الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد- تلمسان
كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية
قسم التاريخ

المثاقفة بين العامي والرسمي في المسرح الجزائري- ولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علم اللهجات

إعداد الطالب:
ساسي عبد الحفيظ

تحت إشراف :
أ/ د. مقنونيف شعيب

لجنة المناقشة:

أ.د عبد الحق زريوح	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د شعيب مقنونيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د.هشام خالدي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تلمسان	عضوا
د. سمير براهم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	عضوا
د.عبد القادر بوشيبة	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي مغنية	عضوا
د. بن عمر عزوز	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران 01	عضوا

السنة الجامعية: 2017-2018

إهداء

إلى أبي رحمه الله وأسكنه الجنة إلى أمي حفظها الله ورعاها

تضيق اللغة بما رحبت به من كلمات لأصف فضلهما...

إلى السيد الفاضل علي زواد ، نعم الأهل والسند

إلى نسيمة وسارة وخليل حفظهم الله وباركهم

إلى إخوتي وأخواتي الأعزاء وكل العائلة الكريمة

وإلى كل معلم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وبعد،

أتوجه بالشكر والامتنان

لأستاذي الفاضل الدكتور مقنونيف شعيب على إشرافه الحريص وتوجيهاته الحكيمة.

وأشكر القائمين على الهيئة العلمية والإدارية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

لتفانيهم الأمثل خدمة للعلم وطالبيه.

ثم الشكر لكل من ساعدني لإنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد.

مقدمة

مقدمة

تهدف هذه المحاولة البحثية إلى تسليط الضوء على موضوع العامي الدارج والفصيح الرسمي في الخطاب المسرحي الجزائري، حيث نرتكز في ذلك على عينات من الأعمال المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي. ولقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع باعتبار ما يكتسيه من أهمية بحثية، ولاسيما أن قضية العامي والفصيح في الخطاب المسرحي، بشكل خاص، باتت تشكل مضمارا بحثيا تتباين من خلاله الطروحات والمواقف، في رصد مختلف العناصر التي تتدخل في اختيار الأداة اللغوية وإبراز النسق الذي تظهر عليه في العمل المسرحي.

وتزيد أهمية هذا النطاق البحثي باعتبار أنه لا يمكن فصل المشهد التواصلي اللغوي الحي عن الخيارات اللغوية التي يقوم بها المسرحي خدمة لنصه الفني، بل وأبعد من ذلك، خدمته للعرض المسرحي كمرحلة حاسمة لانبثاق الفعل اللغوي في لبوسه الدرامي، ومن ثم تطفو طبيعة النمط التواصلي لدى الأفراد كمادة خام يمكن تحويلها إلى فضاء المسرح لصناعة الحوار، ونتاج فني يرسخ جمالياته لدى المتلقي ويَمثُل في ذات الوقت، كانعكاس لنتاج استعمالي لغوي تطبعه السمات الثقافية والاجتماعية للمتلقي.

إن المضمون الذي نحاول وصفه في إطار هذه الدراسة، يقع في الحيز المنبثق عن تقاطع مجال اللغة بما يحمله من سمات التعدد والتنوع من جهة، ومجال الإبداع المسرحي بما يتميز به من سمات خطابية من جهة أخرى. إن هذا التحديد يوفر لنا الانتقال باللغة من واجهة الممارسة التواصلية المتجسدة كمعطى اجتماعي ثقافي إلى حيز الممارسة المسرحية أين تمثُل اللغة كانبثاق لمتطلبات التبليغ الفني.

ويتأسس هذا المنحى البحثي، بداية، من منطلق أن ما يدفع بحركية الظاهرة المسرحية على نحو مستمر، هو ذلك النشاط المتزامن بينها وبين ظواهر أخرى، ترتبط بممارسات الأفراد في المجتمع وتؤثر

في سماته التواصلية. يتجسد هذا السياق بشكل بارز في علاقة اللغة بالمسرح، كمجال جدير بالاهتمام، إذ لا شك في أن ما تحمله اللغة من معطيات على الصعيد الاجتماعي والثقافي للأفراد في واقعهم، يجسد مرجعا حاسما في توجيه الخطاب المسرحي ويلعب دورا تأثيريا في تشكيل عناصره.

وبهذا المعنى، تكون اللغة في سياق الفعل المسرحي مرهونة برصد السمات التي يمليها المكون السوسيو-لغوي والثقافي. إذ أنه لا يمكن إغفال هذا المكون عند وصف اللغة المسرحية، من حيث أنه يجسد نطاقا مرجعيا، يفرض متغيراته على لغة المسرح ويقترح الحدود الواصفة لاختيار قوالب التعبير، بشكل يتوافق مع السجل اللغوي لدى الأفراد، الأمر الذي يجعل بنية اللغة المسرحية في تناظر مع مكونات الممارسة التواصلية للأفراد في واقعهم.

وفي خضم ذلك، فإنه لا يمكن للغة المسرحية أن تجسد شرط التناظر بين المرسل والمتلقي دون الوعي بتلك المحددات الجوهرية لطبيعة لغة الأفراد وما ينتج عنها من قالب لغوي سائد لدى الجماعة المتكلمة والذي يتجسد في نطاق شروط تفاعلية تضمن تحقيق الحاجة التواصلية للأفراد المتكلمين.

وبمعنى آخر، فإنه لا يمكن الفصل بين النمط التواصلي ومؤطرات الهوية والانتماء الثقافي والاجتماعي التي ترسم الحدود المميزة لجماعة متكلمة عن أخرى؛ والتي تنطبع حتما على الخطاب من وجهة الانتاج والتلقي وعلى طبيعته بين شفاهي ونصي كتابي، والحديث عن لغة المسرح هو حديث عن التأثير والتوجيه الذي يمكن للنسق التواصلي العام للأفراد أن يمارسه على اللغة في حيز الابداع المسرحي.

ومن هذا السياق، يتكون الوعي السوسيو-لغوي والثقافي لدى المسرحي في انتاج لغته حسب ما يقترحه القالب التعبيري المتأصل لدى الأفراد من أعراف تواصلية، فيكون دور المسرحي دورا

توجيها لبنية اللغة داخل حدود هذا القالب قصد تحقيق شرط المفهومية وملائمة الخطاب لتطلعات المشاهد-المستمع على مستوى التلقي والتأثير فيه بواسطة عرض متمخض عن نص تلعب اللغة دورا حاسما فيه.

وإسقاطا لذلك، فإذا ما صوبنا النظر إلى المشهد اللغوي الاجتماعي في الجزائر، نجد أن القالب اللغوي يأخذ مستويات تواصلية معينة داخل الخطاطة اللسانية، من استعمال عامي تندرج تحته لهجات متنوعة ويرتبط بمتغيرات كالموقع الجغرافي والمميزات الاجتماعية والثقافية، وتنوع فصيح مكتوب ويرتبط بفضاءات تواصلية رسمية محددة ويفسر بمتغيرات مختلفة كالمستوى التعليمي والثقافي للأفراد، وتنوع يجمع بين العامي والفصيح ويقرب بينهما. ولا شك في أن الخطاب المسرحي متأثر بالمعطيات التي تفرزها خصائص المشهد اللغوي والثقافي للمجتمع بشمل يجعله مرآة عاكسة لمنحى التفاعل الحاصل بين الأفراد.

تبعا لذلك، وبالنظر إلى التجربة اللغوية التي أفرزتها بعض الأعمال المسرحية في الجزائر، يمكن أن نلاحظ بسهولة الوعي الكبير بالتوظيف الأمثل للقالب الذي يخدم الأفراد على مستوى التلقي ويخدم الغاية الفنية في آن واحد، ويبرز في هذا الصدد بأن تناول المسرحي للمادة اللغوية في منشئها السوسيوثقافي ليس بالأمر الثانوي بل يترسخ كاختيار له مبرراته ودوافعه التبليغية والفنية. ومن هذا الاعتبار يأتي الاختيار بين القالبين العامي والفصيح في نسيج اللغة المسرحية بشكل يساير ويعكس الوضع اللغوي لدى الأفراد من جهة، ويرقى إلى ما تقتضيه الحاجة التبليغية المسرحية من جهة أخرى.

وتبعا لهذ المضمون، فإن التجربة المسرحية الجزائرية توفر وعاء غنيا لتشخيص عدة قضايا ترتبط بالمسرح وبلغته، وفي هذا الشأن تمثل قضية العامي والفصيح في المسرح الجزائري كأحد المحاور التي

نالت اهتماما واسعا، وتباينا في الطروحات والمواقف، ولا تزال هذه القضية تفتح مجالا واسعا للبحث والتشخيص تجاوبا مع تساؤلات مختلفة في هذا المضمار.

تبعا لهذا الوصف، تتلخص إشكالية البحث حول ماهية العلاقة بين العامية الجزائرية والعربية الفصحى من خلال الخطاب المسرحي الجزائري، وهو الأمر الذي يقودنا إلى التساؤل عن الشكل الذي يأخذه هذا الازدواج اللغوي في نطاق اللغة المسرحية التي يختارها المؤلف لعمله الفني، وعن مدى تجلي المعطى السوسيولغوي والثقافي في سياق لغة المسرح باعتبار أن توظيف العامي والفصيح في الخطاب الواحد لا يمكن تفسيره بمعزل عن الظاهرة السوسيولسانية بشكل عام ولا ينفصل عن توصيف خاص لوضع "ديغلوسي" (Diglossic) تتسم به الجماعة المتكلمة ويفرض نفسه على الاختيار اللغوي للمؤلف المسرحي.

إن الطرح على هذا المنوال سيحيلنا حتما إلى فحص الخطاب المسرحي الجزائري بدافع ترصد الوسيط اللغوي ووصفه وتشخيص أبعاد توظيف العامي والفصيح في لغة المسرح. وتطبيقيا، فقد وقع اختيارنا على مدونة تضم بعض أعمال المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي. وإن ما يبرر اختيارنا هذا هو أن المؤلف صاحب تجربة رائدة ومحاولة فريدة في نسج خطاب مسرحي ينهل من اللغة في واقعها ويؤسس للغة مسرحية في اتساق وانسجام مع الممارسة اللغوية في حيزها الاجتماعي والثقافي.

يتأسس هذا البحث على جملة من الفرضيات تطرح في ذات الوقت ما نتطلع إليه من نتائج وتكون معلما يعيننا لنلقي بالبحث على مسار يتجاوب مع الإشكالية المطروحة، ومن منطلق ملاحظتنا الأولية وفحصنا المبدئي لمادة البحث وبالنظر إلى النطاق الذي ترسمه الإشكالية، يمكن أن نفترض في مستهل هذا البحث ما يلي:

- اللغة المسرحية نتاج متأثر بالاستعمال اللغوي للأفراد، وهي قالب تعبيري خاص يراعي الوضعيات اللغوية التي تنتجها المواقف الدرامية؛ ومنه نفترض أن استعمال العامي أو الفصيح تابع لمتطلبات هذه المواقف؛ فكل نمط لغوي يتم توظيفه تبعا لموضوعات محددة ومضامين مستهدفة.

- إن اختيار الوسيط اللغوي بين عامي وفصيح يرتبط بشكل تداولي بتحقيق التبليغ والتأثير على المتلقي المسرحي. وبمعنى آخر، ينتج المسرحي لغته حسب ما يقترحه القالب اللغوي السائد لدى الأفراد، فيكون دوره توجيها لبنية اللغة داخل حدود هذا القالب قصد تحقيق شرط المفهومية وملائمة الخطاب لتطلعات المتلقي.

- اعتماد المستوى العامي في اللغة المسرحية يفرضه السياق الذي ينسجه المسرحي ولاسيما بتوظيف أشكال التعبير الشعبي (تبعا للمدونة) فتكون العامية أداة نقل للدلالات الاجتماعية والثقافية من منشئها الشعبي إلى خشبة المسرح.

- لا يستقل المستوى العامي بمسكوكات وجذور خاصة به ولكن هو في تطعيم دائم من الفصيح من أجل أن يفي بالغرض التعبيري في نطاق التداول المسرحي. في هذا نفترض بأن العامية ما هي إلا مستوى من المستويات اللغوية التي تتضمنها اللغة المسرحية والتي يدخل توظيفها في إطار تناوب شفري بينها وبين الفصحى، أين تطفو العامية كمستوى يحمل المعجم الفصيح بانحراف صوتي تابع لاستعمال الجماعة المتكلمة.

وبالتجاوب مع إشكالية البحث فإن بحثنا يتضمن الخطوات التالية:

يبدأ البحث بمدخل يمهد المفاهيم الأساسية، ويقدم مختصرا عن نشأة المسرح الجزائري وتطوره، ويُتبع ذلك بإطار تعريفي يقدم للمسرحي ولد عبد الرحمن كاكي وتجربته المسرحية.

يتناول الفصل الأول تشخيص الإطار المعرفي للعامي والفصيح في الوسط اللغوي، ونستهل ذلك بإبراز مفهوم اللغة وتطوره في المنظور السوسيولغوي أين تتحدد اللغة كظاهرة اجتماعية. بعد ذلك نشرع في تشخيص علاقة العامي بالفصيح في إطار اللغة العربية، حيث أن هذه القضية قد نالت حظها من الدراسة والتمحيص على يد القدماء والمحدثين الذين جادوا بطروحات أثرت علم اللغة الاجتماعي بشكل عام وأيقظت الانتباه الخاص لمسألة الازدواج اللغوي في مناحي مختلفة.

وفي مبحث أخير سنتعرض لقضية الفصيح العامي في الواقع اللغوي الجزائري مع إبداء مكانة اللغة العربية الفصحى في الجزائر والصلة التي تنشأ بينها وبين العامية.

في الفصل الثاني سنحاول تسليط الضوء على إطار اللغة المسرحية من خلال رصد مسار بعض الأعمال المسرحية والتي تتنوع لغتها بين العامي والفصيح. ومن أجل ذلك، سنقوم بداية، بوصف أثر البعد السوسيولغوي وما يحمله من عناصر على لغة المسرح بشكل يوضح علاقة المعطى اللغوي الاجتماعي بلغة المسرح، ثم نقف على التجربة المسرحية الجزائرية لوصف الأعمال المسرحية والتي أنجزت سواء بالعربية الفصحى أو بالعامية.

في شق آخر، يتناول الفصل الثالث محور اللغة المسرحية وأشكال التعبير الشعبي، وهذا بالنظر إلى التوظيف الكثيف للمادة التراثية في المسرح الجزائري مما يجعل الأداة اللغوية التي يختارها المسرحي لأعماله، بغض النظر عن طبيعتها عامية أو فصحى، بمثابة وعاء زاخر بدلالات ثقافية في المجتمع.

يتناول الفصل الرابع رصدُ المستويين الفصيح والعامي في الخطاب المسرحي من خلال التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي. نستهل ذلك بداية في المبحث الأول، بتقديم الموارد النصية للمدونة ووصفها وإبراز خطوات التشخيص التطبيقي. نتبع ذلك بمحاولة تحديد مظاهر التداخل بين العامي والفصيح في المبحث الثاني، من خلال رصد الانتقال بين المستويين العامي والفصيح وما يتخلله من مظاهر لغوية.

وتناولنا في المبحث الثالث، مستوى إدراج الفصيح في الخطاب المسرحي وتحديد دوافعه، مع إبراز بعض المظاهر اللغوية في النص المسرحي كتوظيف القوالب الثابتة والمفردات والعبارات الخاصة من كلا المستويين العامي والفصيح.

في ذات الإطار، نقوم بوصف المستوى الذي يتوسط العامي والفصيح في الخطاب المسرحي كمؤشر يدل على محاولة المؤلف الارتقاء باللغة المسرحية بواسطة استبدال ما هو عامي وسوقي باللفظ الفصيح؛ أو بما توفر من ألفاظ عامية مهذبة تقترب من الفصحى. كما نقوم في مبحث آخر بوصف المستوى العامي في الخطاب المسرحي محاولين تبين خصائص العامية الجزائرية وتجليها من خلال لغة المسرح.

وفي الأخير نقدم إطارا يضم مستوى دلاليا يتناول لغة المسرح وعلاقتها بالسياق الثقافي والاجتماعي من خلال ما توفره مدونة البحث من أمثلة تطابق هذا المفاد. بعد هذا، نخلص إلى خلاصة تتضمن نتائج هذا الفصل. وتنتهي الدراسة بخاتمة نعرض من خلالها خلصنا إليه من نتائج.

ولقد اعتمدنا في هذا البحث على الوصف والتحليل من أجل الرصد النظري للموضوع والتشخيص التطبيقي للمادة اللغوية في مدونة البحث. وتقسيم البحث المذكور آنفا يعكس خطوات منهجية تبدأ

بوصف لسياق نظري سوسيولغوي للعامي والفصيح يتبعه في الفصل الثاني تصويب لعلاقة بين المسرح واللغة في إطارها الاستعمالي ومنه تحديد الإطار المنهجي لدراسة العامي والفصيح في الخطاب المسرحي باعتبار مؤثرات الوسط اللغوي. هذا الإطار يخولنا الانتقال إلى معالجة المدونة تبعا للسياق الموصوف في وجهة تطبيقية.

وعلى المستوى البيبليوغرافي للبحث، فقد اعتمدنا على جملة من المراجع التي يمكن تصنيفها حسب قسمين قسم يخص الدراسات اللغوية واللغوية الاجتماعية حول اللغة العربية الفصحى وعاميتها وأدبيات الازدواج اللغوي في الخطاب، وقسم يخص الدراسات الوصفية للمسرح وقضاياه كاللغة والتأليف المسرحي. وبما أنه لا يمكننا حصر كل المراجع والمصادر في هذا الإطار نورد بعض العناوين على سبيل المثال، فمن المصادر اللغوية التراثية فقد اعتمدنا على المزهر في علوم اللغة وأنواعها للعلامة السيوطي وبحر العوام فيما أصاب فيه العوام لابن الحنبلي والبصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي والإيضاح في علل النحو لأبي القاسم الزجاجي.

وقد نهل البحث من كتابات بعض المحدثين، فمن أهم البحوث والمقالات في هذا المقام يمكن الإشارة إلى أعمال د.خولة طالب الإبراهيمي، في دراستها حول ديناميكية مستويات اللغة العربية. وكذا أبحاث د. صالح بلعيد، ولاسيما تلك التي اعتنت باللغة العربية في الواقع الجزائري. وفي علاقة العامي بالفصيح اعتمدنا بشكل بارز على أعمال كل من الأستاذ عبد الرحمن الحاج صالح، ودراساته حول العاميات العربية ولغة التخاطب الفصيحة. واستفدنا في هذا الإطار كذلك من أبحاث د. عبد الجليل مرتاض خاصة دراسته الموسومة العامي والفصيح في ضوء لغة الأم، واستنرنا بما كتبه نهاد الموسى حول قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث، بالإضافة إلى ما قدمه الباحث محمد عطوات عبد الوهاب في اللغة الفصحى والعامية. أما في البعد السوسيولغوي فقد اعتمدنا على جملة

من البحوث العربية والمترجمة والأجنبية منها بيار أشار، "سوسيولوجيا اللغة"، وعبد الواحد وافي، "اللغة والمجتمع". جان لوي كالفي. "حرب اللغات والسياسات اللغوية" وغيرها من المقالات والكتب.

أما في الجانب الذي يخص الدراسات المسرحية، فقد اعتمدنا على مجموعة من المؤلفين والباحثين منهم عمرون نور الدين، "اللغة العربية واستعمالاتها في المسرح الجزائري" 2008، وكتابه "المسار المسرحي الجزائري" 2006. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل 2003. كما اعتمدنا على معاجم تبين المصطلح المسرحي مثل مؤلف قصاب حسن وماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض 1997، ومعجم بافيس المترجم 2015. بالإضافة إلى عدد من المراجع التي تصف المسار المسرحي الجزائري وقضاياه مثل مؤلف مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري 1982 . أعمال الباحث ميرات العيد، مثل: الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري 2000. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1998. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر 2007. كما استأنس البحث ببعض الدراسات المسرحية والرسائل العلمية التي تعرضت لموضوعات المسرح الجزائري بالتعريف والوصف والتحليل الذي ساعدنا على نسج منظورنا في هذا البحث.

بعد هذا العرض، ننتهي إلى القول بأن عملنا هو محاولة لتسليط الضوء على قضية العامي والفصيح من خلال الخطاب المسرحي، وهو نطاق بحثي، مثلما يفتح أمام الباحث فرصة الولوج إلى مساحة معرفية ثرية وشاسعة، فإنه لا يخلوا من التحديات والصعاب على صعيد الدراسة النظرية والتطبيقية. لكن رغم المشاق العارضة إلا أن رغبتنا في طرق هذا المضمار كانت أكيدة ولاسيما بعد اطلاعنا على ما توفره المدونة البحثية من مادة معتبرة وعينة تعرفنا بثراء التأليف المسرحي الجزائري بأنواعه المتعددة وموضوعاته المختلفة.

وتبقى هذه المحاولة البحثية بما قد تحمله من صواب أو تعثر، مساهمة نرجو بها أن تكون فاتحة لبحوث أخرى تصوب ما قصر في عملنا وتزيدنا اطلاعا وتمحيصا.

وختاما، أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المحترم الدكتور مقنونيف شعيب، الذي تعهد هذا البحث بالرعاية منذ بدايته، فلم يدخر جهدا لتقديم العون بجميل النصح وحكيم التوجيه والحرص الأكيد. وعرفانا بالفضل، أضم كلمتي إلى شهادة غيري من الطلبة والباحثين الذين أشرف عليهم، حيث كان خير معين ومرافق في دروب البحث ورفع راية العلم. فجزاه الله عنا خير الجزاء وأدامه الله ذخرا للجامعة الجزائرية.

ساسي عبد الحفيظ

تلمسان،2018/04/03

مدخل إلى المفاهيم

1. الاستعمال اللغوي بين العامي والفصيح
2. الخطاب المسرحي
3. المسرح واللغة
4. المسرح الجزائري
5. التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي
6. خصوصية مسرح كاكي

تمهيد:

جبل الانسان على التعبير عن حاجاته وأغراضه والافصاح عن عواطفه وإبداء أفكاره كطبيعة تمكنه من أداء دوره التفاعلي وشرط يؤكد به انتمائه للمجتمع. وينبثق عن الحاجة التعبيرية للإنسان ممارسات تنتهي إلى نتاج صور تعكس مآثره وتراكمات تتضح من خلالها إنجازاته الحضارية والفكرية. في خضم ذلك، تعتبر اللغة الجوهر الفاعل والشرط الأساسي لهذا النشاط الإنساني والوسيلة الاجتماعية والأداة الفنية التي من خلالها يرسخ معالم وجوده عبر الأزمنة، والتي من خلالها ينقل إبداعاته كصفحة نقرأ من خلالها مسيرته ومواقفه وممارساته.

لقد ارتبطت الحاجة التعبيرية عبر الزمن بالقيمة الجمالية التي يحاول الانسان من خلالها أن يرقى إلى تشكيل الصورة المعبرة بشكل بليغ عما يختلج خاطره برسالات تؤثر في وعي المتلقي. ومنه انبثقت الأشكال التعبيرية الجمالية كقوالب تتميز بشاعريتها وعمقها الدلالي عن مستوى الأداء اللغوي في شكله الخام، لينتقل الخطاب من كنف الممارسة التواصلية إلى سياق الابداع الفني والأدبي. ومن هنا نشأت النماذج الأدبية في شكل أجناس متعددة تتقاطع في غاية الانسان إلى استنطاق أعماقه الفكرية وترجمة ممارساته ونشاطه الحضاري والإنساني. وفي هذا النطاق، يعتبر المسرح أحد المجالات التي تبلور فهمها وتأسيسها لدى الانسان ليفتح بها أفقا تعبيريا خاصا يؤسس به فنا يتميز عن أنواع الإبداع الأخرى، في كونه فنا وأدبا يرتحل بالكلمة من حيز الكتابة والنص إلى حيز الفعل المشاهد. إن هذه الخاصية لوحدها تكفي لأن تسم الخطاب المسرحي وتميزه عن غيره من الأجناس.

وبالنظر إلى الأهمية التي يكتسيها الخطاب المسرحي في شتى البحوث الفنية واللغوية، فقد أثيرت عدة قضايا وأوجه تتعاطى مع المسرح باعتباره أدبا يرتبط بقيم جمالية وإبداعية ويمثل عنصرا هاما في

حيز الفعل الثقافي الفني. وفي هذا الشأن فإن من بين القضايا التي تأخذ حيزا كبيرا من الاهتمام تلك التي تتعلق باللغة المسرحية والأطر التي ترتبط بالوسيط اللغوي الذي يتبناه المؤلف المسرحي في أعماله. ومن جملة ما قد يبرز في هذا الشأن على صعيد التأليف المسرحي العربي قضية العامي والفصيح التي رصدت في مختلف الدراسات والبحوث بشكل يتفتح على تساؤلات مختلفة في أبعاد شتى تعكس ما يحدث في طرف الممارسة التواصلية الحية كإطار له أثره على اختيار الأداة اللغوية في التعبير المسرحي.

1. الاستعمال اللغوي بين العامي والفصيح:

من منطلق ما أكده العالم إدوارد سابير بأن كل نموذج ثقافي وكل فعل أو سلوك اجتماعي يحتوي ضمنيا فعلا تواصليا بشكل ظاهر أو بشكل ضمني وإن الأداة لهذا التواصل هي اللغة[1]. وتبعا لذلك فإن اللغة في واقعها الاستعمالي تمثل جسدا وثيق الصلة بثقافة الأفراد، حتى أننا يمكن وصفها بالمرآة العاكسة لثقافة المتكلمين. وتتجذر هذه الصلة في أنها تمتد إلى علاقتها بتفكير مستعمليها في وسطهم وهم يفكرون في حدودها. هذا بالنظر إلى أنها واحدة من أكثر وسائل الترميز أهمية، فاللغات ترتبط بنظم المعنى بفضل ما تضطلع به من وظائف بالمجتمعات الإنسانية، لذلك، ومن سمات اللغة تغير المعاني وطريقة النطق بمرور الوقت، ويمكن أن نرجع كثير من التغير في دلالات الألفاظ وتطورها إلى وقوع تغيرات في الثقافة غير اللغوية، أي ما تعلق بالنواحي الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تحيط باللغة.[2]"

[1] - Sapir, E. (1921). Language. New York: Harcourt Brace. p 104

[2]- مها فوزي محمد معاذ، أنثربولوجيا اللغة ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2009، ص6

ويعرف المجتمع بنفسه من خلال اللغة التي تتجسد من خلال ممارسات الأفراد الحية كظاهرة اجتماعية ثقافية، فهي تعكس معالم هذا المجتمع وهويته وتصور الخبرة التي يشترك فيها أعضاء المجتمع الكلامي، ذلك أن الكلمات التي ينطق بها الناس تشير إلى خبرة مشتركة بين الأفراد حيث "تستخدم هذه الكلمات في شرح وقائع أو أفكار أو أحداث قابلة للنقل؛ لأنها تشير إلى مخزون من المعرفة بهذا العالم يشترك فيه آخرون وتعكس الكلمات أيضا مواقف كتابها ومعتقداتهم ووجهات نظرهم التي قد يشاركهم فيها آخرون أيضا. تضطلع اللغة في الحالتين بالتعبير عن واقع ثقافي[1]. ومن ذلك يمكن القول بأن الاختلاف الذي ينشأ بين اللغات ليس اختلافا في الشفرة اللغوية ذاتها فحسب وإنما هي اختلافات في المعاني الدلالية الخاصة بتلك الشفرات التي يستعملها المتكلمون، وهي المعاني التي تميز العلامة اللغوية كعلامة ثقافية.[2]

ويترتب عن اقتران اللغة بالثقافة تأثر اللغة بما يطبع هذه الثقافة من خصائص ومواصفات يتحدد من خلالها تمييز مستوى هذه الثقافة بين رسمي والشعبي محلي. وفي خضم هذا التصنيف، تؤدي اللغة وظائفها بشكل يحكمه سياق كل مستوى ثقافي، فحالة اللغة العربية الفصحى بما لها من مكانة تاريخية وقيمة حضارية وارتباط بمقتضيات رسمية تجعلها تأخذ مكانتها كنموذج مرتبط بالثقافة العالية أو الرسمية، وفي المقابل تأخذ العامية موقعها كلسان ناطق عن الثقافة الشعبية المتميزة بالممارسة الشفوية العفوية. ومن هذا يمكن القول بأن اللغة بمظهريها العامي والفصيح تحقق ازدواجا طبيعيا يتماشى بشكل يتناظر مع الثقافة بنمطيها الرسمي والشعبي.

[1]- كلير كرامش، اللغة والثقافة ترجمة أحمد الشيمي، الطبعة العربية الأولى، وزارة الثقافة والفنون و التراث، قطر، 2010 ص 15

[2]- نفس المرجع، ص 38

وتتعزز هذه الفكرة باعتبار أن اللغة منظومة للرموز وإن " الرموز التي تكون هوية شعب من الشعوب أو أمة من الأمم تستسقي مضمونها ومعانيها وأهميتها من كلا النوعين، الرسمي والشعبي، من الثقافة[1]". لذلك يمكن القول بان حدوث الازدواج اللغوي في الخطاب هو احتضان للدلالات الثقافية في أبعادها الرسمية والمحلية. فمن خلال الأداء اللغوي يبرز الخطاب كحيز قابل لاحتواء وضعيات وموضوعات مختلفة كنتاج لطبيعة اللغة اللينة وقابليتها لإفراز الدلالات المختلفة تبعا للسياق المراد تحقيقه، فالمتكلم ينتقل من مستوى لآخر، من وضعية لأخرى فيكون استعماله أقرب إلى الفصيح إذا تعلق الأمر بحديثه عن وازع ديني وخلقي، أو نقل خبر متداول في الصحافة، وينتقل تارة أخرى إلى العامي لسرد حكاية أو نكتة بغية الترفيه. ويختلف استعماله تبعا للمقام، فكلام المسؤول في اجتماع يختلف عن حديثه مع أصدقائه في المقهى، وأسلوب المتكلم في شؤون الإدارة غير أسلوب المتحدث مع أهله في البيت، وخطاب المعلم للتلميذ يختلف عن كلام الفلاح عن عمله، إلى غير ذلك من المقامات التي تفرض أسلوبا محددا يتماشى والوضعية اللغوية ويحترم إطارها بين رسمي يدرج الألفاظ الفصيحة أو القريبة من الفصحى وعفوي مسترسل يتلاءم مع الوضعية والمتلقي في بيئته الشعبية. كما أن الفصيح يرتبط بالثقافة الأدبية الرسمية بالنظر إلى ما تخوله من أداء كتابي إبداعي ينتج عنه التأليف الأدبي بأجناسه المختلفة، ومن جهة أخرى، يتجسد العامي كأداة طبيعية لإبداعات الأدب الشعبي بأنواعه المختلفة.

ويظهر تأثير الثقافة في اللغة في توجيهها لاستخدام اللغة مانحة إياها بعدا اجتماعيا. فمثلا إذا ما صوبنا النظر إلى اللغة المكتوبة والمطبوعة بالنظر إلى من يتلقاها، فإن "الأعراف الثقافية هي التي

[1]- شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله، فلسطين، 2011، ص 48

تمنح النص جواز المرور إلى القارئ؛ فالمهم ليس ما نكتبه أو لمن أو في أية ظروف ولكن المهم هو نوع النص الذي نقدمه أي نص تسمح به الأعراف الثقافية للمجتمع. وهذه الأشكال التي تتم داخل اللغة أو التي نسميها أشكال التفاعل والتفسير، إنما تشكل جزءا من الطقس اللامرئي الذي تفرضه الثقافة على مستخدمي اللغة. هذه هي طريقة الثقافة في إسباغ النظام على استخدام اللغة[1]".

وعن علاقة اللغة بالثقافة في مستوييها الرسمي والشعبي، فإن فالثقافة في شقها الرسمي تنتقل من جيل إلى جيل من خلال المؤسسات والأجهزة الرسمية أو شبه الرسمية مثل التربية والتعليم والجامعات والمؤسسات الدينية الرسمية؛ وتكون اللغة المعيارية هي الوسيلة الأساسية للتواصل في السياقات التي تطرحها الثقافة الرسمية. أما الثقافة الشعبية أو أساليب الحياة الشعبية فهي النتاج العفوي الجماعي المعبر عن شعور وعواطف وحاجات وضمير أبناء الشعب بشكل عام، وليس النخبة أو المجموعة الخاصة، وتنتقل من جيل إلى جيل، كما تنتشر بين الناس من جماعة إلى أخرى ومن فئة إلى أخرى، بشكل عفوين مشافه أو عن طريق التقليد والمحاكات والملاحظة[2]، وتكون العامية أو الاستعمال الدارج الوسيلة التي يتحقق بها التواصل اللغوي في هذا الإطار.

وبالنسبة لموقع المتكلم في هذه العلاقة، فيرتبط استخدام اللغة بمعايير الموائمة الاجتماعية التي تفرض على المتكلمين نظاما للانتقاء، حسب متغيرات مختلفة، فمتغير السن يفرض علينا انتقاء الألفاظ في حديثنا مع الطفل كما نقوم باختيار العبارات المناسبة إذا ما توجهنا بالحديث إلى رجل مسن، وكتغير المكانة الاجتماعية يفرض علينا سلوكا لفظيا مع إمام المسجد يختلف عن سلوكنا الكلامي مع صديق حميم.

[1]- كلير كرامش، اللغة والثقافة، مرجع سابق، ص 19

[2]- شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص 46-47

بالإضافة إلى ذلك، تعكس الممارسة الكلامية في المجتمع الكلامي صفة المشاركة، إذ "يعكس استعمال المتكلمين مواقفهم ومعتقداتهم وقيمهم المشتركة، ويتجلى ذلك فيما يتفقون على قوله أو ما يرغبون عن الإفصاح عنه، وكذلك في الكيفية التي ينجزون بها حديثهم[1]. وفي خضم ذلك، هناك أدوار على المتكلم والسامع أن يكتسبها بنفسه من خلال ما يقوله والطريقة التي يقوله بها. إذ يمارس المشارك في المبادلات الكلامية أدوارا اجتماعية مختلفة تكشف الكثير عن الشخصية الاجتماعية الني يريدون تمثيلها، وكما تكشف الكثير أيضا عن الشخصيات الاجتماعية التي يدعونها لأنفسهم أما محادثيهم. وهم يمارسون تلك الأدوار من خلال نوعية اللغة [2]، أو النوع اللغوي كأن يكون فصيحا أو عاميا أو استعمالا بين النوعين في الخطاب.

والحقيقة التي لا يمكن إنكارها هو تفوق الفصيح على العامي لما يتصل به من شروط تثبته كأداة لغوية تسهم في الإنتاج المعرفي والبروز الحضاري ولما يتوفر لها من ظروف تزيد في نفوذها ، ففي حالة اللغة العربية الفصحى يعتبر العامل الديني ذا أهمية قصوى وقد كان من الواضح جدا ارتباط تقدم اللغة العربية وانتشارها بانتشار الدين الإسلامي.[3]". فضلا عن القيمة الذاتية التي تكتسيها، حيث يقول فاندريس في هذا الصدد، في كتابه اللغة مشيرا إلى خاصية التفوق الذي تتميز به اللغة العربية" القدرة على الانتشار التي نشاهدها في بعض اللغات الأوروبية أو السامية (ومنها اللغة العربية) ترجع بلا شك إلى أسباب معقدة، ولكن القيمة الذاتية للغة لها في ذلك نصيب.[4]"

1- كلير كرمش، اللغة والثقافة، مرجع سابق، ص 20

2- نفس المرجع، ص 59

3- ينظر: أحمد مختار عمر، تاريخ اللغة العربية في مصر، وزارة الثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب و التأليف و النشر، 1970، ص 20-21

4 - Vendreys, Language, A linguistic introuction to history, First Ed, 1925, New York, P.209

ومع التباين القائم بين الفصحى والعامية إلا أن أهمية الفصحى تقف جنبا إلى جنب بجانب أهمية العامية بالنسبة لأفراد المجتمع ، ونحن نلاحظ في مجتمعنا أن أبناء اللغة العامية وخاصة الذين لم يتعلموا الفصحى إلا أنهم يفهمونها وتصل معانيها إليهم ولو مجملة إلى آذانهم في صورة الفهم و الوعي، فإذا استقصينا نواحي الصلة بين أفراد الشعب الذين لم يتعلموا وبين اللغة الفصحى قبل انتشار الصحافة والإذاعة و التلفزيون خاصة في الريف، نجد أن الصلة تكاد تنحصر في مقامات كخطبة الجمعة التي يسمعونها أو يسمعها معظمهم كل أسبوع حيث أنها تلقى باللغة الفصيحة وبعض سور القرآن التي يحفظونها[1]، بالإضافة إلى ما قد يدخل في خبرتهم اللغوية الشفوية والتي تعكس الرقي اللغوي المنبثق من الادب الشعبي من حيث الألفاظ الفصيحة و الأساليب العربية التي يتضمنها. وهذا الادب الشعبي يتداولونه فيما بينهم ويستمعون إليه في حياتهم اليومية فيديرون في مجالسهم ويسمرون في لياليهم بآدابهم الشائعة فيهم حسب اختلاف المناطق والمجتمعات، كما يستمعون في المناسبات إلى الأغاني والتواشيح وما إلى ذلك من فنون الأدب الشعبي[2]". ومن بين مميزات الثقافة اللغوية في المجتمع الكلامي العربي هو قرب العامة من فهم العربية الفصيحة وهو الأمر الذي قد يغيب في لغات أخرى عرفت سرعة كبيرة في التحول، فمثلا إنجليزية القرن الثامن عشر وإنجليزية القرن الواحد والعشرين تختلف اختلافا كبيرا، حيث أ، المواطن الإنجليزي حتى المتعلم والمثقف لا يكاد يفه لغة أدبيه الكبير "شكسبير" دون الرجوع إلى المعاجم القديمة، كما يوجد فارق واسع بين لغة الكتابة عندهم وبين اللهجات التي يتحدث بها الناس في حياتهم اليومية" [3]. من هذا المفاد يتحدد لدينا بأن وصف الازدواج اللغوي في نطاق اللغة العربية يختلف عن نماذج الازدواج في اللغات

[1]- عبد الحليم حفني، المراثي الشعبية ، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997، ص 242

[2]- نفس المرجع، ص 243

[3]- مها فوزي محمد معاذ ، أنثروبولوجيا اللغة، مرجع سابق، ص 204

الأخرى، إذ أن العامي في سياق العربية يرتبط بالفصيح من ناحية الأصل ويختلف عنه في أنه أداء أكثر استرسالا واستعمال يتحرر من قيود اللغة المكتوبة ذلك لطبيعته الشفوية والعفوية.

وفي سياق تابع، فإن تعبيرنا عن المثاقفة بين الرسمي والعامي هو إشارة لنطاق يحتوي يحتمل تمازج نموذجين لغويين في ذات الخطاب، كل منهما له وظائفه ومحدداته الثقافية. إذ يكمن التمييز بين العامي والفصيح من خلال الأدوار التي يؤديها كل منهما ومستوى الأداء والانتشار الذي يشغله كل نمط لغوي. فلغة التخاطب الفصيحة مرتبطة بمقامات تجعلها لغة الثقافة العالية أو الثقافة الرسمية، أما العامية فهي أكثر ارتباطا بالحياة اليومية للأفراد في واقعهم المحلي، وفي مقابل رسمية الفصيح، فإن العامية تجسد وسيلة التواصل الشعبي والتي لا تخلو من الرموز والدلالات العاكسة لنطاق الثقافة الشعبية أو غير الرسمية، وإن ازدواج العامي والفصيح في اللغة هو تقاطع يعكس مثاقفة بينهما تجعل من الخطاب وعاء للتلاقح بين الاستعمال الفصيح بسمته الخطابية الرسمية المهذبة لصيغه، مع الاستعمال العامي الذي يثري الإنتاج اللغوي بسماته الشفاهية الشعبية. ومن بين ما يمكن أن يعكس تأثر الخطاب في هذا المنحى، هو ما يمكن أن نلمسه عند وقوفنا على الخطاب المسرحي الجزائري ولاسيما عبر التجارب التي عمدت على التراث كمصدر لها، حيث اشتهرت عدة وجوه فنية ومسرحية جزائرية في هذا الإطار بإنتاجها لخطاب يثاقف أو يمازج بين القالب اللغوي العامي والقالب اللغوي الرسمي بشكل يجعل من التعبير المسرحي إطار يحتوي ثقافة الأفراد في بعديها الشعبي الدارج والرسمي العالم. في هذا الصدد، يمكن أن نصف هذا التوجه من خلال ما قدمه المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي في أعماله المسرحية بين إدراجه للفصيح الرسمي كأداة تناسب المعنى المراد تبعا لسياقات تستدعي استعمال الفصيح دون العامي، وتوظيفه من جهة أخرى لعامية مهذبة تحتوي قوالب تعبير لهجية محلية تستلهم معانيها وأسلوبها من زخم الأدب الشعبي. ونجد في نفس الاتجاه، وبالنظر إلى

الأنموذج المطروق فيهذا البحث، بأن المسرحي ولد عبد الرحمن ولد كاكي قد عمل على تطويع بعض الألفاظ حسب السياق لتحتل موقعها في الخطاب وتأخذ وظيفتها كعينة تعبر عن قدرة الخطاب المسرحي في شكله العامي على استيعاب الألفاظ الفصيحة بطريقة سلسة تزيد في رونق التعبير من الوجهة الفنية.

وبالنظر إلى المحاور التي يطرقها هذا البحث، يجدر بعد هذا العرض التعريف بالخطاب المسرحي كأحد المفاهيم الأساسية في هذا البحث، ثم نقوم بعد ذلك بصف عام للعلاقة بين المسرح واللغة ومنه التقديم لمسألة العامي والفصيح. ننتهي بعد ذلك إلى تقديم نبذة عن المسرح الجزائري وعن رائد المسرح الجزائري ولد عبد الرحمن كاكي والذي تقع أعماله في صلب مدونة هذا البحث.

2. الخطاب المسرحي:

المسرح جنس أدبي وفن عريق يعود إلى الحضارات القديمة وهو من المفاهيم التي نجد لها تفسيرات متعددة. فمن الناحية اللغوية يعرفه ابن منظور في لسان العرب في مادة (س.ر.ح) قائلا: " سرح السرح، الماء السائل، والليث يسام في المرعى مع الأنعام، وقال أبو الهيثم في قوله تعالى: " ولَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُون وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعٌ وَمِنْهَا تَأْكُلون" (سورة النحل، الآية 06). وقال سرحت الماشية أي أخرجتها بالغداة إلى المرعى. وقال بن كثير "حين تسرحون" حين غدوها إلى المرعى[1]. والمسرح من الفعل سرح ويعني رعى، واسم المكان

[1]– ينظر: ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة مصر، 2003، مادة (سرح).

المرعى الذي تسرح فيه الماشية وجمعه مسارح وقد كانت تطلق على فناء الدار[1]. أما في الإصلاح فالمسرح عبارة عن رواية تؤلف لتعرض على خشبة المسرح بحضور جمهور، ويمكن أن تأخذ طابع الهزل والملهاة أو يمكن أن تعبر عن المأساة والتراجيديا. ويقوم بالعرض جماعة الممثلين يؤدون الأدوار بصفة منتظمة حسب الأحداث والمشاهد. وهو " عبارة عن رواية تمثيلية تجري أحداثها على المسرح، يؤديها فئة من الناس يحاكون ما يجري في مسرح الحياة.[2]" ويرتبط المسرح بمفهوم الدراما وهي "شكل من أشكال الفن القائم على تصوير الفنان لقصة حول شخصيات، تتورط في أحداث هذه القصة تحاكي نفسها عن طريق الحوار بين شخصيات، دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما حدث.[3]" أما عن طبيعة الخطاب المسرحي، فيغلب عليه الأسلوب الحواري بشكل كثيف بين الممثلين، إذ يعتد الحوار المسرحي كوسيط أساسي للأداء الدرامي حيث يعتبر الحوار الأسلوب النموذجي للتعبير الدرامي والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية المسرحية والأكثر مشابهة للواقع.

ومن بين ما يرتكز عليه الخطاب المسرحي مفهوم الفعل، فالمسرح ليس عملية بسيطة للتحركات والإثارة المسرحية بل إن كل كلام على المسرح له فاعليته، ففي الوضعية المسرحية يعتبر كل قول فعلا، فكما يحدد بافيس في هذا الشأن بأن الفعل "قال" في المسرح يعني "فعل". وتبعا لذلك، يقول سارتر أن "الكلام هو فعل، وأن هناك لغة خاصة بالمسرح، وأن هذه اللغة لن تكون مطلقا وصفية وأن الكلام هو لحظة من الفعل، كما في الحياة وأنه وجد فقط لإصدار الأوامر والدفاع عن الأشياء وعرض المشاعر في شكل مرافعات شفوية (بهدف حيوي)، للإقناع أو للدفاع أو للاتهام،

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط1، 1979، ص 423

[2]- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب الحديث، الدار اللبنانية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 186

[3]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2001، ص9

ولإظهار قرارات، كما للمبارزات الكلامية، وكذلك للرفض والاعترافات..إلخ، باختصار هو دائما في حركة" [1]. ومن خصوصية المسرح أنه بخلاف السرد الذي نتلقاه عبر القراءة، فإن السرد الدرامي لا يقتصر على نقل المتلقي إلى سياق الماضي بل يخلق حاضرا وفي هذه الحالة يصبح الراوي بحضوره في المكان وسرده لحكايته هنا والآن. ويسمح فعل المشاهدة باندماج للمتلقي وتواصله مع سياق حاضر أمامه.

وتحتل الكتابة المسرحية مكانة بالغة في الإنتاج الأدبي على يد كتاب مسرحيين مثلوا عماد الحركات المسرحية البارزة، "فقد احتلت النصوصُ المكانةَ الأولى في العرض المسرحي؛ وكان ذلك دافعاً إلى بذل الاهتمام في إيصال الحوار بأبهى صورة إلى أذن المتلقي. ولأن النص المسرحي أدب يصدر في كتاب، ولأن اللغة مادة الأدب، فقد حرص الكتّاب على تجويد حوارهم وصقله حتى يبدو قريناً لبقية فنون الأدب[2]". ومن هذا المفاد تتجلى لنا أهمية الفن المسرحي وخصوصية الخطاب الذي يفرزه بما يدخل في جانبه الأدائي من عناصر تدخل في تكوين الفعل الدرامي.

3. المسرح واللغة:

إن للمسرح لغته الإبداعية الخاصة وهو وسيلة لسد الحاجة التعبيرية وتبليغ الرسالة الفنية والثقافية عبر وسائل لغوية وغير لغوية ترتكز على مقومات جمالية. وفي المسرح يتحرر التعبير في تجاوز سلطة الواقع إلى عالم الخيال أين يطلق الفنان العنان لإبداعاته لينسج المواقف المختلفة التي

[1]- بافيس باتريك، معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، مكتبة الفكر الجديد، ط1، بيروت، 2015.ص68

[2]- فرحان بلبل، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص 101

تبني العمل الدرامي عبر آليات فنية تتحد من أجل تجسيد المشهد الدرامي مثل الديكور والإضاءة والحركة والرقص وغيرها من الأساليب المقترنة بالأداء المسرحي.

ومن جهة أخرى، فلا شك أن المسرح في علاقة وثيقة بحياة الناس وممارساتهم اليومية، من بينها ممارستهم اللغوية والتواصلية. فالمسرح، فضلا عن طبيعته كفضاء فني وإبداعي، فهو يمثل قناة تستعمل لغة الأفراد للتعبير عن همومهم والتأثير في عواطفهم وانفعالاتهم.

إن اللغة بطبيعة نظامها الحيوي تعيش في تفاعل مستمر بجملة من العوامل المتصلة بالمجتمع الكلامي، من ذلك لا يمكن عزل اللغة في إطارها الحي عن السياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي تعمل على بلورتها والتأثير فيها، ولعل ذلك من السنن المتعارف عليها في العرف السوسيولساني، والتي تمكن للغة أن تتجسد كمرآة عاكسة لجوانب تطور الحياة وممارسات الأفراد.

في هذا الصدد، وإن كان المسرح يرتبط بنموذج تعبيري خاص يجعل من الحركة والفعل الدرامي أحد أبجدياته الأساسية والمهيمنة، فإنه من جهة أخرى، يقع ضمن التأثير والتوجيه الذي يمكن للنسق التواصلي العام للأفراد أن يمارسه على اللغة في حيز الابداع المسرحي ولاسيما على مستوى التعبير اللفظي.

إن القالب اللغوي ببعده الاجتماعي وشكله اللساني يتجسد في اللغة المسرحية مادام الكلام يأخذ فيها موقعه كممارسة مشهدية (Pratique scénique) وأداء ملفوظ ومسموع. ومن ذلك، فإنه من مسؤولية المؤلف المسرحي الالتزام بتوظيف الشكل اللغوي الذي يطابق تصوره وغايته المسرحية دون الابتعاد عن المتداول لدى الجمهور. هذا الجمهور بقدر ما هو جزء من الفعل المسرحي من زاوية التلقي، إلا أنه في نفس الوقت وفي السياق السوسيولغوي، يرمز إلى عينة من المجتمع الكلامي،

ثم كمتفرج يتطلع إلى لغة يألفها من حيث أنها نتاجه الاجتماعي. ويشكل المسرح فضاء لإسقاط هذا النتاج بترتيبات تستدعيها مقتضيات العمل المسرحي والغاية الدرامية، إذ يتناول المؤلف اللغة ليعيد نسجها في هندسة نصية فنية وتوليفة جمالية تحاول الخروج من بوتقة النص إلى فسحة العرض، ومن هنا يختلف الخطاب المسرحي عن الأجناس الأخرى في أنه لا يستعمل لغة بل يصنعها.

ومن جهة أخرى، فإن وصف اللغة باعتبار اتساقها بالإبداع المسرحي يجعل منها صورة بواجهتين؛ واجهة اللغة العادية أو لغة الكلام العفوي للجماعة المتكلمة بوصفها اللغة الاجتماعية والتي تجسد صورة الممارسة اللغوية للجمهور قبل أن يتحول إلى دائرة التلقي المسرحي أو قبل أن يبدأ العرض. وبالمعنى التواصلي هي الوسيط الذي يتم عبره التفاعل للتبليغ المرتكز على التلفظ والخطاب الشفوي الطبيعي بين الأفراد بالدرجة الأولى قبل الانخراط في التفاعل المسرحي. وواجهة أخرى تجسد "لغة خاصة"، وهي اللغة الدرامية، والتي هي في اعتبارنا آلية لتعزيز الرسالة وسد الفراغات التي تحدث في النص المسرحي المكتوب، بقالبها اللغوي ومستواها الأدائي المؤطر ضمن السياق الثقافي الذي يؤثر على طبيعة المسرح ككل.

ومن أوجه تأثير المعطى اللغوي في حيزه الاجتماعي على لغة المسرح، ما يعرفه الفضاء المسرحي العربي في إطار قضية الفصيح والعامي وموقعهما في التعبير المسرحي. حيث انتقلت جدلية الفصيح والعامي من الإطار اللغوي العام والنقاش الدائر حول قضايا الاستعمال في المحيط اللغوي بشكل عام إلى إطار الفن التعبيري المسرحي بشكل خاص. حيث تناول العديد من الدارسين هذه القضية، فمنهم من يرى بأن الفصيح هو الوسيط اللغوي الأمثل الذي يرقى بالإنتاج المسرحي، في حين منهم منم يرى بأن العامية أنسب في التعبير المسرحي بدعوى أنها أقرب إلى المستمع المشاهد. ومنهم من لا يرى إشكالا في تجاورهما في الخطاب المسرحي حسب مقتضيات التعبير. وهناك من وقف على

اعتبار اللغة المسرحية نتاج فني هدفه الأسمى هو الإيحاء بالوقائع والأحداث وحمل المعاني والأفكار في أسلوب فني وشعري يهتم بالتأثير العاطفي في المتلقي وبالتالي لا يهم أن تكون بالفصحى أو بالعامية؛ إنما المهم ان تنجح في رصد كل الوسائط التعبيرية والإيمائية من أجل بلوغ المتلقي، وبذلك يتجلى العامي والفصيح في هذه النظرة مجرد أسلوبين من بين الأساليب التي يمكن أن تخدم الغاية الدرامية.

وما يمكن قوله بخصوص قضية الفصيح والعامي في المسرح، أنها لم تلقى الدراسة الكافية التي تؤطر توظيف العامي أو الفصيح في المسرح باعتباره اختيارا له دوافعه ومحدداته تبعا للمنظور السوسيولغوي من منطلق أن الواقع اللغوي للمجتمع الكلامي هو المحتضن لهذا الازدواج وتبلوره. إذ نجد بأن الدراسات التي تتناول هذه القضية تذهب إلى الوصف الأسلوبي الذي ينغلق على الإطار الدرامي ولا يخرج عن توصيف اللغة المسرحية من الناحية الجمالية. في تقل الدراسات التي تتناول النصوص المسرحية كمدونة لرصد الظاهرة اللغوية بتفسيرات الإطار اللغوي في ارتباطه بالمكون السوسيوثقافي الذي يعترف بتأثيره في الخطاب المسرحي بشكل عام، عدا بعض التحليلات التي تؤول للظروف التي جاء فيها النص المسرحي، من قبيل ما أورده بعض الدارسين للمسرح الجزائري، من توصيف يتباين في هذا الشأن، كالقول بأن المسرحيات التي أنجزت بالعامية في حقبة الاستعمار، كان سببها الجهل الذي كان يكتنف الجمهور وعدم معرفته للغة العربية الفصحى، في حين وفي ذات الظرف كان من يناصر استعمال الفصحى ولاسيما من خلال المسرحيات التي أخذت بعدا دينيا تربويا، بأنها الأنسب في ظرف يستدعي رد الجمهور إلى لغته العربية كلغة هوية ضد ما كان يقوم به المستعمر من طمس ومحاربة للغة العربية.

وعلى العموم، فقد انحصر تناول قضية الفصيح والعامي في مساحة إبداء المواقف ورصد المبررات، أما التحليلات التي تقدم في هذا الشأن فتستند على استنتاجات وأفكار يدافع عنها أصحابها بتبريرات ظرفية أو إيديولوجية، ولا تستند على دراسات كمية ونوعية تخلص إلى نتائج علمية تقدم الافتراضات لتناول العامي والفصيح بالنظر إلى معطيات الوضع اللغوي وتقترح الخطاب المسرحي كمدونة لرصد ذلك.

4. المسرح الجزائري:

نشأ المسرح الجزائري وعرف تطوره عبر عدة مراحل مختلفة. وفي هذا الصدد، يحدد الباحثون بأن المسرح الجزائر عرف ظهوره في مطلع القرن العشرين[1]، باستثناء ما جسدته مسرحية إبراهيم دانيوس في القرن التاسع عشر، والتي يسجلها المؤرخون كمحاولة أولى في الجزائر وفي العالم العربي، وهي مسرحية" نزهة المشتاق وغصة المشتاق في مدينة ترياق بالعراق التي تدور أحداثها حول قصة حب خيالية مستوحاة من ألف ليلة وليلة[2].

وقبل أن يعرف الجزائريون المسرح في صورته الأدبية الفنية الحديثة، وجدت قبل ذلك أشكالا مسرحية بدائية منها عروض الكراكوز وخيال الظل الذي جاء به الأتراك إلى الجزائر[3]، وكانت

[1]- ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد، 12 سبتمبر-ديسمبر 2000 ، مجلد 3،ص 9..

[2]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1989 ، الجزء الخامس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 420

[3]- نفس المرجع، ص 418

عروض الكراكوز تقليدا معروفا في الجزائر كوسيلة للفرجة، إلا أن الاستعمار الفرنسي منع هذه العروض خوفا من أن توقظ الهمم وتحرض على الثورة ضده[1].

ولقد تميزت بداية المسرح الجزائري بظهور الرواد الأوائل أمثال باشطارزي ورشيد قسنطيني وسلالي الذين أبدعوا بتجارب مسرحية مستسقاة من التراث الشعبي كان مجملها يهدف إلى بعث الروح الوطنية حيث شكلت أعمالهم ردا ثقافيا على الاستعمار الفرنسي. وكان من النصوص الأولى نص جحا للممثل والمؤلف سلالي علي (المدعو علالو) الذي عرضت مسرحيته سنة 1926 لفائدة جمعية المطربية[2]. إلى جانب الارتكاز على المورث الثقافي كتجربة تأصيلية، نجد أعمال المسرحيين الجزائريين التي اعتمدت على الاقتباس مثل مسرحية رشيد قسنطيني (سي قدور المشحاح) المقتبسة عن مسرحية البخيل لموليير والتي كانت تعرض بالعامية[3].

ولقد تلت هذه العروض أعمال أخرى تستلهم موضوعاتها من الواقع المعاش فكان إقبال الجمهور معتبرا لجاذبية المسرحيات التي كانت ذات بعد ترفيهي ومنطلق تربويا وحيز تعبير عن الناس وهمومهم بلغة يفهمونها.

بعد ذلك شهد المسرح الجزائري بروز عدد من الفرق المسرحية التي عرفت ظهورا مميزا، إذ تأسست فرق رسمية ابتداء من سنة 1947 بعد اكتسابها اعتراف الإدارة الفرنسية. وظهرت خلال هذه

---

[1]- ينظر: عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، الطبعة الأولى، شركة باتنيت، باتنة، 2006، ص61

2- أحمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، منشورات التبيين، الجاحظية،الجزائر، 2000، ص 29.

3- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1926-1998)، منشورات التبين الجاحضية، 1998، ص 39

الفترة مسرحيات فصيحة مثل "حنبعل" لأحمد توفيق المدني ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان. وشغل في هذه المرحلة عدد من المسرحيين الجزائريين والوجوه الأدبية والمسرحية المعروفة مواقعهم في تسيير فضاءات المسرح ونشاطاته أمثال محي الدين بشطارزي الذي كان مديرا للمسرح الغربي بقاعة الأوبرا، ومصطفى كاتب مساعدا له، ورضا حوحو مديرا لجمعية المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل، حيث كان لهؤلاء التأثير في الوسط الفني والجماهير ساهمة بشكل كبير في إيقاظ الروح الوطنية في الفرد الجزائري[1].

ولقد تميز المسرح في هذه الفترة، بأعمال ذات نزعة إصلاحية، تعمل على إحياء القيم الدينية والأخلاقية والدفاع عن الهوية واللغة العربية رغم أنها كانت تعاني من التضييق الاستعماري. ولقد كان دور جمعية العلماء المسلمين بارزا في التوجه الإصلاحي للمسرح الجزائري والذي كرس العروض المسرحية باللغة العربية الفصحى وكرد على ممارسات المستعمر الفرنسي الذي حاول طمس مقومات الهوية الجزائرية.

بعد الاستقلال، شهد المسرح الجزائري مرحلة جديدة تتماشى والحاجيات الاجتماعية والسياسية لفترة ما بعد الاستعمار والتي كانت تستدعي نهوضا اجتماعيا وثقافيا وتربويا في إطار مرحلة البناء والتي ارتبطت بمفهوم سياسي يحدد المسرح ملكا للشعب، فكان بذلك تأميم المسرح الوطني في جانفي 1968. وبموجب ذلك، عرفت الأعمال المسرحية ازدهارا وتمحورت في مجملها حول القضايا الاجتماعية والسياسية لتلك الفترة[2].

1- ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري. دراسة نقدية" دار هومة للطباعة، 2000، ص 47

2- ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص 163-164

فتعددت الأعمال المسرحية التي أثر عليها الاقتباس سواء من الأعمال الأوروبية أو الأعمال المسرحية العربية، فارتقى النشاط المسرحي في البلاد ولاسيما من خلال المسارح الجهوية. ولقد نتج عن هذه الفترة غزارة التأليف وانتعاش المسرح الجزائري. إلا أنه وبعد هذا النشاط الفائق بدأ المسرح مرحلة التراجع تبعا لتراجع الأوضاع الاقتصادية بشكل عام، فلم يبق التكفل بالمسرح كما كان عليه سابقا، ومن مترتبات تلك الظرفية غياب التكوين وتراجع القدرات البشرية وانتاج النصوص، الأمر الذي أدى بالمسرح إلى مرحلة من الركود. إلا أنه عاد لاحقا لينتعش من جديد، وتحديدا خلال الثمانينيات من القرن الماضي، والتي تميزت بإرهاصات وتحولات اجتماعية سياسية أثرت إيجابا على تطور المسرح بما فيها اهتمام الدولة بهذا الفن إعادة بعثه من جديد، فبرزت أقلام مبدعة أمثال محمد مرتاض بمسرحية " الانتهازية" (1986) والتي تعالج واقع الإدارة، صالح لمباركية مسرحية "النار والنور" التي عرضت سنة 1988، وعلال عثمان بمسرحية "سيدي العفريت" (1990)، ومسرحية الراعي" من تأليف محمد الأخضر السائحي (1988)، بالإضافة إلى بالمضامين المسرحية الغربية كنص "الطاغية" حول نيرون وإحراق روما الذي قدمه لمحمد غمري سنة 1986[1].

ومما زاد في تنمية المسرح في هذه الفترة بروز طبقة من الهواة ميزت الحركة المسرحية بنشاط كثيف[2] بالإضافة إلى انتشار المهرجانات المسرحية الوطنية والجهوية التي لعبت دورا أساسيا في بعث الإنتاج المسرحي وتعزيز مكانته.

بالإضافة إلى ذلك، فقد لعب المسرح في الجزائر دورا هاما في الحفاظ على الشخصية الوطنية وتوعية الشعب ومحاربة الأمراض التي زرعها الاحتلال الفرنسي والتي أدت إلى تفشي التخلف

[1]- ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 52

[2]- ينظر: حفناوي بعلي، مسارات ومدارات مسرح الهواة في الجزائر، مجلة الثقافة، 2005، عدد 7، ص42

والسلوكيات المتردية كالشعوذة والخرافات. فكان المسرح وسيلة لنقد هذه الأوضاع عن طريق الفكاهة والسخرية التي كانت تحمل في طياتهم بعدا تربويا.

ومن جهة أخرى، يجدر التنويه إلى مساهمة المسرح في الدعوة إلى نهوض المجتمع ورفض الظلم والمحافظة على القيم الإيجابية والموروث الشعبي الثقافي الوطني الإسلامي وكان مجاله الوحيد هو نوادي الحركة الوطنية وجمعية العلماء والمقاهي والساحات الشعبية أو التسلل إلى الإذاعة". أثناء الثورة أصبحت فرقة جبهة التحرير للمسرح من أسلحة الثورة وعرفت بكفاح الشعب الجزائري في البلدان الشقيقة والصديقة.

وقد شهد المسرح في الستينيات والسبعينيات انطلاقة في المسرح الوطني وفي المسارح الجهوية وغيرها من المراكز الثقافية ونشأة مسرح الهواة إلى جانب المسرح التابع للوزارة الوصية[1]. ففي هذه الفترة عرف المسرح اهتماما كبيرا حيث نظمت الندوات الرامية لتطوير المسرح ومعالجة المسائل والمشاكل المرتبطة بالفضاء المسرحي لغة من ناحية المضمون والإخراج والتمثيل بالإضافة إلى تعزيز الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي[2].

[1]- العربي ولد خليفة، حول لغة المسرح في الجزائر: الابداع، الترجمة، والاقتباس، الكلمة الافتتاحية لفعاليات المائدة المستديرة الجزائر2008/02/25، في دفاتر المجلس العدد 28، إصدار المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر 2008. (5-11) ص 8

2- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995، ص 35

5. التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي:

ولد المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمن عبد القادر المدعو "كاكي" في 18 فبراير 1934 في حي "تيجديت" الشعبي بمدينة مستغانم. نشأ كاكي في وسط بسيط وبيئة ثرية بالممارسات الثقافية الشعبية والفنية والمظاهر الاحتفالية المتأصلة في عمق الشعب والتي أثرت بمكنوناتها في أعماله فيما بعد. لقد تجلت ملامح النبوغ الفني والمسرحي لدى كاكي منذ أن كان في الفرقة الغنائية المدرسية في المرحلة الابتدائية، والتي كانت تقدم عروضا في مواسم مختلفة بحضور أولياء التلاميذ.

ولقد زاد اهتمامه المسرحي بمشاركته في النشاطات الثقافية والفنية المسرحية التي كانت تقام في مناسبات مختلفة كما أنه انخرط كعضو في الكشافة الجزائرية، حيث كانت مرحلة هامة ساهمت بقدر كبير في تنشئته الفنية وتحفيز الرغبة في الممارسة المسرحية، في زمن كان تقتصر فيه الممارسة المسرحية الحديثة على قلة من الناس، كما أن هذا الفن لم يكن بدرجة من الانتشار كما هو عليه اليوم، إلا أن الحس الفني لولد عبد الرحمن لكاكي وحبه المبكر للمسرح، جعله يغتنم كل فرصة لتوسيع معارفه وإثراء رصيده وتطوير نظرته وتطوين تطلعاته في فضاء الابداع الفني والمسرحي.

ويعتبر المختصون أن من بين الأوائل الذين احتك بهم ولد عبد الرحمن كاكي ليأخذ عنهم فن المسرح هو الأستاذ الفرنسي "هنري كوردو" Henri Cordeaux مؤسس المركز الجهوي للنشاطات الدرامية[1] le Centre Régional des Activités Dramatiques (CRAD وصاحب التوجه

[1]- Mohamed-Karim Assouane, Université d'Alger-2.Théâtre algérien : un exemple d'ostracisme. Article publié dans Le Matin d'Algérie. Date de publication 08 Avril 2015. Mise enligne :http://www.lematindz.net/news/17114-theatre-algerien-un-exemple-dostracisme.html

البريختي، والذي أعجب بولد عبد الرحمن كاكي فأشركه في دوراته التكوينية في إطار فرقة هواة المسرح التي أسسها سنة 1943. كانت هذه محطة استلهم فيها كاكي الكثير في فن الإخراج والتأليف المسرحي.

ومما رسَخ في ذهن كاكي في هذه الفترة، حسب ما تسوقه الشهادات عن مشوار كاكي، تلك التوجيهات التي كان يقدمها أستاذ المسرح "هنري كوردو" لتلاميذه، مشجعا إياهم أن يغوصو في أعماق المجتمع وأن يبحثوا في التراث ليستمدوا منه المادة الفنية بقوله:" اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم"[1]. مما زرع في نفسه الجنوح إلى التراث الشعبي والاهتمام بالمخزون الشفهي الشعبي في أعماله المسرحية المستقبلية. وفي ذات الوقت، كان ولد عبد الرحمن كاكي من المتأثرين بأعلام الشعر الشعبي والملحون ولاسيما لخضر بن خلوف، عبد الرحمن مجدوب، الشيخ حمادة وغيرهم، حيث مثل هؤلاء الشعراء الشعبيون مرجعا بارزا في أعماله المسرحية، والتي اتجهت به اتجاها ابداعيا يتميز عن معاصريه؛ إذ تأخذ الأشكال التعبيرية الشعبية موقعا مركزيا في إبداعاته. ولعل ذلك راجع لطبيعة الوسط الذي نشأ فيه، فقد كان الحي الذي ترعرع فيه يعج بالمظاهر الثقافية الشعبية، فهو حي يحتوي "ساحة تعرف بـ"السويقة" والتي كانت بمثابة مركز فني وثقافي وفضاء لقاء مختلف الفنون الشعبية من قصائد المداح والشعر والملحون، وأهازيج النساء ومدائح الصوفية وكذلك حكايات القوالين إلى جانب وغيرها من الظواهر الفنية التي غذت ثقافة كاكي وصقلت مواهبه الفنية. من هذا، فقد كان للوسط الشعبي وقع كبير على الفنان ومساره الإبداعي ومن ثم فإن كاكي رغم ما عرف به من تأثر بالمسرحيين

[1]- نور الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945-1981 ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب- سوريا، السنة: 1984-1985، ص، 310

العالمين ولاسيما "برتلود بريشت" وتوجه المسرح الملحمي، إلا أن المظاهر التي ارتبطت بتنشئته وببيئته أثرت تأثيرا قويا في إبداعاته التي أخذت بعدا تأصيليا يربط المسرح بحياة الأفراد وواقعهم العميق.

ولقد تسنت لولد عبد الرحمن كاكي فرصة الاحتكاك المبكر بالفنانين من خلال نشاطات جمعية السعدية التي انخرط فيها سنة 1947، وعمل مع أعضائها ومنشطيها أمثال بن عبد الحليم مصطفى والذي لعب دورا كبيرا في اكتشاف موهبته حيث أشركه كاكي في أعمال الإخراج كمساعد له. فكانت أول أعماله مسرحية سماسرة الزواج المقتبسة عن موليير والتي تتناول موضوع الزواج وما تطرحه تكاليف القران من إكراهات ومترتبات كأحد الأعمال المسرحية التي تعالج مواضيع اجتماعية تحلل الواقع المعاش. ولقد استكمل تكوينه الفني من خلال الفرص التي أتيحت له لأخذ مبادئ الفن من خلال تجارب وتربصات مختلفة انتهى بها إلى مستوى مؤطر وطني في الفن الدرامي.

ويعتبر كاكي من المؤسسين للممارسة المسرحية في بعدها الحديث، حيث تأثر برواد عالميين وبأعمالهم أمثال المسرحي الروسي "كونستنتين ستانيسلافسكي" والألماني "برتلودبريشت" والانجليزي "قوردنكرايغ" و "إيرفن بيسكاتور" رائد المسرح السياسي بألمانيا والروسي "ميرخولد"، إذ استلهم الكثير من أعمال هؤلاء لتكوين تجربته المسرحية التي تبلورت عبر إنتاج غزير سواء على مستوى التأليف أو الإخراج.

ولقد قدم كاكي مسرحيات خالدة أثرت بشكل كبير في الساحة الفنية على المستوى المحلي والدولي، نذكر منها مسرحية " 132 سنة" التي تحمل بعدا وطنيا ونضاليا، ومسرحيات أخرى مثل مسرحية "شعب الظلمة"، "إفريقيا قبل سنة"، "ما قبل المسرح"، ومسرحيات أخرى تضمنت التوجه التراثي بشكل متميز مثل "كل واحد وحكمه"، "القراب والصالحين"، "ديوان القراقوز"،

"بني كلبون"، "شعب الليل"، "الشيوخ" وغيرها. ولقد مكن له إنتاجه الغزير والنوعي أن يلمع اسمه في فضاء الفن المسرحي حتى بات يلقب بأب الدراماتورجيا من قبل أهل الاختصاص.

ولقد اختص ولد عبد الرحمن كاكي في تجربته الفنية بالنموذج المسرحي الذي نقل من خلاله الموروث الشعبي الشفهي من العروض التقليدية التي كانت تقام في الأسواق والمواسم والمناسبات الشعبية إلى قالب درامي يحظى بالقبول، حيث لقي ذلك نجاحا كبيرا وأعاد بهذا النموذج إحياء شخصيات تراثية مثل المداح والقوال، كما وظف المضامين المتصلة بالذاكرة الشعبية كمرجع لسياقات تعبيرية درامية فأعطى بذلك للمسرح الجزائري نفسا آخر يحتل فيه البعد التراثي مكانة محورية.

ولقد لعبت فرقة القراقوز التي أسسها كاكي سنة 1958 دورا كبيرا في مشواره الفني، حيث تميزت أعماله ببعث أسلوب مسرحي جديد يجعل من الواقع الاجتماعي والثقافي مرجعا لموضوعاته، ليختلف بذلك عما كانت تقدمه الفرق المسرحية آنذاك. وواصل كاكي مشواره بتأليف عدد من المسرحيات في تلك الفترة على غرار "الشبكة"، "نهاية اللعبة" الشيوخ، إفريقيا ما قبل الواحد.[1]

وبعد الاستقلال، وفي إطار تظاهرات وطنية بدأت فرقة القراقوز في تقديم عروضها المسرحية، حيث عرضت مسرحية 132 سنة والتي تتضمن مراحل الاحتلال الفرنسي منذ 1830 إلى غاية 1963، حيث انتقد كاكي من خلالها النزعة الاستعمارية للدول الغربية. ولقد شكل عرض هذه المسرحية سنة 1963 نجاحا باهرا التحقت بعده فرقة كاكي بالمسرح الوطني الجزائري بقيادة المرحوم مصطفى كاتب ومحمد بودية. في هذه الفترة عرف المسرح الوطني انتعاشا ببروز فنانين

[1]- العربي بن زيدان، ولد عبد الرحمن كاكي مؤسس المسرح الحديث في الجزائر، مقال منشور في جريدة الجمهورية، 27 فبراير 2018.

ومحترفين في مجال المسرح، وكان من بين ما أخرجه كاكي من أعمال في هذه الفترة مسرحيات "ديوان القراقوز" عن مسرحية "العصفور الأخضر" للإيطالي "كارلو قوتزي". بالإضافة إلى مسرحية "بني كلبون"، ومسرحية شعب الظلمة. بعد ذلك قدم كاكي مسرحيات "كل واحد وحكمو"، "القراب والصالحين" ، "إفريقيا قبل الواحد" ،"دم الحب" ،"الشيوخ " ومسرحية "نهاية اللعبة" ، حيث وظف من خلال هذه الاعمال الأبعاد الاجتماعية والثقافية والدينية كخلفية تحقق الفرجة و أداة يتفاعل معها الجمهور.

بعد رحيل كاكي، شكلت تجربته مصدر إلهام للعديد من المسرحيين الجزائريين والمخرجين الكبار لتوظيف عناصر الفرجة في قالب يرتكز على البعد الاجتماعي الثقافي والوطني والسياسي، أمثال عبد القادر علولة ،المخرج المسرحي زياني شريف عياد. ولقد نال ولد عبد الرحمن التكريم خلال حياته في عدة مناسبات كالجائزة الكبرى بالمهرجان المغاربي 1963 بمدينة سفقص تونس والميدالية الذهبية بالمهرجان العربي الافريقي تونس 1987 والميدالية الذهبية بمهرجان المسرح التجريبي القاهرة عام 1989 مناصفة مع المسرحي بيتر بروك.

6. خصوصية مسرح كاكي:

إن تجربة ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية تميزت بالثراء والتنوع، وعرفت بالاقتباس المتميز إذ أن كاكي مقتبس مبدع على حد رأي بعض المسرحيين حيث يقول الباحث الرشيد بوشعيرة في هذا الصدد:" إن القارئ يفاجأ عندما يجد ولد عبد الرحمن كاكي في عداد الكتاب المسرحيين الذين يوضعون في خانة المسرحيين المقتبسين، إن كاكي في أعماله لا يعدو أن يكون مقتبسا، ولكن اقتباسه

يختلف عن اقتباس الآخرين، فهو مبدع في اقتباسه ومقتبس في إبداعه"[1]. والاقتباس بالنسبة لتجربة كاكي هو أداة للبناء المسرحي ويبقى الهدف الأسمى لدى كاكي ذلك البعد التأصيلي الذي حققه بأعماله التي تتضمن صورا ترتبط بالواقع الجزائري الشعبي.

ولقد كانت مسرحياته جواز عبور للمتلقي الغربي والعربي، " فعلى مستوى القوالب أو الأشكال الجمالية فإن ولد عبد الرحمن كاكي، كان متأثرا تأثرا كبيرا بالشكل البريختي، فهو أول مسرحي جزائري يكتشف بريخت ويحاول أن يمثل شكله الملحمي.[2]" ويقول مخلوف بوكروح في هذا السياق:" يتضح من خلال كتابات ولد عبد الرحمن كاكي الاتجاه الجديد في أعماله المسرحية، الاتجاه إلى الشعب والتفتح على معطياته الفكرية، في مجال الأسطورة والتراث لبناء مسرح وطني أصيل وإثرائه بمؤثرات أخرى عالمية، لقد تمكن الفنان ولد عبد الرحمن كاكي من خلال مسرحيته القراب والصالحين أن يثبت منهجه المبني على تأصيل المسرح والقائم على أسس تراثية شعبية.[3]"

ويعزز ذلك رأي أحد النقاد الفرنسيين إثر مشاهدته عملا لفرقة القراقوز بقيادة كاكي في باريس سنة 1964 بعنوان " ما قبل المسرح" كشكل مسرحي حاول كاكي من خلاله التعبير عن هموم وقضايا الشعب الجزائري بقوله" إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيمس صاحب

[1]- الرشيد بوشعيرة، دراسات في المسرح الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، 1994 . ص 18

[2]- نفس المرجع، ص 24

[3]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 ص 44

نظرية المسرح الشعبي.[1]" وإن المظاهر البدائية يمكننا أن نعتبرها البداية الحقيقية لحركة التمثيل وليس في الجزائر فحسب، بل في أنحاء العالم.[2]"

ويعتبر نقاد آخرون بأن كاكي أحد الأعلام الذين أصلوا للمسرح على نطاق عربي، حيث كما تقول خالدة السعيد أن كاكي " استعان في عروضه بفن "القوال" وأدخل الأجواء الشعبية الاحتفالية. بنى مسرحه على التراث المشهدي والشفوي المحلي من القراقوز والمداحين أو الشعراء المتجولين وصولا إلى الملحون، هدم هندسة الإيطالي ونقض قوانين الفصول والشخصية المتقمصة والكواليس، ومنح الممثل حرية الحركة والتنقل وتغيير الأزياء والمشاهد أمام الجمهور، ومزج في العرض بين المرويات وألاعيب المهرجين الشعبيين في مداخلة بين الواقع والخيال، جعل المسرح لعبة شعبية أليفة لكن ذات عمق ثقافي وقوام فكري جدلي[3]."

إن كاكي لم يكترث كثيرا لمسألة التنظير النقدي، ولم يتشغل بالالتزام بما يطرحه من التزامات تتعلق بالتقنية المسرحية وخصوصيات الكتابة الدرامية. كضوابط كثيرا ما تحدث الهوة بين التنظير والممارسة في تأصيل المسرح. لذلك فإن جهود كاكي التأصيلية توجهت مباشرة نحو ميدان التطبيق[4].

وبخصوص اللغة المسرحية لدى كاكي، فإن توظيفه للأشكال التراثية في نسج مسرحياته ينسحب على الأداة اللغوية التي يوظفها الأدب الشعبي الشفاهي وتحمل سماته الفنية. وهو في ذلك

---

[1]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، المرجع السابق،ص 43

[2]- أحمد حمدي، نظرة خاطفة على تطور حركة التمثيل في الجزائر، مجلة الحلقة، مجلة فنية ثقافية تصدرها إدارة المسارح الوطنية الجزائرية، العدد2، جويلة 1972، ص7

[3]- السعيد خالدة ، الاستعارة الكبرى في شعرية المسرح، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 2008 ،ص 17

[4]- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه في الأدب الجزائري، جامعة قسنطينة، السنة الجامعية 2012-2013، ص 126

ينتقل باللغة من الوسط الفني الشعبي إلى خشبة المسرح، ويعيد انتاجها عبر ترتيبات ووسائط تجليها في حلة درامية تجذب الجمهور. ومن أهم ما يمكن التركيز عليه في هذا الشأن هو اعتماده الواضح على المستوى المهذب من العامية والذي يقترب من الفصيح وفي ذلك تعبير عن توجهه إلى تأصيل مستوى لغوي بين العامي والفصيح يحقق غاية التبليغ والتواصل مع مختلف شرائح الجمهور المتلقي.

الفصل الأول

الفصيح و العامي في الوسط اللغوي

التمهيد:

يمكن القول بداية، أن تنوع الاستعمال اللغوي بين العامي والفصيح يرتبط بأطر تنتمي إلى الوسط اللساني للمجتمع الكلامي، أين تتحدد المقامات لكل منهما تبعا لغايات المتكلمين وسياقات التعبير التي يطرقونها. وفضلا عن ذلك، فإن الازدواج بين العامي والفصيح أضحى من العادات الكلامية التي لا يجد فيها المتكلمون غرابة، بل أصبح طبعا وسلوكا كلاميا، وخاصية تسم المجتمع الكلامي. لذلك لا يمكن فصل مسألة الازدواج اللغوي عن الإطار الاجتماعي اللغوي للأفراد.

تبعا لهذا السياق، سنحاول من خلال هذا الفصل تشخيص الإطار المعرفي للعامي والفصيح في الوسط اللغوي، ونستهل ذلك بإبراز مفهوم اللغة وتطوره تبعا للمنظور السوسيولغوي؛ أين تتحدد اللغة كظاهرة اجتماعية وكبعد يحتل قسطا كبير من الدراسة بالنظر إلى ما تعكسه الأدبيات في هذ الإطار. تقدم الدراسات في هذا الصدد تناولا للظاهرة من خلال زويا متعددة؛ ولاسيما تلك المتعلقة بالتواصل في بعده التفاعلي الاجتماعي وكذلك ما يتعلق باللغة في فضاء المحيط وما تعكسه من تنوع وتباين وتحول.

بعد هذا الارهاص سنحاول أن نبرز واقع تجاور الفصيح والعامي في الكلام من خلال التعريف بظاهرة الازدواج اللغوي(Diglossia) وعرض مختلف الرؤى النظرية التي تعرضت للظاهرة. بعد ذلك نشرع في تشخيص علاقة العامي بالفصيح في إطار اللغة العربية، حيث أن هذه القضية قد نالت حظها من الدراسة والتمحيص على يد القدماء والمحدثين. وفي مبحث أخير سنتعرض لموضوع الفصيح العامي في الواقع اللغوي الجزائري مع إبداء مكانة اللغة العربية الفصحى في الجزائر والصلة التي تنشأ بينها وبين العامية.

المبحث الأول: اللغة في المنظور السوسيولغوي

إن فهمنا للظاهرة اللغوية لا يكتمل عند النظر إليها كحدث منعزل ببنيته عن الظواهر الأخرى، إنما يتوطد هذا الفهم بالنظر إلى الوسط الخارجي الذي ينشط ليدفع بحركية اللغة وتطورها وتنوعها. فلكل ظاهرة شروط تؤدي إليها، تساعدها على الظهور وبموجبها تتحقق، وتعيش هذه الظاهرة مادامت شروطها أو عوامل وجودها محققة وموجودة.

لذلك، فإن ظاهرة التحول اللغوي موجودة بجانب عوامل خارجية متفاعلة، حيث يؤدي هذا التفاعل إلى استمرارها. أو بصيغة أخرى، فإن الشكل الذي يأخذه إنتاج اللغة في السلسلة الكلامية بأساليبه المختلفة متصل اتصالا وثيقا بإطار خارجي أو مناخ حي يحيط بها وتعيشه الجماعة المتكلمة.

وبالنظر إلى هذه المميزات، فقد تكفلت الدراسات السوسيولسانية بمقاربة الظواهر اللغوية في منشئها الاجتماعي والتي تعرفنا على الخصائص اللغوية الاستعمالية والعوامل التي ترتبط بوجودها. وتتلخص أهمية طرق هذه العلاقة في أن وصف المعطى اللساني يتوقف في كثير من جوانبه على المعطى الاجتماعي. وفي هذا الصدد، سنحاول إلقاء الضوء على بعض المفاهيم المرتبطة بالمقاربة السوسيولسانية والمحاور التي تشكل محل اهتمام في الحقل السوسيولساني.

1. اللغة ظاهرة اجتماعية

اللغة ظاهرة إنسانية ونظام إبداعي لا يمكن الإحاطة بكل نتاجه على مستوى الأداء، ولا يمكن الحسم في إحصاء الوضعيات اللغوية التي يمكن بناؤها على مستوى الاستعمال اللغوي، من منطوق ومكتوب، كما لا يمكن ضبط حدود المساحة التي يرسمها الترميز اللغوي وما يفرزه على مستوى الدلالة. ولا يمكن استشراف ذروة للمستوى المعجمي تكون نهاية لصك الكلمات وتوليد المفردات وإبداع الصيغ،

كما لا يمكن صد التحول والتطور الذي تتسم به اللغة كظاهرة حية متجددة بتجدد حاجات الإنسان التواصلية على مر الزمن.

إن كل هذه الخصائص وغيرها، تتجمع كعنوان تحتي لحيوية اللغة وإبداعيتها. وإن ما يجلب الاهتمام الأكبر للظاهرة اللغوية هو سمتها الإنسانية وعلاقتها بحياة الأفراد ومعاشهم، حيث يتجدد استعمالها في ممارساتهم التواصلية اليومية تبعا للحاجات التعبيرية المختلفة والسياقات المتنوعة. ومن ذلك، فإن قيمة اللغة نابعة من وظائفها التي تتحقق من خلال دور الأفراد المتكلمين في استعمالها استعمالا فعليا وطبيعيا في وسطهم الاجتماعي.

ومن وجهة التنظير في هذا الشأن، فقد بدأ البحث منصبا على اللغة وبنيتها وخواصها التركيبية، دون التفات إلى السياق الاجتماعي، لكن بعد الوعي يديناميكية اللغة في وسط المتكلمين، ظهر من اللغويين من يرى أن دراسة اللغة دون الإشارة إلى المجتمع هي نظرة غير دقيقة[1]و تقصي المعالم الخارجية التي يمكن أن يُستند عليها من أجل تقديم الصورة المتكاملة والموضوعية عن الظاهرة اللغوية، إذ لا يمكن أن ندرس اللغة في منأى عن معطياتها الحية، مثلما لا يمكن أن تكتمل الصورة عن النشاط الكلامي إذ لم يتم تناوله في سياق الوظيفة الاجتماعية، وهذا باعتباره وسيلة اتصال الأفراد في البيئة الواحدة.

إن ما يمكن أن يبرر هذا المفاد، هو أن النشاط الكلامي والممارسة التواصلية في الوسط الاجتماعي تعد شرطا لحيوية اللغة واستمرارها، حيث تقوم العلاقة بين اللغة ومستعمليها في قالب ديناميكي يوظف متغيرات مختلفة تتعلق بالعملية التواصلية اللغوية ككل، إذ أنه وفي الإطار الوصفي للظاهرة اللغوية، تحتل المعطيات اللغوية وغير اللغوية مكانة هامة في تفسير العملية التواصلية.

[1]- كمال بشر، التفكير اللغوي بين القديم والجديد، دار غريب للنشر، 2005، القاهرة، ص 195

2. اللغة في سياق التواصل الاجتماعي:

لقد كرست الدراسة اللغوية حيزا خاصا لدراسة الظاهرة اللغوية في بعدها الاجتماعي، فظهر علم اللسانيات الاجتماعية أو السوسيولسانيات، كمجال يدرس الكلام والتلفظ في علاقته بالسياق التواصلي الاجتماعي[1]، وعرف هذا العلم اتساعه بداية من الستينيات من القرن الماضي في على يد مجموعة من الباحثين نذكر منهم على الأخص "هايمز"،"فيشمان"، "غامبارز"، "لابوف"، "فارجيسون" وغيرهم، حيث أفرز هذا العلم نماذج وتفسيرات متعددة تحاول التجاوب مع الحاجة إلى ضبط علاقة النطاق الاجتماعي بالنطاق اللغوي التواصلي.

ولم يكن دور اللسانيات الاجتماعية أن تعمل بانفصال عن المفاهيم السابقة بل جاءت لتوطد المنظور الذي بدأ ينشأ حول الروابط الموضوعية بين اللغة ومحيطها، فكان الانتقال المنهجي إلى مساحة أخرى للبحث على أساس الارهاصات التي كانت تصب في وصف الظاهرة اللغوية وتحدد المفاهيم المفسرة لها وتوضح الفروق بينها، والتحديدات النظرية التي تصور عناصر التقاطع بين اللغة ومجتمع المتكلمين. وعلى رأس هذه التحديدات، اعتبار اللغة نتاج خبرة المتكلمين وأفعالهم الكلامية، وتشبيهها بالكنز المودع في أذهانهم والمكتسب في نطاق الممارسة[2]، كإشارة واضحة، في صلب النظرية اللسانية، إلى مستوى آخر يربط بين اللغة وشرط الممارسة كأحد السمات البارزة لها، والتي تسطر مفهوم اللغة من منطلق السلوك اللغوي للأفراد في نطاقهم الاجتماعي.

---

[1]-جميل حمداوي، اللسانيات الاجتماعية، مطبوع إلكترونيا، ص6. الرابط:www.alukah.ne، تاريخ التصفح: 2017/11/13

[2]- Peter Wunderli (2016), «Ferdinand de Saussure : langage, langue, parole», dans Louis Hébert, en ligne, Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/saussure/langue-parole.pdf.Consulté le: 16/05/2016. P4.

وطبقا لهذا الوصف، تظهر أهمية اللغة في حيزها التواصلي الاجتماعي، ذلك لأنها تعتبر من أقرب الأنشطة فاعلية حين نريد استقصاء ملامح مجتمع معين، أو نقف على مدى تبلور تقاليده، وأعرافه، وتكون ذوقه الجمالي، وفعله الحضاري، أو أن نكشف عن العلاقات الاجتماعية بين الأفراد بالتوغل في طيات اللغة وتحليل وظائفها الانشائية والجمالية، والتعبيرية وغيرها من الوظائف[1].

لذلك، توجّب من الناحية العلمية، إلقاء الضوء على السلوك الاجتماعي والخواص الاجتماعية من عادات وتقاليد في المجتمع المعين، حيث أنه فضلا عن البحث في المستويات اللغوية، فإن مثل هذه الدراسات قد تقود إلى الكشف عن طبقات المجتمع كشفا موضوعيا صحيحا[2].

وفي نفس الاتجاه، فإن خلاصة هذا المنحى النظري الذي يعتبر اللغة منظومة علامات تمتد عن طريق ممارسة المتكلمين، أدى بدوره إلى تميز المنظومة اللغوية كإفراز اجتماعي يشارك فيه أفراد الجماعة المتكلمة ونتاج لعناصر تلعب دورها في التأثير على اللغة عبر المكان والزمان.

ويُفهم في إطار الدراسة اللسانية الاجتماعية، بأن للغة ارتباط وثيق بمظاهر الحياة المختلفة من حيث أنها وسيلة الاتصال الوحيدة التي لديها القدرة على التعامل مع مطالب المجتمع[3]، أو كما يقول أندري مارتني، "اللغة أداة اتصال تتكيف مع حاجات من يستعملونها"[4]، ومنه فإنها مشروطة بالجوانب غير اللغوية في حدود يرسمها المجتمع مؤثرة على الدلالة والقالب الاستعمالي، وهذا ما يعبر عنه "فيركلو نورمان" بإن "اللغة

[1]- هادي نهر، علم اللغة الاجتماعي عند العرب، ط1، الجامعة المستنصرية، 1988 ص 39

2- كمال بشر، التفكير اللغوي بين القديم والجديد، مرجع سابق، ص 200-201

[3]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ،1995، ص7.

[4] - Martinet، Langue et fonction. Denoel Gonthier. (1971).P.130

صيرورة مشروطة اجتماعيا"[1]. فاللغة نظام يتواصل به الافراد داخل المجتمع، كمجموعة من التقاليد الصوتية التي ورثتها الجماعة اللغوية عن اسلافها والتزمت بها[2]، في إطار العرف والاصطلاح. ومن ذلك تحقق اعتبار اللغة كنظام اجتماعي وموروث مشترك، واستعمالها في عملية التواصل هو من يحدد وظيفتها الادراكية في التمييز بين المعاني والتعبير عنها[3].

وفي هذا النطاق، فإن وصف مجتمع لغوي لا يتم بالتعريف السطحي للقوالب الكلامية المنتجة ولكن يتعدى الامر إلى وصف تلك البنية العميقة التي ينشأ عنها المعنى وتحمل بصمات موروثة عن المجتمع وثقافته. فلغة المشافهة في الأوساط الشعبية مثلما يمكن التعرف عليها من منظور التنوع اللساني (أي تمييز مستواها العامي) يجدر كذلك تمييزها كحامل لقيم اجتماعية وموروثات ثقافية (تمييز أشكال التعبير الشعبي).

أما المحاور التي يحاول البحث السوسيولغوي أن يحيط بها، فتتضمن الطرائق التي تتفاعل بها اللغة مع المجتمع، والطرائق التي تتغير بها البنية اللغوية استجابة لوظائفها الاجتماعية، من خلال تحديد القوانين العامة التي تتحكم في الاستعمال الفعلي للغة في مجتمع معين او في جميع المجتمعات[4]. كما تستهدف بالبحث علاقة اللغة بالأفراد وبالخصائص التي تميز واقعهم الذي يلعب دورا في التأثير على الأساليب والأشكال التعبيرية للمتكلمين.

---

[1]- فيركلو، نورمان: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة رشاد عبد القادر، في، الكرمل، مجلة فصلية ثقافية، إصدار مؤسسة الكرمل الثقافية، العدد 64، السنة: 2000. ص.155.

2- حاتم علو الطائي، "نشأة اللغة واهميتها"، دراسات تربوية، العدد 6، أبريل2009، ص 199

[3]- كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة، دراسة انثرولغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية، ط2. ص 46

[4]- هدسون، علم اللغة الاجتماعي، ترجمة: محمود عياد، عالم الكتب، ط2، مصر ،1990، ص 17.

ومن المظاهر التي يهتم بها البحث في هذا الصدد، عوامل التبدل والتطور والتنوع، وهذا باعتبار أن اللغة في تراكمها عبر الزمن تطوراتها، وبالنظر إلى ميلها لأسلوب معين للتعبير عن الجماليات اللفظية إنما تعكس واقع المجتمع وخصائصه[1]، لأنه من منطلق التفكير السوسيولساني، لم يبقى النظر مقتصرا على اعتبار اللغة مجرد أداة تحقق التفاهم والتواصل لأفراد الجماعة المتكلمة، بل أصبح الأمر يتعلق باللغة كنشاط منتظم ومرن يتأثر بالتغيرات الحاصلة على مستوى المجتمع، فحركية المجتمع مرتبطة بحركية اللغة، حيث تعمل كوسيط يعمل على التكيف مع حاجات المتكلمين، وهذا ما أشارت إليه "جولييت قارمادي" في قولها بأن المتخصصون "حددوا اللغة، قبل كل شيء بوصفها أداة اتصال متكيفة مع حاجات أولئك الذين يستعملونها"[2].

وعلى هذا الأساس، فإن النمط المعيشي والظروف المحيطة بالمتكلمين بكل حيثياتها تشكل قاعدة معطيات عن المظهر اللغوي التواصلي، بالإضافة إلى أن سمة اللغة كسجل يحفظ التاريخ والأحداث المرتبطة بواقع الأفراد مشافهة أو كتابة يجعل لها الأفضلية كحامل ينقل التراكمات عبر الزمن ومن جيل إلى جيل، فبذلك يمكن القول بأن اللغة هي الذاكرة الجماعية بكل مقوماتها[3].

وتستهدف اللسانيات الاجتماعية في مقاربتها مجالات مختلفة أهمها تلك التبدلات الاجتماعية للغة والتي يمكن تفسيرها تبعا لعوامل مثل السن، والجنس، والفئة الاجتماعية، والوسط، والمستوى المهني،

[1] - حامد ربيع، حول تحليل العلاقة الاتصالية بين المفهوم القومي للوجود السياسي والتطور الاجتماعي نحو التماسك العقائدي. العدد: 59 ، المستقبل العربي، بيروت، لبنان، 1984 ص 91

2- جولييت غارمادي، اللسانة الاجتماعية، تعريب خليل أحمد خليل، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1991، ص28.

[3]- عز الدين صحراوي اللغة بين اللسانيات واللسانيات الاجتماعية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 5، جامعة بسكرة، 2004 ص47-48

والمستوى التعليمي، كما تصب الدراسة في المجال الاجتماعي من منطلق تحليل العلاقة القائمة بين اللغة والممارسات الاجتماعية، أو بعبارة أخرى، تفسير الوظيفة الاجتماعية للغة.

يدخل كذلك في اهتمامات اللسانيات الاجتماعية كل المسائل اللغوية والاجتماعية الكبرى والتي تتعلق باللغة الأم وعلاقة اللغة باللهجة، وظواهر لغوية اجتماعية مثل الازدواج اللغوي والثنائية والتعددية اللغوية، والأنظمة اللغوية المركبة والمعقدة، والسياسات اللغوية، والتخطيط اللغوي. [1]

3. الاستعمال اللغوي والتنوع اللساني:

تتحد الرؤى حول اللسانيات الاجتماعية بأنها مجال يعالج التفاعل بين حقلين أساسين كما يرى فيشمان(Fishman) ، فالحقل الأول متعلق للسلوك الإنساني عند استعمال اللغة، وأما الحقل الثاني فيتعلق بالتنظيم الاجتماعي(Social organisation). ففي هذا المجال يتم التركيز على سلسلة كاملة من المواضيع المتعلقة بالتنظيم الاجتماعي للسلوك الذي يتضمن ليس الاستعمال اللغوي فحسب، ولكن يندرج في ذلك أيضا الموقف اللغوي(Linguistic attitude) والسلوك الظاهر تجاه اللغة وتجاه مستعملي اللغة"[2]. وبالنسبة "لوليام لابوف"، فإنه لا يمكن دراسة لغة دون اعتبار الأفراد الذين يستعملونها وبدون دراسة محيطها الاجتماعي، كما أنه على الباحث أن يوجه اللسانيات إلى فحص الخطاب من موقعه السوسيوثقافي.[3] من هذا، عمل على ربط طرق الكلام بمتغيرات الاجتماعية، ويتضمن ذلك، ربط كل

[1]- عبد الكريم بوفرة: علم اللغة الاجتماعي، مقدمة نظرية، مطبوع جامعي، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، 2012، ص:11.

[2]- Fishman, J.A 1972a, Language in Sociocultural Change. Essays by Joshua A. Fishman.Standford University Press.P1

3 - Celine Bourquin،Données linguistiques،données sociolinguistiques: le traitement labovien du vernaculaire africain-américain. Revue Tranel. (Travaux neuchâtelois de linguistique) 40, 11-26, 2004. P.11

مغاير أو بديل لساني(linguistic variant) بعامل لساني خارجي (الفئة الاجتماعية، الجنس، السن، المكان، والمواقف، ظروف التواصل وغيرها. أو أن يقابل كل مجموعة من البدائل اللسانية، متغير واحد أو عدة متغيرات اجتماعية.

ومن منطلق هذه المقاربة تتأسس اللسانيات الاجتماعية كعلم يحاول الكشف عن القوانين والمعايير الاجتماعية التي توضح وتنظم سلوك اللغة وسلوك الأفراد نحو اللغة في المجتمع[1]، بالاعتماد على المتغيرات الواقعية والتي تلعب دورا هاما في مجال البحث اللساني الاجتماعي في وجهته التطبيقية.

وفي هذا الإطار، قد أصبح النوع اللغوي (language variety) كمفهوم مركزي في اللسانيات الاجتماعية على يد كل من "لابوف"، "مارفين"،"فينريش" في مقال "الأسس التجريبية لنظرية التبدل اللغوي" في سنة 1966، من أجل وصف الفوارق الموجودة بين بعض اللغات وبين أساليب التعبير، وتبعا لهؤلاء فإن كل المجتمعات المتكلمة لها تنوعات لغوية[2].

إن ظواهر التنوع والاختلاف للاستعمالات للغة الواحدة هو طبيعي ويظهر عبر عدةمستويات، حيث أنه في المقاربة السوسيولسانية نجد عدة أقسام للتنوع اللساني[3]، من ذلك التنوع المرتبط بعامل الزمن أين يتطور الاستعمال اللغوي لنفس اللغة ويكون بالإمكان ملاحظة التحول الحاصل والتعرف على التنوع من حيث القدم أو الحداثة. أما التنوع الدياطوبي (لساني جغرافي): يمكن تميز اللغة تبعا لجغرافية المتكلمين. وينتج عن هذا القسم استعمالات مختلفة وتقترن بالمصطلحات التالية: الاستعمال الجهوي (Regiolect)

[1]د. كمال بشر ,التفكير اللغوى بين القديم والجديد، مرجع سابق, ص. 52

[2]- ولهذا فإنه في سياق وضعية اللغة العربية في المجتمعات العربية، فليس غريبا أن تعيش هذه اللغة مثلها مثل اللغات الإنسانية ظاهرة التنوع الحاصل لأسباب مختلفة، سنأتي لتبين هذا السياق في مبحث حول العامي والفصيح.

[3]- Gadet F. « La Variation » in Yaguello M. Grand livre de la langue française, Paris, Seuil, 2003, pp 90-152

الاستعمال المحدد جغرافيا (topolect) (Geolect) . وتنوع اجتماعي (Sociolect) وهو التنوع اللساني الحاصل بسبب الاختلاف والتباين بين الفئات والشرائح الاجتماعية(Diastratic variation). وهناك تنوع حسب سياق الوضعيات Diaphasic Variation، يخص ملاحظة استعمالات الأفراد حسب وضعيات الخطاب والإنتاج اللغوي ومدى انتاجها لأساليب وسجلات مختلفة. وتهتم المقاربة السوسيولسانية بالتنوع اللساني في عدة أوجه للظاهرة وفي نطاقات مختلفة، من هذه الأوجه نذكر المجلات التالية:

– دراسة التنوع اللغوي لجماعة متكلمة محددة في مجتمع معين، هذا المجال الذي نمى على يد لابوف من أجل وصف الوظائف السوسيولسانية لما يوجد من متغيرات لنفس الشكل أشكال نطق الفونيمات، تنوع استعمال بنية نحوية، تبعا لعوامل مختلفة مثل السن، الجنس، الوسط الاجتماعي والثقافي.

– دراسة الظواهر المرتبطة باحتكاك الألسن (langue contact)، ودراسة الديناميكية سوسيولسانية والتي يحتضن البحث فيها دراسة وضعيات الازدواج (Diglossic situations)، بالإضافة إلى دراسة "الكريول" أو اللغات الهجينة وكيفية تكونها. كما يشكل مجال التحليل السوسيولساني للتفاعلات اللفظية للجماعة المتكلمة(Verbal interaction analysis) أحد المحاور البارزة التي يهتم بها علم اللغة الاجتماعي. إلا أن الفضاء الذي يبرز بالنسبة للوضع اللغوي الذي تعيشه اللغة العربية المعاصرة ولاسيما في مجتمعنا، تتجسد ظاهرة الازدواج اللغوي كقضية مركزية في وصف الواقع اللغوي من الوجهة السوسيولسانية بالنسبة للمجتمعات العربية على العموم، وفي هذا قد أثار العديد من الباحثين هذه المسألة في عدة أوجه ولاسيما في الزاوية التي تبحث المساحة الوسطى بين عناصر هذا الازدواج أي بين الاستعمال العامي والاستعمال الفصيح. وفي هذا يجدر التعريف بهذه الظاهرة والتي عادة ما يعبر عنها بالمصطلح الغربي "الديغلوسيا". والعنصر التالي يتضمن عرضا للإطار النظري لهذه الظاهرة وتطور البحث فيها.

المبحث الثاني: ظاهرة الازدواج اللغوي

يعتبر الازدواج اللغوي ظاهرة تمس كل اللغات، ورغم أن الجمع ما بين تنوعين لغويين في سياق الحديث أمر مألوف في وسط المتكلمين إلا أنه ذو طبيعة معقدة ولاسيما في لغة استثنائية كاللغة العربية، وإن تفسيرها لا يستقر على رأي واحد، فمن الدارسين من يقول أن الازدواج مكون بنيوي في اللغة الفصيحة ومصاحب لها وأن النظام اللغوي مرن بالطبيعة ويمكن أن يحتمل ولوج ألفاظ عامية ضمن شروط محددة لسانيا، و منهم من يقول بأنه تصدع يصيب اللغة الفصحى ولا يحدث ذلك إلا لظروف خارجة عن اللغة مع مر الزمن، في حين يرى آخرون أنه لا يجب التركيز على ماهية لازدواج لأنه ظاهرة لا يمكن أن تتعرى منها أي لغة من اللغات، ولكن الأمر الذي يجب أن يلتفت إليه بانتباه هو قوة هذا الازدواج أو ضعفه. ومن جهة أخرى، فإن الأدبيات التي تناولت مصطلح الازدواج اللغوي تقدمه كمفهوم تطور في وسط نظري يعج بمصطلحات مجاورة تتداخل فيما بينها وتخلق تعددا مفهوماتيا يتدخل في تحديدات للظاهرة من زوايا نظرية مختلفة الطروحات تزود مجال التطبيق بإسقاطات متباينة وترصد هذا الوضع التواصلي اللغوي بمقاربات مختلفة.

على العموم فإن الازدواج اللغوي تعبير عن الوضعية اللغوية التي تتضمن متغيران للغة الواحدة، فاللغة العربية تعيش هذه الظاهرة بوجود المتغير الفصيح ويقابله متغير عامي يرتبط به ويقترب منه أو يبتعد ويرتبط استعمال كل نوع لغوي بفضاءات تواصلية معينة.

ومن ناحية تطور مصطلح الازدواج اللغوي، تذكر الأدبيات بأن أول من تناول هذا المصطلح هو اللغوي "كارل كرمباخن"(Karl Krmbachen) متحدثا عن طبيعة الازدواج اللغوي وأسبابه متعرضا بالأخص

إلى اللغة العربية و اليونانية، فكان كتابه "مشكلة اللغة اليونانية الحديثة المكتوبة"[1]يضم ارهاصات حول طبيعة هذه الظاهرة إلا أنه لم يقدمها في القالب الذي يرقى إلى الجدية العلمية التي تبني للمفهوم أساسا نظريا ، وقد ساق أمثلة موضحة لمعنى الازدواج و أدرج اقتراحات حول التوجه اللغوي بين العامية و الفصحى سواء للعربية أو اليونانية إلا أن هذه الاقتراحات كثيرا ما كانت في قالب الحكم القيمي أكثر منها طرحا موضوعيا.

1. تطور المفهوم:

من الأدبيات الأولى التي وظفت مصطلح الازدواج اللغوي مقال[2]الفيلولوجي الفرنسي "جون بسيشاري"(Jean Psichari) والذي نشر سنة 1928، وهو من مدرسة التجديد والتي اقترحت آن ذاك استبدال اللغة الأدبية " الكطاريفوسكا" (khatarevuska) بلهجة "الديموليتيكي" (Démotiki) [3].ويجب ذكر أن "الديغلوسيا" و"التعدد اللغوي" عنده وعند معاصريه مترادفان إلى حد ما. ولقد عارضه من نادوا بنقاء اللغة باعتبار أن اللغة الأدبية لغة راقية وتدخل النمط لهجي يطيح من قيمتها وأثرها الثقافي والأدبي. ويذهب "جون بسيشاري إلى أن الديغلوسيا ليست فقط ازدواجا على مستوى المفردات

[1]- Christina Bratt Paulson, Multilingualismanddiglossia in Palestineinthefirstcentury oft he commonera: Somethoughts on historicalsociolinguistics.Published in New perspectivesandissues in Educational Policy.2001. p. 142.

[2]- Psichari, Jean : Un pays qui ne veut pas de sa langue. Mercure de France, tome 207, 1928, pp. 63-121.

[3] - Prudent Lambert-Félix. Diglossie et interlecte. In: *Langages*, 15e année, n°61, 1981. Bilinguisme et diglossie, sous la direction de Jean-Baptiste Marcellesi. pp. 13-38. P.15

ولكنه كذلك على مستوى البنية وفي ذلك يقول بأنه هناك " طريقتان للتعبير ولنطق الكلمة الواحدة وهناك لغتان – لدى الفرد المتكلم-واحدة للمشافهة والأخرى للكتابة[1].

ويمكن القول بأن جهود" بسيشاري" توجهت نحو تقديم الشكل الذي يمكن أن يضم قالبين لغويين مختلفين تحت سقف استعمال واحد، إلا أن آراءه لم تتعد الحديث عن ترتيب هذه القوالب ومسألة إقرار النموذج الشفوي بمحاذاة النموذج الكتابي للغة دون التطرق إلى الآليات والدوافع ذات البعد اللغوي والاجتماعي والتي تدفع بخلق القالب اللغوي المزدوج واتساعه بين المتكلمين.

وبعد هذه المحطة، عاش المفهوم تطورا بواسطة مساهمات مختلفة تنحصر في تقديم القالب اللغوي المزدوج من جرد أمثلة تواصلية لمجموعات مختلفة على طريقة الجغرافيا اللسانية وعلم اللهجات ولم تزل المفاهيم المتعلقة بالازدواج اللغوي مبهمة وأقل تحديدا.

ولقد ارتبط مفهوم الازدواج في مرحلة أخرى، بأعمال "هوبر بارنو"[2] (Hubert Pernot) والتي خصصها للنحو الإغريقي والتي أعطت منحى أكثر انفتاحا بما أن مساهمته تتضمن تلميحا مبكرا إلى المقاربة السوسيولسانية لظاهرة التنوع اللغوي عموما وللازدواج اللغوي بشكل خاص، وهذا من خلال تعرضه إلى المظهر الاجتماعي وحديثه عن وجود أشكال مختلفة لكل اللغات واستعمال هذه الأشكال حسب مقامات مختلفة.

وهنا يسوق مثال "الكتاريفوسا" كلغة " للكتابة بامتياز" وكنموذج يستعمل للحديث في الاحتفالات الرسمية" بينما "الديموليتكا" ليس لها اعتبار كأن تكون لغة التعليم ومع ذلك فهي الأكثر شيوعا في

[1]-- Prudent Lambert-Félix,2001.opcit : p.66

[2]- Ibid : p.15

الاستعمال.[1] وهنا مقابلة تقرب مفهوم الازدواج اللغوي في تمييز تنوعين "مكتوب" و"منطوق" ولعلها فكرة ترهص لما سيقدمه "شارل فرجيسون" من ثنائية المتغاير الأعلى والمتغاير الأدنى مثلما سنعرضه عند ضبط المصطلح.

نستخلص بأن الباحثان "بسيشاري" و"هوبر بارنو" في هذه المرحلة يتقاطعان في فكرة أن الازدواجية ظاهرة سلبية وعائق أمام وحدة اللغة التي كان كل مجتمع أوروبي يريد أن يحققه. يظهر الحكم بسلبية الازدواج جليا في قول "بسيشاري" في بحثه "محاولات في النحو اليوناني الجديد:" ازدواج غريب تعاني منه اليونان"[2] فبالنسبة إليه، الازدواج عائق حقيقي ليس فقط بالنسبة لمن يريدون تعلم اليونانية المعاصرة من بلاد أجنبية ولكنه مشكل كذلك بالنسبة لليونانيين الذين يجدون أنفسهم مجبرين على امتلاك نظام معجمي ونحوي مزدوج[3].

ومن هنا طغى التفكير بأن المجتمعات أحادية اللغة (Monoglot comunity) هي المجتمعات الظاهرة. إلا أننا نعتبر بأن هذا المفاد والذي يسم توجه الأدبيات الأوروبية وبالأخص الفرنسية، يفتح النقاش حول مدى قبولنا لوصف مجتمع متكلم بأنه أحادي اللغة، ولا سيما إذا تعلق الأمر بمجتمعات أخرى تتسم معطياتها اللغوية والاجتماعية والثقافية باختلاف كلي عن الأوروبية مثل المجتمع اللغوي العربي.

إن الإرهاصات الأولى لمفهوم الازدواجية لم تكن بالقدر العلمي والمنهجي الذي يؤسس لمقاربة شاملة تقف على معطيات واسعة.

---

[1]- Prudent, Lambert-Félix, Op. cit .p. 15.

[2]- Psichari,Jean : Essais de grammaire néo-greque.1885,p 633. Cité par Lambert-Félix Prudent.1981

[3]- Prudent, Lambert-Félix. Op. cit p. 18.

ويمكن القول كذلك بأن تناول الظواهر السوسيولسانية بصفة عامة وظاهرة الازدواجية اللغوية بالأخص لا يمكن أن يتكئ على إسقاطات مباشرة لكل الاستنتاجات التي قدمها الدارسون في حيزهم البحثي الذي يستهدف جماعة متكلمة بميزات لغوية و ثقافية واجتماعية تختلف اختلافا كبيرا عن مجتمع آخر، وبالتالي فإن ما تكون لديهم من خلاصات قد ينطبق على المادة اللغوية لأفراد مجتمع ولا ينطبق على آخر، كما لا يمكن تعميم الرؤى على كل المجتمعات ولا سيما تلك المبنية على الدراسات التشخيصية التي تقف على سياقات ترتبط بمتغيرات الهوية والثقافة.

وهنا نشير إلى أنه من بين التحديات التي تواجه المشتغل باللغة في بعدها الاجتماعي هو عامل الخصوصية الذي تتسم به المجتمعات والتي تقف على تفسيرات متشعبة تنهل من علوم أخرى وهذا يطرح إشكال على مستوى الالمام بالمادة المفحوصة وحجمها وما مدى اشتغال الأدوات المنهجية من أجل الخروج بنتائج يكون لها الحظ في خدمة نموذج علمي يحتذى عند التعامل مع وضعيات لغوية مختلفة.

لذلك كان لزاما في فترة لاحقة العمل على التعامل مع الظاهرة اللغوية في ارتباطها بالمجتمع المتكلم بفحص المعطيات الحية على صعيد أكبر وفي هذا النسق أخذت ظاهرة الازدواج حظها من البحث المؤسس على دراسات لحالات متعددة بمنهجية علمية واستنتاجات موضوعية.

ولقد بدأ التعامل مع المفهوم بطريقة أكثر حسما وبجدية علمية كانت كفيلة بأن تضع لظاهرة الازدواج اللغوي الخطوط التي تفصلها عن ما يجب أن يدرس و ما يجب أن يستبعد و تأسيس إطار نظري يضع النموذج الأقرب إلى الواقع ويضبط إطار المعطيات الممثلة التي يجب وصفها وتحليلها كما ونوعا.

وفي هذا الخضم، بدأ مفهوم الازدواج اللغوي يعرف تناولا منهجيا أكثر صرامة يؤدي إلى تعرف أكثر وضوحا للمصطلح، حيث نصف المرحلة التي تلي بمرحلة الأدبيات التي شاركت في ضبط المصطلح وتوضيح معالمه.

2. مساهمة وليام مارسي 1930:

إن أشهر مساهمات تناولت الازدواجية اللغوية بأكثر جدية كان في البداية وليام مارسي 1930 ثم أكثر عمقا مع تشارلز فارغيسون. حيث استعمل وليام مارسي 1930 مصطلح "الديغلوسيا" دون أن يذكر أي مرجع عن سابقيه "هوبر برونو" أو "بسيشاري"[1]، وهو-أي مارسي-يستعمل المصطلح بدون مزدوجتين وهذا دال على ولوج الكلمة المعجم من قبل. وفيما يخص دراسة مارسي فيتضمن الجزء الأول من عمله مقابلة العربية الفصحى بالعامية رغم أن عمله انشغل أكثر بقضية الفرنسية في المغرب[2] سنة 1930 لوصف الاوضاع اللغوية المشابهة للوضع المزدوج الذي مرت به اللغة اليونانية سابقا، ولقد عاين الحالة اللغوية للجزائر في كتاب سماه " الازدواجية اللغوية العربية" (DiglossieArabe) حدد فيه الازدواجية بحالة لغوية يتعايش فيها نظامان لغويان في مجتمع واحد فيؤديان وظائف تواصلية مختلفة. وهو ما يمكن أن نعبر عنه في جميع اللغات بوجود لغة مشتركة وقد تسمى فصيحة، رسمية، ولغة خاصة قد تسمى لهجة أو عامية، فينتج عن ذلك مستويين لغويين: واحد رفيع والآخر وضيع[3].

وإن كان وليام مارسي قد طبق هذه المبادئ على العربية في الجزائر، فإن اللساني الأمريكي تشارلز فرغيسون استطاع أن ينظر إليها بشكل معمق ومتسع بدراسة حالات متعددة ومختلفة.

3. مساهمة فرغيسون شارل1959:

تمثل مساهمة فرغيسون أساسا في تعريف كثير التداول للازدواج اللغوي أو الديغلوسيا بأنه " نمط خاص يندرج تحته تنوعين لغويين متلازمان في وسط الجماعة المتكلمة بحيث أن كل تنوع له دور يؤديه

---

[1]- Marcais, William : La diglossie arabe, dans l'Enseignement public. In : Revue pédagogique, tome 104, n° 12, pp.401-409, tome 105, pp. 20-39 et 120-133.

[2] - Prudent, Lambert-Félix. Op. cit. p18

[3]- حبيب النصراوي، في الازدواجية اللغوية والهوية العربية. مجلة الإذاعات العربية، العدد 04. 2013 ، ص: 11

هو" حالة لغوية ثابتة نسبيا، تضم فضلا عن اللهجات الأساسية للغة(التي يمكن أن تضم نمطا أو أنماطا جهوية) نمط آخر في اللغة مختلف جدا وعالي التصنيف (Highly codified)، (وفي الغالب أكثر تعقيدا من ناحية القواعد) وفوقي المكانـــة (Superposed) وحامل لقدر كبير ومحترم من الأدب المكتوب إما لعصر مضى أو لجماعة متكلمة أخرى (راهنة). ويتعلم الناس هذا النمط بطرق التعليم الرسمية، ويستعمل للأغلب الأغراض الكتابية والمحادثات الرسمية، لكنه لا يستعمل من قبل الجماعة المتكلمة المحلية في المحادثة العادية."[1]

عند المقاربة بين ما جاء به فرغيسون وما جاء به سابقوه، نلاحظ بأنه قد استوحى من سابقيه " في تمييز مستويين فصيح وعامي[2]. إلا أنه جاء بفهم مختلف وأكثر تفصيلا للظاهرة، أين يحدد العلاقة بين متغايرين في شكل ثنائية (Dichotomy) تتضمن عنصر اللغة الفصحى ويحددها بما يسميه "المتغاير الأعلى" (High Variety) وعنصر العامية ويحددها بما يسميه المتغاير الأدنى (Low Variety) وكلاهما يطبع السلوك اللغوي للجماعة المتكلمة الواحدة.

ويوضح فرجيسون مفهومه اعتمد على مقارنة أربعة أمثلة هي كالتالي: اللغة العربية: الفصحى أو الكلاسيكية كما يسميها والعامية - اليونانية :ديموليتيكي والكتاريفوسا - لغة هايتي: الكريول والفرنسية - المجتمع الجرماني بسويسرا: السويسرية الألمانية والألمانية

في هذه اللغات، لاحظ الوضعيات الازدواجية والتي تتميز بمجموعة من الميزات أولها وجود الفرق بين ناحية الوظائف: الفصحى في مجال الثقافة والأدب والدين والاتصال الرسمي عموما أما العامية فهي غير

[1]- Ferguson, Charles F. (1959). `Diglossia' WORD 15: 2.325-40. Repr. inHymes (1964) pp. 429-39.

[2]- Kremnitz, George : Du bilinguism au conflit linguistique ».Cheminement de terms et de concepts.InLanguages, n°61,1981,p.64

رسمية مستعملة في الحياة اليومية، وتميز هذه اللغة الرسمية بدافع المكانة الاجتماعية للاستعمال الفصيح (social prestige) والتي تفتقدها العامية. حيث يحدد فرجيسون متغايرين، الأول هو المتغاير الأعلى والذي يمثل لغة أدب معترف بها والمتغاير الأدنى والذي يعتبر حاملا للأدب الشعبي. ومن ناحية الاكتساب، يعتبر بأن العامية مكتسبة طبيعية كلغة أم أما الفصحى فمكتسبة من خلال المدرسة.ويعتبر الازدواجية وضعية مستقرة ويمكن أن تدوم لقرون. ويعرف بأن الفصحى والعامية كتنوعين للغة واحدة كلاهما له نحو ومعجم وفنولوجيا مختلفة إلى حد ما[1].

ومن هذا السياق يمكن أن نخلص إلى أن الازدواجية اللغوية هي بمعنى التقابل بين ضربين من الاستعمال اللغوي لدى جماعة لغوية واحدة، وترفع منزلة أحدهما فيصبح لغة للكتابة والتعليم ويعتبر معيارا، ولا يستعمل في الخطاب إلا مع الخاصة، وتحط منزلة الآخر،فيظل لغة للخطاب عند العامة.[2]فالأول فصيح والثاني عامي، ويختص كل منهما بوظيفة اجتماعية لا يؤديها الآخر، فميز بين درجة التداخل اللغوي التي تعد من باب الازدواج اللغوي، وبين ما هو من قبيل اختلاف المستويات اللغوية في منظومة لغوية واحدة.

[1]- Pascal Ottavi, « Regards sur le concept de diglossie, à l'épreuve du terrain corse », Lidil, 44 .2011, 111-124..p8

[2]- جان لوي كالفي. حرب اللغات والسياسات اللغوية، ترجمة حسن حمزة، الطبعة 1، المنظمة العربية للترجمة، 2008. ص18-19

المبحث الثالث: اللغة العربية وظاهرة الازدواج اللغوي

لقد شكلت اللغة العربية في الدرس السوسيولساني قضية ذات أهمية بالغة وذلك لأنها تمثل نموذجا مثاليا لقالب الازدواج اللغوي وبالتالي فهي فضاء خصب لتفسير هذه الظاهرة. ويمكن القول كذلك، بأن الوعي بمستويات اللغة من خلال أداء المتكلمين بدأ مبكرا لدى اللغويين العرب، ويظهر ذلك من خلال جهودهم التي اشتغلت على مستويين، مستوى يعرض العربية في نطاقها الفصيح مع توصيف المعاييرالضابطة لمفهوم الفصاحة. والمستوى الثاني الذي يخص اللغة العربية في سياق المشافهة والظواهر اللغوية المتصلة بها كإسقاط الاعراب والتغير الصوتي والتركيبي في خضم ما درجت عليه العامة من أساليب كلامية تبتعد عن الفصيح في شكلها لكنها ترتبط به في الأصل. وفي هذا المبحث سنطرق ظاهرة الازدواج اللغوي في اللغة العربية بشقيها الفصيح والعامي والعوامل المفسرة لكل منهما ونتعرف على هاذين المفهومين من خلال ما جاء به القدماء والمحدثون، ثم نتعرف على العلاقة بينهما.

1. العربية الفصحى:

إن مفهوم الفصاحة متصل بشروط ضابطة للكلام، وجودها مرهون بعوامل شتى تساهم في وضع الحدود بين ما هو فصيح وما هو غير ذلك. واللغة العربية الفصحى تعكس لنا من خلال ما تم نقله على يد اللغوين القدامى، مشهدا واضحا عن الأطر اللسانية الداخلية والبيئية الخارجية التي تصنع مكانة القالب اللغوي لدى المجتمع المتكلم، وكيف أن القالب الفصيح يتأسس بتميز عن الأنماط التي تنحرف عنه.

فاللغة العربية الفصحى هي لغة القدامى وهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، ولغة الأدب التي تستعمل الشعر والنثر والمواعظ والخطب، وتكتب بها الكتب الرسمية، وتخضع لضوابط معينة تضبطها وتحكم

عباراتها، وأهمها القواعد الصرفية والنحوية[1]. بخلاف الاستعمال اللغوي الذي ينحرف عن اللغة المعيار لعدة أسباب وعوامل. وفي التراث مادة هائلة تؤرخ للغة العربية وتسوق إلينا صورا دقيقة عن تلك العوامل والظروف التي أنشأت نمطا لغويا فصيحا يضاهي غيره في الصحة والدقة والأسلوب والبلاغة. ولقد تناول اللغويون القدامى والمحدثون، وصف اللغة العربية بالنظر إلى المكانة التي حظيت بها كونها لغة القرآن الكريم الذي منحها الازدهار وثبتها[2]، بالإضافة إلى ما عمل على تميزها من ثراء لغوي وأدبي وإنتاج غزير، فكانت بعد هذه العوامل كلها لغة مشتركة بين العرب قاطبة.

ولقد كان للعرب القدامى السبق في استعمال الرصد المباشر والطبيعي لمعطيات اللغة والكلام المحقق في واقعه وآنه، فالسماع والمشافهة كأداة للحكم على المستوى اللغوي والوصف الآني لنمط اللغة، وهذا يعتبر اليوم من أسس البحث السوسيولساني والاثنولساني في ملمحه التطبيقي. فتصنيف اللغة بالنسبة للعرب قديما كان مبنيا على معايير السماع والمحادثة والمجالسة والتعامل بعكس ما حصل في أوروبا إزاء اللغة اللاتينية، حيث كانت المواقف من التنوعات الموجودة (كلغات مشافهة حيوية) في محيط اللاتينية تخلو من المعايير وتحمل في طياتها أحكاما قيمية تنطلق من تبجيل اللاتينية كلغة كتابة وتحتقر ما عداها بنظرة دونية وتعسف وبطريقة تخلوا من ضوابط تقيس الفصيح من غيره، فبذلك لم يتسنى للغة اللاتينية أن تتفتح على بناتها من النماذج اللغوية التي صارت فيما بعد لغات رسمية. ولعل ما ساقه إلينا السيوطي عن أبي نصر الفرابي (ت260هـ) يؤكد ذلك في قوله: ""كانت قريش أجود العرب انتقاداً للأفصح من الألفاظ، وأسهلها على اللسان عند النطق، وأحسنها مسموعاً، وأبينها إبانة عما في النفس[3]،حيث

[1]- عبد الواحد وافي، اللغة والمجتمع، مرجع سابق، ص 142

[2]- إبراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، مصر،1970، ص 275- 276.

3- السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي، ط 1 المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2004 ، ج1ص 173

نستشف من هذا المكانة المرموقة لقريش كمركز إشعاع و"مرصد" يلتقي فيه الفصحاء من العرب والشعراء، وهذا في حد ذاته سبب لثراء اللغة وحيويتها فالمفردات الصحيحة تتأصل في اللغة مادامت تستعمل بشكل صحيح خال من اللحن.

واللغة المعيار التي اتسمت بها قريش نبعت عن خلوها مما كان يخالط لهجات القبائل الأخرى من التباين الذي كان بمثابة حدود فاصلة بين هذه القبائل، أو ما يصطلح عليه في البحث اللغوي الراهن بالفاصل اللهجي(Isoglosse) ، بل انضوت هذه القبائل تحت قالب لغة قريش الموسومة بالصفاء وفصاحة النطق، فاندمجت كلها تحت قالب موحد في إطار معيرة لغوية (Linguistic standardization)، ولعل ما ذكره الصاحبي في فقه اللغة يعكس هذا الفهم، عند تبيانه سمات التنوع والفروق اللهجية بين القبائل ولاسيما على المستوى النطقي والصوتي في قوله واصفا المتكلمين من قريش :" ألا ترى أنك لا تجد في كلامهم عنعنة تميم، ولا عَجْرفيَّة قيس، ولا كشكشة أسد، ولا كسكسة ربيعة، ولا كسر أسد وقيس[1]. وهذه كلها ظواهر لهجية ذات بعد اجتماعي، إذ أنها تميز جماعة عن أخرى، وذات بعد إثنو-لغوي فهي فوارق سلوكية لغوية بين الأفراد، وهي أكثر من تباين صوتي إذ تمثل بصمات الانتماء القبلي وتلعب دورا في التعريف بالأفراد عند نطقهم. إلا أن كل هذه الفوارق تخفت كلها أما لغة قريش والتي أضحت اللغة المشتركة لجميع العرب أو اللغة المعيار.

ومن هذا السياق، نفهم بأنه من الطبيعي أن تتضمن اللغة مستويين؛ أحدهما فصيح معياري وآخر تنوع غير فصيح أو عامي، فهي ظاهرة درجت عليها اللغات الإنسانية، حيث نجد أمثلة كثيرة تبين هذه السمة.

1- السيوطي، المصدر السابق، ج1 ص 172

إلا أن قيام النموذج المشترك يرتبط بمحددات في البيئة اللغوية، وهو ما يتفق عليه علماء السوسيولسانيات في عصرنا كبعد أساسي في فهم الظواهر اللغوية الاجتماعية.

2. العامية ونشأتها:

العامية هي التنوع اللغوي الذي ينشق عن اللغة النموذجية الفصحى ويخرج عن القواعد التي ترسمها سواء على مستوى النطق أو التركيب، ولا يمتثل لقوانين الإعراب والنحو، والعامية وسيط لغوي يرتكز على المشافهة لا الكتابة. إلا أن العامية ورغم انحرافها عن الفصحى، تبقى حاملة في طياتها البصمات الظاهرة للشكل الفصيح، والتحرر الذي يطبع العامية يظهر في سلوك المتكلمين كتحوير النطق وإسقاط بعض الأصوات أو حذفها، وإدماج ألفاظ مستحدثة تبعا للسجل اللغوي، ومن ذلك فإن ألفاظ العامية تخضع للتحول السريع حسب من زمن لآخر ومن مكان لآخر.

في هذا السياق يقول محمد عطوات بأن "العامية هي لغة العامة الناتجة عن تحريف الألفاظ ولا تراعي السلامة اللغوية من حيث الاعراب والنطق، وهي فرع عن الفصحى واستعمالها محصور في نطاقها الشفهي"[1]. وإذا نظرنا إلى تطور هذا المستوى في نطاق اللغة العربية، نجد بأنه ناتج عن انحراف الألسن المتأثر بمظاهر الاحتكاك اللغوي، وبالنظر إلى أنها لسان التخاطب اليومي فهي أكثر تعرضا للتغيير غبر الزمن، حيث مضت في طريق التطور بفضل عوامل لغوية واجتماعية وزمانية متشابكة، لكن بقيت العلاقة بينها وبين الفصحى على مستويات شتى حتى يحسب كل ناطق بلهجته المحكية اليوم أنها أقرب اللهجات إلى العربية الفصحى[2].

1- محمد عطوات عبد الوهاب عبد الله، اللغة الفصحى والعامية، ط.1، دار النهضة العربية،2003 ص:65

2-نهاد الموسى، الفصحى وعامياتها، مرجع سابق. ص:44

ومن هنا يمكننا اعتبار المستوى العامي (في نطاق اللغة العربية) شكل ينتسب إلى الفصحى ولا ينفصل عنها، فالفصحى هي الأصل والعامية هي الفرع الذي يتبدل ويتلون ويتغير حسب الزمان والمكان.

أما عن الظواهر التي تنشئ العامية فهي ظاهرة انحراف الألسن واحتكاك اللغة باستعمالات دخيلة أو غريبة، وكل هذا مرتبطة بأسباب متعددة. ويقدم لنا ابن خلدون في هذا الصدد صورة دقيقة عن الانحراف اللغوي والاحتكاك اللغوي وكيف يكون البعد عن مخالطة الألسن شرطا لقيام الفصيح بقوله: "ولهذا كانت لغة قريش أصح اللغات العربية وأصحها لبعدهم عن بلاد العجم من جميع جهاتهم، ثم من اكتنفهم من ثقيف وهذيل وخزاعة وبني كنانة وغطفان وبني أسد وبني تميم. وأما من بعد عنهم من ربيعة ولخم وجذام وغسان وإياد وقضاعة وعرب اليمن المجاورين لأمم الفرس والروم والحبشة، فلم تكن لغتهم تامة الملكة بمخالطة الأعاجم، وعلى نسبة بعدهم من قريش كان الاحتجاج بلغاتهم في الصحة والفساد عند أهل الصناعة العربية"[1].

وقد يوجد تحت اللغة الواحدة عاميات متعددة أو لهجات عامية، تصنف حسب الموقع الجغرافي والطبيعة البيئية والطبيعة الاجتماعية وظروف أخرى تلعب دورا في تشكيل اللهجات المحلية والاجتماعية تحت اللغة الواحدة. وسواء أكانت اللهجات محلية أو اجتماعية فإنها تمت بصلة وثيقة للغة المشتركة أو النموذجية. وقد يكون كلا النوعين متشعبا عن اللغة الأصلية، ويستمد منها أصول مفرداته وقواعده وتراكيبه، ويبقى السبب الرئيسي لنشأة العامية اختلاف الأقاليم، وما يحيط بكل إقليم من ظروف، وخصائص تاريخية

1- ابن خلدون، تاريخ بن خلدون، دار الفكر، ضبط ومراجعة خليل شحاذة وسهيل زكار، بيروت، لبنان، 2001، المجلد 1، 46/ص765.

وجغرافية وسياسية. أما السبب الأساسي لنشأة اللهجات الاجتماعية، يرجع إلى اختلاف الناس في الإقليم الواحد وما يكتنف كل طبقة من شؤون في شتى مظاهر الحياة[1].

وهناك عوامل عدة تتيح انشعاب اللغة الواحدة إلى لهجات محلية أو جهوية يتكلم بكل لهجة منها منطقة خاصة من مناطق هذه اللغة، والأخرى انشعاب اللغة الواحدة إلى لهجات اجتماعية تتكلم بكل لهجة منها طبقة خاصة من السكان. وتتجسد أسباب تفرع اللغة تبعا لعوامل مختلفة، منها العامل الاجتماعي النفسي والذي يتضمن الفروق بين المناطق المختلفة في النظم الاجتماعية والعرف والتقاليد والذي ينعكس على طريقة التعبير. وعوامل جغرافية والتي ترتبط بطبيعة البلاد وموقعها[2]، فترسم الحدود بين مجموعات المتكلمين على أساس جغرافي وتبعا لما يميزهم من ظواهر نطقية محلية.

وبسبب مخالطة الأعاجم وتعدد لهجات القبائل وانتشار الرطانة اللغوية واللحن في الكلام قام اللغويون القدامى بمعالجة مسألة انحراف العامية أو فساد اللسان فألفوا عدة كتب تبين الفصيح من الكلام وترصد الألفاظ العامية لتبين محل انحرافها أو أصلها في الفصيح[3]. فالعامية هي نتاج الفصحى وليست بديلا عنها، فمصير اللهجات العربية القديمة يخالف ما يحس به العربي اللسان في زماننا هذا؛ فهو يشعر بوضوح أن العامية التي ينطق بها هي لهجة عربية قد فقدت علامات الاعراب وبعض الخاصيات الأخرى التي

1- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط3، الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص 169

[2]- ينظر: على عبد الواحد وافي، مرجع سابق، ص 108

[3]- من هذه المؤلفات على سبيل المثال: كتاب لحن العامة لأبي الحسن بن حمز الكسائي (تـ 290هـ) ، لحن العامة، لأبي بكر محمد الحسن الزبيدي الإشبيلي (تـ 379هـ) درة الغواص في أوهام الخواص للحريري (تـ 516هـ) كتاب شفاء الغليل، فيما في كلام العرب من الدخيل وكتاب شرح درة الغواص لشهاب الدين الخفاجي (تـ 1069هـ) وغيرهم كثير.

تختص بها الفصحى إلا أنه لا يقول أبدا أنها لغة أجنبية[1]. فما حدث بالنسبةللعربية بخلاف اللاتينية، هو أنها لغة لم تتحول التحول الكامل في جميع المستويات اللغوية كما أصاب لغة التخاطب من الرومان في البلدان التي غزوها في أوروبا فصارت لغات ولهجات بعيدة كل البعد عن اللغة الأصلية، وأصبحت أجنبية عنها[2].

3. الفصحى والعامية والتقريب بينهما:

إن من القضايا المطروحة على صعيد الاستعمال اللغوي تلك الفروق التي نجدها بين الفصيح والعامي ومجالات استعمالهما، حيث أن البحوث التي أجراها اللغويون حول اللغة العربية في هذا الشأن، تجسد مجالا ثريا ومادة حية تسلط الضوء على تباين اللغة العربية الفصحى والعامية والعلاقة بينهما.

العامي هو نطق العامة الذي خالطه التحريف والتغيير بدرجات مختلفةفأبعده عن الصورة الفصيحة. إلا أن المستوى العامي يعكس نسبة كبيرة ارتباطه بالفصيح أما ما تضمنه من ألفاظ خارجة عن كلام العرب فيمثل نسبة أقل. ويمكن أن نستشف هذا من خلال المؤلفات التي وضعت لرصد ما تلحن فيه العامة وأصله فصيح.

إن التحريف الحاصل في العامية هو تحريف في الأصوات وحركات الحروف، كقولهم: عَندك، بفتح العين، فقد جرت الخاصة على كسرها وظنوا أن فتحها من خطأ العامة. في حين قال الجواهري: فيها ثلاث لغات: فتح العين وضمها وكسرها. وإن كان ابن هشام قد قال: وكسر فائها أكثر من ضمها وفتحها. وهذا يعني أن

1- عبد الرحمن الحاج صالح، العاميات العربية ولغة التخاطب الفصيحة، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2008 الجزائر، ص 83

2- نفس المرجع، ص 83

كلا من الضم والفتح كثير أيضا[1]. كما يكون هذا التحريف بوضع حرف مكان حرف كقولهم: شكيتُ بدل شكوْتُ[2]، أو استعمال الثلاثي مكان الرباعي كقولهم نصت بدل أنصت.[3]وهذا يثبت الأصل الفصيح للعامي.

يقول محمد الحباس بأن "العربية كغيرها من اللغات لها مستويان: لغة الأنسفي الاستعمال اليومي للأفراد، وتمتاز بالخفة والاقتصاد، واللغة الرسمية وهي لغة المجالات الرسمية. والاختلاف اللهجي بالنسبة للعربية هو شكل من الأداء الخاص للسان العربي في جزئية من جزئياته، ولا تعتبر لهجاتنا اليوم تطورا للغات العرب وإنما هي تطور اللسان العربي كله لما أصابه اللحن جراء الاختلاط بالأعاجم.[4]"

إن انتساب العامية العربية للفصحى واقع أقره اللغويون بين قديم وحديث، ويمكن تحديد عدة مظاهر للعامية لا تنكرها لفصحى وهي موجودة فيها أصلا. ومن بين أهم مظاهر اللغوية الفصحى الموجودة في العامية صفة التخفيف، فالكلام الذي يجري في وضعيات لغوية في ظروف الأنس "لا تستدعي ألفاظه اشباع الحركات ولا تحقيق الحروف، وفقد تكون هذه الوضعيات ذات حرمة ومقام محترم ومع ذلك فإن التخفيف جائز فيها ولا يشين للكلام ولا لصاحبه. ومنهم من يستدل على هذا بمصطلح "الحذْر" المعروف في القراءات القرآنية والذي يتضمن التخفيف"[5].

---

[1]- ابن الحنبلي، بحر العوام فيما أصاب فيه العوام، دراسة وتحقيق د.شعبان صالح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 31،

[2]- نفس المصدر، ص27

[3]- نفس المصدر، ص 19

4- محمد الحباس، اللغة العربية المشتركة و اللهجات العامية، مجلة اللغة العربية، العدد رقم8 ، جويلية 2005 ص 291

[5]- عبد الرحمن الحاج صالح، اللغة العربية الفصيحة المنطوقة ودورها في المجتمع العربي، مجمع اللغة العربية ع13،جويلية 2011ص10-الرابط: http://archive.sakhrit.co/newPreview.aspx?PID=1799322&ISSUEID=14857&AID=334076

إن وجود هذه الظاهرة الصوتية في القراءة القرآنية، دليل على وجود أداء فصيح مستخف. هو أمر ثابت لا ريب فيه وهو من كلام العرب[1]. يتحقق في النطق من ظواهر كالاختلاس والتسكين وغيرها. ومن ذلك، لا يعتبر التخفيف لحنا.

والفصحى التي كان يتخاطب بها العرب في حياتهم اليومية لم تكن أداء لهجيا بالضرورة بل كان الأداء فيها في معظمه استرسال كلامي خفيف عكس الانقباض. واتصاف العامية بالخفة في الأداء راجع إلى أنها تستعمل في التبادل الشفاهي لا المكتوب فاللحن هو ما خرج عن كلام العرب وليس كل ما تم تخفيفه[2].

فالعامية هي التي نتخاطب بها في كل يوم، عما يعرف لنا من شؤون حياتنا مهما اختلفت أقدارنا ومنازلنا: لسان المتعلمين منا وغير المتعلمين، على اختلاف فئاتهم وحرفهم، والمثقفين وغير المثقفين.[3] وهذا الاستعمال الواسع يكون أكثر تفعيلا في المجتمع نظر لطابع العفوي الذي تتسم به وأسلوب التخفيف الذي توظفه.

وبالنظر إلى أن أسلوب التخفيف في الكلام والنطق يطرأ على الكلام العامي أكثر من غيره، فكثيرا ما اعتبرت ألفاظه لحنا، من قبل البعض، رغم أن الأصل فيها الفصاحة وإنما تظهر عليها بعض السمات الناتجة عن البحث عن السهولة في الكلام كإسقاط بعض الحركات، والحذف والقلب إلى غيرها من المميزات والتي تنتج بالنظر كثافة الاستعمال الشفهي في هذا المستوى الخطابي، فالعامية وسيط لغوي شفهي غير مكتوب يكون أكثر عرضة للتبدل فهي عفوية ولا يستدعي فيها الجهد لإنتاج الكلمات أو تصحيحها ومراعاة مخارجها وإعرابها.

---

[1]- نفس المرجع، ص15

[2]- نفس المرجع، ص16

[3]- أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير، تحقيق حسين نصار، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ج1 ص 5.

ويعلل البعض بأن ما أبعد الفصحى عن الممارسة الشفاهية هو اعتبار التخفيف لحنا رغم أنه يجري حتى على الفصحى، في هذا يقول الدكتور عبد الحمن الحاج صالح:" مما أفقد الفصحى أن تكون لغة المشافهة هو اعتبار التخفيف مصدر اللحن فأبعدن عن كل تخاطب مستخف وتم تجاهل الفصحى التي نطق بها الأجداد في التخاطب العفوي بالخفة التي تخضع للقواعد ككل اللغات البشرية"[1]. وما يؤكد ذلك هو ما أقره علماء العرب عن ظاهرة التخفيف في اللغة العربية كما جاء في كتاب البصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي حيث قال: قال أبو العيناء: ما رأيت مثل الأصمعي قط، أنشد بيتاً من الشعر فاختلس الإعراب؛ وقال: سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: كلام العرب الدرج؛ قال :وحدثني عبد الله بن سوار أن أباه قال: إن العرب تجتاز بالإعراب اجتيازاً؛ قال الأصمعي: وحدثني عيسى بن عمر أن ابن أبي إسحاق قال: العرب ترفرف على الإعراب ولا تتفيهق به؛ قال: وسمعت يونس يقول: العرب تشام الإعراب ولا ت تحققه. وسمعت الحسحاس بن حباب يقول: العرب تقع بالإعراب وكأنها لم ترد، قال: وسمعت أبا الخطاب يقول: إعراب العرب الخطف والحذف."[2]

وهناك سمة أخرى في العامية تنتسب للفصحى، وهي أن أهل الفصاحة من العرب يشيرون إلى وجود مستويات لغوية تعطي لكل نوع لغوي مكانته الطبيعية والتباين بينهما ليس بالغريب، مع وجود مستوى (جامع واضح) يمكن أن يتقاطع فيه التنوعان، وهذه الإشارة تظهر خاصة فيما قاله الزجاجي (ت 337ه) :" وليس كل العرب يعرفون اللغة كلها غريبها و واضحها ومستعملها وشاذها، بل هم في ذلك طبقات (أي مستويات) وأما اللغة الواضحة المستعملة سوى الشاذ والنوادر، فهم فيها شرع واحد."[3]

1- أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير، مرجع سابق، ص 17

2- أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر. تحقيق :داوود القاضي، دار صادر. الطبعة الأولى بيروت، 1948، الجزء السادس، ص 147-148

3- أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك، ط 3، دار النفائس، بيروت، لبنان، 1979 ص 92

وعن تحول الفصحى إلى العامية يقول نهاد الموسى بأن اللغة العربية في وافع الاستعمال اليومي وعلى مستوى عامة الناس كانت تطور نمطا لغويا أو مستوى لغويا مفارقا. وعملت دورة الزمن، ثم أسهمت عوامل لغوية ذاتية وعوامل اجتماعية خارجية على تشكيل هذا المستوى اللغوي الذي عرف بكلام البلديين عند الجاحظ ولغات الأمصار عند ابن خلدون واللهجات العامية أو المحكية أو الدارجة عندنا.[1]

وفي نفس السياق، يشير العالم عبد الرحمن الحاج صالح في مقارنته للغة العربية الفصيحة والمنطوقةبأن اللغة العربية متصلة بكيفية تعاملنا بلغتنا فمن ذلك "موقفنا منها في التعليم فلا نعلم منها إلا ما هو مقروء ولا يعلم الطفل كيف يحدث غيره من دون أن يحس المخاطب أنه يقرأ من كتاب ويقتنع بالتالي أن العربية الفصحى غير صالحة للتخاطب العادي حتى ولو كانت لغة الثقافة.[2]" فبين العامية والفصحى فروق تنشأ وتبعد الفصحى عن الاستعمال اليومي لها، إلا أن هذا لا ينقصها من مكانتها باعتبار اللغة العربية الفصحى هي لغة الثقافة والتعليم على مر القرون. وهذا بخلاف العاميات المختلفة المنتشرة في البلدان العربية.

إن للعربية الفصحى دور عظيم كلغة ثقافة لكن استعمال اللغة فصحى في التخاطب اليومي وخاصة في المستوى الذي يتميز بالمفاهيم الثقافية غير العادية فيبقى فيه التعثر[3]. فالهوة بين الفصيح والعامي تكمن في مساحة المشافهة، إذ أن الفصحى ابتعدت عن لغة التخاطب اليومي واحتلت العامية هذه الوظيفة لما تتميز به من العفوية والاسترسال فلغة التخاطب الشفاهي العفوي هي أخف من حيث الأداء بكثير من اللغة المكتوبة. فالعامية أداء الشفوي، خاص بالتخاطب اليومي العادي ويكثر فيه مظاهر التخفيف كاختزال الحركات والتسكين وتخفيف الهمزة أو حذفها. وأما اللغة المكتوبة فهي أداء مرتبط بالثقافة

[1]- نهاد الموسى، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث، ط1، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، 1987 ، ص 48

[2]- عبد الرحمن الحاج صالح، اللغة العربية الفصيحة المنطوقة ودورها في المجتمع العربي، مرجع سابق . ص10

[3]- عبد الرحمن الحاج صالح، المرجع السابق، ص11

والمواقف الرسمية ويتم الأداء فيه بتحقيق الحروف وعدم اختلاس الحركات بل اشباعها وبه يرتل القرآن الكريم[1].

من هذا السياق، فإن التباين الرئيسي بين الفصيح والعامي في واقعنا هو على مستوى الأداء فالأول يتبع أسلوبا منقبضا والثاني أسلوبا مسترسلا، في هذا يقول العالم عبد الرحمن الحاج صالح أن الكلام المنطوق أهمية مماثلة للكلام المكتوب وخاصة في عصرنا هذا بل قد يفوقه بتطور وسائل الاتصال الشفاهي ولا يمكن استعمال الفصحى المرتلة في أحوال الخطاب التي تستلزم التخفيف والاسترسال. فليس كل خطاب خطب ولا كل كلام ترتيلا[2]. وهذا يتماشى مع تعريف شارل فارغيسون للازدواج اللغوي الذي أدرجناه سابقا، والذي يحدد التباين بين النمط اللغوي الفصيح أو المتغاير الأعلى الموجه للأداء الكتابي والرسمي، والنمط العامي أو المتغاير الأدنى الموجه لوضعيات تواصلية في الحياة اليومية.

وفي الأخير يمكن تلخيص العلاقة بين العامي والفصيح في أنهما يتحددان كظاهرة في الواقع اللغوي ولكل مميزاته وحالات استعماله، والصلة بينهما تتلخص في أن العامية الحفيدة الشرعية للفصحى من بناتها المتعددات التي كانت القبائل تتحدث بها[3]"، حيث تبقى العامية في هذا الإطار كفاية لسانية اجتماعية، ومستوى جدير بالدراسة والتنقيب ولا يمكن عزله عن أطر الوصف اللغوي الاجتماعي.

[1]- عبد الرحمن الحاج صالح، المرجع السابق ، ص13

[2]- نفس المرجع، ص14

3- نفس المرجع، ص7

المبحث الرابع: الفصحى والعامية في الواقع اللغوي الجزائري:

إن وصف الواقع اللغوي يرتبط بالسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي كأطر تؤثر في تشكيل الوضع السوسيولساني وتكون مرجعية لفهم النمط التواصلي لأفراد المجتمع وما يتضمنه من خصائص. في هذا النطاق، سنحاول وصف الواقع اللغوي الجزائري من خلال عرض المظاهر اللغوية المميزة للجماعة المتكلمة وما يتعلق بها من عوامل تاريخية واجتماعية وثقافية.

1. الواقع اللغوي الجزائري:

إن الوضعية اللغوية في الجزائر لها بعدها التاريخي والاجتماعي والثقافي، إذ أن الممارسة اللغوية في الجزائر تعكس مشهدا يتنوع بين قوالب لغوية مختلفة، ولكل مجال يتبلور فيه في احتكاك مع القوالب الأخرى. وتبعا لذلك، يتحدد الوضع اللغوي في الجزائر باحتوائه أربع قوالب لغوية مستخدمة بتفاوت لأداء وظائف متنوعة، حيث يميز جون لوي كالفي في إطار تعريفه للواقع اللغوي في بلاد المغرب العربي أربع لغات هي اللغة العربية الفصيحة واللغة الفرنسية واللغة الأم أو اللغة التي ينشأ عليها الأفراد وهي اللغة العامية المتصلة بالعربية الفصحى، والتي تظهر كاستعمال مهيمن على مستوى المشافهة والخطاب اليومي. وتمتد هذه العامية عبر أغلب مناطق الوطن.

وفي هذا السياق، يعرض الألسني جون لوي كالفي في كتابه حرب اللغات والسياسات اللغوية، ما قاله جيلبر غرانغيوم في أن بلدان المغرب العربي تستعمل ثلاث لغات، العربية والفرنسية وهما لغتا الثقافة والكتابة، غير أن اللغة الأم الحقيقية التي يستخدمها الناس دائما في خطابهم اليومي لهجة[1]وهي عامية جزائرية تنتسب للغة العربية.

[1]- جان لوي كالفي. حرب اللغات والسياسات اللغوية، مرجع سابق، ص89

ويذكر الباحث الألسني الجزائري صالح بلعيد، أن المشهد اللغوي الجزائري يعبر لنا عن أن درجة استعمال اللغات في الجزائر ليس متماثلا، فعلى حد قوله، فإن الدارجات الجزائرية تهيمن على السوق الشفوية، وتحقق تواصلا بين المجموعات اللغوية المختلفة[1].

فبالنسبة لكل من العربية الفصيحة واللغة الفرنسية فتكتسب كلاهما في فضاء التعليم وترتبط كل واحدة بالشريحة المثقفة من الناس والمتعلمين.

أما فيما يخص الأمازيغية فهي على حد تعبير الباحث صالح بلعيد الذي يسطر الكلمة بصيغ الجمع قائلا:" فالأمازيغية هي "أمازيغيات" ،أي تلك التنوعات التي تدخل تحت الأمازيغية-وهي شتات لها مناطقها النافذة وتأديّاتها المختلفة التي لا تتفاهم مع بعضها البعض[2].

ونستشف من هذا المفاد وجود حدود لغوية بين هذه الاستعمالات تحت سقف الأمازيغية وهي حدود المفهومية (Intelligibility)، وهنا فإن الوضع بالنسبة لعامل المفهومية بين الأفراد المتكلميناللتنوعات لأمازيغية في مناطق مختلفة يحيل إلى شبه غياب لشرط المتصل اللساني (Linguistic continuum) فالمتحدث بالترقية لا يفهم بالضرورة ما يقال بالشاوية مثلا.

ومن هنا فإن الحديث عن لغة مشتركة بين الناطقين "بالأمازيغيات" أمر افتراضي ولا يعبر عن الواقع، ولا يمكن أن نصور هذا الوضع في تناظر مع اللغة العربية ولا يمكن لهذه اللهجات منافسة العربية، فالواقع اللغوي في شمال إفريقيا عموما وفي الجزائر خاصة يتمثل في وجود لهجات بربرية مستعملة محليا ومتمايزة

[1]- صالح بلعيد، اللغة الأم في الواقع اللغوي في الجزائر، مجلة اللغة العربية، العدد 9 مجلة محكمة صادرة عن المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2003، ص،134

2- نفس المرجع ، نفس الصفحة.

كل واحدة عن الأخرى[1]. وبالنظر إلى الإطار المذكور، يصنف الباحث صالح بلعيد، المشهد اللغوي الجزائري بوصفه مشهدا متعددا يقوم على استعمالات تتباين في درجة التوظيف والانتشار، فمنها ما هو ذو انتشار واسع بشساعة مجالات الاستعمال وأخرى ذات انتشار ضيق تتصف بالمحلية، وأخرى لغات كلاسيكية، ويمكن تلخيص فحوى هذا التقسيم في الجدول التالي:

اللغات ذات الانتشار الواسع	**العامية العربية**
اللغات المحلية	الأمازيغية (بمختلف تأدياتها)
اللغات الكلاسيكية	العربية والفرنسية

والفروق بين هذه الاستعمالات تتحدد ضمن شبكة من المواصفات كتلك التي وضعها الباحثان (E.Bedard et J. Maurais) من أجل توصيف الاستعمال اللغوي بين بمستويات الأداء تبعا لمجالات معينة[2].

وفي هذا الإطار، يصنف الكاتبان تلك المواصفات التابعةلحيز الاستعمال بين خاص وعام، وماهية الأسلوب أو النمط الموظف بين عائلي وحميمي ورسمي مرتبط بأعراف محددة تراعي المقام. كما أن عامل

[1]- ناصر الدين سعيدوني، الواقع اللغوي في الجزائر، مجلة اللغة العربية ، المجلد 8، العدد 15 جويلية 2006، ص 153 . https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/219/8/15/9455، ص162-163

[2]-E.Bedard et J. Maurais, Réflexion sur la normalisation linguistique au Quebec, in, La norme linguistique,P. 436

الوسط الاجتماعي يلعب دورا في هذا التصنيف ويصنفه الباحثان إلى نوعين: شعبي يعم كل فئات المجتمع ونخبوي يختص بشريحة اجتماعية معينة.

وفيما يخص المستوى الجغرافي أو عنصر امتداد النوع اللغوي في الفضاء، فينقسم هذا المجال إلى محلي أو جهوي ويخص مجموعة متكلمة في منطقة محددة بمقابل الاستعمال ذو الصبغة الوطنية والذي يعم كل جهات الوطن. بالإضافة إلى ذلك، يلعب حقل التواصل دورا في تمييز الاستعمال اللغوي وينقسم إلى حقل ضيق يخص سجلا معينا في مقامات محددة، وحقل واسع يتصف بانتشار كبير للاستعمال اللغوي. وهنا سنعرض جدولا يتضمن الوضع اللغوي الجزائري بالعلاقة مع هذه المواصفات.

المعايير	**الحيز**		**الأسلوب**		**الوسط الاجتماعي**		**الامتداد**		**حقل التواصل**	
المواصفات	خاص	عام	عائلي	رسمي	شعبي	نخبوي	محلي/جهوي	وطني	ضيق	واسع
العربية الفصحى		+		+		+		+		
اللهجات المحلية	+		+		+		+		+	
العامية الجزائرية	+		+		+			+		+
الفرنسية		+		+		+			+	

ومن هنا، يعكس المشهد اللغوي في الجزائر تنوعات لغوية يمكن إدراجها تحت قالبين أساسيين، القالب اللغوي الرسمي والمتضمن اللغة العربية الفصحى باعتبارها اللغة الأولى واللغة الرسمية والوطنية في البلاد واستعمالاتها مرتبطة بمقامات معينة فهي لغة الدين والثقافة والكتابة والتعليم، كما أن اللغة الفرنسية كلغة أجنبية تحتل مكانتها لأسباب تاريخية، مستعملة في مقامات رسمية محددة كالإدارة والتعليم وأثرها واضح في المنطوق الجزائري بسبب عامل الاحتكاك اللغوي والعامل التاريخي.

وهناك ومجموعة أخرى من الاستعمالات تندرج تحت القالب الشعبي وتتمثل في الدارجة الجزائرية وهي عامية عربية. ومجموعة ثالثة بالمحلية تندرج تحتها لهجات محلية في حدود بعض المناطق من البلاد.

يبين الكاتب في خطاطة سوسيولسانية مفترضة، الوجه الاستعمالي للغات بالجزائر في درجة استعمالها. يلاحظ استعمال الفرنسية في أكثر المقامات ثم الدارجات في الرتبة الثانية، والعربية الفصحى في المقام الثالث، أما اللهجات المحلية فلكل وضعها.

ويلخص الباحث صالح بلعيد هذا المشهد اللغوي بالنظر إلى تقسيم يرتكز على مجالات أداء مختلفة بين رسمية وغير رسمية مثلما هو في الشكل التالي[1]:

	اللغة			**اللهجات المحلية**					
مجال الاستعمال	العربية	الدارجات	الفرنسية	القبائلية	الشاوية	الميزابية	الشنوية	التوارقية	الشلحية
العائلة		*	*	*	*	*	*	*	*
الأصدقاء		*	*	*	*	*	*	*	
الدين	*	*		*	*				
التعليم	*		*	*		*			
الوسائط	*	*	*	*	*	*	*		
العمل		*	*						
الحكومة	*		*						

[1]- صالح بلعيد، اللغة الأم في الواقع اللغوي في الجزائر، مرجع سابق، ص 136.

يتصف هذا الواقع اللغوي بوجود عدة جماعات كلامية تنشئ تنوعات لغوية لها مجالات استعمال تظهر عبرها الممارسات اللغوية للأفراد والتي تتخللها ظواهر كلامية كالانتقال من لغة إلى أخرى في الكلام أو تحوير ما تم اقتراضهم من ألفاظ من لغة أجنبية إلى غيرها من الظواهر اللغوية التي تلعب دورا كبيرا في توليد الكلمات حسب الحاجة الاستعمالية. وحسب ما تقدم تتجلى ميزة الواقع اللغوي في الجزائر في أنه واقع لغوي متعدد بين لغات رسمية ومحلية.

كما أن هذا الواقع يعكس الازدواج اللغوي بين عامي وفصيح وهو المظهر المرتبط أساسا باللغة العربية بين استعمالها الفصيح والرسمي وصورتها الأخرى التي تنطبع على العامية الجزائرية التي تحمل بصمات الفصيح.

ومن هذا فأن اللغة العربية في هذا الواقع السوسيولساني جدير بالبحث من منطلق أن للعربية في الجزائر بعدين أساسيين الأول وجودها المرتبط بأبعاد عميقة على شتى الأصعدة، فمن حيث البعد التاريخي هي لغة تجذرت في المجتمع منذ الفتح الإسلامي للبلاد، وهي لغة الوحدة الوطنية التي أبت أن ترضخ للاحتلال في شتى مراحله عبر التاريخ، ومن حيث القداسة فهي لغة العبادة والدين، ومن حيث البعد الثقافي والهوية فهي كيان مرتبط بهوية الأفراد وانتمائهم الجزائري العربي.

2. اللغة العربية ومكانتها في الجزائر:

إن للغة العربية في الجزائر بعد حضاري وتاريخي لا يمكن أن ينكره أحد. ويتضح ذلك من منطلق ارتباطها بظروف جعلتها تتوسع وتتجذر عبر أزمنة مختلفة وعبر تطور تاريخي وثقافي هيأ لها مكانة خاصة في المجتمع الجزائري، فاللغة العربية من المقومات الأساسية للهوية الجزائرية التي يتحد فيها الأفراد في المجتمع وتشكل بينهم رباطا وثيقا. وإن هذا الرباط نتاج تفاعل وانفتاح حضاري ضارب بجذوره في التاريخ منذ قدوم الفاتحين الأوائل والوافدين من مختلف الأمصار الإسلامية إلى الجزائر-أو بلاد المغرب الأوسط كما

كانت تسمى قديما-أين اعتنق البربر الإسلام بعدما عرفوا قيم ومبادئ هذا الدين، وبعد وعيهم بغاية الفاتحين في أنها غاية دينية لا دنيوية كان تجاوبهم سريعا وإقبالهم عظيما لما شهدوه من أخلاق سمحة وتحضر وقوة [1]، وتعلموا العربية بغية الانسجام مع هذا الواقع الحضاري الذي يشكل مصدر قوة لهم، فأخذوا اللسان العربي ليفقهوا دينهم وليندمجوا في هذا التحول الإيجابي، فكانت لهم الحظوة أن انتسبوا إلى حضارة عربية إسلامية في أوجها تحمل القوة والقيم والعلوم.

فمن الوجهة التاريخية، اعتنق أهل بلاد المغرب العربي الإسلام، وانتشر اللسان العربي بينهم بفعل الظروف التاريخية التي عاشتها منذ القرن السابع مثلها مثل غيرها من أقطار المشرق. وقد مر الانتشار السريع للإسلام والتقدم التدريجي للغة العربية بمراحل عديدة أسفرت عن تعمق العقيدة الإسلامية في المجتمعات المغاربية ومنها الجزائر، وأسفرت كذلك عن توطن اللغة العربية وانتشارها بين السكان باعتبارها لغة القرآن ولسان التبليغ وأداة الاتصال مع العقيدة الإسلامية وتراثها الحضاري[2]".

وفي فترات مختلفة، زاد الاهتمام بنقل الثقافة والاعتناء بعلوم الدين والأدب والعلوم والفنون، فتبع ذلك ازدهار كبير في كل المجلات رافقه تطور فكري بارز، حيث ظهر العلماء والفقهاء من البلاد الجزائرية الذي والذين اشتغلوا على التأليف والتدريس في مختلف الحقول الثقافية والعلمية، فزاد ذلك من انتشار اللغة العربية وتجذرها في المجتمع وأصبحت اللغة الرسمية في التعامل مع الأقطار الخارجية وفي منابر الحكم، وحلقات العلم والخطابة والفنون عبر سائر البلاد. وبالإضافة إلى العامل الديني، فقد فلقد لعب العامل

[1]- في هذا الصدد ذكر عبد الله شريط ومبارك الميلي في كتاب "مختصر تاريخ الجزائر" ص 75، أن الإقبال على الإسلام من قبل البربر كان بسرعة أدهشت المؤرخين الأوروبيين، حيث تمكن الدين الاسلامي واللغة العربية من ربط مصير المغرب العربي بعكس المحاولات التي بذلتها اللاتينية والمسيحية خلال قرون لتحقيق هذه الغاية.

[2]- ينظر: صالح بلعيد، الواقع اللغوي في الجزائر، مرجع سابق، ص 156

الثقافي دورا بارزا في إرساء اللغة العربية الفصيحة والتعريب عبر فترات دول متتالية[1]، شهدت حكم ملوك شجعوا المعرفة والتعليم فازدهرت البلاد واللغة.

ولقد ظلت اللغة العربية محافظة على مكانتها، حتى في ظروف تاريخية حملت لغات منافسة لها، بقيت اللغة العربية محافظة على مكانتها في المجتمع لحرص الجزائريين على التعليم.

ولعل خير مثال على ذلك هو الوضع إبان الاحتلال الفرنسي الذي استهدف طمس اللغة العربية من أجل طمس الهوية الجزائرية، وكرد فعل على ذلك، ارتبط الكفاح السياسي بالعمل الإصلاحي ضد الاستعمار الذي حاول أن يطمس فأنشئت المدارس الحرة ونظمت حلقات الوعظ في المساجد وظهرت الصحف وألفت كتب التاريخ لإحياء العربية الفصحى وانتشار اللسان العربي العامي مع نمو التبادل التجاري وانتقال السكان من الريف إلى المدن[2]"، فدافع الجزائريون عن لغتهم من خلال ما عكف عليه نخبة المفكرين والعلماء والفقهاء والأدباء والفنانين من أعمال باللغة العربية، بالإضافة إلى العمل التربوي الذي كان يستند إلى تعليم اللغة العربية للناشئة عبر تعليم القرآن الكريم في الكتاتيب والزوايا وتشجيع القراءة والكتابة باللغة العربية. وفي هذا النطاق، كان لجمعية العلماء المسلمين رد فعل على ممارسات المستعمر ضد اللغة العربية، فباشرت في تكوين النخبة التي تحمل لواء اللغة العربية وتعيد مجدها وتتصدى لممارسات المستعمر، والدفاع عن حرمة اللغة العربية التي تحتل مكانة مركزية في المجتمع الجزائري، ليس من حيث أنها كيان لغوي فحسب، ولكنها تتجسد كميز ثقافي واجتماعي ورمز لهوية مستعمليها، ولأنها إرث تأصل لدى الأفراد منذ القدم ومتصل ببعد تاريخي ثقافي وديني وحضاري. أما على مستوى التأثير اللغوي، فلم تسلم الألسن من تأثير اللغة الفرنسية التي أشاعها المستعمر الفرنسي كلغة للتعليم التي بقيت

[1]- ينظر: مختارية بن قبلية، مسيرة اللغة العربية في الجزائر من الفتح الإسلامي إلى الاحتلال الفرنسي، مجلة حوليات التراث، العدد 11، 2011. ص: 71-73

2- نفس المرجع سابق، ص 159-160

رواسبها عالقة في الاستعمال. فقد نشأ عن هذا الوضع تأثير للغة الفرنسية أدى إلى نتيجة سوسيولسانية وهي الثنائية اللغوية أي اكتساب الفرد لغتين مختلفتين والقدرة على استعمالهما بالتناوب بينهما في الكلام. وبعد الاستقلال كان لهذا الوضع انعكاس على لغة التواصل المعتمدة رسميا في ظل ثنائية العربية والفرنسية في التعليم والإدارة، وفي الكتابة والأدب حيث برز مؤلفون وروائيون يكتبون اللغة الفرنسية إيمانا منهم بأن الفرنسية غنيمة حرب واستعمالها يجعلها وسيلة وليست غاية إنما الغاية تعبيرية أدبية بحتة.

ومع كثافة التعليم باللغة العربية ومشاريع تعريب المصطلحات وتضافر الجهود العلمية والأكاديمية التي تخص اللغة العربية وآدابها على مستوى الهيئات الأكاديمية المختلفة ومراكز البحث، وكذا الاعلام كثافة الاعلام والقنوات المختلفة جعلت استعمال اللغة العربية فعالا ومتوسعا على المستوى الرسمي وحتى على المستوى الشعبي، إذ نجد ألفاظ العامة قد استمرت شيئا فشيئا في الاقتراب من أصلها الفصيح والعودة إليه وتحول التجار شيئا فشيئا إلى الكتابة على لافتات محلاتهم بالعربية، وروج للمنتوجات وعلامتها التجارية بالعربية بشكل أكبر من ذي قبل. أما على المستوى الثقافي فقد تنامت أعمال الفنانين والأدباء والمسرحيين والسينمائيين باللغة العربية أو بلغة عامية لكنها مهذبة. وتقاطع هذه العوامل كلها أدى بشكل أو بآخر، إلى تقليص المسافة بين العربية الفصحى والعامية الجزائرية، فبين هذه وتلك صلة وطيدة وعلاقة لغوية قائمة في إطار الازدواج اللغوي.

أما على مستوى الممارسة اللغوية المهيمنة فإن ظاهرة الازدواج بين العربية والعامية تحتل الريادة من حيث الأولوية في الترتيب وتبعا لكثافة الاستعمال، إذ لا شك في أن ما يطبع الوسط اللغوي الجزائري هو الاستعمال الواسع للعامية العربية كشكل مهيمن على الممارسة اللغوية الحية، وهذه الهيمنة ليست حديثة بل تعود إلى ماض بعيد، وهذا ما أشار إليه أحمد توفيق المدني بوصفه العامية العربية في الجزائر غالبة في الاستعمال أما اللغة العربية الفصحى فهي عند الجزائريين جميعا لغة النهضة والتفاهم العلمي

والاجتماعي[1]. ومن هذا السياق يظهر لنا بأن السمة الغالبة في الوضع السوسيولساني الجزائري تتمثل في الازدواج اللغوي بين العربية الفصحى وعاميتها كظاهرة بارزة وحية لدى المستعملين.

3. العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى:

يقدر بعض الدارسين بأن العربية العامية في الجزائر من أفصح العاميات العربية باعتبار أن أغلب عباراتها فصيحة في الأصل إلا أنها تنطق بدون إعراب، فاللغة الجزائرية كانت الأقرب دائما إلى العربية الفصحى وأن كثيرا من الألفاظ التي قد نعدها عامية مذمومة مطرحة ما هي إلا ألفاظ أفصح مما قد نتصور، وأن عاميتنا الجزائرية ضاربة بجذورها في عمق الفصحى البعيد[2]". ويعرف بأن هذه اللغة قد أخذت ترتقي وتتهذب وتزداد كل يوم اقترابا من الفصحى والفضل في ذلك راجع للمدارس والصحافة وإذ انتبهت الأمة الجزائرية إلى تأليف المسرح العربي بلغة سهلة بسيطة لا تنبو عنها أفهام العوام.[3]" وتتميز العلاقة بين الفصيح والعامي في البلدان العربية وفي الجزائر بالأخص باستقرار مقبول من قبل المتكلمين وراسخ لديهم، وهذا الاستقرار يكسر قاعدة فصل الوظائف أو التخصص الوظيفي الذي تصفه خطاطة الثنائية الحصيفة بين العامي والفصيح، على حد قول الباحثة خولة طالب الابراهيمي[4]، في قالب يتشبث بالمعيارية الصارمة التي تصور العربية الفصحى في طلاق مع عاميتها. لكن كثيرا ما يتبع هذه النظرة أحكاما قيمية تصور الفصحى ضحية للعامية أو يحدث العكس كأن توضع العامية في موضع الاتهام والعداء للفصاحة،

1- أحمد توفيق المدني كتاب الجزائر، المطبعة العربية – الجزائر – .تاريخ الإصدار: 1931 ، ص 142 ، طبعة الكترونية. الرابط: https://ia801001.us.archive.org/17/items/Kitab.Al-jazair/kitab.pdf ، تاريخ التصفح: 22 مارس 2017

2- مرتاض عبد الجليل ، تجارب عربية في تفصيح العامية، مجلة اللغة العربية، 2004 . ص 32

3- ينظر: أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، مرجع سابق ص 145

4- ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، نحو تصور ديناميكي لمستويات اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، 2007 ص 98

أو تلك الأفكار التي تصور الفصحى والعامية في صراع تاريخي وكأن اللغة العربية لا تتأثر بما تتأثر به كل اللغات الانسانية. وهذه النظرة تثبت عدم نجاعتها عند اسقاطها على الواقع الحقيقي للغة المتصف بالتحول والتغير السريع، فبالاستناد إلى ممارسات المتكلمين نلاحظ الانتقال من الفصحى إلى العامية بشكل يعكس تلاشي الحدود بين الخطابات والوضعيات التبليغية فالواعظ الديني ينتقل باستمرار من الفصحى إلى العامية ويحدث هذا الانتقال في الخطاب السياسي والرسائل الشخصية والفن المسرحي ولغة الاعلام المسموعة والمرئية والمكتوبة[1]. وهذا الانتقال بين المستويين ينتج عنه مساحة تواصلية وسطى تحاول أن تكون أقرب إلى العربية الفصحى.

خلاصة:

بعد هذا الفصل يتضح لنا مفهوم الفصيح والعامي والعلاقة بينهما في إطار الظاهرة السوسيولغوية. إن الازدواج اللغوي كما تقدم في هذ الفصل يسوق التحديدات سواء في سياق علم اللغة الاجتماعي بشكل عام أو في سياق الدراسات التي انكبت في إطار اللغة العربية ووصف فصيحها وعاميتها ومناحي التقريب بينهما.

إن الإنتاج اللغوي بشكل عام يتأثر بالمظاهر اللغوية والتواصلية التي يحملها المجتمع الكلامي. وإن من بين المستويات التي تعكس ذلك، نطاق الإنتاج الأدبي والفني الذي يشكل مادة خصبة لدراسة سياق التنوع اللغوي وتأثيره على الخطاب. وفي هذا الشأن تحتل اللغة المسرحية موقعا بارزا ولاسيما أنها انتاج يختلف عن قوالب الابداع الأخرى من نثر وشعر في أنها لغة تتعدد أبعادها بين لغوية وفنية جمالية، وتحمل في طياتها ما يعكس تأثير الاستعمال اللغوي للأفراد، بالنظر إلى الغاية المسرحية التي تنشأ عنها

1- خولة طالب الإبراهيمي، المرجع السابق، ص 98-99

ضرورة تبليغ المتلقي ليس كمتذوق فني فحسب ولكن كعضو ينتمي لمجتمع كلامي. وعليه فإن المنتج للخطاب المسرحي لا ينعزل في تأليفه وعرضه عنم المعطى اللغوي الاجتماعي. ونعتبر في هذا الصدد، بأن نطاق المسرح الجزائري يعكس هذا الواقع الذي يمكن إبرازه من خلال الأثر الذي تلعبه العوامل السوسيوثقافية والظروف والأحداث التاريخية التي توجه لغة المسرح بين فصيح يؤدي وظائف ترتبط بقيم تربوية وحضارية وبين عامي يحمل بصمات المجتمع المحلي في بعده التراثي العميق. ومن أجل إبراز علاقة اللغة المسرحية بالاستعمال اللغوي، سنحاول في الفصل التالي، أن نسلط الضوء على المسرح الجزائري بين الفصيح والعامي.

الفصل الثاني

المسرح الجزائري بين العامي و الفصيح

تمهيد:

لا شك في أن لغة المسرح في ارتباط بالفعل التواصلي للمتلقي الذي يكون مستهدفا ضمن أساليب تضمن للفعل المسرحي تحقيق الحاجة الفنية التبليغية المنشودة. ومن هذا الاعتبار، لا يمكن فصل المشهد التواصلي اللغوي الحي عن الخيارات اللغوية التي يقوم بها المسرحي، ومن ثم يأتي الاهتمام بطبيعة النمط التواصلي لدى الأفراد كمادة يمكن تحويلها إلى فضاء المسرح لصناعة الحوار، وكنتاج فني يرسخ جمالياته لدى المتلقي ويتجلى في ذات الوقت، كانعكاس لنتاج استعمالي لغوي؛ تطبعه السمات الثقافية والاجتماعية للجمهور المتلقي.

وبشكل آخر، يمكن القول بإن طبيعة الوسيط اللغوي الذي يعتمده المؤلف المسرحي تتبع إفرازات الواقع اللغوي للأفراد بما فيه العادات الكلامية في شتى مستوياتها التخاطبية وباختلاف طبوعها وأشكالها التعبيرية، ذلك بالنظر إلى أن الخطاب المسرحي عموما لا يخرج عن كونه انبثاقا تعبيريا وجماليا للحيز السياقي الذي ينشأ في المحيط.

ومن ثم فإن البعد المرجعي المتصل بالواقع الحي أمر يفرض نفسه على المسرحي، وذلك باعتبار أن النص المسرحي إبداع أدبي له خصوصياته الجمالية وإفراز ثقافي تتجذر فيه معطيات السياق الخارجي بمحدداته الثقافية والاجتماعية والتي لا يمكن عزلها عند بناء الخطاب المسرحي.

وبالنسبة للمسرح الجزائري، فقد مر بمحطات مختلفة منذ نشأته؛ وكان وجوده مرهونا بالتطورات الحاصلة على الصعيد التاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي وما أفرزته هذه التطورات من معطيات تنطبع بدورها على الأعمال المسرحية بشكل مباشر أو غير مباشر، حيث يمكننا القول بأن للظروف وقعا على مسار المسرح الجزائري وتوجهاته وأساليبه وأهدافه.

وفي خضم ذلك، نجد بأن اختيار اللغة في الأعمال المسرحية كان دوما مرتبطا بالأوضاع وما تفرضه من محددات خارجية توجه اختيار المسرحي. فتنوع المسرح الجزائري بين فصيح وعامي ينبثق عن اعتبارات مرتبطة بما يدور في فلك المسرحي من أحداث تاريخية وتحولات اجتماعية تتدخل في تصور المؤلف وتصميم غاياته واختيار الرسائل والمضامين المراد توجيهها للجمهور.

سنحاول من خلال هذا الفصل تسليط الضوء على اللغة المسرحية من خلال رصد مسار بعض الأعمال المسرحية والتي تتنوع لغتها بين العامي والفصيح. ومن أجل ذلك، سنقوم بداية، بوصف أثر البعد السوسيولغوي وما يحمله من عناصر على لغة المسرح بشكل يوضح علاقة المعطى اللغوي الاجتماعي بلغة المسرح، ثم نقف على التجربة المسرحية الجزائرية لوصف الأعمال المسرحية بالعربية الفصحى والعامية.

المبحث الأول: الوسط اللغوي وانعكاساته على لغة المسرح

إن اللغة المسرحية في ارتباط وثيق بالوسط اللغوي الذي يتضمن المحددات الجوهرية لطبيعة لغة الأفراد وما ينتج عنها من قالب لغوي سائد لدى الجماعة المتكلمة؛ والذي يتجسد في نطاق شروط تفاعلية تضمن تحقيق الحاجة التواصلية للأفراد المتكلمين، حيث تتوقف حيوية هذا النمط على مدى تأثره بما يجدد توظيفه عبر الزمان والمكان من عوامل اجتماعية وتاريخية وثقافية. وفي قلب هذه الديناميكية، لا ينفك القالب اللغوي السائد أن يكون انعكاسا لصيرورة روابط اجتماعية وثقافية متعددة، تؤدي به إلى التكون في حدود ما تنتجه طبيعة هذه الروابط بين الجماعة المتكلمة. إذ يمكن القول بأن ما ينطبع على النمط التواصلي الطبيعي من مظاهر التنوع والتعدد الثقافي والاجتماعي، يلقي ببصماته على اللغة المسرحية التي تصبح عينة تعكس النمط اللغوي بأبعاده المختلفة فتنطبع على الإنجاز الدرامي من حيث الكتابة والعرض.

1.لغة المسرح والبعد السوسيولغوي:

تجدر الإشارة في البداية بأن تناول الخطاب المسرحي في بعده السوسيولغوي لم ينل حظا كبيرا من الدراسات عدا بعض الإسهامات التي جاءت كعناوين تحتية لمحاور لغوية وسيميولوجية تعتني في مضمونها بالجانب التفاعلي الاجتماعي، تبقى الأعمال التي نوهت إلى أهمية هذا الجانب في الخطاب المسرحي بما يفيد البحوث اللغوية الاجتماعية، تلك التي عالجت مقتضيات الحوار العادي ومقارنته بالحوار المسرحي والمنحى الذي تندرج فيه عملية التلفظ بين أطراف الحوار. إلا أنه من المساهمات الحديثة في هذا الشأن، كتاب " الحوار والخطاب: مقاربة سوسيولغوية بين الحوار المسرحي المعاصر والمحادثة الطبيعية[1]" الذي نشر سنة

[1]- Deirde Burton,(1980). A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occuring conversation.. Vol 30. Routledge Library edition: Linguistics. London.

(1980) للمؤلف "بيرد بيرتون، والذي يدرج فيه التنوع الأسلوبي بين الخطابين العادي والمسرحي. ونجد من الأعمال التي رصدت علاقة التنوع اللغوي بالخطاب المسرحي مساهمةUlrich Busseسنة (1984) حول التنوع اللغوي في مسرح شكسبير[1]. ومن الأعمال التي عالجت البعد الاجتماعي ما تعلق بدراسات الترجمة المسرحية وعلاقتها بالحيز الثقافي والاجتماعي، في هذا الصدد نجد على سبيل المثال دراسة Susan Bassnet(1990) ، حيث تناولت النص المسرحي وإشكالية الترجمة ونقل المعنى الاجتماعي والثقافي[2]، إلى غيرها من المساهمات التي حاولت إلقاء الضوء على علاقة الخطاب المسرحي بالإشكاليات المطروحة على مستوى الخطاب في بعده اللغوي الاجتماعي. وجل الأعمال التي تطرق هذه الجوانب ولاسيما في البحوث حول المسرح الجزائري، هي دراسات تندرج بصفة أكبر في خانة الدرس اللغوي التداولي والسيميائي وتبتعد عن التلفظ المسرحي كمدونة لفحص الإطار التفاعلي السوسيولغوي.

ومن بين الزوايا التي توجه إليها البحث كمساهمة تدعم الإطار التفاعلي للخطاب المسرحي، تلك التي تعنى بالمنعكس الاجتماعي الديناميكي وما يحمله من صور التأثير على الخطاب، منها الأعمال التي تندرج في إطار النقد الاجتماعي للخطاب المسرحي والتي تمثل أرضية تفيد البحث السوسيولغوي من حيث أنها تقدم في تحليلها المكون الاجتماعي وعلاقته بالخطاب المسرحي.

وبالنظر إلى التجربة اللغوية التي أفرزتها بعض الأعمال المسرحية في الجزائر، يمكن أن نلاحظ بسهولة الوعي الكبير بالتوظيف الأمثل للقالب الذي يخدم الأفراد على مستوى التلقي ويخدم الغاية الفنية

1 - Ulrich Busse, Linguistic Variation in the Shakespeare Corpus: Morpho-syntactic Variability.

2-Bassnett, Susan (1990): 'Translating for Theater - Textual Complexities'. In Essays in Poetics

في آن واحد. ففي الأعمال المسرحية الرائدة بالعربية الفصحى أو بالعامية، يتجلى اختيار القالب اللغوي مطابقا لمقتضى الوضع اللغوي لدى الأفراد من جهة، وما تتطلبه الحاجة التبليغية المسرحية من جهة أخرى.

إن القالب اللغوي ببعده الاجتماعي وشكله اللساني يتجسد حتما في اللغة المسرحية، أو بالأحرى، فإن من مسؤولية المؤلف المسرحي الالتزام بتوظيف الشكل اللغوي الذي يطابق تصوره وغايته المسرحية دون الابتعاد عن المتداول لدى الجمهور الذي يرمز إلى عينة من المجتمع، وهذا يعني أنّ المبدع يأخذ صور اللغة باعتبارها جاهزة ويعيد نسجها في النص إلى جانب بعضها البعض ليصنع بذلك لغته الخاصة أو خطابه المسرحي. وفي هذا السياق، فقد قدم جيل من المسرحيين الجزائريين محاولة فريدة في نسج اللغة المسرحية المحافظة على ذلك البعد اللغوي الواقعي والذي يجعل البناء اللغوي للنص المسرحي في اتساق وانسجام مع الممارسة اللغوية في حيزها الاجتماعي والثقافي.

وبهذا الشكل، فإن وصف اللغة في اتساقها بالإبداع المسرحي يجعل منها صورة بواجهتين؛ واجهة اللغة العادية أو اللغة في سياق المجتمع الكلامي؛ والتي تجسد صورة الممارسة اللغوية للأفراد قبل الدخول في فعل المشاهدة أو التلقي المسرحي؛ أو بالمعنى التواصلي، هي الوسيط الذي يتم عبره التفاعل للتبليغ المرتكز على التلفظ والخطاب الشفوي الطبيعي بين الأفراد بالدرجة الأولى قبل الانخراط في التفاعل المسرحي. وواجهة أخرى تجسد "لغة خاصة" أو لغة درامية أين يتحول المتلقي إلى طرف مستقبل لشفرات لغة ناقلة لحدث جمالي. بالإضافة إلى ذلك، فإن اللغة في المسرح تأخذ موقعها في نطاق الممارسة التي تأخذ بعدا تتعدد فيه الأدوات بين شفوي سمعي وحركي بصري.

وفي هذا الصدد فإنه لا يمكن أن تتجسد لنا اللغة في المسرح إلا إذا مورست، وذلك عن طريق التحريك الذي يكون شفويا ليتم فعل الكلام أو حركيا لينتج حالة معنية يقرأها المشاهد باستخدامه للأيقونة البصرية

أو السمعية، وفي كلتا الحالتين تتم الوظيفة التواصلية وتكون الاستجابة بين هاتين اللغتين متفاوتة بحسب درجة الفهم التي يمتلكها[1].

إن الحدود بين اللغة العادية واللغة المسرحية تنشأ عن الحدود بين الممارسة اللغوية الاجتماعية بأشكالها التلفظية الشفوية وبطبيعتها العفوية ونشاطها المستمر استمرار حاجة الأفراد المتكلمين للتواصل من جهة، وحدود الممارسة التواصلية في حيز الحوار المسرح والتي تتشكل عبر آداءات فنية من جهة أخرى.

والخطاطة التالية توضح هذا المعنى، ليس من باب الفصل بين اللغة العادية واللغة المسرحية بقدر ما هو تبيين موقع كل حيز بالنظر إلى الآخر. فالممارسة اللغوية الاجتماعية تشكل في نظرنا، موردا بالنسبة للممارسة التواصلية المسرحية، والمظاهر اللغوية الاتصالية التي تحدث في الحيز الدينامي الاجتماعي تنعكس حتما على الأداء اللغوي في المساحة الفنية الدرامية.

وبشكل آخر، تتجلى لنا خصوصية اللغة المسرحية في أنها تأخذ شكلها من الشكل التعبيري الخام (أي المتداول أصلا) والذي تحوله في خضم الاشتغال المسرحي إلى لغة أخرى يتم التداول بها دراميا.

ومن هذا فإن حديثنا عن اللغة المسرحية هو حديث عن لغات:

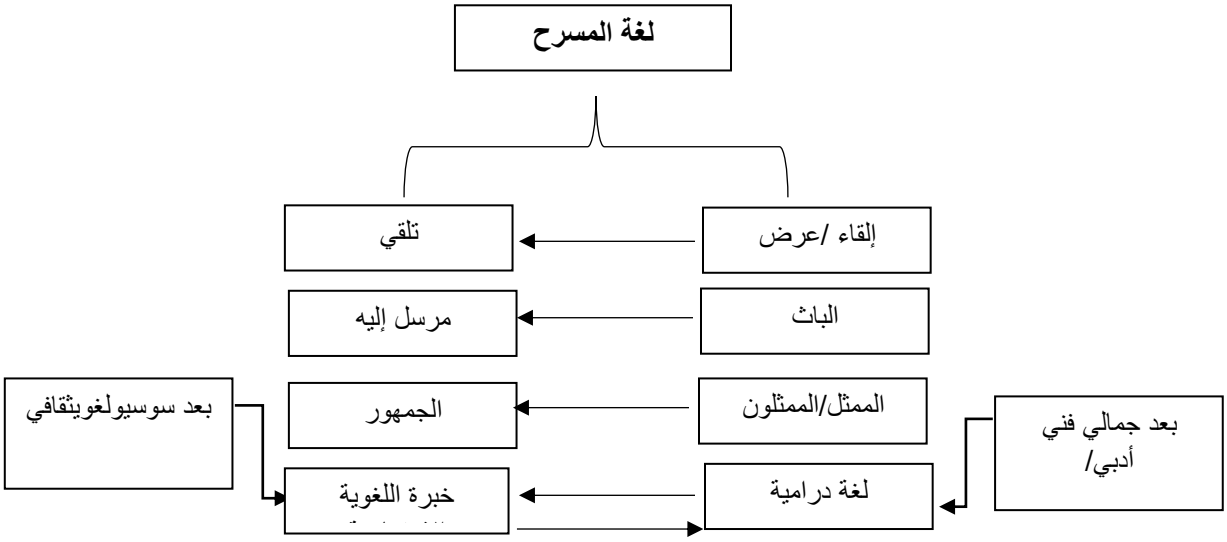
[1]- كلثوم مدقن، أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية، الدلالية والثقافية، مجلة الأثر، العدد06، ماي 2007، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ص265

- لغة الجمهور التي ترتبط بالخبرة اللغوية للمتفرجين من حيث أنهم أفراد جماعة متكلمة تعيش واقها اللساني بتعدد مستوياته وتفاوت درجات الاستعمال اللغوي فيه، وبتنوعاته الممكنة على صعيد الخطاطة السوسيولسانية، (كما هو الشأن في الجزائر بين عربية فصحى-عامية -فرنسية-لهجة محلية)،
- ولغة النص المسرحي كنتاج للمؤلف والذي يرتكز على عامل الأسلوب والبنى الفنية الخاصة والارشادات.
- ثم لغة العرض المسرحي التي تتحد فيها موارد أخرى كلغة الجسد والحركة والإضاءة والأصوات والإيقاع لتشكل في بهذا التضافر الدال تلك اللغة التي يتطلع إليها الجمهور(المتلقي-السامع-المشاهد) في حيز المسرح، وما يصبو إليه كمستهلك فني في الحيز الثقافي.

وفي هذا الصدد، يأخذ الجمهور المتفرج موقعه في فضاء التواصل المسرحي كعينة حاضرة مشاهِدة، ممثلة وعاكسة للمجتمع الكلامي وتحمل بصماته اللغوية الفعلية. ومن هذا فالمسرحي بقدر ما يهتم بالبناء الذي تقتضيه اللغة الدرامية وتوضيب الحوار في الحيز المسرحي، فهو كذلك بمثابة المنقب في المساحة اللسانية عن النمط اللغوي الذي يتطابق مع الخبرة اللغوية الاجتماعية للمتلقي المفترض.

إن هذا الوصف يجعل للنص المسرحي حمولة مزدوجة، الأولى تتضمن ضوابط أسلوبية –داخلية- تقتضيها حاجة العرض ويُشتَغل عليها تداوليا بالنظر إلى التلقي الدرامي، أما الثانية فتتضمن بعدا نصيا يتضمن مستويين، مستوى لساني يضم الصيغ والألفاظ والتراكيب، ومستوى آخر ينعكس فيه المعطى اللغوي كحامل للسياق الثقافي والاجتماعي للمتلقي المستهدف. وفي البعد الذي تتجسد فيه الروابط بين الفعل التواصلي الدرامي بعناصره المختلفة والجمهور المستقبل للرسالة الدرامية تنشأ علاقة تناظر بين اللغة الدرامية بموردها الفني الأدبي من جهة، والخبرة اللغوية للأفراد

بموردها السوسيولساني من جهة أخرى. الشكل التالي يوضح هذه العلاقة انطلاقا من مرحلة العرض أو الالقاء.



إن علاقة التناظر المبينة أعلاه تسبقها مرحلة الكتابة المسرحية، أو لغة النص المسرحي التي تنتهي صيغتها الكتابية في اللحظة التي يبدأ فيها العرض، إلى صيغة منطوقة تسد فراغاتها أساليب التعبير الحواري المسرحي والوسائط التعبيرية الغير لغوية؛ وهذه الصيغة تلخص مقابل كل لغة نص مسرحي لغة درامية.

ومن ذلك، فلغة النص المسرحي هي "اللغة **الأداة**" التي ينتقيها المسرحي لإنجاز عمله تبعا لما يخدم غايته من لغات أو مستويات لغوية؛ وهنا يتدخل العنصر الاستعمالي للغة وما يحمله من خصائص تميزه في إطار التفاعل وقالب التنوع الذي يتجلى على غرار الاستعمال الفصيح أو العامي بالنسبة للغة العربية.

أما اللغة الدرامية فهي "لغة **الأداء**" أين تتحول الكلمة إلى فعل يجلي دلالاته في الوضعيات المشهدية. في هذا الإطار تتجسد لغة الحوار المسرحي بخصائصها الأسلوبية الجمالية والدرامية والتي تنجز بالنظر إلى

حيز التلقي. فالحوار في إطار المسرح هو الأساس الأنطولوجي للكتابة المسرحية، هوالشكل الخطابي الذي يميز الفن الدرامي في مقابل صيغة الحكي التي تميز الرواية والقصة.[1]

ومن ذلك، يمكن وصف اللغة المسرحية ضمن ثنائية (لغة تواصل كحدث اجتماعيم قابل لغة تواصل كحدث درامي) ومنه تتحدد مساحتين أساسيتين لتوصيف اللغة المسرحية، الأولى تتضمن المظهر السوسيولغوي أما الثانية فتتضمن المظهر اللغوي الدرامي. في هذا سنحاول أن نعرض كلا المساحتين على حدة في الفقرات التالية.

2.اللغة المسرحية والوصف السوسيولغوي:

إن الوصف السوسيولغوي هو العملية التي تمكننا من تمييز المستويات التي تتجاور فيها الحيثيات اللغوية التي تدخل في تحديد المستوى الشكلي والوظيفي للخطاب في النص المسرحي وتحيل إلى معطيات كمية ونوعية ومؤشرات للأطر الخارج-نصية ومنه الإطار الذي يضم المعطى السوسيولغوي. فالاشتغال في هذه المساحة يتضمن مهمتين؛ الأولى تعنى بوصف النص المسرحي في شكله اللغوي بما يحتويه من عناصر نصية معجمية، تركيبية ودلالية. وتعنى المهمة الثانية بتناول المعطى السوسيولغوي النوعي والكمي الذي يندرج تحته مستوى مونوغرافي واصف متعلق بتفاصيل الظاهرة اللغوية في حالة استعمالها الحي (Actual usage) وفي حدود مجتمع معين. وتدخل هذه التفاصيل-الخارجية بالنسبة للنص-في بناء السياق الذي يندرج فيه النص المسرحي كمدونة (Corpus) يمكن من خلالها تشخيص المتغيرات ذات الدلالة السوسيولغوية عبر مراحل ثلاثة:

1- كريم بلقاسي وآخرون، مداخل نظرية في أسس سميولوجيا المسرح ، مجلة الذاكرة، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي ،كلية الآداب و اللغات ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، العدد 03 سنة 2014 ص283

1- وصف لغة النص المسرحي بالنظر إلى موقعها في الخطاطة اللسانية للمجتمع الكلامي الذي يحمل تنوعات مختلفة من رسمية-شعبية-محلية-أجنبية إلى غير ذلك من الأنماط. وفي هذا الشأن فإن المسرحي يشتغل بالهوامش التي تحددها الخطاطة اللسانية حتى تكون لغة المسرح في تناظر مع الخبرة اللغوية الاجتماعية للمتلقي.

2- وصف النماذج اللغوية الاستعمالية من حيث تجليها في النص المسرحي: وهي النماذج التي يتبناها المسرحي في إطار اختيار يفرضه السياق السوسيوثقافي ويرتبط بمبررات ودواعي أسلوبية درامية مثل اختيار المسرحي بين الفصيح والعامي والذي ينبثق عن محددات تفرضها عوامل خارج نصية.

3- تجليات السجلات اللغوية عبر ألفاظ النص المسرحي: وهي تجسد العمل المسرحي كمدونة تبرز من خلالها المعطيات الدالة على السياق السوسيومهني والظروف المتصلة بمرجعيات واقعية، كبروز النص المسرحي بالألفاظ الدالة على حقول متعددة يمكن من خلالها رصد المظاهر المتعلقة بالممارسات على الصعيد الاجتماعي والبيئي أو على الصعيد الثقافي الاجتماعي، كالألفاظ الدالة البيئة وأسماء الأماكن والألفاظ الدالة على المهن والوظائف مثل لغة الطبيب – لغة الفلاح – لغة الفنان – لغة الطفل –لغة الصياد-لغة الامام الخطيب، لغة السياسي. كما يمكن رصد الأشكال الدالة على النمط الاجتماعي والثقافي والقيم، كألفاظ القرابة والعلاقة العائلية، عبارات التقدير والاحترام، والخطاب الذي ينم عن بعد تراثي يحمل أشكالا تعبيرية دالة على القالب الثقافي للأفراد إلى غير ذلك من المظاهر.

المبحث الثاني: اللغة الدرامية

يمكن القول بأن المسرح كمجال إبداعي فني وأدبي تطبعه خصائص تميزه عن أشكال الإبداع الأخرى، وتتجلى أحد خصائصه الجوهرية هي ارتكاز التعبير المسرحي على لغة أداء خاصة تحمل ميزات فنية تؤطرها الغاية الفنية. زمنه تنبثق اللغة الدرامية كشكل تعبيري ينفرد بتوظيف مختلف الوسائط الناقلة للمعنى من كلمات وأصوات وحركات وموسيقى تتحد فيما بينها لتعطي صورة بلاغية تؤثر في المتلقي.

1. خصوصيات اللغة الدرامية:

يتضمن هذا النطاق تحديد العناصر التي تتعلق بمفهوم اللغة الدرامية. إن مضمون هذا المجال يرتكز على عناصر الحوار المسرحي، ومكونات التعبير الدرامي والتي يشترط وجودها كأدوات يعتمد عليها المشهد المسرحي مثل عناصر الحركة والديكور والأصوات والموسيقى .

تعتبر الحركة والإشارات الجسدية في عرف اللغة أفعالا ذات دلالة وحاملة للمعنى. أما في المسرح في نظام تعبيري يتضمن حركة جسد الممثل الواحد أو مجموعة الممثلين على الخشبة وهي عكس الثبات[1]. إن الحركة عنصر مركزي في الفعل المسرحي، فمن الدارسين من يعتبر أن أهميتها في المسرح قد تضاهي لغة الكلام. يقول الباحث حمادة إبراهيم في هذا الشأن بأن لغة الكلام لوحدها قد لا تكفي، بل يمكن القول بأن لغة الجسد والإشارات قد تضاهي الكلام ويعول عليها بصفة أكبر في سياق المسرح[2]. وتعتبر لغة الجسد من الأشكال البدائية للعرض التي اتجه نحوها الأوائل من كتاب المسرح العالمي بتقديمهم لفن

[1]- قصاب حسن وماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي-انجليزي- فرنسي). ط1، مكتبة لبنان ناشرون. 1997 ، ص 169

[2]- حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية، العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005الطبعة الأولى، القاهرة. ص 164

مسرحي يختلف في الشكل والأسلوب ويرتكز بشكل مركزي على الحركة، ومثل توظيف فن القراقوز وتوظيف الحركة المستلهمة من الشعائر وطقوس والرقص والأداء الصامت. وكان من نتيجة الاعتماد على الحركة في العرض المسرحي، ظهور نوع من المسرحيات ذات تأثير حسي ومادي وأصبح من العسير أن يخرج المتفرج بعد العرض المسرحي دون أن يتسائل عما يهدف إليه الكاتب من وراء مسرحياته[1]. وبالإضافة إلى ذلك، تمثل الحركة ركنا أساسيا في تكوين الممثل باعتبارها أداة يستند إليها لتحقيق الخطاب المسرحي في بعده الإيمائي، لذلك يشتغل المسرحيون على التدريب في هذا المجال حتى يتسنى للمثل تحقيق دوره بصفة تتكامل بين الحوار والحركة.

ويشغل الديكور دورا بارزا كعنصر من عناصر اللغة المسرحية، وهو وثيق الصلة بما يتم تصوره في بالنص، كما يمثل في حد ذاته قيمة على المستوى الدلالي، فهو يبرز ليرينا مالا تستطيع الكلمات إلا أن تشير إليه أو توحي به. ولا يتعلق الديكور فقط بتلك الأشياء التي ترافق العرض مثل الأثاث والأقمشة وغيرها؛ إنما يرتبط بصفة أوسع بمفهوم السينوغرافيا، والذي يعتبر مفهوما بديلا للديكور[2]، يتضمن عملية تصميم وتأليف بين مكونات الديكور بما تقتضيه الحاجة التعبيرية الدرامية في كل مراحل العرض المسرحي.

ومن ناحية أخرى فإن لغة الديكور أعم وأشمل من الكلام الشفوي، وهي تقوم بالأدوار وترمز إلى المعاني بواسطة وجودها، وعن طريق تغيرها وتحولها، بل وفي حالة غيابها أيضا، فاللغة في المسرح المعاصر هي لغة بصرية وكلامية في ذات الوقت وهي قادرة على التعبير عن مضامين أعم وأشمل من "الرسالة" العادية التي نصادفها في إحدى المسرحيات التقليدية[3].

[1]- حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية، مرجع السابق. ص 164

2- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق ص 217

[3]- حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية، مرجع سابق، ص 70-71

باعتبار أن الوظيفة الأساسية للغة هي نقل معنى معين، فإن الموسيقى بشكل عام تدخل في هذا النطاق بالنظر إلى أنها رسالة بين مرسل ومرسل إليه. ويتلقى المستمع الموسيقى في شكل توليفة تجسد بالنسبة إليه معنى من المعاني في خضم رسالة انفعالية أو عاطفية، ويكون تفسير هذه الرسالة تابع لتأويل ينتج تبعا لنظام ثقافي حضاري أكثر مما يدور في إطار "معنى" واضح صريح للرسالة لأنه كما تقول كريستيفا جوليا في أحد مؤلفاتها[1]، أنه إذا كانت الموسيقى تعتبر نظام " رسائل" فهي نظام إشارات أو رموز؛ ذلك أن العناصر المكونة لها تخلو من الدلالة، فالدال و المدلول ممتزجان في علامة واحدة تمتزج بغيرها من العلامات في لغة لا تقول شيئا وبغض النظر عن إمكانية نقل معنى محدد ، فإن الديكور الصوتي أو الموسيقى التصويرية في المسرح تعلب دورا مهما في العرض المسرحي، فهي يمكن أن تتدخل في بداية المسرحية أو في مطلع كل فصل من فصولها، لتهيئة المشاهد ونقله من عالم القاعة إلى عالم المنصة[2].

2.اللغة المسرحية والمتلقي:

يشكل المتلقي طرفا أساسيا في الفعل الدرامي بطبيعته كحدث اتصالي. ويختلف التلقي من مفهوم اللغة العادية عندما يتحول إلى إطار اللغة المسرحية، ذلك بالنظر إلى السمات التي تميز المتلقي في المسرح، حيث أن المشاهد للعرض المسرحي يتلقى الدلالات التي تتشكل في نسق من العلامات المسرحية حيث أن المرسل إليه يتلقى هذه العلامات ويفسرها بحسب رؤيته وتوجيهه[3].

ومن جهة أخرى، فباعتبار أن التلقي شرط أساسي لنجاح العمل المسرحي، فإن المسرحي يقوم بعدد من الترتيبات من ضمنها بلورة النص المسرحي حسب ضوابط تكيفه لصالح التلقي على مستوى الحوار واللغة

[1] - Kristeva J. Le language,cet inconnu, une initiation à la linguistique, éd. Du seuil, 198

[2]- حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية، مرجع سابق، ص 80

[3]- كلثوم مدقن، أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية، مرجع سابق، ص 268

وإدراج الوسائط المساعدة لتمرير الرسالة الدرامية. فالعرض المسرحي المشاهد يكون نتاج نصوص عدة، والمتمثلة في نص المؤلف ونص المخرج ونص الممثل، والتي ينبثق عنها في الأخير نص المتلقي، الذي يتعزز بالوسائط السمعية والبصرية، وهي وسائط مدركة ماديا، وهناك وسائط أخرى تشتغل في الذهن، أو الوسائط الإدراكية والمعرفية، فيحدث لدى المتلقي التفاعل بين الوسائط المدركة المادية والوسائط الإدراكية المعرفية[1].وبهذا التفاعل يصبح لدينا نص مسرحي خاص بالمتلقي الذي يستقبله في ذهنه من خلال مشاهدة العرض. ومن ناحية أخرى، فإن نص المتلقي نابع من قراءة العرض المسرحي قراءة أفقية والتي هي على حد وصف دومارسي "حالة اندماجية نتيجة لما تربى عليه المتلقي أو نتيجة للثقافة المجتمعية من حيث التعاطف، وكأن المتلقي هنا يبحث عن الحالة العاطفية في العرض المسرحي، الذي يتوافق مع طبيعته الإنسانية المكتسبة من خلال الثقافة المجتمعية"[2].

وفي نطاق آخر، يرتكز الفعل على اعتبار موقف المتلقي وانطباعاته المرتبطة بنظرة الجماعة التي ينتمي إليها "والتي تتطور بدورها في حضن السياق الاجتماعي الذي أفرزها بكل ما له من خصوصية ثقافية[3]."وهنا يتعين على المؤلف المسرحي رسم المعالم التي تعكس السياق الثقافي الذي يدخل في بناء الرسالة الدرامية.

1- منصور عمايرة، اللغة المسرحية، الحوار المتمدن، العدد: 4431 -22 / 4 / 2014 - الرابط: http:/ / www.ahewar.org/search/search.asp

2- نفس المرجع، ن. ص

3- قفاص حفصة، دور السياق الثقافي في التواصل النصي، مجلة اللغة والادب، مجلة أكاديمية يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها العدد 21 خاص بأعمال الملتقى التاسع لعلم النص: النص والسياق بجامعة الجزائر2 أيام 23، 24، 25 أبريل 2012، ص 33

3-خصوصية الخطاب المسرحي:

إن للخطاب المسرحي خصوصية تميزه عن غيره يعتبر كمنتج أدبي وفني. وطبيعته أوسع من الخطاب بتحديده اللغوي الذي يعرفه "كملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر[1]". أما بالنسبة للخطاب في إطار المسرح، فيتحدد في ذات الوقت كنص أدبي وعرض. أما بالنسبة للنص فيه فهو ثابت وأما بالنسبة للعرض فهو متغير ويختلف باختلاف المخرجين والممثلين. تتمخض هذه المقارنة عن دراسة أوبرسفيلد التي تعتبر أن النص يتضمن قارئا مقابل متفرج بالنسبة للعرض؛ الأول يقرأ ويعيد القراءة ويمكن أن يعود إلى نص أو فقرة سابقة حتى يكتمل فهمه. أما المتفرج فيستقبل الملفوظات على منوال متسلسل. أما في نظر باختين فإن الخطاب المسرحي ينطوي على" استخدام معين لأنظمة اللغات المتعددة -المسموعة والمرئية-التي تكون اللغة المسرحية[2]". ومن هذا تظهر الطبيعة الخاصة للخطاب المسرحي والذي يرتكز على تعدد الأنظمة وتوليفها لإنجاز الرسالة.

وعلى المستوى الاتصالي فإن الخطاب يتجاوز ضبط الاتصال بين المرسل والمتلقي عبر الوسيط اللساني، إلى ضمان التكفل بتحديد بنيته النوعية، وبرصد غايات عملية التواصل.[3]"، وفي هذا تبرز خصوصية الخطاب المسرحي في كونه قولا مزدوجا يخلق عمليتي تواصل تتداخلان فيما بينهما.[4]" ومنه ينبثق عن الخطاب المسرحي ثنائية خطاب المؤلف في مرحلة الكتابة المسرحية والخطاب الذي يعرف ميلاده خلال العرض المسرحي. كما يقوم العرض على جملة من العناصر بداية من مساحة النص أين يبرز عنصر

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، طبعة1، المغرب، ص 17

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، محمد برادة، دار الأمان للنشر، الرباط، 1987، ص 54

[3]- سعودي النواري، جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار القباني الغاضبون نموذجا (دراسة أسلوبية في دلالية البنى)، ط1. مطبعة الوادي الجزائر، 2003، ص22

[4]- قصاب حسن وماري إلياس، مرجع سابق، ص 187

صاحب الخطاب وهو الكاتب، ثم في العرض حيث يتشكل الخطاب من مجمل العناصر المرئية والمسموعة، بالإضافة إلى ما يسمى بالجماعة المسرحية والتي تتضمن فريق العمل من مخرج وممثلين[1]".

4.خصوصيات الحوار المسرحي:

يعتبر الحوار أساس التعبير المسرحي وجوهر العرض الدرامي. والحوار أساس النص المسرحي، فهو يتجلى " باعتباره حوارا بين شخصيات متفاعلة[2]". ويتحدد مفهوم الحوار في هذا الإطار كعملية تواصل بين الشخصيات المسرحية التي " تتموضع ضمن عملية تواصل بين مرسل هو الكاتب في النص والمخرج في العرض، وبين متلق هو القاري في النص والمتفرج في العرض[3]"، والتي تشكل في مجملها أطراف التواصل والتفاعل في سياق المسرح.

إن هذا التفاعل يظهر بصيغة متعددة بين أطراف العملية الاتصالية، حيث يؤدي الحوار مجموعة من الوظائف التي تتحقق بتوفر عناصر تعكس خصائص ومميزات الحوار في بعده الدرامي؛ ومنها مناسبة اللغة لموضوع المسرحية، إذ يختلف أسلوب المسرحية حسب اختلاف مواضيعها ونوعها، فلغة الكوميدية تختلف عن لغة التراجيديا والمسرحية التاريخية تختلف في أسلوبها عن المسرحية الواقعية إلى غير ذلك من ا لأنواع المسرحية. ومن الشروط التي تدخل في اعتبار العمل المسرحي تحقيق انسجام الشخصية مع الحوار، أي أن تكون لغة الحوار مطابقة للسيميات التي تحملها الشخصية الدرامية وتجسد الوضعية اللغوية التي تتبع طبيعة الشخصية ودورها، حيث يجب مراعاة توافق الشخصية مع لغة الحوار، فلغة المثقف غير

[1]- قصاب حسن وماري إلياس، المرجع السابق، ص 187

[2]- محمد فراج، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب. 2006،ص 96

[3]- قصاب حسن وماري إلياس، مرجع سابق، ص 187

لغة الجاهل، ولغة الفلاح غير لغة ابن المدينة أو الجندي أو الطبيب، كما أن لغة المثقف المفتخر بثقافته غير لغة المثقف المتواضع[1]. ومن جهة أخرى، فإن الحوار المسرحي يرتكز على أدوات وأساليب تضفي عليه طابعا جماليا إذ أنه يعتمد على الإيقاع الجميل الذي يستهوي المتفرج والمستمع وتجلبه لهذا الفن[2].

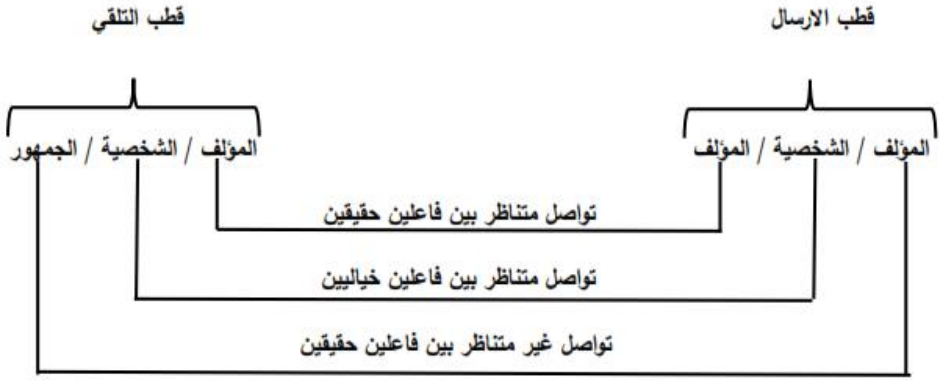
5.الارسال والتلقي في المسرح:

يشكل عنصر التلقي مرتكزا جوهريا في الأعمال الأدبية بصفة عامة وفي الأعمال المسرحية بشكل خاص. وفضلا على كون التلقي يمثل طرفا شرطيا في العملية الاتصالية إلا أنه يتسق في سياق الابداع الفني بقيمة جمالية ترتبط بالمتلقي، وفي هذا الصد يورد الأستاذ الباحث د.مقنونيف شعيب واصفا التجربة الجمالية للمتلقي (القارئ) في أن "سياقها المناسب هو أن تلامس حساسية القارئ، وحكمه الجمالي الذي يبدأ من إدراك الجنس الأدبي المقروء، ومعرفة خصائصه وينتهي بدمجه في مخزون الخبرة الخاصة بها. وحينئذ فقط تغدو التجربة الجمالية تلك اللحظة التأملية التي تتقاطع فيها النصوص الأدبية يستدعي بعضُها بعضَها الآخر في أثناء القراءة"[3]. إن العلاقة بين الارسال والتلقي في المسرح تتميز بتعدد عناصرها. وفي تحديد هذه العلاقة تقدم دراسة أوريكوني كاترين نظرة واضحة عن مكونات العملية الاتصالية في المسرح التي تنشأ عن التفاعل بين قطب الارسال وقطب التلقي كما هو في الشكل التالي:

1- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، مرجع سابق، ص 108

2- فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي. إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق- وزارة الثقافة – الطبعة الثانية. ص 120

3- شعيب مقنونيف، النص الروائي الوطاري وتمثله لنظرية التلقي ضمن خصائص التجربة الجمالية، مجلة الأثر، العدد 15، سنة 2012 ، جامعة ورقلة. التصفح : 2018/04/20 ، رابط المقال:
https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-15-2012/488-2013-05-02-10-02-17.html



تبعا للشكل أعلاه، فإن الحيز الاتصالي الذي يخص لغة المسرح تتعدد في حدوده التفاعلات بين الأطراف المختلفة للعملية الاتصالية؛ فهناك تفاعل المشاهد والذي يتم في إطار العالم المتخيل أو التفاعل المشهدي المتخيل، وبين الجمهور وهذا العالم المتخيل، ثم هناك التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية، والتفاعل بين الجمهور والممثلين. وفي هذا الصدد، فإنه من خلال دراسة أوريكوني كاترين حول الحوار وأطراف العملية الاتصالية في المسرح، والتي تجلى من خلالها الفروق بين الحوار العادي والحوار المسرحي، فقد وضعت هذه الأخيرة، مقارنة بينهما لتبين عدم تماثلهما، حيث بينت وجود قطبين متناظرين يتمثلان في قطب الارسال وقطب التلقي وبينت بأن الحوار العادي يتم بين مرسل ومتلقي ومتكلم ومستمع، أما الحوار في المسرح فيتم بين سلسلة من الرسلين وأخرى من المتلقين[1].

ومن جهة أخرى، فإن من خصوصيات الحوار المسرحي هو صيغة المونولوغ التي يأخذ تحليلا خاصا في سياق الخطاب المسرحي. فبخصوص ذلك، تعتبر أوريكوني أن هذا الأخير "إذا كان يضفي على صاحبه في الحياة اليومية العادية أوصافا ونعوتا من قبيل الحمق والجنون، فإنه في الخطاب المسرحي يعبر عن ازدواجية الشخصية المسرحية التي تصبح بموجب هذا النوع من الإجراء التلفظي مرسلا ومتلقيا في الآن

[1] -Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral *vs* conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26 | 1996, document 2, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://praxematique.revues.org/2977

ذاته[1]". ومن جهة أخرى، يميز دومينيك خصوصية الحوار المسرحي في أنه خطاب مزدوج والازدواجية هنا بالنسبة إليه هي "السمة المميزة للحوار المسرحي ن لأنها تجعله يمتلك وضعيتين تلفظيتين في الآن نفسه: في الوضعية التلفظية الأولى يتوجه المؤلف إلى الجمهور من خلال العرض ومن خلال العرض باعتباره فعلا تلفظيا، وفي الوضعية الثانية أي الوضعية المعروضة تتبادل الشخصيات فيما بينها أقوالا في إطار تلفظي يتميز باستقلالية العرض[2]. ومن هنا يتبين بأن الحوار يتجسد في إطار العرض كممارسة تلفظية لا تتقيد بحدود النص إنما تضيف إليه نشاطا وحركة تتقاطع فيها الكلمات مع الأفعال لتنتج الدلالات الدرامية.

من هذا المفاد يتبين بأن الحوار المسرحي يختص بالمواصفات التي يمليها الفعل الدرامي ومنه يتميز عن الحوار العادي لاتساقه ببعد تواصلي يهتم بالتلاؤم بين الكلمة والفعل أو بين المسموع المنطوق والفعل المشاهد الذي يخلص إلى المتلقي في صور محملة بالسمات الجمالية والفنية.

[1]- محمد فراج، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مرجع سابق، ص 96

[2]- نفس المرجع، ص 96

المبحث الثالث: لغة المسرح الجزائري

إن المسرح الجزائري عبر مراحل تبلوره المختلفة يجسد مجالا خصبا لقراءة التجاذب بين فضاء اللغة في سياقاتها الاجتماعية والثقافية وفضاء المسرح بعده الفني والتبليغي المنشود.

إن الحركية المسرحية والتي هي في حد ذاتها نتاج حراك ثقافي اجتماعي وتاريخي قد نشأت في كنف تماوجات لأحداث تاريخية في محطات مختلفة ومن ثم كان لهذا البعد التاريخي انعكاسا مباشرا على الظاهرة المسرحية، فأضحى النص المسرحي سجلا يمكن للدارس أن يرصد من خلاله مختلف الوقائع التي عايشها المجتمع.

إن المسرح بالعلاقة مع السياق الثقافي ومكوناته المختلفة، يأخذ موقعه الأساسي على خط التطور الثقافي للمجتمع ليؤدي وظيفة تحويل عالِمة للمعطى الثقافي (بكل تجلياته الفنية والأدبية والممارسات التي تطبع نشاط الأفراد والقضايا التي تشغلهم) إلى مرحلة الكتابة المسرحية لتنتهي إلى العرض أو لغة النص الأخير في أبعد وضعها التعبيري الذي يتغذى بالرمزية التي تضفيها الثقافة الأدبية العالمة أو الشعبية وبذلك يتبادر لنا أن المسرح يأخذ مساحته في المشهد الثقافي ليس كفن فقذ ولكن كفضاء تعبيري مورده الأساسي هو المادة الثقافية للمجتمع وما تتقاطع فيه من صور تعكس مقومات الأفراد كالدين والهوية واللغة والتوجهات الاجتماعية والسياسية. فالسياق الثقافي والاجتماعي الذي يفرز اللغة هو نفسه الذي يفرز مسرحا. وبالتالي هناك علاقة سببية تحكم اختيار اللغة من أجل الإنجاز المسرحي في بعده التبليغي.

1-المسرح الجزائري والسياق السوسيوثقافي:

يقول دوكرو:" اللغة ليست دائما لغة تواصل واضح، بل قد تكون لغة إضمار لأسباب دينية أو نفسية أو اجتماعية أو سياسية. وبلوغ القصد لا يتم إلا من خلال إدراك تام للسياق الثقافي بكل مكوناته[1]. وكما هو الشأن بالنسبة للغة المسرحية، فإنها في ارتباط بالحيز السوسيوثقافي الموجه لمضامين التأليف المسرحي، حيث، يفترض بشكل عام، أن التأليف عملية مبنية على القصدية ومن ثم اختيار العوامل التي تحدد هوية النص ضمن الزخم الثقافي الذي ينشأ فيه وهنا يتجلى مدى تدخل السياق بكل أنماطه في بنائه سواء بالسياق اللغوي أو العاطفي أو الادراكي الثقافي[2].

وفي نفس الحيز، يقول جورج مونان " ينبغي التمييز بين السياق الذي يمثل الخبرة اللسانية عن المقام الذي هو الخبرة غير اللسانية"[3]. وهنا التفريق بين السياق اللغوي والسياق غير اللغوي الذي يتضمن السياق العاطفي وسياق الموقف والسياق الثقفي الذي يتطلب إلى جانب المعطيات اللغوية كل ما قد يشترك فيه المنشأ والمتلقي كالمقام والثقافة والتجارب المتقاربة[4].

والمثال عن تدخل السياق الثقافي في النص من حيث الإنشاء والتلقي ما لقاه الموشح من قبول في المجتمع الاندلسي حين ظهوره في القرن الثالث الهجري إذ تميزت هذه الفترة بوضعية ثقافية خاصة طبعها التمازج الثقافي بين العنصرين العربي والاسباني والميل إلى استعمال العامية الاندلسي كما تميزت بشيوع الموسيقى والطرب؛ فأدى هذا الوضع الثقافي إلى قبول الجمهور الأندلسي هذ النص بخصوصيته اللغوية الايقاعية

1- العربي ولد خليفة، كلمة افتتاحية حول لغة المسرح في الجزائر، في : لغة المسرح في الجزائر، الابداع، الترجة الاقتباس، فعاليات المائدة المستديرة 25/ 02/ 2008 الجزائر. ، دفاتر المجلس، العدد28 ،ص 34

2- قفاص حفصة ،دور السياق الثقافي في التواصل النصي، مرجع سابق ، ص 26

3 - George Mounin : Dictionnaire de la linguistique, quadrige, Puf, France, 1974,P 84.

4- قفاص حفصة، دور السياق الثقافي في التواصل النصي، مرجع سابق، ص 28

والذي يخوض فيما يلائم كالغزل والمدح والوصف وهو بخلاف القصيدة العمودية متحررا من الأعاريض الخليلية فكان ضمن بنية جديدة بلغة مزخرفة و ممزوجة بين الفصحى والعامية و هو ما كان يتماشى مع روح العصر[1].

لقد تزامن وعي الجزائريين بالمسرح بمعناه المعاصر مع ظرف ثقافي تأثر بحدث الاستعمار الفرنسي الذي كان هدفه طمس كل ما يمت بثقافة هذا المجتمع ومعالم شخصيته الوطنية. وكما هو معروف، فإن الفكر المستعمِر لا يقبل إلا بجمود فكر الآخر المستعمَر حتى يعيث في الأرض كما يشاء، لذلك ضرب الاستعمار الفرنسي الحصار على الشعب الجزائري بعزله عما كان يراه باعثا لثقافته ومحركا لصحوة ضميره.

ومن نتائج ذلك أن تعرض الأدب والفن إلى تضييق خنق الابداع والتأليف فدفع ذلك بالثقافة لتنهل من موردها الشفاهي والأشكال التعبيرية الضاربة في عمق الثقافة الشعبية، هذه الأشكال التي لا تنضب ولا يمكن للمستعمر محو أحرفها ولا تبديد معانيها.

فنتيجة لذلك، حدثت عملية إحياء وتثمين لما هو موجود ومكتنز في الذاكرة الجمعية، من قوالب فنية تعبيرية حية تناقلتها الأجيال، فبذلك ازدهر الأدب الشعبي وراجت أشكاله المتأصلة في المجتمع، فتحول الأدب والفن بذلك إلى الموروث الشعبي بمضامينه الشعرية والقصصية، كفسحة للأفراد تنسيهم متاعب الحياة وضغط الاستعمار.

ورغم أن المسرح الحديث لم يكن عرفا سائدا لدى الأفراد، إلا أنهم كانوا ذواقين للفنون المتوارثة والتي من ضمنها الممارسات التمثيلية التقليدية التي عرفها الجزائريون قبل معرفتهم المسرح في مفهومه الحديث. يقول الأستاذ ميرات العيد في هذا الصدد " وإذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع

[1]- [1]- قفاص حفصة ، المرجع السابق، ص 33-34

القرن العشرين؛ فإن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية والحلقة، والمداح والأراجوز، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية[1]". ولقد كان رواد المسرح في هذه الحقبة "يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن على مستوى عال من الثقافة المسرحية وعلى دراية بهذا الفن بحكم ظروف الاستعمار، ورغم ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية ويتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي تصور الحياة اليومية المضنية للفرد الكادح.[2]" و"يتفق جل الباحثين على أن المسرح بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيا، وفنا له أصوله وقواعده المتعارف عليها، ظهر في الأدب العربي حديثا، وذلك بعد اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية. وبغض النظر عن الحديث عن نشأة المسرحية والبحث في أسباب تأخرها عند العرب، فإن تراثهم لم يخل من ألوان قصصية وتمثيلية تكاد تكون صورا مسرحية، نابعة من تصورات فكرية ارتبطت بمراحل تاريخية وبظروف اجتماعية وسياسية معينة"[3]. إن هذه الصور المسرحية شكلت إرهاصا للفن الدرامي فيما بعد، والذي ظل ينهل من الموروث كسياق ثقافي عاكس للمجتمع وقيمه المختلفة.

وينعكس السياق الثقافي في المسرح الجزائري من خلال توظيف أشكال تعبيرية مختلفة ذات صلة بعمق المجتمع وتقاليده مثل دور المداح والقوال في إيصال قصة أو خبر للجماهير، وقص الحكايات وسط الجمهور

[1]- ميرات العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مرجع سابق، ص 10

[2]- ميرات العيد، المرجع السابق، ص 11

[3]-نفس المرجع، ص9

وبين المتفرجين بصفة يختلط فيها الكلام السردي بالحوار مع المتفرجين أحيانا، ويتوقف المداح في السرد عدة مرات، لطلب المعونة المالية من المتفرجين اختياريا، ويقوم بالدوران وسط الحلقة[1].

يتميز المداح بعرضه التفاعلي، فأحيانا تتحول العلاقة بينه وبين المتفرجين إلى أسئلة وأجوبة تعبر عن اندماج المتفرجين واهتمامهم واستمتاعهم بما يقدمه المداح من قصص تتميز بالسرد الشفوي وتكرار المقاطع، فقد يعيد المداح مقطعا حسب الطلب." وهكذا أصبح القوال والمداح مهنة متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، وإن أصابها بعض الشلل في الجزائر مع نهاية السبعينيات، لظروف سياسية كان هدفها القضاء على الشعوذة في الأسواق، أضف إليها انتشار المسارح والسينما والتلفزيون بقوة وسط الجماهير[2]".

2. مواقف حول لغة المسرح الجزائري

لقد اهتم العديد من النقاد الأدبيين والمسرحيين بالفضاء المسرحي الجزائري وتناولوا القضايا البارزة فيه بالنقاش والتحليل وأبدو في ذلك آراءهم المتباينة. ومن بين القضايا التي جذبت انتباههم قضية اللغة المسرحية. وفي هذا الصدد يمكن أن نعرض بعض الآراء والمواقف حول لغة المسرح الجزائري.

من هؤلاء المسرحيين والدارسين نجد عبد الله الركيبي الذي يصف قضية اللغة في المسرح بالعلاقة مع قضية التعريب قائلا:» هناك صدام حاد بين أنصار التعريب وخصومه، فاللذين يجهلون العربية لا يتصورون أن يقوم مسرح للشعب يعتمد اللغة العربية وإنما أن يستخدم اللهجة الدارجة ، وهذه النظرة تتجرد من الفطرة المسبقة ومن الشعوبية أو من العقد أو من النظرة المحلية الضيقة تكون منطقية ومقبولة، أما إذا

[1]- عمرون نور الدين، اللغة العربية واستعمالاتها في المسرح الجزائري، لغة المسرح الجزائري، دفاتر المجلس، العدد28 سلسلة منسورات الجيب، لغة المسرح في الجزائر، الابداع، الترجة الاقتباس، فعاليات المائدة المستديرة 25/ 02/ 2008 الجزائر. ص 27

2- نفس المرجع، ص28

كانت تصدر عن تعصب ضد اللغة العربية تفقد سندها وبالتالي تفقد المنطق والواقعية[1]". ومن ذلك فهو يحدد أنه في وضع معين عرفت اللغة المسرحية جدلا سببه البعد الأيديولوجي والتعصبي الذي لا يبني الآراء على أساس يكتسي الموضوعية في الطرح وإنما يندفع بالتبريرات المبنية على معاداة اللغة الأخرى واتهامها بالنقص.

ويقول بالإضافة إلى ذلك يبين موقفه من استعمال العامية في المسرح قائلا بأن " المسرحية التي استخدمت اللهجة العامية أداة للتعبير، وجدت الاقبال من الجماهير لأنها تخاطبهم بلغتهم العربية الدارجة التي تعبر عن إحساسهم وعن مستواهم الثقافي وعن مشاكلهم والقضايا التي عايشوها والظروف التي مر بها المجتمع الجزائري.[2]". ومن ناحية أخرى، هناك من يعطي أهمية لبناء الحوار وجودته كأمر أساسي في اللغة المسرحية ناهيك عن مستواها بين العامي والفصيح، في هذا الشأن يقول محمد غنيمي هلال:" الحوار المسرحي فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسي عمقا أو الحدث المسرحي تقدما إلى الامام فلا ركود في لغة المسرح كأن تكون خطابية أو وصفية وقصصية.[3]"

وفي موقف معتدل من قضية اللغة المسرحية يقول صالح مباركية أن الكتابة بالعامية أو القريبة من الفصحى قد اكتسبت مكانة في النص المسرحي الجزائري، في حين لم تبلغ الكتابة باللغة العربية الفصحى مقصدها، ولم تسجل هدفها الأسمى وهو توصيل الأفكار إلى الجمهور[4]. ومرد ذلك هو حسبه، التصنع في الكتابة بالفصحى، والاهتمام بالمحسنات اللغوية عوض الاهتمام بإتقان الأداء المسرحي. مضيفا أن الجمهور يميل إلى

[1]- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث. المؤسسة العربية للكتاب، تونس، المؤسسة الوطنبية للكتاب، الجزائر، ط1، 1973، ص 218

[2]- نفس المرجع، ص 229

[3]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ط3، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1998 ص 613

[4]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، ط2، 2007 ، ص 291

اللغة البسيطة المكونة من ألفاظ محلية ترتبط بواقعه وهذا ما دفع، حسبه، مجموعة من المسرحيين أمثال عبد الحليم رايس، ولد عبد الرحمن كاكي ورويشد لاعتماد اللغة المحلية البسيطة في أعمالهم للتعبير عن قضايا المجتمع الجزائري في شتى مراحله.[1]"

ومن جهة أخرى، فإن من الذين دعوا إلى اعتماد لغة عربية بسيطة محمد مصايف الذي يعتبر أنه "استخدام العربية الفصحى في المسرحيات دون مراعاة مستوى الجمهور ينم عن عدم الشعور بالمسؤولية. ومنه فهو يدعو إلى العمل على تسهيل اللغة العربية حتى يصل المعنى إلى الجمهور[2].

أما أنور المعداوي يقول " تكون عملية السرد في القصة باللغة الفصحى على أن تكون مبسطة، بحيث لا يصعب فهم تعبير معين على العامة أما الحوار الذي يدور بين الشخصيات فيجب أن يكتب باللغة التي تنطق بها الشخصيات بلغة الحياة اليومية. وهذا من أجل الجمع بين ضمان سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة وسلامة التحقيق الفعلي لتجاوب الجمهور مع مضمون الأدب من جهة أخرى.[3]"

وفي سياق يبرر للفصحى أولويتها في العمل المسرحي كإنجاز فني وأدبي، يعتبر محمد مصايف بأن قضية التعبير المسرحي من القضايا الأدبية التي تهم كل أديب واع بوظيفة الأدب وجديته وفعاليته في رفع المستوى الفكري والاجتماعي للجماهير ومن ثم يذهب إلى أن اللغة اليومية لا تصلح كوسيلة للتعبير السردي والحوار المسرحي، إنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لذلك.[4]"

---

[1]- نفس المرجع، ص 292

[2]- ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ط2، سلسلة الدراسات الكبرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، الجزائر، ص 202

[3]- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2، 1981 ص. 72

[4]- محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سابق. ص 74

وفي المقابل، يرى المعداوي بوجوب ارتباط التأليف بما يسمى الواقعية الأداتية التي تفرض على الكاتب الاهتمام الأكبر بالمضمون لأنه يلعب دورا كبيرا في تمييز الشخصيات في الأداء القصصي أو المسرحي.[1]"

ولقد عرفت التجربة المسرحية الجزائرية مواقف ذات بعد إديولوجي من ذلك ما أثير من تفسيرات حول فشل مسرحية الجثة المطوقة لكاتب ياسين لما عرضت باللغة العربية الفصحى. إذ كان هذا الوضع محل انتهاز المناوئين للغة العربية من الفرنكوفونيين المتعصبين والرافضين لمسألة التعريب وحملوا فشل المسرحية على اللغة العربية واتهموها بالضعف. فلقد أثرت الموافق الإديولوجية كثيرا على العربية الفصحى كلغة للمسرح الجزائري.

ولقد ارتبط توظيف اللغة المسرحية باللغة في بعدها القومي، وكوسيلة لتوحيد المجتمع تحت راية واحدة، ففي هذا المنحى يقول مصايف محمد يجب" أن تكون اللغة القومية لغة المسرح لتشكيلها أحد العناصر الأساسية لشخصيتنا، ثم لأنها الوسيلة الوحيدة الطبيعية التي تمكننا في ظرف قصير من تكوين هذا الروح الجماعي الذي بدونه لن يكتب نجاح لأي مسعى من مساعينا الوطنية في حين يقول بأن استعمال الدارجة على خشبة المسرح لا يكفي لترجمة الأعمال الفنية القيمة ولا يساعد على توحيد طريقة التفكير كشرط ضروري لكل عمل جماعي موحد في سبيل مجمع متطور واع يحس بنفس الطريقة ويهتم بنفس الأفكار.[2]"

بالنسبة للمسرحي لمخلوف بوكروح، فقد ابتعد عن العصبية وحصر الموضوع في إطاره الفني؛ إذ يقول في هذا الشأن بأن " المشكلة الحقيقية في المسرح ليست استعمال الفصحى أو العامية بل أن القضية المطروحة

[1]- نفس المرجع، ص 74

[2]- محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. مرجع سابق ص 81

هي بين اللغة الأدبية واللغة المسرحية والتي يجب البحث فيها والعمل على تحقيقها، البحث عن لغة مسرحية درامية، لغة معبرة عن الحدث المسرحي، واللغة العربية قادرة على التنويع الفني، ذات قيمة استعمالية في الكتابة والحديث والعامية في المسرح قد تترك المسرح لا يتجاوز نطاق المحلية كما تؤكده المهرجانات العربية.[1]"

أما أبو العيد دودو فيذهب في نفس وجهة نظر بوكروح وركيبي في أن" لغة المؤلف واضحة مادامت تتعلق بالحوار القصير لكنها تختلف في الحوار الذي يرتفع إلى المناجاة وأفق تتشابك فيه الصور وتختلف فيه المعاني[2].

في نفس الاتجاه يقول حفناوي بعلي:" أخطر ما تتعرض للغة المسرح أن تكون خطابية وذلك حتى يشعر القارئ أو المتفرج أن لغة الشخصية تتوجه في خطابها إلى المتفرجين وليس إلى شخصيات المسرحية.[3]" فلغة المسرح يجب أن تكون لغة الفن المسرحي المبني على الحور الذي يندمج في الفعل المسرحي بكل طاقته وصدقه التعبيري. بينما تعتبر الباحثة أنيسة بركات درار بأن اللغة هي من الأسباب التي عطلت تطور المسرح الجزائري، حيث عسر استعمالها في بداية المسرح وقد لجأت المسرحيات إلى لغة قريبة من الفصحى كحل من الحلول التي اقترحها الأستاذ يوسف وهبي، ولذا بقي المسرح الجزائري على العموم

[1]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 59-60

[2]- أبو العيد دودو، مع مسرحية يوغرطة، مجلة الثقافة، وزارة الاعلام و الثقافة، الجزائر، ع2، ماي 1971 ، ص 116

[3]- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر. منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص 311

ضعيف التأليف ولم يظهر فيه إنتاج مبتكر وراقي، ويرى البعض أنه من المستحسن أن نعرب مسرحيات أجنبية غير أن هذا يؤدي إلى إضعاف المسرح الجزائري.[1]"

3. المسرح الجزائري والاختيار اللغوي:

لقد ارتبط المسرح الجزائري بمحطات مختلفة منذ نشأته؛ وكان وجوده مرهونا بالتطورات الحاصلة على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي وما أفرزته من معطيات انطبعت بدورها على الأعمال المسرحية بشكل مباشر أو غير مباشر، حيث كان للظروف وقعا على مسار المسرح الجزائري وتوجهاته وأساليبه وأهدافه. وفي خضم ذلك، نجد بأن اختيار اللغة في الأعمال المسرحية كان دوما مرتبطا بالأوضاع وما تفرضه من محددات خارجية توجه اختيار المسرحي. فتنوع المسرح الجزائري بين فصيح وعامي منبثق من اعتبارات مرتبطة بما يدور في فلك المسرحي من أحداث تاريخية وتحولات اجتماعية تتدخل في تصور المؤلف وتصميم غاياته واختيار الرسائل والمضامين المراد توجيهها للجمهور.

وبالنظر إلى أن اللغة تشكل قضية بارزة في زاوية التعبير المسرحي بما لها من أهمية كأداة يتوقف عليها نجاح الرسالة الدرامية، فإن اختيار اللغة لم يكن على هامش العمل المسرحي ولكن كان أحد مقتضياته الأساسية، وفي هذا، فإن المشخص للمسرح الجزائري يمكن أن يستخلص ذلك التنوع من حيث لغة النص والعرض، والذي يتجلى كاختيار له ظروفه وأسبابه ومبرراته.

وفي خضم العوامل المؤثرة على توجه المسرح ومسيرته، نجد ارتباط المسرح الجزائري في بداياته بالأحداث التاريخية والسياسية، وهي تمثل العوامل البارزة المؤثرة في طبيعة المسرح وتبلور موضوعاته

[1]- أنسية بركات درار: أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزئار، 1984، ص 199

وصياغة توجهه. فقلد عاش الإنتاج المسرحي والمشهد الفني والثقافي بشكل عام في هذه الفترة، ظروفا صعبة تحت وطأة الاستعمار الفرنسي الذي مارس الغلق والتضييق على الفن المسرحي، لما له من دور في التعبئة والتوعية والكشف عن نوايا المستعمر، حيث كان ينظر إليه كمصدر تهديد.

إلا أنه رغم ممارسات المستعمر في طمس الهوية وقيم المجتمع الجزائري والقضاء على اللغة العربية الفصحى واستهداف كل محاولة للتنوير والتثقيف بالمنع والردع، فقد عمل المسرحيون الجزائريون بتصميم أكبر على مواصلة المسيرة الفنية، وانتهجوا في ذلك وسائل وطرقا تمكنهم من تمويه المستعمر عبر أعمال مسرحية ظاهرها الترفيه والتسلية وباطنها رسائل توعية وتثقيف.

ومن جهة أخرى، نجد بأن المسرح الجزائري كان يسير بموازاة مع الوضع التربوي والثقافي فكان العامي منه محاولة للاقتراب من الجمهور بالنظر إلى عمقه المحلي وارتباط ثقافته بالأدب الشفهي الموروث، وكان الفصيح منه محاولة لترقية وعيه والعودة به إلى أحضان لغته العربية التي حاول المستعمر طمسها.

وبالنظر إلى محتوى الأعمال المسرحية فقد توزعت المهام بين المسرح الفصيح والمسرح العامي، فالأول عمل على موضوعات دينية وتاريخية بالدرجة الأولى أما الثاني فقد كان مهتما بمواضيع اجتماعية في مسرح يمتاز بالفكاهة والملهاة.

يمكن أن نسلط الضوء على هذا الجانب في المضمون التالي بتبيين العامي والفصيح في المسرح الجزائري ودور الظروف والمقتضيات التي أدت إلى توظيف كل منهما كوسيلة تبليغ مسرحي.

4. الفصحى في المسرح الجزائري:

في مطلع القرن العشرين كان المسرح الجزائري في البداية معتمدا على الكتابة والعرض باللغة العربية بالفصحى، حيث عرضت عدة مسرحيات تزامنت مع زيارة جورج أبيض للجزائر سنة 1621 وفرقة عز

الدين المصرية سنة 1922. إذ يمكن القول بأن المسرح تأسس في بدايته فصيحا، حيث نجد روادا مثل محمد رضا المنصالي قد استعمل اللغة العربية الفصحى في مسرحيته الأولى سنة 1922 عنوانها "في سبيل الوطن"؛ كما تبعه الكثير من المخرجين المسرحيين الأوائل في استعمال اللغة العربية الفصحى في عروضهم أشهرها أعمال بمحمد الطاهر فضلاء حيث نجد الحوار الدرامي بين الشخصيات المسرحية في "ليلى بنت الكرامة" تتخاطب باللغة العربية الفصيحة[1].

لقد كانت بداية المسرح الجزائري باللغة العربية الفصحى تحمل ردا على الوضع القائم آنذاك، في وقت كان الفن المسرحي حبيس توجيه المستعمر الفرنسي كما كان يعتبر تقليدا أجنبيا غريبا عن المجتمع الجزائري، بل كانت تعرض المسرحيات الفرنسية بهدف خلق الفرجة للمعمرين الفرنسيين وعائلاتهم من جهة، ولزرع اللغة الفرنسية كلغة ثقافة في الأوساط الجزائرية من جهة أخرى.

من ثم، كان منطلق المسرحيين الأوائل تأصيل المسرح من خلال توظيف لغة الهوية وإبداء بعدها الثقافي ومستواها التعبيري وأحقية استعمالها بدلا من الفرنسية لمخاطبة الجمهور الجزائري. فرغم ما كان قائما من تحديات قد تجعل المسرحي يعزف عن استعمال الفصحى كانتشار الجهل وابتعاد الجمهور عن الفصحى فضلا عن تضييق المستعمر، إلا أن هذا الواقع لم يمنع المسرحيين الأوائل من عرض الأعمال المسرحية بالفصحى لأن هدفهم لم يكن تجريب الفصيح في المسرح أو بعث المسرح على منوال المشرق، بقدر ما كان محاولة لمخالفة اتجاه المسرح الناطق بلغة المحتل، ورفع راية المسرح الجزائري في مقابل ذلك؛ بصيغة تعكس هويته وتميز بدايته التأصيلية.

[1]- عمرون نور الدين، اللغة العربية واستعمالاتها في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 39

وفي هذا الصدد، هناك من يزعم بأن بداية المسرح الجزائري بالفصحى كانت تجربة فاشلة؛ وهذا القول في رأينا قول شامل وقد لا يكون منصفا. لأن ما أقدم عليه المسرحيون الجزائريون من تأليف وعروض بالفصحى، كان بمثابة الإعلان عن ولادة المسرح الجزائري، ولا يمكن لهذا المسرح أن يعلن ولادته دون ثابتة من الثوابت وهي اللغة العربية الفصحى. فلو كان هدف المسرحيين آنذاك إشباع رغبة المتلقي كهدف أساس، لعرضوا مباشرة بالعامية وكان أسهل عليهم، لكن بذلوا الجهد والمخاطرة في استعمال الفصحى فكانت العروض الأولى في هذه الفترة على يد جمعيات تنشط في مجال المسرح وهي جمعية الطلبة المسلمين ذات بعد ديني، وجمعية المذهبية جمعية الموسيقى المطربية ذات بعد فني ثقافي، ولم تكن مئات المسرحيات التي قدمتها هذه الجمعيات باللغة العربية الفصحى[1] مجازفة فارغة؛ ولكن كان مقصدها الدفاع عن الهوية العربية ورفع راية المسرح الجزائري بلسان عربي فصيح؛ بلغة القرآن الكريم ولغة الحضارة العربية الإسلامية التي ينتمي إليها الشعب الجزائري.

وبالإضافة إلى ذلك، لم يكن الانتقال إلى العامي بعد هذه الفترة، إلا بسبب التضييق الذي مارسه الاستعمار على هذه العروض الفصيحة وبعدها التأصيلي الذي لا يخدم مصلحة المستعمر، فتولى بعد ذلك المسرح العامي متابعة المهمة، وفي هذه المرة كانت العروض بالعامية في شكلها الخارجي عروضا فكاهية يرجى بها الترفيه، إلا أنها لم تخرج عن المهمة الأساسية التي كان صلبها الدفاع عن هذا المجتمع ومحاولة تسليط الضوء على ما يدفعه للنهوض ضد المستعمر، ويذكي الشعلة الوطنية في النشء ويذكر الشعب ببعده الجزائري التراثي.

[1]- صالح مباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص76

ومن ذلك لم يكن نقص التحكم في الفصحى ومحدودية الجمهور المثقف بالفصحى السبب الرئيسي في الكتابة بالعامية، إنما جاء المسرح العامي في البداية بديلا يمكن النفوذ به إلى الناس من أجل بلوغ المراد في تعبئة الروح الوطنية وإرجاع الشعب إلى قيمه وترقيتها في النفوس واعتماد أسلوب الملهاة لإغفال هذه الأهداف أمام السلطة الفرنسية بسبب ما كان في استعمال الفصحى في المسرح من تضييق وخنق يعيق المسرح ويحول به دون بلوغ الهدف المرجو.

بعد ذلك شهد المسرح الجزائر بروز عدد من الفرق المسرحية التي عرفت استفاقة نسبيا، إذ تأسست فرق رسمية ابتداء من سنة 1947 بعد اكتسابها اعتراف الإدارة الفرنسية. وظهرت خلال هذه الفترة مسرحيات فصيحة مثل "حنبعل" لأحمد توفيق المدني ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان.

وشغل في هذه المرحلة عدد من المسرحيين الجزائريين مناصب تسيير لفضاءات المسرح مثل محي الدين بشطارزي الذي كان مديرا للمسرح الغربي بقاعة الأوبرا، ومصطفى كاتب مساعدا له، رضا حوحو مديرا لجمعية المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل، حيث كان لهؤلاء التأثير في الوسط الفني والجماهير ساهمة بشكل كبير في إيقاظ الروح الوطنية في الفرد الجزائري[1]. حيث تميز المسرح بأعمال ذات نزعة إصلاحية، تعمل على إحياء القيم الدينية والأخلاقية والدفاع عن الهوية واللغة العربية رغم أنها كانت تعاني من التضييق الاستعماري. ولقد كان دور جمعية العلماء المسلمين بارزا في التوجه الإصلاحي للمسرح الجزائري والذي كرس العروض المسرحية باللغة العربية الفصحى وكرد على ممارسات المستعمر الفرنسي الذي حاول طمس مقومات الهوية الجزائرية.

[1]- ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 47

ولقد برز في هذا الإطار أعمال مسرحية عديدة بتجارب مسرحية مستسقاة من التراث الشعبي تهدف لبعث الروح الوطنية كما شكلت ردا ثقافيا على الاستعمار الفرنسي. وكان من النصوص الأولى نص جحا للممثل والمؤلف سلالي علي (المدعو علالو) الذي عرضت مسرحيته سنة 1926 لفائدة جمعية المطربية[1]. إلى جانب الارتكاز على المورث الثقافي كتجربة تأصيلية، نجد أعمال المسرحيين الجزائريين التي اعتمدت على الاقتباس مثل مسرحية رشيد قسنطيني (سي قدور المشحاح) المقتبسة عن مسرحية البخيل لموليير والتي كانت تعرض بالعامية[2]. وظهرت بعد ذلك أعمال أخرى تستلهم موضوعاتها من الواقع المعاش، فكان إقبال الجمهور معتبرا لجاذبية المسرحيات التي كانت ذات بعد ترفيهي ومنطلق تربويا وحيز تعبير عن الناس وهمومهم بأسلوب مسرحي ناجح.

وتبعا للمسار الذي عرفه الإنتاج المسرحي، يمكن القول بأن تنوع المسرح الجزائري بين الفصيح والعامي يتجلى في إطار تقسيم المهام بينهما، فاختص المسرح الفصيح بالموضوعات التاريخية الدينية والتي تتطلب حسب طبيعتها المعرفية مستوى لغوي وبلاغي يتجاوب مع معانيها ناهيك عن الشاعرية والتناغم التي تضفيها الفصحى لمثل هذه الموضوعات التي تتأسس بداية على التأليف الأدبي الدرامي الفصيح وتندرج في إطار ترقية الثقافة الرسمية التي تعتمد العربية الفصحى كلغة هوية ثقافية.

في حين، فإن مهمة المسرح العامي تمحورت حول الأطر المرتبطة بالمظاهر الاجتماعية المحلية والقضايا التي يعيشها الأفراد وممارساتهم اليومية بأسلوب هزلي وترفيهي ينفس عنهم همومهم ويجذبهم إلى فسحة المسرح حيث يتذوقون هذا الفن الذي بقدر ما يفتح لهم سبيلا إلى الفرجة فهو يعيد نسج ذاكرتهم الجمعية عبر ما يطرحه من عناصر تراثية ضاربة في عمق المجتمع المحلي. ففي المسرح العامي لم يكن الاهتمام منصبا على

[1]- أحمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، مرجع سابق، ص 29.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1998)، منشورات التبين الجاحضية، 1998، ص 39

القوالب الفنية المسرحية ولا بلغة الخطاب، ولكن ما شغل المسرحيين هو "كيفية التعبير عن قضايا المجتمع بأسلوب كوميدي ساخر مع التركيز على عنصر التسلية والترفيه".

ومن أبرز المسرحيين الذين كتبوا بالعامية: سلالي علي، رشيد قسنطيني محي الدين باشتارزي. ألفوا مسرحيات هزلية نالت نجاحا طوال عقدين من الزمن. ومن هنا كانت أغلبية رواد المسرح الجزائري باللغة العامية ابتداء من سنة 1926م حتى غداة الحرب العالمية الثانية[1].

وفي مرحلة ما بعد الاستقلال، تحققت الظروف المساعدة على ازدهار المسرح الجزائري في إطاره الرسمي، ولقد كان ما تقدم من حركية مسرحية وفنية قبل هذه الفترة مكونا أساسيا لوعي الجمهور بهذا الفن وقيمته الثقافية.

ولقد كان اختيار اللغة المسرحية يرتبط بمهمة المسرحي من حيث اعتناؤه بطرف المتلقي والتفكير في الوسيط الذي يناسبه لبلوغ الغاية المسرحية الفنية. لذلك أصبح التفكير في خصائص المتلقي أمرا مركزيا في إنشاء العمل المسرحي. وفي هذا كانت طبيعة المسرح تساير طبيعة المجتمع وسماته الاجتماعية واللغوية، فبالنسبة للمسرح الفصيح، " فصحيح أنه من الصعوبة أن يكون العرض المسرحي باللغة العربية الفصحى مع غداة الاستقلال لأن الغالبية من المجتمع الجزائري لم تكن تحسن اللغة العربية الفصحى بالإضافة إلى مظهر الأمية المتفشي آنذاك والتي انعكست على مستوى الممارسة الكلامية بكثر الدخيل الفرنسي في المحادثة اليومية ولابتعاد الفصحى وقلة التعامل بها في الشؤون المختلفة.

ويقول نور الدين عمرون مستخلصا من تجربته في هذا المجال قائلا أن " المتتبع للغة العربية في الجزائر يجد أنها أصبحت -بمرور الزمن- مفهومة من الغالبية بفضل التعليم وتعميمه والتكوين ومجانتيه وخطب الأئمة

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص80

في المساجد، وزاد أخيرا المسلسلات التاريخية والدينية باللغة العربية الفصيحة والأفلام المدبلجة وأفلام الصور المتحركة المعربة وغيرها من الوسائل الإعلامية والاتصالية المسموعة والمقروءة، مما جعل الفرد الجزائر أكثر تقبلا للأفلام والمسرحيات باللغة العربية ، بمعنى أدق أن المتفرج أصبح يمتلك حاسة الاستساغة باللغة العربية أكثر من الكلام والالقاء[1]". ويفهم من ذلك، أن تقبل اللغة العربية السلسة في الخطاب وترسخها لدى العامة هو أمر ممكن بفضل توجيه الوسائل لنشر اللغة العربية ولاسيما وسائل الاعلام المسموعة والمرئية. ولعل ما ساعد المسرح في مرحلة التطور التقني هو توظيف الخطاب العربي الفصيح عبر شتى قنوات الاتصال مما أدى إلى تعود الناس على العربية فقل من لا يفهم عباراتها والمغزى من حديث أحدهم أو تصريحه. وهنا يمكن أن نشير إلى أن اقتراب المتحدثين من العربية الفصحى هو قضية تعود ينبثق عن كثافة استعمال الفصيح المسترسل وتلقيه في شتى المجلات اليومية، وكذا تعميم العربية في مختلف الفضاءات التي تهم الأفراد في واقعهم وممارساتهم اليومية كفضاءات الاشهار واللافتات الترويج في المجال التجاري وغيرها من الأساليب التي يمكن أن تكون أداة فاعلة في ترسيخ العربية في الأذهان والآذان حتى ترسخ على الألسن ويجري الكلام بها.

5. قضايا المسرح الفصيح:

يرتبط الاختيار اللغوي بطبيعة الموضوعات التي يقدمها المسرحي. فبالنسبة للعروض المسرحية الدينية والتاريخية على سبيل المثال تفرض بطبيعتها حتمية الحوار الدرامي باللغة العربية الفصحى. وفي هذا الشأن يقول نور الدين عمرون بأن الاعلام الجزائري قد نجح في تمرير هذه الموضوعات باللغة العربية الفصحى عبر السمعي البصري والمرئي وبرع في إرسائها، لأن" الجمهور الجزائري تعود على النصوص الدينية

[1]- نور الدين عمرون، اللغة العربية واستعمالاتها في المسرح الجزائري ، مرجع السابق، 40

أن يستسيغها باللغة العربية ولهذا علينا الاستمرار في ذلك لكسب الجمهور وليس تنفيره وهنا الحالة النفسية للمتفرج لها دور استسغائي للمعطيات الدينية، ولأن الأبطال التاريخيين دائما يحملون أفكارا وفلسفة وعبرا وبطولات مقاوماتية فلا يمكن أن نعبر عنها بألفاظ فقيرة لأن اللغة العربية في حد ذاتها هي لغة خطابة ومقاومةولغة دينية ولا يمكن أن تحتل لغة أخرى مكانها"[1]. أما بالنسبة للموضوعات الاجتماعية ذات النوع الدرامي والفكاهي، فيستحسن أن يكون حوار الشخصيات باللغة العامية المهذبة والتي تمثل في نفس الوقت أداة قريبة من الأفراد تمكن من بلوغ الغاية التعبيرية في نطاق المسرح.

ومما يجدر إبرازه في هذا المقام، هو أن الكتابة المسرحية باللغة العربية في بداياتها، ارتبط نضجها بالتطور الحاصل في العالم العربي بشكل عام. فلقد نمى الوعي بالكتابة المسرحية مع تطور الأوضاع والظروف السياسية والدينية والاجتماعية لدى النخبة العربية، والتي دفعت بالتفاف المثقفين العرب للأبداع الأدبي والمسرحي؛ والتفتح على التجارب المسرحية الأخرى. ولقد ساعد على هذا التفتح عوامل كفن الطباعة وبروز الصحافة العربية، وظهور الأعمال التي ترجمة لكبرى الإبداعات العالمية، فظهرت أسماء عربية بارزة في عالم المسرح تؤلف الروائع باللغة العربية وتستقطب الدارسين والنقاد من مختلف المشارب. نتج عن هذا كله حركية فنية مسرحية في العالم العربي جعلت تنتقل من قطر لآخر عبر ما كانت تقدمه من عروض تعرف بالمسرح العربي بصفة عامة.

جعلت هذه الحركية نخبة من المجتمع الجزائري تنطلق في الإبداع بالكتابة المسرحية باللغة العربية الفصحى في الجزائر حيث بدأها محمد العيد آل خليفة بدراما شعرية بعنوان "بلال بن رباح" سنة 1939، وهي في محتواها الرمزي دعوة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج وآثار الشخصيات الإسلامية

[1]- نور الدين عمرون، المرجع السابق، ص 42

التي واجهت بطش الكفار وإيمانا منهم بعدالة قضيتهم. ثم قدم بعده الكاتب أحمد مدني مسرحية "حنبعل " التي عرضت بالجزائر العاصمة سنة 1948. وألف عبد الرحمن ماضوي بمسرحيته " يوغرطا" بلغة عربية فصيحة. وعرف المسرح انطلاقة بارزة مع أعمال بالعربية الفصحى ذات بعد وطني وقيم أخلاقية، مثل مسرحية" الشفاء بعد العناء" مسرحية" خديعة الغرام " للطاهر على الشريف وهي ذات بعد اجتماعي أخلاقي. ومسرحية مقتبسة بعنوان "في سبيل الوطن" لمحمد منصالي وهي ذات بعد وطني. ومن بين الابداعات كذلك مسرحية محمد الصالح رمضان بعنوان "الناشئة المهاجرة"، التي طبعت في 1949 ومثلت بدار الحديث بتلمسان. ومن بين المسرحيات الفصحى التي اشتهرت مسرحية "المولد" للعلامة عبد الرحمن الجيلالي وهي مسرحية تاريخية دينية ألفها سنة 1948تتعرض للتاريخ الإسلامي وتلمس البعد الديني الحضاري.

6. المسرح الجزائري العامي وموضوعاته:

تبعا لرأي الصالح لمباركية فقد برزت كتابة المسرحيات بالعامية بعد فشل كتاب المسرح الفصيح في استقطاب الجمهور فعلى حد قوله أن "هذا التحول كان عن وعي ودراية كما حدث لمحي الدين باش تارزي الذي ألف باللغة الفصحى، ثم كان في طليعة الذين نادوا بالتأليف بالعامية واستعمال لغة الشارع في الحوار بما في ذلك العربية والقبائلية والفرنسية"[1].

ولقد اعتقد بعض المسرحين بأن العامية هي الأداة التي توصل الفكرة إلى الجمهور في قالبها الكوميدي الساخر وتحدث التسلية والترفيه بالعامية التي يستعملها الجمهور مع انتقاء واختيار موضوعات مألوفة لديه. ومما ساعد على انتشار هذا النوع من المسرحيات هو ارتباطها بطابع الملهاة القصيرة الغنائية والملهاة

[1]- صالح مباركية، المسرح في الجزائر ص78

الهزلية[1]. كما أن بعض الأعمال المسرحية التي ألفت بالعامية كانت تحمل رسالة نقدية اجتماعية لدفع المجتمع وإيقاظه من سباته بأسلوب هزلي مضحك. حيث سلك هذا الاتجاه عدد من المسرحيين الجزائريين الذين أرادوا النزول إلى طبقات المجتمع بلغة بسيطة مفهومة تؤدي هدف الهزل وإرضاء الجمهور الذي كان يصبوا للفرجة الترفيه والضحك.

ومن بين المسرحيات التي نالت شهرة ونجاحا في هذا الاطار ما قدمه الفنان علالو مثل مسرحية "جحا" في 1926، ومسرحية "زواج بوعقلين"، ومسرحية" أبو الحسن النائم" سنة 1927 ،"حلاق غرناطة" في 1931 ، حيث استمد موضوعاته من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفهي الذي تزخر به حكايات ألف ليلة و ليلة. وفي نفس الاتجاه قدم الرشيد قسنطيني أعمالا شهيرة مثل "العهد الوفي" التي قدمها سنة 1972، ومسرحية "زواج بوبرمة" سنة 1928 وكوميديا بعنوان"فاقوا" التي عرضها سنة 1932.ولقد تميز قسنطيني بنمط تعبيري خاص عمل باستعماله المفردات الخاصة بمختلف الأوساط المدنية والريفية والبرجزوازية، وكان أسلوبه اللغوي أحد عوامل نجاحه.[2]

كما قدم المسرحي محي الدين باش تارزي مجموعة من الأعمال في هذا الإطار مثل مسرحيات "الجهال المدعون العلم" سنة 1924 والتي انتقد فيها الطرقية والجهل، وكذلك مسرحية "الفقير" التي قدمها سنة 1934، ومسرحية "زواج بالهاتف" 1936، وهي مسرحية ذات بعد اجتماعي. ومن شدة ما تجاوب الجمهور مع مسرحياته والتي كانت تتضمن مواضيع تساهم في توعية الشعب، عمل المستعمر الفرنسي على التضييق عليه بشتى الأساليب.

[1]- نفس المرجع، ن.ص

[2]- صالح مباركية، المسرح في الجزائر، المرجع السابق، ص85

خلاصة:

إن اللغة في الفضاء المسرحي هي وسيلة لخدمة البنى الدرامية وتحقيق التواصل مع المتلقي، وتبليغ الفكرة المسرحية كعنصر أساسي في الفعل المسرحي. إن "لكل فكرة لغتها التي تختص بها. وبالرغم من أن الكاتب يتميز أصلا بلغته، إلا أن الفكرة من أجل تحققها هي التي تختار اللغة المناسبة. وهذا يعني أن لغة لا تتناسب مع الفكرة قد تقضي عليها أو أنها لا تحقق الهدف المطلوب. لذا فالمسرح كشكل فني ووجود إبداعي لذاته لا يتحقق إلا بلغته"[1].

ومن ناحية أخرى فإن اللغة في ترابط مع الشخصية المسرحية، ذلك أنه " إذا فقدت الشخصية قدرتها على توصيل القضية المطروحة من خلال اللغة المستخدمة، حدث الانفصال بينها وبين الموقف الدرامي الذي تشكله، ومن ثم ننفصل عن الشخصيات وتنفصل هي عنا وتضعف علاقتنا بالمسرحية[2]." ومن هذا المفاد، يمكن القول بأن اللغة المسرحية هي قالب تعبيري خاص يراعي الوضعيات اللغوية التي تنتجها المواقف الدرامية. واستعمال العامي أو الفصيح تابع لمتطلبات هذه المواقف؛ فكما أشرنا سابقا أن كل نمط لغوي يتم توظيفه تبعا لموضوعات محددة ومضامين مستهدفة.

وعلى سبيل المقارنة، يستعمل الفصيح اللغة الرسمية ليعلن عن نفسه في إطار الثقافة الرسمية ويتجلى ذلك من خلال خطاب يستمد جوهره من قيم دينية واجتماعية وسياسية ووطنية، ويستثمر الأدب والرواية ليحاول مسرحتها وتقديمها للمتلقي في لبوس درامي. وفي المقابل يتجسد المسرح العامي كوسيط فني يحوال أداء رسالته بالارتكاز على الثقافة غير الرسمية مستعينا بالأشكال التعبيرية المحلية والتي تعكس

[1]- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997،ص 62

[2]- محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999 ، ص 258

بشكل أفضل البعد الشعبي والتقليدي للمجتمع. ومن ذلك فإن لكل نوع مسرح وظيفته وغاياته، ويبقى تنوع الوسيط اللغوي قائما إلا كأداة إيصالية، أما الغاية المشتركة تتمثل في تحقيق التبليغ والتأثير على المتلقي على مستوى العرض المسرحي.

وأخيرا، فقد حاولنا في هذا الفصل تبيين علاقة لغة المسرح بالبعد الاجتماعي والثقافي للمتلقي، وأنه عند وصف اللغة المسرحية يجب الاعتناء بعلاقة اللغة بالمؤطرات الهوياتية والثقافية التي ترسم الحدود المميزة لجماعة متكلمة والتي تنطبع على الخطاب، كما أن الحديث عن لغة المسرح في هذا السياق، هو حديث عن التأثير والتوجيه الذي يمكن للنسق التواصلي العام للأفراد أن يمارسه على اللغة في حيز الابداع المسرحي. ومن بين ما خلصنا إليه في هذا الإطار، هو ضرورة الوعي السوسيولغوي لدى المسرحي في انتاج لغته حسب ما يقترحه القالب اللغوي السائد لدى الأفراد، فيكون دوره توجيها لبنية اللغة داخل حدود هذا القالب قصد تحقيق شرط المفهومية وملائمة الخطاب لتطلعات المتلقي.

وبعد هذا، تبقى أهم ميزة في التجربة المسرحية الجزائرية تلك المحاولات الناجحة التي عملت على توظيف الموروث الشعبي وأشكاله التعبيرية المختلفة كوسيلة يرتكز عليها الخطاب المسرحي في توجهه إلى المتلقي.

ومن جهة أخرى، فإن كون جل هذه الأعمال كانت بالعامية لم ينقصها ذلك شيئا من رونقها وبروزها كأعمال مسرحية ناجحة، وهذا راجع إلى احتوائها العناصر الثقافية للمتلقي واستهدافها للبعد الاجتماعي المحلي بمواضيع قريبة من المتفرج. وفي هذا الصدد، فإنه من الجدير وصف ذلك الارتباط الحاصل بين لغة المسرح وأشكال التعبير الشعبي التي أثرت في الخطاب المسرحي بشكل جلي.

سنحاول في الفصل التالي التعرض إلى هذا السياق مع التركيز على التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي كأحد رواد المسرح الجزائري الذي نجحوا في توجيه المسرح الجزائري إلى الشكل التراثي الذي

يوظف اللغة الشعبية في بعدها الشعري ويجعل من القوالب التعبيرية المحلية موردا للعمل الدرامي ككل، بأداء لغوي عامي يرتقي بشكل مميز في إطار العرض المسرحي بجمالية وشعرية مستنبطة من فنون الالقاء والقول المحلي والمرتبطة بشخصيات لها بصمتها في المجتمع العميق كالقوال والراوي والمداح.

الفصل الثالث

لغة المسرح وأشكال التعبير الشعبي

تمهيد:

يحتل التراث الشعبي مكانة بارزة في حياة الأمم من حيث أنه مرجع حضاري يعرف بالمجتمع ويحمل سماته الثقافية العميقة بشتى أشكالها. لذلك فإن الحفاظ على التراث الشعبي قضية بالغة الأهمية، إذ لا يمكن أن يعيش مجتمع في انفصال عن موروثه الذي يحمل ذاكرته وينقل ممارساته وأفكاره من جيل إلى جيل. ومن الأوجه التي تبرهن على قيمته الفنية والتعبيرية اعتبار التراث الشعبي مصدرا للإبداع ونشاط تعبيري إنساني يجسد مرجعا هاما ومادة غنية يستند عليها في الأعمال الفنية والأدبية بشكل عام.

وفي هذا السياق، يعتبر المسرح من بين مجالات الابداع التي جعلت التراث في صلب اهتمامها، حيث يقول أحمد صقر عن توظيف التراث الشعبي في المسرح: " نشأ المسرح معتمدا على التراث، سواء الشعبي أو التاريخي أو الأسطوري، ما جعله مصدرا أوليا ارتبط به الكتاب المسرح واستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم"[1]، فقد كان التراث مرتكزا للعديد من الأعمال المسرحية على الصعيد العالمي أو العربي؛ إذ يمثل دعامة توسع المنظور الإبداعي للمؤلف وتمكنه من ولوج حيز جمالي وأفق تأليف يستنطق الماضي ويصقل الذاكرة ويعيد إنتاج المعاني والتعابير المستوحاة من المعجم الشعبي الشفهي.

[1]- أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، دار أخبار اليوم-قطاع الثقافة،1998،ص 98.

المبحث الأول: التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

بدأت الدعوة إلى التراث، ولاسيما التراث الشعبي، مع بدايات المسرح العربي وكان أول من استقى من التراث الشعبي ومسرحياته :أبو الحسن المغفل لمارون النقاش أول عمل مسرحي مقتبس من (ألف ليلة وليلة)، ثم تبعه أبو الخليل القباني وآخرون حاولوا جميعا التعبير من خلال التراث الشعبي عن العدالة والمساواة المفقودة، فوجدوا في الأدب الشعبي البديل الخيالي للطموحات في الواقع. في إطار البحث عن شكل مسرحي عربي أصيل قريب من وجدان المشاهد العربي دأب كتاب المسرحية العربية منذ نشأتها على استيحاء القصص الشعبي موضوعاً لمسرحياتهم.

لقد اتخذت الكتابة والتأليف للمسرح الجزائري منحنى متصاعدا نظرا للضرورة التي اقتضت ملائمة هذا الفن مع الواقع الذي يعيشه الفرد في المجتمع الجزائري. فانطلق المسرح في البداية مرتبطا ارتباطا كليا بالجذور الوطنية وروح الهوية العربية الإسلامية، حيث أمدت هذه الروح الجيل الأول من المهتمين بالمسرح برغبة جامحة في ترسيخ هذا الفن في بلادهم ولكن بطابع عربي.

وكان اهتمام الكتاب الجزائريون اهتماما كبيرا بالتراث، إذ نادوا بضرورة الرجوع إليه للتعبير عن آمال الشعب وآلامه، إضافة إلى امتلاكه بعدا جماليا شعبيا خاصة على مستوى التواصل مع الفئات الشعبية العريضة، لأنه يجسد روح الشعب وتفكيره ووجدانه، لقرب هذا التراث من وجدان الشعب.

وقد عرف المسرح الجزائري توظيف التراث وعيا كبيرا من قبل المسرحيين الجزائريين، لأنهم أدركوا أن توظيفه يحقق لهم التواصل مع الماضي والتفاعل مع أفراد المجتمع لما للتراث من أثر في حياتهم وعلاقاتهم. لذلك عمل المسرحيون على توظيف أشكال تعبيرية تراثية في المسرح يتعلق أهمها بالقوال المداح والقوال والراوي والحلقة.

بالإضافة إلى ذلك، فقد تأثر المسرح الجزائري في موضوعاته بالمضامين التراثية. ومن ضمنها المعتقدات الشعبية والتي تتجلى في المجتمع بعدها التربوي السلوكي وتصور ذهنيات الأفراد ومواقفهم داخل المجتمع. وتوظيف هذا الجانب في التعبير المسرحي يستدعي عناء الإحاطة بالدلالات التي يطرحها المعتقد الشعبي ليكون مادة يمكن تطويعها في المضمون المسرحي. إلا أن هذا ليس بالأمر السهل، فكما يقول أحمد رشدي صالح أنه" من العسر العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي مجتمع نظرا لكونها مخبأة في صدور الناس، إذ لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الشعبي دوره ليعطيها طابعا خاصا"[1].

1. عناصر التراث الشعبي:

ومن عناصر التراث الأخرى، نجد العادات الشعبية كإطار يحظى باهتمام واسع في بحوث الفلكلور والأنثروبولوجيا، باعتبارها معطى لظاهرة إنسانية اجتماعية. وترتبط العادات الشعبية بوظائف معينة في المجتمع، فربما «تبدو لنا في بعض الأحيان خالية من المعنى، لأنها تتعرض لعملية تغيير دائم تتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية، واستمرارها، وهي في كل طور من أطوار الحياة المجتمع تؤدي وظيفة وتشبع حاجات ملحة ومن البديهي أنها في أدائها هذه الوظيفة في مجتمع معين، وترتبط بظروف هذا المجتمع وواقعه"[2]، ويرتبط فهم العادات الشعبية بإطار الواقع الذي تحيا فيه وباعتبارها تعبير عن واقع إنساني اجتماعي.

أما الفنون الشعبية في المضمون التراثي، فهي مفهوم بارز يحاول الدارسون تحديده ولا سيما في الدراسات الفلكلورية، ولقد سمي هذا الفن بعدة تسميات منها ما سمي بالفنون الأهلية نسبة إلى

[1]- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1971، ص 121.

[2]- أحمد رشدي صالح ، المرجع السابق، ص153 .

اتصالها الأهالي وبعدها عن الفنون الرسمية، ولقب بالفن الدارج تميزا له عن الفن المثقف الحضري، إذ يفيض الفن الشعبي عن خاطرة الجماعة الإنسانية بالتعبير التلقائي، وصنف ضمن خانة الفن الريفي لارتباطه بالريف وخاماته، وسمي بالفن الشعبي لأنه وليد الشعب، والحياة الشعبية مصدر الإلهام والإيحاء للفن الشعبي[1].

وفي إطار الفن المسرحي، يحتل الأدب الشعبي موقعه من حيث أنه فن القول التلقائي المتوارث جيلا بعد جيل، لذلك حظيت أنواع الأدب الشعبي بمكانتها في التجارب المسرحية ولاسيما في المسرح الجزائري، إذ من الأنواع التي نجد توظيفها بارزا في المسرحيات ما تعلق بأشكال الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر، والأقوال السائرة والأمثال والألغاز والأقوال السحرية والموسيقى والرقص والعادات والممارسات والمهارات الفنية"[2].

2. اللغة المسرحية والمادة التراثية

وبالنسبة لعلاقة اللغة المسرحية بالمادة التراثية، فإنه بموجب توظيف أشكال التعبير التراثي تكون الأداة اللغوية، بغض النظر عن المستوى الذي تشغله في المجتمع، حاملا لدلات ثقافية في واقع الشعب العميق. فالأدب الشعبي في مفهومه هو أدب عامي محلي وشفهي يتحدد دوره للأمة في "نقل تراث الأمة الثقافي بما يحمله من خبرات وموروثات وطرائق في صنع الحياة، يتناقلها أبناء المجتمع عبر تتابع الأجيال[3]".

[1]- ينظر، حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، 1993، ص 106-107.

[2]- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص16

[3] - كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، ط1، جامعة القاهرة، ص8

يعد التراث أحد العوامل المنشئة للخصائص المميزة لمجتمع عن آخر، وهو "روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ"[1]. والتراث يمثل أحد عناصر القوة التي يعود إليها لمجتمع لمجابهة الاضمحلال في ثقافة الآخر. وبالنسبة للمسرح العربي بشكل أشمل فقد كان يبحث عما يجنبه التبعية الثقافية للغرب وهذا بعدما " اتسعت الهوة بين القيم التقليدية والقيم الجديدة، وقد تسربلت أجيال جديدة بها، وأصبح الإنسان العربي مزجا من القيم التي ورثها ومن القيم التي اكتسبها عن طريق التعليم، لا بل أصبح تأثير الثقافة الجديدة، تيارا عارما ومؤثرا نتج عنه الاغتراب الثقافي والاجتماعي، في الخطاب الفكري المعاصر"[2]، فعلى إثر ذلك، جاءت الدعوة إلى ضرورة البحث عن "مسرح ينسجم مع الثقافة العربية المتنامية مع الشخصية القومية العربية "[3]، ويحمل سماتها وقيمها وهويتها.

ومن هنا انطلق المسرح الجزائري في توظيف القوالب الفنية المتأصلة في المجتمع المحلي. ومن ضمن ذلك عودة المسرحيين إلى التراث السردي الذي يقترب من الجمهور بتجلياته الشعبية والمحققة لأنماط الفرجة والمؤدية للرسالة المسرحية.

إن عودة المسرح للتراث هو محاولة للارتحال إلى ضفة الماضي الذي يمد المبدع بصور أصيلة ومتجذرة في حضارة الأمة، وكما يقول حنفي حسن في الموقف حول التراث والتجديد أن "الحديث عن

[1]- الأسد ناصر الدين، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة ألهاني، بغداد، 1996، ص11 .

[2]- الزيدي مفيد، إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد 21جويلية 1999، ص 33.

[3]- المديوني محمد، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، 1993، ص 36.

القديم يمكن من رؤية فنية، وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه، وفك رموزه، وأمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات"[1].

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها حول المسرحيات التراثية في المسرح تلك المسرحيات النابعة من وجدان الواقع المعاش، كأعمال رشيد القسنطيني، محي الدين بشطارزي وعلالو، وأعمال توفيق المدني بمسرحه التاريخي إلى الدراما الشعرية عند محمد العيد آل خليفة. ومن المسرحيات التراثية البارزة تلك الأعمال التي قدمها ولد عبد الرحمن كاكي على رأسها مسرحيات "ديوان القراقوز، كل واحد وحكمه، القرَّاب والصالحين" بالإضافة إلى المساهمات الرائدة لعبد القادر علولة من بينها الثلاثية الخالدة المتألفة من مسرحيات (الأقوال والأجواد واللثام.

3.التراث الشعبي عند ولد عبد الرحمن كاكي:

يعد الفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أحد أبرز رجالات المسرح الذين كرسوا حياتهم لخدمته وقد اختص عن غيره من المسرحيين الجزائريين ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة ومرجعية شعبية للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزاماته للمجتمع وقضاياه، وكانت تجربة التأصيل عنده منصبة على أشكال التعبير الشعبي ومحاولة إثرائها، ومن أسباب توجه كاكي إلى التراث الشعبي هو محاولته تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال[2].

ولقد اتسمت تجربة المخرج والكاتب المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمن كاكي بتوظيف التراث الشعبي ومضامين للأساطير والحكايات الشعبية، وأشكال شعبية أضفت على أعماله المسرحية جوا

[1]- حنفي حسن، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت، 1998، ص13 .

[2] - صالح بوشعور أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي، رسالة ماجستير2010-2011، إشراف الأستاذ ميراث العيد، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران ، ص 49

أسطوريا وشعبيا تناسق فيه الموضوع مع الشكل الذي قدم فيه، دون إهمال عصرنة الطرح وتوليفها مع بعض التجارب العالمية بما يخدم المتلقي الجزائري[1]. ووفق هذا المنحى، قدم ولد عبد الرحمن كاكي مجموعة من الأعمال المسرحية التي تندرج في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل. فقد استقى مثلا مضمون مسرحية "القراب والصالحين" من أسطورة جزائرية شعبية وظفها في قالب مسرحي متميز، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي شكل منها برتولد بريخت مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان".

وفي مسرحية "كل واحد وحكمه" فقد استلهم كاكي موضوعه من التراث الشعبي السردي الجزائري. كما وظف كاكي في ذات العمل تقنيات الفضاء المسرحي الأوروبي ليخدم شكلا تعبيريا، وموارد التراث التي وظفها في مسرحه متنوعة وشاملة، فهي تشمل المعتقدات والفنون والعادات الشعبية والأدب الشعبي، فتطالعنا في مسرحه، الحكاية الشعبية والمثل الشعبي والأغنية الشعبية والمعتقدات الشعبية والنكتة إلى جانب الألعاب الشعبية وغيرها.

لقد نجح كاكي في جعل التراث الشعبي مادة درامية، وأعطى من خلال ذلك فرصة للقارئ أو المتفرج للتأمل والتفكير بواقعه، ومن ثم اتخاذ موقف ايجابي حيال ذلك، كما أراد أيضا تقديم رؤاه المستقبلية الهادفة، حيث لجأ إلى الربط بين الواقع والحلم، بين التاريخ المكتوب والمتخيل، وخطا خطوة إيجابية عندما بعث التراث من جديد، وجعلنا نقف أمام أنفسنا أولا، وأمام واقعنا القديم والحديث، للتوصل إلى نتائج إيجابية[2].

[1] - المرجع السابق، ص 52

[2]- نفس المرجع، ص 62

المبحث الثاني: الحلقة من الوسط الشعبي إلى خشبة المسرح

تعد الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية يتوفر على عناصر المسرحية المختلفة منها الغناء والرقص والحركة والمؤثرات الصوتية الأخرى[1]، عرفها جمهور المغرب العربي بوصفها شكل يقترن بفضاء اللعب بأسلوب يعتمد على القص وتشخيص السير الشعبية في شكل دائري، واستخدام السرد والموسيقى. فالحلقة فن قديم يمتاز بالبساطة وشكله الدائري من أجل التأثير في أعماق الإنسان بواسطة المتعة والانفعال ارتبطت بروح الشعب، وهي إحدى تعابير التراث الشفوي البدائي لفن ما قبل المسرح، وهي عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري يتوسطها فرد أو أفراد مختصون في الغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت تقدم للمتحلقين.

وموضوع الحلقة يحتوي على رصيد كبير من "الحكايات والأساطير العجيبة، التي تجلب المارة إليها، يغلب عليه طابع الارتجال في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك"[2]، أي أنها تمتاز بالإيماءة والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الحين والآخر التي تتخذ طابعا فرجويا.

تعتبر حلقات الذكر الدينية في الجزائر امتدادا للمجالس الدينية التي كانت تقام في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين، وغير أنها بعد فترة من الزمن بدأت تتعرى من ثوبها

[1]- ينظر، مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د عباسة محمد،2005، جامعة وهران، ص67.

[2]- محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام ،ع 06 ، ص 05.

الديني لتدخل العوالم الدنيوية، تعددت وظائف الحلقة وتجاوزت وظيفتها الدينية إلى وظائف اجتماعية أخرى بنقد الواقع وتثقيف الجماهير الشعبية، كما تدعو إلى ضرورة التغير من الحسن إلى الأحسن، دون أن تهمل دورها التربوي.

وخرجت حلقات الذكر إلى المحيط الاجتماعي ودخلت في اتصال مباشر في الحياة الاجتماعية الشعبية للمجتمع الجزائري، وأصبحت تقام في الساحات العامة والأسواق الشعبية، استطاعت الحلقة الدينية أن تحافظ على نمطها الشكلي رغم التطورات التي واكبت المجتمع.

1- أثر الحلقة في الكتابة المسرحية الجزائرية:

لقد تميز أسلوب الحلقة بعد أن خرج عن إطاره الديني في الزوايا ودور المتصوفين بميزات فنية جديدة بالانتقال إلى فضاء فسيح تتنوع فيه الموضوعات، وتتعدد أشكال التعبير، وأصبحت تجمعا جديدا للناس لا يتوسطه شيخ زاوية أو علامة ديني بل ممثل أو ممثلان يختصان بالغناء والقصص الممزوجة ببعض الحكايات والنكت وأصبحت لا تقدم للمريدين المتصوفة، بل لجمهور شعبي عريض قوامه الطبقات الشعبية على مختلف أنواعها بغية تحقيق هدف لا يتمحور حول تطهير نفسي لأصل ديني بقدر ما يهدف إلى فرجة شعبية نتاجها التسلية والترفيه[1].

وعليه فإن مسرح الحلقة هو فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية وتتوفر على عناصر أساسية هي: قصة تروى لها بداية ووسط ونهاية تتخللها مقاطع غنائية بآلات موسيقية تقليدية يحكمها المنطق الحواري بين المؤدي والمتفرجين، تهدف إما إلى التنكيت والتسلية وهذا جوهر أصلها الجديد أو إلى المعرفة والتثقيف.

[1] صالح بوشعور أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي المرجع السابق، ص 64

ولقد أثر فن الحلقة على الكتابة المسرحية بخصائصه البارزة وأهمها الاعتماد على شخصين هما "القوال والمداح"، حيث توظف فيها النغمة الشعبية الأصلية بالآلات الموسيقية التقليدية كالرباب والدف والبندير والقصبة، والكلمات المؤثرة الموحية كالموشحات والشعر الملحون.

إذن يتشكل فضاء الحلقة في الساحات العامة والأسواق الشعبية وذلك لانفتاحه على كل الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها الثقافية، ويعرف عبد القادر علولة الحلقة وفضائها قائلا: "في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر وجموع الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق، وكانت تقام حلقات على شكل دائري تروي فيها قصص الأبطال وسيرهم وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة، فكان لهذه الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والعقل والحركة يعتمد على الفرجة والمتعة تخلط فيه الحقيقة بالخيال والجد والهزل"[1] .

تشكل الحلقة ظاهرة ثقافية لها امتداد في عمق التراث الشعبي، لهذا لجأ "علولة" و"كاكي" إلى توظيفها في التجربة مسرحية بهدف التوصل إلى فن مسرحي جزائري أصيل، ومعالجة لأوضاع الحياة اليومية، على السمع أكثر من المشاهدة البصرية وذلك لطبيعة الثقافة الشعبية الشفوية.

ونتيجة لهذا يصعب التأريخ لظاهرة الحلقة لأنها ذات أصل شفوي توارثت عبر الأجيال وتكاد تنعدم أصولها المكتوبة، غير أنها لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا، وهذا ما يؤكد نجاح ممارستها في الحفاظ على جمهورها واندماجها في مختلف الأوساط الاجتماعية، وبهذا أصبحت الحلقة لسان الشعب المتحدث باسمه.

[1]- عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة، مرجع سابق، ص15 .

وفي ظل هذا التطور أصبحت الحلقة فرجة شعبية لها أسسها ومقوماتها الفنية والجمالية التي تقوم على العفوية والانفعال المباشر في الاتصال والمشاركة مع الملتقي، وبتأثيرها الشامل والقوي، ظاهرة الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية المسرحية الماقبلية بطابعها الديني والشعائري الذي ساد المجتمعات التقليدية المحافظة[1]، وأصبحت حلقة المتفرجين تقنية تجمع أناسا يستمعون لحكايات المداح، الذي يقسم أجزاء نصه بطريقة تشد انتباه المتحلقين به نحو الحكاية، كما يجعل من الأغنية الشعبية فاصلا يضفي على الفرجة التشويق والإمتاع، من خلال تعليقه عما حكاه سابقا[2].

2. تقنيات المسرح الحلقوي:

مزج المسرح الجزائري بين التراث العربي والتراث الأجنبي، لينتج مسرحا شعبيا ثوريا متعدد الأدوات، وعميق الأطروحات، شديد الربط بين الممارسة والتنظير، وقد وظف رواد المسرح الحلقوي وعلى رأسهم ولد عبد الرحمان كاكي وعلولة التراث من خلال ثلاثة أشكال تراثية هي: الراوي، القوال والمداح.

أولان بالنسبة لدوافع توظيف الراوي في مسرح الحلقة هو السعي الدائم لجذب انتباه لمتفرج العربي، وإشراكه في المسرحية، بالتقرب من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، وإن كان استخدام الراوي برز أولا في المسرح البريختي، فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية، "فالراوي ليس بدعة وليس تكتيكا مستوردا، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث"[3]. ومن وظائف الراوي في

[1]- ينظر، مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص68.

[2]- voir. Ahmed Cheniki. Théâtre Algerien. Itinéraire et tendance. Thèse de doctorat. Sous direction : M[r] Robert jeanny. Université de Paris. 1993. P150.

[3]- حسن علي المخلق، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس مكتبة الأسد، ط1، 2000. ص67

المسرح، تحقيق التغريب وكسر الإيهام وسرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح وتحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل ونقل أفكار المؤلف ورؤاه. وإبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة"[1].

لم يخرج استخدام مسرح الحلقة للراوي كثيرا عن دوره التقليدي فهو سارد للأحداث، يربط بين حوادث الماضي والحاضر، ويعرض حوادث الماضي بسرد مباشر، وهو تقنية تحقق كسر الإيهام، وتعطي فرصة لمناقشة الأمور، وهي قريبة من وجدان وشعور المتفرج العربي، ويهدف كاكي إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي، وهذا ما نجده في مسرحية "كل واحد وحكمه" المتمثلة في شخصية البخار الذي يقوم بدور الراوي:

-البخار: ها لبخور.

-الجماعة: اللي بخر يرجع مسطور.

-البخار: ها لبخور.

-الجماعة: اللي يبخر يروح عليه السطور.

-البخار:ها لبخور.

-الجماعة1: يكفينا من البخور.

-الجماعة2: ومنفعته.

-الجماعة3: أحكينا حكاية.

-الجماعة4: بلا من تكثروا من براك الله فيك.

[1]- حسن علي المخلق، توظيف التراث في المسرح، المرجع السابق، ص68.

-الجماعة5: بلا مزية.

-البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر،إذ تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها في الغنيات تخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية.

-الجماعة: أحكي، أحكي رانا معاك[1].

وينطلق عندئذ الراوي يسرد بدايات الحكاية ليكمل تمثيلها الممثلون على الخشبة، وبهذا نجد كاكي قد حطم الجدار الرابع، ليشعر المتلقي أن هذه الحكاية مجرد تمثيلية يؤديها الممثلون على الركح.

ولا تقتصر مهمة الراوي على سرد الأحداث، وشرح الماضي، بل يتخذ موقف الناقد، يحاور شخصيات المسرحية وينقد تصرفاتها. فهو يدخل صلب الحوادث ويحاور الشخوص، ثم ينفصل عنها ليقدم الحوادث القادمة أو يعلق على الحوادث المنتهية، كما في الحوار التالي الذي يشارك فيه البخار (الراوي) والذي يدور بين جبور الرجل العجوز ونقوس وسليمان والد الجوهر.

جبور: كون يقول لا، نتفاهموا على كرى الدار وعلى الدراهم اللي سلفتهم له.

البخار: لمن تقرأ زابورك يا داود، واعلاه تعذب في روحك يا نقوس؟

سليمان: اسمع يا نقوس، أنت راك تقول في هذا الكلام في سيدي الحاج ماشي أنا...أنا ما قلت والو.

نقوس: أمالى راك قابل تعطيها له؟

جبور:كون يقول لا، انخرجه من الدار ويردلي دراهمي، لو كان ايبيع بلطوه وسرواله.

البخار: سيدي الحاج حميدى تاكل على ماله، إذا رسلك عند الحاج سليمان راه عارف ما يقول والوا.

[1]- عبد الرحمن كاكي "كل واحد وحكمه"، المسرح الجهوي بوهران، ص6.

سليمان: انشوف يماها ورانا نردّوا له الخبر .

البخار: وفي هذا الشيء الحاج سليمان راه يخمم مكتن، أكثر عليه الغبينة والهم، إذا زوج بنته يسمى نقص فم، مكتن قليل هذا الشيء مراهش إيبانله ظلم"[1].

بعد هذا، يمكن القول بأن تجربة كاكي بتميزها وأصالتها فريدة ومتميزة حيث استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة التي طبعت الفرجة سابقا، وقد وجد في الحلقة نماذج أصلية استمد منها مسرحه الشعبي، ليبحث عن مسرح يؤسس الفعل وثنائية الأصالة والمعاصرة وعلى الحلقة كفعل جماعي يحتوي على الذاكرة الجماعية.

ثانيا، وبالنسبة لعنصر القوال فهو يمثل الشخص المتحكم في القول ارتجالا،وهو شخصية شعبية بمواصفات شاعر جوال، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتجول في الأسواق والقرى والمدن ناقلا الأخبار والوقائع اليومية[2]، ويعتبر ظاهرة ثقافية معقدة أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية خاصة، نابعة من تراثنا الشعبي. حيث ارتبط القوال منذ نشأته كأحد المظاهر الثقافية الشعبية بالقبيلة والإحساس بالانتماء إليها التي ساعدت على انتشاره، وبذلك نصل بالقول إلى أن القوال يجمع في طياته إطارا فكريا واجتماعيا ومعرفيا عن العالم والمجتمع والعلاقات الأسرية والبشرية، وهو نتاج إبداعي من خلق المجتمع، يجسد إحدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع باعتباره رمزا للأصالة والثبات.

ثالثا، بالإضافة إلى الراوي والقوالفقد وظف المسرح الجزائري عنصر المداح وهو شخص يتميز ببساطة الملبس غالبا ما يقترن دوره بالعزف على آلات تقليدية مثل "البندير" والناي و"القصبة "بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله، ويقوم المداح بعرض القصص الشعبية والملاحم ويعتمد على

[1]- عبد الرحمن كاكي ، مسرحية "كل واحد وحكمه"، مرجع سابق، ص22-23.

[2]- ينظر، مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، مرجع سابق ، ص71.

التقليد والمحاكاة والتشخيص ويعيد عرض الأفعال بأقوال مسجوعة أو قطع شعرية شعبية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة. وقد عُرف عن الجزائر اشتهارها بفن المداح، وهو شكل تعبيري شعبي انتشر بكثرة إبان الاحتلال، والمداح ظاهرة مسرحية تعتمد بدرجة كبيرة على السرد أكثر من الأداء الدرامي، إلا أنه يسرد مرة ويؤدي حركات وإيماءات تحوي عدة شخصيات، متنقلا من مكان لآخر، متقمصا الدور المنوط له بأبعاده الجسدية والنفسية، حتى يفهم المتلقي دورها في الحكاية[1].

ولقد لعب المداح دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة، حيث وظف الكاتب المسرحي ولد عبد الرحمان كاكي المداح أول مرة في مسرحية القراب والصالحين عام 1966، وينوب المداح في العمل المسرحي عن شخصيات أخرى تقوم بالعمل نفسه كالتقديم للشخصيات ورواية وسرد الأحداث، ولكن بتسمية مغايرة كالبخار كما في المسرحية كل واحد وحكمه أو الدرويش كما في مسرحيتي بني كلبون و132سنة.

فبالنسبة لمسرحية "كل واحد وحكمه" فيستهلها كاكي بحوار بين الجماعة والبخار الذي تقمص دور المداح أو الراوي، وتبدأ المسرحية بحوار بين الجماعة والبخار، أين تطلب منه الكف عن المناداة على البخور والبدء بقص الحكاية.

"البخار: على هذا الشيء تبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الأولى كانت له حجة وزورة، والخطرات التاليين اقلبها تجارة. وهنا تبدأ الحكاية"[2].

[1]- ينظر، برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب الدرامي في مسرح كاكي، رسالة ماجستير، إشراف د.فرقاني جازية، جامعة وهران، 2007-2008، ص53.

[2]- ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، مرجع سابق ، ص07.

يقدم كاكي من خلال هذا الاستهلال، شخصيات محورية تقود الأحداث وتعرض الوقائع، فنكتشف البخار الذي يتحول إلى راوٍ يسرد أحداث الحكاية على نهج المداح، حيث برزت لنا شخصية المداح وتارة البخار، وأخرى شخصية تؤدي دورا معنيا، ويستعمل كاكي أسلوب السرد لكسر إيهام المتفرج في قلب الشخصيات وأحداثها. حيث كان كاكي ينشد من خلال استخدامه لشخصية المداح تحقيق الانسجام والتآلف بين جمهور المتفرجين.، كما المداح يؤدي دورا مزدوجا، فمن جهة العرض يسهم في إشراك المتفرجين في المسرحية، لقربه من وجدانهم وتراثهم، ولأن طريقته في عرض الحوادث ترى أن المتفرج متلق ومرسل في آن واحد، إذ أن فعالية المتفرجين وارتجالهم كانت تكمل عمل المداح، وترتقي بالسرد أو القص على مستوى العرض الشعبي الحي، ومن جهة المضمون يؤدي المداح دور الناصح والموضح لتتالي حوادث الماضي، والمعلق عليها، فيقدم النصح لنا في الحاضر اعتمادا على تجارب الماضي.

ومن جهة أخرى، تتحدد وظيفة الحلقة الاجتماعية في عملها من أجل إيصال رسالة خاصة للمتقي، ليعي ذاته ويتحمل نصيبه من المسؤولية، فهي تهدف إلى تطهير المجتمع من الرذائل للمحافظة على سلامته وتماسكه وفق عاداته وتقاليده، وهي تسعى كذلك للحث على القيم الإنسانية المتوارثة، وإصلاح ما فسد منها، لتحقيق أهداف أخلاقية من خلال إدخال بعض العناصر الشفوية القيمة والعادات والتقاليد التي تبرز المجتمع في أحسن وأعرف صورة.

وتعمل الحلقة على ترسيخ القيم الاجتماعية وتوثيق علاقات الشعب الجزائري، من خلال دعوتها إلى نشر السلم والأمن بينها[1]، لأنها وسيلة انتقاديه لبعض المظاهر الاجتماعية من خلال ميلها

[1]- ينظر، مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص168.

إلى أساليب السخرية والتهكم من بعض التصرفات والسلوكيات التي لا تتماشى مع القيم الاجتماعية العامة.

ومن هنا أصبح للحلقة مفهوم خاص في الذاكرة الجماعية، فعدت رمزا للتواصل والاتصال بين مختلف الشرائح الاجتماعية، من حيث مميزاتها وطقوسها وشخوصها وجمهورها وأسلوبها الخاص في التعبير وطريقتها في التأثير على الملتقى بواسطة التلوينات الصوتية عند رجل الحلقة وأناشيده الشعرية وحركاته البهلوانية، وحافظت على عروض الحلقة كشكل تعبيري على الخصوصية الثقافية لأي مجتمع من المجتمعات.

"تعتبر الحلقة فرجة شعبية ارتبطت بالاحتفال الشعبي وبالأسواق الشعبية الممزوجة بالغرابة في سبك أحداثها، فنجد القوال يتوسط الحلقة ويقوم بسرد حكايات عن شخصيات من صنع خياله وقدرة إبداعه الذي يتجاوز الواقع من خلال الهالة والتضخيم التي يضيفها إلى الجمهور أثناء سرد الحكايات والأساطير العجيبة، ووصفه للشخصيات الخيالية"[1].

وفي هذا الإطار ترسمت الحلقة كشكل تعبيري في الذاكرة الشعبية، فاتسمت بطابع التنوع والتعدد من خلال المزج بين عالمي الخرافة والواقع مزجا عجيبا، وإن ظل فيها عالم الخرافة هو الجزء المسيطر على جو الحلقة والنبع المميز لها، وهذا لا يعني كذلك أن الحلقة ابتعدت عن معالجة هموم الطبقات الشعبية.

ومن جهة أخرى، فقد ارتبطت الحلقة بالذاكرة للمجتمعات البشرية في التعبير عن حاجاتها المجتمعية في الأفراح والأحزان والمواسم والأعياد، وذلك بتأكيدها على الهوية الثقافية وروح الانسجام،

[1]- محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقيمرجع سابق، ص 180.

ورفض الانسلاخ عن هذه المجتمعات كيفما كانت تركيبتها البشرية وبنيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية وحتى الاقتصادية منها.

وأدت الحلقة دورا لا بأس به في المحافظة على مقومات المجتمع من الطمس والزوال، وذلك بالتأكيد على وظيفتها الاجتماعية من خلال استخدامها للحكم والأمثال، والنكت الشعبية المصحوبة بالأشعار والألحان، فعدت أداة تعبيرية عن الرأي العام في نقدها لمختلف الظواهر الاجتماعية، ولهذا نجدها اهتمت بالجانب التربوي للمجتمع والدعوة إلى الأخلاق الفاضلة في خطاب أدبي شعبي بسيط، فغالبا ما كانت تنتهي عروضها بحكمة بالغة، مستوحاة من الواقع الاجتماعي المعاش.

"اتفقت جل الدراسات الحديثة على اعتبار الحلقة ظاهرة مغاربية تحمل في طياتها موروثا شعبيا، إذا كانت العروض في شكل الحلقة تعرض في الهواء الطلق ويوم السوق، حيث يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائرة قطرها بين خمسة إلى اثني عشر مترا، داخل الدائرة الصوتية الأخرى التي تضفي على الحلقة جوا من البهجة والمتعة والانبهار وتخلق نوعا من الاستمرار والتواصل بينها وبين الجمهور"[1]. ومن هنا تمسرحت الحلقة كفرجة شعبية من خلال خلقها في المتلقي نوعا من التأثير والتأثر، بحيث يصبح فيها المتفرج متشوقا لإنهاء الحكاية، بواسطة الاتصال الوجداني مع العرض الحلقوي، فهي تعيد إنتاج إرساليات الواقع الحياتي وفق مستجدات الفن ويمكن القول بأن الحلقة هي الشكل الجنيني للمسرح العربي، بحيث بقيت محافظة على شكلها ولم تتطور إلى ممارسة مسرحية لها أصولها وقواعدها الفنية.

ولقد بدأ ينتظم مفهوم مسرح الحلقة في الفضاءات المسرحية الجزائرية، ضمن رؤية جديدة تستلهم التراث الشعبي وتحيل على أهم خصائصه. ونشأ مسرح الحلقة كطرح مغاير للمسرح

[1]- السلاوي محمد أديب، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع 4 1979، ص14 .

الكلاسيكي الأوروبي، كما ساهم في التعبير عن شتى القضايا الاجتماعية والسياسية، وذلك لسهولة تمريره للخطابات السياسية والأيديولوجية للجماهير الشعبية، وساعد هذا الشكل على مد جسور التواصل مع المتلقي من خلال جمالية شكلها الدائري الذي يتلاءم مع الخلفية الشعبية لهذا الملتقي .

تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحين الجزائريين اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية الفرجوية، إذ أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلاله الكتاب المسرحيون الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال والمداح، للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية الراهنة[1].

3. مسرح الحلقة في تجربة ولد عبد الرحمن كاكي:

من أبرز الكتاب المسرحيين الذين كان لهم السبق في مجال مسرح الحلقة، نجد "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي عمل على رصد الظواهر الاجتماعية التي عرفتها البلاد خلال مراحل مختلفة من الثورة التحريرية، إلى جانب إبراز بعض الظواهر الاجتماعية السلبية، قصد تجسيدها دراميا والعمل على مزج هذه الظواهر بالتراث والأسطورة. كانت تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" تجربة اعتمدت على التعامل مع التراث الشعبي، هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحياؤها من جديد"[2].

كما شكلت القضايا التاريخية مكانة هامة في مسرحه خاصة في مسرحية 132 سنة ومسرحية إفريقيا قبل واحد، حيث عالج الكاتب قضايا الاستغلال ومراحل الثورة التحريرية وكذا الوحدة

[1]- ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسات مسرحية، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص101.

[2]- نفس المرجع، ص101.

الإفريقية إلى جانب مسرحية "الشبكة" التي ألفها عام 1957، "السيف والكوخ" عام1958 "ديوان القراقوز" عام 1960، وتصب معظمها في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية، وتعريفا بها وبالقضية الجزائرية وعدالتها.

أولى كاكي اهتماما للمشاكل الاجتماعية، خاصة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد البالية وهذا ما جسده في مسرحية "كل واحد وحكمه"، فرغم البعد الاجتماعي للمسرحية بطابعها الخرافي، إلا أنه تمكن من تجسيد تلك القيم البالية بطريقة فنية درامية، وأبرز السيطرة التي تفرض على المرأة وعدم السماح لها بإبداء الرأي، مستوحيا هذه المواضيع من واقعه اليومي ومزجها بالموروث الشعبي، ومسايرة التطور الثقافي[1].

وفي الوقت الذي عرف فيه المسرح الجزائري أزمة النصوص المسرحية، لجأ عدة كتاب إلى التأليف الجماعي، وكذا الترجمة والاقتباس، والذي انعكس سلبا على عملية الإبداع الفردي وأصبحت الترجمة نوعا من الجزأرة، بحيث لا يبقى من المسرحية إلا هيكلها أو عقدتها الأساسية كما في مسرحية ديوان القراقوز. أما في المرحلة الثانية من مراحل الإبداع الفني عند كاكي نجده قد تجنب تماما الاقتباس وتفرغ للإبداع، فأبدع نحو عشر مسرحيات ابتداء من عام 1962 إلى غاية 1968.

كانت محاولات كاكي للعودة إلى الفن المسرحي بارزة، ففي عام 1972 قدم كاكي مسرحية بني كلبون والتي بدأ تأليفها عام 1968، وقد توجت هذه المرحلة المتأزمة بتأليف وعرض مسرحية ديوان الملاح عام 1975، فعمل بحسه الجمالي وبلغته المحلية المتداولة لدى عامة الناس التي يوليها عناية فائقة، بإعطائها بعدا جماليا وإيقاعيا، فهي لغة موحية وشاعرية بتحليلها لمواقف إنسانية وردود أفعالها. وقد

[1]- ينظر، مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير. إشراف د. أمين الزاوي، 95-96، جامعة وهران، ص 84.

ضمن مسرحه بمضامين مستلهمة من التراث الشعبي في قالب مسرحي جديد من خلال إدخال تقنيات فنية جديدة، كالقوال والراوي والخرافة، تجعل العرض المسرحي وسيلة لنقل الأفكار عبر وعي الجماهير، ومن خلال تجربة عبد الرحمان كاكي الفنية نجد أن الاجتهاد هو الإبداع وهو العبقرية، ولا يمكن لأية أمة الاحتفاظ بفنونها وتراثها إلا بتحديد معالم تراثها وتحديثها، ومحاولة إعطاء كل لون ثقافي لونا آخر مغايرا، لكونه سمة التطور والتجديد.

وقد كانت رغبة كاكي في محاولة الاستفادة أكثر من تجربة الأداء التمثيلي عند المداح وفضاء العرض المسرحي الشعبي في الحلقة، كما أن الكلمات لديه تكتسي طابعا شفهيا في قالب شعري وبأسلوب ملحمي، ذا طابع خرافي يتسم بالبعد الإنساني في محاولة لتمجيد البطولة الشعبية في كفاحها ضد المستعمر والمحافظة على تقاليدها وأبطالها الشعبيين، والمضامين الإنسانية هي رمز العودة إلى الأصل التقليدي[1].

إن نشأة "ولد عبد الرحمان كاكي «الاجتماعية هي ما جعلت للثقافة الشعبية مكانة هامة في مسرحه وذلك راجع إلى رصيده الفكري والثقافي، إذ اتخذ من الشعر الملحون وقصص المداحين والقوالين الوسيلة الوحيدة للتسلية والتعليم كعامل جمالي، وخاصة في معالجة الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. واستمد ولد عبد الرحمان كاكي مضامين مسرحياته من التراث الشعبي والتاريخي والحكايات والخرافات ليشكل في الأخير لوحات تاريخية مثل مسرحية "شعب الظلمة و132 سنة وبني كلبون.

[1]- ينظر، مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، مرجع سابق ، ص84.

المبحث الثالث: الحكاية الشعبية في مسرح كاكي

إن الحكاية الشعبية جزء مهم من تراث الشعوب والحضارات، فهي فضلا عن استشفائها للشكل القصصي المكتمل، تبرز في وضوح وصراحة موقف شعب ما من أحواله وأحوال عصره السياسية والاجتماعية، وتعد من أقدم أصناف التعبير التي ابتدعها الخيال الشعبي، فهي ظاهرة إنسانية ترتبط بالعقلية الجمعية للإنسان الذي ابتدعها، إنها الذاكرة القديمة المعبرة عن مشاعره وأحاسيسه وواقعه وتخيلاته وتصوراته لأنها تتعلق بالثقافة والدين والعادات والتجارب وخبرة الحياة.

تتميز الحكاية الشعبية عن غيرها بما تتسم به من سمات وخصائص، "فالحكاية الشعبية ثمرة تفكير إنساني، وهي ليست عمل فردي بذاته، بل من صنع الجماعة الإنسانية والمجتمع، وهي مجهولة المؤلف، وهي ليست ثمرة عقل مجنون أو أفلت زمامه، بقدر ما هي عبقرية إنسانية، التي استطاعت ابتكار شخصيات لا تنسى مثل السندباد وعلاء الدين وعلي بابا"[1].

كما تتسم الحكاية الشعبية بالعراقة المأثورة، أي ليست ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف، بل انتقلت من جيل إلى جيل وتستمر رواياتها وترديدها، تسمع وتردد بقدر ما تسعف به ذاكرة الراوي وربما يحكيها كما سمعها، وتتسم الحكاية الشعبية كذلك بالمرونة، قابلة للتطور، إذ بحيث يضاف إليها أو يحذف منها أو يختصر فيها، تبعا لمزاج الراوي وموقفه وظروف بيئته الاجتماعية.

والحكاية الشعبية تصوير للحياة الواقعية بأسلوب واقعي، فتحكي خصائص الجماعة الاجتماعية والعقائدية والتاريخية والواقعية، وتصف أحداث وتقاليد الجماعة، أو قد تجرد الأحداث وتعطيها صبغة

[1]- حسن عبد الحميد أحمد رشوان، الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث1993، ص58 .

خيالية. ونجد في الحكاية الشعبية النقد اللاذع، والسخرية المرة، والفكاهة الضاحكة اللاذعة، كما نجد فيها إثارة العبرة الرادعة أو القدرة النافعة، أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الذي تتحاشاه النفوس.

عرف علماء المأثورات الشعبية عددا من مصطلحات الحكاية الشعبية للتعريف بين أشكالها، حيث تعددت أنماطها، فقد تكون القصة خرافية أو تتعلق بالجان، وقد تكون أسطورية أو حكاية جغرافية أو تاريخية أو اجتماعية، أو الحكاية التي يراد بها إبراز حكمة معينة أو حكاية دينية أو حكاية عن الأنبياء أو الحياة الأخرى، أو حكاية شعرية ترتبط بالفكاهة أو اللغز المحير.

ولعل من بين أهم المصادر التي تشكل هذا التراث العربي وحظيت باستلهام الكتاب والمبدعين العرب؛ "ألف ليلة وليلة" التي كانت منهلا لكثير من الأعمال المسرحية -خاصة الجزائرية منها - حيث سبق وأن تعرفنا على ذلك مع علالو وبشتارزي، والشيء نفسه تكرر مع "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي استلهم منها مسرحية كل واحد وحكمه وبني كلبون.

1. مسرحية "كل واحد وحكمه ":

تعامل كاكي مع التراث العربي بلجوئه إلى الحكاية الشعبية المتداولة في الأوساط الشعبية كما في مسرحية "كل واحد وحكمه" والتي ألفها كاكي سنة 1966]...[وهي قصة شعبية مدونة في أغاني وقصائد الشعر الملحون"[1] . وتدور أحداث القصة على حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" بعدما تم إرغامها على الزواج من تاجر غني وكبير في السن، إضافة أنه متزوج بثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولدا، ولأن التاجر جبور يملك منزل "سي سليمان" والد الجوهر، وهو مدين له بمبلغ كبير فيستغل هذا الظرف ليفرض زواجه بالقوة.

[1]- ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد، ج1، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص107.

وتبدأ المسرحية على لسان شخصية "البخار" الذي يقدم أحداث المسرحية قبل أن يبدأ التمثيل.

البخار: هذه واحد المائة سنة ولا أكثر، الحاجة صارت هنا، كان رجل شايب وقريب يتحنى، غير لولاد عنده طزينة*، كان هو التاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي ليجيبوا بالسفينة، ماله كثير جاهل الغبينة، اللي ماله كثير واش يدير؟.

الجماعة: ايجج وإلا يتزوج قالوا لولين.

البخار: على هذا الشيء أتبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزوره، والخطرات التاليين قلبها تجارة، خسر ايمانه والماية، واهنا تبدأ الحكاية[1].

وأمام تهديدات جبور العجوز الثري يضطر والد الجوهر إلى الخضوع له.

الحاج جبور:]...[إذا حبيتوا الدواس عندي راجل عمتي مفتي، وولد خالتي شرطي، القاضي يتسمى بن عمي والقايد خاضي بن خالتي، والولي خطرة قالي صباح الخير وابتسم لي ومن ذلك الوقت راني عنده من حبابي، لو كان أنحب نحسبكم على التمسخير أنتاعكم نقول كلمة واحدة والدعوة أنقضات"[2]. وأمام هذا الموقف تندفع الجوهر نحو الانتحار بعدما لم يستطع حبيبها السعدي ابن الجيران مساعدتها.

* وهي في اللهجة الجزائرية تقابل معنى الكلمة فرنسية douzain ، "اثنا عشر فردا"

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية "كل واحد وحكمه"، مرجع سابق ، ص 07.

[2]- ولد عبد الرحمان كاكي ، المرجع السابق ، ص 03.

"**البخار:** فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب يدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي صرات ما سمعت ما تسمعوا، أنهار عرسها أداوا البنت يزوروها، من بعد هودوها للبحر يوضوها أخطات القتلة وين كانوا معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت بأكيات، وفي وقت ما لعشات عرسها حضروا لعشات موتها، الناس في ذاك الليل الناس تحاكات، كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، وكاين اللي قال أداوها الجنون. كون جينا امدادحة أهنا تكمل الحكاية، ولكن هذه الرواية فيها درس وقراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا اشتى راه رايح يصرى"[1].

لقد كان أصل الحكاية هنا هو أغنية المداحات الفلكلورية التي كانت تؤدي في الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر"التي كانت هي أيضا في أصلها الأول خرافة، مما أدى بكاكي عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني آخر متمثل في الخيال والأسطورة، الذي يحول الحلم إلى حقيقة والذي يجعل الفتاة الجوهر التي تنتحر ليلة زفافها، تعود إلى الحياة لتحضر محاكمة جبور العجوز، عند عالم الجن.

2. مسرحية "بني كلبون":

إن ما يؤكد تمسك كاكي بالقصة الشعبية وبالخرافات الشعبية المتناقلة عبر الأجيال هو رجوعه بعد سنين من مسرحية "كل واحد وحكمه" إلى الموضوع الخرافي من جديد، وهذه المرة بطريقة مغايرة يجسدها في مسرحية "بني كلبون" التي ألفها سنة 1968 بأسلوب فني جديد ووسيلة تعبير متميزة في العرض المسرحي الحديث، ويتناول الخرافة في جانبها الديني حيث تروي حكاية الحجيج المتوجهين إلى البقاع المقدسة مشيا على الأقدام، ويصف المغامرات والمخاطر التي يلاقونها في الطريق، منها حكاية القوم الذين اتصفوا بمظهر النصف إنسان والنصف الآخر حيوان. إنهم بني كلبون؛ تميزوا بصفة قطاع الطرق المتوحشين والدمويين الذي يتربصون ببني الإنسان كالرحالة ويصطادونهم ويأكلون لحمهم نيئا.

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية "كل واحد وحكمه"، مرجع سابق ، ص 59.

عمل ولد عبد الرحمان كاكي على تغيير الحكاية وتوظيف الخرافة كموضوع فحمل المسرحية في مضمونها تضحية الإنسان في سبيل الحق والعدالة في مجتمع يسوده قانون الغاب تنعدم فيه العدالة الحقيقية، ذلك أن القاعدة هي القانون الظالم والرشوة المرتبطة بالفساد الأخلاقي، فرئيس القرية فاسد ومرتش، والطالب المتعلم لا يستطيع فعل شيء، أين تبدأ المسرحية باستهلال مطول يصف فيه المداح سلوك وصفات بني كلبون:

المداح1 : رواية بني كلبون أنمثلها لكم.

الممثل1 : الله يسطرنا من الخشين.

الممثل2 : الله يبعد علينا الشّين.

المداح2: بالمعناوي يسمى مرحبى.

المداح1 : واللي ناوي الخير يجبر الصابي.

الممثل2 : الله يلعن اللي ينكر الصحبة.

الممثل3 : والحسود ما يشوف الخير.

المداح1 : اللي يصلي يقابل الكعبة.

المداح2 : واللي يعرضوه ما ينكرش الشعير.

الجماعة: اللي فات مات.

]...[المداح1 : إذا شريت سقسي بشحال.

الممثل2 : وإذا جلت أحضي البال.

الممثل3 : وإذا ما تعرفش سال.

]...[المداح1 : لازم على الممثل يمثل.

الممثل1 : أحنا نعطوا المثل.

الممثل2 : وأنتم ردوا البال.

الممثل3 : في الرواية كاين المعنى والفال.

الممثل4 : واللي ما هوش معناوي، بعدما نكمل ويسال.

المداح1 : هاهي رواية بني كلبون.

المداح2 : الرواية اللي رايحين أنمثلوها.

المداح1 : هاهي رواية بني كلبون.

المداح2 : والمعناوي بلا لاشك يفهمها.

المداح1 : أشكون اللي يفرحوا للمغبون[1].

الجميع : بني كلبون.

المداح1 : باش عايشين؟

الجميع : بزعمة وكون.

]...[المداح1 : أشكون اللي يعطي العهد ويخون؟

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية بني كلبون، الدورة 35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، أوت 2002، ص01.

الجميع : بني كلبون.

المداح2 : أشكون اللي يحكموا بلا قانون؟

الجميع : بني كلبون.

المداح2: بني كلبون عندهم صفة أبنادم، ولكن إذا قلت لهم السلام تندم.

المداح1: إذا شفتهم يحشموا وإذا بداوا ينبحوا سلم.

]...[المداح2: شوفوا واسمعوا ما اصرى للإنسان، أبنادم كثير الإحسان اللي قاستوا القدرة وجاء يشارك بني كلبون في الكسرة، عايش في بر اللي كدوا الاعظام، وهو مسكين يحوس على المكتوب، كثير الإحسان ويعظم السلام، وإذا طلبته ما يعجزش عبى جيبه"[1].

وتتعرض هذه المسرحية إلى فكرة تخلي الإنسان عن القيم النبيلة من عدالة وفضيلة، مما أدى إلى تحويله إلى كائن متوحش لا يحمل أدنى صفة يمكن أن يحملها البشر.

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية بني كلبون، مرجع سابق، ص02.

خلاصة:

حاولنا من خلال هذا الفصل التعرض إلى الأشكال الشعبية التي أثرت على التعبير المسرحي الجزائري بالتركيز على التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي. فمن منطلق التوجه التراثي الذي تبناه المسرحيون الجزائريون كانت المواضيع المسرحية في جلها متضمنة للمعاني والدلالات الثقافية والاجتماعية المعرفة بالمجتمع.

ولقد كان هذا التوجه في ذات الوقت أداة تنهل من الأشكال التقليدية لتنقلها إلى خشبة المسرح ومن ذلك الشكل التعبيري المستوحى من وظيفة القوال والراوي وأسلوب الحلقة والتي وجدت مكانها خاصة عند ولد عبد الرحمن كاكي الذي قام بتأصيل المضمون المسرحي ورده إلى أبعاده الاجتماعية الثقافية، فكانت لغته لغة عامية تكتسي بشعرية الأدب الشعبي وتنهل من جماليات الإلقاء التقليدي الشفوي لشخصيات المداح والقوال والراوي التي تمثل مركز الحدث المسرحي في طبيعته التقليدية أو ماقبل المسرحية. إن مسرحة هذه الأشكال قد أعطى قالبا جديدا وجد من خلاله المسرح الجزائري متنفسا فنيا وجماليا يسهل على المتلقي من جميع الشرائح إدراكه والتأثر به.

ويمكن القول بأن لغة المسرح ولاسيما في التجربة المسرحية لكاكي هي حامل لمواصفات القول وأساليب الالقاء التي انتجها الأدب الشعبي بأنواعه الشعرية والغنائية. وما أنجزه كاكي كان محاولة رصد التراكم الأدبي الشفهي بالصيغة التي عرفها في الواقع وأخذ يحاكيها في المسرح على نحو إبداعي ينقل المتفرج إلى فضاء من الدلالات الثقافية والشعبية العميقة.

ومن هذا فإن مسرحة التراث الشعبي في التجربة الجزائرية بشكل عام اقتضى بدوره مسرحة التعبير الشعبي بما يحمل من خامات وأساليب وألفاظ، فحدث بذلك انبثاق لمسرح يتميز عن غيره في الشكل والمضمون.

الفصل الرابع

العامي والفصيح في مسرح

ولد عبد الرحمن كاكي

تمهيد:

يتناول هذا الفصل رصد المستويين الفصيح والعامي في الخطاب المسرحي من خلال التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي، حيث نقوم بداية من خلال المبحث الأول بتقديم الموارد النصية للمدونة ووصفها وإبراز خطوات التشخيص التطبيقي.في المبحث الثاني نحاول تحديد مظاهر التداخل بين العامي والفصيح برصد ظاهرة التحول الشفري بين المستويين العامي والفصيح.

أما في المبحث الثالث نتناول في الشق الأول عملية إدراج الفصيح في الخطاب المسرحي والذي يرتبط بغايات مختلفة كتهذيب العامي وتحقيق الأسلوب الدرامي، وفي نفس الإطار نبين بعض المظاهر اللغوية في النص المسرحي كتوظيف القوالب الثابتة والمفردات والعبارات الخاصة من كلا المستويين العامي والفصيح.

في شق آخر من هذا المبحث، نقوم بوصف مستوى وسيط بين العامي والفصيح يتضمن الألفاظ التي ترتقي من العامي وتقترب من الفصيح بشكل ظاهر ومتكرر في الخطاب المسرحي كمؤشر يدل على محاولة المؤلف الارتقاء باللغة المسرحية بواسطة استبدال ما هو عامي وسوقي باللفظ الفصيح أو بما توفر من ألفاظ عامية مهذبة تقترب من الفصحى، مبتعدا بشكل ملحوظ عن الاستعمالات المقتصرة على بيئة معينة والتي يصعب فهما أو لا تؤدي المعنى المراد. ونطلق على هذا المستوى تسمية الاستعمال اللغوي الوسيط ونحاول وصفه من خلال المدونة.

أما المبحث الرابع، فقد خصصناه للمستوى العامي في الخطاب المسرحي محاولين تبين خصائص العامية الجزائرية وتجليها من خلال لغة المسرح والتعرض لمختلف المظاهر اللغوية التي تنتهي بوصف العامي في الجزائر بأغلبية ألفاظه كمستوى ذو صلة بالفصحى إلا أنه ينحرف عنه في أوجه مختلفة.

أما المبحث الأخير فيضم مستوى دلاليا يتعرض إلى لغة المسرح وعلاقتها بالسياق الثقافي والاجتماعي حيث سنحاول رصد الألفاظ والعبارات الدالة على أثر عوامل في المحيط كالبيئة والثقافة والتقاليد والأعراف الشعبية ودلالات الألفاظ على المهن والممارسات المختلفة التي تطبع المجتمع المحلي بالإضافة إلى العادات الكلامية التي تنطبع على لغة المسرح كالأمثال الحكم العامية وأشكال التعبير التي درج عليها العامة. وفي الأخير ننتهي بخلاصة عن الفصل.

المبحث الأول: الموارد النصية للمدونة:

تجسد مدونة البحث إطارا تطبيقيا مساعدا يتضمن عناصر الدراسة ويوفر الأرضية لوصفها. ويمكن القول بأن مدونة البحث ولاسيما في المجال اللغوي، هي الإطار الذي يقدم مجموع المعطيات المستهدفة بالبحث والتي تشكل موضوع دراسة نوعية كانت أو كمية وهي الحيز المرجعي الذي يوفر عددا محدود من الملفوظات التي تجسد منطلق الدراسة لظواهر لسانية وهي النصوص التي تشكل قاعدة للدراسة[1].

وبالنسبة لطبيعة محتوى المدونة، فإنه يفترض حسب المختصين أن تضم مجموعة النصوص اللغوية الشفوية أو المكتوبة الموثقة من حيث المصدر والتاريخ حيث تحقق هذه النصوص التجانس فيما بينها وترتبط في طبيعتها بهدف الدراسة[2].

وتبعا لذلك، يقوم بحثنا على مدونة تتشكل من عينة لنصوص مسرحية لولد عبد الرحمن كاكي كمرجع نصي نتناول من خلاله موضوع اللغة المسرحية ونرصد ضمن معطياته حيز الاستعمال اللغوي المزدوج بين العربية الفصحى وعاميتها الجزائرية.

---

1 -PINCEMIN Bénédicte, (1999) : Diffusion ciblée automatique d'informations , Thèse de Doctorat en Linguistique, Université Paris IV Sorbonne, P.415

[2]- BENZÉCRI J.-P.& al.(1981) – Pratique de l'Analyse des données , tome 3 : Linguistique

Et lexicologie , Dunod, p.137

تتضمن مدونة البحث ثلاثة نصوص مسرحية اخترناها من بين الأعمال المشهورة لولد عبد الرحمن كاكي وهي مسرحيات "ديوان القراقوز" و"كل واحد وحكمه" و" القراب والصالحين".

تعتبر هذه الأعمال الأكثر تأثيرا في الساحة الفنية، حيث لقي عرضها قبولا كبيرا على الصعيد المحلي والخارجي. ومن جهة أخرى، تشكل هذه المسرحيات بالنسبة لدراستنا عينة مثلى من حيث التطبيق، ذلك أن موضوعات هذه المسرحيات متنوعة بشخصيات وموضوعات مختلفة تتقاطع كلها في البعد التراثي وتترجم غاية كاكي في إبراز تجربة فريدة تسوق المعاني والتعابير الشعبية من الوسط الشعبي العميق إلى خشبة المسرحي. أو بشكل آخر، يمكن أن نعتبر هذه النماذج المسرحية كإنتاج يحاول مسرحة القوالب التعبيرية ونقلها من سياقاتها الشعبية إلى السياق الدرامي الهادف إلى تبليغ رسائل تعزز البعد التأصيلي الذي ينشده ولد عبد الرحمن كاكي.

1. تقديم النصوص المسرحية:

في هذا الإطار، سنحاول تقديم النصوص المسرحية التي تمثل موردا لمدونة البحث، وذلك من أجل إعطاء فكرة عن محتوى هذه المسرحيات والتعريف بها وإظهار أبعادها الدرامية والتراثية.

1.1. مسرحية ديوان القراقوز:

جاءت هذه المسرحية بأسلوب السرد كتقنية وظفها كاكي للكشف عن أوضاع المجتمع الجزائري. ولقد تأثرت المسرحية بحكايات ألف ليلة وليلة، كما استلهم كاكي في عمله من مسرحية الطائر الأخضر للكاتب الإيطالي "كارلوقوزي"، حيث استمد منها بعض المفاهيم ليصوغها بشكل يناسب الواقع المحلي بما يحمله من عادات وتقاليد. في هذا الشأن يقول كاكي:" نتيجة إحساسنا الحفاظ على

الذات والبعث عن طريقنا الخاصة بنا في التغيير، قررنا القيام برحلة شبه خيالية، فتوجهنا إلى فنيسيا (مدينة البندقية)، حيث اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب الإيطالي "كارلوقوزي"، باسم الطائر الأخضر التي لا تعدو كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة[3]".

وتدور أحداث هذه المسرحية التي بدأت باستهلال على طريقة فرقة القراقوز المتشكلة من المعلم وجماعة الممثلين حول " ننات زينة العوينات" ، هذه الشخصية التي تمثل دور زوجة الملك " القراط" الذي ذهب إلى الحرب وتركها لمدة ثمانية عشر سنة، وهي التي أنجبت منه توأمين هما " السعدي" و"السعدية" بيد أن " السوطة" الماكرة" والدة القراط" تعمل بكل قواها لتدبير مكيدة لزوجة ابنها[4].

إن مسرحية " ديوان القراقوز" تمثل مظهرا من مظاهر التطور الذي مس الجانب الفكري، واحترمت مبدأ احتوائها على رؤى مؤلفها، الذي أخذ من المسرح الشعبي البدائي وطوره، ناهيك عن دمجه بالخرافة، معتمد على حكايات ألف ليلة وليلة ومسرحية الطائر الأخضر لكارلوقوتزي، حيث لم يكن هدفه الاقتباس ولكنه عمل على عملية نقل واستلهام للمضامين المسرحية ليعطيها بعدا محليا، إذ يقول كاكي في هذا الصدد: " لم أكن مهتما البتة بالترجمة والاقتباس، وإنما سعيت في الحقيقة إلى البحث عن مواضيع جديدة منها مسرحياتي"[5].

---

[3]- بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001 ، ص 57

[4]- بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير جامعة وهران، السنة الجامعية 2011-2012 ، ص105

[5]- بوعلام مباركي، المرجع سابق، ص 33

ويضيف قائلا: "كما يسمح لنا القرن الثامن عشر الفينيسي بنقل هذ الحكاية الغربية إلى التربة العربية ووضعها في الشكل الدرامي المطلوب[6]". ولقد تجلت الفكرة الرئيسية لمسرحية ديوان القراقوز في مقاومة وتغلب قوى الشر على قوى الخير من خلال مناسبة الشخصيات المسرحية وجودة الموضوع، هذه الجودة التي" تتوقف على الصراع وتطوير الشخصية وجودة الحوار وصدق المقومات النفسية والاجتماعية والعضوية[7]".

عرض كاكي صراع الخير والشر بالإشارة إلى بعض السلوكات التي انتشرت في المجتمع كالغيرة والحسد، وكذا مظاهر الجهل والتخلف، وكذا سلوك الأنانية.

2.1. مسرحية "كل واحد وحكمه":

أصل المسرحية حكاية متداولة لدى الأوساط الشعبية في الجزائر وبالأخص في مدينة مستغانم، كما تضمنتها الروايات وهي معروفة لدى العارفين بالتراث الشفهي. ألف كاكي مسرحية "كل واحد وحكمه" سنة 1966. تبدأ المسرحية بدور "البخار" أو بائع البخور المتجول في الأسواق، وشخصية البخار لها امتدادها في المجتمع معروفة بسرد الحكايات وما توارثه الأجداد من أخبار وحكايات واقعية أو خيالية، إذ أن "البخار" في خضم هذه المسرحية، يحكي قصة شابة في مقتبل العمر واسمها "الجوهر" التي حاول والداها إكراهها على الزواج من شيخ يكبرها سنا وهو" الشيخ "جبور" المتزوج من ثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولدا.

[6]- بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 57

[7]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 35

وأمام هذا الوضع، تجد الشابة نفسها أمام معضلة لا سبيل لتجاوزها سيما أن الشيخ جبور ألح على هذا الزواج وقهر الفتاة عليه مستغلا الديون المتراكمة عند أبيها. فلم يجد الوالدان سبيلا إلا أن يوافقا على هذا الزواج وإكراه الفتاة، التي كانت ترفض ذلك. إلا أنه لم يكن باليد حيلة فقد سيقت الشابة في يوم الزفاف إلى مقام الولي الصالح " سيدي المجدوب" في موكب لأخذ البركة كما جرت عليه العادة.

هناك ومن أعالي تلة تطل على البحر أين يقع مقام الولي الصالح رمت بنفسها في البحر وانتحرت وفاء للحب الذي تكنه لشاب كان يحبها. ولا تنتهي حكاية " البخار" هنا عن "الجوهر" بل تنتقل الأحداث إلى عالم الجن والأرواح الخفية والتي تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها، ويذهب شخص " الحاج جبور" إلى عالم الجن ليعيد عروسته، ولكن اختيار البنت للانتحار هو انتصار لها بمحض إرادتها، إذ تتصف شخصية " الحاج جبور" بالظلم والتجبر أما "جوهر " فتتصف بالصفاء. وفي النهاية يموت الرجل الذي كان يريد الزواج بها، وتنتهي الأحدث باكتشاف جثتها على ضفافا البحر.

الحكاية تشبه القصص الحزينة التي تملأ الخيلة الشعبية والتي تنقل لنا الصراع بين الخير والشر، فالحكاية صحيح حزينة إلا أن المتسلط " الحاج جبور" وجد حقه في العقاب[8].

وعن عنوان المسرحية فهو أول العتبات للولوج إلى عالم النص المسرحي وهو أول ما تقع عليه عين المتلقي. هذا العنوان "كل واحد وحكمه" يعكس تطلعات كاكي إلى محاولة معالجة القضايا المتعلقة

[8]- وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري. مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، تخصص نقد مسرحي، السنة:2014-2015، ص 76

بمجتمعه لاسيما منها بالعدالة الاجتماعية والمساواة بين الأفراد معبرا عن مبادئ تغيير الذهنيات وتجاوز التقاليد والعادات البالية.

ويضع كاكي هذا العنوان ليخاطب المتلقي بأن لكل شخص وجهة نظر معينة بالنسبة للحكاية وأن كل قارئ حكمه الخاص عليها، فقد يكون الحاج "جبور" على صواب في تصرفاته بزواجه من أربع نساء يحكم ما تسمح به الشريعة وبالنسبة لشخصية " الجوهر" فإن لها أيضا حق رفض هذا الزواج، من جهة أخرى وجب على الحاج جبور تحقيق العدل بين زوجاته الثلاث قبل الاقدام على الزواج بالرابعة، وقد يكون هناك حكم آخر للمتلقي من خلال لوم "الجوهر" على عدم قبول الزواج برجل غني مهما كان سنه[9].

تتميز المسرحية بهيمنة الجانب القولي الحواري على الجانب السردي وإن ظهرت ملامح مسرحية سردية من جانب شخصية الراوي" البخار" إذ تعد هذه الشخصية مصدرا مهما من مصادر العملية الإخبارية وذلك بتقديمها أكثر معلومات حول سيرورة الأحداث ثم ما تلبث أن تترك مجالا واسعا للشخصيات الأخرى للحوار فيما بينها والتعبير عن نفسها بنفسها، ولعل ما يلفت الانتباه لدى المتلقي في المسرحية أسماء الشخصيات، وهو جانب مهم في تحليلها وفهمها باعتبارها دالا ومدلولا وترتبط بصفات تشير إلى هويتها.

ولقد استند كاكي في أغلب أعماله على توظيف التراث الأسطوري فجاءت شخصيته تراثية وأسطورية غنية بدلالاتها فهي رمزية من الطراز الأول وكل شخصية منها تملك دلالات خاصة واقعية أو ممكنة وفي الوقت ذاته تعد وجها منوجوه التجربة الإنسانية العامة. لقد وضع كاكي في

[9]- وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري . مرجع سابق ، ص 79

مسرحيته أسماء منسجمة ومناسبة للشخصيات فهي تحقق للنص مقروئيته ومتابعته، فالأسماء إشارات دالة على جوهر الشخصيات وهي:

- **شخصية البخار**: وهو الراوي شخصية بائع للخور في الأسواق تتصف بطبع خير نقيض شخصيات أخرى. ويبدو أن كاكي في توظيفه لاختيار ه "البخار" كشخصية مهمتها أن تروي الحكاية يود إلى دلالة هذه الشخصية في الوسط الشعبي كأداة إعلامية وإخبار، حيث من المعروف أن البخار كان يتنقل بين الأزقة والشوارع في المدن وحتى في أرجاء البوادي وشتى المناسبات التي تقام وكان ينشر الخبر بين الناس ويردد الأقوال[10].
- **جبور**: في المسرحية يقابل جبور اسم حميدي والذي تجبر على الناس ظنا بأنه ذو أفضال عليهم تجعله بينهم محمودا فأصبح الاسم «جبور لحميدي" المحب للإطراء والمدح لما له من مال وقوة.
- **شخصية الجوهر**: تمثل دور البطل، واختارت الانتحار كفعل يطرح غاياته بين الهروب من القدر والتعبير عن الشجاعة وتحدي الوضع، والانتحار هنا ليس بمفهوم الحل ولكن بمفهوم الجواب عن معضلة القهر النابع من سلطة العادات " التزويج القهري" الذي حاول الوالدان فرضه على الجوهر والمعضلة أكبر في أن الجوهر تدرك أن فعل والديها مبرر لأنه تحت ضغط الظروف هي الأخرى قاهرة " أي الديون التي على والدها. فالنهاية التي تختارها الجوهر هي فيحد ذاتها تنيجة لسلسلة من التراكمات التي تبدأ في مجتمعها لتؤثر على محيطها العائلي ثم تنتهي بها هي كضحية أو كحلقة أخيرة في هذه السلسلة. **شخصية**

[10]- وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري، المرجع السباق، ص 81

السعدي: السعدي في العامية مشتق من السعادة ويعني السعد بالعامية الحظ لكن في الحكاية فإن هذه الشخصية ليست محظوظة بتاتا لأنها تخسر كل شيء.

- **شخصية ناقوس:** كلمة "ناقوس" في العامية تعني الجرس، يستعمله صاحبه ليصدر صوتا للتنبيه لأجل حاجة، وتقوم هذه الشخصية بدور خادم الحاج جبور، وهو رجل عازب رغم كبر سنه ضعيف الشخصية لا يملك لنفسه أن يعارض الآخرين. وهذا الرجل لا يقوم بشيء حتى يأمره به سيده لذلك ففعله استجابة لتنبيه السيد وليس وليد اختياره.
- **شخصية سليمان:** شخصية متغيرة وزئبقية ولا يثبت على حال وتقترن بشخصية أخرى هي زوجة سليمان التي غيب كاكي اسمها في المسرحية.

بينها وعن طريقها تعبر عن حالاتها ورغباتها ومواقفها إزاء الأشياء التي تعرض عليها[11].

ويرتكز الحوار في المسرحية على عدة وظائف، منها ما يكون كاشفا عن الشخصيات ومواصفاتهم ومنها ما يكشف عن الزمان والمكان. ويأخذ الإيقاع المرتبط بالشعر الملحون ولغة المداح مكانه في الحوار ضمن الوظيفة الجمالية. أما الوظيفة السردية في المسرحية فتظهر لدى الراوي الذي يظهر بين الحين والآخر وذلك لتحقيق الفرجة وتنظيم الفعل الدرامي أي إخبار المتلقي بالوقائع والأحداث لتعميق إحساسه بالحدث وزمانه ومكانه.

[11]- حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، ص30

3.1. مسرحية القراب والصالحين:

ألف كاكي مسرحية "القراب والصالحين" سنة 1965 وهي مسرحية تمزج الأسطورة بالواقع ولقد حصد كاكي بهذه المسرحية نجاحا كبيرا في مناسبات مختلفة، حيث نال بعرضها الجائزة الكبرى لمهرجان سفاقس بتونس، والميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح التي منحت له سنة 1990 بمناسبة انعقاد المهرجان الدولي للمسرح بالقاهرة.

هناك تقارب بين هذه المسرحية وبين الخرافة الصينية التي ارتكز عليها المسرحي برتلودبريخت في مسرحية" " الانسان الطيب في ستشوان"[12].

وبالنسبة لكاكي فقد استلهم موضوع المسرحية من خرافة أولياء الله الصالحين والمرأة الكفيفة واسمها " حليمة"، وهي خرافة محلية كانت تحكى من طرف "المداحين" في الأسواق، تروي قصة الأولياء الصالحين الثلاثة الذين ينزلون الأرض، ويقصدون مدينة يسودها قحط وجفاف، ليتفقدوا أحوال العالم ويبحثون عن مضيف لهم بين السكان، ولكن الشخص الوحيد الذي استجاب لمساعدتهم هو سليمان القراب أو بائع الماء، فيحاول باحثا عن مضيف للزوار المرسلين من السماء، ويطرق جميع الأبواب دون جدوى الكل يتهرب ويمتنع بطريقته[13]. إلا أنهم قوبلوا بالترحيب من طرف امرأة كفيفة لم تتردد في استضافتهم وإكرامهم، وكمكافئة لها يدعو لها الأولياء الصالحين فتشفى ويعود بصرها، وتزيد أموالها من تجارة تديرها. وقبل رحيل الأولياء يطلبون من هذه المرأة بناء مزارات

---

[12]- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية. مقال إلكتروني:
http://www.alsakher.com/showthread.php?t=109931 تاريخ المشاهدة: 2016/11/15

[13]- العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر.مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة وهران،السنة: 2009، ص 129

ثلاث، فتفعل ما يطلبون منها وتجد في ذلك ردا للجميل وتكون هذه المزارات مكان تتصدق فيه بكل أنواع الطعام والملذات، حتى أصبح أهل القرية لا يبذلون جهدا وتركو العمل بعد ما وجدوا كل ما يحتاجونه في تلك المزارات. كان لحليمة ابن عم لها ضاق درعا بسلوك الكسل لدى هؤلاء الناس فطردهم وأمرهم بالعمل لكسب القوت.

أما فيما يخص المصدر لذي استلهم منه الكاتب والمخرج المسرحي بريخت موضوعه هو قصيدة صينية تحمل عنوان " الغطاء الكبير المترجمة عن الكاتب الصيني " بوشوبي" في القرن الثامن عشر.[14]

أراد كاكي من خلال مسرحية " القراب والصالحين الكشف عن واقع الانسان الجزائري في مرحلة معينة من تاريخه، وعرض أحوال المجتمع في صورة فنية قادرة على الامتاع والاثارة.

إن شخصيات مسرحية " القراب والصالحين" مأخوذة في الأصل من شرائح المجتمع القروي، اعتمد الكاتب على شخصية سليمان القراب" وأسند إليها دور البطولة، حيث يقوم سليمان بدور الراوي لأحداث ماضية ويمهد لها، إذ تظهر شخصية " وانج السقاء شخصية ثانوية أما شخصيات "ولد عبد الرحمن كاكي جعلها متأثرة لا مؤثرة في بنية الحدث، فقد ظهرت شخصيات عديدة تؤدي الدور نفسه والوظيفة نفسها كما هو الحال بالنسبة لشخصية المداح وشخصية الدرويش وسليمان القراب، حيث تداول كل منهم على رواية حدث قدوم الأولياء الصالحين بزيارة القرية، في عملية سرد مكثفة في

[14]- فريدريك أوين: برتلود بريخت، حياته الفنية وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار بن خلدون ، ط2، بيروت، 1983 ، ص 285

حوارات المسرحية . وأضحت شخصية المرأة الطيبة " حليمة العمياء" شخصية ثانوية، تكتفي بإبراز موقف واحد هو استقبال أولياء الله الصالحين الثلاثة وإيوائهم ثم تختفي من الأحدث[15].

2- تحضير المدونة:

في تحضير مدونة البحث قمنا بجلب النصوص المسرحية وقراءتها وفهم مضمونها مع الاطلاع على بعض المراجع التي تصف هذه الأعمال والأحداث التي تعالجها. بعد هذه المرحلة عملنا على التحضيرات التقنية التي تخص رقن النصوص المسرحية حتى تتوفر لدينا كنص الكتروني يسهل معالجة النص والبحث عن المفردات والعبارات ووصفها وتصنيفها.

بعد ذلك قمنا بتصميم جدول على تطبيق الإكسيل يضم النصوص على شكل مقاطع و جمل بحيث تظهر كل جملة على حدة وفي خانة خاصة حتى يتسنى لنا التعامل مع النص عبر الجمل التي تكونه. بعد ذلك انطلقنا في عملية التصنيف التي ضمن الخطوات التالية:

- التصنيف المعجمي: ويضم تمييز الألفاظ حسب أقسام الكلام بغض النظر عن المستوى اللغوي الذي تنتمي إليه.
- التصنيف حسب التنوع اللغوي: وهنا قمنا بتمييز المفردات حسب المستوى اللغوي بين فصيح خالص وعامي، وعامي مهذب أو قريب من الفصيح.
- تصنيف الألفاظ العامية والجمل التي وردت فيها
- تصنيف الألفاظ الفصحى والجمل التي وردت فيها

[15]- العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مرجع سابق، ص 134

- وصف سياقات استعمال العامي والفصيح في النصوص بشكل عام.

سنحاول من خلال هذه النماذج تشخيص اللغة المسرحية

3. خطوات التشخيص:

ونعتبر بأن هذه النماذج المسرحية تشكل عينة ممثلة وكافية من الناحية النصية الكمية في حدود ما تتطلبه دراستنا، أما من الناحية النوعية أو مناسبة النماذج المختارة الأهداف المنشودة من البحث، فاختيارنا لهذه النماذج يدعمه اعتبار ما تكتسيه هذه المسرحيات من أهمية فنية وريادة على مستوى الإنتاج المسرحي الجزائري ومن حيث أنها من بين المسرحيات التي اشتغل عليها مؤلفها ولد عبد الرحمن كاكي بشكل مميز فعرفت نجاحا باهرا وإقبالا كبيرا من طرف الجمهور، وما هذا الاقبال والنجاح إلا دليل على النجاح المحقق على مستوى التلقي الذي يرتكز على نجاح التبليغ وملائمة الوسيط اللغوي الموظف في المسرحيات.

إن رأي بعض الدارسين في مجال المسرح يضعون هذه النصوص في خانة المسرح العامي الذي يقابلونه بمسرح فصيح. إلا أننا نعتبر بأن هذا المفاد حكم عام وشامل لا يصف حقيقة اللغة المسرحية بل يعبر عن أحد جوانبها الشكلية، وبعكس ذلك، فمن منطلق التشخيص الذي يأخذ بعين الاعتبار المحددات اللغوية والسوسيولغوية وما تفرزه من أثر في توظيف التنوعات اللغوية بشكل متناوب كممارسة تداولية تؤثر في المعنى وتنتج دلالات ترتبط بالسياق الاجتماعي والثقافي، فإننا نفترض بأن العامية ما هي إلا مستوى من المستويات اللغوية التي تتضمنها اللغة المسرحية يدخل توظيفها في إطار تناوب شفري بينها و بين الفصحى، وهذا باعتبار ما يمكن أن نشخصه -من خلال نصوص كاكي- تتجلى لنا من خلالها بصمات المؤلف في الاشتغال على اللغة المسرحية، أين

تطفو العامية كمستوى يحمل المعجم الفصيح بانحراف صوتي تابع لاستعمال الجماعة المتكلمة، فالمستوى العامي لا يستقل بمسكوكات وجذور خاصة به ولكن هو في تطعيم دائم من الفصيح من أجل أن يفي بالغرض التعبيري في نطاق التداول المسرحي، إذ هناك عملية توظيف لمستوى وسيط يضم الفصحى التي تصاحب أو تمتزج بالعامي، حيث تظهر الألفاظ الفصحى في إطارين، إطار الالفاظ المشتركة في الاستعمال بينها وبين العامي وإطار يضم الألفاظ الفصحى الغير مستعملة في العامية، حيث يقوم كاكي بإدراجها لتقوم بوظيفة تعزيز لغوي يضفي بعدا جماليا ويدعم إنشاء الدلالات الشعرية والدرامية.

ففي هذا المستوى يستعمل المؤلف تقنية الإدخال (Insertion) للملفوظات الفصحى بشكل قصدي إلى جانب الملفوظات العامية حسب مقتضيات الوضعية الحوارية في النص وتبعا لمؤطرات ترتبط بالبيئة الاجتماعية والثقافية، فضلا عما يستهدفه المؤلف من غايات على مستوى التلقي. من ذلك تكون اللغة المسرحية مستوى وسيط ينتج عن حيز استعمالي يتقاطع فيه القالب العامي بالقالب الفصيح. هذا فضلا عن أن اللغة المسرحية هي قالب لغوي خاص يوظف المستويات اللغوية وغير اللغوية الأنسب لبناء الحوار الموجه للعرض المسرحي وخدمة الرسالة الدرامية وتبليغها للمتلقي تبليغا لغويا وفنيا.

إن تشخيصنا للغة المسرحية ومستويات الاستعمال اللغوي بين عامي وفصيح من خلال المدونة الموصوفة، يقوم على ثلاث مراحل بداية من مرحلة جمع النصوص المسرحية ورصد الأعمال الفنية التي تدخل في التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي، ثم تتبعها مرحلة تحضير المدونة والتي تبدأ بقراءة النصوص قراءة تحليلية لفهم محتوى المسرحيات وشكلها.

وبعد هذه الخطوات تبدأ دراسة المدونة بفحص الألفاظ الواردة في النصوص وذلك من خلال الخطوة الأولى والتي تتضمن تشخيص مظاهر التداخل بين العامي والفصيح في الخطاب المسرحي. ثم ننتقل إلى خطوة ثانية وهي وصف المستوى العامي والفصيح من خلال ظاهرة التحول الشفري بينهما في سياق النص. وفي خطوة ثالثة، نعمل على إبراز استراتيجية المؤلف في ابراز نموذجا وسيطا عمل من خلاله على انتقاء الألفاظ الفصيحة وتوظيفها بشكل قصدي وتداولي. ثم في خطوة رابعة ننتهي إلى تشخيص علاقة توظيف الفصيح والعامي في المسرح بالسياقات الخارجية أو الخارج نصية والتي عمل كاكي من خلالها على ابراز بعض المقتضيات الاجتماعية والثقافية في خضم غاياته المسرحية.

المبحث الثاني: مظاهر التداخل بين العامي والفصيح:

من أجل تشخيص العامي والفصيح في الخطاب المسرح من خلال المدونة، نبدأ أولا بحصر مظاهر التداخل بين العامي والفصيح، وذلك بجرد الجمل والعبارات التي تحمل هذه المظاهر التي تجتمع تحت ظاهرة تحول اللغة أو ما يسمى بالتحول الشفري(codeswitching) ، وفي هذا المبحث عرض لهذا الإطار كالتالي:

1. الازدواج اللغوي والتحول الشفري:

حسب الأدبيات التي تهتم بهذه الظاهر فإن تحويل الشفرة يدل سلوك المتكلم في استعمال الصيغ الكلامية التابعة لمستويات لغوية مختلفة وتحقق التجاور (Juxtaposition) في نفس سياق الكلام. وهي تجاور الجمل (أو بعض منها) في الكلام حيث تتوافق كل واحدة مع القواعد المورفولوجية والتركيبية للغة المصدر. ويمكن تميز ثلاثة أنواع لتحويل الشفرة:

- ما بين الجمل: الاستعمال المتناوب بمقاطع طويلة من الجمل أو الخطاب أين تتجاور الملفوظات داخل السلسلة الكلامية.
- ما بين الجمل: الوحدات اللغوية من للغتين مقيدة داخل البنى التركيبية في الجملة. والتحول هنا يمكن أن يؤثر على الكلمة : كاقتران أحد اللواحق التابع للعربية بوحدة معجمية من لغة أخرى كالفرنسية: auto ل/أطو/يات (للجمع) تصبح لوطويات، وهذا سائد في كلام الجزائريين.

إن التحول الشفري (Codeswitching) والذي يرمز له في اللسانيات الاجتماعية للاختصار بـ (CS)هو أحد الظواهر الحاصلة عن تعاقب أو تناوب استعمالين لغويين في خطاب واحد، وقد يكون التحول خارجيا إذا تعلق بنظامين لغويين مختلفين مثل التحول بين العربية والفرنسية،

الفرسنية والاسبانية، أو بين العامية الجزائرية والفرنسية. إذ أن كل هذه الاستعمالات تعبر عن أنظمة مختلفة لها شكلها المورفوفونيمي .

ومن جهة أخرى، في المجتمعات الكلامية التي تكون تنوعاتها اللغوية مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقا عبر الزمان والمكان فإن التمييز بين الشفرات اللغوية المعنية بالتحويل ليس بالأمر الجلي دائما وذلك يعود لسببين رئيسيين، الأول يخص طبيعة العلاقة بين المكونات اللفظية للازدواج التي تتحد في نفس الخطاب تتسم إما بالتقارب والتطابق أو التنافر والتمايز أو تكون العلاقة بينها تبادلية[16]، ويمكن أن نعكس هذا المعنى من خلال الأمثلة التالية عن العلاقة بين شفرات الازدواج في مقابلة الصيغ التالية:

	استعمال فصيح	استعمال عامي
1	**عِنْدِي** عمل الآن	**عَـنْدِي**خَدمة دَروك. (تقارب)
2	إني أقول **الحَقِيقَة**	راني نقول ا**لحَقِيقَة** (تطابق)
3	سيسافر **اَليَوم**	راه مسافر **اليُوم** (تقارب)
4	إنَّهُ **يَسْأَلُ**	**رَاهِيْسَقْسِي** (تنافر)
5	يسكن في **الباطيما**	يسكن في **العمارة** (تنافر)
6	سيتعرض **لمتابعة قضائية**	راه غادي **يتعرض لمتابعة قضائية** (تطابق)
7	**أوصيك بحسن الخلق**	نْوصيك **بحسن الخلق** (تطابق)

[16]- Boussoufara Omar, Arabic diglissic switching. Phd. Austin University.1999. p 161

أ- **تقارب الشفرات اللغوية:**

في المثال الأول، فإن كل من الألفاظ : **"عَندِي"** ، **"لْحَقِيقَة"، "اليُوم"** في الأمثلة 1.2.3، تعبر عن علاقة التقارب الشفري، حيث يفصل بين هذه الألفاظ والاستعمال الفصيح عامل التبدل الصوتي، ففي كلمة **"عَـنْدِي"** تحولت الكسرة إلى فتحة فانتقل اللفظ من المستوى الفصيح إلى المستوى العامي نطقا، وفي كلمة" لْحقيقة" التي ابتدأت بسكون ناتج عن اسقاط الهمزة وفي كلمة" لْيُوم" فقد تحولت ياء الكلمة إلى واو كما هو وارد في العامية ، بينما حافظت كل الكلمات على الشكل المعجمي الفصيح.

وتعكس هذه الأمثلة المستوى الفصيح في الاستعمال العامي، باعتبار أن عامية العربية صورة محرفة للفصحى وليست أجنبية عنها.

ب- تباعد الشفرات:

إن الأمثلة 4 و5، تعكس تنافر الاستعمال بين فصيح وعامي، حيث تظهر الألفاظ من المستويين أبعد ما تكون عن بعضها البعض. فاللفظ "يسأل" في العبارة الفصيحة يقابلة " يْسَقْسي" الذي لا يمت له بصلة، ويرجع ابتعاد الألفاظ العامية عن الفصحى لعدة عوامل منها أن تكون ألفاظ مقترضة من لغة أجنبية مثل كلمة: "لْباطِيما" في استعمال العامة في المثال 5، إذ هي توظيف للكلمة الفرنسية " Le batiment "، وهذا تابع لعوامل الاحتكاك اللغوي والعوامل التاريخية التي تؤثر في الاستعمال، والأمثلة في هذا السياق كثيرة.

والسبب الآخر للابتعاد الكلي هو أن تكون الألفاظ ذات أصول لغوية خارجة عن الفصحى مثل لفظ "دُرك" أو "ضروك" التي تنتمي للأصل الأمازيغي "ضروغ" والتي تعني الآن أو قريبا.

ت-**علاقة التبادل** Interchange**:**

تتجلى هذه العلاقة حين يتضمن الكلام الألفاظ القابلة للتوظيف في كلا المستويين العامي والفصيح، وتظهر في العبارات الفصيحة التي يستعملها العامة دون تحريف ولاسيما من قبل المتعلمين والمثقفين كما هو مبين في المثالين: 6 و7.

2. نموذج سكوتن مايرز:

لقد تناولت الدراسات حول الازدواج في اللغات الطبيعية وذلك باعتماد الوصف والتحليل المرتكز على ظاهرة تحويل الشفرة اللغوية بين المستوى العامي والمستوى الفصيح تبعا لنموذج تحليلي مشهور، تم اقتراحه من طرف عالمة اللسانيات كارول مايرز سكوتن 1993) (MeyersScotton والتي وضعت طريقة وصفية لمقاربة بنية الكلام الذي تمتزج فه الأنواع اللغوية، إما تنوعات تابعة للغة الواحدة (الفصيح والعامي بالنسبة لعلاقة العربية الفصحى بعامياتها)أو التنوع بين لغات مختلفة (كالذي يحدث بين اللغات ذات التقارب في الشكل ويجد المتكلمون القابلية لاستعمالها معا في نفس الخطاب الكلامي. وتعتمد هذه المقاربة على ما تسميه "سكوتن" بـ: Matrix Language Model وتختصره في عبارة: MLF.

تقدم"سكوتن" من خلال نموذجها طريقة لتصنيف صيغ اللفظية حسب المستوى اللغوي الذي تنتمي إليه في سلسلة الكلام وذلك بالاعتماد على التمييز الشكلي والمورفوفونيمي للألفاظ التي يقع بينها التحول إما ضمن الجملة ذاتها، فيكون رصد الألفاظ على المستوى الداخلي للجملة (Intra-sententialswitching) أو على مستوى ما بين الجمل في

سياق الكلام كأن يستعمل المتكلم في حديثه جملا بالعامية وأخرى بالفصحى فيصطلح على ذلك بالتحويل أو التناوب ما بين الجمل(inter-sentencialswitching) .

وينتج عن وصف بينة الكلام في هذا السياق مستويان، الأول تتحدد فيه الملفوظات التابعة للغة التي تشكل القالب اللغوي المهيمن والمعتمد في الخطاب ويقابل ذلك (Matrix language) ويرمز إلى ذلك اختصارا بحرفي: (ML).

أما المستوى الثاني فيضم الملفوظات التي لا تنتمي إلى القالب المهيمن (ML) فهي لغة أخرى أو تنوع لغوي لنفس اللغة يتم التحول إليه في سلسلة الكلام، ويسمى باللغة المدرجة(Embedded Language) ويرمز إليها بحرفي: (EL) .

وتبعا لهذا النموذج فإن المتكلم الذي يمارس التحويل الشفري بين مستويين لغويين يقوم بعملية اختيار لغوي مقيد بإطار مورفوفونيمي(Morphophonemic constraints) و تبعا لحوافز اجتماعية (Social motivation) .

وفي بحثنا لا يهمنا التحول الشفري وتناوب الاستعمال بين لغتين مختلفتين، إنما يهمنا التحول الشفري بين مستويين للغة واحدة، وهو ما ينطبق على مدونة البحث في صدد هذه الدراسة.

ولقد تم تناول هذه المسألة بالأخص في اللغة العربية الحديثة والتي يرمز إليها في البحوث العالمية MSA، حيث أنجزت عدة دراسات تعالج مسألة التحول الشفري في إطار الازدواج اللغوي(Diglossic code switching) وينطبق التحليل في هذا الاتجاه على الواقع اللغوي في المجتماعات العربية ومنها المجتمع الكلامي الجزائري.

3. التحول الشفري بين الفصيح والعامي:

ومن جهة أخرى، قد يكون تحولا داخليا يرتبط بتنوعين أو تنوعات تابعة للغة الواحدة، وهذا القالب ينطبق على اللغة العربية وعامياتها حيث يتلفظ المتكلمون في السياق الواحد بلهجة عامية تحتفظ ببعض البنى الفصيحة وتجاورها ألفاظ ذات أصل فصيح قد تنحرف بشكل واضح على المستوى الصوتي.

وفي حالة الانتقال بين العامي والفصيح يكون التحول الشفري تحولا مزدوجا (Diglossic codeswitching)، أو كما يعرفه الدارسون باعتباره عرفا استعماليا درجت عليه الجماعة المتكلمة يتضمن الانتقال بين تنوعات لنفس اللغة في المقام الواحد أو في مقامات مختلفة، لكل منها وظائف خاصة ويكون استعمالها منعكسا للمستوى الاجتماعي والتعليمي والثقافي والبيئي للمتكلمين، مثلما هو الحال بالنسبة للغة العربية وعلاقتها بعامياتها في الاستعمال اليومي أين يوظف المتكلمون التحول الشفري بين المستوى العامي والمستوى الفصيح في السلسلة الكلامية[17].

ويقع هذا التحول في سلسلة الكلام عبر قوالب محددة، فإما أن يحدث عبر الجمل فتعكس كل جملة تنوعا معينا وهذا يحدث غالبا لدى المتعلمين الذين يتحكمون في لغة أخرى بالإضافة إلى لغة الاستعمال ((Inter-sentential Switching ، كما هو في الأمثلة التالية:

[17] -Abdel -Rahman Abdelmelhim, Intra-lingual Code Alternation in Arabic: The Conversational Impact of Diglossia. Theory and Practice in Language Studies, Vol. 4, No. 5, 2014. P. 895

1)- رَانِي عَارف بَلّي عندك شْغَالات، بصح واجب عليك الاهتمام بالدراسة.

2)- ماكاين والو، واش بيك؟ هذا غي سوء تفاهم .

أو أن يقع التحول داخل الجملة فتحمل الجملة الواحدة صيغا فصحى وأخرى عامية، وهذا ما يعبر عليه في اللغة الأجنبية بـ (Intra-sentential switching) ، كما هو في العبارات التالية:

1) هذاك السيد جاب لي *الملف* نتاعه، بصح *مازال* خاصه *وثائق*

ففي هذا المثال نجد كلا من الألفاظ" الملف" ، " وثائق" تطفو في الاستعمال بتجاور مع الألفاظ العامية في الجملة.

وتسوقنا معاني هذه الألفاظ إلى أن إدراجها في الكلام تابع لوضعية كلامية تعكس انتماء المعنى لحقل مهني خاص وهو الحقل الإداري. من ذلك يمكن القول بان التحول من مستوى لغوي إلى آخر ضمن غاية تداولية تحقق التواصل تبعا للمجال والسياق الخاص بالأفراد المتكلمين في محيطهم. وهنا تطفو لغة التخصص كمؤثر في الازدواج اللغوي، فالفقيه والمعلم والإداري وغيرهم كثيرا ما يظهرون في كلامهم ألفاظا تعكس سياق عملهم أو مستواهم الثقافي والمعرفي

من هذا السياق، وبما أن لغة المسرح الجزائري لا تخرج عن سياق الوضع اللغوي، فهي بدورها حاملة لظواهره اللغوية وعاكسة لهذا التحول. ومنه سنحاول من خلال مدونة البحث تقصي علاقة العامي بالفصيح في النص المسرحي من خلال رصد التحول الشفري المزدوج، فبالنسبة لدراستنا فإننا نرتكز في ذلك بشكل أكبر على النوع الأخير وهو التحول بين العامي والفصيح داخل الجملة، ذلك لأنه يتحقق بقدر أكبر في نطاق الاستعمال اللغوي وهو وارد بكثافة في المدونة.

من خلال رصد علاقة الفصيح بالعامي في الخطاب الشفهي يتضح لنا أنه حينما يتم إدراج لفظ

فصيح في الكلام العامي فإن ذلك يقع بوقوع تبعا للحالات الثلاثة التالية:

	الألفاظ	الحالة	المقابل العامي
1	ديمقراطية- عقيدة- شريعة-زكاة - فن	الادراج (غياب العامي)	/
2	شرطي- النقل- المدرسة	الاستبدال (تجاوز العامي)	غير فصيح
3	دار – بنت – ورد – بيت –كتاب-	الاشتراك (احتواء العامي)	فصيح/قريب من الفصيح

1- **إدراج الفصيح مقابل غياب العامي**: عدم وجود ما يعبر عن المعنى بالعامية، وتكون

2- مجموعة الألفاظ العامية التي تؤدي المعنى المراد بالفصحى مجموعة خالية، (الخطاب الديني: كألفاظ: الشريعة، الآذان، الرقية –السياسي: الديمقراطية، المظاهرات، الحزب – ألفاظ تعبر عن المرفق العام والهيئات: البلدية، الولاية، الوزارة. ألفاظ مرتبطة بالمهن والنشاطات: ممثل، معلم، إمام، قاضي)

3- **استبدال العامي بالفصيح ويقابله تجاوز العامي** : استعمال الفصيح التخلي عن اللفظ الغير فصيح أو مجموعة الألفاظ العامية التي تفيد نفس المعنى في المستوى العامي: الشرطي – المدرسة- ....الخ.

4- **لفظ فصيح مستعمل في العامية** ؛ وبالتالي توازي اللفظ الفصيح مع لفظ أو مجموعة ألفاظ في المستوى العامي المهذب.

المبحث الثالث: إدراج الفصيح في الخطاب المسرحي

من خلال مدونة البحث يتجلى لنا بأن المؤلف المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي قد اعتمد على توظيف المستوى اللغوي الفصيح في نصوصه المسرحية، ويبرز ذلك بشكل خاص من خلال الادراج اللغوي (linguistic insertion) للفصيح في عدة صيغ. وفي وصفنا للصيغ المدرجة تبعا للمعاني التي تؤديها في الخطاب المسرحي، فقد تمكنا من تصنيف الألفاظ في هذا المنحى إلىأربع مستويات:

- **المستوى الأول**: يتجلى فيه الادراج اللغوي كدافع لتهذيب العامي،
- **المستوى الثاني**: يضم استعمال الفصيح لتحقيق الأسلوب الذي تفرضه الغاية الدرامية،إذ يبرز هذا المستوى اللغوي لتحقيق وظيفة ذات بعد فني بلاغي يخدم الفعل المسرحي بالنظر إلى المتلقي.
- **المستوى الثالث**: يتضمن العبارات والألفاظ العربية الفصيحة التي ترتبط باللغة العربية كقوالب ثابتة أو شبه ثابتة(expressions figées/ Semi-figées).
- **المستوى الرابع**: وفي الأخير يظهر إدراج الفصيح من خلال مستوى رابع يضم مفردات اللغة الخاصة، التي تعكس حقلا دلاليا معينا واستعمالا تابعا لسجل لغوي في الوسط اللساني ويخص مجالا من المجالات المحددة (مثل المفردات الفصيحة الموظفة في العامية والتي تعكس حقولا دلالية مختلفة، كمفردات المجال الرسمي أو المهني، القانوني أو الديني الفقهي، أو البيئي، إلى غير ذلك من المجالات.

سنعرض فيما يلي كل مستوى على حدة عبر عينة من الأمثلة من خلال النصوص المسرحية المدروسة.

1- تهذيب العامي:

يتجلى لنا من خلال المدونة بأن ولد عبد الرحمن كاكي في اختيار لغته المسرحية اتجه اتجاها انتقائيا في كثير من المواضع، إذا أنه وفي إطار بنائه للنص المسرحي نلاحظ عملية الاختيار اللغوي التي مارسها في نصوصه، حيث لم يكن توظيفه للألفاظ الفصيحة تلقائيا كما قد يبدو، ولكن يلاحَظ انطلاقا من الصيغ التي تحتويها الأمثلة أدناه، بأن اختيار الفصيح في الخطاب المسرحي يعكس حيزا لغويا يرتقي بالمستوى العامي ويقلص الهوة بينه وبين المستوى الفصيح. ومن ذلك فقد عمل كاكي على تهذيب المستوى العامي باستعمال الفصيح المسترسل مكان اللفظ السوقي والعامي.

وبالارتكاز على النصوص المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي، يمكن وصف هذا المستوى من خلال مقتطفات (نركز فيها على العبارات المسطرة) كما في الأمثلة التالية (حرف الميم يرمز للمثال):

م1. اِذَا خْطَبْ مْرَا صغيرة **بِلَا شَكّ** رَاهِي تْغِيضْ ن1/ص11

في هذا المثال تتضمن العبارة العامية لفظ " بلا شك"، وهو فصيح، فنقول "لَاشَكّ في ذلك" و" بِدون شك" و" من غَيْرِ شك". ويستعمل لفظ "بْلا شك" بتسكين الباء في "بِلا" في العامية الجزائرية، حتى أصبح لفظا مشتركا بين الفصيح والعامي، وهذا لكثرة استعماله وبروزه في الكلام عند العامة. وفي بعض الأحيان يستعمل في سياق الحديث لدى المتعلمين بعبارات " بْدُون شَكّ" أو "مَنْ غِيرْ شَكّ" وهذا الاستعمال أداة في تفصيح العامي.

م2. أَيا انْتُومَا بَدّلُوا **الصِّيغَة(للكلام)** ن2/ص27

وسياق هذا لمثال يتضمن مخاطبة الراوي للمثلين ليغيروا مجرى الحديث وينتقلوا لموضوع آخر. جاء في هذا المثال لفظ "الصِيغَة" فصيحا شكلا ونطقا، حيث أُدرج في الجملة بمفهوم "موضوع الكلام". فقول الممثل: "بَدّلُوا الصِّيغَة، "أي "غيِّرُوا موضوع الحديث". والصيغة في الفصحى حسب المعجم الوسيط، من المَصُوغ، وهو استعمال في الحُلي، والأصل، يقال: هو من صيغة كريمة أي من أصل كريم، وصيغة الأمر كذا وكذا، أي هيئته التي بني عليها. وصيغة الكلام أو الكلمة أي هيئتها الحاصلة من ترتيب حروفها. وقالوا اختلفت صيغ الكلام أي تراكيبه وعباراته[18].وتظهر هذه اللفظة الفصيحة في النص كبديل يغني عن العامي الذي قد يذهب إلى استعمال الدخيل الأجنبي، فحينما يطلب أحدهم من صديق أن يغير موضوع الحديث يقول له " بدل علينا السُّوجي"، ما يقابله في الفرنسية بـ " Change le sujet " .

هذا إلى جانب كثير من الألفاظ التي أدخلت في الكلام ودرج عليها العامة، رغم وجود العديد من الألفاظ التي تغني عنها .

م3.لَفْظِي عَرْبي مَطْرُوْز ن2/ص4

في المثال3 من نص مسرحية "ديوان القراقوز" يتم إدراج كلمة "لَفْظِي" في التعبير العامي، حيث استعملها الكاتب عوض المتداول في العامية مثل "كْلاَمي عربي" أو" هَدَّرتي عربية"، وهو مثال

[18]- المعجم الوسيط ،مجمع اللغة العربية ،مكتبة الشروق الدولية ، ط4، سنة 2004 ، مادة "الصيغة"، ص529

يعكس دور الاختيار اللغوي في تفصيح العامي في لغة المسرح. إذ نجد في نفس الاتجاه، تعابير مسرحية توظف الألفاظ الفصيحة عوض العامية عاكسة ارتباط اللغة المسرحية بالمستوى الفصيح وكيف أن ولد عبد الرحمن ولد كاكي عمل على تطويع بعض الألفاظ حسب السياق لتحتل موقعها في الخطاب وتأخذ وظيفتها كعينة تعبر عن قدرة الخطاب المسرحي في شكله العامي على استيعاب الألفاظ الفصيحة بطريقة سلسة تزيد في رونق التعبير من الوجهة الفنية.

فعلى سبيل المثال، في التعبير عن إنكار الجميل في المثال 4، من النص1، مسرحية "كل واحد وحكمه" وردت الكلمة الفصيحة "الجُحُود" التي تفي بالمعنى وتوافق سياق التساؤل عن فعل انكار الجميل، إذ يوافق العبارة كاملة في الفصيح: " لِما الجُحُود والِخداع". أما الكلمة التي تتبعها فهي بصيغة عامية " لْخَدعة" وهي كلمة تنحرف عن الفصحى، لكن وظيفتها لتعزيز المعنى في المقام المراد تبليغه.

م4.سعدي: ...علاه هاذ الشيء؟ **الجحود** والخدعة ن1/ص28

وتبعا لهذا المنوال، حصرنا في المدونة 470 لفظ فصيح (ملحق الألفاظ الفصيحة) حيث يعكس استعمالها كون العامية الجزائرية لا تبتعد عن أصلها العربي الفصيح ولا تخالفه، حتى أن بعض الكلمات الفصحى أصبح استعمالها لا يقتصر على المتعلمين فقط ولكن باتت تتخلل الحديث اليوم بالنسبة للعامة.

وتبعا للأمثلة أعلاه، يمكن أن نسوق أمثلة أخرى لألفاظ فصيحة وردت في الحوار المسرحي، وإن كان بعضها يحمل صورة عن ظاهرة التحريف الصوتي، مثلما هو في م6. " الأسرار" تنطق " لَسرار"، وفي م8 "تفحص" بصيغة الجمع " تفَّحصوا" وأصلها "تتفحصون". ويمكن للفظ الفصيح

في العامية أن يأخذ معنى مخالفا لما هو في الفصيح أو يكون متعددا، كالكلمة التي وردة في المثال 12 " الفقير"، فتكون في الاستعمال العامي إما بفتح الفاء فتحافظ على معناها الفصيح أو تستعمل في مواطن أخرى بتسكين الفاء " الفْقير" لتأخذ معنى آخر، ويقصد بالـ" فْقِير" في العامية الشيخ الكبير الزاهد في الدنيا وصاحب رؤيا وتقوى وبركة في منظور العامة، ولا يسعى وراء الدنيا ويعيش على الكفاف.

ومن الألفاظ الفصيحة التي يستعملها المسرحي تلك التي يحاول من خلالها جلب اهتمام المتلقي لوضعية خاصة، فكلمة" التاريخ" في المثال 5و6، يرسخ للمشاهد علاقة المشهد بإطار الذاكرة و التاريخ ومن ثم فإن توظيف المؤلف للكلمة يعطي فهما مباشرا لمفهوم التوثيق التاريخي للحكاية كإرث تتناقله الأجيال في م5، الصيغة تعبر عن معنى أنه: "من شهد هذه القصة، وجب عليه أن يستدعي الذاكرة.

م5. اللي لحق الحكاية ، وجب يحضر التاريخ — ن1/ص40 ن2/ص18

م6.حاب تبهدلنا قبال التاريخ...

م7.قْلِيلْ الايمَانْ، قْلِيلْ الآمَالْ — ن2/ص24

م8. انْتُومَ اللّي تَفَّحْصُوا لَسْرَارْ — ن2/ص5

وهناك ألفاظ فصيحة أخرى مثل: " الآمَال" في م7، و كلمتي" مَحْرُوم" التي يقابلها في العامية "مسكين" ويقال "مقَطّع"، "السَّعَادة" ويقابلها في العامية " الفرحة" ، "الهْنَا" في م9، وكلمة "تِمثال" في م10، والتي يقابلها في العامية استعمال دخيل من اللغة الفرنسية" سطاتي" (Statut)، وكلمة "فِكرَة" في م11، والتي تنطق في العامية بفتح الفاء "فَكرة"، حيث أنكل الألفاظ الواردة في هذه الأمثلة استعمال فصيح يخدم السياق ويفي بالمعنى من بين أمثلة أخرى.

م9.كانش في الدنيا اللي محروم من السعادة كيما أنا ن2/ص20

م10.وأنا مع التمثال وكان يولي مرا ن2/ص37

م11.ما تقطعوش لياس، جاتنيفكرة ن3/ص46

م12. أنا الفقير نوصيك، بالعقل نداويك ن2/ص6

2- الفصيح في تحقيق الأسلوب الدرامي

إن من بين ما يمكن تشخيصه في الخطاب المسرحي هو توظيف المستوى الفصيح من أجل تحقيق الغاية الدرامية والتأثير على المتلقي بلغة يبلغ من خلالها المسرحي مراده الفني. إن من بين ما يرتكز عليه الحوار المسرحي هو التوظيف الأمثل للغة الخطاب ومن ثم فإن الألفاظ التي يختارها في حواراته المسرحية يتوجب أن تخدم البعد التعبيري الجمالي. ومن بين ما نلاحظه من خلال النصوص المسرحية المدروسة هو بروز المستوى الفصيح في سياقات درامية مختلفة خاصة تلك التي يحاول المسرحي أن يجسد رسائل مباشرة للمتلقي.

ومن جهة أخرى، فإنه وفي سياقات متعددة من مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي، نلمس التحول اللغوي في وضعيات حوارية يزدوج فيها العامي والفصيح وعادة ما يبرز الاستعمال الفصيح فيما يتلفظ به الراوي أكثر من غيره من الشخصيات المسرحية. ولعل ما يجلب الانتباه في لغة كاكي المسرحية، هو أنه عندما يكون الخطاب موجها إلى الجمهور يتم الارتكاز على التعبير الفصيح، ففي المثال13. من مسرحية القراب والصالحين، يتم توجيه الرسالة للمتلقي بصفة مباشرة بأسلوب فصيح:

م13." العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح ، عمل الخير يظهر في قوة الانسان على فعل الخير في نفسه، بكده واجتهاده، لأن المستقبل هو العمل والاجتهاد". (القراب والصالحين)

في نفس المنحى، يمكن أن نصف نفس الأسلوب في مواطن أخرى، ففي مسرحية "ديوان القراقوز" تؤدي الشخصيات في بداية المسرحية تفاعلا يخلق الفرجة ويجلب انتباه الجمهور في سياقات مختلفة، كالتعريف بالمسرحية وإعطاء فكرة مباشرة عنها بصيغة فصيحة وهو ما يجسده المثال التالي:

إذ يتوجه "المعلم" قائلا:

يكفي أَيَّا نَبْدَاوْ، سَيِّدَاتِي

الممثل1: سَادَتِي

الممثل2: آنِساتِي

الممثل3:فِرْقَةُالقَراقوز

الممثل4: تُقَدمُ لَكُم

الممثل5: تُمَثِّلُ لكم

الممثل6: تَلْعَبُ لَكُمْ

الممثل7: اليَوْم

الممثل8: رِوَايَة فُكَاهِيَّة

الممثل10: مِنْ طَبْع القراقوز

بالنظر إلى هذا المقطع من مسرحية ديوان القراقوز والذي نجد فيه تقديما للمسرحية، نلاحظ بأن كل الألفاظ الواردة فصيحة علما أن الوضعية اللغوية في هذا الصدد تعكس بأن الخطاب موجه مباشرة للمتلقي، ومن منطلق أن المؤلف يعي بأن التبليغ المسرحي يوجب استعمال الوسيط

الأنسب الذي يفهمه الجمهور، فهو في توجُّهِه إلى الجمهور بلغة فصيحة، يثبت لنا في ذات الوقت، بأن العربية الفصحى في شكلها السلس والمسترسل لا يطرح إشكالا لدى المتلقي. فإذا أخذنا على سبيل المثال الألفاظ في المقتطف م14، نلاحظ كيف أن الخطاب المسرحي يمكن أن يقوم على استعمال فصيح مفهوم لدى الجميع، ولا يقتصر بلوغ الغاية التبليغية على المستوى العامي فحسب، والأمثلة 13 و 14 ، 15، 16 تعزز هذا الاستنتاج إلى جانب عينة أخرى من معطيات المدونة.

م14.اليُوم رِواية فُكَاهِيَّة، مِنْ طَبْعِ القراقوز ن2/ص6

م15.وْرَاحْ زَمِن التّطَفُّل وَالاسْتِخْفَاف بِعُقُول النَّاس البُسَطَاء ن3/ص80

م16.وَلَا يَعيشُ فِي القَرِيَةِ إِلَّا مَنْ يَكِدُّ وَيَعْمَل ن3/ص80

وفي سياق توظيف المستوى الفصيح من أجل تحقيق الغاية الدرامية، نلاحظ في المقتطفات (م17 وم.18 وم19) كيف أن كاكي يستعمل الألفاظ الفصيحة لبناء المعاني التي تنقل المتفرج إلى فضاء حكائي مستوحى من القصص الخرافية العالمية التي تأثر بها المسرح العربي وتأثر بها في تجربته، من قبيل "ألف ليلة وليله" حيث أن الألفاظ المستعلمة في الأمثلة التالية تنتقل بالسامع المشاهد إلى استحضار صور عن الموروث المشترك من جهة، وتحقيق اندماجه وتأثره بالسياق الدرامي كأحد الغايات المنشودة من وراء العرض المسرحي.

م17. تْقُولْ رَانِي نْحَاجِي فِيكْ حَجَّايَاتْ أَلْف لَيْلَة وَلَيْلَة ن2/ص18

م18. رَاه حَاب يَعِيشْ مَاعَاشُوا المْلُوك نْتَاعْ أَلْف لَيْلَة وَلَيْلَة ن1/ص56

م19. في ذَاتِي شَعَّلْتِي شَعَّالَة، يَا مَلِكَةَ الأَرْيَام ن2/ص19

م20.اطْلُبِ العِلْمَ وَلَوْ كان(إدخال عامي)في الصين ن2/ص25

3- توظيف القوالب الثابتة:

وفي مضمون تجاور الفصيح مع العامي في لغة المسرح فإن من الوضعيات التعبيرية التي تتضمن تراكيب فصيحة تلك القوالب التي نقلها المسرحي من الفصحى إلى خطابه دونما تغيير فيها وذلك تبعا لطبيعتها الثابتة أو ما يمكن أن يندرج تحت القوالب الثابتة أو التعابير الاصطلاحية الفصيحة. إن هذه القوالب الفصحى في الكلام العامي تشكل مؤشرا قد يعكس البعد التعليمي والثقافي للمتكلم ولا سيما تلك الأقوال المتضمنة لألفاظ سهلة لا تستدعي عناء في فهمها والتي دخلت في العادات الكلامية ولاسيما في سياقات ذات مغزى أخلاقي، فحين يراد نصح أحدهم بالعمل يقال:" من جد وجَد، ومن زرع حصد"، ومنها ما هو ذو بعد مرجعي ديني حسب المقام كالتحية بالسلام وتشميت العاطس، والحمد والتبريك والدعاء لأحدهم، وعبارات التهاني والتعازي و كلها مواقف تلزم المتكلم استعمال قوالب ثابتة على سبيل الاقتداء وملائمة الموقف بتراكيب نابعة من التربية الدينية الأخلاقية في المجتمع.

وفي نطاق الخطاب المسرحي لدى كاكي يمكن رصد الكثير من التعابير الاصطلاحية التي ترتبط

م21. جايين من قرون الجبال ،من الثُّلثِ الخَالي ن2/ص5

بالعربية الفصحى فمنها ما هو في مضمون المثل المشهور (المثال 20)،

ومنها تعابير ترتبط بالمصطلح الديني (المثال 22 " جنة الرضوان "و المثال 24: " لمن تقرأ زابورك يا داوود") ومنها ما هو ألفاظ متلازمة (المثال 21: " الثلث الخالي" و " تاج الياقوت" في المثال 23)، ومنها ما هو ذو بعد أخلاقي كعبارات الشكر في المثال (25 : " لا شكر على واجب").

م22. خرجو من جنة الرضوان وين رايحين	ن3/ص
م23. شفوليلباس حر صيني وتاج الياقوت	ن2/ص32
م.24. لمن تقرأ زابورك يا داوود؟	ن1/ص20
م25. مكان ما تردولي انتما ولادي ولا شكر على واجب	ن2/ص13

4- مفردات اللغة الخاصة:

يحمل النص المسرحي تعددا في المواقف المنتجة لدلالات مختلفة ترتبط بسياق المتكلمين في واقعهم، ولأن ولد عبد الرحمن كاكي من الرواد الذي حاولوا من خلال تجربتهم المسرحية تجسيد الواقع بشتى قضاياه كأداة لتجسير العلاقة بين العمل المسرحي والمتلقي، وفي خضم ذلك يحاول نقل التجارب من الحياة بلغة تعكس وضعيات حية لا يجد المتلقي إشكالا في استيعابها. ففي مسرحية الكل واحد وحكمه" على سبيل المثال، ينقل كاكي مواقف توجه اللغة المسرحية وتؤطرها بألفاظ خاصة تابعة للمقام الذي ينشأ خلال الحوار المسرحي.

فمن بين المواقف التي تبرز هنا في ذات المسرحية ما تعلق بالموقف الخيالي والخرافي لمحاكمة" جبور "العجوز في عالم الجن، حيث أنه في مجريات الحوار تطفو مفردات فصيحة تابعة للإطار القانوني

(وضعية المحاكمة) من قبيل: "قاضي"، " محكمة"، "الحق"، الظلم"، " محامي"،" قضاة" إلى غيرها من الألفاظ التابعة لحقل دلالي خاص.

وعند تفحص النصوص المسرحية لكاكي، يمكن تمييز عدة مواقف تعكس اللغة الخاصة، والتي تندرج تحتها ألفاظ فصيحة وثابتة لدى الأفراد في ممارستهم الكلامية. فمن الألفاظ ما هو مدرج تابع للثقافة السياسية والإدارية مثل: "جمهورية" ، " رسمية" ومنها ما هو تابع للغة القانونية مثل " القانون"،" القضية"، ومنها ما هو تابع لمعرفة فقهية مثل " العقيدة" ، "المفتي"، "تكليف" ومنها ما هو تابع للمهنة مثل " صحفي" ، "ممثل" ومنها ما مصطلح في مجال ثقافي أدبي وفني مثل " الرواية"،" المسرحية"، " الشاعر". وهنا يمكن إدراج الأمثلة التالية من المدونة كالتالي:

م26.كانش **صحفي** في الصالة	(مهنة)	ن2/ص35
م27. أيا يرسلوا ا**لجمهور**يتفهوا	(سياسي)	ن2/ص30
م28.راجل عمتي مفتي	(ديني)	ن1/ص3
م29. رانا نلعبوا في **رواية**(أدبي)		ن2/ص13
م30. راه باقي غير **العقيدة**	(ديني)	ن1/ص50
م31. راهم حبين يزوجوني بسيف،هاذ الشيء **تكليف**	(ديني)	ن1/ص46
م32.راهم دايرين**جلسة**	**(يقانوني)**	ن1/ص63
م33.صحيح مين راك تسال في **المفتي** و **القضاة**	**(قانوني)**	ن1/ص3
م34.كن **جمهورية** كي كل امرة منكم تجيب ربعة	(سياسي)	ن1/ص13
م35.ماشي هدرة وكان رجعت **رسمية**	**(إداري)**	ن1/ص55

م36.وانا في مضرب **الراوي**	(أدبي)	ن1/ص6
م37.يَحْكُوا عْلِيه فَي**الزَّابُور**	(ديني)	ن1/ص1
م38.في **قضية** الزواج **بالحقوالقانون**	**(قانوني)**	ن1/ص63
م39.تحلف عليهم **ضباط**والا **قباطن**	**(عسكري)**	ن3/ص

وتطرح هذه الألفاظ وغيرها، من خلال النصوص المسرحية، جانبا مهما في تداخل الفصيح والعامي في لغة المتكلم الجزائري بشكل عام، وتعبر عن مدى تأثير المحيط الثقافي والمعرفي الرسمي على لغة الناس.

وتبعا لذلك، فإن مسرح كاكي نموذج يعكس هذا الإطار بشكل بارز، حيث تتضمن مدونة البحث العديد من الوضعيات اللغوية التي تتعدد فيها الألفاظ الفصيحة والتي تؤثر في لغة الخطاب المسرحي كقالب يتجاوب مع كل الشرائح في المجتمع الكلامي.

5. توظيف الفصيح في الخطاب المسرحي:

من بين النتائج التي يمكن تسطيرها من خلال دراسة المدونة النصية، هو أن استعمال عبد الرحمن ولد كاكي للألفاظ الفصحى في خطابه المسرحي يجلي لنا القالب التعبيري البديل الذي حاول المؤلف إدراجه بحيث تضمنت في النص المسرحي صيغا فصحى نعتبرها بمثابة بدائل لغوية تجعل الخطاب المسرحي في غنى عن الألفاظ العامية.

وفي هذا النحو، وفي إطار وصف هذا المظهر اللغوي، يمكن إحصاء العديد من الصيغ الفصحى المدرجة في الخطاب، حيث يمكن عرض مقتطفات من الحوار المسرحي كالتالي:

م40. المرأة: يا يما الحاج جبور أكبر من**أبي** ن1/ص38

م41. الرقاد كي المماة ينسي هاد الحياة وخطرات يغنينا **بحلامه** ن1/ص28

م42.**أخفى**عليهم الكلام اسمعي يا الولية واتحلي الباب احنا رانا رايحين ن3/ص46

م43. الشاعر **إذا** جاع يولي مداح ن2/ص32

م44. **إذاصعدتوا** روحوا **لأهل السماء** ن1/ص71

وفي وصف الأمثلة، نلاحظ كيف أهمل المؤلف المتوفر من الألفاظ في العامية لينتقي ما يقابلها في الفصحى، ففي م 40، نجد عبارة "أَبِي" علما أن السائد في المجتمع الكلامي الجزائري يتضمن ألفاظ مثل: بابا، بّا، بويا، بُّيْ. ونفس الشيء بالنسبة للمثال 41، أين ورد اللفظ الفصيح "أحلام" (وخَطْرَات يَغْنِينَا بأَحْلَامه")، والتي جاءت بديلا عن اللفظ العامي " امْنام"، والجمع "امْنَامَات".

ومن البدائل الفصحى في الخطاب المسرحي فعل "أخفى" " يخفي" والذي جاء بصيغة الأمر في المثال 42 :" **أخفى**عليهم الكلام" أي لا تبوحي به،والكلمة نادرا ما تستعمل في العامية بهذه الصيغة ويدرج الجذر" خفي" " هاذ الشي ما يَخْفَاش عليك" بصيغة النفي أي" لا يخفى عليك هذا الأمر". بينما إذا أريد التعبير عن صيغة الأمر فتستعمل ألفاظ أخرى مثل: "دَرَّقْ"، بمعنى أغفل، و" خَبِي"، دسّ" بمعنى " خبئ .

في المثال 43، 44، جاءت " إذا" الشرطية بصيغتها الفصيحة، بينما تنحرف في العامية إلى " إلَا" بفتح الام ومدها، و" يْلاَ " بحذف الهمز وتسكين الياء في الابتداء، وفي استعمال الأداة " إذَا" نوع من رد العامي لأصله الفصيح.

وفي نفس الإطار، تم إدراج الفعل " صعد" ويعني ارتقى، علا في العبارة: "إِذَا صْعَدْتُوا، رُوحُوا لِأَهْلِ السماء" بحذف ميم الجماعة وتعويضها بالواو مع المد في الآخر، ويقابل اللفظ في الاستعمال الدارج عند العامة بالفعل " طْلعْ"، حيث يقال: " رَاهْ طَالَعْ فْ ادّرَجْ" ولا يقال " راه صاعد"، ويقال " طْلَعْتُو اَلسّطَحْ" ولا يقال " صْعَدْتُوا للسطح" ، إذ أن الفعل "صَعِدَ" في هذا السياق لفظ مدرج يراد به تفصيح التعبير وتقريبه من الاستعمال الصحيح.

وفيما يلي، نعرض جدولا يلخص عينة من الأمثلةالتي تحمل بعض الألفاظ التي اختارها كاكي في مواقف متباينة خلال مسرحياته، حيث تؤدي هذه الألفاظ دورها في الخطاب كبديل فصيح لألفاظ عامية، وهذا الاستبدال يجسد إثراء للخطاب المسرحي لما له من دور في تهذيب لغة الحوار المرتكز على الاستعمال العامي. (الشكل الموالي أمثلة من عينة البحث)

الاستعمال العامي	البديل الفصيح في النص المسرحي	الصيغة في الحوار المسرحي	رقم النص/ الصفحة
با ، بابا	أبي	المرأة: يا يما الحاج جبور أكبر من أبي	ن1/ص38
منامات	أحلام	الرقاد كي المماة ينسي هاد الحياة وخطرات يغنينا بحلامه	ن1/ص28
دس- درق	أخفى	أخفى عليهم الكلام اسمعي يا الولية ... احنا رانا رايحين	ن3/ص46
إلا	إذا	الشاعر إذا جاع يولي مداح	ن2/ص32
يلا / طلع	إذا / صعد	إذا صعدتوا روحوا لأهل السماء	ن1/ص71
سقعت	أشع	إذا شعت الشمس	ن1/ص41
مليحلك -خيرلك	أفضل	أفضل تروح تصلي	ن1/ص5
غير	إلا	معنديشي دار أنا إلا قراب	ن3/ص5
المنام	الأحلام	هذا الشيء يصرا غير في الأحلام	ن1/ص45

المأكلة	الأكل	في الصح ما تبغيش ترافقني وفي الأكلتبعني	ن2/ص10
تخوف	الآن	الآن فهامتك مروعة	ن1/ص5
بالجهد (الصوت)	الجهر	ما قلتش الشيء جهرا	ن1/ص31
الهدرة- الكلام	الحديث	انت راجل جاهل في هذا الحديث	ن1/ص64
الصح	الحقيقة	ولكن هذي هي الحقيقة	نص1/ص8
الكوافير	الحلاق	الحلاق يجي للدار يحلقلي	ن1/ص12
الهنا	السعادة	كانش في الدنيا اللي محروم من السعادةكيما أنا	ن2/ص20
ماتسقسيش	السؤال	خطيك من السؤال يا سعدي	ن2/ص36
البز -الدري	الصبي	الجماعة: الصبي، الشاب ، الشايب و العجوز	ن2/ص4
الزغا -الهاراج	الصراخ	في القراقوز يكثرالصراخ	ن2/ص27
الخدمة	العمل	قليل العَمَل، قليل الشجاعة	ن2/ص24
فصيح مدرج	الفقير	أنا الفقير نوصيك، بالعقل نداويك	ن2/ص6
قاع	الكل	راكمالكل هنا	ن2/ص5
الهدرة- الكلام	المقال/القول	يا المقال سمعته يا مانيش عاقل	ن1/ص64
مالين -صحاب	أهل	روحوا لأهل السماء	ن1/ص61
يبكوا - يتباكاو	باكيات	رجعوا من ذاك الوقت باكيات	ن1/ص59
لبسة	بدلة	ونعلمك بدلة العساس اللي كان شريكك	ن3/ص72
رجلة	بسالة	وهاد الشيء يبان له بسالة	ن2/ص35
كرش	بطن	ما صاب طعام للبطن	ن1/ص42
مور	بعد	اشتى نديروابعد العشا	ن1/ص29
مورألي	بعدما	بعد ما يحكموا في القضية ردنا الخبر	ن1/ص63
توصل	تْبَلَّغْ	أفضل هاك تبلغ (الخبر)	ن1/ص5

فصيح مدرج	تفحص	اتم اللي تفحصوا لسرار	ن2/ص5
تفرق- تميز	تفرز	قليل من الناس تفرز بين جنون البحر وجنون البر	ن1/ص61
تحوس -دور - تموج	تفسح	تخرجتتفسح يا سيدي	ن1/ص29
متعلم، قندوز	تلميذ	اتنجم تكون عندي تلميذ	ن1/ص24
دير	ثبت	ثبت عقلك بعقول الجامدين	ن2/ص6
حساد	حسود	والحسود ما يشوف الخير	ن4/ص2
راي/ بزاف	رأي / يكفي	رأي سيدي يكفي في هاذ المسألة	ن1/ص20
ولى	رجع	اليوم ارجعت محامي، انسان راه حاس روحه مظلوم	ن1/ص60
مرتك/دارك	زوجة	زوجتك سميها فيروز	ن2/ص5
خوان	سارق	انت سراق	ن1/ص74
خدم	سخر	وإلا حبيت تسمع للأمة سخر براح في الحومة وخلصه	ن1/ص2
هانيين	سعداء	راكمسعداء	ن1/ص71
لمان	سلامة	قول هاذ الشي في سلامة	ن1/ص5
تحواس	سياحة	احنا ناسسياحة	ن2/ص5
كوراج- سجاعة	شجاعة	شوية شجاعة	ن2/ص25
لابوليس	شرطة	لوكان جا من ناس الشرطة	ن1/ص3
لابوليس	شرطة	وإذا جا من الشرطةنقولو باش يمنع الغلطة	ن1/ص3
بوليسي	شرطي	ولد خالتي شرطي	ن1/ص3
بصح	صحيح	ثبت مليح إذا صحيح السيد مظلوم	ن1/ص63
بصح	صَحيح	هذا الشيء صحيح وراه ظاهر علي	ن1/ص28
مشيتوا- طلعتوا	صعد	إذا صعدتوا روحوا لأهل السماء	ن1/ص71
بَشكَات	صمت	لا لا ولكن أفضل للإنسان يقضي حاجته في صمت	ن1/ص56

باين	ظاهر	هذا الشيء صحيح وراه ظاهر علي	ن1/ص28
نيشان	على صواب	تجربة قرون طويلة إذا يكون الفرز على الصواب	ن1/ص63
بالعاني -	عمدا	حوس على المال عمدا	ن1/ص59
بلعاني	عمدا	كاين اللي قال عمدا (هي)حوست على المات	ن1/ص59
فات الحال	فات الأون	فات الأوان، كل شيء انقضى وتغير	ن3/ص80
فصيح مدرج	فكرة	ما تقطعوش لياس، جاتني فكرة	ن3/ص46
دروك	في الحين	في الحين المنام ينقضى	ن2/ص29
في روحي	في ذاتي	راني نحس نيران في ذاتيشاعلة	ن2/ص19
بزاف	كثير	ينحسب مال كثير	ن1/ص60
بصح	لكن	ولكن هذي هي الحقيقة	ن1/ص8
بصح	لكن	ولكن ما عندي لمن نفتح قلبي	ن1/ص53
ما يبقاش	لن	لن يبقى لا درويش ولا خديم	ن3/ص80
كيما-كي	مِثل	نكذب وكان نقولك وكان قولك راه مثل الصفاح	ن1/ص47
بوقاضو- لافوكا	محامي	راك مرسول من عند المحامي	ن1/ص63
مخيون- مسروق	مسلوب	شحال من واحد بشر مسلوب	ن1/ص48
لخبار -	معلومة	كل ذا المعلومات في راسك	ن2/ص35
نقي	منظف	هذا الناس في لباس منظفين،...،هاد الناس أسيادي منظمين	ن3/ص
مربي	مؤدب	اللي مؤدبيعيطلك سيد الحاج	ن1/ص14
نتمنى	نأمل	نأمل ندير الخير	ن3/ص60
نسقسي	نسال	لا غير حاب نسالة برك	ن1/ص29
قصيدة -شعر	نظم	بركاني من الهدرة شوفلينظم عربي	ن2/ص19
يخُصّ/ يْليقْ	وَجَبَ	اللي لحق الحكاية وجب يحضر التاريخ	ن1/ص40

صاحي/نايض	يقض	رانا نومو ولا رانا فياليقضة	ن2/ص15
يهدر	ينطق	الما اللي يغني والتفاح الي ينطق	ن2/ص35

6. البدائل الوسطى بين العامي والفصيح:

من خلال مدونة البحث فإن الألفاظ المستعملة في الخطاب المسرحي عند ولد عبد الرحمن كاكي، تعكس الظواهر اللهجية في المجتمع الكلامي الجزائري، والتي وإن كانت تنحرف ولاسيما على المستوى الصوتي والفونولوجي لما يحدث من حذف وإسقاط للأصوات في الكلمات بغية تسهيل النطق والاختصار والاسترسال، إلا أن هذه الألفاظ في غالبيتها تقترب كثيرا من الصيغ الفصيحة، وفي هذا النطاق فإنه تبعا للإطار الذي سبق وصفه بخصوص توظيف البديل الفصيح في الخطاب المسرحي فإن من بين ما يمكن استنتاجه من خلال تشخيص النصوص المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي هو اختياره لبدائل وسيطة من بين ما هو متوفر من صيغ وألفاظ في حيز الاستعمال العامي.

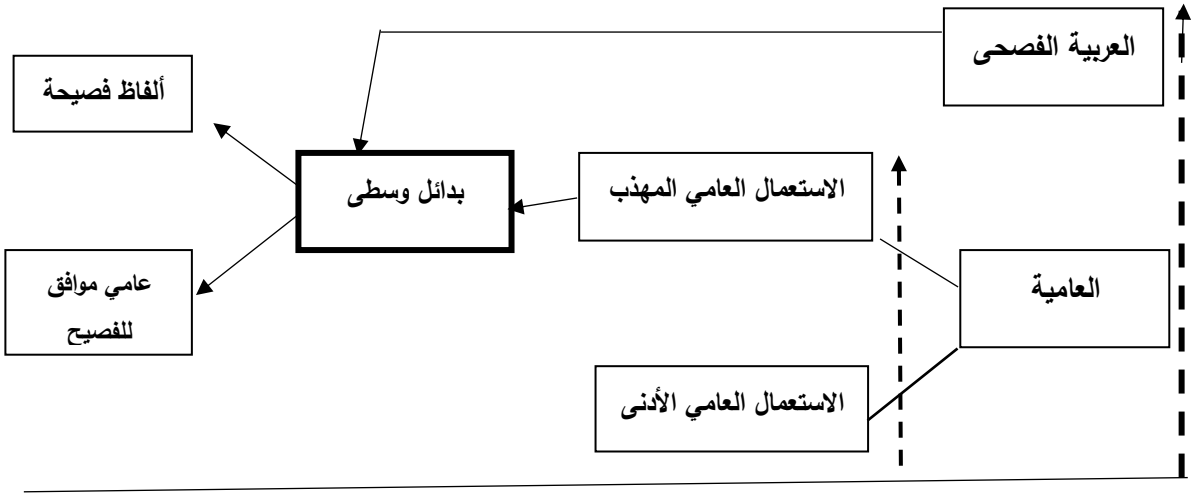
وتبعا لهذا السياق وبالنظر إلى معطيات المجتمع الكلامي الجزائري فإنه يمكننا تصنيف مستويين رئيسيين في العامي، الاستعمال العامي الأدنى والذي يبتعد عن الفصيح ابتعادا كبيرا،وهو الحقل الذي يتضمن معطيات الممارسة الكلامية في إطارها القاعدي والعامي اليومي والذي يتألف من أشكال وموارد مختلفة، منها جذور اللغة العربية الفصحى والتي دخلت عليها مؤثرات لهجية صوتية ومورفيمية فانحرفت عما كانت عليه، أو مصادر لغوية دخيلة على الاستعمال بموجب العوال التاريخية واحتكاك اللغات.

وفي الجهة الأخرى، نصنف الاستعمال العامي المهذب وهو الذي يتضمن الصيغ الموجودة في العامية وهي أقرب للفصحى إلى جانب الألفاظ الفصيحة المدرجة مع مر الزمن بسبب العوامل المختلفة

مثل البعد الديني وما يحمله من معرفة بالفصحى، وكذلك بسبب انتشار التعليم والمستوى الثقافي والتعامل الرسمي الإداري والمبادلات التي تفرض استعمال الفصحى كوسيط شفهي أو كتابي، بالإضافة إلى تأثير وسائل الاعلام الناطقة بالفصحى وارتفاع نسبة القراءة في المجتمع والتأليف.

إن كل هذه العوامل وغيرها تساهم في خلق مساحة لغوية وسطى تتأثر بالفصحى وتؤثر في العامية فينتج مستوى يتضمن بدائل لغوية يكون موردها الأساس تابع لمستويين أساسيين الأول فصيح والآخر يشمل ما تستعمله العامة ويكون أقرب إلى الفصيح أو ما يمكن تسميته استعمالا عاميا مهذبا. والتقاء هذين الموردين في الاستعمال يشكل ما نقترح تسميته في هذا السياق بمستوى "البدائل الوسطى"(Intermediate variants) ، كمكون أساسي في النموذج الذي نعرضه لوصف الأشكال التي تتوسط العامي والفصيح في الشكل التالي:

نموذج البدائل الوسطى بين الفصيح والعامي



في هذا النموذج نعتبر بأن المستوى العامي لا يستقر على وتيرة واحدة في نطاق المصل اللغوي (Linguistic continuum) ولكنه تبعا للعوامل الموصوفة أعلاه (البيئية والتاريخية و البعد الديني و الثقافي والتعليمي إلى غيرها من العوامل) يعيش بفعل هذه العوامل تبلورا على صعيد الاستعمال ينشئ ازدواجا داخليا في المستوى العامي نفسه، ويتضمن هذا الازدواج نوعين من الاستعمال ، الاستعمال العامي الأدنى والمستوى العامي المهذب الذي يتضمن البدائل الوسيطة كما سبق وصفه؛ والتي تستمد مواردها من خلال توظيف وإدراج الألفاظ الفصيحة في سياق الكلام وممارسة عملية اختيار لغوي على المستوى العامي لانتقاء ما هو أقرب للفصحى، لينصهر كلا المستويين في قالب متكامل بالنظر إلى تحقق التجانس بين مواردهما اللغوية أي الألفاظ الفصيحة والألفاظ العامية المهذبة.

وتبعا لهذا المحتوى، يمكن نجري إسقاطا على بعض الصيغ التي توضح هذا المفاد وكذلك بالنظر إلى معطيات المدونة كما يلي:

فعلى سبيل المثال وبالنسبة للضمائر في العامية الجزائرية، فإنها تحتفظ بالصيغة الفصيحة عدا بعض الاستثناءات التابعة للقالب الذي يفرضه التنوع حسب الجهة، إلا أنه في النص المسرحي المقصود بالدراسة، يعتمد المؤلف على صيغة واحدة كبديل وسيط بين الاستعمال الفصيح والاستعمال العامي، أو بصفة أخرى، يأخذ من التنوعات العامية ما يتطابق أو يقترب أكثر من الفصيح.حيث يمكن أن نعرض ذلك من مادة الحوار المسرحي كما يلي:

7. الاستعمال اللغوي الوسيط:

يتجسد الاستعمال اللغوي الوسيط (Intermediate usage) بإدراج ألفاظ في الخطاب اللغوي من المستويين الفصيح و العامي أو من أحدهما حيث تنشأ مدخلات هذا القالب كبدائل وسيطة تتوافق مع المعيار الفصيح وقد تختلف عنه بانحراف صوتي أو حذف أو قلب في للمعنى بدرجة لا تجعلها تخالف الفصيح مخالفة جذرية، وفي شتى الأحول، لا تنتمي البدائل الوسيطة لحيز لاستعمال لعامي الأدنى أو المستوى العامي الذي يضم الألفاظ والتراكيب البعيدة بعدا جذريا عن المعيار الفصيح كتلك التي الألفاظ الذي المنتمية للاستعمال الفرنسي أو الاسباني وتنصهر في الاستعمال العامي.

من ذلك تكون موارد المتغير الوسيط على الشكل التالي :

أ- **من المصدر الفصيح (م.ف):** وذلك بإدراج الألفاظ والصيغ الفصحى والحفاظ على شكلها ودلالتها في الخطاب. في المثال التالي يؤدي يقع البديل الوسيط من مصدر فصيح، حسب الحالتين التاليتين:

الحالة 1: البديل الوسيط (ب.و) اختيار بين فصيح وعامي مهذب :

فصيح:	**وسيط**	**عامي مهذب**
(1) إنه يبحث عن **السعادة**	(2) رَاهْ يْدَوّرْ عْلَى **السَّعَادَة**)	(3) رَاهْ يْدَوّرْ عْلَى**الهْنَا**)

(ب.و): **السَّعَادَة**

الحالة2: البديل الوسيط اختيار الفصيح و ترك العامي الأدنى:

فصيح	وسيط	عامي أدنى
(1) سيخرج في الحِين	(2) راه خارج فـ لْحِين	(3) راه خارج ضروك

(ب.و): فلْحِين

من مصدر عامي مهذب:

فصيح:	وسيط	عامي مهذب
(1) يجب عليك أن تعمل	(2) لازم عليك تخدم	(3) لازم عليك تخدم

(ب.و)

من وظائف الاستعمال اللغوي الوسيط استبدال العامي الأدنى بما هو متوفر من بدائل ذات قرابة بالفصيح وتستبعد الألفاظ من الأجنبي المنصهر مثلما هو موضح في المثال أدناه:

فصيح:	وسيط	عامي أدنى
(1) أوقفه الشرطي	(2) حبسه الشرطي	(3) حبسه البوليسي

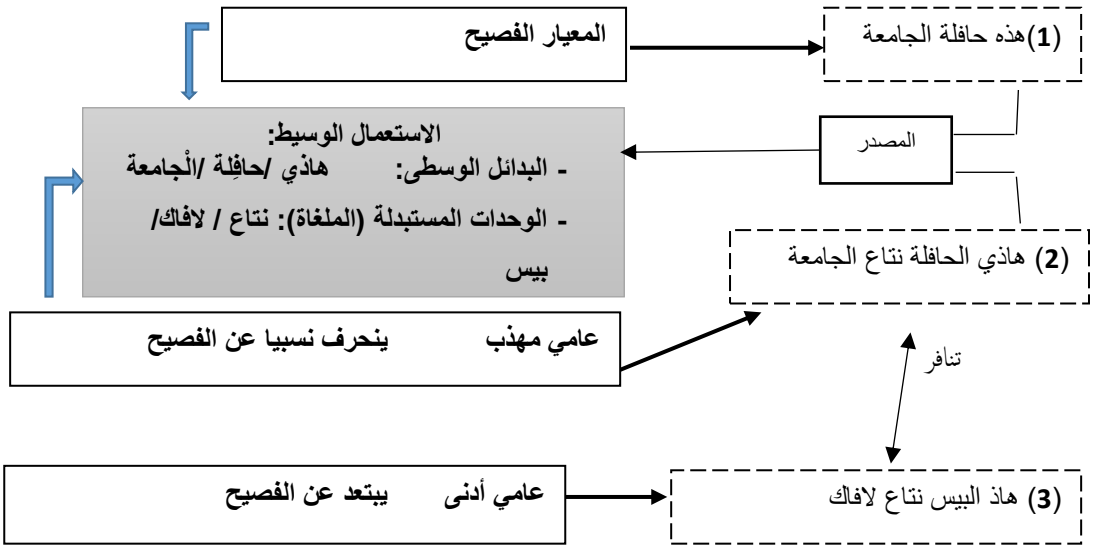
(ب.و) : لفظ "شُرطي"

هذا بالإضافة إلى ألفاظ أخرى مولدة بسبب تحول في نماذج التواصل (ألفاظ مثل: فايسبوك، ميساج، أساماس، يطاغي، أجوتي، واتساب،،،إلخ). وفي هذا المستوى عدد من الألفاظ المولدة لظروف معينة فشاعت في الاستعمال العامي كما وصفنا مثل كلمة " حيطيست" للتعبير عن العاطل عن العمل، وهو لفظ يقوم على الإلصاق، أي الجمع بين مفردة عربية عامية: "حَيْط" (أصلها الفصيح الاسم المفرد" حائط") ولاحقة أجنبيةiste– (Suffixe adjectival).

وكما هو معروف يتغذى هذا المستوى العامي الأدنى بالألفاظ الأجنبية المنصهرة في الاستعمال بشكل كبير، فمثلا الكلمتان " لْبيس" أي الحالفة و" لافاك" أي الكلية، في الجملة العامية:

" هذا **البيس** تاع **لافاك**" (Le bus de la faculté)

تستبدل في الاستعمال الوسيط بجملة أقرب إلى الفصيح في: هاذي الحافلة نتاع الجامعة"، حيث يمكن عرض هذا المثال من خلال العبارات (1. 2. 3) تبعا للمستوى اللغوي الذي تنتمي إليه كالتالي:



ومن هذا، فإن الاستعمال الوسيط توظيف للعامي المهذب وتوسيعه وإثراؤه بإدراج الفصيح في الخطاب، وهذا الادراج ناتج عن عدة عوامل تنقل تأثير الفصيح في العادات اللغوية وترسيخها مثل تأثير المستوى الثقافي والتعليمي والسوسيو-مهني للأفراد، وأثر وسائل الاعلام المسموعة والمرئية وغيرها من العوامل.

أما القالب المهذب فهو مستوى لغوي ينتسب للعامية ولا يخالف الفصحى، وفي هذا المستوى يتم استبدال ألفاظ العامي الأدنى بما يقارب الفصيح. وأما العامي الأدنى فيتضمن استعمال الألفاظ ذات اصطلاح عامي يبتعد ابتعادا جذريا عن الفصحى.

8. الاستعمال اللغوي الوسيط في الخطاب المسرحي

من خلال مدونة البحث، يبرز الاستعمال الوسيط بشكل كثيف في الحوارات المسرحية، ومن ثم يمكن القول بأن ولد عبد الرحمن كاكي قد اختار لغته المسرحية بشكل يوظف فيه الفصيح والعامي المهذب بقدر بشكل منسجم. ورغم أن العامية هي القالب الطاغي في مسرحياته إلا أن ذلك لا ينفي اهتمام كاكي بالوسيط اللغوي الفصيح وتوظيفه بشكل يتماشي وغايته في تبليغ المتلقي وإيصال السياقات الدرامية. في هذا الشأن، يمكن عرض عينة من الحالات التي يطفو فيها الاستعمال اللغوي الوسيط والذي يعكس توجه المسرحي في اختيار لغته في ميوله للتهذيب والابتعاد عن العامي الغريب.

والحالات التالية تدل على هذا التوجه، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال رصدناه من ألفاظ ذات دلالة في هذا السياق والتي تظهر في الأمثلة التالية:

م1 .الجوهر: يا يما الحاج جبور أكبر من **أَبِي** .. ن1/ص38

م2. سامحني يا **أَبِي** نقول لك كلمة ن1/ص9

- يتضمن م1، وم2 من النص، اللفظ: "أَبْي" وهو فصيح وهو يتوسط مجموعة الألفاظ المستعملة في العامية: ما يقترب من الفصيح: "أبي" يقابل في العامية الأقرب للفصيح لفظ: الْأَبْ (نتاعي) بتسكين الباء، و" الوَالِد" وما هو شائع ومتغيرحسب مناطق الوطن: (بَابَا، بّويْ، بُويَا، بَّا) كما وصفنا منقبل، ومن هنا فالنص قد اختار اللفظ الأفصح، ونجد ذلك في مقامات عديدة في النصوص المسرحية.

م3 .وخطرات يغنينا **أَحْلَامَهْ**ن1/ص28

م4. هذا الشيء يصرا غير في **الأَحْلَامْ**ن1/ص45

- في م3.وم4 أعلاه، نلاحظ كيف يستعين المؤلف باللفظ الفصيح "أَحْلام" عوض ما هو متوفر في العامي ويقابل لفظ " مْنَامَات". بالإضافة إلى في كلا العبارتين تحافظ الهمزة على مكانها ولا تحذق ولا تعوض وفي هذا إدراج للفصيح لأنه حافظ على صورته في الكلام. والأمثلة كثيرة على ذلك في المدونة، ويمكن ملاحظة ذلك في الصيغ اللاحقة في هذا النطاق.

م5. **إذا** اصعدتوا روحوا لأهل السماء. ن1/ص71

م.6. **إذا** خطب مرا صغيرة بلا شك راهي تغيض ن1/ص11

م7. ثبت مليح **إذا** صحيح السيد مظلوم ن1/ص63

يستعمل النص بعض الأدوات اللغوية بصيغتها الفصحى مثل " إذا" في الأمثلة 5، 6، 7 ، رغم أ، ما هو مستعمل يخالف ذلك بحدف الهمزة في " يذا"، وتعويضها بياء للابتداء. أو تلفظ أحيانا " إلا بكسر الألف وفتح اللام ومدها، أو تعوض الكسرة بياء فتنطق " يْلا"، حيث يمكن مقابلة مستويات هذا اللفظ من م5، كالتالي:

في نفس المثال 5: اللفظ "صْعدتوا" من الفعل " صعد" استعمال فصيح بتغيير صوتي بقلب الفتحة إلى سكون في فاء الفعل، وحذف ميم الجماعة التي تعود على ضمير" أنتم"، وتعويضها بواو ومد في

الأخير. والمعروف في الاستعمال العامي استعمال لفظ" طْلعْ" وليس"ْصعَد" ومنه فقد وظيف النص المسرحي لفظا فصيحا غير شائع في استعمال العامة.

م8. **أخفي** عليهم الكلام اسمعي يا الولية واتحلي الباب احنا رانا رايحينن3/ص46

في م8، الفعل " أخفى" من يخفي إخفاء فهو مَخفي، وهو نص المسرح استعمال بشكلهالفصيح، ويمكن أن نجده في الكلام العامي في صور مختلفة مثل في قول العامة " ذَا الشِّي مَا يَخْفَى عْلِيكَ" يعني " هذا الأمر لا يخفى عليك" أي أنك على علم به ، وفي قولهم:" القضية ماهيش خافية" أي : القضية ليست خَفِيَّة. إلا أن اللفظ في النص قد ورد في صيغة الأمر"أَخْفِي" والتي لا نجدها مستعملة في العامي بخصوص هذا اللفظ، حيث تستعمل ألفاظ أخرى مثل: "دسّ" ، خبّي" مقابل ، خَبيء". ويمكن وصف مستويات اللفظ تبعا للمدونة كالتالي:

المستعمل في النص المسرحي	العامي		المعيار الفصيح
يَخْفِي	يَخْفي /يْخَبِي	يْدَسْ/ يْدَرّقْ	يُخْفي /يُخَبِّئُ

وعلى نفس المنوال، يمكن عرض مجموعة من الأمثلة في جدول يلخص بعض الألفاظ من مادة المدونة حيث نلاحظ أنها نتيجة لتقاطع بين المستوى المعياري الفصيح والمستوى العامي المهذب، وذلك من خلال الشكل التالي:

الرقم	الألفاظ من مادة المدونة		التنوع الدارج		المعيار الفصيح
			عامي مهذب (يقترب نسبيا من/ أو يوافق الفصيح)	عامي أدنى (ينحرف نسبيا أو كليا عن الفصيح)	
م1	ن1/ص38	أَبي	الْأَبْ (نتاعي)، الوَالِد	بَابا، بّويْ، بُويَا، بَّا	أَبِي / وَالِدي
م2	ن1/ص28	أحلام	امْنَامَاتْ		أَحْلَامٌ
م3	ن1/ص71	**إذا اصعدتوا**	**إذا**- يذاطلعتوا	**يلا- إيلا**طلعتوا	**إذاصعدتم**
م4	ن3/ص46	يَخْفي	**يَخْفي /يُخَبِّي**	**يْدَسْ/ يْدَرّقْ**	**يُخْفي /يُخَبِّئُ**
م5	ن1/ص41	**شَعَّت الشَّمْسْ**	**السَّمْشْ شَعّتْ**	**السَّمْشْ صَقْعَتْ**	**أَشَعّتِ الشَّمْس**
م6	ن1/ص5	**الأَفْضَلْ** تروح	**احْسَنْ** لُو تْرُوحْ	**مْلِيحْ**وكان تروح	**من الأفضل** أن تذهب
م7	ن3/ص5	أنا **إلا** قراب	**إلا** (مع حذف ما النافية)	أنا **غيرْ** ، أنا **غي**	ما **أنا إلا**....
م8	ن2/ص10	**الأَكل، الطعام**	**/**	**الماكلة**	**الأَكلُ، الطعام**
م9	ن1/ص31	ماقلتوش**جَهْرًا**	ماسمعتش الكلام	مازقيتش، ماهدرتش بالجهد	لم أتحدث **جهرًا**، بصوت عال
م10	ن1/ص64	**الحْديث**	الكلام ، **الحْديث**	**الهدرة**	**الحديث**
م11	نص1/ص8	**الحَقِيقَة**	**الحقيقة**	**الصح**	**الحَقِيقَة**
م12	ن1/ص12	**الحلاق**	الحلاق	الكوافير/ الحسان	**الحلاق**
م13	ن2/ص20	**السعادة**	الهنا	/	**السعادة**
م14	ن2/ص4	**الصبي**	الطْفُل	البز، الدري	**الصبي/** الطفل
م15	ن2/ص27	**الصراخ**	/	الزقا - التواغ	**الصراخ**
م16	ن3/ص72	**بدلة**	**لبسة**	قش	**بدلة** ، لباس
م17	ن2/ص35	**شجاعة**	**سجاعة**، بسالة	رجلة، كوراج	شجاعة، بسالة
م18	ن1/ص29	**يتفسح**	/	يحوس	**يتفسح**
م19	ن1/ص24	**تلميذ**	مَتْعَلَّمْ	قندوز	**تلميذ، مُتَعَلِّمْ**

م20	ن4/ص2	حَسَّادْ	حساد	/	حَاسِد، حسود
م21	ن2/ص5	**زوجته**	**زوجته**	مرتو،مرته	**زوجته**
م22	ن2/ص5	**سياحة**	/	تحواس	**سياحة**
م23	ن1/ص3	**شرطة**	**شرطة**	لابوليس	**شرطة**
م24	ن1/ص48	**مسلوب**	مسروق	/	**مسلوب**
م25	ن2/ص36	اخطيك من **السؤال**	ماتسالش	ماتسقسيش	لا تطرح **السؤال**
م26	ن2/ص6	**الفقير**	مسكين، **فقير**	الزوالي	**الفقير**، المسكين
م27	ن2/ص5	**الكل**	**الكل** ،اجْميع	قاع	الجميع، **الكل**
م28	ن1/ص64	**المقال**	الكلام	الهدرة	**القول ، المقال**
م29	ن1/ص59	**رجعوا باكيات**	رجعويكو	ولاو يبكو	**رجعن باكيات**
م30	ن1/ص20	**كثير**	/	بزاف	**كثير**
م31	ن1/ص56	**في صمت**	فالسكات، بالسكات	/	**في صمت**
م32	ن1/ص28	**ظَاهَرْ**	ظاهر ، باين	/	**ظَاهِرٌ**
م33	ن1/ص63	**على صواب**	/	نيشان	**على صواب**
م34	ن1/ص59	**عمدا**	كان متعمد	بالعاني	**بتعمد، عمدا**
م35	ن3/ص80	**فات الأوان**	فات الحال	/	**فات الأوان**
م36	ن3/ص46	**عندي فكرة**	عندي راي	/	**عندي فكرة**، رأي
م37	ن2/ص29	**في الحين**	في الحال، **فالحين**	ضروك	**في الحين**، حالا
م38	ن3/ص80	**لن يبقى**	**ما يبقى**، ما يبقاش	/	**لن يبقى**
م39	ن1/ص47	**مثل**	/	كيما (أو حرف التشبيه كِـ)	**مثل** (أداة التشبيه)
م40	ن1/ص63	**محامي**	محامي	بوقاضو- أفوكا	**محامي**
م41	ن2/ص35	**المعلومات**	لخبار	/	**المعلومات**

م42	ن3/ص60	**يأمل**	**يتمنى**	/	**يأمل، يتمنى**
م43	ن1/ص29	**نساله**	نساله	نسقسيه	**أسأله**
م44	ن1/ص40	**يجب**	يخص-يليق	/	**يجب**
م45	ن2/ص15	**يقضة ، يقض**	فايق	/	**يقض /يقضة**
م46	ن2/ص35	**ينطَق**	ينطق-يتكلم	يهدر	**ينطق**

المبحث الرابع: العامي في الخطاب المسرحي:

ترتكز لغة المسرح عند ولد عبد الرحمن كاكي على الاستعمال العامي الذي يفرضه توجهه المسرحي التراثي والذي يرتكز على الأدب الشعبي الشفهي والذي توارثته بالعامية. والإضافة إلى ذلك، فالعامية وسيلة تواصل تحقق الفرجة فهي بسيطة سهلة الفهم راسخة لدى الجمهور متصلة بحياته اليومية وممارساته الاجتماعية التواصلية.

انطلاقا من مضمون المدونة، سنعالج في هذا المبحث تجليات المستوى العامي في الخطاب المسرحي عند كاكي وذلك من خلال:

1. الخصائص العامية من خلال الخطاب المسرحي:

إن للعامية ميزاتها الصوتية والمعجمية التي تعكسها كانحراف عن الفصحى حيث يمكن ملاحظة مظاهر هذا التحول على المستوى الصوتي والدلالي والمعجمي. والنص المسرحي في توظيفه للاستعمال العامي ينقل لنا هذ الوسيط اللغوي بمظاهره الناتجة عن العادات اللغوية للأفراد، حيث أنه من ضمن هذه العادات البحث عن السهولة في انتاج اللغة والاستعمال الحر للألفاظ دون قيود تركيبية وهو الأمر الذي يساهم في التحول الدلالي للمفردات إذ تنشأ لها معان جديدة في سياقات مختلفة.

وفي هذا الإطار يمكن عرض بعض الخصائص اللغوية للعامية من خلال الخطاب المسرحي الذي يشكل في هذا البحث مجالا خصبا للتعرف على مختلف الميزات التي تطبع الاستعمال العامي المحلي. في هذا الشأن سنقتصر على بعض الأمثلة من مدونة البحث لإبراز بعض مظاهر القالب العامي من خلال النص المسرحي وذلك باستهداف بعض أقسام الكلامكالتالي:

– **الضمائر المنفصلة:**

- **ضمير المتكلم: أنا :**الضمير (أنا) مستعمل في العامية وقد ينطق بشكل آخر بإضافة الياء والمد في الآخر في "أنايا" يمكن أن نذكر من النص المسرحي المقتطفات 1.2.3:

(1) أَنَا الفْقِيرْ نْوَصِّيكْ.

(2) أَنَا نَحْكَمْ فْـ ' دَّارْ بْلَا شْرِيعَه

(3) بْصَّحْ اِدَا حَابَّه تْصَدّقِي...صَدّقِي رَزْقْ وَالْدِيكْ مَاشِي رَزْقِي أَنَا .

- **الضمير "نَحْنُ":** يتحول في العامية بواسطة حذف النون ويبتدأ بتسكين الحاء وفتح النون مع مدها"حْنَا"، وفي أوساط أخرى تضاف الياء مع المد في آخر الكلمة "حْنَيَا" أو تبدأ بالهمز في "أَحنا". ونجد أن الضمير "نحن" يحافظ على صورته بتغير صوتي طفيف في استعمالات تقع بين الفصيح والعامي بلفظ: نَحْناَ، بتغير في الحرف الأخير. (المقتطفات 4.5.6 من الحوارات المسرحية)

(4) سعدي: وْلِيدَاتَكْ **حنا**؟ أي: هل نَحْنُ أولادك ؟

(5)المعلم : **حْنا** ناس سياحة سياحين يعقلوا علينا الجدود والوالدين

(6) يا شمس اللي سقيتنا ...**وحْنا** بظلول الشجر مدرقين.

- **المخاطب** (مفرد مذكر/ مؤنث): أنتَ وأنتِ وينطق في العامية بحذف الهمز فيقال: " نتَ" للمخاطب المذكر المفرد، و "نتِ" للمخاطَبة، عدا بعض الاستثناءات التي تقلب الاستعمال

فتوظف " نتَ" لكل من المذكر والمؤنث. وأخرى تستعمل نتِ" للمذكر. في النص المسرحي جاء الاستعمال على ما هو شائع:

(7) **نْتَ** اشتى راك حاب؟

(8) **ونْتِ** يعيطك مصيبتين تهنيني وتنهي المومنين.

(9) ردمي فمك تشوفي. شينة: ردمه **نْتَ**

- **للغائب مفرد:** هو، هي، في الاستعمال الدارج يحافظ على صيغته الفصحى.

(10)صار هذا **هو** الخير...

(11)سعدية: صابونا في صندوق داينا الواد **وهو** مشي بابانا وهي ماشي امنا

- **الغائب /الجمع:** هُمْ أو هُوما (للجمع والمثنى)

ولفظ " هُوما" أصل عن الفصيح ينحرف عنه بإضافة الواو بعد الهاء والمد بعد الميم في آخر اللفظ.

(12) الجماعة: ها **هُوما** جايين ، وِينْ كُنْتُو يَا سِيدي.

- الضمير المتصل:

- التاء للمتكلم، للمخاطِب والمخاطَب: تاء المتكلم في العامية تحافظ على موقها كما في اللفظ الفصيح، إلا انها تسقط الحركة بتسكين التاء، مثل: مشيتْ (ذهبتُ)، كليتْ (أكلتُ).

ضمير "نَا" للمتكلمين: ويمكن وصف موقع اللفظ من خلال الأمثلة التالية:

(13) دَرْوَكْ يْخُصْنَا شَجْرَه أَوْ حَاسِي مْلَانْ مَا .

(14)حْنَا ما قَرَّاوْنَا لْفَلاَسِفَه لَكْبَارْ مَا عَلْمُونَا فْلكُتُبْ...

(15)وانت راك تخمم فَلْفَلْسَفَة و لُكْتُبْ أَلّي قْرِينَاهُمْ

(16) خممت مليح ، حْنَا وْلَادْ مُلُوكْ وْعَشْنَا كِي لْفُقَرَاءْ تْرَبِّيْنَا فْ قْلالة و ذلالة و اليوم اللي رَبَّاوْنَا سَمْحُو فِينَا و ْخَلاَّوْنَا

- **للمخاطب المثنى والجمع مذكر ومؤنث: "توا"**

(17) الجماعة: هَا هُوما جَايِّينْ ، اَوِينْ **كُنْتُوا** يَا سِيدِي ؟ فْالصَّينْ ، يا قلالين الدين.

(18) المعلم: ...**رْكبْتُوا** فِي رَاسِي قْرُونْ...

(19) شينة: وين **كنتوا** باش سمعتوا هذا الصوت ؟

- **"ياء" المتكلم:**

(20) روح وسعني يا وحد المتلوف، فَ 'صَّحْ ما نبغيش **ترافقني** وفي الاكل **تبعني** روح **وسعني**

(21)كلشي صدقتيه وخليتيني من **نهاري** شاد في الهوا والريح

- الكاف للمخاطب والمخاطبة:

(21)سعدية: على هاديك نستنكرو خَيْرَكْ

(22)سعدي: نردولكْ خيرك غير ما تخافيش

(23)المعلم: الله يخليكْ هذا ماصابني

(24)قدور: هذا الحاضر معلمي

(25)المعلم: أنا معلمك ، الله يعميك ،فستي شوية... والله تخلصيها ....

- **"كُم" للمخاطب الجمع والمثنى:**

(26)المعلم: مايخص حتى واحد، ومالـــكم تتخلاو

(27) وكلتكم ، شربتكم ، كسيتكم ، وقريتكم لراهي في عمركم تمنطاعش سنة قد ما تتصوروا عيشتكم .

- **للغائب مؤنث: الهاء**

(28) قدور:...في ذاك الوقت سعدية قلبـها يخبرها تشوف الخدمي تصيبه مصدي، تروح تحوس عليه مع شينة العينين...

- **للغائب مثنى وجمع: "هُمْ"**

(29)قدور:...مِين يْجُو طَالْعِينْ للجبال ايبَانْلهُم الراي؛ شينة العينين تنخلَعْ يَنْيبهُمْ.....يْجِيبُوا مْعَاهُم الطَّائِرْ الأخضر..الطائر الأخضر يوريلهم قبر نات زينة العوينات، نات تولي معاهُمْ حتى للقصر.

- **أسماء الإشارة:**

- المفرد المذكر: للقريب: هذا –ذا . للبعيد: ذاك - هذاك

(30)المعلم: الله يخليك هَذَا ماصابني

(31)قدور: هذا الحاضر معلمي

(32)القراط: هاذ القَصْر كان مَمْلِي بْنَنَّاتْ زينة العوينات؛ هاذ الارض تمشات علبيها

(33) الجماعة: هذا حالي يا بابا، هذا حالي

(34) سروال: راني في ذاك الحديث مشتغل.

(35) سعدي وسعدية: مكـناش داريين ، ماكناش ضانين هاذ الشي يصرى فينا

- المفرد المؤنث: ذي - هاذي الإشارة للبعيد: ذيك- هاذيك، كما يلي:

(36)سعدية: على هاذيك – السّبَّة- نستنكرو خيرك

(37) وفي ذيـك العشية ترجع امْراة و تهدَر

- الجمع والمثنى: ذوك –هاذوك

- الإشارة للمكان: هنا – لهيه – لهيها – ثمْ – ثماك.

(38) رَانَا هنا للملعب واجدين..

- "ثمْ"، " "ثما " أي في ذلك المكان في (39. 40) للإشارة للزمان ومعنى: في ذلك الحين في (41. 42):

(39)كان في القرية عايش ثما كل حياتو

(40)اخطيك من الدواس روح شوف لهيه إذا راني تم ن1/ص2

(41)قليل: ثمّالحَكْمَه خسرت يا سيد الملك- إشارة للزمان

(42)ومن ثم راني عنده من حبابي ن1/ص3

- الاسم الموصول اللّي:

- اللفظ العامي "اللّي"، يستعمل في الكلام العامي للدلالة على: الذي – التي - الذين اللاتي. ويستعمل عموما للعاقل مثل : شكون الضيف اللي جا عندكم اليوم؟ وفي بعض الوضعيات لغير العاقل مثال: راه يبيع الدار اللي في المدينة. وفي الأمثلة التالية يقع اللفظ في المثال (43) بمعنى: "الذي"، في (44. 46) للجماعة بمعنى ا"لذين"، وفي (45) بمعنى "التي":

(43) طباخ الملوك اللي يخطى الملك ويروح يطبخ ...

(44) يا عباد اللي ساكنين هاد المدينة ارواحو تشوفو راجلي راه سكران

(45) مونترويد بلاد العجب اللي الانسان فيها يستعجب بمحاجيات

(46)المعلم: انتم اللي تفحصو الاسرار

- أسماء الاستفهام:

أسماء الاستفهام الأكثر استعمالا في النص المسرحي تنحصر فيما يلي:

- واشْ – اشْتَى – وَاشْتَى ،وهي إدماج للفظين في نفس الكلمة: "أي" و" شيء" ويقابلها في الفصيح "ماذا؟"

(47) اشتى راني حاب ، راني حاب القجر ما فيهاش قرش فرنك ريال ولا دينار..

(48) وانت واش دخلك ، واش ضرك ن1/ص2

(49) واش قالو ذا الناس ن3/ص2

(50) واشتى جيت دير ن2/ص34

- اعْلَاشْ: بمعنى "لماذا؟

(46)اسكت واقعد اهنا نشوفو عْلَاشْ راهم مداوسين ن2/ص34

وتتحول في الاستعمال إلى"عْلاه" بحذف الشين :

وهاد الشي علاه راه هامك ن1/ص30

- استعمال اللفظ "فاش" بمعنى فيما؟ و "باش" بمعنى بما؟

(47) يا اللي تصبر الشمس بالغربال وعند المهابل تبان عالم فاش بغيتنا نستعجبوا؟

(48)باش حبيت تخلعنا يا الشاعر الشهير؟

- شحال: "كم؟"

(48) شحال دراهم حطيتوا؟

وفي غير الاستفهام بمعنى وصف المقدار: " اشحال ما تحب" في (49) أي بقدر ما تشاء.

(49)ازعف عليا اشحال ما تحب بالصح سعدي وسعدية اشتى دارولك مساكين

- **وين:** بمعنى **"أين؟"**، والواو بالكسر في " وِينْ" لتخفيف الهمز.

(50)المعلم: وين راحوا؟أي: أين ذهبوا.

(51)ها هما جايين ، اوين كنتو يا سيدي .

بمعنى: أين كنتم يا سيدي، مع حذف الميم لكنتم وإبدالها واوا الدالة على الجماعة.

- **كي – كيفاش،** بمعنى كيف للاستفهام وتستعمل "كِ" أداة للتشبيه

(64)يا درى كي حكموا؟ ن1/ص63

(65) نشهد عليه كي يفوت ن1/ص32

ويتغير اللفظ "كيفاش" في النطق إلى "كيفاه" بإسقاط الشين مثل:

(66)كيفاه؟ اشتى قلت له؟ ن1/ص31

- كانش؟ بمعنى مقابل ، أَيوجد؟ وماكانش؟ بمعنى ألا يوجد.؟

(67)كانش في الدنيا اللي محروم من السعادة كيما أنا ن2/ص20

- أسماء وأدوات الشرط: كما تعكسه الأمثلة: إذ تستعمل في الكلام العامي الألفاظ التالية: يْلا، (غِيرْ-مَا) في (69)– يذا و لا في(68) ، و (لَكان-مّالي) (70) ، لوكان في (71) وهذه الصيغ هي الأكثر تكرارا في النص التالية:

(68) ماتدعي بلا طب، يذا انجرحت تنعطب، **ولا** عمدت للصيد تنقلب

(69) يلا ما في يدك قوة العجب وعمدت للهوا غير تتعب..ما تحوس على حق ولا عدل غير اغصب

(70) ...يفكر الدرويش لَكان يشعر كيما انا مللي نوض من النعاس

(71)...القراط على عوده جاي يجري من الحرب مولي **لوكان** كل الناس تنجم تدري بلي الملك القراط من الحرب راه مولي.

- غِير بمعنى إلا للاستثناء:

(72)راه باقي غير العقيدة ن1/ص50

(73)هذا الشيء يصرا غير في الأحلام ن1/ص45

1. ألفاظ مميزة للعامية الجزائرية

وتستعمل في العامية ألفاظ خاصة أخرى مثل:

- " أمَّلي" بمعنى إذن :

(74) أملي خطيك من الدواس.. ن1/ص2

- "راك" بمعنى إنك، يضاف إليها لفظ "ماشي" للدلالة على المستقبل في "راك ماشي"

(75) راك مرسول من عند المحامي ن1/ص63

- "راه"، "راها" و"راهي " بمعنى إنه وإنها

(76) الآن فهامتك راهي مروعة ن1/ص4

- "لَكان" أو "إذا كان"، بمعنى : لو

(67) لاكان رايح تصلي وحاب تعمل الخير ن1/ص3

- "لا-وكان"، بمعنى ليس إلا

(68) هاذي لا هدرة وكان ن1/ص9

- "ماذا بيك" بمعنى من فضلك

(69) ماذا بيك شوف لنا إنسان صالح ن3/ص21

- للنفي :"ماراهش" ، "ماشي راه"، و"ماشي" بمعنى ليس:

(70)ولا ماراهش عاجبك ن1/ص13

(71) ماشي هدرة وكان رجعت رسمية ن1/ص55

(72) وهاذ الشي ماشي راه عاجبك ن1/ص13

- مع حالات حذف الشين في النفي : "مافيهش" تنطق " مافيه" :

(73)هذا البخور ما فيه درور ن2 /ص2

* "من ذاك" للوقت أي من ذلك الحين:

(74)رجعوامن ذاك الوقت باكيات ن1/ص59

"وكان" بمعنى لو أن:

(75) هاذي ماشي هدرة وكان رجعت رسمية ن1/ص55

- النداء: استعمل النص المسرحي أدوات النداء" آ" مثل " آسيدي" ويستعمل النص المسرحي عموما صيغة" يا" مثل:

(76)يا البخار اخطيك من الكذب خير ما في ذيك الدار تتعذب ن1/ص2

وفي العامية ألفاظ أخرى خاصة في الاستعمال الجزائري منها ما ورد في المسرحيات مثل:

- باش بمعنى من أجل، لكي ، حتى، بالشيء الذي

(77) بمعنى حتى: قاع قلوا الشعراء العرب باش جبت لنا رواية انتاع طلياني ن2/ص4

(78)بمعنى لكي: درتك هنا باش دخلي لي الفائدة وراس المال ن2/ص8

(79)بمعنى: لكي ومن أجل أن : وإذا جا من الشرطة نقولو باش يمنع الغلطة ن1/ص3

- "بَرك" بمعنى فقط في:

(79) لا غير حاب نسالة برك.. ن1/ص29

- بَرْكَا/ بَرْكَانْي بمعنى يكفي والأصل من البركة أو الشيء الكثير:

(80) بركاني من الهدرة شوفلي نظم عربي ن2/ص19

- "ديما" ،"دايما" بمعنى دائما :

(81) دايما، ديما الليل يطيح على القليل ن1/ص28

ومن ضمن الصيغ الخاصة بالعامية الجزائرية الألفاظ الدالة على الفعل حيث يمكن عرض عينة من النصوص المسرحية للأفعال التالية:

- **صَاب:** وأصل الفعل "أصاب" ويستعمل في العامية بمعنى وجد:

(82)صابونا في صندوق داينا الواد وهو مشي بابانا وهي ماشي امنا ن1/ص4

- **صْهَل:** من صهيل الخيل ويستعمل لوصف الصوت المرتفع:

(83)بركا ما تصهل، قالك راني جاي، (أي لا تنادي بصوت مرتفع) ن1/ص37

- "**قَارَعْ**": بمعنى انتظر وتستعمل في الغرب الجزائري، ويرادفها في العامية لفظ "استنى" أي تريث وانتظر: في المثال:(84)راهم يقارعوا ندخل في تابوت ن1/ص10

- **"ارْتَبْ" :**أي لا تتحرك والزم موضعك واستقر فيه.

(85)ارتب ما عندك وين تروح. ن3/ص60

- "**حَوّسْ**": يأتي بمعنى "بحث" و" تجوّل، والاسم: "التحواس " أي التجوال والسياحة.

(86)ما تحوس على حق ولا عدل غير اغصب ن1/ص5

- **"دَار":** بالفتحة المرققة على الدال،ويعني :فعَل وأدَّى، نحو" دَارْ الواجب" أي أدى الواجب، ولقد ورد اللفظ في الحوار المسرحي:

(87) اللي ماله كثير واش يدير...يحج ولا يتزوج قالو لولين ن1/ص7

- **"سَقْسَى"**: بمعنى سأل، ويقال كذلك في العامية : سال، بتخفيف الهمز، وهذا اللفظ تنفرد به العامية الجزائرية عن غيرها:

(88) سقسي على القرقوز ,,,يقولك معروفين ن1/ص3

- **"طاح" :**يقابله في الفصيح اللفظ "سقط"، وتستعمل في سياقات كثيرة في العامية. الصيغة العامية: (89) طاح الليل (ن1/ص28) تعكس ترجمة للعبارة الفرنسية.

- **"نده":** وتأتي غالبا في صيغة الأمر ، أي أسرع وعجل

(90) ماتنساش ندهنا بالزواج (بالعرس) ن1/ص50

- **هْدَرْ:** بمعنى تكلم في: (91)قال لي كاين الحجر يهدر و يفكر ن2/ص36

2. المترادفات العامية في النص المسرحي:

تتضمن المسرحيات تنويع لفظي من خلال استعمال الألفاظ المترادفة حيث تكون أقربها للفصحى، وهذا الازدواج يعبر عن قصدية المؤلف في إدراج الفصيح قدر الإمكان، من ذلك يمكن أن نعرج على الأمثلة التالية من النص:

-**"صَبِي" / "شير"** :

تستعمل في النص مفردة" الصبي" تارة، وهي فصيحة، ثم المفردة العامية" شير" تارة أخرى.

(92) الصبي، الشاب، الشايب والعجوز ن2/ص4

شيرة وشير ... ن1/ص14

- **شِيخْ / شِيبَانِي** :

كذلك بين المفردتين " شيباني" و" شيخ" الأولى عامية والثانية أقرب للفصحى

(93)شيباني شباب ولا شيباني وشحال عنده ولاد ن1/ص9

(94)هذا شيخ كبير في السن ن1/ص12

- **الصّحْ" / " لْحَقِيقَة":** والثانية فصيحة

ن2/ص10

(95) الصح ما تبغيش ترافقني، الحقيقة وفي الأكل تبعني

- "**خاطر**" / "**ذات**" / والثانية أقرب للفصحى من ناحية سلامة الاستعمال:

(96) دير خاطرك في يد ربي ن3/ص44

(97) راني نحس نيران في ذاتي شاعلة ن2/ص19

- **سفينة / بابور**، المفردة الأولى فصيحة والثانية اصطلاح عامي وعادة مفردة "سْفينة" تستعمل في سياق وسيلة للإبحار بشكل عام أما " بابور" فتستعمل بمعنى سفينة بخارية وسيلة للسفر.

(98) وعلاه أنا سفينة ولا بابور ن1/ص14

- **الدّعْوَة:** تدل على المعنى الفصيح من الدعاء، وتدل كذلك على الوضع أو الحال في:

"الدَّعْوة هَانِيَة". أي: الوضع مستقر.

3. اللفظ العامي وازدواج المعنى:

ومن بين ميزات العامية هي وجود مفردات يزدوج معناها دون تغير نطقها وذلك نحو:

- **العَيْن** : للدلالة على العين التي نبصر بها والعين التي تصيب أحدهم ، وتتكرر هذه اللفظة في مقامات عدة تعكس بعد ذهنية الأفراد في البيئة الشعبية وكيف أنهم يربطون كل ضرر يصيب شخصا بالعين التي أصابته :

(99)وقيلا العين بيك ن1/ص32

- **لفْقير: الفَقير** بفتح الفاء تؤخذ بمعناها الفصيح أما في العامية تنتقل إلى معنى آخر بتسكين الفاء " **لفْقِيرْ"** فتعني الشيخ الكبير الصالح والمتفقه في الدين وذو مكانة وهيبة في القبيلة. يرد هذا الفظ بهذا المعنى في النص المسرحي في مواضع مختلفة مثل:

(100)أنا الفْقير نوصيك، بالعقل نداويك ن2/ص6

- **راجل:** بمعنى "**رجُل**" وبمعنى "**زوج**"

(101)انت راجل جاهل في ذا الحديث ن1/ص64

(102) راجل عمتي مفتي ن1/ص3

- **سيف:** بمعنى سيف وبمعنى الإجبار والإرغام. "يضرب بالسيف" بكسر السين، أي يضرب باستعمال السيف. و " يقرا بالسيف" أي يتعلم مُكرها"، المثال التالي يجمع بين اللفظين:

(103) وكان جا رافد سيف نقولوا بالسيف. (ن1/ص3)

- **"رْفَد"**: بمعنى حمل وأخذ مثل قولهم في العامية:" رْفَدْمْعَاهْ الدّرَاهَمْ" أي أخذ معه المال. وبمعنى حمل كقولهم: "رَاهْ رَافْدْ الثُّقْل" أي يحمل على كاهنه ثقلا. وتدرج بمعنى الرفع، في المثال: (104) ربي برحمته ويرفد علينا الغبينا (ن3/ص4)، أي: إن الله رحيم وسيرفع عنا الغبن.

المبحث الخامس: لغة المسرح والسياق الثقافي والاجتماعي

لا شك في أن المسرح يمثل مرآة عاكسة للمجتمع وقضاياه، واللغة بحكم أنها حامل يعكس ممارسات الأفراد المتكلمين فإن المسرح في توظيفه للغة إنما يفعِّل هذا الحامل الذي تتقاطع فيه الصور الدالة على بيئة الأفراد وما تتضمنه من طبيعة ونمط معيشي واجتماعي وما تزخر به من قيم وأخلاق وبعد ديني وتراثي وتاريخي يعرف بأفراد هذه البيئة.

ومن خلال النصوص المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي، يمكن أن نميز تلك المفردات الدالة على المكان وطبيعته وعلى الأفراد وممارساتهم في المجتمع وقيمهم وكذا اهتماماتهم وانشغالاتهم. وبما أن كاكي يغوص في أعماق المجتمع التقليدي والبيئة البسيطة كفضاء يعج بالحكايات فإنه في نفس الوقت يبعث من لغته المسرحية رسائل تصور لنا المجتمع الجزائري العميق وأبعاده التراثية والفنية

ومن هذا يمكن القول بأن التعبير المسرحي يقوم مقام القناة التي تنقل لنا الصور الثقافية الدالة حيث تلعب الكلمات في إطار اللغة الشعبية، دور الشفرات التي تنقل الصور وتخترق الزمن فتعيد انتاج المعنى على خشبة المسرح في لبوس درامي. لذلك يمكن القول بأن مسرح كاكي مخبر لرصد المتوارث ومسرحته بالأشكال التعبيرية في شكل متناظر مع انتماء الأفراد ووعيهم الجمعي الثقافي. إن هذه الأشكال تنقل سماتهم عن طريق الفرجة وتستدعي أذهانهم للغوص في الذاكرة تارة، ثم الصعود إلى سطح الواقع تارة أخرى، فبين هذا وذاك ينتقل الرمز اللغوي من وظيفته التواصلية اللغوية التقليدية إلى سيرورة تداولية تتعدد فيها الدلالات والرسائل التي تتجلي أثناء العرض، فتكون لغة المسرح رسائل يراد بها تحقيق التلقي ليس كمقصد لغوي فحسب ولكن كمدرك جمالي.

1. لغة المسرح ودلالات البيئة:

إن ألفاظ الحوار المسرحي تعكس سياقات مختلفة وتعكس دلالات متعددة ترتبط بالواقع؛ إذ يمكن أن نستشف منها خلالها حقولا دلالية متنوعة. ففي المسرحيات التي بين أيدينا، تطفو كثير من الألفاظ المرتبطة ببيئة الأفراد في واقعهم، فإما أن تعكس ممارساتهم ونشاطاتهم، أو تعطي فكرة الأعراف والمعتقدات والذهنيات بالإضافة إلى الملامح التي يمكن أن نستشفها بالنسبة للقضايا السائدة في واقعهم. فرغم ارتباط موضوعات المسرحيات بحكايات خرافية وخيالية إلا أن كاكي نسج مسرحياته بشكل يدمج العناصر التي تعرف بالواقع العميق فيؤدي ذلك إلى انتاج المعاني في مساحة المألوف، فعلى سبيل المثال، رغم أن كاكي يستعير من أشكال تابعة لنماذج غربية إلا أنه لا يقصى ذلك البعد المحلي المألوف للأفراد أو ما يمكن أن نسميه شرط الملائمة، ولعل هذا ما يعتبر شرطا أساسيا في نجاح التلقي، أي ملائمة السمات التي تميز المتلقي والتجاوب مع تطلعاته.

لذلك، حينما نستعرض تجربة كاكي المسرحية، يمكن أن نلمس بشكل واضح أنه في توظيفه للكلمات كان في ذات الوقت عاكسا لما يتصل ببيئة الأفراد بشكل مباشر أو غير مباشر. ففي مسرحية القراب والصالحين يمكن جرد تلك الألفاظ التي تعكس البعد التقليدي والعرفي لدى الأفراد، وفي مسرحية كل واحد وحكمه" يمكن أ، نلمس من خلال الكلمات صورا عن المخيال الشعبي وأثره في نفوس الأفراد، وكذا في مسرحية ديوان القراقوز، بإمكان المطلع أن يفهم الأبعاد والثقافية والفروق والقضايا ذات الشأن الاجتماعي والأخلاقي. كل ذلك ينحصر في كون أن لغة المسرح هي مرآة أراد أن يعكس كاكي من خلالها بيئة الأفراد ونشاطاتهم ومستوياتهم.

في هذا الصدد يمكن أن نعرض ثلة من الأمثلة التي تبين كيف أ، الكاتب المسرحي عول على إبداء المظاهر العاكس لواقع نظن أنه تأثر به شخصيا، فالطبيعة التي نشأ فيها ولد عبد الرحمن كاكي طبيعة

تقليدية بسيطة ذات بعد محلي تعج بتلك الممارسات والمظاهر الاجتماعية الثقافية المتجذرة في الفضاء والزمن، وخير دليل على ذلك أنه استقى من الطبوع الاحتفالية التي كان يشاهدها في ريعان شبابه في مدينته مستغانم الكثير من الرموز، وعلى رأس ذلك أشكال الفرجة التي كان ينشطها المداح أو القوال بروايات وحكايات تجلب الجموع وتشرئب أعناقهم للمشاهدة.

أما بخصوص ما أمكننا أن نشخصه من عناصر على مستوى الاستعمال اللغوي، فيمكن أن نعرض بعض الأمثلة عن ألفاظ عاكسة لهذا البعد البيئي للأفراد من خلال المسرحيات وذلك بتصوب الاهتمام نحو المفردات الدالة على المهن والرتب الاجتماعية من جهة ثم عرض المضامين الدالة على اللغة الشعبية من خلال الأمثال العامية.

2. دلالة الألفاظ على المهن والنشاطات:

إن نشاطات الأفراد ووظائفهم المهنية في المجتمع من بين السمات التي تعرف بهم، فطبيعة النشاط هي أحد محددات البيئة السوسيولسانية، والنص المسرحي بالنظر لاحتوائه لهذه محددات يقدم لنا بنصوصه مجالا يمكننا أن نرصد من خلاله الصور التي تشير لممارسات الأفراد وطبيعة علاقاتهم وذلك تحديدا من خلال جملة الألفاظ التي يستعملها الخطاب المسرحي. وفي هذا يمكن أن نعرض من خلال مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي المفردات التي تظهر في الواجهة مبرزة هذا الجانب كما يلي:

عرش –قرية –دوار (البيئة) ن1/ص10

من خلال النصوص المسرحية تبرز الإشارات الواضحة وبشكل مميز في مسرحيات كاكي التي يعكس من خلالها البيئة الساحلية والنشاط المرتبط بها من إبحار وصيد. ومن وجهة أخرى، فإن

تكرار هذه العبارات والألفاظ قد نعتبره محاولة من قبل كاكي ليعكس محيطه المحلي ويعبر عن تأثره بنمط الحياة في بيئة ساحلية. في ديوان القراقوزو مسرحية "كل واحد وجكه" تتخلل الحوار الكثير من الألفاظ في هذا السياق (ألفاظ مثل: الحوت، الصيادة، الصيد، السفينة، الشبكة ، الموج، البحور، البحر، البابور، الشط...)يمكن أن نعرج على بعض الأمثلة حيث نسطر الألفاظ المعنية كالتالي:

- (الممثل4،3،2): ما تدعي بلا طب .ا اذا انجرحت تنعطب. ولا عمدت **للصيد** تنقلب ن1ص5
- قليل: بركاني لا ما نردموش بركاني...زوج توام جبتهم داهم الواد، في صندوق **صيدتيهم**، او قاعدة تعيشي فيهم هادي ثمنطاعش سنة. ن1/ص8
- **الموج** ،**البحور، التریاس** (أي القيادة وهي من رايس: أي ربان السفينة)

المعلم: ادخل **لموج البحور** ، بغير **ترياس** وابنا في رمل صخور ، قصور لا ساس ن1/5

- نقوس: ....ولكن توري مالك والناس طيح في **الشبكة كالحوت**، أنا وكان ما رانيش نلقط في القوت ..ولكن هاذي حالة القليل الله غالب بمالك تنجم تشر الذهب..... ن1/ص20
- ضروك مين يدخلوا من **الصيد** عيانين ن2/ص34

3. المعاني والأمثال والحكم هي من بين السياقات التي تظهر فيها الألفاظ الدالة على البيئة الساحلية على نحو الأمثلة التالية:

الحوتة الكبيرة تاكل **الحوتة** الصغيرة ن1/ص63

- إذا راه عينة في **الحوت** ما تحصي شوكة تحصله ن1/ص56

- القليلين كي **الحوت** اللي في **الشبكة** ايجيبوه **الصيادة** ن1/ص59
- كل **حوتة** مين تخطى **البحر** ،إذا شعت الشمس تفيح ن1/ص41
- البحرية يقولوا أسيدي عيب **السفينة**ايبان من تكون **فالشط** ن1/ص19

ويعرفنا الخطاب المسرحي لكاكي على طبيعة النشاطات المرتبطة بالممارسات اليومية للافراد كالمهن و الحرف والوظائف و غيرها، حيث يمكن أن نحصر من خلال النصوص المسرحية مجموعة من الألفاظ الدالة على ذلك كمهن: الحلاق –الصياد-البحار- المداح- الخديم – الفنان، طباخ ، قهواجي، من خلال الأمثلة التالية:

4. **الحلاق** يجي للدار يحلقلي ن1/ص12
5. اللي قالوه اللولين واللي قالوه **المدادحة** زادوه ن3/ص45
6. احنا لا **خدامة** (تأنيث جمع المذكر) ن1/ص31
7. أنا **خديم** خديمك ن2/ص34
8. **الشاعر** إذا جاع يولي **مداح** ن2/ص32
9. **الفنان** يليق له يكون **مدير** ن2/ص31

- ويمكن التعرف على وظائف تعكس في النص رتبا اجتماعية ورسمية مثل:الشرطي – القبطان – القاضي-المفتي – القايد-الوالي-الصحفي-المحامي – المدير

10.وإذا جا من **الشرطة** نقولو باش يمنع الغلطة ن1/ص3

11.تحلف عليهم **ضباط** وإلا **قباطن**ن3/ص

12.**القاضي** يسمى بن عمي ن1/ص3

13.**القايد** خذا بنت خالتي ن1/ص3

14.صحيح مين راك تسال في **المفتي** و **القضاة** ن1/ص3

15.**الوالي** خطرة قالي صباح الخير ن1/ص3

16.إذا كانش**صحفي** في الصالة ن2/ص35

17.قاضي القضاة ن1/ص64

18.راك مرسول من عند **المحامي** ن1/ص63

3. دلالة الممارسات والأعراف الشعبية:

كما سبق الذكر فإن مسرح كاكي، يرتبط الواقع المحلي للأفراد إذ يعكس ممارساتهم الثقافية وتوجهاتهم كما ينقل لنا فكرة عن الذهنيات والمعتقدات السائدة. يمكن تمييز الكثير من المفردات الدالة على ارتباط الحوارات المسرحية بسياقات ذات بعد ثقافي تعكس ارتباطها بحيز الأعراف والتقاليد والنظم الاجتماعية، ففي معظم النصوص المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي نجد الإيحاءات الواضحة التي تعرفنا بالطبيعة الثقافية للمجتمع ومستوى التفكير المحلي. ومن مظاهر الأعراف والتقاليد والمعتقدات التي يسوقها لنا النص المسرحي تبعا لمواضيع المسرحيات، نجد مظاهر كأعراف الزواج وقيم تخص المرأة في المجتمع القبلي التقليدي، فقد وردت عبارات في النص المسرحي مثل: "اللي حاب يزوج يرسل أمه"(ن1/ص9) وهنا دلالة على تقاليد الخطبة وسلوكيات تتبعها ذات بعد أخلاقي. وأمثلة بخصوص ما كان سائدا في المجتمع التقليدي من إكراه المرأة على الزواج فالقرار يعود لوالديها، أو شيخ القبيلة في قول شخصية البنت "جوهر" في مسرحية كل واحد

وحكمه" :"راهم حبين يزوجوني بسيف، هاذ الشيء تكليف" (ن1/ص46). وهناك مضامين أخرى تعكس الوجه الثقافي المرتبط بممارسات عرفية وطقوس محلية كزيارة الأضرحة والتقرب بالأولياء الصالحين (سيدي عبد القادر، سيدي بومدين، سيدي عبد الرحمن في مسرحية القراب والصالحين.ن3/ص45). كما نتعرف على ممارسات تخص التداولي الشعبي ("غدوى نروح نشوف طالب" في مسرحية كل واحد وحكمه، ن1/ص33) ومعتقدات شعبية مختلفة تعكس الذهنية السائدة في الوسط الشعبي كالسحر والعين وأعراف التبرك والأضرحة.

"كاين اللي ما فاتو فيه عشوب"(ن1/ص49). دلالة على أن الأعشاب كانت الوسيلة الأساسية للتداوي.

"ما برى لا بطبه لا حجوب"(ن1/ص49). "الحجوب" " أو الحروز" بمعنى الطلاسم التي يعتقد أنها تحمي الانسان من الضرر والمس والأذى.

"فاتو زوج جمعات ..داو البنت يزوروها" (ن1/ص59). دلالة عن زيارة الأضرحة. وفي هذا، فإن لفظ" زيارة" تتعدد معانيه حسب السياق، في العامية الشعبية، الزيارة بمعنى زيارة الأقارب، وبمعنى الإكرامية أو الهدية التي تقدم لأحدهم في أحد المناسبات، وفي السياق الشعبي يقال"" زوروه" أي أخذوه إلى ضريح للتبرك وطلب الشفاء.

ومن جهة أخرى، يتضمن النص المسرحي مظاهر الفرجة التقليدية وتتعلق بالمظاهر الدرامية التقليدية كالحلقة الشعبية والقوال والمداح، وهي عناصر يوظفها العرض المسرحي تضفي على المسرحية بعدا محليا يتأثر بالشعر الشعبي في بلاغته وجماليته، وفي طريقة السرد، إذ أن شخصيات الراوي والمداح والقوال التي يعطيها كاكي أهمية كبيرة في أعماله ترتبط بأشكال تعبيرية جمالية ولغة

شعرية تتضمن من حيث المحتوى والموضوع رسائل ذات بعد أخلاقي، إذ تتضمن في كثير من المواضع تعابير النصح والوعظ والحكم والوصايا في أسلوب عامي لا يبتعد عن الفصحى، والأسلوب المهذب هنا تابع لطبيعة المقام كما ينعكس في المثال التالي الذي يتضمن أسلوب الدعاء في النص المسرحي:

"يا الله. يا اللي أعطيت السعد لسعود وتحب الانسان يطيع ويتوب ..هاهم يدينا صافيين من كل الذنوب، دايرين بيهم فاتحة، يا لي ما تسهى ما تنوم" ن3/ص45

ومقام آخر يتضمن تقديم النصح والتوجيه للأخلاق الحميدة كيما في ديوان القراقوز، المثال التالي:

" أنا الفقير نوصيك ، بالعقل نداويك، في الخير نخليك.... ثبت عقلك بالعقول الجامدين... واخطيك من الناس الحاسدين.. اخطيك من حلف بثلاث والدين.. من جال ماشاف ثلث الخالي..زمن عصى مولاه ما يشغل لي بالي... وفي فعال بنادم ما نشغل بالي"

(ن2/ص4)

الممثل1: معرفة الرجال كنووز

الممثل2: ومحبة الرجال فروز

الممثل 3: القدر و الحياحروز

(ن2/ص5)

الممثل1: في العجب ما يستعجب

الممثل2: ماتدعي بلا طب

الممثل3: اذا انجرحت تنعطب

الممثل 4: ولا عمدت للصيد تنقدب

الممثل5: لا ما في يدك قوة العجب

الممثل6: وعمدت للهوا غير تتعب

الممثل7: ما تحوس على حق ولا عدل غير اغصب

4. العبارات العامية والأمثال في لغة المسرح:

تتضمن مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي مجالا لفظيا يرتبط بالعادات الكلامية للأفراد، ويتمثل هذا في أشكال التعبير التي تتضمن استعمالات اصطلاحية وأمثالا شعبية للتعبير عن معاني عدة في مختلف الوضعيات اللغوية. لذلك نجد من خلال النصوص المسرحية سجلا من الأمثال والحكم التي تدعم الهدف التبليغي للمؤلف. وهذه الأمثال والعبارات الخاصة في المجتمع الكلامي تنشأ في إطار لغوي محلي حيث أنها تتجذر في مستوى الاستعمال العامي اليومي للأفراد. وهي بنى متوارثة وتحتفظ بشكلها وارتباطها بدلالات خاصة وترتبط بوظيفة تواصلية وحوارية ولها بعد قيمي اجتماعي وأخلاقي.

في النص المسرحي، يوظف كاكي عددا من العبارات العامية الراسخة في التعبير الشعبي منها:

- هذا الشي راني نقوله للناس... باش نصور خبزتي ن1/ص2

"يصور الخبزة" ويقال " "يلقط الخبزة" وتعني الكد والاجتهاد من أجل جلب القوت.

روح شوف لهيه إذا راني تم ن1/ص2 -وتستعمل هذه العبارة لتسريح أحدهم وطرده.

- الظلم يجري كي الفرد بقرونه ن1/ص3

تربط هذه العبارة طبيعة الظلم وقساوته وشدته بالثور الأسود لدلالة لونه "السواد" وشدته القرون".

اللي يقولي لالا يرفد حوايجو ويقابل الدلالة ن1/ص16 (بمعنى من لا يرضى بما أقول فليغادر ولا يجالسني. والدلالة بمعنى الطريق)

- عينيه...مازالو يدخلوا الخيط في لبرة - (ن1/ص18) (كناية عن قوة البصر)
- الحبة باش تبرى يليق تفقيها - (ن1/ص 21) وتعني أنه يجب مواجهة المشكل من أجل حله.
- لا خدام لا طايق على الكسرة (ن1/ص25) للإشارة إلى الشخص الذي لا يستطيع يتحمل المسؤولية .
- ما في يدك قوة ولاتسريح (ن1/ص25) للدلالة على الضعف وقلة الحيلة
- القليل كيما الميت في يد غساله (ن1/ص26) أي أن الفقير مغلوب على أمره
- ساسها وراس مالها (ن1/ص28). أي أساس الشيء والأمر الأهم
- خلي كل حال يسير على حالو (ن1/ص28). أي دع الأمور تسير على حالها .
- تغدى و تمدى تعشى و تمشى (ن1/ص29). وهو قول شعبي مشهور ذو بعد سلوكي
- اللي سلف اتكلف (ن1/ص30). أي أن الدين تكليف ومشقة
- سماع الندا (ن1/ص31). أي ذو سمع قوي

- دخل جيبك الهوا والريح (ن1/ص38) أي لم تنل شيئا
- اللي ما يطولش دراعه يطول لسانه (ن1/ص44). قليل العمل كثير الكثلام
- ماعندك لا قوة لا كتاف (ن1/ص45). بدون نفوذ
- الهم ينقسم (ن1/ص54) التعاون في الشدة
- اللي فات مات ن4/ص2. أصبح من الماضي

كل حوتة مين تخطى البحر، إذا شعت الشمس تفيح ن1/ص41.

صعاب ومرين كي الشيح (نباتات معروفة) ن1/ص41

خلاصة:

من خلال هذا الفصل، حاولنا رصد مستويات العامية والفصحى في الخطاب المسرحي من خلال مدونة تتضمن ثلاثة نصوص مسرحية اخترناها من بين أعمال ولد عبد الرحمن كاكي وهي مسرحيات "ديوان القراقوز" و"كل واحد وحكمه" و" القراب والصالحين". حيث تشكل هذه المسرحيات بالنسبة لدراستنا عينة متجانسة تكفل وصف التداخل بين العامي والفصيح في الخطاب المسرحي.

من خلال هذا البحث يتجلى لنا بأن ولد عبد الرحمن كاكي قد اعتمد على توظيف المستوى اللغوي الفصيح في نصوصه المسرحية، ويبرز ذلك بشكل خاص من خلال الادراج اللغوي للفصيح في عدة صيغ. وفي وصفنا للصيغ المدرجة تبعا للمعاني التي تؤديها في الخطاب المسرحي، فقد تمكنا من تصنيف الألفاظ في هذا المنحى إلى أربع مستويات: المستوى الأول: يتجلى فيه الادراج اللغوي كدافع لتهذيب العامي، المستوى الثاني: يضم استعمال الفصيح لتحقيق الأسلوب الذي تفرضه الغاية الدرامية، إذ يبرز هذا المستوى اللغوي لتحقيق وظيفة ذات بعد فني بلاغي يخدم الفعل المسرحي بالنظر إلى المتلقي. المستوى الثالث: يتضمن العبارات والألفاظ العربية الفصيحة التي ترتبط باللغة العربية كقوالب ثابتة أو شبه ثابتة. ويظهر إدراج الفصيح من خلال مستوى رابع يضم مفردات اللغة الخاصة، التي تعكس حقلا دلاليا معينا واستعمالا تابعا لسجل لغوي في الوسط اللساني ويخص مجالا من المجالات المحددة (مثل المفردات الفصيحة الموظفة في العامية والتي تعكس حقولا دلالية مختلفة، كمفردات المجال الرسمي أو المهني، القانوني أو الديني الفقهي، أو البيئي، إلى غير ذلك من المجالات

من بين النتائج التي يمكن تسطيرها من خلال الدراسة، هو أن استعمال عبد الرحمن ولد كاكي للألفاظ الفصحى في خطابه المسرحي يجلي لنا القالب التعبيري البديل الذي حاول المؤلف إدراجه بحيث تضمنت في النص المسرحي صيغا فصحى نعتبرها بمثابة بدائل لغوية تجعل الخطاب المسرحي في غنى عن الألفاظ العامية

من خلال مدونة البحث، يبرز الاستعمال الوسيط بشكل كثيف في الحوارات المسرحية، ومن ثم يمكن القول بأن ولد عبد الرحمن كاكي قد اختار لغته المسرحية بشكل يوظف فيه الفصيح والعامي المهذب بقدر بشكل منسجم. ورغم أن العامية هي القالب الطاغي في مسرحياته إلا أن ذلك لا ينفي اهتمام كاكي بالوسيط اللغوي الفصيح وتوظيفه بشكل يتماشي وغايته في تبليغ المتلقي وإيصال السياقات الدرامية. في هذا الشأن، يمكن عرض عينة من الحالات التي يطفو فيها الاستعمال اللغوي الوسيط والذي يعكس توجه المسرحي في اختيار لغته في ميوله للتهذيب والابتعاد عن العامي الغريب.

إن للعامية ميزاتها الصوتية والمعجمية التي تعكسها كانحراف عن الفصحى حيث يمكن ملاحظة مظاهر هذا التحول على المستوى الصوتي والدلالي والمعجمي. والنص المسرحي في توظيفه للاستعمال العامي ينقل لنا هذ الوسيط اللغوي بمظاهره الناتجة عن العادات اللغوية للأفراد، حيث أنه من ضمن هذه العادات البحث عن السهولة في انتاج اللغة والاستعمال الحر للألفاظ دون قيود تركيبية وهو الأمر الذي يساهم في التحول الدلالي للمفردات إذ تنشأ لها معان جديدة في سياقات مختلفة

ومن خلال النصوص المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي، يمكن أن نميز تلك المفردات الدالة على المكان وطبيعته وعلى الأفراد وممارساتهم في المجتمع وقيمهم وكذا اهتماماتهم وانشغالاتهم. وبما أن كاكي

يغوص في أعماق المجتمع التقليدي والبيئة البسيطة كفضاء يعج بالحكايات فإنه في نفس الوقت يبعث من لغته المسرحية رسائل تصور لنا المجتمع الجزائري العميق وأبعاده التراثية والفنية

منطلق التشخيص الذي يأخذ بعين الاعتبار المحددات اللغوية والسوسيولغوية وما تفرزه من أثر في توظيف التنوعات اللغوية بشكل متناوب كممارسة تداولية تؤثر في المعنى وتنتج دلالات ترتبط بالسياق الاجتماعي والثقافي، فإننا نفترض بأن العامية ما هي إلا مستوى من المستويات اللغوية التي تتضمنها اللغة المسرحية يدخل توظيفها في إطار تناوب شفري بينها و بين الفصحى، تتجلى لنا من خلالها بصمات المؤلف في الاشتغال على اللغة المسرحية، أين تطفو العامية كمستوى يحمل المعجم الفصيح بانحراف صوتي تابع لاستعمال الجماعة المتكلمة، فالمستوى العامي لا يستقل بمسكوكات وجذور خاصة به ولكن هو في تطعيم دائم من الفصيح من أجل أن يفي بالغرض التعبيري في نطاق التداول المسرحي، إذ هناك عملية توظيف لمستوى وسيط يضم الفصحى التي تصاحب أو تمتزج بالعامي.

خاتمة

من خلال هذه الدراسة تمكنا إلى حد ما من فحص إشكالية العامي والفصيح في الخطاب المسرحي الجزائري ومحاولة التجاوب مع مختلف المحاور المطروقة بداية من مرحلة تحديد مفاهيم الازدواج اللغوي وفحص ذلك بالأخص في نطاق اللغة العربية، ثم تقريب الفهم بالنسبة لعلاقة اللغة بسياق التعبير المسرحي وتحديد تلك الأبعاد الخارجية التي تؤثر في اختيار اللغة المسرحية بين عامي وفصيح. ارتئينا بعد ذلك إلقاء الضوء على أثر الأشكال التعبيرية الشعبية على لغة المسرح الجزائري كأحد سماته البارزة، ثم من خلال المدونة قمنا بتشخيص اللغة المسرحية على أساس بعض النصوص المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي كأنموذج للدراسة.

في مضمون هذه الخاتمة يمكن أن نقدم عرضا لبعض العناصر المستخلصة من البحث تبعا لأربع مجالات كالتالي:

أولا: حول الفصيح والعامي سوسيو-لغويا:

لقد لنا أن الأدبيات التي تناولت مصطلح الازدواج اللغوي تقدمه كمفهوم تطور في وسط نظري يعج بمصطلحات مختلفة تعكس تعدد المفاهيم في تحديد الظاهرة وتزود مجال التطبيق بإسقاطات متباينة وترصد الازدواج اللغوي كوضع تواصلي لغوي بمقاربات مختلفة.

كما تحدد لنا السياقات النظرية أن الازدواج اللغوي ظاهرة تمس كل اللغات، والجمع ما بين تنوعين لغويين في سياق الحديث أمر مألوف في وسط المتكلمين. وأن ما يجب الاهتمام به ليس التعصب لنوع لغوي دون آخر ولكن يجب الانتباه إلى قوة هـــذا الازدواج أو ضعفه في سياق الاستعمال ومعالجته بالبحث والتمحيص.

في الإطار السوسيولغوي، فإن الفصيح والعامي والعلاقة بينهما تتحدد في سياق علم اللغة الاجتماعي بشكل عام أو في سياق الدراسات التي انكبت في إطار اللغة العربية ووصف فصيحها وعاميتها ومناحي التقريب بينهما، إن ثراء هذا الجانب في اللغة العربية مقارنة باللغات الأخرى، دفع بالعلماء اللسانيين الغربيين إلى الاهتمام بشكل بارز بهذه الظاهرة.

ويبقى الازدواج بين العامي والفصيح ظاهرة لها تأثيرها على أصعدة شتى، من ذلك التأثير في الاختيار اللغوي في نطاق التأليف الفني المسرحي.

إن مجال المسرح يشكل مادة خصبة لدراسة سياق التنوع اللغوي وتأثيره على الخطاب.

ثانيا: العامي والفصيح ولغة المسرح:

تحتل اللغة المسرحية موقعا بارزا ولاسيما أنها انتاج يحمل في طياتها ما يعكس تأثير الاستعمال اللغوي للأفراد، وكذلك بالنظر إلى الغاية المسرحية التي تنشأ عنها ضرورة تبليغ المتلقي، ليس كمتذوق فني فحسب ولكن كعضو ينتمي لمجتمع كلامي.

يمكن القول بأن اللغة المسرحية هي قالب تعبيري خاص يراعي الوضعيات اللغوية التي تنتجها المواقف الدرامية. واستعمال العامي أو الفصيح تابع لمتطلبات هذه المواقف؛ فكل نمط لغوي يتم توظيفه تبعا لموضوعات محددة ومضامين مستهدفة.

يبقى تنوع الوسيط اللغوي في المسرح قائما كأداة إيصالية، إلا أن اختيارها يؤثر في الغاية الدرامية المتمثلة في تحقيق التبليغ والتأثير على المتلقي على مستوى العرض المسرحي.

عند وصف اللغة المسرحية يجب الاعتناء بعلاقة اللغة بالمؤطرات الهوياتية والثقافية التي ترسم الحدود المميزة لجماعة متكلمة. كما أن الحديث عن لغة المسرح في هذا السياق، هو حديث عن التأثير والتوجيه الذي يمكن للنسق التواصلي العام للأفراد أن يمارسه على اللغة في حيز الابداع المسرحي.

ومن بين نخلص إليه في هذا الإطار، هو ضرورة توفر الوعي السوسيولغوي لدى المسرحي في انتاج لغته حسب ما يقترحه القالب اللغوي السائد لدى الأفراد، فيكون دوره توجيها لبنية اللغة داخل حدود هذا القالب قصد تحقيق شرط المفهومية وملائمة الخطاب لتطلعات المتلقي.

ثالثا: لغة المسرح ومصدرها التراثي:

في إطار آخر، باعتبار توجه المسرح الجزائري إلى أشكال التعبير الشعبي ليجعل منها مادة فنية مسرحية، فإن ذلك قد دفع المسرحيين في هذا الصدد للاعتماد على المستوى العامي لتوافقه مع هذه الأشكال، ومن ذلك الشكل التعبيري المستوحى من وظيفة القوال والراوي وأسلوب الحلقة والتي وجدت مكانها خاصة عند ولد عبد الرحمن كاكي الذي قام بتأصيل المضمون المسرحي ورده إلى أبعاده الاجتماعية الثقافية، فكانت لغته لغة عامية تكتسي بشعرية الأدب الشعبي وتنهل من جماليات الإلقاء التقليدي الشفوي النابعة من المجتمع المحلي.

-إن التجربة المسرحية لكاكي هي حامل لمواصفات القول وأساليب الالقاء التي انتجها الأدب الشعبي بأنواعه الشعرية والغنائية. وما أنجزه كاكي كان محاولة رصد التراكم الأدبي الشفهي بالصيغة التي عرفها في الواقع وأخذ يحاكيها في المسرح على نحو إبداعي ينقل المتفرج إلى فضاء من الدلالات الثقافية والشعبية العميقة.

رابعا: لغة المسرح في تجربة كاكي

- من خلال مدونة البحث، يبرز الاستعمال الوسيط بشكل كثيف في الحوارات المسرحية، ومن ثم يمكن القول بأن ولد عبد الرحمن كاكي قد اختار لغته المسرحية بشكل يوظف فيه الفصيح والعامي المهذب بقدر بشكل منسجم. ورغم أن العامية هي القالب الطاغي في مسرحياته إلا أن ذلك لا ينفي اهتمام كاكي بالوسيط اللغوي الفصيح وتوظيفه بشكل يتماشي وغايته في تبليغ المتلقي وإيصال السياقات الدرامية. في هذا الشأن، تجلى لنا توظيف كاكي لمستوى لغوي وسيط يعكس توجهه وميوله للتهذيب والابتعاد عن العامي الغريب.

- ومن خلال النصوص المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي، يمكن أن نميز تلك المفردات والأشكال التعبيرية الدالة على بيئة الأفراد وممارساتهم في المجتمع وقيمهم وكذا اهتماماتهم وانشغالاتهم.

وبما أن كاكي يغوص في أعماق المجتمع التقليدي والبيئة البسيطة كفضاء يعج بالحكايات فإنه في نفس الوقت يبعث من لغته المسرحية رسائل تصور لنا المجتمع الجزائري العميق وأبعاده التراثية والفنية.

- في التشخيص الذي ينطلق من المحددات السوسيولغوية فإننا نفترض بأن العامية ما هي إلا مستوى من المستويات اللغوية التي تتضمنها اللغة المسرحية والتي يدخل توظيفها في إطار تناوب شفري بينها و بين الفصحى، تتجلى لنا من خلالها بصمات المؤلف في الاشتغال على اللغة المسرحية، أين تطفو العامية كمستوى يحمل المعجم الفصيح بانحراف صوتي تابع لاستعمال الجماعة المتكلمة، فالمستوى العامي لا يستقل بمسكوكات وجذور خاصة به ولكن هو في تطعيم دائم من الفصيح من أجل أن يفي بالغرض التعبيري في نطاق التداول المسرحي، إذ هناك عملية توظيف لمستوى وسيط يضم الفصحى التي تصاحب أو تمتزج بالعامي وتتحد من أجل غاية تعبيرية واحدة.

وفي رأينا، قد يستدعي الأمر أن نطرق هذه القضية في إطار نلمس مسألة الأداة اللغوية المنطوقة التي يوظفها المسرح (عربية فصحى أو عامية جزائرية أو لغة أجنبية) من أبعاد مختلفة تتصل بحاضر المسرح وواقعه. فبغض النظر عن البعد الذي يستهدف وظيفة المسرح في بناء العرض الدرامي وتحقيق الفعل المشهدي والجمالي، فتكون اللغة هنا مرتبطة بالعمل المسرحي في حد ذاته ويكون النص الموجه الأساسي لها ويكون توظيف اللغة للغاية الدرامية البحتة ويكون المتلقي طرفا يعيش متعة العرض ويتأثر به.

لكن وفي منحى آخر، المسرح في سياق الاحتراف، من منطلق أن الخطاب المسرحي موجه أساسا للجمهور، فإن اختيار لغة العمل المسرحي أمر تابع لفعل يصبو إلى تحقيق التأثير على المشاهد وتحقيق نسبة المشاهدة المرجوة والتي تعتبر مؤشرا هاما لنجاح العمل المسرحي ومنه يفترض أن يكون اختيار الأداة اللغوية متطابقا مع ما يألفه الجمهور المستمع.

ومن هذا السياق، قد يدخل تبني الأداة اللغوية من قبل المنتِج المسرحي في إطار ترتيبات شبيهة بتقصي سلوك المتلقي –المرتقب-كمستهلك في السوق الثقافي. وتبعا لهذا السياق، فإن الأداة اللغوية التي تختار للعمل المسرحي قد ترتبط بمفهوم الصناعة المسرحية وما يجب أن يجتمع لها من شروط، لذلك نظن بأن اختيار الأداة اللغوية للتعبير المسرحي قائم في إطار التجاوب مع غاية العرض**Spectacle** في تجسيد " المعروض "(**L'offre**) كمنتوج فني يؤثر في المتلقي من حيث أنه طرف يتوقع منه التفاعل مع الفن المسرحي و كذلك باعتبار أنه مستهلك فني مقصود بالعرض، وبالتالي يكون اختيار لغة العمل المسرحي بما يوافق تطلعاته.

وفي الأخير، فإن هذا العمل بما قد يكتنفه من قصور، فإنه بالنسبة إلينا محاولة بحثية قمنا من خلالها قدر الإمكان وبما توفر لدينا من معطيات ومراجع، بطرق محاور هذا الموضوع والتجاوب مع إشكاليته. ويبقى هذا العمل خطوة في البحث ستتبعها إن شاء الله، خطوات أخرى في مسار البحث. ولا يسعني في الأخير، إلا أن أقدم الشكر الجزيل للأستاذ مقنونيف شعيب الذي أشرف على هذا العمل بتوجيهاته القيمة ومساعدته التي رافقت هذا البحث منذ بدايته.

قائمة المصادر و المراجع

● المصادر

1. نصوص مسرحية لولد عبد الرحمن كاكي والمطبوعة بمناسبة الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، وتتعلق بالأعمال المسرحية التالية:

- مسرحية "ديوان القراقوز"
- مسرحية ""كل واحد وحكمه"
- "القراب والصالحين"
- مسرحية "بني كلبون"

1- نهاد الموسى، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1987

2- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1998)، منشورات التبين الجاحضية، 1998

3- حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية، العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، ط01 القاهرة. 2005

4- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001

● المعاجم والقواميس:

1- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة مصر، 2003

2- السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي، ط 1 المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2004

3- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية ،مكتبة الشروق الدولية ، ط4، سنة 2004

4- بافيس باتريك، معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، مكتبة الفكر الجديد، ط1، بيروت، 2015.

5- قصاب حسن وماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي-انجليزي- فرنسي). ط1، مكتبة لبنان ناشرون. 1997

● المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، مصر،1970

2- ابن الحنبلي، بحر العوام فيما أصاب فيه العوام، دراسة وتحقيق شعبان صالح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

3- ابن خلدون، تاريخ بن خلدون، دار الفكر، ضبط ومراجعة خليل شحاذة وسهيل زكار، بيروت، لبنان، 2001

4- أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك، ط 3، دار النفائس، بيروت، لبنان،

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

6- أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر. تحقيق: داوود القاضي، دار صادر. الطبعة الأولى بيروت، 1948

7- أجمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، منشورات التبيين، الجاحظية،الجزائر، 2000

8- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1998)، منشورات التبين الجاحضية، 1998

9- أحمد توفيق المدني كتاب الجزائر، المطبعة العربية – الجزائر. – تاريخ الإصدار: 1931 . طبعة الكترونية. الرابط: https://ia801001.us.archive.org/17/items/Kitab.Al-jazair/kitab.pdf ، تاريخ التصفح: 22 مارس 2017

10-أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير، تحقيق حسين نصار، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002

11-أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1971

12-أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، دار أخبار اليوم-قطاع الثقافة،1998

13-أحمد مختار عمر، تاريخ اللغة العربية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب والتأليف والنشر، 1970

14-الأسد ناصر الدين، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة ألهاني، بغداد،1996

15-الرشيد بوشعيرة، دراسات في المسرح الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، 1994 .

16-السعيد خالدة ، الاستعارة الكبرى في شعرية المسرح، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 2008

17-المديوني محمد، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس،1993

18-أنسية بركات درار: أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزئار، 1984

19-جميل حمداوي، اللسانيات الاجتماعية، مطبوع إلكتروني، الرابط:www.alukah.ne، تاريخ التصفح: 2017/11/13

20-حسن عبد الحميد أحمد رشوان، الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث1993.

21-حسن علي المخلق، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد، ط1، 2000.

22-حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، 1993

23-حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002

24-حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية، العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005

25-حنا الفاخوري، تاريخ الأدب الحديث، الدار اللبنانية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان

26-حنفي حسن، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت،1998

27-رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط3، الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، 1997

28-سعودي النواري، جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار القباني الغاضبون نموذجا (دراسة أسلوبية في دلالية البنى)، ط1. مطبعة الوادي الجزائر، 2003

29-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، طبعة1، المغرب

30-شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله، فلسطين، 2011

31-شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2001

32-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، طبعة دار الهدى، عين مليلة، 2005.

33-عبد الحليم حفني، المراثي الشعبية ، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997

34-عبد الكريم بوفرة: علم اللغة الاجتماعي، مقدمة نظرية، مطبوع جامعي، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، 2012

35-عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث. المؤسسة العربية للكتاب، تونس، المؤسسة الوطنبية للكتاب، الجزائر، ط1، 1973

36-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري. دراسة نقدية" دار هومة للطباعة، 2000

37-عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، الطبعة الأولى، شركة باتنيت، باتنة، 2006

38-فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي. إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق- وزارة الثقافة – الطبعة الثانية

39-فرحان بلبل، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003

40-كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة، دراسة انثرولغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية

41-كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، ط1، جامعة القاهرة

42-كمال بشر، التفكير اللغوي بين القديم والجديد، دار غريب للنشر، 2005، القاهرة

43-محمد عطوات عبد الوهاب عبد الله، اللغة الفصحى والعامية، ط.1، دار النهضة العربية،2003

44-محمد فراج، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب. 2006

45-محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2، 1981

46-محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ط2، سلسلة الدراسات الكبرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984

47-مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995

48-مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982

49-مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ،1995

50-مها فوزي محمد معاذ، أنثربولوجيا اللغة ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2009

51-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، محمد برادة، دار الأمان للنشر، الرباط، 1987

52-هادي نهر، علم اللغة الاجتماعي عند العرب، ط1، الجامعة المستنصرية، 1988

53-وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997

المقالات

1- أبو العيد دودو، مع مسرحية يوغرطة، مجلة الثقافة، وزارة الاعلام والثقافة، الجزائر، ع2، ماي 1971

2- أحمد حمدي، نظرة خاطفة على تطور حركة التمثيل في الجزائر، مجلة الحلقة، مجلة فنية ثقافية تصدرها إدارة المسارح الوطنية الجزائرية، العدد2، جويلة 1972

3- الزيدي مفيد، إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد 21 جويلية1999

4- السلاوي محمد أديب، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع4. 1979

5- العربي بن زيدان، ولد عبد الرحمن كاكي مؤسس المسرح الحديث في الجزائر، مقال منشور في جريدة الجمهورية،27 فبراير 2018

6- العربي ولد خليفة، حول لغة المسرح في الجزائر: الابداع، الترجمة، والاقتباس، الكلمة الافتتاحية لفعاليات المائدة المستديرة الجزائر2008/02/25، في دفاتر المجلس العدد 28، إصدار المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر 2008

7- العربي ولد خليفة، كلمة افتتاحية حول لغة المسرح في الجزائر، في : لغة المسرح في الجزائر، الابداع، الترجة الاقتباس، فعاليات المائدة المستديرة 25/ 02/ 2008 الجزائر. ، دفاتر المجلس، العدد28

8- حاتم علو الطائي، "نشأة اللغة واهميتها"، دراسات تربوية، العدد 6، أبريل2009

9- حامد ربيع، حول تحليل العلاقة الاتصالية بين المفهوم القومي للوجود السياسي والتطور الاجتماعي نحو التماسك العقائدي. العدد: 59 ، المستقبل العربي، بيروت، لبنان، 1984

10-حبيب النصراوي، في الازدواجية اللغوية والهوية العربية. مجلة الإذاعات العربية، العدد 04. 2013

11-حفناوي بعلي، مسارات ومدارات مسرح الهواة في الجزائر، مجلة الثقافة، 2005، عدد 7

12-خولة طالب الإبراهيمي، نحو تصور ديناميكي لمستويات اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، 2007

13-شعيب مقنونيف، النص الروائي الوطاري وتمثله لنظرية التلقي ضمن خصائص التجربة الجمالية، مجلة الأثر، العدد 15، سنة 2012 ، جامعة ورقلة. التصفح : 2018/04/20 ، رابط المقال:
https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-15-2012/488-2013-05-02-10-02-17.html

14-صالح بلعيد، اللغة الأم في الواقع اللغوي في الجزائر، مجلة اللغة العربية، العدد 9 مجلة محكمة صادرة عن المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2003

15-عبد الرحمن الحاج صالح، العاميات العربية ولغة التخاطب الفصيحة، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2008 الجزائر

16-عبد الرحمن الحاج صالح، اللغة العربية الفصيحة المنطوقة ودورها في المجتمع العربي، مجمع اللغة العربية ع13، 2011.الرابط:
AID=334076&ISSUEID=14857&http://archive.sakhrit.co/newPreview.aspx?PID=1799322

17-عز الدين صحراوي اللغة بين اللسانيات واللسانيات الاجتماعية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 5، جامعة بسكرة، 2004

18-عمرون نور الدين، اللغة العربية واستعمالاتها في المسرح الجزائري، لغة المسرح الجزائري، دفاتر المجلس، العدد28 سلسلة منشورات الجيب، لغة المسرح في الجزائر، الابداع، الترجة الاقتباس، فعاليات المائدة المستديرة 25/ 02/ 2008 الجزائر

19-قفاص حفصة، دور السياق الثقافي في التواصل النصي، مجلة اللغة والادب، مجلة أكاديمية يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها العدد 21 خاص بأعمال الملتقى التاسع لعلم النص: النص والسياق بجامعة الجزائر2 أيام 23، 24، 25 أبريل 2012،

20-كريم بلقاسي وآخرون، مداخل نظرية في أسس سميولوجيا المسرح ، مجلة الذاكرة، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي ،كلية الآداب و اللغات ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، العدد 03 سنة 2014

21-كلثوم مدقن، أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية، الدلالية والثقافية، مجلة الأثر، العدد06، ماي 2007، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر

22-محمد الحباس، اللغة العربية المشتركة و اللهجات العامية، مجلة اللغة العربية، العدد رقم8 ، جويلية 2005

23-محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، ع 06 .

24-مختارية بن قبلية، مسيرة اللغة العربية في الجزائر من الفتح الإسلامي إلى الاحتلال الفرنسي، مجلة حوليات التراث، العدد 11، 2011

25-مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية. مقال إلكتروني:
http://www.alsakher.com/showthread.php?t=109931 تاريخ المشاهدة: 2016/11/15

26-مرتاض عبد الجليل ، تجارب عربية في تفصيح العامية، مجلة اللغة العربية، 2004

27-منصور عمايرة، اللغة المسرحية، الحوار المتمدن، العدد: 4431 -22 / 4 / 2014 ـ الرابط: http:/ www.ahewar.org/search/search.asp

28-ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد، 12 سبتمبر-ديسمبر 2000 ، مجلد 3

29-ناصر الدين سعيدوني، الواقع اللغوي في الجزائر، مجلة اللغة العربية ، المجلد 8، العدد 15 جويلية 2006، الرابط: . https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/219/8/15/9455

●المؤلفات المترجمة إلى العربية:

1- جان لوي كالفي. حرب اللغات والسياسات اللغوية، ترجمة حسن حمزة، الطبعة 1، المنظمة العربية للترجمة، 2008

2- جولييت غارمادي، اللسانة الاجتماعية، تعريب خليل أحمد خليل، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1991

3- فريدريك أوين: برتلود بريخت، حياته الفنية وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار بن خلدون ، ط2، بيروت، 1983.

4- فيركلو، نورمان: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة رشاد عبد القادر، في، الكرمل، مجلة فصلية ثقافية، إصدار مؤسسة الكرمل الثقافية، العدد 64، السنة: 2000

5- كلير كرامش، اللغة و الثقافة ترجمة أحمد الشيمي، الطبعة العربية الأولى، وزارة الثقافة و الفنون و التراث، قطر، 2010

6- هدسون، علم اللغة الاجتماعي، ترجمة: محمود عياد، عالم الكتب، ط2، مصر ،1990

●الرسائل الجامعية:

1- مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير. إشراف د. أمين الزاوي، 95-96، جامعة وهران

2- العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر.مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة وهران،السنة: 2009.

3- بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير جامعة وهران، السنة الجامعية 2011-2012

4- برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب الدرامي في مسرح كاكي، رسالة ماجستير، إشراف د.فرقاني جازية، جامعة وهران، 2007-2008.

5- بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001

6- صالح بوشعور أمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي، رسالة ماجستير2010-2011، إشراف الأستاذ ميراث العيد، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران

7- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه في الأدب الجزائري، جامعة قسنطينة، السنة الجامعية 2012-2013

8- مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د عباسة محمد،2005، جامعة وهران

9- نور الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945-1981 ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب- سوريا، السنة: 1984-1985

10-وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري. مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، تخصص نقد مسرحي، السنة:2014-2015.

●المراجع باللغة الأجنبية:

1- Abdel -Rahman Abdelmelhim, Intra-lingual Code Alternation in Arabic: The Conversational Impact of Diglossia. Theory and Practice in Language Studies, Vol. 4, No. 5, 2014.

2- Ahmed Cheniki. Théâtre Algerien. Itinéraire et tendance. Thèse de doctorat. Sous direction : Mr:Robert jeanny. Université de Paris. 1993

3- Bassnett, Susan (1990): ‘Translating for Theater - Textual Complexities’. In Essays in Poetics

4- Benzekri J.-P.& al.(1981) – Pratique de l’Analyse des données , tome 3 : Linguistique

5- Boussoufara Omar, Arabic diglissic switching. Phd. Austin University.1999.

6- Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », Cahiers de praxématique [En ligne], 26 | 1996, document 2, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://praxematique.revues.org/2977

7- Celine Bourquin‹Données linguistiques‹données sociolinguistiques: le traitement labovien du vernaculaire africain-américain. Revue Tranel. (Travaux neuchâtelois de linguistique) 40, 11-26, 2004

8- Christina Bratt Paulson, Multilingualismanddiglossia in Palestineinthefirstcentury oft he commonera: Somethoughts on historicalsociolinguistics.Published in New perspectivesandissues in Educational Policy.2001

9- Deirde Burton,(1980). A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occuring conversation.. Vol 30. Routledge Library edition: Linguistics. London.

10- E.Bedard et J. Maurais, Réflexion sur la normalisation linguistique au Quebec, in, La norme linguistique Et lexicologie , Dunod

11- Ferguson, Charles F. (1959). `Diglossia' WORD 15: 2.325-40. Repr. inHymes (1964)

12- Fishman, J.A 1972a, Language in Sociocultural Change. Essays by Joshua A. Fishman.Standford University Press

13- Gadet F. « La Variation » in Yaguello M. Grand livre de la langue française, Paris, Seuil, 2003

14- George Mounin : Dictionnaire de la linguistique, quadrige, Puf, France, 1974

15- Kremnitz, George : Du bilinguism au conflit linguistique ».Cheminement de terms et de concepts.InLanguages, n°61,1981

16- Kristeva J. Le language,cet inconnu, une initiation à la linguistique, éd. Du seuil

17- Marcais, William : La diglossie arabe, dans l’Enseignement public. In : Revue pédagogique, tome 104, n° 12, pp.401-409, tome 105

18- Martinet ‹. (1971) Langue et fonction. Denoel Gonthier.

19- Mohamed-Karim Assouane, Université d’Alger-2.Théâtre algérien : un exemple d’ostracisme. Article publié dans Le Matin d’Algérie. Date de publication 08 Avril 2015. Mise enligne :http://www.lematindz.net/news/17114-theatre-algerien-un-exemple-dostracisme.html

20- Pascal Ottavi, « Regards sur le concept de diglossie, à l’épreuve du terrain corse », Lidil, 44 .2011

21- Peter Wunderli (2016), «Ferdinand de Saussure : langage, langue, parole», dans Louis Hébert, en ligne, Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/saussure/langue-parole.pdf.Consulté le: 16/05/2016

22- Pince Bénédicte, (1999) : Diffusion ciblée automatique d'informations , Thèse de Doctorat en Linguistique, Université Paris IV Sorbonne.

23- Prudent Lambert-Félix. Diglossie et interlecte. In: Langages, 15e année, n°61, 1981. Bilinguisme et diglossie, sous la direction de Jean-Baptiste MarcellesiPrudent Lambert-Félix. Diglossie et interlecte.

In: Langages, 15e année, n°61, 1981. Bilinguisme et diglossie, sous la direction de Jean-Baptiste Marcellesi

24- Psichari, Jean : Un pays qui ne veut pas de sa langue. Mercure de France, tome 207, 1928,

25- Psichari,Jean : Essais de grammaire néo-greque. Cité par Lambert-Félix Prudent.1981

26- Sapir, E. (1921). Language. New York: Harcourt Brace.

27- Ulrich Busse, Linguistic Variation in the Shakespeare Corpus: Morpho-syntactic Variability

28- Vendreys, Language, A linguistic introuction to history, First Ed, 1925, New York

تصنيف مدخلات المدونة

جدول تصنيف مدخلات المدونة

1	اللفظ	سياقه في النص المسرحي	الترقيم
2	نوصي	أنا الفقير نوصيك، بالعقل نداويك	ن2/ص6
3	تُبَلِّغْ	أفضل هاك تبلغ	ن1/ص5
4	تفحص	انتم اللي تفحصوا لسرار	ن2/ص5
5	تفرز	قليل من الناس تفرز بين جنون البحر وجنون البر	ن1/ص61
6	سخر	وإلا حبيت تسمع للأمة سخر براح في الحومة وخلصه	ن1/ص2
7	نسال	لا غير حاب نسالة برك	ن1/ص29
8	دار	دار الشرع	ن1/ص71
9	فتح	ولكن ما عندي لمن نفتح قلبي	ن1/ص53
10	قاعد	الشمس تضوي وانتما قاعدين	ن2/ص5
11	أخفى	أخفى عليهم الكلام اسمعي يا الولية واتحلي الباب احنا رانا رايحين	ن3/ص46
12	ارتب	ارتب ما عندك وين تروح.	ن3/ص60
13	ارسل	أيا يرسلوا الجمهور يتقهوا	ن2/ص30
14	ارفع	ارفعوا أصواتكم	ن1/ص17
15	استغفر	أهمد، أستغفر، ودير خاطرك في يد ربي	ن3/ص44
16	اشتهى	ما عندكم فاش تنخلعو أنا في الزواج اشتهيت	ن1/ص7
17	اغفل	ما تغفلش الحق	ن1/ص74
18	أفضل	أفصل روح تصلي .	ن1/ص4
19	أكثر	بلا ما نكثروا الكلام	ن3/ص36
20	أكل	جيت نأكل ونشرب ونرقد والنوض	ن2/ص34
21	تتفسح	تخرج تتفسح يا سيدي	ن1/ص29
22	تجبر	تجبرنا هنا وغادي	ن2/ص5
23	تجربة	تجربة قرون طويلة إذا يكون الفرز على الصواب	ن1/ص63
24	تحدث	وكنا متحدثين على الحياة	ن1/ص55
25	تخيل	نتخيل السعادة	ن1/ص53
26	تُصَلِّي	أفضل تروح تصلي	ن1/ص5
27	تضوي	الشمس تضوي وانتما قاعدين	ن2/ص5
28	تعمل	لاكان رايح تصلي وحاب تعمل(دير) الخير	ن1/ص3
29	تغير	فات الأوان، كل شيء انقضى وتغير	ن3/ص80
30	تفخر	واش قالو ذا الناس اللي راك تفخر لتخميهم	ن3/ص
31	تكبر	اللي اتكبر على البخور ما يدور العام يرجع مغدور	ن1/ص2
32	تنعطب	اذا انجرحت تنعطب	ن2/ص7
33	ثبت	ثبت مليح إذا صحيح السيد مظلوم	ن1/ص63
34	ثبت	ثبت عقلك بعقول الجامدين	ن2/ص6
35	جاع	الشاعر إذا جاع يولي مداح	ن2/ص32

36	جال	وإذا جلت أحضي البال	ن4/ص2
37	حبس	وكان نحب نحبسكم نقوله كلمة والدعوة نقضات	ن1/ص3
38	حدّث	اليوم الجمعة...راهم يحدثوكم على اللي ما يندارش	ن1/ص4
39	حكينا	وكملت الحكاية اللي حكيناها	ن1/ص75
40	حوس	حوس على المال عمدا	ن1/ص59
41	ختم	قدام ما نبداو ابدى انت باش اختم	ن2/ص4
42	خذا	القايد خذا بنت خالتي	ن1/ص3
43	خلى	في الخير يخليك	ن2/ص6
44	دعى	ما تدعي بلا طب	ن2/ص7
45	رافق	في الصح ما تبغيش ترافقني وفي الأكل تبعني	ن2/ص10
46	رجعت	اليوم ارجعت محامي، انسان راه حاس روحه مظلوم	ن1/ص60
47	رجعوا	رجعوا من ذاك الوقت بأكيات	ن1/ص59
48	رد	بعد ما يحكموا في القضية ردنا الخبر	ن1/ص63
49	رقد	جيت نأكل ونشرب ونرقد والنوض	ن2/ص34
50	روحوا	إذا صعدتوا روحوا لأهل السماء	ن1/ص71
51	زار	يا البهالي زور مولا بغداد داوي حالي	ن2/ص6
52	سال	وإذا ما تعرفش سال	ن4/ص2
53	سامح	سامحوني ، الزمان يكفر ويخرج من رحمة ربي	ن3/ص44
54	سقسي	قدام ما تتزوج سقسي	ن1/ص8
55	سمي	زوجتك سميها فيروز	ن2/ص5
56	شرب	جيت نأكل ونشرب ونرقد والنوض	ن2/ص34
57	شع	إذا شعت الشمس	ن1/ص41
58	صاب	ما صاب طعام للبطن	ن1/ص42
59	صعد	إذا صعدتوا روحوا لأهل السماء	ن1/ص71
60	طرد	أنا اللي طردتك على منفعتك وراك تبخل في	ن2/ص34
61	عيط	منين سمعناك تعيط جرينا	ن3/ص5
62	قال	كاين اللي قال عمدا	ن1/ص59
63	قرى	ولكن عند اللي قرى حروف البالي	ن3/ص36
64	قصد	انت الله يبارك قصدتنا بكلام الخير	ن1/ص2
65	كفر	سامحوني ، الزمان يكفر ويخرج من رحمة ربي	ن3/ص44
66	كمل	وكملت الحكاية اللي حكيناها	ن1/ص75
67	لُحَقْ	اللي لحق الحكاية وجب يحضر التاريخ	ن1/ص40
68	لقي	القضية، لحكمهم يلقاني نهدر	ن1/ص63
69	لقيت	القينا في الطريق قراب واسمه سليمان وجينا نشوفوا إذا مومن صالح	ن3/ص45
70	مْنع	انصح روحك ومنع انت	ن1/ص2
71	نام	حتى هوما هذيك الليلة ما ناموش	ن3/ص46
72	نبداو	نبداو كيما مضاري	ن2/ص6

73	نحصي	اسمعت هاد الكلام حبيت نحصي إذا صح ولا كذب	ن1/ص30
74	نداوي	أنا الفقير نوصيك، بالعقل نداويك	ن2/ص6
75	نده	ماتنساش ندهنا بالزواج (بالعرس)	ن1/ص50
76	نصح	يا الفقير البخار حبيت ننصحك	ن1/ص2
77	نهدر	القضية، لحكمهم يلقاني نهدر	ن1/ص63
78	يبخل	أنا اللي طردتك على منفعتك وراك تبخل في	ن2/ص34
79	يتهلى	يتهلاو فيها أهلها	ن1/ص70
80	يحضر	اللي لحق الحكاية وجب يحضر التاريخ	ن1/ص40
81	يرجع	اللي اتكبر على البخور ما يدور العام يرجع مغدور	ن1/ص2
82	يَرَجَّعْ	يرجع السفينة والبابور	ن1/ص1
83	يرفد	ربي برحمته ويرفد علينا الغبينا	ن1/ص30
84	يروي	يروو العطشان ويعينو المغبون	ن2/ص35
85	يستر	الله يسطرنا من الخشين	ن4/ص2
86	يصرا	هذا الشيء يصرا غير في الأحلام	ن1/ص45
87	يصلي	اللي يصلي يقابل الكعبة	ن4/ص2
88	يصهل	بركا ما تصهل، قالك راني جاي(سابقا :ارفع صوتي)	ن1/ص37
89	يطيح	الليل راه قريب يطيح	ن3/ص5
90	يعمل	ولا يعيش في القرية إلا من يكد ويعمل	ن3/ص80
91	يغني	وخطرات يغنينا أحلامه	ن1/ص28
92	يفتي	وفي طريقة يحكم و يفتي	ن1/ص3
93	يفكر	قال لي كاين الحجر يهدر و يفكر	ن2/ص36
94	يقارعوا	راهم يقارعوا ندخل في تابوت	ن1/ص10
95	يكاكي	قتلك تكاكي بنتك (في موضع سابق: فطن/ انشغل/فكر)	ن1/ص34
96	يكثر	في القراقوز يكثر الصراخ	ن2/ص27
97	يكد	ولا يعيش في القرية إلا من يكد ويعمل	ن3/ص80
98	يكفي	رأي سيدي يكفي في هاذ المسألة	ن1/ص20
99	يلعب	ها القراقوز، يلعبو. يمثلوا	ن2/ص4
100	يليق	يليق له المال ، الحكم و القوة	ن2/ص7
101	يليق	يليق النهار اللي كل هذا الشء يتبدل	ن3/ص96
102	يمثل	ها القراقوز، يلعبو. يمثلوا	ن2/ص4
103	ينحسب	ينحسب مال كثير	ن1/ص60
104	ينحقر	ماكانش اللي ينحقر	ن3/ص60
105	ينطق	الما اللي يغني والتفاح الي ينطق	ن2/ص35
106	ينطقوا	ينطقوا بالكلام	ن3/ص4
107	ينقضي	في الحين المنام ينقضى	ن2/ص29
108	يهم	ما رديتلي وجاب على اللي همنا	ن1/ص63
109	وجب	اللي لحق الحكاية وجب يحضر التاريخ	ن1/ص40

110	الآ	كلامي لآ زيادة	ن1/ص21
111	بعد	بعد ما يحكموا في القضية ردنا الخبر	ن1/ص63
112	بعد ما	الصالحين: بسم الله..... بعد ما شربو وطفاو العطشة قالو في ربعة الحمد لله	ن3/ص45
113	بلا	أشكون اللي يحكموا بلا قانون	ن4/ص2
114	بلاشك	اذا خطب مرا صغيرة بلا شك راهي تغيض	ن1/ص11
115	حتى	ما ينطقوا بالكلام حتى يكون دوا نقول موزون في ميزان	ن3/ص4
116	حنا	احنا ناس سياحة	ن2/ص5
117	خير ما	روح تصلي خير ما يفوتك الوقت	ن1/ص4
118	ذا	انت راجل جاهل في ذا الحديث	ن1/ص64
119	على	وكنا متحدثين على الحياة	ن1/ص55
120	في	جاهل في القانون	ن1/ص71
121	في الحين	خرجته سالم من جنان السخطة وانساك في الحين	ن2/ص35
122	كاين	كاين اللي قال عمدا	ن1/ص59
123	كل	كل جمعة يروح يصلي	ن1/ص3
124	أبي	سامحني يا أبي نقول لك كلمة	ن1/ص9
125	أحلام	وخطرات يغنينا أحلامه	ن1/ص28
126	آدم	آدم وحواء...إنسية	ن1/ص68
127	أريام	في ذاتي شعلتي شعالة يا ملكة الأريام	ن2/ص19
128	اسرار	انتم اللي تفحصوا لسرار	ن2/ص5
129	اصوات	ارفعوا أصواتكم	ن1/ص17
130	الآخرة	راك مسامح في ذا الدار وفي الآخرة	ن1/ص48
131	الأوان	فات الأوان، كل شيء انقضى وتغير	ن3/ص80
132	الأولين	اللي ماله كثير واش يدير...يحج ولا يتزوج قالو لولين	ن1/ص7
133	التاريخ	اللي لحق الحكاية وجب يحضر التاريخ	ن1/ص40
134	الحاج	سيد الحاج فوت شي يامات	ن1/ص75
135	الحديث	انت راجل جاهل في ذا الحديث	ن1/ص64
136	الحشمة	وعينيك ينحطو للرض بالحشمة	ن2/ص37
137	الحطابة	الحطابة للغابة	ن1/ص45
138	الحق	ما تغفلش الحق	ن1/ص74
139	الحقيقة	هذا مجهودي وفي الحقيقة ما بقى لي جهد	ن2/ص23
140	الحكاية	اللي لحق الحكاية وجب يحضر التاريخ	ن1/ص40
141	الحكم	يليق له المال ، الحكم و القوة	ن2/ص7
142	الحكومة	هاذ الشكيل حقها تمنعه الحكومة	ن1/ص2
143	الحومة	وإلا حبيت تسمع للأمة سخر براح في الحومة وخلصه	ن1/ص2
144	الحيا	القدر و الحيا حروز	ن2/ص5
145	الخالي	جايين من قرون الجبال ، من الثلث الخالي	ن2/ص5
146	الخدعة	سعدي: ...علاه هاذ الشيء ، الجحود والخدعة	ن1/ص28

147	الخير	في الخير يخليك	ن2/ص6
148	الخيط	عينيه...مازالو يدخلوا الخيط في لبرة	ن1/ص18
149	الدعوة	الدعوة يسمعها شاب يشيب	ن3/ص46
150	الدنيا	كانش في الدنيا اللي محروم من السعادة كيا أنا	ن2/ص20
151	الدواس	أملي خطيك من الدواس	ن1/ص2
152	الراوي	وانا في مضرب الراوي	ن1/ص6
153	الرجال	معرفة الرجال كنوز	ن2/ص5
154	الرضوان	خرجو من جنة الرضوان وين رايحين	ن3/ص
155	الزَّابُور	يَحْكُوا عْليه فَ الزَّابُور	ن1/ص1
156	الزواج	أنا في الزواج اشتهيت	ن1/ص7
157	الزيارة	سيدنا خرج نهار الجمعة..مازاروش جتى بدورو	ن1/ص3
158	الساع	من الساع وانا نعيط لك	ن2/ص34
159	السعادة	كانش في الدنيا اللي محروم من السعادة كيا أنا	ن2/ص20
160	السلامة	تفيحلت فالفهامة من راهي اخطات السلامة	ن1/ص3
161	السماء	إذا صعدتوا روحوا لأهل السماء	ن1/ص71
162	السُّـــور	البْخُور، يَسْطَرْ مَا يَسْطَرْ السُّورْ	ن1/ص1
163	السياسة	بالسياسة ضروك تنوضي الحومة	ن1/ص42
164	الشاب	الصبي ، الشاب ، الشايب و العجوز	ن2/ص4
165	الشايب	الصبي ، الشاب ، الشايب و العجوز	ن2/ص4
166	الشجاعة	قليل العمل، قليل الشجاعة قليل الصفة	ن2/ص24
167	الشرع	دار الشرع	ن1/ص71
168	الشعير	واللي يعرضوه ما ينكرش الشعير	ن4/ص2
169	الشكر	مكان ما تردولي انتما ولادي ولا شكر على واجب	ن2/ص13
170	الشمس	الشمس تضوي وانتما قاعدين	ن2/ص5
171	الشور	تبخيرة خير من الشور	ن1/ص1
172	الشي	انت تأمن بهاذ الشي	ن1/ص2
173	الشيح	صعاب ومرين كي الشيح	ن1/ص41
174	الصراخ	في القراقوز يكثر الصراخ	ن2/ص27
175	الصفة	قليل العمل، قليل الشجاعة قليل الصفة	ن2/ص24
176	الصلاح	هاهي يدي اليمنى مفتاح الخير و الصلاح	ن2/ص27
177	الصواب	تجربة قرون طويلة إذا يكون الفرز على الصواب	ن1/ص63
178	الطيرة	العين حق والطيرة باطل	ن1/ص33
179	العجوز	الصبي ، الشاب ، الشايب و العجوز	ن2/ص4
180	العطش	بعد ما شربو وطفاو العطشة قالو في ربعة الحمد لله	ن3/ص45
181	العقول	أهل العقول تقول	ن2/ص31
182	العمل	قليل العمل، قليل الشجاعة قليل الصفة	ن2/ص24
183	الفرز	تجربة قرون طويلة إذا يكون الفرز على الصواب	ن1/ص63

184	الفْقير	اليوم الجمعة يا الفقير البخار	ن1/ص2
185	الفلاس	الفلاس	ن1/ص39
186	الفن	أهل الفن	ن2/ص4
187	القانون	جاهل في القانون	ن1/ص71
188	القدر	القدر و الحيا حروز	ن2/ص5
189	الليل	طاح الليل	ن1/ص28
190	المال	حوس على المال عمدا	ن1/ص59
191	المحاكمة	المحاكمة	ن1/ص71
192	المريرة	ثلاثة من الأولياء الصالحين ... قدام المريرة..... شكون هاد الناس قدام المريرة.	ن3/ص
193	المسألة	رأي سيدي يكفي في هاذ المسألة	ن1/ص20
194	المشتا	المشتا تبع المطر	ن1/ص56
195	المطر	المشتا تبع المطر	ن1/ص56
196	المغبنة	القلاليل والمغبنة	ن1/ص24
197	المقال	يا المقال سمعته يا مانيش عاقل	ن1/ص64
198	المنار	اللي وقف علي في المنار	ن2/ص35
199	المنام	في الحين المنام ينقضى	ن2/ص29
200	النار	انقيس رشوة في النار بقليل سومة	ن1/ص2
201	الناس	قليل من الناس تفرز بين جنون البحر وجنون البر	ن1/ص61
202	الهدار	الماي اللي يهدر و التفاح الهدار	ن2/ص35
203	الهدرة	الهدرة انطلقت في المدينة	ن1/ص30
204	الواجب	مكان ما تردولي انتما ولادي ولا شكر على واجب	ن2/ص13
205	الوشم	اللي وشم قال ماعنديش الزهر	ن1/ص41
206	الوقت	رجعوا من ذاك الوقت باكيات	ن1/ص59
207	الياقوت	شفولي لباس حر صيني وتاج الياقوت	ن2/ص32
208	اليوم	اليوم ارجعت محامي، انسان راه حاس روحه مظلوم	ن1/ص60
209	آمال	قليل الايمان، قليل الآمال	ن2/ص24
210	أمة	ومن تتافقوا ديروا أمة	ن1/ص13
211	أُمَّة	ماشي حق عليك تغلط الأمة	ن1/ص2
212	أمل	نأمل ندير الخير	ن3/ص60
213	أمنية	وكان جات أمنيتي أمنية والدينا	ن1/ص54
214	إنسان	اليوم ارجعت محامي، انسان راه حاس روحه مظلوم	ن1/ص60
215	إنسية	آدم وحواء...إنسية	ن1/ص68
216	أهل	يتهلاو فيها أهلها	ن1/ص70
217	أهل	إذا صعدتوا روحوا لأهل السماء	ن1/ص71
218	أهل	أهل الفن	ن2/ص4
219	أولاد	مكان ما تردولي انتما ولادي ولا شكر على واجب	ن2/ص13
220	أيام	أيام من بعد صيادة صابو الفريسة جوهر على الشط	ن1/ص75

221	ايمان	قليل الايمان، قليل الآمال	ن2/ص24
222	بابا	صابونا في صندوق داينا الواد وهو مشي بابانا وهي ماشي امنا	ن2/ ص 12
223	باكيات	رجعوا من ذاك الوقت باكيات	ن1/ص59
224	بحر	قليل من الناس تفرز بين جنون البحر وجنون البر	ن1/ص61
225	بخور	اللي اتكبر على البخور	ن1/ص2
226	بدلة	ونعلمك بدلة العساس اللي كان شريكك	ن3/ص60
227	بر	قليل من الناس تفرز بين جنون البحر وجنون البر	ن1/ص61
228	براح	وإلا حبيت تسمع للأمة سخر براح في الحومة وخلصه	ن1/ص2
229	تكليف	راهم حبين يزوجوني بسيف،هاذ الشيء تكليف	ن1/ص46
230	تلميذ	اتنجم تكون عندي تلميذ	ن1/ص24
231	تمثال	وأنا مع التمثال وكان يولي مرا	ن2/ص37
232	جبال	جايين من قرون الجبال ، من الثلث الخالي	ن2/ص5
233	جحود	سعدي: ...علاه هاذ الشيء ، الجحود والخدعة	ن1/ص28
234	جلسة	راهم دايرين جلسة	ن1/ص63
235	جمعة	كل جمعة يروح يصلي	ن1/ص3
236	جمهور	الجمهور	ن2/ص31
237	جمهور	أيا يرسلوا الجمهور يتقهوا	ن2/ص30
238	جمهورية	لكن جمهورية كي كل امرة منكم تجيب ربعة	ن1/ص13
239	جهاد	الجهاد	ن2/ص4
240	جهد	هذا مجهودي وفي الحقيقة ما بقى لي جهد	ن2/ص23
241	جهرا	ما قلتش الشيء جهرا	ن1/ص31
242	جواب	جوابك يا الفقير راه يبالي تمسخير	ن1/ص2
243	جوهر	أيام من بعد صيادة صابو الفريسة جوهر على الشط	ن1/ص75
244	حال	والله يفتح خليو بابي في حاله وماتعاودوش اطبطبو فيه	ن3/ص21
245	حبابي	ومن ثم راني عنده من حبابي	ن1/ص3
246	حروز	القدر و الحيا حروز	ن2/ص5
247	حق	في قضية الزواج بالحق والقانون	ن1/ص63
248	حكاية	وكملت الحكاية اللي حكيناها	ن1/ص75
249	حكم	لاكاين حكم وميزان	ن1/ص63
250	حواء	آدم وحواء...إنسية	ن1/ص68
251	حوتة	الحوتة الكبيرة تاكل الحوتة الصغيرة	ن1/ص63
252	حياة	وكنا متحدثين على الحياة	ن1/ص55
253	خبر	بعد ما يحكموا في القضية ردنا الخبر	ن1/ص63
254	دبلون	الناس دير ريال بين سنانها باش تحصيه إذا صحيح ماشي لويز ولا دبلون	ن1/ص9
255	ذل	كاين اللي في الذل مطروب	ن1/ص49
256	رسمية	ماشي هدرة وكان رجعت رسمية	ن1/ص55
257	رواية	اليوم رواية فكاهية من طبع القراقوز	ن2/ص6

258	ريال	الناس دير ريال بين سنانها باش تحصيه إذا صحيح ماشي لويز ولا دبلون	ن1/ص9
259	ريسان	مجمعين ريسانهم عامدين	ن3/ص4
260	زمان	يا ناس القرية أيا فرحو ما بقى زمان	ن3/ص60
261	زواج	في قضية الزواج بالحق والقانون تجربة قرون طويلة إذا يكون الفرز على الصواب	ن1/ص63
262	زوجتك	زوجتك سميها فيروز	ن2/ص5
263	زيادة	كلامي لآ زيادة	ن1/ص21
264	سفينة	وعلاه أنا سفينة ولا بابور	ن1/ص14
265	سومة	انقيس رشوة في النار بقليل سومة	ن1/ص2
266	سياحة	احنا ناس سياحة	ن2/ص5
267	سيرة	كون بنادم وفيدني.. بسيرتك	ن1/ص5
268	شابة	شاب وشابة	ن1/ص14
269	شباب	شباب ولا شيباني وشحال عنده ولاد	ن1/ص9
270	شجاعة	شوية شجاعة	ن2/ص25
271	شرطي	ولد خالتي شرطي	ن1/ص3
272	شطّ	عيب السفينة ايبان من تكون فالشط	ن1/ص19
273	شقائها	حبينا نتهولوا بشقاها	ن1/ص4
274	صافي	كون مع ربي و مع العباد صافي	ن1/ص2
275	صبي	عمركم ما شفتوا صبي يبكي من الجوع	ن3/ص44
276	صغير	الحوتة الكبيرة تاكل الحوتة الصغيرة	ن1/ص63
277	صناديق	في صناديقهم كنوز	ن2/ص4
278	صيغة	أيا نتوما بدلوا الصيغة	ن2/ص27
279	ضياف	بيت ضياف ربي يا قراب	ن3/ص5
280	ضيافة	نطلب منك الضيافة اليوم وغدوة ربي يرحمنا برحمته	ن3/ص5
281	طاح	طاح الليل	ن1/ص28
282	طالب	غدوى نروح نشوف طالب	ن1/ص33
283	طامع	يا نكار الخير يا مفصل الطامعين	ن2/ص34
284	طب	ما تدعي بلا طب	ن2/ص7
285	طبع	اليوم رواية فكاهية من طبع القراقوز	ن2/ص6
286	طبل	طبل قناوي	ن2/ص17
287	طزينة	وغير لولاد عند طزينة	ن1/ص8
288	طعام	ما صاب طعام للبطن	ن1/ص42
289	عرب	ماجاو عرب ماجاو نصارى	ن2/ص36
290	عربي	بركاني من الهدرة شوفلي نظم عربي	ن2/ص19
291	عرَبي	لفظي عربي	ن2/ص4
292	عقل	أنا الفقير نوصيك، بالعقل نداويك	ن2/ص6
293	عقيدة	راه باقي غير العقيدة	ن1/ص50
294	علة	هاذ الاسم بروحه مركبلي العلة	ن1/ص14

295	عمتي	راجل عمتي مفتي	ن1/ص3
296	عمدا	حوس على المال عمدا	ن1/ص59
297	عمدا	كاين اللي قال عمدا	ن1/ص59
298	عيب	عيب السفينة ايبان من تكون فالشط	ن1/ص19
299	عيطى	عيطى ناس خسارة	ن2/ص36
300	غمة	وانت ضرك جيت اتركبلي غمة	ن1/ص2
301	فروز	محبة الرجال فروز	ن2/ص5
302	فريسة	أيام من بعد صيادة صابو الفريسة جوهر على الشط	ن1/ص75
303	فكاهة	اليوم رواية فكاهية من طبع القراقوز	ن2/ص6
304	قحط	اللي راه عايش كيما أنا يدخل وقت القحط والزمان	ن3/ص21
305	قرون	تجربة قرون طويلة إذا يكون الفرز على الصواب	ن1/ص63
306	قرون	جايين من قرون الجبال ، من الثلث الخالي	ن2/ص5
307	قريب	الليل راه قريب يطيح	ن3/ص5
308	قضية	بعد ما يحكموا في القضية ردنا الخبر	ن1/ص63
309	قضية	في قضية الزواج	ن1/ص63
310	قلب	ولكن ما عندي لمن نفتح قلبي	ن1/ص53
311	قليل	قليل من الناس تفرز بين جنون البحر وجنون البر	ن1/ص61
312	قليل	قليل الايمان، قليل الآمال	ن2/ص24
313	قوة	ما في يده مال وما في يده قوة	ن1/ص41
314	كافي	انت من الصح راك تبان كافي حتى تنصح الناس	ن1/ص2
315	كبير	الحوتة الكبيرة تأكل الحوتة الصغيرة	ن1/ص63
316	كثير	ينحسب مال كثير	ن1/ص60
317	كلام	كلام المغربي	ن2/ص4
318	كلمة	الكلمة تأكل في لساني	ن1/ص25
319	كنوز	في صناديقهم كنوز	ن2/ص4
320	لباس	شفولي لباس حر صيني وتاج الياقوت	ن2/ص32
321	لحمر	الذهب لحمر ... حرير صيني	ن1/ص50
322	لدرور	يبعد لدرور	ن1/ص1
323	لساني	الكلمة تأكل في لساني	ن1/ص25
324	لفظ	لفظي عربي	ن2/ص4
325	لويز	الناس دير ريال بين سنانها باش تحصيه إذا صحيح ماشي لويز ولا دبلون	ن1/ص9
326	مال	ينحسب مال كثير	ن1/ص60
327	مالية	وادخلها مالية	ن1/ص74
328	مجهود	هذا مجهودي وفي الحقيقة ما بقى لي جهد	ن2/ص23
329	محبة	محبة الرجال فروز	ن2/ص5
330	مخلوع	اللي راك مخلوع في كلامهم	ن3/ص
331	مدينة	كان هو التاجر الكبير في المدينة	ن1/ص7

332	مرحبا	وعلى كلمة ضياف ربي راها تقول مرحبا	ن3/ص3
333	مُرَوْعَة	الآن فهامتك مروعة	ن1/ص5
334	مْريّة	جبور : زرت المرية	ن1/ص11
335	مزيانة	والبخور إذا ما يصلح لحتى شي ريحته مزيانة	ن1/ص2
336	مسرح	في المسرح الممثل يمثل و الجمهور يتأمل	ن2/ص31
337	مسلوب	شحال من واحد بشر مسلوب	ن1/ص48
338	مشنوع	كلامهم مشنوع ويسوى	ن3/ص4
339	مشنوع	كلامهم مشنوع ويسوى	ن3/ص2
340	مشيانة	ماشي كيما صيفتك مشيانة	ن1/ص2
341	مَضْرَبْ	وانا في مضرب الراوي	ن1/ص6
342	مطروب	كاين اللي في الذل مطروب	ن1/ص49
343	مظلوم	ثبت مليح إذا صحيح السيد مظلوم	ن1/ص63
344	معرفة	معرفة الرجال كنوز	ن2/ص5
345	معلومات	كل ذا المعلومات في راسك	ن2/ص35
346	مغدور	اللي اتكبر على البخور ما يدور العام يرجع مغدور	ن1/ص2
347	مغربي	نعطيك كلمة قالها الشاعر المغربي	ن2/ص35
348	مِفتاح	هاهي يدي اليمنى مفتاح الخير والصلاح	ن2/ص27
349	ملعب	رانا هنا للملعب واجدين	ن2/ص5
350	ملَك	كلمة يقولها ملك	ن3/ص45
351	منام	في الحين المنام ينقضى	ن2/ص29
352	منفعة	أنا اللي طردتك على منفعتك وراك تبخل في	ن2/ص34
353	مؤدب	اللي مؤدب يعيطلك سيد الحاج	ن1/ص14
354	مومن	أنت الولية المومنة واحنا الأولياء الصالحين	ن3/ص60
355	ميزان	لاكاين حكم وميزان	ن1/ص63
356	ناس	احنا ناس سياحة	ن2/ص5
357	ناس	يا ناس القرية أيا فرحو ما بقى زمان	ن3/ص60
358	نصاري	ماجاو عرب ماجاو نصارى	ن2/ص36
359	نظم	بركاني من الهدرة شوفلي نظم عربي	ن2/ص19
360	نكار	أنا باباك يا نكار الخير	ن2/ص34
361	نْهار	فيد روحك نهار اللي تكون فيها شي فايدة	ن1/ص4
362	نيران	راني نحس نيران في ذاتي شاعلة	ن2/ص19
363	هدرة	ماشي هدرة وكان رجعت رسمية	ن1/ص55
364	واجد	رانا هنا للملعب واجدين	ن2/ص5
365	وجاب	هادي دعوة الخير راك تدعي ما رديت وجاب	ن3/ص46
366	يامات	سيد الحاج فوت شي يامات	ن1/ص75
367	يقضة	رانا نومو ولا رانا في اليقضة	ن2/ص15
368	أحس	راني نحس نيران في ذاتي شاعلة	ن2/ص19

369	استخفاف	وراح زمن التطفل والاستخفاف بعقول الناس البسطاء	ن3/ص80
370	أكل	في الصج ما تبغيش ترافقني وفي الأكل تبعني	ن2/ص10
371	القوة	يليق له المال ، الحكم و القوة	ن2/ص7
372	انجرحت	اذا انجرحت تنعطب	ن2/ص7
373	أنصت	اصنتو لكلامي	ن1/ص4
374	انقضى	فات الأوان، كل شيء انقضى وتغير	ن3/ص80
375	أهمد	أهمد، أستغفر، ودير خاطرك في يد ربي	ن3/ص44
376	بقي	راه باقي غير العقيدة	ن1/ص50
377	تأمل	في المسرح الممثل يمثل و الجمهور يتأمل	ن2/ص31
378	تأمن	انت تأمن بهاذ الشي	ن1/ص2
379	تطفل	وراح زمن التطفل والاستخفاف بعقول الناس البسطاء	ن3/ص80
380	جامد	ثبت عقلك بعقول الجامدين	ن2/ص6
381	جاهَل	انت راجل جاهل في ذا الحديث	ن1/ص64
382	صيني	شفولي لباس حر صيني وتاج الياقوت	ن2/ص32
383	عاقل	يا المقال سمعته يا مانيش عاقل	ن1/ص64
384	يد	ما في يده مال وما في يده قوة	ن1/ص41
385	يسوى	كلامهم مشنوع ويسوى	ن3/ص4
386	يسوى	كلامهم مشنوع ويسوى	ن3/ص2
387	قباطن	تحلف عليهم ضباط وإلا قباطن	ن3/ص
388	الحلاق	الحلاق يجي للدار يحلقلي	ن1/ص12
389	الشرطة	وإذا جا من الشرطة نقولو باش يمنع الغلطة	ن1/ص3
390	الشُّرْطَة	لوكان جا من ناس الشرطة	ن1/ص3
391	الصيد	ضروك مين يدخلوا من الصيد عيانين	ن2/ص34
392	القاضي	القاضي يسمى بن عمي	ن1/ص3
393	القايد	القايد خذا بنت خالتي	ن1/ص3
394	القضاة	صحيح مين راك تسال في المفتي و القضاة	ن1/ص3
395	المدادحة	اللي قالوه اللولين واللي قالوه المدادحة زادوه	ن3/ص45
396	الوالي	الوالي خطرة قالي صباح الخير	ن1/ص3
397	بحرية	البحرية يقولوا أسيدي عيب السفينة ايبان من تكون فالشط	ن1/ص19
398	خدامة	احنا لا خدامة (تأنيث جمع المذكر)	ن1/ص31
399	خديم	أنا خديم خديمك	ن2/ص34
400	سلاطين	ولكن سلاطين الطلبة هم الأولياء الصلحين	ن3/ص45
401	شاعر	الشاعر إذا جاع يولي مداح	ن2/ص32
402	شاعر	نعطيك كلمة قالها الشاعر المغربي	ن2/ص35
403	صحفي	إذا كانش صحفي في الصالة	ن2/ص35
404	صيادة	أيام من بعد صيادة صابو الفريسة جوهر على الشط	ن1/ص75
405	ضباط	تحلف عليهم ضباط وإلا قباطن	ن3/ص

406	قاضي	قاضي القضاة	ن1/ص64
407	محامي	راك مرسول من عند المحامي	ن1/ص63
408	مداح	الشاعر إذا جاع يولي مداح	ن2/ص32
409	مدير	الفنان يليق له يكون مدير	ن2/ص31
410	مرسول	راك مرسول من عند المحامي	ن1/ص63
411	ملكة	في ذاتي شعلتي شعالة يا ملكة الأريام	ن2/ص19
412	منظف	هذا الناس في لباس منظفين،أشتى لابسين من قفطان،هاد الناس أسيادي منظمين	ن3/ص
413	حسود	والحسود ما يشوف الخير	ن4/ص2
414	سارق	انت سراق	ن1/ص74
415	صَحيح	هذا الشيء صحيح وراه ظاهر علي	ن1/ص28
416	ظاهر	هذا الشيء صحيح وراه ظاهر علي	ن1/ص28
417	محروم	كانش في الدنيا اللي محروم من السعادة كيما أنا	ن2/ص20
418	الحاسدين	واخطيك من الناس الحاسدين	ن2/ص6
419	سالم	خرجته سالم من جنان السخطة وانساك في الحين	ن2/ص35
420	سرية	قال لي الدعوة سرية	ن2/ص35
421	سعداء	راكم سعداء	ن1/ص71
422	اللي	كاين اللي قال عمدا	ن1/ص59
423	أمّلي	أملي خطيك من الدواس	ن1/ص2
424	تم	روح شوف لهيه إذا راني تم	ن1/ص2
425	ثم	ومن ثم راني عنده من حبابي	ن1/ص3
426	راك	راك مرسول من عند المحامي	ن1/ص63
427	غير	راه باقي غير العقيدة	ن1/ص50
428	غير	هذا الشيء يصرا غير في الأحلام	ن1/ص45
429	كانش	كانش في الدنيا اللي محروم من السعادة كيما أنا	ن2/ص20
430	كي	يا درى كي حكموا؟	ن1/ص63
431	كي	نشهد عليه كي يفوت	ن1/ص32
432	كيفاه	الصاحب: كيفاه؟ اشتى قلت له؟	ن1/ص31
433	كيما	نبداو كيما مضاري	ن2/ص6
434	لاكان	لاكان رايح تصلي وحاب تعمل الخير	ن1/ص3
435	لا-وكان	هاذي لا هدرة وكان	ن1/ص9
436	لن	لن يبقى لا درويش ولا خديم	ن3/ص80
437	لهيه	روح شوف لهيه إذا راني تم	ن1/ص2
438	ماذا بيك	ماذا بيك شوف لنا إنسان صالح	ن3/ص21
439	ماراهش	ولا ماراهش عاجبك	ن1/ص13
440	ماشي	ماشي هدرة وكان رجعت رسمية	ن1/ص55
441	ماشي راه	وهاذ الشي ماشي راه عاجبك	ن1/ص13
442	مافيه	هذا البخور ما فيه درور	ن1/ص2

443	من ذاك	رجعوا من ذاك الوقت باكيات	ن1/ص59
444	من عند	راك مرسول من عند المحامي	ن1/ص63
445	هاذ	انت تأمن بهاذ الشي	ن1/ص2
446	هاذي	كل هاذي الحياة راهي مبنية على الخوف	ن3/ص96
447	هنا	تجبرنا هنا وغادي	ن2/ص5
448	واش	وانت واش دخلك ، واش ضرك	ن1/ص2
449	واش	واش قالو ذا الناس	ن3/ص2
450	واشتى	واشتى جيت دير	ن2/ص34
451	وكان	ماشي هدرة وكان رجعت رسمية	ن1/ص55
452	يا	يا البخار اخطيك من الكذب خير ما في ذيك الدار تتعذب	ن1/ص2
453	يا درى	يا درى كي حكموا ؟	ن1/ص63
454	اشتى	اشتى جيت دير	ن2/ص34
455	باش	قدام ما نبداو ابدى انت باش اختم	ن2/ص4
456	باش	وإذا جا من الشرطة نقولو باش يمنع الغلطة	ن1/ص3
457	برك	لا غير حاب نسالة برك	ن1/ص29
458	بركاني	بركاني من الهدرة شوفلي نظم عربي	ن2/ص19
459	بسطاء	وراح زمن التطفل والاستخفاف بعقول الناس البسطاء	ن3/ص80
460	ديما/ دايما	دايما ، ديما الليل يطيح على القليل	ن1/ص28
461	راها وراهي	الآن فهامتك راهي مروعة	ن1/ص4
462	علاش	علاش ما علمتنيش	ن2/ص34
463	علاه	وهاد الشي علاه راه هامك	ن1/ص30
464	مضاري	نبداو كيما مضاري	ن2/ص6
465	الصبي	الصبي ، الشاب ، الشايب و العجوز	ن2/ص4
466	الصح	في الصح ما تبغيش ترافقني وفي الأكل تبعني	ن2/ص10
467	العين	وقيلا العين بيك	ن1/ص32
468	الفقير	أنا الفقير نوصيك، بالعقل نداويك	ن2/ص6
469	بابور	وعلاه أنا سفينة ولا بابور	ن1/ص14
470	خاطر	دير خاطرك في يد ربي	ن3/ص44
471	ذات	راني نحس نيران في ذاتي شاعلة	ن2/ص19
472	راجل	انت راجل جاهل في ذا الحديث	ن1/ص64
473	راجل بمعنى زوج	راجل عمتي مفتي	ن1/ص3
474	زين	ننصحكم بكلامي زين	ن1/ص3
475	سيد	ثبت مليح إذا صحيح السيد مظلوم	ن1/ص63
476	سيف	وكان جا رافد سيف	ن1/ص3
477	شيباني	شباب ولا شيباني وشحال عنده ولاد	ن1/ص9
478	شير	شيرة وشير	ن1/ص14
479	رأي	رأي سيدي يكفي في هاذ المسألة	ن1/ص20

480	سلامة	قول هاذ الشي في سلامة	ن1/ص5
481	سلم	لا سلم لا راحة	ن1/ص4
482	صحيح	ثبت مليح إذا صحيح السيد مظلوم	ن1/ص63
483	فكرة	ما تقطعوش لياس، جاتني فكرة	ن3/ص46
484	قانون	في قضية الزواج بالحق والقانون	ن1/ص63
485	إذا	إذا صعدتوا روحوا لأهل السماء	ن1/ص71
486	إلا	معنديش شي دار أنا إلا قراب	ن3/ص5
487	لكن	ولكن هذي هي الحقيقة	ن1/ص8
488	لكن	ولكن ما عندي لمن نفتح قلبي	ن1/ص53
489	مِثل	نكذب وكان نقولك وكان قولك راه مثل الصفاح	ن1/ص47
490	ولكن	ولكن عند اللي قرى حروف البالي	ن3/ص36
491	الآن	الآن فهامتك مروعة	ن1/ص5
492	الكل	راكم الكل هنا	ن2/ص5
493	بسالة	وهاد الشيء يبان له بسالة	ن2/ص35
494	السَّفِينَة	يرجع السفينة والبابور	ن1/ص1
495	السؤال	خطيك من السؤال يا سعدي	ن2/ص36
496	هَاكَ	أفضل هاك تبلغ	ن1/ص5
497	برنوس	في هاذ البرنوس يسترك وماتنساش مطرقك	ن1/ص34
498	بشر	شحال من واحد بشر مسلوب	ن1/ص48
499	بطن	ما صاب طعام للبطن	ن1/ص42
500	بيضاء	لحيتي بيضا	ن1/ص11
501	تابوت	راهم يقارعوا ندخل في تابوت	ن1/ص10
502	تاج	شفولي لباس حر صيني وتاج الياقوت	ن2/ص32
503	تاجر	كان هو التاجر الكبير في المدينة	ن1/ص7
504	حين	في الحين المنام ينقضى	ن2/ص29
505	شحال	شباب ولا شيباني وشحال عنده ولاد	ن1/ص9
506	ضروك	ضروك مين يدخلوا من الصيد عيانين	ن2/ص34
507	غلاه	سعدي: ...علاه هاذ الشيء ، الجحود والخدعة	ن1/ص28
508	غادي	تجبرنا هنا وغادي	ن2/ص5
509	قدام	قدام ما نبداو ابدى انت باش اختم	ن2/ص4

مسرد المصطلحات

- مصطلحات سوسيولسانية:

احتكاك الألسن	Langue contact
اختيار لغوي	Linguistic choice
أدب شعبي	Popular literature
أدب شفهي	Oral literature
إدراج اللغوي	Linguistic insertion
إدراج/ إدخال	Insertion
استعمال فعلي	Actual usage
استعمال لغوي جهوي / إقليمي	Regiolect
استعمال لغوي محدد جغرافيا	topolect /Geolect
أسلوبية	Stylistics
العربية العامية	Colloquial Arabic
العربية الفصحى المعاصرة	Modern Standard Arabic
اللسانيات الاجتماعية	Sociolinguistics
اللسانيات الاجتماعية التفاعلية	Interactional sociolinguistics
اللغة القالب / الحاضنة	Matrix Language (ML)
اللغة المدرجة/ المحتضنة	Embedded Language (EL)
المتصل اللساني	Linguistic continuum
المفهومية	Intelligibility
المقام	Context
المكانة الاجتماعية	Social prestige
الموقف اللغوي	Linguistic attitude
الوسيط اللغوي	linguistic medium
الوظيفة الاجتماعية	Social function
بدائل وسطى	Intermediate variants
بديلة لسانية	Linguistic variant
بنية اللغة	Language stracture
بين-جملي	Inter-sentencial
تجاور	Juxtaposition
تحول شفري	Codeswitching
تحول شفري ديغلوسي	Diglissic codeswitching
تحول لغوي	Language shift

Linguistic interference	تـداخل لغوي
Steriotype/cliché	تعبير دارج بقالب متداول
Social interaction	تفاعل اجتماعي
Verbal interaction	تفاعل لفظي
Alternation	تناوب
Social organisation	تنظيم إجتماعي
Linguistic diversity	تنوع لساني
Sociolect	تنوع لغوي اجتماعي
Bilingual	ثنائي اللغة
Speech community	جماعة لغوية
Social motivation	حافز إجتماعي
Dialect boundaries	حدود المنطوق
Schema	خطاطة / ترسيمة
Intra-sentential	داخل-جملي
Diglossia	ديغلوسيا
Collective memory	ذاكرة جماعية
Social behaviour	سلوك اجتماعي
Linguistic behaviour	سلوك لغوي
Acoustic	سمعي
Orality	شفاهية
Lexicography	صناعة المعاجم
Language habits	عادات كلامية
Low dialect	عامي سوقي
Refined dialect	عامي مهذب
Symmetry relationship	علاقة التناظر
Isogloss	فاصل لهجي
Speech act	فعل كلامي
Morphophonemic constraints	قيود مورفوفينيمية
Standard speech	كلام فصيح
Inter-language	لغة بينية
Substrat	لغة تحتية
Symbolic language	لغة رمزية

Koine	لغة مشتركة
Standard language	لغة موحدة /معيارية/ النموذج الفصيح
Dialect	لهجة
Sub-dialect	لهجة فرعية
Multilingual	متعدد اللغة
Monoglot comunity	مجتمع أحادي اللغة
Conversation	محادثة
Textual corpus	مدونة نصية
Lexical level	مستوى معجمي
Linguistic variant	مغاير أو بديل لساني
Low variety	مغاير لغوي أدنى (عامي)
High variety	مغاير لغوي أعلى (فصيح)
Cultural pattern	نمط ثقافي
Language variety	نوع لغوي
Diglossic situations	وضعيات الازدواج اللغوي
Esthetic function	وظيفة جمالية

مصطلحات مسرحية ومفردات أخرى

Theatrical forms	أشكال مسرحية
Adaptation	اقتباس
Popular literature	الأدب الشعبي
Dramatisation	الأدرمة
Riddles	الألغاز
Proverbs	الأمثال
popular heritage	التراث الشعبي
Fairy tale	الخرافة
Folklore Studies	الدراسات الفلكلورية
Narrator	الراوي
Cultural features	السمات الثقافية
sociocultural context	السياق السوسيوثقافي
socioprofessional context	السياق السوسيومهني
Popular art	الفن الشعبي
Diction	إلقاء

Receiver	المتلقي
Theatralisation	المسرحة
Identity	الهوية
Composition	تأليف
Configuration	تشكل/ ترتيب
Dramatic expression	تعبير درامي
Methaphor	تعبير مجازي
Didascalies	توجيهات كاتب المسرحية للممثل
Public	جمهور
Orchestra	جوقة
Dialogue	حوار
Paratext	خارج النص
Narration	سرد
Poetic	شعرية
Theatrical space	فضاء مسرحي
Performance art	فن العرض
Art dramatic	فن درامي
Fiction	قصة خيالية
Esthetic value	قيمة جمالية
Dramatic writing	كتابة درامية
Comedy	كوميديا
Theatrical Language	لغة مسرحية
Conversation	محادثة
Popular theatre /crowd scene	مسرح شعبي
Epic theater	مسرح ملحمي
Scene	مشهد
Attitude	موقف
Playwright	مؤلف مسرحي
Monologue	مونولوج
Dramatic text	نص درامي
Burlesque	هزلي

المحتوى

المحتوى

مقدمة.....أ-ر

مدخل إلى المفاهيم.....1-27

تمهيد.....2

1. الاستعمال اللغوي بين العامي والفصيح.....3
2. الخطاب المسرحي.....10
3. المسرح واللغة.....12
4. المسرح الجزائري.....16
5. التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي.....21
6. خصوصية مسرح كاكي.....25

الفصل الأول: الفصيح والعامي في الوسط اللغوي.....30-71

التمهيد.....30

المبحث الأول: اللغة في المنظور السوسيولغوي.....31

1. اللغة ظاهرة اجتماعية.....31
2. اللغة في سياق التواصل الاجتماعي.....33
3. الاستعمال اللغوي والتنوع اللساني.....37

المبحث الثاني: ظاهرة الازدواج اللغوي.....40

1. تطور المفهوم.....41
2. مساهمة وليام مارسي 45
3. مساهمة فرغيسون شارل.....45

المبحث الثالث: اللغة العربية وظاهرة الازدواج اللغوي.....48

1. العربية الفصحى.....48
2. العامية ونشأتها.....51

3. الفصحى والعامية والتقريب بينهما.....54
المبحث الرابع: الفصحى والعامية في الواقع اللغوي الجزائري.....60
1. الواقع اللغوي الجزائري.....60
2. اللغة العربية ومكانتها في الجزائر.....65
3. العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى.....69
خلاصة.....70

الفصل الثاني: المسرح الجزائري بين العامي والفصيح.....72 - 114
التمهيد.....73
المبحث الأول: الوسط اللغوي وانعكاساته على لغة المسرح.....75
1. لغة المسرح والبعد السوسيولغوي.....75
2. اللغة المسرحية والوصف السوسيولغوي.....81
المبحث الثاني: اللغة الدرامية والتلقي.....83
1. خصوصيات اللغة الدرامية.....83
2. اللغة المسرحية والمتلقي.....85
3. خصوصية الخطاب المسرحي.....87
4. خصوصيات الحوار المسرحي.....88
5. الارسال والتلقي في المسرح.....89
المبحث الثالث: لغة المسرح الجزائري.....92
1. المسرح الجزائري والسياق السوسيوثقافي.....93
2. مواقف حول لغة المسرح الجزائري.....96
3. المسرح الجزائري والاختيار اللغوي.....101
4. الفصحى في المسرح الجزائري.....102
5. قضايا المسرح الفصيح.....108
6. المسرح الجزائري العامي وموضوعاته.....110

خلاصة.....112

الفصل الثالث: لغة المسرح وأشكال التعبير الشعبي.....115-144

التمهيد.....116

المبحث الأول: التراث الشعبي في المسرح الجزائري.....117

1. عناصر التراث الشعبي.....118

2. اللغة المسرحية والمادة التراثية.....119

3. التراث الشعبي عند ولد عبد الرحمن كاكي.....121

المبحث الثاني: الحلقة من الوسط الشعبي إلى خشبة المسرح.....123

1. أثر الحلقة في الكتابة المسرحية الجزائرية.....124

3. تقنيات المسرح الحلقوي.....126

4. مسرح الحلقة في تجربة ولد عبد الرحمن كاكي.....134

المبحث الثالث: الحكاية الشعبية في مسرح كاكي 137

1. مسرحية "كل واحد وحكمه" 138

2. مسرحية "بني كلبون".....140

خلاصة.....144

الفصل الرابع: العامي والفصيح في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي.....(146-229)

تمهيد.....146

المبحث الأول: الموارد النصية للمدونة.....148

1. تقديم النصوص المسرحية.....149

1.1.مسرحية ديوان القراقوز.....149

2.1.مسرحية كل واحد وحكمه.....151

3.1.مسرحية القراب والصالحين.....156

3. تحضير المدونة.....158

4. خطوات التشخيص.....159
المبحث الثاني: مظاهر التداخل بين العامي والفصيح.....162
1. الازدواج اللغوي والتحول الشفري.....162
2. نموذج سكوتن مايرز.....165
3. التحول الشفري بين الفصيح والعامي.....167
المبحث الثالث: إدراج الفصيح في الخطاب المسرحي.....170
1- تهذيب العامي.....171
2- الفصيح في تحقيق الأسلوب الدرامي.....175
3- توظيف القوالب الثابتة.....178
4- مفردات اللغة الخاصة.....179
5. توظيف الفصيح في الخطاب المسرحي.....181
6. البدائل الوسطى بين العامي والفصيح.....187
7. الاستعمال اللغوي الوسيط.....190
8. الاستعمال اللغوي الوسيط في الخطاب المسرحي.....193
المبحث الرابع: العامي في الخطاب المسرحي.....199
1. الخصائص العامية من خلال الخطاب المسرحي.....199
1. ألفاظ مميزة للعامية الجزائرية.....208
2. المترادفات العامية في النص المسرحي.....212
3. اللفظ العامي وازدواج المعنى.....213
المبحث الخامس: لغة المسرح والسياق الثقافي والاجتماعي.....216
1. لغة المسرح ودلالات البيئة.....217
2. دلالة الألفاظ على المهن والنشاطات.....218
3. دلالة الممارسات والأعراف الشعبية.....221
4. العبارات العامية والأمثال في لغة المسرح.....224
خلاصة.....261
خاتمة.....227

المصادر والمراجع.....237
ملحق تصنيف مدخلات المدونة.....246
مسرد المصطلحات.....260
المحتوى.....264

الملخص:

يحاول هذا العمل رصد العامي والفصيح في الخطاب المسرحي الجزائري، وذلك من خلال مدونة تضم عينة من أعمال المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي، صاحب التجربة المميزة في بعث مسرح ينهل من اللغة في واقعها ويؤسس لخطاب مسرحي في اتساق وانسجام مع الممارسة اللغوية في حيزها الاجتماعي والثقافي. وعلى ضوء ذلك، ينبثق افتراضنا بأن وصف الأداة اللغوية في سياق الفعل المسرحي مرهون برصد السمات التي يمليها المكون السوسيو– لغوي والثقافي بشكل يجعلها في تناظر مع اللغة في سياقها الاستعمالي الحي، إذ أنه لا يمكن إغفال هذا المكون عند وصف اللغة المسرحية، من حيث أنه يجسد نطاقا مرجعيا، يفرض متغيراته على لغة المسرح ويقترح الحدود الواصفة لاختيار قوالب التعبير، بشكل يتوافق مع الخبرة اللغوية لدى الأفراد.

- الكلمات المفتاحية : اللغة، المسرح الجزائري، الخطاب المسرحي، العامية، الفصحى، الواقع اللغوي

Abstract :

This work tends to explore the issue of Arabic diglossia through theatrical discourse in Algeria. The study is based on a textual corpus that includes a sample of theatrical works of Algerian playwright Abdelkader Ould Abderrahmane Kaki who is known for his unique experience in shaping language as a reflection of sociolinguistic and sociocultural interaction. In this work, we assume that language medium in the context of theatre would be in symmetry with sociolinguistic and cultural configuration. In the context of Algerian theatre, playwrights use either standard or dialectal Arabic in their theatrical show. In our work, we assume that the choice between these two varieties in the context of dramatic art is not a mere selection; it is however, linked to sociolinguistic and cultural motivations.

Keywords : language, Algerian theatre, theatrical discourse, dialect, standard Arabic, linguistic reality

Résumé :

Ce travail tend à explorer la question de la diglossie arabe à travers le discours théâtral en Algérie. L'étude est basée sur un corpus textuel comprenant un échantillon d'œuvres théâtrales du dramaturge algérien Abdelkader Ould Abderrahmane Kaki, connu pour son expérience unique dans le façonnement du langage comme reflet de l'interaction sociolinguistique et socioculturelle. Dans ce travail, nous supposons que le langage dans le contexte du théâtre serait en symétrie avec la configuration sociolinguistique et culturelle. Dans le contexte du théâtre algérien, les dramaturges utilisent l'arabe standard ou dialectal dans leur spectacle théâtral. Dans notre travail, nous supposons que le choix entre ces deux variétés dans le contexte de l'art dramatique n'est pas une simple sélection ; il est cependant lié à des motivations sociolinguistiques et culturelles.

Mots clé : Langue, théâtre algérien, discours théâtral, dialecte, arabe classique, réalité linguistique