تخَبْشْ تسْمْعُو رَانِي عَارْفَه كَامَلْ غِيرْ مَا تخَبِيشْ ،تْقُولَه بلي انْتَ عَالمْ بلِي نْتَا مْنَجَم اطْبِيبْ قَارِي فِي جَامعْ الأَزْهَر أَلَى أَخِرهْ، اسْمعانَا مَا نْخَليكُمْ وَحَدْكُمْ، حَتَى يْورِيلي كَاشْ كَرْمَاتْ..الاَ الطْبِيبْ يْدَاوني ولاَ عَالمْ يقُولْ لي اشْنَهْ هُوَ لْحْرامْ فِي دِينِي ولاَ مْنجَم يقُولْ لِي اشْحَالْ مسَافَة بِينْ نجْمْ ثرِيَة وَ الكَوكبْ القُطْبِي وْنخْلصْ ونَاخدْ دِيني ".([3])

أما أثناء الثورة التحريرية فقد لعب المسرح الجزائري دورا هاما في نشر الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي ،فقد قدمت مسرحيات كثيرة باللغة العامية ذلك لأن مواضيعها كانت مستوحاة من وسط ثوري وبالتالي تطلب الأمر استعمال لغة بسيطة و واقعية وحية، فلقد استطاع "عبد الحليم رايس " أن يجلب أقطار الجمهور من خلال مسرحياته "أبناء القصبة "، "الخالدون "لأنه استوحاها من واقع الشعب .وما كادت تنشب نار الثورة حتى قوت الروح الوطنية ،فالثورة الجزائرية فرضت حضورها و ايقاعها على كل تفاصيل مشهد الحياة ،فلم يكن المسرح الجزائري مجرد مرآه راصدة لحركة الثورة ،بل كان الجزء منها ،تصنعه ويصنعها في علاقة تفاعلية ، فقد كان معبرا عنها

---

[1]- قسنطيني رشيد،25 مسرحية و نصوصا اخرى ،تح: نذير حسين، سلسلة الستار، منشورات الكتابة الوطنية الجزائرية ط1،،2005 ،ص 78،ص79.

[2] - أحسن ثليلاني ، المرجع السابق، ص 61.

[3]- باشطرزي محي الدين، ما ينفع غير الصح. تح : ندير، حسين سلسلة الستار، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ،ط1 ،2005 ص 78، ص79.

بمسرحيات بلغة عامية ،فقد لقيت استجابة من الشعب وفتنوا بها إذا ترآت فيها النفس الجزائرية واللغة الشعبية شفافة وواضحة، وتعبيرا صادقا على الواقع المعاش ،وقد أشار عبد الحليم رايس في حديثه عن مسرحية " أبناء القصبة "قائلا لقد اخترنا حوارا حيا معيشا يعبر عن واقع الأمة ، إننا لو قدمنا بالفصحى لكانت ربما تفقد جانبا من واقعيتها الشفافة " ([1])

أما بعد الاستقلال فقد حاول المسرح الجزائري أن يتمرد ضد الواقع الاجتماعي ، وأن يفرض نفسه على الساحة الثقافية ،فقد أصبح الفنان المسرحي ينظر للظواهر الاجتماعية بمنظار جديد استجابة لمتطلبات المرحلة ومعطياتها السياسية و الاجتماعية.

ولد عبد الرحمان كاكي الذي يعتبر رائد للمسرح في تلك الفترة، فقد استعمل في مسرحياته اللغة الدارجة التي تعبر عن المجتمع الجزائري الذي كتبت من أجله، فكاكي يُكثر من توظيف التراث الشعبي في مسرحياته، بذلك بات من الضروري عليه استعمال اللغة العامية المنتقاة ذات الألفاظ النقية.
ففي مسرحية "**القراب والصالحين**" جعل كاكي شخصية المداح هي أكثر الشخصيات التي حملت كما هائلا من المعاني والأمثال والعبارات الشعبية.

"المداح: انْهَارْ منْ نْهَارَاتْ رَبِيْ الكَثْيِرَة مِنْ جَنةْ الرضْوَانْ، وْجَنةْ رَبِي كِبِيرَة....ثْلاَقاوْ ثلْاثَة منْ الصَالحِينْ الوَاصْلينْ قُدَامْ وَحْدْ المَرِيرَة، الثْلاثَة منْ أَهْلْ التصْرِيفْ وْسِيرتْهُمْ سِيرَة، قُلْنَا لثْلاَثة منْ أَهْل التَصرِيفْ مَا يفُوتْ قبْلهُمْ لاهبَالِي وَلاَبمهَالِي لاَدرْبالِي ولاَ خْرِيفْ، هُم ذكْر الجْنَانْ مِينْ يكُونْ مْلاَنْ خْرِيفْ".([2])

"المداح: سِيدِي عَبدْ القَادر الشَرقِي، سِيدِي بُومدْينْ الغَربِي، وسِيدِي عَبدْ الرَحمْانْ، قَبْضُو المْرِيرَة وْخَرْجُوا منْ جَنَةْ الرضْوَانْ، وْرَايحِينْ يْزُورُوا لعْبَادْ لِي عَايْشِينْ فِي هَاذْ الدنْيا".([3])

وفيها بعض الحوارات من مسرحية "**القراب والصالحين**" لعبد الرحمان كاكي.

"الهاشمي: رُوحِي رُوحِي عَنْد حْليمَة تَعْطِيكْ شْوية حْليبْ ،أيشَفْهَا الصّبِي وْتَقَسْمُو مْعَاهْ.
عويشة: رُوحْ أَنْتَ أَنَا مليتْ.
الهاشمي: ومالك يامرا؟حليمة عمرها مقالت لا لا،وهذي شحال من شهر وهي تعطينا الحليب".([4])

---

[1]- أحمد بيوض ، أحمد بيوض ،المسرح الجزائري- نشأته وتطوره1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر،(دط) ، ص 35.
[2]- ولد عبد الرحمان كاكي، القراب والصالحين، المسرح الجهوي ،مستغانم، 1996، ص08.
[3]- المرجع نفسه،08.
[4]-نفسه، ص32.

أما **عبد القادر علولة** فقد تميزت مسرحياته بالبساطة وقربها من الفصحى في معظمها، وتأثير افشتراكية التي أعنت بأسلوبه، بالسلاسة والبساطة، فلغته سهلة الفهم عند عامة النّاس،تمتاز بالصدق والصراحة والحيوية، ولعل أهم ميزة تميز لغته انه ينتقى الكلمات من واقع عادات الناس الكلامية والذي يوافق مضمون المسرحية،وكمثال على ذلك مقتطف من مسرحية **"الأجواد":**

"القوال: علاَلْ الزّبَالْ نَاشطْ مَاهر فِي المَكْنَاسْ
حِينْ يصْلَح قسَمتَه وْيرْفَدْ وسَخْ النَّاسْ
يَمرُ عَلَى الشَارِع الكَبِير زَاهِي حَوَاسْ
بَاشْ يمْدَحْ بَعْدْ الشْقَا يهْرُبْ شْوِيَة لِلْوَسْوَاْس
يرْشَقْ قَارُو مْبرَمْ تَحْتْ الشَّاشِيَة
ينْسَفْ صَدْرَه كَالِيي مْعَلقْ بِالحَاشْيَة". ([1])

إن طريقة علولة في معالجة أعقد المشاكل تقوم على اللغة، فلغته تقترب من الحديث الشعبي الرفيع المدحي بدلالات مختلفة.

إن هذه المقتطفات تعطي صورة عن ملامح اللغة الشعبية التي استعملها المسرح الجزائري ، فهي لغة تسمو كثيرا عن اللغة السوقية و تنزل قليلا عن المستوى الفصحى ، فكانت لغة وسيطة للمقتضيات الدرامية ومفهومة جدا من طرف الجمهور ، فقد كانت عند الكثير من المسرحين الجزائريين هي التي توصل الفكرة إلى الملتقي في قالبها الكوميدي الساخر، و الدافع إلى الإضحاك و التسلية والترفيه ،من هذا المنطق وجد المسرحيون الوسيلة الناجحة لعرض المضمون الذي يجلب الجمهور إليه ، هو الكتابة باللغة العامية التي يتكلمها الجمهور مع انتقاد و إختيار موضوعات مؤلفة لديه، وكل هذه المبررات جعلت من العامية لغة المسرح المفضلة لدى هذا الفريق ، الذي رأى أن همه الوحيد كان منصبا على الفكرة أن الجمهور([2])الذي يرتاد جمهور أمي في تلك الفترة لهذه لا يتحقق للمسرحي كسب هذا الجمهور إلا من خلال تقديم بالعامية وفي هذا السياق اعتبرت اللغة العامية أقل دقة ، لكنها أكثر قدرة على الاتصال فظلت تخضع في الأسلوب وتعبيرها، كما كان عليه الشعب من مستوى الثقافي وقد قال علالو" لقد فهمنا بأنه لتطوير المسرح في الجزائر لابد أن نخاطب بلغته " ([3])وأن الكتابة المسرحية باللغة العامية ليست إلا تقرير لحالة واقعة تستند إلى المستوى الثقافي و اللغوي عند الجمهور .

[1] - عبد القادر علولة ، مسرحية الاقوال الاجواد اللثام ،تق: رجاء علولة، وزارة الثقافة ، الجزائر 2009 ،ص 79.
[2] - أحسن ثليلاني ،المرجع السابق، ص 61.
[3] - علالو، المرجع السابق، ص12.

2/2:اللغة الفصحى:

صحيح أن اللغة هي كلمة و الأسماء التي يجب أن تكون بالدرجة الأولى فصيحة بمعنى مفهومة وواضحة لدى المتفرجين و المستمعين ، ومعبرة في نفس الوقت عن حقائق الأشياء.

إن الفصحى هي اللغة الائتلافية التاريخية الجامعة التي تجمع العرب وتهيئ لهم التخاطب و التقارب بقطع النظر عن تفاوت مناهجهم في ذلك و اختلاف حظوظهم من الإتقان ([1]). ولقد انبرى طه حسين يدافع عنها قائلا :" إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية ، ولكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات فلن يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة "([2])

فالفصحى أداة للتعبير في المسرحية ، وهي القادرة على تصوير المشاعر و الأفكار تصويرا فنيا و نفسيا و فكريا ناجحا .

لقد ربط كثير من الباحثين و النقاد ظهور المسرح المستعمل للغة العربية الفصحى بزيارة جورج أبيض الى الجزائر سنة 1921 ، و التي قدم خلالها ثلاث مسرحيات : تارات العرب " صلاح الدين الأيوبي " ، "ومجنون ليلى"([3]) لكن الحقيقة خلاف ذلك ، حيث أن الجمعيات الثقافية و النوادي و الفرق الفنية التي تأسست في مطلع القرن العشرين أي قبل الزيارة ، قدمت العديد من المسرحيات و التمثيلات ، وكمثال على ذلك الجمعيات الثلاث التي أسسها الأمير خالد بعد عودته من باريس ، في سنة 1991 ، في كل من الجزائر العاصمة و البليدة و المدية ، بغرض تمثيل نصوص المسرحيات التي بعث له بها جورج أبيض .

إن هذه الفترة في الفن المسرحي في المشرق العربي والإبداعات المسرحيات الفرنسية بالجزائر ، جعلت النخبة من المجتمع الجزائري تتحمل مسؤولية التاريخية و انطلقت في الإبداع بالكتابة المسرحية باللغة العربية الفصحى في الجزائر وكان النص المسرحي لمحمد رضا المنصالي و هو " في سبيل الوطن " سنة 1922" . وتبعه الكثيرون من المسرحين في استعمال اللغة أمثال " محمد الطاهر فضلاء ' في مسرحية ليلى بنت الكرامة " و محمد العيد آل الخليفة " بمسرحية الشعرية " بلال " وموضوعها المعروف إذ تدور أحداثها في الحجاز عهد ظهور الإسلام . وعقدتها هي لاستمالة في سبيل العقيدة ، و المسرحية تحمل كثيرا من المأساة في لغتها حتى وهو يمثل الجزائر التي كانت تقاوم مغريات شبيهة من إندماج

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

[2] - نهاد الموسى ، قضية التحول الى الفصحى في العالم العربي الحديث ، دار الفكر، عمان ط 1 ،1987 ،ص 80.

[3] - مرتاض عبد الملك ، الثقافة العربية في الجزائيين التأثير و التأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982 ص 89.

و مساواة من فرسا ، فتحملت الألم في سبيل المحافظة على شخصيتها حتى انتصرت هي الأخرى في النهاية ومن يقول بلال يتحسر و يتمنى وهو يعاني الألم القيد و الرق :

آهْ منْ الرَقْ آهْ قَد ضَقْتْ بِالرَقْ ذرِعا
لوُ انتي كُنتْ حُرْ صدِعتْ بالدِينْ صَدْعا
كِيفْ الخلاَصِ فإنني وَقَعتُ فِي شيءِ افْعَى ([1])

بعد الحرب العالمية الثانية، زادت وتيرة التأليف المسرحي باللغة العربية وتعددت العروض المسرحية ، التي تم التركيز فيها على المواضيع الدينية و التاريخية ، حيث عرف المسرحيون على " الإلمام بماضي الأجداد و تسجيل بطولاتهم و أعمالهم الجلية و مآثرهم سعيا إلى تخليدها و إيقاظ النفوس " ([2]) وقدر عدد المسرحيات المعروضة ما بين 1947 1954 بثلاثين مسرحية ، تم تقديمها إما من طرف الفرق الجزائرية التمثيل العربي ، و فرقة هواة التمثيل العربي وغيرها من الفرق الجزائرية أو الفرق العربية التي كانت تزور الجزائر مثل فرقة "يوسف وهبي ' ومن بين المسرحيات التي قدموها" الناشئة المهاجرة " لمحمد الصالح رمضان لسنة 1949، والتي قدمت بمدرسة دار الحديث بتلمسان ،ثم مسرحية "الخنساء " لنفس الكاتب ، ومسرحية " حنبعل " لأحمد توفيق المدني سنة 1950 ،و قد جاءت مسرحية"حنبعل" التاريخية النثرية على طريق الوعظ ، ذات أسلوب خطابي مفعم بالعواطف و المبالغات التصويرية وإلى جانب ذلك مسرحيات أحمد رضا حوحو العديد و التيمن بينها " بائعة الورد "، "صنيعة البرامكة ".

يمكن القول بأن المستعمل للغة العربية الفصحى قد عرف ازدهارا و انتعاشا بعد الحرب العالمية الثانية و إلى غاية 1954 ، سنة إندلاع الثورة التحريرية وقد كان له جمهوره الذي يتابع عروضه سواء التي كانت تقدم في قاعات العروض المسرحية أو على أمواج الإذاعة ، وذلك بدافع الإعتزاز الوطني و القومي ، فقد سعى الإستعمار الفرسي لإبادة مقومات الشخصية الجزائرية ، ومنها محاولة قتل اللغة العربية ، ويشرح" دبوز محمد علي " هذه المحاولة فيقول :" وكان الفرنسيون يزعمون بأن اللغة العربية هي أساس الدين ، وصلة الجزائريين و عدوها الغة الأجنبية ، واستعملوا كل جهودهم لبث احتقارهم في نفوس الجزائريين "([3])

[1] - عبد الله الركيبي ،المرجع السابق، ص 62 .
[2] - ادريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر -دراسة في السياق و الافاق- ،المصدر السابق، ص 51 .
[3] - دبوز محمد علي ، نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة ، ج 1 ،عالم المعرفة ،الجزائر، ص 25.

في مثل هذه البيئة الاستعمارية الحاقدة على اللغة العربية تمسك المسرحيون الجزائريون بإنشاء مسرح جزائري ناطق باللغة العربية الفصحى ، بصفته وسيلة لمقاومة السياسة الاستعمارية الرامية إلى قتل اللغة العربية . وهذا ما يؤكده ابن أبي شنب سعد الدين في قوله :" إن الهدف الوحيد للمثقفين من إقامة المسرح كان يتمثل في إحياء اللغة العربية و نشرها من جديد" ([1])

ومن هنا كان الإرتباط الوثيق بين فن المسرح كوسيلة و إحياء اللغة العربية و نشرها كغاية .

لقد حاول المسرح الجزائري استغلال هذه الجوانب التعليمية في فن المسرح لتحقيق طموحات المقاومة الوطنية ومنها طموح الدفاع عن اللغة العربية و نشرها في سبيل المحافظة على شخصية الأمة و هويتها " إن التمثيل باللغة الفصحى قد حظي بإقبال كبير ابتداءً من الثلاثيات ، نتيجة تقدم الحركة الوطنية و الإعتزاز باللغة ولكثرة المدارس العربية التي أنشأتها جمعية العلماء و التشجيع عليها وقد كانت هذه المدارس نفسها تمثل مسرحيات باللغة الفصحى في المناسبات الدينية و التاريخية و الاجتماعية و معظم مؤلفيها كانوا من المعلمين أما الممثلون فهم التلاميذ ".([2])

ونتبين من هذا أن المسرح الجزائري قد نشط و تطور بعد أن أوجد لنفسه جمهورا فانكب الكتاب يبدعون النصوص لتمثلها الفرق المدرسية ،بل ظهرت فرق مسرحية تنتصر فقط للمسرح وقد تزعّم هذا الإتجاه محمد الطاهر فضلا الذي أسس فرقة تحترف التمثيل بالفصحى لا غير ،أطلق عليها " فرقة هواة المسرح للتمثيل العربي "([3])

ولقد تناول هذا المسرح الفصيح في تلك الفترة مختلف الموضوعات التاريخية مثل : عبد الرحمن ماضوي "بوغرطة" وغيرها إضافة الى الموضوعات اجتماعية مثل: "مضار الخمر و الحشيش" لمحمد عابد الجيلالي و"امرأة الأب " للأحمد بن ذياب ، وغيرها من المسرحيات التي كتبت بلغة فصحى ألفاظها مختارة و عبارتها حسنة .

فجل الكتاب الذين استعملوا لغة فصحى صعبة راقية لأن مذهبهم يصر على كل ما هو صعب ، فمعظم من كتبوا بالفصحى كانوا منظمين إلى جمعية علماء المسلمين التي كان همها الوحيد الدعوة للحفاظ على اللغة العبرية الفصحى والمطالبة بأن يكون كل انتاج و ابداع بلغة فصيحة و بليغة ، وهذا ما جعل الصراع يحتدم بين من يفضلون اللهجة العامية لغة الحوار المسرحي ومن يفضلون الفصحى، اشتد هذا الصراع بالنخبة المثقفة إلى معاداة أصحاب الإتجاه العامي واحتقار أعمالهم الإبداعية لأنها مثبت باللهجة العامية ، وقد وصل الأمر بالمحافظين حد الثورة على أصحاب الإتجاه العامي ووصفهم بالجاهلين للغة العربية الفصحى " لكن الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي الذي اتسم بشكل

[1]- ابن شنب سعد الدين ، المسرح العربي لمدينة الجزائر ،مجلة الثقافة، ع 55 ،ص 33.

[2]- سعد الله ابو القاسم ، تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954. ،دار الغرب الإسلامي، ج 5،ص427 .

[3]- مرتاض عبدالمالك ،المرجع السابق ،ص 204 .

خاص في انتشار الأمية في الأوساط الشعبية لم يكن يسمح باستمرار هذه التجربة أي تقديم أعمال الفصحى وأمام هذا لم يسمع الجزائريين من التعبير عن قضاياهم باللغة العربية التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية، وهو ما جعل الحركة المسرحية تتخذ الدراجة أداة للتعبير الدرامي ويقول علالو في هذا الوضع الموضوع مصرا :"كان من بيننا من هو متطلع في اللغة العربية ، لكننا فضلنا استعمال العامية العادية ، وهذا لعدم قدرة الجمهور على فهم الفصحى " ([1])

الصراع الذي كان موجود بين المسرحيين بسبب مشكل اللغة المستعملة في العروض المسرحية لم يمنع بشطازي و غيره ، من أن يقدموا مسرحيات باللغة العربية و باللغة الفصحى ، فهذا الأخير قدم لنا مسرحيات " فاقوا، الخداعين " وغيرها بلغة العامية ، كما قدم لنا"" المولد النبوي " و غيرها بالفصحى . وكذلك محمد رضا منصالي قدم مسرحية " في سبيل الوطن " باللغة العربية الفصحى ثم تحول الإبداع باللغة العامية ، إلا أن هذه النصوص لم تنل نجاحا يذكر ، ومن أهم الأسباب التي حالت دون ذلك هي اللغة الموظفة للتعبير عنها ، إذ كان من الصعب على الجمهور أن يفهم اللغة العربية الفصحى في ذلك الوقت لانتشار الجهل و لأمية في كل نواحي الوطن، وقد اقتطفن أجزاء من المشهد الثامن من الفصل الأول من المسرحية " بلال لمحمد العيد آل الخليفة وهي مسرحية شعرية من فصلين يضم فصلها الأول ثمانية مشاهد ويحتوي فصلها الثاني على تسعة مشاهد ، صور فيها الشاعر عذابات الصحابي الجليل " بلال بن رباح " في سبيل عقيدته و ثباته على مبدأه و الدارس لهذه المسرحية يكشف براءة الشاعر و تحكمه في المسرح الشعري كما يكشف خصوبة اللغة ورونقها ([2]) وكمثال على ذلك مقتطف منها : (يدخل النظر بن الحارث بالكاهن على جمع من قريش، فيهم عتبة بن الوليد و عقبة بن معيط و امية بن خلف).

الكاهن :جزِيتْ الحَمدْ بالحمدْ ، جَزاءْ الأبْ للْولدْ فأدنُوني منْ العَبدْ علَى الفَور وْ ادنُوه (يقود احدهم الكاهن الى مقدم المسرح ويدفع الباقون بلالا إلى الكاهن).

بلال : دَعُوني لستُ ارْضَاه .

عقبة : تَقدَمْ

بلال : قُلْ هُوَ الله

الكاهن :فالعَبدُ طعتُوهْ

[1]- علالو ، شروق المسرح الجزائري ، منشورات التبين الجاحظية ، الجزائر ،2000 ،ص 10 .

[2]- أحسن ثليلاني ،المرجع السابق ،ص 63 .

(**الكاهن** يعيذه بالتعويذة التالية)

- أعِيذُ العَبدِ بالزَعْزَع وَبالنَجمِ اذْ يَلْمَعْ
- وَبالحيَةِ و الضِفدَعْ وَبالبُومةِ وَالبُوه([1])

- اعُيذَ بالعبْدْ بالعبهبْ وبالسَارينْ فِي السَبسَبْ
- سقعقُول وشَلعببْ وَشرِ نوُع وشَمنُوهْ
- بَني الشَرقْ بنيِ الغرْبْ بنيِ العَجْمِ بنيِ العَربْ
- هَذِي العَبد مِن الكَربْ بحَقِ اللاَتِ فكْرَهْ

بلال : أحق أنت هو الهادي ما أنت أستاذي

- تَولى الله انقَاذِي فَلنْ آبدَح ادعُوهْ
- أقِلني لسْتُ مَغْرُورْ فَمَا ارجُوكَ أطفًورا
- وَخَل الكَذبَ و الزُورْ فشَيطَانُكَ مسْقُوهْ

عقبة : طَغَى العَبدْ

أمية : طَغى العبدْ فَمَا مِنْ رَدْعِه بُدْ

عقبة : يَشْتدْ وَيحَه عَلى الَشيخْ ويجفُوه ْ

أمية : خُذْ وَ العَبد فَغلُوه وَفِي الرَمْضَاء صَلُوهْ

أذِلُوهْ أذِلُوهْ

جميعا : (يهجمون عليه صائحين) :

أذِلُوهْ وَتحْتَ السر خَلُو ([2])

[1]- محمد صالح الخرقي ، محمد العيد آل خليفة (مسرحية بلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب ،ط1986 ، ص 161.

[2]- محمد صالح الخرقي، المرجع السابق، ص162.

نستخلص أنه على الرغم من أن العامية كانت تغزو المسرح الجزائري منذ بدايته وكفة الميزان مالت إلى حد كبير لصالحها ، فإن هذا الصراع لزال قائما بينها و بين الفصحى من هذا المنطلق كان على الكتاب المسرحيين توظيف اللغة المهيمنة في ذلك العصر ، فهناك من فضل الفصحى إذ نظر إليها بأنها اللغة الوحيدة المعبرة عن المسرح الأصيل ، فهي الطريق الوحيد للتخاطب في ميدان المسرح بين بلدان الوطن العربي ، باعتبارها اللغة المشتركة بين شعوبه ، و اعتبارها لغة القومية و استعمالها ضروري " حفاظا على مبدأ الوطني و القومي وردا على الهجوم عليها "([1]) وهناك من فضل العامية ، ونظر إليها بأنها اللغة المفهومة في الأوساط الشعبية نظرا لتفشي الأمية بين صفوفها ، و يدعم سلالي علي في قوله اللغة الدارجة التي كنا نستعملها في مسرحياتها جعلت في متناول عامة " وما أكد على استعمالها هو فشل اللغة الفصحى و الأجدر أن تكون لغة المسرح لغة فصحى مبسطة أو اللغة الثالثة وهذا ما تحقق بعد الإستقلال .

في كل الأحوال فإن كلا من المسرح المستعمل للعامية أو المستعمل للغة العربية الفصحى ، قد لعبا المهم في مقاومة الاستعمار ، فالاثنان يعبران عن الهدية الثقافية للشعب الجزائري ، و لكل منهما جمهوره و الصراع الذي وقع بينهما سرع من وتيرة تطور الجزائري و جعل كل طرف من أطراف الصراع يجتهد و يثبت جدارته .

[1]- فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا-المسرح الجزائري في عهدية الإستقلال والاحتلال-دار هومة، الجزائر، (دط)، 2000 ج2،ص 281 .

3/2:المسرح الناطق باللغة الفرنسية :

التحم المسرح الجزائري بالثورة التحررية و تفاعل مع حوادثها و قيمتها فعبر عنها و مجدها في عروض قدمت باللهجة العامية و أخرى باللغة العربية الفصحى وإلى جانب تلك الأعمال كانت هناك مسرحيات على مستوى فني عال مكتوب باللغة الفرنسية .

فبعد أن تعلم الجزائريون اللغة الفرنسية و أتقنوها إلى حد ما استغلوها للتعبير عن جزائريتهم ضاربين عرض الحائط بكل القيم التي تلقوها داخل المدارس الفرسية . ولغة العدو لخوض معركتهم الكبرى " ولأن أدبهم يعد سلاحا من أسلحة المعركة المختلفة لبعث التقاليد و القيم و المحافظة على كيان الأمة ووحدتها ، إلى جانب الأدب العربي وبذلك فهو أدب وطني، لقد انفتح ذلك على جميع الصلات الزاخرة بالقومية مع الأدب الفرنسي فالديباجة فرنسية والمضمون جزائري"([1])

المسرحية الجزائرية باللغة الفرسية هي كذلك تعالج مواضيع كفاحية و إن اختلفت فيها أساليب الكتابة وأساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربية ، إنها مسرحية تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها الفني العالي.([2])

فقد استطاع بعض الكتاب الجزائريين افتكاك لغة المستعمر وتسخيرها في مقاومتة ،فكانت غنيمة حرب ترد سيوف الاستعمار إلى الحرب . فالشكل الأدبي و الفني الذي فرضتة الظروف الاستثنائية و التاريخية أوصل أصداء الثورة بالخارج ،حيث كان صوتها في المحافل الدولية يدوي صيته في العواصم الأوروبية بغض النظر عن وصول هذه النصوص الى الفرنسيين المتعاونين مع القضية الجزائرية ، فإن الأهم بالنسبة إلى كتابها هو أن تصل إلى القراء الجزائريين وأن يستودعها المتفرج الجزائري .

إن حاجز اللغة لم يقف على الإطلاق بينهم وبين قضيتهم و أن ذلك لن يلغي جزائريتهم ومن المتفق أن الأديب لا يستنطق لسان أفعال شخصيته الروائية أو المسرحية بل يستنطق لسان حالها لأديب بعد ذلك يعبر عما يفهمه بأي لغة يشاء ".([3])

[1] - محمد الطمار ، الروابط الثقافية بين الجزائر و الخارج ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر 19873 ،ص 181.
[2] - محمد خضر سعاد ،الأدب الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص 59 ،ص 60 .
[3] - محمد دالي ،الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب ، ط1،1999 ،ص 132 .

يعتبر "كاتب ياسين " أحسن من ما يمثل هذا الإتجاه فقد استعمل اللغة الفرنسية سلاحا ضد الاستعمار الفرنسي " فقد أمضى فترة حرب التحرير الجزائرية متنقلا بين فرسا و تونس و يوغسلافيا وألمانيا .....وحيثما كان يحل صوته يرتفع دفاعا عن قضية شعبه "، ومسرحياته في تلك الفترة تتحدث عن مأساة الوطن الذي شهوده الدخلاء الأغراب كمأساة شعب ضحى بأفضل أبنائه ، وهي إلى جانب ذلك تأكيد على حتمية نضال الشعوب من أجل التحرير ، إن رباعية كاتب ياسين التي تحمل عنونا(طوق الاضطهاد 1954.1959) والتي تضم : " الجثة المطوقة " و" مسوق الذكاء " و" الأجداد يزدادون ضراوة " وقصيدة "الختم " ذات البناء المعقد ([1]) ولكنها في الأساس تحريض على الثورة وتمجيد للحرية .

لقد نشط المسرح الجزائري الناطق بالفرسية بصفة خاصة في بروكسل (بلجيكا)و باريس ، لقد كان من الأوائل الذين نشر مسرحية (الجثة المطوقةle cadavre encercle) أول مرة في (مجلة اسبري Esprit) الفرنسية في ديسمبر 1954 و جانفي ثم بباريس في افريل 1954 وهذا من طرف (جان ماري jean mari serroi) هذا الفنان الذي لعب دور لخضر ([2]) المسرحية التي جسدت فترة حرجة من تاريخ الجزائر وهي 08 ماي 1945 فهي تصور كفاح الجزائر و ثورتها ضد الاستعمار الفرنسي.([3])

نستنتج مما تقدم أن المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد ساهم بفاعلية في المقاومة الوطنية " قد تعلم الجزائري الفرنسية وسخرها لحاجاته، استعان بها لخوض غمار المعركة بجانب جميع الشعب للدفاع عن البلاد و عن مقومات البلاد. ([4])

وإلى جانب ما كتبه "كاتب ياسين " من نصوص مسرحية تتفاعل مع الثورة التحريرية ، نجد أيضا كتابا آخرين طوعوا اللغة الفرنسية لكتابة مسرحيات جزائرية الروح ثورية النزعة تناهض الإحتلال ، أمثال "مولود فرعون" الذي ألف مسرحية سنة 1957 بعنوان" الزوبعة " وهي عرض لما كان يجري داخل الجزائر ، ولقد انتهى أمر فرعون إلى قتل داخل ساحة المدرسة أثناء عمله بسبب ممارسته السياسة و المسرح ، إلى جانب مسرحية " الميلاد " محمد بودية " عرض فيها رؤية مستقبلية للجزائر الحرة وفقا لما نص عليه مؤتمر الصومام. و هناك أيضا الكاتبة " آسيا جبار " التي نشرت مسرحية بعنون " عند إحمرار الوجه سنة 1969 ، حول الثورة التحريرية .([5])

[1] - أحسن ثليلاني، المرجع السابق، ص87.
[2] - أحمد بيوض ،المصدر السابق ،ص 90 .
[3] - حقيقي فضيلة ، الالتزام في مسرح كاتب ياسين ، رسالة ماجستير 2004-2005 ،ص 56 .
[4] - محمد الطار ،المرجع السابق، ص 278.
[5] - أحسن ثلاليني ،المرجع السابق، ص 88.

وهذه المسرحية المكتوبة بلغة الفرسية التي تعد من المسرحيات الوطنية القليلة التي حاولت في عمق أن ترسم للمتفرجين لوحة تقريبية، إن لم تكن واقعية عن الثورة الجزائرية ([1]) وقدمت أيضا مسرحية " شجرة الزيتون " لبوزهار " كما قدم أيضا " أصوات في القصبة .([2])

ومن هنا يمكن القول بأن المسرح الجزائري الناطق بالفرسية قد استطاع تصوير الثورة الجزائرية وايصال صوتها إلى مدى بعيد ،في الثقافة العالمية و في الضمير الإنساني، وأفزع بذلك إدارة الإحتلال و أخرج فرنسا الكولونية أمام صورة فرنسا الحضارة، ونظرا لما تحمله هذه المسرحيات من أفكار الثورة فأنها توجت بالنجاح ، وكسب استعطاف الجماهير وتأييدها .

[1] - مصايف محمد، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1972،الجزائر ،ص 61.

[2] - حقيقي فضيلة ،المرجع السابق، ص 50 .

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لمسرحية "ما ينفع غير الصّح" لمحي الدين بشطارزي.

1/من هو محي الدين بشطارزي؟

2/قراءة في عنوان المسرحية.

3/المسرحية عرض وتحليل.

4/ الدراسة الفنيّة للمسرحية.

*مسرحية " ما ينفع غير الصّح " لمحي الدين بشطارزي.

بعد تناولنا المسرح الجزائري نشأة وتطورا ،ثم خضنا غمار الإشكالية اللغوية في المسرح الجزائري بين العامية والفصحى ،والمسرح الناطق باللغة الفرنسية ،سندرس في هذا الفصل نصا مسرحيا ،دراسة تطبيقية في ضوء ما تناولنا وكان اختيارنا لمسرحية **"ما ينفع غير الصّح" "لمحي الدين بشطارزي"** لأنه كان من دعاة العامية في الكتابة المسرحية ،فقد كرس حياته في طرحه للقضايا الشعبية التي كانت من اهتمام الجماهير اجتماعيا وسياسيا ،حيث درسنا هذه المسرحية دراسة فنية ،واكتفينا بدراسة لغوية تتناول لغة المسرح ،وسننتقل الأن إلى دراسة مسرحية **"ما ينفع غير الصّح".**

1/من هو محي الدين بشطارزي؟

ولد بشطارزي محي الدين في 15 ديسمبر 1897 بحي القصبة في الجزائر العاصمة، من عائلة جزائرية ذات أصول تركية، حفظ القرآن وأصول التجويد، ثم تطور ليصبح قصادًا ينشد المدائح الدينية والتواشيح([1])، أصبح محي الدين حزّابا (معلم للمقرئين) عندها تسلل ثلاثة موسيقيين أنذاك إلى المسجد لاكتشاف الأناشيد العربية الجزائرية وهم: "موزانو لوسيرو Lucero Mozano"،"إدموند يافيل Edmond Yafil" ، "سانت ساينس Saint Saens"، حيث وقع في نفوسهم سحر صوت يشطارزي، ذلك الشاب اليافع سرعان ما تلقفه" يافيل" ليصبح معلمه، ويرسم له طريق الخشبة بعدها حاول بشطارزي الجمع بين الغناء الأندلسي والتجويد، وبعد وفاة "يافيل" أصبح بشطارزي أستاذا للموسيقى العربية، ومديرا للفرقة (فرقة المطربية) بدءًا من سنة 1928([2])، فأدخله إلى جمعية المطربية وسجل له بعض الأغاني الدينية عام 1919، حققت نجاحا كبيرا.([3])

انضم بشطارزي بعد ذلك إلى رابطة الطلبة المسلمين ،وشارك في العديد من الحفلات الدينية، ثم التحق بفرقة رشيد قسنطيني المسرحية، فمثل أدورا خاصة بوصلات غنائية، وشكل محي الدين مع مصالي فرقة مسرحية (فرقة زاهية) وقدموا مسرحية "في سبيل الوطن" لتعرض أول مرة في 29 ديسمبر 1922، وكانت بالفصحى، وبعدها توالت العروض وكانت بدايته الأولى في التأليف المسرحي مع صديق له فرنسي الجنسية وهو "لويس شابرو"، فألف معه ثلاث مسرحيات ([4])، وأول محي الدين بشطارزي أوّل نص مسرحي عام 1927، تحت عنوان "الجهال المدعين للعلم"([5])

---

[1]- أحمد بيوض، المصدر السابق، ص31، ص32.

[2]- أحسن ثليلاني ،المصدر السابق،ص38.

[3]- وهيبة وهيبة منداس، رحلة في مفاصل تجربة أب المسرح الجزائري في يوم دراسي حول محي الدين بشطارزي، موقع جزايرس http : //www djazairess com/alahrar 6376/2012/09/26

[4]- صالح مباركية، المصدر السابق، ص65.

[5]-. أحمد بيوض، المصدر السابق،ص32.

مسرحياته كانت من تأليف وهبي ذات طابع فكاهي ،يستعمل لغة الشارع مفعمة بكلمات فرنسية، وهو ممن يستهلون التراث الشعبي في نصوصه.

لقد تطور المسرح الجزائري على يد بشطارزي ،وعرف انتشارا في مختلف مناطق الجزائر، ورغم العراقيل التي وضعها الإستعمار الفرنسي في طريقه بعد أن تفطن لخطورة العروض التي يقدمها، إلاّ أنّه "استطاع أن يحترف مهنة التمثيل مضافا إليها التأليف المسرحي وكون فيه رصيدا"([1]) ،ويؤكد "أحمد بيوض" أن مسرح بشطارزي" ظل يسعى إلى تحقيق هدفين هما الترفيه والتوجيه لإيقاظ الوعي ،حيث كان يعالج المواضيع السياسية بصفة ضمنية لاقتناعه بأن الجمهور الجزائري يفهم المعاني والتلميحات، فهو من قال: بأن الشعب الجزائري شعي ذكيّ، يفهم من التلميح".([2])

2/قراءة في عنوان المسرحية:

من يطالع مسرحية **"ما ينفع غير الصّح"** يعلم جيدا أن هذه العبارة هي من الحكم المتداولة في الشارع العامي الجزائري، ويستشهد بها في العامية كثيرا لترجيح كفة الصدق النافع والمنجي مهما تبادر إلى الأذهان أن الكذب قد ينفع حيث تدور الدوائر على الكاذب مهما تخفى بأقنعة متعددة، فمن خلال هذه الحكمة التي عنون بها بشطارزي مسرحيته نتيقن أن المسرحية تعالج مشكلة الكذب والخداع في المجتمع، كما يتبادر لنا من خلال هذا العنوان حول المسرحية ونهايتها يكشف حقيقة الكاذب وزيفه، والمسرحية من خلال العنوان تعالج موضوعا اجتماعيا حيث دأب محي الدين على معالجته بنصوص مسرحية إجتماعية هادفة، فالصدق وإن تواضع وصغر يبقى في عين الناس كبير والتاريخ يجزئه، والكذب إن تعاظم وكبر سرعان ما يصغر ويحتقر.

وقد وفق محي الدين بشطارزي في اختيار هذا العنوان الذي يثير شهية المتلقي العامي والذي عادة ما تثيره الحكم الشعبية والمواضيع التي تعالج واقعه وحياته اليومية ذات المضمون الإجتماعي.([3])

---

[1]- فضلاء محمد الطاهر، المصدر السابق، ص275.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

[3]- أحسن ثليلاني ،المصدر السابق، ص61.

3/المسرحية عرض وتحليل:

تصور مسرحية **"ما ينع غير الصح"** عالمين ،عالم الآباء أصحاب النفوس الطيبة ويمثله **(أبو علال، التاجر)** وعالم الأبناء المتهورين والذي يمثله ابنه **"علال"** الذي ينغمس في اللّهو والملذات، ويتظاهر أمام الناس متنكرا لأبيه بأنه وسط إجتماعي راقي وابن مثقف وعالم يسكن في مصر، لكن سرعان ما ينكشف أمره، ويظهر على حقيقته، ولم يكن ليجني من كذبه وادعائه إلاّ الإحتقار من قبل المجتمع.

وتدور أحداث هذه المسرحية في محل يملكه **"علال"**، وعلال" **ابن للتاجر المتنقل الفقير"** ، ولكي يتزوج من بنت **"الحاج الأطرش الأصم"** حاول خداعهم وزعم أن أباه عالم ومثقف يسكن في مصر، وانطلت عليهم الكذبة، واستطاع علال مصاهرة الحاج الأطرش والاستفادة من ماله ومعارفه، ليصبح سمسارا مهما.

وتبدأ أحداث المسرحية بتضجر **"السكرتير عمر"**- العامل بمحل علال- من أفعال سيده فعلال يأخذ من الناس الأموال مقابل تقديم خدمات لهم، ثم يتهرب منهم ويماطل ، وتتطور أحداث المسرحية حين يبدأ الزبائن المطالبين بحقوقهم في الشجار مع السكرتير عمر والذي لا يملك بدوره إلا الكذب عليهم من أجل تسريحهم.

وينشب شجار بين **السكرتير عمر** و**علال** متضجرا من قدوم سيده المتأخر إلى المكتب ،ويهدد علال السكرتير بالتسريح في أخر الشهر، ويطلب منه أن يباشر في البحث عن عمل أخر، ثم يبرر له أفعاله بأن خدمة السمسار تقتضي الكذب والمراوغة والخداع.

بعدها يأتي تاجر متجول يشتري الأشياء القديمة المستعملة "الشيفون" فيعزم **السكرتير عمر** على بيع بعض الأشياء القديمة من المكتب ليفتك من ثمنها راتبه الذي يماطل علال في إعطائه إياه، فيتفاجأ بأن التاجر المتجول والمرقع الثياب هو **أبو علال** ويصاب بالدهشة، فيحاول السكرتير التشفي من سيده ويواجهه وجها لوجه أمام أبيه، فيتنكر علال لأبيه الذي يريد أن يحتضنه حضن الأبوة والحنان، ويحاول علال التهرب من الورطة بأن يقول:**" بَعدْ ألّهيهْ، راك غالط ياشيخ" (1)** لكن سرعان ما يرضخ للأمر الواقع ، وهنا تثور ثائرة السكرتير مما شاهده في هذا المنظر الشنيع، ابن ينكر أباه ويطالب **علال** بأن يعطيه راتبه كاملا ليرحل عنه، فمن تنكر لأبيه ليس بمستبعد أن يتنكر لغيره، وهنا تظهر طيبة الأب المسكين الذي يعتذر لهما ويحمل نفسه مسؤولية الشجار الذي وقع بينهما ويحاول توديعهما، وتنتهي المسرحية بأن يقترح **السكرتير** بعد أن أملى على **علال** شروطه- أن يُلبس أباه ثوبا لائقا ، ويعلمه بعض الكلمات التي ترفع من مستواه الثقافي، ويقدمه لصهره ومعارفه على أنه العالم المثقف الذي كان في مصر.

[1]- حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، (دط)، 2007، ص348.

4/ الدراسة الفنيّة للمسرحية:

تصور لنا المسرحية عالمين عالم الآباء أصحاب النفوس الطيبة الذي يجسده كل من "**الحاج الأطرش الصم**" وهو **صهر** علال، و"**الأب التاجر المتنقل**" **أبو** علال ،وفي المقابل عالم الأنانية والخداع والزيف الذي يمثله "**علال**" وعامله "**السكرتير**" الذي وإن كان غير راض بما يفعله سيده إلاّ أنه المدبر لكل أفعاله وأكاذيبه ،فأصل تذمره كان بسبب الراتب الذي لم يحصل عليه، والمسرحية اجتماعية هادفة تعالج المشكلة المتفشية في المجتمع الجزائري، والذي أصبح يعيش على الكذب والتباهي والخداع، لذا حاول محي الدين بشطارزي تجسيد هذا الواقع على خشبة المسرح ليرى الناس حقيقة أفعالهم ومراوغاتهم.

1/4: الشخصيات:

في هذه المسرحية نجد هناك **خمس** شخصيات:

- **الشخصية الأولى "علال"**: وتظهر ملامح هذه الشخصية في بداية المسرحية، حين يتضجر السكرتير عمر منه ومن أفاعيله من خلال هذا المقطع:

"السكرتير: آه آه ضَاقتْ بيّا مْعَ هذا المعلّم هَذَا مَايقعدشْ خَمْسْ دْقَايْق فِي البِيرُو، يتْطَلَقْ هَذا أشْحال مَا يكْذبْ عْلَى النَّاسْ ،هَاوْ فِي فْرَنسَا ،هَاوْ فِي الحَمَامْ هو سْخط، هَاوْ فالمْنْدبَة وَأنَايَا دَايِم فِي لْبخِيص وَاشْ كَانت لِي".([1])

فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا أن علال شخص مستهتر لا يحترم أوقات العمل، كمّا أن طباعه الكذب على الناس وخداعهم، ومثال على ذلك شكوى أحد الزبائن منه **قائلا:**

"الزبون 3: بِالسِيف عليّ، أَدَالي لْعُقُود وْالْفَكْتُورَاتْ وَالْجُوجْمَاتْ خَلاَهُمْ عَنْدَهْ أُوْ خَلاَّ فِيَا هَكْذَا طَالعْ هَابَطْ بَعْدمَا خْذَا دْرَاهمْي ، أَهُوَ وِينْ يُسْكُنْ ؟". ([2])

علال يخادع الناس ويتحصل على أموالهم ثم يتهرب من وعوده والتزاماته، وها هو بذاته يعترف بأنه كاذب ومراوغ **قائلا** لسكرتيره:

"علال: اِسْمَعْ خَدْمَتْ السْمسَارْ هَذِي هِيَ إذَا مَاكْذَبْتشْ وْتزُورقْت، ادْخُل مِنَا وْخْرُجْ ملْهِيهْ، مَاكْلِيتْ مَاشْرِبْتْ...."([3])

---

[1]- حسين نذير، المصدر السابق، ص333.

[2]- المصدر نفسه، ص337.

[3]- نفسه، ص339.

ويحاول محي الدين بشطارزي من خلال شخصية "**علال**" معالجة واقع جزائري يبرر الفساد، وكأن عمل السمسار يقتضي الكذب والمراوغة وإلاّ تموت جوعا على رأي "**علال**" ، ليس هذا فحسب فشخصية "**علال**" شخصية مادية متنكرة لأصلها، فمن تجاهل أباه لا إنسانية في قلبه.

"التاجر: هَذَا وْلِيدِي ، كْبَرْتِي وَلِيتْ...

علال: بَعْدْ أَلْهِيكْ ، رَاكْ غَالطْ يَا شِيخْ...."([1])

فَهمّ "**علال**" كله ليس في أبيه الذي لم يره منذ ستة عشر عام ، بل في التمثيلية التي ينسجها بالكذب والخداع على صهره ومعارفه بأنه ابن عالم يقطن بمصر ، لذا حاول مع سكرتيره أن يجد لعبة أخرى يحاول من خلالها المحافظة على التمثيلية التي مثلها على الناس حتى يكسب ودهم ويُبقي على ما بينه وبين صهره من نسب .

لغته كانت عامية تتخللها بعض النقاشات السوقية وقد وافقت هذه اللغة شخصيته ، وشخصيته شخصية محورية في المسرحية

- **الشخصية الثانية "السكرتير عمر":** وهو عامل بمحل "**السمسار علال**" والقائم على شؤونه، وظفه علال في المحل ليكون الواجهة، تُمسح فيه كل أفعاله السيئة، فهو الذي يتحمل سب الزبائن والمشاجرة معهم، ورغم امتعاضه وضجره من أفعال سيده إلاّ أنه دوما المدبر لأكاذيبه ومراوغاته، فهو متذمر من أفعال سيده لأنّه هو وحده من يتحملها تمتاز لغته بالسوقية التي وافقت شخصيته ومثال على ذلك **حواره** مع أحد الزبائن:

"الزبون 3: بَعْدَا أْنتَ كِي حَطَكْ أَهْنَا عْلاَشْ ؟ ؟

السكرتير: لِلْمزَايِد وِلِلبْخَايِصْ أُو سَاعَاتْ لِلضَربْ، أُو مَعَنْدِيشْ بَزَافْ نحِيتْ يَمَاتْ وَاحدْ"([2]).

هذه هي اللغة والمستوى الذي يتميز به **السكرتير**، ودوره في المحل طرد كل من يسأل عن سيده بأي طريقة، وشخصية **عمر** شخصية عادية بحتة لا يهمه ما يفعله، ويشترك فيه من كذب ومراوغة، بل يهمه فقط راتبه وكيف يحصل عليه ، وهي شخصية رئيسية في المسرحية لها وجودها وانتشارها في واقعنا ،لذا حاول بشطارزي محاربتها على خشبة المسرح.

[1]- حسين نذير، المصدر السابق، ص348.

[2]- نفسه، ص337.

- **الشخصية الثالثة "الحاج لأطرش الأصم":** هو **صهر** السمسار **علال**، وهو شيخ أصم ،وما يستقرأ من المسرحية أنه صاحب مال وإلاّ لما طلب **علال** وده ونسبه، لا يرضى بالطبقات الدونية في المجتمع، زوّج ابنته **لعلال** على أنه ابن عالم يسكن في مصر، ودوره في المسرحية ثانوي، لغته لغة عامية بسيطة تمتاز بالرقي، وقد وافقت شخصيته الغنية الراقية، ومن خلال الشخصية حاول بشطارزي معالجة الواقع المتنكر للفقراء، الذي يكرس الطبقية في المجتمع الجزائري.

- **الشخصية الرابعة "التاجر المتنقل":** وهو **أبو علال**، شيخ بسيط متواضع قنوع مرقع الثياب، يرى أن العمل شرف مهما كانت بساطته، فهو شيخ فقير يبحث عن قوت يومه ، وهمه الوحيد أن يجد ابنه الوحيد الذي لا يعرف مكانه، وعند تشاجر السكرتير مع ابنه ظّن أنّه سبب تشاجرهما حيث خاطبها **قائلا:**

"... يَاوْلِيدِي اجْمِيعْ لِينْ مَاقْصَدْتْ دَي الْعيَاطْ بِينَاتْكُمْ، كِي ضَروف رَانِي شَفْتْكُم بْخِيرْ وْعْلَى خِيرْ أمى هَذَا هُوَ الْفَرْحْ أنْتَاعِي أنَا مَاتَشَغْلُوشْ بيَا، اقْعْدُوا مَعَ خَدْمَتْكُم وَأنَا بْقاوْ عْلَى خِيرْ ، رزَاقْ رَبِي..."([1])

فالشيخ همه أن يعرف حال ابنه فقط وهذه هي عاطفة الأبوة، لغته كانت لغة بسيطة شعبية، وافقت شخصيته وهي شخصية لها دورها في المسرحية، أراد بشطارزي من خلالها تسليط الضوء على القيم العالية والنبيلة التي يتميز بها أباؤنا.

- **الشخصية الخامسة "الزبائن":** هم **ثلاث زبائن** أتوا إلى المحل لخذ حقوقهم التي وعدهم بها علال وفي ظل غيابه وتهربه منهم يتشاجرون مع السكرتير **عمر** الذي يحاول جاهدا صرفهم عن المحل، ولغتهم كانت لغة سوقية وبطبيعة الحال وافقت تلك اللغة شخصياتهم.

[1]- حسين نذير، المصدر السابق، ص352.

2/4:الحوار:

للحوار دوره في تشخيص الشخصيات ومعرفة مميزاتها الجسمانية والنفسية والإجتماعية وغيرها، كما له دوره في تماسك العروض وترابط الأحداث ببعضها البعض، وأحيانا يكون الحوار مطولا وأحيانا أخرى يكون قصيرا، وهذا حسب ماتقتضيه الضرورة الفنيّة للعمل المسرحي ، وكمثال على ذلك الحوار المقتصر **نذكر:**

"السكرتير: ايهْ مَاتْزِيدْشْ مَاتْجِيهْ.

الزبون: أَوْ يَكْفِي الْحَالْ؟

السكرتير: ايهْ ابْقَى تْجِيهْ..."([1])

وفي موضع آخر:

"السكرتير: اسْكُتْ وَقِيلاَ نعَرْفَهْ.

التاجر: أَوَاهْ..

السكرتير: شُوفْ.

التاجر: هَا،

السكرتير: خَلِينَا مِنْ البَرْدُوسَة.

التاجر: هَاكْ ،هَاكْ.

السكرتير: حُطْ ،حُطْ

التاجر: هَانِي

السكرتير: ادْخُلْ لْدِيكْ البِيتْ تْرَيْح..."([2])

[1]- حسين نذير، المصدر السابق ، ص337.

[2]- نفسه، ص 343.

ويغلب على المسرحية هذا النوع المختصر من الحوار، لأن المسرحية تصور الواقع الجزائري الذي يتسم خطابه بالإنشاء والقصر والإيجاز في الكلام.

وللحوار دوره في تصوير الواقع الجزائري العامي، لذا فلغة الحوار كانت عامية، لغة بسيطة، لغة الشارع، وهي بعيدة كل البعد عن الرقي والتهذيب، لهذا كان الحوار مناسبا لكل الشخصيات، لأن أصحاب الأعمال والتجار والسماسرة لا ينتظر منهم سوى اللغة المبتذلة، فقد صور لنا بشطارزي الشارع الجزائري كما هو دون انتقاء أو تهذيب ، وقد صورها المؤلف في شخصية كل من **"علال" و"السكرتير"** و**"الزبائن"** و مثال ذلك:

"علال : شْكُونْ ضرُكْ لْعَلمْ أنَا ولاَ انْتَ ؟

السكرتير: لُو كَانْ كُنتْ أنَا الْمعلَمْ مَا نْجِيشْ عْلىَ العَشْرَة .

علال : يَا خُويَا طَاحتْ أوْصُبنَاهَا ، شُوفْ بْلاصَة لْرُوحَكْ أرَاسْ أشْهَرْ وهيَ فْرَاتْ".([1])

" وهذه اللغة يتصف السماسرة والشخصيات المادية ، وهي مناسبة لشخصية **"علال"** وهي لغة تسلط ومراوغة وخداع بينما يتضح لنا مستوى **"السكريتير"**في المثال التالي :

"السكرتير : مَعلُومْ كْلاَم ، وْلاَشْ غْلَقْتْ البَابْ مَاشي مَالماجِي ، وْرجَع اللي صَدْعُوني وَلاَ واحْد نَكْذَبْ عْليه وَاحدْ اللاَهْية وَاحدْ يْسبَكْ أُسْكُتْ عْليَا يَنْعَلْ بُويا يماهَا خَدمَة".([2])

بينما كانت لغة **"التاجر"** أبو **"علال"** ، تمتاز بالرزانة والطيبة ومثال ذلك:

"التاجر: آهْ يَا وليدي يَرحَمْ وَالدِيكْ آهْ رَاهْ بْخِيرْ ؟

السكريتير : اللهْ يَعْلمْ ، لكِنْ ضُركْ يْشُوفَكْ يفْرَحْ

التاجر : أَرَبي يعْطِيكْ أسْتَرْ ، خَلِيني نْبُوسَكْ خَلِيني..."([3])

هذه اللغة الحوارية كانت مناسبة للشخصية التي تصور لنا واقع الآباء الطيبين والواثقين بالله عز وجل ذوي الأفواه الطيبة التي لا تخرج إلا خيرا وحبا.

---

[1]- حسين نذير ، المصدر السابق، ص 338.

[2]- المصدر نفسه، 339.

[3]- نفسه،343.

ويتجلى لنا هنا دور الحوار في تشخيص الشخصيات ومعرفة مستواها اللغوي والثقافي والاجتماعي والنفسي ، ولقد كان الحوار عاميا صور لنا بشطارزي الشارع الجزائري كما هو دون انتقاء أو تهذيب ، وهو بذلك أراد نقل الواقع كما هو ليبين للمتلقي صورة هذا الواقع المر الذي تمتاز به لغتنا من الرداءة والقبح والصراع المادي البحث والبعد كل البعد عن اللغة الجميلة الطيبة.

3/4:الزمان والمكان:

1/3/4:الزمان:

لم يحدد محي الدين بشطارزي معالم زمنية للمسرحية، بل تركها دون تحديد لتبقى صالحة للعرض في كل زمان ومكان، فهي تعالج مشكلة اجتماعية قل ما تجد زمنا من الأزمان، قد نجى من تداعياتها وهي الكذب والخداع والزمن الذي يمكننا دراسته في المسرحية هو **الزمن الخارجي** وهو يبدأ من تذمر **السكرتير** من أعال سيده ومشجراته حتى نصل إلى الإتفاق الذي وقع بين **علال وسكرتيره** والذي من خلاله أبقوا على التمثيلية التي بدأها **علال**.

أمّا الزمن الثاني فهو **الزمن الداخلي** الذي يستحضر عن طريق الذاكرة، ويكون ذلك عند حديث النفس وهذا ما يظهر في حديث **السكرتير:**

"السكرتير:.. آهْ يَاوليدْ الحْرَامْ الْكَذابْ جَاتْ لمْصِيدَة صَحْ قَسْتْنِي وَلا َخَليني أأأ وْمَنْ قُوة الْكذَبْ دْيالَهْ زَادْ..... زِيجِي يْقوُلِي وْهُوَ يْقُولْ للنَاسْ بْلِي عَالمْ العُلَمَا فالإسْلاَمْ والدِينْ وْقَارِي فِي مَصْرْ...أهْ الحْرَامِي.... ،إِيه أبَالْكذْبْ نْتاَعَهْ وْصَلْ يْتاَسِبْ المْلُوكْ وْرْجَعْ بدْرَاهْمْ، بصَحْ قَالَكْ مَا ينفَعْ غِيرْ الصَّحْ كِي يجِي أنَا نورِلكْ ضرُكْ كِي رْجَعتْ تتْصَرفْ فالرْجَالْ نشُوفَه بلاَيصَه للاخْر شْهَر ، .... " ففي هذا المثال يستحضر **"السكرتير"** الماضي في مخيلته ويخرج من زمن المسرحية الواقعي إلى زمن داخلي ضمني "([1])

ففي هذا المثال يستحضر "**السكرتير"** الماضي في مخيلته ويخرج عن زمن المسرحية الواقعي إلى زمن داخلي ضمني.

ومن بين الكلمات الدالة على الزمن في المسرحية نجد: أرجَع ْغَدْوَى، ارْجَعْ الجْمْعَة المَاجْيَة، ضُرْكْ، اجِي اليُومْ، أُوبَعْدْ الصُبْحْ، أُوْبَعْدْ الظُهْر، مهَاهْ اليُومْ نْهَارْ كَاملْ، مَانجْيِشْ عْلَى الْعَشْرَة، وْمنَا عَلَى عَشْر دْقَايقْ...وغيرها من الكلمات.

[1]- حسين نذير، المصدر السابق، ص344.

2/3/4-المكان:

في هذه المسرحية يتمثل الفضاء المفتوح في الشارع الذي يقابل محل **علال** وكان ذكره جزئيا، بينما دارت كل الأحداث في **محل علال** الذي يمثل الفضاء المغلق، وهو محل كما وصفه الراوي في بداية مسرحياته "مكتب عصري فيه كل ما ينبغي من مكاتب ومقاعد وفوتيات...وطاولة عليها أوراق أو تيليفون وحبرة وكتب إلى آخره... ([1])

كما ذكرت بعض الأماكن المغلقة في المسرحية كالحمام وأماكن أخرى مفتوحة كالبلدة ودزاير أي "الجزائر".

4/4:الصراع : في هذه المسرحية كان الصراع جليا وواضحا منذ بدايتها ، فأول مشهد في المسرحية تذمر **"السكرتير"** وتشاجره مع الزبائن ، ونميز في المسرحية نوعين من الصراع أولهما خارجي ، وهو الذي يكون بين شخصيتين كالصراع بين **"السكرتير عمر"** و**"الزبائن** "، ثم بين **"السكرتير"** وسيده **"علال"**، ثم يتسع الصراع بين ثلاث شخصيات وهم **"علال"** و **"السكرتير"** و**"التاجر"** ، حيث يعزم **"السكرتير"** على الرحيل ويطالب براتبه كاملا ، ويحاول **"علال"** إقناعه في العدول عن رأيه ، بينما يرى **"التاجر"** أنه السبب في خصومتهما ، ويدخل الثلاث في صراع متنامي ، ونلمح في المسرحية الصراع الداخلي الذي يصور لنا معاناة الشخصية النفسية الداخلية وصراعه مع أفكاره وتخميناته ، ومثال ذلك صراع **"السكرتير"** الداخلي في استهلال المسرحية وحديثه مع نفسه متذمرا من أفعال سيده :

"السكريتير : آهْ آهْ ضَاقتْ بِيَا مْعَ هذَا المْعَلّمْ هَذا مَا يقْعُدشْ خَمسْ دْقَائقْ فِي البِيرُو ينْطْلقْ هَذا أشْحَالْ مَا يكَذَبْ عْلىَ النَاسْ هَاوْ فِي فْرَنْسَا هَاوْ فالحْمَامْ هَاوْ سْخَط هَاوْ فالمنْدبَة وَانيَا دَايمِ فِي البْخِيصْ وَاشْ كَانتْ لِي؟". ([2])

"السكريتير: ... السّيِدْ عَايِشْ غِيْر بِالْكَذْبْ وَاحدْ يْقُولْ لَهْ ارْجَعْ غَدْوَى وَاحَدْ ارْجَعْ الجمعَة المَاجْية ، بزَافْ هُوَ يْدِيرهَا وْيهْرَبْ وَخَليهَا تبْرَدْ فِي رَاسِي". ([3])

---

[1]- حسين نذير، المصدر السابق، ص333.

[2]-المصدرنفسه، ص333.

[3]- نفسه، ص333، ص334.

5/4:اللغة : امتازت لغة مسرحية **" ما ينفع غير الصّح "** بالواقعية ، حيث كانت لغتها لغة الشارع العامي ببساطتها وعفويتها ، تخللتها بعض الكلمات الفرنسية التي تعود الجزائريون نطقها في كلامهم ، حيث نجد كلمات فرنسية مثل: change ..، chambre de commerce، bon jour وبعض الكلمات الفرنسية المعربة كالبيرو " المكتب" بلاصة ، الشفون، ... وهي كلمات أصلها فرنسي ، وكانت اللغة في المسرحية مبتذلة ، ووردت مفردات سوقية مثل أرباب ، تهردت ، نحيت يمات واحد ، يلعن بو يماها خدمة ، ضرك نبعث يماه ، ... واللغة في هذه المسرحية لغة عامية محلية، وهي مزيج بين لهجة الشرق والعاصمة و لهجة الغرب ،وكانت موافقة للشخصيات التي وضعها محي الدين بشطارزي لها .

ويمكننا أن نقسم هذه اللغة إلى:

أ/اللغة العامية المهذبة : وظفت العديد من التراكيب العامية المهذبة في هذه المسرحية ، ومثال ذلك حوار" **السكرتير عمر"** مع **"التاجر":**

"السكرتير : ادْخُلْ لْذِيكْ ألبِيتْ أُورِيحْ.

التاجر: هَا

السكرتير: وْمنَا عْلىَ عَشْر دْقَائقْ تْوَالْ رَاحْ يجِي

التاجر : آهْ وْليدِي ، يَرْحمْ وَالدِيكْ آهْ رَاهْ بْخِيرْ

السكريتير : ادْخُلْ هْنَا رِيح فَمَا وْمَا تْخَافْشْ.([1])

فهذه اللغة لغة عامية مهذبة راقية بعيدة عن السوقية والعبارات النابية وهي التي نتعامل معها في حياتنا اليومية.

ب/اللغة السوقية : وهي اللغة الهابطة التي يتصف بها الشباب المتهور ، وهي المشحونة بالعبارات السوقية والنابية الجارحة ،ومن خلالها تفصح عن الجانب النفسي المرضي عند الشخصية ، ومن التراكيب السوقية التي نجدها في لغة **"علال"** و**"السكرتير"** و**"الزبائن"** ونذكر منها:

[1]- حسين نذير ، المصدر السابق، ص343،ص344.

" **الزبون 1 :**مَاشِي حَقْ عْلِيه ، هَذِه مَاشِي رْجُولِيَة ، وَايْنْ نْصِيبَهْ ؟

السكريتير : كِي كُونْ اهْنَا .

الزبون1 :تعرْفْ أنَا مَا جِيتْشْ بَاشْ تتمَسْخَر بيَا أَنَا نْفهْمَكْ فِي رُوحَكْ ، آه مْاتَعْرَفْنِيش"ْ. ([1])

كما وردت بعض الكلمات الهابطة مثل : "أو مَاعَندِيشْ بزافْ نحيِتْ يمَاتْ وَاحِد " و " آهْ هذَا هُو اتهَرْدَتْ " و" انْطَقْ أُرباب " و " أسكُتْ عْليَا ينْعَل بُوا يَاهَا خَدْمَة ".([2])

وأراد بشطارزي من خلال هذه اللغة عكس الواقع الذي يعيشه الشارع الجزائري ، لأن هذه اللغة النابية السوقية واقع نعيشه في حياتنا اليومية ونسمعه من الأفواه شئنا أم أبينا ، بل هي أقبح مما صورها بشطارزي ، فهو في مسرحيته حاول توظيف المقبول منها إلى حد ما ، فهذه هي اللغة السوقية التي تربى عليها أولادنا في الشارع منذ الصغر فبشطارزي نقل لنا الواقع بكل صدق وشفافية محاولا بذلك معالجته.

[1]- حسين نذير ، المصدر السابق، 334.

[2]- نفسه، ص337،ص338.

6/4:الحبكة : الحبكة هي الرابط بين أحداث ا لمسرحية وشخصيا ، وهي ما يجعل المسرحية متماسكة ، وفي مسرحيتنا نلحظ تناغما للأحداث مع الشخصيات وترابطها ترابطا وثيقا ، ورغم قصر المسرحية وقلة شخصيتها إلا أكانت مسرحية متماسكة دراميا .

7/4:العقدة : تمثلت عقدة المسرحية - والتي يتنامى خلالها الصراع لي بلغ ذروته - عندما يلتقي السيد **"علال"** بأبيه ويتنكر هذا الأخير لأصله وتثور بعدها ثائرة **"السكرتير"** الذي خشي على راتبه وماله ، ويبدأ النقاش بين الثلاثة في صراع محتدم يجعل المتابع في دهشة وشد للأعصاب ، بعدها تنفرج المسرحية ويتضح حلها ونهايتها .

8/4 الحل : ربما لم يوفق بشطارزي في قفل المسرحية ، حيث تركها مفتوحة دون أن يعرف المتلقي نهايتها فهل كشف أمر **"علال"** أمام صهره ومعارفه ، أم أن الحيلة التي دبرها هو وسكرتيره انطلت على الجميع ، لكن ما في المسرحية من إبداع غطى على ما فيها من عيوب ، والحل في هذه المسرحية يتجلى في توافق **"السكرتير"** وسيده **"علال"** بعدما فرض الأخير شروطه واتفقوا على أن يلبسوا أباه لباسا لائقا ويعلموه بعض الكلام ليظهر أمام صهره بمظهر راقي ومستوى مثقف .

تفاعل المسرح الجزائري مع تطور الحركة الوطنية ،فهو أحد الأركان الأساسية في مسار الثقافة الوطنية من حيث ارتباطه الوثيق بمسيرة المجتمع الجزائري من خلال القضايا التي طرحا، فتشكل بسماتها، وامتزج بتياراتها وطروحاتها السياسية ،فكانت انطلاقته في العشرينيات من القرن العشرين مواكبة لانطلاق الحركة الوطنية بقيادة الأمير خالد، الذي انخرط بنفسه في تفعيل النشاط المسرحي.

انطلقت الحركة المسرحية الجزائرية ساعية إلى نشر هذا الفن في أوساط الجماهير، فكان مسرحا جزائريا شعبيا مقاوما يطرح بأسلوب فني أسئلة الذات الجزائرية العميقة بمواجهة الإستعمار، فقد سعى إلى طرح المواضيع المعالجة حول القضايا السياسية والإجتماعية.

لقد حاول الإستعمار الفرنسي قمع الذات الجزائرية فانتهج سياسات استئصالية هدفها الأساسي خلق قطيعة وهوة بين الجزائر وشخصيتها الوطنية ،فكان التيار العربي الإسلامي في الحركة الوطنية ممثلا خاصا في جمعية العلماء المسلمين أن قاوم تلك السياسة الإستعمارية، ولقد تجلت هذه المقاومة مسرحيا في ذلك المسرح الفصيح الذي انتهجه الكتاب الذين ينتمون في عمومهم إلى جمعية العلماء ،فوجدنا في إنتاجهم المسرحي معركة استرجاع ملامح الشخصية الوطنية للجزائر مجسدة في لغة التعبير وفي تناول الموضوعات .

إن المسرح الجزائري قد قاوم الإستعمار باستعمال اللهجة الشعبية الدارجة والعربية الفصحى وباستعمال اللغة الفرنسية ،وقد سمح له هذا التنوع في لغة الحوار من مخاطبة شرائح واسعة من الجمهور فتمكن بذلك من إيصال مشهد الثورة وصوتها إلى أبعد مدى.

كان من الطبيعي أن تكون رسالة المسرح الجزائري امتدادا للمهمة التي قام بها قبل الثورة التحريرية المتمثلة في التعريف بالشخصية الجزائرية للرأي العام العالمي وحماية الشخصية الوطنية ومحاربة الآفات الإجتماعية، لذا ففي فترة ما بعد الإستقلال، أي فترة التشييد والبناء ومحاولته للتحرير الاقتصادي والإجتماعي والثقافي.

أصبح المسرح في الجزائر ملكا للشعب فكان معبرا عن الواقعية و خادما للحقيقة في أصدق معانيها ،وحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى ومصلحة الشعب ،فقد عالج منذ نشأته مشكلات اليومية للفرد الجزائري على أسلوب السخرية والهزل وبعد تحقيقه لحركة انتشار واسعة التفت الأدباء ورجال الإصلاح لدوره التنويري النهضوي للأمة فاعتمدته الجمعيات كأسلوب للتعليم والتربية والتهذيب معتمدا اللغة السهلة كأداة للكتابة المسرحية والإبداع .

وبالرغم من كل المصاعب التي مر بها المسرح في الجزائر سواء إبان الإحتلال أو بعد الإستقلال فقد استطاع القيام بدور إيجابي بالرغم من تواضع أشكاله الفنية، كما يمكن القول أن السّمة الأساسية التي طبعت المسرح قبل الإستقلال هي النضال الوطني رغم كال الضغوط الإستعمارية وقلة الإمكانيات ، أما بعد الإستقلال فقد أصبح وسيلة لنشر الأفكار وكان عليه أن يرتفع إلى مستوى التحولات التي شهدتها الجزائر في مختلف المجالات السياسية والثقافية أو الإقتصادية، لذلك كان دوره بعد الإستقلال مهما يرتكز على الوفاء للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الإستقلال وكان عليه تعميق المبادئ التي آمن بها، وشهدت فترة السبعينيات مرحلة ازدهار كمي للنصوص والعروض المسرحية معا ،وكان للأطر المسرحية التي نشط ضمنها المسرح دورا مهما في تطوير وبلورة الحركة المسرحية الجزائرية، ومع بداية الثمانينات عرف المسرح الجزائري هزة عميقة كادت أن تعصف بكل البناء والطرح المسرحي وكنتيجة لما تناولناه في بحثنا هذا هو أن المسرح الجزائري كان وسيلة من الوسائل التي اعتمدها الكتاب الجزائريين من أجل التوعية والإصلاح من المشاكل المتفشية في المجتمع وإعطاء عبر من أجل الإقتداء بها، فقد استطاع الوصول إلى كل فئات والتطرق إلى كل ما يعانيه المجتمع الجزائري من مشاكل وعقبات في حياته، فهو يصور عالما قائما على أساس موحد من القيم والأعراف الإجتماعية والأخلاقية، وكانت المجتمعات شديدة الإرتباط به لأنه جزء من عالمه، يعالج مشاكل إجتماعية ويعكس أمال وألام المجتمعات بحيث نجده يطرح مختلف قضاياه ويعالجها.

الملاحق

تتنوع الريادة التاريخية لمؤسسي المسرح الجزائري على ثلاث شخصيات مسرحية وهي سلالي على "علالو " وبشطارزي محي الدين وقسنطيني رشيد ، فبفضل مواهب هؤلاء وجهودهم تتحقق وجود الفن المسرحي الجزائري ،فنمى ثم ازدهر وأثمر، حاملا فوانيس الإبداع المسرحي بخصوصيات شعبية جزائرية، وطبيعي أن هذه الولادة لم تكن ظفرة واحدة، بل سبقها مخاض عسير من المحاولات والتجارب خاضها هؤلاء الرواد ذاتهم ،فاكتملت على أيديهم تجربة التأسيس الفعلي للمسرح الجزائري ،فكان لهم الدور الكبير في قيام هذا المسرح ورعايته ونكتفي هنا بذكر أهم الأعلام ونذكر منهم:

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

- **محي الدين بشطارزي:** ولد يوم 15ديسمبر 1897بحي القصبة بالجزائر العاصمة، ترعرع في وسط عائلي ميسور، فعائلته من اصل تركي، لقد كان للثنائي مفتي محمد بوقندورة(1897-1927)وادموند ناتان يافيل_Edmind Nathan Yafil(1874-1928) الأثر الكبير في حياته الدراسية والفنية ،ختم القرآن الكريم وهو لا يتجاوز عامه السابع عشر، وتعلم أصول التجويد ، ثم تطور ليصبح قصادا ينشد المدائح الدينية والتواشيح، وفي سن الواحد والعشرين أصبح محي الدين حزّابا (معلم المقرئين)، عندها تسلل ثلاثة موسيقيين أنذاك إلى المسجد لإكتشاف الأناشيد العربية الجزائرية وهم "موزينو لاوسيرو Mozano luceno "و"أدموند يافيل Nathan Yafil Edmond"و "سانت ساينس Saint-Saëns" ،حيث وقع في نفوسهم سحر صوت بشطارزي ذلك الشاب اليافع الذي سرعان ماتلقفه" يافيل" ليصبح معلمه الثاني ويرسم له طريق الخشبة، بعدها حاول بشطارزي الجمع بين الغناء الأندلسي والتجويد، وبعد وفاة" يافيل" أصبح بشطارزي أستاذا للموسيقى العربية ومديرا للفرقة(فرقة المطربية) بدأ من سنة 1928 حيث أدخله "يافيل" إلى جمعية المطربية ، وسجل له بعض الأناشيد الدينية عام 1919 التي حققت نجاحا كبيرا.

انضم بعد ذلك إلى رابطة المسلمين، وشارك في العديد من الحفلات الدينية ،ثم حاول تقديم أشكال تشبه الأوبرا، وهذا مالم يعجب معلمه :مفتي بوقندورة" ،ثم التحق بشطارزي بفرقة رشيد قسنطيني المسرحية وأُسندت إليه أدوار خاصة بوصلات غنائية، وشكل محي الدين مع علالو ومنصالي فرقة مسرحية (فرقة زاهية) وقدموا مسرحية "في سبيل الوطن" لتعرض أول مرة في 29 ديسمبر 1922وكانت بالفصحى، وبعدها تحولات العروض ،وكانت بدايته الأولى في التأليف المسرحي مع صديق له فرنسي الجنسية وهو" لويس شابرو" ،فألف معه ثلاث مسرحيات ، وألف بشطارزي أول نص مسرحي عام 1927 تحت عنوان "الجهال المدعين للعلم" مسرحياته كانت من تأليفه ،وهي ذات طابع فكاهي ليستعمل لغة الشارع مطعمة بكلمات فرنسية ،وهو ممن يستلهمون التراث الشعبي في نصوصهم ، وقد ألف مذكرات في ثلاث أجزاء سُميت باسمه، وكانت مرجعا من أهم مراجع المسرح الجزائري، وينحصر مسرح بشطارزي بين 1934-1939، قدم خلالها عشرين مسرحية ، توفي يوم 06-02-1986 بالعاصمة.

- **على سلالي "علالو":** ولد على سلالي المعروف ب"علالو" في 30ماري 1902 بالعاصمة ، حيث تحصل على الشهادة الإبتدائية من مدرسة "ساروي" ،وواصل تعلمه على يد الشيخ عمر قندور، اشتغل مع مساعد صيدلي فرنسي والذي كان له الفضل في اصطحابه إلى قاعة الأوبرا، وساعده على مطالعة العديد من الكتب الدرامية، ولشغفه بالغناء غنى العديد من الغنيات الهزلية، التحق بعد ذلك بشركة السكك الحديدية بالعاصمة، وبعد الحرب العالمية الأولى انضم إلى جمعية المطربية وأسس فرقة الزاهية 1925، ألف مسرحية" بجا" التي يعتبرها النقاد أول انطلاقة للمسرح الجزائري سنة 1926، وله عدة مسرحيات منها" زواج بوعقلين" و" أبو الحسن أو النائم اليقظان" و"عنتر الحشايشي" وألف كتابه" فجر المسرح الجزائري" سنة 1982، توفي في 19 فيفري 1992بالعاصمة.

- **أحمد رضا حوحو:** ولد في 15 ديسمبر سنة 1910بسيدي عقبة ببسكرة، وهو ابن محمد رضا حوحو شيخ عشيرة أولاد العربي وكبير أعيانها، تحصل على الشهادة الإبتدائية ثم تحصل على شهادة التعليم المتوسط بسكيكدة، وعين بمسقط رأسه موظفا في مصلحة البريد والهاتف، انضم إلى "جمعية الشباب العقبي الثقافية" بعد تأسيسها سنة 1934في سيدى عقبة، وقد كان بارعا في العزف على العود ، هاجر سنة 1935 إلى الحجاز هو وجميع أفراد أسرته، وتخرج من كلية الشريعة بالمدينة المنورة سنة 1938، ولتفوقه عين معيدا بها ،عاد إلى الجزائر سنة 1946، واستقر بقسنطينة ،حيث انضم إلى جمعية العلماء المسلمين وعين مديرا لمدرسة التربية والتعليم، ثم أصبح كاتبا عاما لمعهد عبد الحميد بن باديس سنة 1947، وأسس سنة 1949 جريدة الشعلة، وأنشأ بالسنة نفسها جمعية المزهر القسنطيني للموسيقى والمسرح، وفي 29 مارس1956 اغتيل على يد أحد الثوار فسيق هو ومجمعة من أعيان والمثقفين واعدموا جميعا.

يعد أحمد رضا حوحو أحد رواد المسرح الجزائري ،ذلك لأن الكتاب الذين عاصروه لم يكتبوا في المسرح ما كتبه حوحو، ويمكن أن يكون قد كتب من حيث الكم ما كتبه عشر كتاب عاشوا بين(1945-1954) مسرحه كان مسرحا اجتماعيا وتاريخيا، وأسلوبه نقدي ساخر فكاهي، من مسرحياته" بائعة الورد" و"سي علوان" و"ابن الرشيد" وهي مسرحيات بالفصحى، ومسرحية "عنبسة أو ملكة غرناطة" المقتبسة والتي كانت خليط بين الفصحى والعامية، وترك لنا مسرحيات عامية اجتماعية منها: "سي عاشور والتمدن" و"البخيل سي شعبان" و" قصبة سي قندوز".

- **عبد القادر علولة:** من مواليد 1939 بمدينة الغزوات بتلمسان في غرب الجزائر، دخل مدرسة الفلاح الإبتدائية ، درس الدراما في فرنسا وبدأ نشاطه المسرحي سنة 1955 في فرقة الشباب، بينما كانت بدايته مع المسرح المحترف عام 1963، كانت مسرحية الغولة لرويشد أول مسرحية من إخراجه سنة 1968 ،عين ديرا للمسرح الوطني الجزائري مابين1972-1975 ثم دير للمسرح الجهوي بوهران سنة 1976، اقتبس مسرحية حمق سليم عن غوغل عام 1979 وأخرج العديد من المسرحيات منها: الأقوال والأجواد واللثام مثل في فلمي الكلاب والطارقة للهاشمي شريف بزهران ،كما ألف مسرحية غورين 1972 الجلطي 1978، توفي في 14 مارس1994بباريس بعد اغتاله مسلحون.

- **مصطفى كاتب:** من مواليد 1920 بمدينة سوق أهراس ،بدأ نشاطه المسرحي في موسم عام 1937-1938 مع فرقة بشطارزي ،وأسس سنة 1940 فرقة المسرح الجزائري، وعين مساعدا لبشطارزي في إدارة فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا سنة &947، كما نشط في فرقة الهاوبة سنة 1951، ثم عين مديرا لفرقة جبهة التحرير الوطني بتونس سنة 1952، حيص أخرج لها كل المسرحيات منها: "أبناء القصبة" 1958، و"دم الأحرار"1960، ثم أصبح مديرا لفرقة المسرح الوطني الجزائري من 1963إلى 1972 أخرج العديد من المسرحيات منها: "حسان طيرو "1963 و"الحياة حلم" 1964 و"الجثة المطوقة" 1967 ومثل مصطفى كاتب في فلم "ريح الأوراس" و"الليل يخاف من الشمس" عام 1965 وأخرج مصطفى كاتب فلم "الغولة" الذي عرض عام 1951 ثم ابتعد عن المسرح لظروف صحية ، ليعاد تعينه سنة 1989 مديرا للمسرح الوطني الجزائري ،وكانت أخر مسرحياته "بائع راسو في قرطاسو" توفي بمرسيليا في فرنسا يوم 29 أكتوبر 1989 إثر داء العضال.

- **عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي:** هو عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي من مواليد 18 فيفري 1934 بالمحروسة في مستغانم ، انضم عام 1942 إلى الكشافة الجزائرية ، ومنها تشبعت روحه بالوطنية ألف سنة 1945 مسرحية "قصة زهرة" ذات الفصل الواحد وعمره لا يتعدى 11سنة، ثم التحق بالجمعية الثقافية السيعدية ،وفي عام 1958 أسس كاكي فرقة القراقوز ، ثم التحق بالمسرح الوطني (فرع وهران) كان يبدو على كاكي ضعف واضح في النطق بالعربية الفصحى ، وهو يعترف –متأسف- بجهله القراءة والكتابة ، ويصرح أنه يكتب مسرحياته العامية بالأحرف اللاتينية ، كتب العديد من المسرحيات منها: "إفريقيا قبل واحد" و"كل واحد وحكمو" و"القراب والصالحين" نال عام

1966 جائزة مهرجان صفاقس عن "القراب والصالحين" كما نال عام 1990 الجائزة الكبرى للمعهد الدولي للمسرح بالقاهرة، توفي يوم 14 نوفمبر 1995 بوهران.

● **أحمد عياد"رويشد":** من مواليد 20 أفريل 1921 بالعاصمة ، سمي رويشد لشغفه برشيد القسنطيني كانت هوايته في بادئ الأمر الرياضية وكرة القدم لكنه لم يوفق ، ثم التحق بفرقة "رضا باي" المسرحية ومثل فيها العديد من المسرحيات الكوميدية القصيرة ، انضم سنة 1942 إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا ، ثم انضم إلى فرقة محمد الرازي ومثل العديد من المسرحيات منها: "مصائب بوزيد" و"بوزيد والجن" كما مثل العديد من السكاتشات الإذاعية سنة 1953، بعد الإستقلال تألق نجمه في "حسان طيرو" 1964،"الغولة" 1966،و"آه حسان: 1978، مثل في العديد من الأفلام السينمائية مثل "حسان طيرو" و"هروب حسان طيرو" و"حسان النية" والأفيون والعصا" توفي يوم 22جانفي 1999 إثر مرض عضال.

ملخص:

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

ولقد كان لهذه الموضوعات دور في نجاح عروض مسرحية في مقابل عروض أخرى لم تلقى النجاح المنشود ،لذا كانت المواضيع التي تناولها المسرح الجزائري متباينة ويمكن لنا تصنيفها إلى قسمين :قسم يخص المسرحيات المنجزة قبل الثورة التحريرية وقسم يخص ما بعدها، فالمستعمر الفرنسي الذي فرض رقابة على المسرح وعروضه منح كل ما يفسد عليه استقراره، فحاول الكُتاب الهروب إلى التاريخ الإسلامي والمغربي والمواضيع الاجتماعية ،إضافة إلى المسرحيات التاريخية الغربية المترجمة أو المقتبسة ،بينما يتناول القسم الثاني المسرحيات المنجزة بعد الثورة التحريرية حيث تناولت المواضيع الاجتماعية والنضالية للثورة ،إضافة لمواضيع أخلاقية والنفسية والذهنية، فظل المسرح مواكبا للثورة وأحداثها ومرافقا لجماهيرها ومجاهديها إلى جانب مسرحيات نضالية التي تناولت الحركات التحررية في العالم حيث تطرقت مسرحيتا "إفريقيا قبل السنة" لعبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي "والرجل صاحب النعل المطاط" للكاتب ياسين التي عالجت موضوع الثورة الفيتنامية.

فرغم كل هذه المحاولات من رجال المسرح للقضاء على ما يقاسيه هذا الفن وتلبية كل حاجياته ومتطلباته التي تجعل منه مسرحا جزائريا قائما بذاته يعبر عن مقومات الشخصيات الجزائرية وماضيها وحاضرها ومستقبلها إلا أن المسرح الجزائري مزال يعاني الكثير من الأزمات والمشاكل حيث يقول مصطفى كاتب عن المسرح سنة 1985:"المسرح الجزائري يعيش حالة من الجمود الانتقالي فرضتها عليه الظروف السياسية الجديدة " ونجد مخلوف بوكروح يستنفر الطاقات

بقوله:" هل من المعقول ألا تقدم المسارح الوطنية الرسمية في الجزائر وخلال موسم 1981/1980 أي عمل مسرحي يذكر....؟؟ هذا مخيف ....هذه كارثة ثقافية".

لقد عاش المسرح الجزائري الاضطرابات والتذبذب والتهميش منذ نشأته فبدل أن ينشأ كفن مستقل بذاته يدّرس في المدارس والجامعات هُمش وتُرك ،ويمكن سرد بعض المشاكل التي لازمته كانت الأولى في اللغة وكانت المشكلة في أي لغة أنسب للعمل المسرحي الفصحى أم العامية؟؟ فكان بين المدافع عن الفصحى التي يرى فيها الرقي والإبداع والشمولية والأخر مناد بالعامية التي يرى فيها المحاكاة للواقع بصدق وعفوية ،ثانيا كانت في الكاتب المسرحي، فالكاتب المسرحي له دور في معالجة الواقع وعكسه وتوجيه الجمهور وتثقيفه فمنذ بداية الثمانينات وجد الكاتب المسرحي نفسه في حيرة ماذا سيكتب؟ ولذلك غاب النص الإبداعي في المسرح الجزائري فالاقتباس يغلب على التأليف وتحولت العروض المسرحية إلى استعراض وادخال الحركات البهلوانية والرقصات المختلفة ،في المقابل إهمال النص ومايحويه من مخزون تراثي كبير ،وأصبح هدف المخرج الإتيان بالجديد وتعالت الدعوات إلى موت المؤلف، حيث أن للمخرج الحق أن يتصرف بالنص كما يشاء وغاب بطبيعة الحال النص المسرحي المبدع، ثالثا الجمهور وهو المتلقي الأول للعروض المقدمة ولكنه هو الأخر يفتقد إليه المسرح الجزائري الذي يعطيه قيمته، وكذا غياب السياسة التثقيفية، فالمسرح الجزائري لايملك جمهورا عريضا يتابع إنتاجاته ،رابعا وهو الجانب المادي حيث لاشك أن هناك غياب في دعم الفنانين والمخرجين والكتاب ،مما يؤثر في جودة العمل المسرحي ورقيه واستمراريته.

الكلمات المفتاحية.

*المسرح *التمثيل *المتلقي *العمل المسرحي *المبدع *التأليف *الإخراج *الدراما *المسرح الفصيح *المسرح العامي *الفرجة *الخشبة *اللغة *الحوار* الشخصية *الصراع* الحبكة الدرامية *العقدة * الحل *الممثل *الجمهور *المداح *القراقوز* الحلقة .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم(رواية ورش).

❖ أولا: المصادر

❖ ابن منظور ،لسان العرب، دار المعارف، القاهرة ،دون طبعة1981، الجزء3، باب السين، مادة سرح .

❖ أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

❖ ابن جني، الخصائص ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة.

❖ أحمد بيوض ،المسرح الجزائري- نشأته وتطوره1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، دون طبعة، الجزائر.

❖ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، ط1998، الجزء1، مادة س-ر-ح .

❖ إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، دار مكتبة سيدي بلعباس الجزائر،الطبعة1، الجزء1، 2009م/1430هـ.

❖ إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر-دراسة في السياق والآفاق-، دار الغرب للنشر والتوزيع ،دون طبعة وهران ،2005.

❖ حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، دون طبعة،2007.

❖ صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر –النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972- دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة 1،عين أمليلة الجزائر.

❖ عبد القادر علولة مسرحية لأقوال الأجواد اللثام ،تقديم رجاء علولة وزارة الثقافة . الجزائر 2009

❖ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي -مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان بيروت الطبعة1، 1997 .

❖ فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا-المسرح الجزائري في عهدية الإستقلال والإحتلال-دار هومة، الجزائر 2000 ،دون طبعة، الجزء 2.

ثانيا:المراجع:

❖ أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر-دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومه الطبعة1،الجزائر،2005.

❖ أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الطبعة2 .

❖ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار التونسية للنشر والتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر طبعة1985.

❖ أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دون طبعة،2007.
❖ إبراهيم أبو زيد، تمثيليات خيال الظل، دار المعارف،الطبعة2 ،القاهرة.
❖ أحمد الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، دون طبعة،1980.
❖ أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية ، القاهرة، الطبعة1، 2001.
❖ ابراهيم عبد الله علوم . المسرح واشكالية الجمهور . المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت،الطبعة1، 2002.
❖ انيس فريحة . اللهجات و أسلوب دراساتها دار الجبل، بيروت، الطبعة1، 1989.
❖ الجبار مدحت، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية،الطبعة2، 1999.
❖ الإدريسي نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت والقاهرة، الطبعة2، 1992.
❖ بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر دون طبعة.

❖ بشطارزي محي الدين، ما ينفع غير الصح ،تحقيق نذير حسي، سلسلة الستار الطبعة 1 ، منشورات المكتبة الوطنية 2005 .
❖ جغلول عبد القادر ،الإستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر2007 .
❖ جاكسون،القضايا الشعرية. ترجمة محمد الوالي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر .
❖ خليل موسى ،المسرحية في الأدب العربي الحديث –تأريخ و تنظير و تحليل- اتحاد كتاب العرب، دمشق ،دون طبعة،1997.
❖ خلوة طالب الإبراهيمي ،الجزائريون والمسألة العربية ،ترجمة محمد يحياتن، دار الحكمة ، الجزائر ،دون طبعة.2007.
❖ دبوز محمد علي ، نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة الجزء 1 ،عالم المعرفة، الجزائر.
❖ سلالي على شروق ،المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، منشورات الجاحظية، الجزائر، دون طبعة،2001.
❖ سعد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المنشورات المكتبية العربية، بيروت، دون طبعة،1976.
❖ سمير سرحان ،كتابات في المسرح ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة،1999.
❖ سعد الله ابو القاسم . تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954 ،دار الغرب الإسلامي، الجزء 5.
❖ شرق الدين علي الرجعي ،علم اللغة عند العرب و رأي علم اللغة الحديث ، دار المعرفة الجامعية ،2002 .
❖ صلاح فضل. شفرات النص ، وزارة الثقافة القاهرة ،الطبعة 01، 1999،
❖ عمارية بلال، شظايا النقد والأدب ، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبعة1989.
❖ عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجزائرية للجزائر، 1983.
❖ عبد القادر القط، من فنون الأدب فن المسرحية، دار النهضة ،بيروت، الطبعة1، 1978.

❖ عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت الطبعة1 1999.
❖ عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار للنشر والتوزيع ،الطبعة1 ،2004 .
❖ عبد المجيد الطيب عمر، منزلة اللغة العربية بين اللغات المعاصرة. الرئاسة العامة لشؤون المسجد الحرام والمسجد النبوي مركز البحث والاحياء العلمي واحياء التراث الاسلامي طبعة1437 .
❖ عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث دار العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، القبة – الجزائر، دون طبعة 2009 .
❖ علي عقلة عرسان، وقفات مع المسرح المنشورات الاتحاد الكتاب العرب دمشق الطبعة 1، 1996 .
❖ علالو ، شروق المسرح الجزائري ، منشورات التبين الجاحظية ، الجزائر 2000.
❖ فؤاد على حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي، الأردن، دون طبعة،1999.
❖ فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دون طبعة،2003.
❖ قسنطيني رشيد،25 مسرحية و نصوصا اخرى ،تحقيق نذير حسين، سلسلة الستار،الطبعة1. منشورات الكتابة .
❖ كمال يوسف الحاج ، فلسفة اللغة ، دار النهار ، بيروت ،دون طبعة،1978.
❖ مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دون طبعة،1982.
❖ مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري-ثلاثين سنة مهام وإعداد ، الجاحظية،طبعة1995.
❖ محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة-دراسات تحليلية مقارنة- دار النهضة العربية، بيروت ،دون طبعة،1977.
❖ محي الدين الدرويش، إعراب القرآن وبيانه، دار اليمامة ودار بن كثير، دمشق، الطبعة7،الجزء4 ، 1999.
❖ محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، نوميديا ، قسنطينة، دون طبعة،2007.
❖ محمد الطمار ، الروابط الثقافية بين الجزائر و الخارج . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ،1987.
❖ محمد خضر ،سعاد الأدب الجزائري المعاصر المكتبة العصرية، بيروت .
❖ محمد دالي ،الأدب المسرحي المعاصر عالم الكتب . الطبعة الاولى ،1999 .
❖ مرتاض عبد الملك، الثقافة العربية في الجزائيين التأثير و التأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982.
❖ مصايف محمد فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث الجزائر ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر 1972.
❖ محمد صالح الخرفي . محمد العيد آل خليفة (مسرحية بلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب . طبعة 1986 .
❖ نبيلة إبراهيم ،قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت،1974.
❖ ندم مقلا قضايا مسرحية ، مطبعة الكاتب العربي ،دمشق ،دون طبعة،1995 .
❖ نهاد الموسى ، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث ، دار الفكر، عمان ،الطبعة 1،1987.

❖ هند قواس، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.
❖ ولد عبد الرحمان كاكي، القراب والصالحين، المسرح الجهوي، مستغانم، 1996.

ثالثا:مجلات:

❖ أحمد منور، مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة والثورة، العدد 10 السنة 1983، الجزائر.
❖ أسطنبولي محبوب ،أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال ،السنة الثامنة، العدد 35،سبتمبر ،أكتوبر 1976.
❖ ابن شنب سعد الدين . المسرح العربي لمدينة الجزائر مجلة الثقافة العدد 55 .
❖ بوكروح مخلوف البعد الثوري للمسرح الجزائري . مجلة المصادر، العدد8 .
❖ بوكروح مخلوف ، مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقلام، العدد6 ،1980، العراق
❖ بوعلام رمضاني، المسرح والثورة الجزائرية، مجلة الجمهور، المسرحية العدد2، السنة 1985.
❖ بوطابع العمري، المسرح الجزائري –النشأة والتطور، مجلة الثقافية،العدد7،6،ص10.
❖ سبايخ بوعلام، الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد97، جانفي ،فيفري1987.
❖ طامر انول . ضمنية الخطاب في المسرح مجلة انسانية عدد 43.

رابعا:رسالات:

❖ بلحوالة سهيلة ، اللغة في المسر ح الجزائري بين طبيعة النص و جمالية الملتقى رسالة ماجستير 2006-2005 .
❖ حقيقي فضيلة . الالتزام في مسرح كاتب ياسين . رسالة ماجستير 2004-2005 .
❖ سوني رحمة، ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير2004-2005.
❖ عبد القادر بوشيبة، رسالة ماجستير ،مسرح علوله(مصادره وجمالياته) 1993-1994.

خامسا:المواقع:

❖ وهيبة وهيبة منداس، رحلة في مفاصل تجربة أب المسرح الجزائري في يوم دراسي حول محي الدين بشطارزي موقع جزايرس http : //www djazairess com/alahrar 6376/2012/09/26

فهرس الموضوعات

الإهداء

مقدمة : ..... أ-د

مدخل: مدخل إلى الفن المسرحي.....**01 -10**

- المسرح المصطلح والمفهوم.....**01**
- العناصر الأدبية في العمل الفني المسرحي.....**04**
- أركان العمل المسرحي.....**08**

- **الفصل الأول: تاريخ المسرح الجزائري.**
- عوامل ظهور المسرح الجزائري.....**11**
- النشأة والتطور.....**13**

- **الفصل الثاني: لغة المسرح الجزائري.**
- لغة المسرح الجزائري.....**34**
- إشكالية اللغة في المسرح الجزائري.....**39**

- **الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحية "ما ينفع غير الصّح" لمحي الدين بشطارزي**
- من هو محي الدين بشطارزي؟.....**55**
- قراءة في عنوان المسرحية.....**56**
- المسرحية عرض وتحليل.....**57**
- الدراسة الفنية للمسرحية.....**58**

خاتمة.....**68**

الملاحق.....**70**

قائمة المصادر والمراجع.....**74**

فهرس الموضوعات..... **78**