وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغـــــة والأدب العربـــــي

مسرحية "ما ينفع غير الصح" لمحي الدين بشطارزي بين الواقـع والفـن

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: الأدب المسرحي ونقده

من إعـداد الطالبة :
بوبكـــر عقيلـــة

تحـــت إشراف :
أ.د أحمـد موساوي

السنة الجامعية : 2013 ـ 2014م/ 1435 ـ 1436هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمــة:

يعتقد أن المسرح الجزائري يهدف إلى التثقيف والتنوير، إذ يعمل على بث الوعي في أواسط المجتمع والنهوض به فكريا وثقافيا، الاجتماعية والفكرية، من خلال تقديم العروض الشعبية المرتبطة بذوق الجماهير غير المثقفة. ونتيجة لمراميه، كان دور الرواد الأوائل كذلك؛ هو خلق متتبعين للحركة المسرحية حتى يتمكنوا من ترسيخ أفكارهم، ساعين إلى إحياء التراث التاريخي والديني للمجتمع الجزائري، للإقتداء به والدفع به قدما إلى الأمام بصورة تتناسب ومطامح الجمهور، فأسهم المسرح الجزائري مساهمة فعالة في تعبئة الجماهير للمطالبة بحقوقهم الاجتماعية والسياسية، وجعل الكتاب يغوصون في أعماق هذا المجتمع، ليترصدوا مدى وعيه بالواقع، والرفع من مستواه الثقافي، كي لا يكون أداة طيعة في يد المستعمر الفرنسي.

ومن ثم تشكلت لدي الرغبة في البحث في هذا المجال لعلي أضيف ولو جزءا بسيطا في مجال المسرح الجزائري.

وبناءا على ذلك، قمت بوضع تصور لموضوع الدراسة، وفي هذا السياق أشير إلى عنوان البحث الموسوم ب: **مسرحيـة "ما ينفـع غير الصـح" لمحـي الديـن بشطـارزي ـ بيـن الواقـع والفـن ـ**

والأسبـاب التـي أدت بـــي إلـــى اختيـــار هـذا الموضـــوع هـــو أن:

- المسرح الجزائري من أكثر المسارح، يستحق البحث لإدراك الواقع.
- وعلى اعتبار أن الدراسات في المسرح لم تعادل ما عاناه المجتمع الجزائري.
- بشطارزي يعد واحدا من مؤسسي المسرح في الجزائر الذي خدم الوطن والشخصية الوطنية، معبرا عن هموم وتطلعات الجماهير الشعبية.
- قلة الدراسات حول أعمال المسرحي الجزائري محي الدين بشطارزي.
- هذه المسرحية لم تسبق لها دراسة موضوعاتية وفنية وإن وجد ذلك فقليل.

هذه الدراسة قادتني إلى إشكالية قمت بصياغتها كالآتي وهي: كيف استطاع هذا الفن المسرحي أن يساهم في تثقيف وتوعية المجتمع الجزائري؟ هل ننزل بالفن إلى مستوى الجمهور؟ أو نتسامى بالجمهور إلى ذروة الفن؟ كيف يمكن مقاربة الواقع بالفن؟.

وتنطوي تحت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات وهي كما يلي: هل حقق مسرح بشطارزي تقدما معتبرا؟ ما هي الأدوات التي استعان بها أو لجأ إليها بشطارزي لتحقيق هدفه؟ ما هي المقاصد التي تؤديها مسرحية "ما ينفع غير الصح"؟ وهل كان لها تأثيرا في المجتمع؟ هل كان استعماله للهجة العامية في مسرحيته هذه هو عجزا عن استعماله للغة الفصحى؟ ما هي توجهات المسرح الجزائري آنذاك؟ هل النصوص المسرحية المكتوبة في تلك الفترة كانت نتيجة تأثر الكتاب المسرحيين بالواقع أم تحديا له؟

كل هذه التساؤلات تعبر عن المسرح البشطارزي خاصة ومعاناة الشعب الجزائري عامة.

أما عن الدراسات السابقة التي لها تعلق بالموضوع والتي أخذته بعين الاعتبار وبجدية، نجد؛ **(المسرح الجزائري نشأته وتطوره)** لأحمد بيوض، **(شروق المسرح الجزائري)** لسلالي علي، **(النص المسرحي في الأدب الجزائري)** لعز الدين جلاوجي، **(المسرح الجزائري والثورة التحريرية)** لأحسن ثليلاني، **(التراث في المسرح الجزائري)** لإدريس قرقوة، **(المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000)** لنور الدين عمرون.

ولا يفوتني أن أذكر الصعوبات التي واجهتني أثناء رحلتي مع هذا البحث وقد تمثلت في:

ـ صعوبة العثور على مصادر المسرح الجزائري، التي تتناول المحاولات الأولى لهذا الأخير وتبلور ملامحها وفترات نضجها.

ـ نقص بعض المراجع المساعدة على الدراسة والتحليل لواقع المجتمع الجزائري.

ـ ندرة الدراسات المتخصصة في مجال البناء الفني للأعمال المسرحية الجزائرية.

وفيما يخص المنهج المتبع لخوض هذه الدراسة، ارتأيت بأن المنهج الاجتماعي هو الأصلح؛ بما أن الأديب ابن مجتمعه فهو يتأثر بما يتعرض إليه المجتمع، فينعكس ذلك على أعماله الإبداعية ما يسود مجتمعه من عادات وتقاليد ومبادئ وأفكار، فيعبر عنه وفق رؤيته لهذا الواقع، زد على ذلك، أنه يساهم في ربط الإبداع المسرحي بواقعه السوسيولوجي. واقتضت طبيعة الدراسة أيضا الاستعانة بإجراءات المنهج الفني واعتمدته في دراسة المضامين.

ومن هذا المنطلق، جاء تقسيمي لهذا البحث إلى فصلين. ناقشت في الفصل الأول المعنون ب "**موضوعات النص المسرحي الجزائري**"، الموضوعات الإجتماعية والتاريخية للنص المسرحي الجزائري، إذ عملت من خلال الموضوعات الإجتماعية بتقديم نماذج مسرحية إجتماعية ، بداية بمسرحية "**نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق**" لأبراهم دانينوس، ثم مسرحية "**جحـــا**" لسلالي علي، و"**الخداعيـــن**" لمحي الدين بشطارزي. أما عن الموضوعات التاريخية تناولت، مسرحية "**بـلال ابـن ربـاح**" لمحمد العيد آل الخليفة، ومسرحية "**حنبعـل**" لأحمد توفيق المدني، و"**يـوغرطـا**" لعبد الرحمان ماضوي. ثم تخصصت في النص المسرحي البشطارزي؛ قدمت فيه نبذة عن حياته، والعروض التي قدمها من سنة 1927 إلى 1955. ثم انتقلت إلى الفصل الثاني المعنون ب "**الواقع والفن عند محي الدين بشطارزي**" ويضم هذا الفصل خمسة مباحث؛ المبحث الأول، عنوانه:**علاقة الفن بالواقع في المسرحية.** والمبحث الثاني، عنون **بالشخصية بنية وواقع**، وجاء في المبحث الثالث: **اللغة والواقع.** والمبحث الرابع: **واقعية الحوار**. أما الخامس والأخير: فعنون **بالصراع والواقع.** وختمت بحثي بأهم النتائج المتوصل إليها، ثم قائمة المصادر والمراجع.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف على بحثي الأستاذ الدكتور **أحمد موساوي** لما بذله معي من جهد ورعاية مخلصة، فقد كانت توجيهاته العلمية التي استفدت منها ثمينة جدا، في هذا الصدد، وأفادتني نصائحه في كثير من الأمور التي أشكل علي التعامل معها، فقد تتبع خطوات بحثي منذ انطلاقه فكرة إلى جمع المادة وانتهاء بالمرحلة التي استوى فيها البحث واكتمل في شكله الأخير، جعله الله ذخرا لنا وللأسرة الجامعية قاطبة، كما لا يفوتني في هذا الصدد أن أوجه شكري للجنة المناقشة ، وامتناني إلى جميع من قدم لي يد العون وساعدني في إنجاز هذا البحث سواءا بالرأي السديد والنصيحة، أم بتوفير المادة العلمية أم بالتشجيع المعنوي.

وفقنا الله لما يحب ويرضى

بوبكـر عقيلـة

ورقلـة فـي: 2014/05/19

الفصل الأول

موضوعات النص المسرحي الجزائري

أولا: الموضوعـــات الاجتماعيـــة:

1. مسرحيـة "**نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق**" لأبراهم دانينوس
2. مسرحية "**جحـــا**" لسلالـي علـي
3. مسرحيـة "**الخداعيـن**" لمحي الدين بشطارزي

ثانيا: الموضوعـــات التاريخيـــة:

1. مسرحية "**بـــلال**" لمحمد العيد آل الخليفة
2. مسرحية "**حنبعـل**" لأحمد توفيق المدني
3. مسرحية "**يوغرطـة**" لعبد الرحمان ماضوي

ثالثا: بشطارزي والنص المسرحي الجزائري.

أولا: الموضوعــات الاجتماعيــة:

يعتمد المسرح في الجزائر على الموضوعات الاجتماعية التي تمخضت عن الظروف الاجتماعية التي كانت تعيشها الجزائر قبل وأثناء وبعد الثورة من حالات مزرية يرثى لها؛ من فقر، وجهل، وأمية، وشرب الخمر...الخ. هذه الأخيرة عبأت العقول بالمشاكل والهموم، مما أسهم في بزوغ ذوي العقول النيرة والواعية، من كتاب ومخرجين ومبدعين وغير ذلك أمثال: **سلال علي، ورشيد القسنطيني، ومحي الدين بشطارزي** ليدلوا بدلوهم للمعالجة والتعبير عن هذه الأوضاع السائدة التي يعيشها المجتمع، متخذين من المسرح أداة للتعبير عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية والثقافية، فهو بقدر ما يسهم في نقل الواقع، يسهم في توجيه الشعوب ونشر الوعي...ومن ثم" فالكاتب المسرحي لا ينقل التجارب والانفعالات بفجاعتها ولا يمكن أن ينقل حركة الحياة واصطخابها وعنفها، كما لا يمكن أن يقتطعها اقتطاعا أو يحاكيها محاكاة، إنما هو يعيد ترتيب هذا الواقع عبر رؤيته"[1]، ويقوم بتجسيده دراميا، مراعيا بذلك مستوى الجمهور ، حتى يتمكن المشاهد من استيعاب الفكرة التي يود الكاتب بثها وإيصالها ويتفاعل معها، وقد يستند في ذلك إلى التأليف أو الاقتباس أو الترجمة أو الجزأرة كما يظهر ذلك بجلاء في نصوص الأثافي الثلاث: علالو، القسنطيني، وبشطارزي فيستندون على الآداب العالمية (الأدب الإنجليزي والأدب الفرنسي) بغية التقرب من شرائح المجتمع مستندين في ذلك على استعمال اللهجة العامية ـ تبعا للظروف آنذاك ـ كوسيلة للتعبير والتغيير بالمباشرة والتلميح، بالإضافة إلى الطابع الهزلي الذي يطبع تلك العروض، والذي يستهوي نفوس الجماهير الأكثر ميلا إلى هذا اللون أو النوع. ومن نماذج المسرحيات الاجتماعية التي عرضت هذه الموضوعات:

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين)، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ج:1، ط:1، (1430 ـ 2009)، ص: 142.

1. مسرحيـة " **نزاهـة المشتـاق وغصـة العشـاق فـي مدينـة تريـاق فـي العراق**" لأبراهـم دانينـوس:

تعد هذه الأخيرة أول إرهاصات الكتابة المسرحية، بل تمثل الريادة المسرحية الجزائرية. وتكمن أهمية هذا النص المسرحي في أنه؛ أول نص ظهر في المغرب العربي في مقابل ظهور مسرحية " البخيل" لموليير عند مارون النقاش في المشرق العربي هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو يعكس المستوى الثقافي السائد في الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي، بلغة تتراوح بين العامية والفصحى، وأبيات مقتبسة من كتاب " **ألف ليلة وليلة**" وكتاب " **كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار**" لعز الدين عبد السلام.

" تروي مسرحية نزاهة المشتاق قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية "طرياق" في العراق، وفي عصر غير محدد، وتتضمن المسرحية حكايتين متوازيتين: الأولى هي: قصة "نعمة" وابن عمها "نعمان"، تغتنم الأم فرصة سفر الزوج "نعمان" المولع بالبحر وتقترح على ابنتها الابتعاد عنه والزواج من ابن خالها "رابح" لأنه صاحب مال جاه.

والقصة الثانية: فهي قصة "أمناء" زوجة الرئيس "دمنهور" التي تخشى أن يكون زوجها قد ضاع في البحر خاصة بعد أن طال غيابه. وتزداد حسرتها بعد عودة جميع المراكب.

وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة، فتعدل "نعمة" عن رأيها وتتصالح مع زوجها "نعمان" ويعود "دمنهور" من الرحلة سالما معافى. وللاحتفاء بذلك ينظم الأزواج وأصدقاؤهم رحلة للاستمتاع أو نزاهة على حد تعبير الكاتب"[1]

" هذا شرح حكاية هذا الكتاب

نعمة بنت قايد واحد الوطن في العراق، نعمان بن عمها شقيق زوجته في حياة ابوها، كيف مات ابوها نعمان رجلها تولع بالسفر ورجع رئيس متاع واحد القرصان في خدمة الباشا، وسافر للهند مع الرئيس دمنهور صاحبه، كيف رجع من السفر، نعمة تغير قلبها عليه، وحبت تطلقه، وتاخد املاكها ورزقها، وتزوج القايد رابح ابن خالها. هكذا دبرت عليها امها في هذا الحال، الباشا امرهم يرجعوا يمشيوا لارض الكافور يجيبوا الطيور والدرات الي

[1] أبراهم دانينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تح وتق: مخلوف بوكروح، ص: 50.

ريوشهم على كل لون غريب، والشجورالي وراقهم ورقة ذهب ورقة فضة وحبهم من زمرد، وروبين والحوت لون الذهب والفضة وعطاهم هدية عظيمة للحكيم مغرب حاكم ارض كافور، ومشهور في المشرق والمغرب، في هذه المدة متاع سفرهم امناء زوجة الرئيس دمنهور بقت حزينة، وجازت عليها غصة كبيرة كيف شافت الشقوف الكل رجعوا، من غير رجلها دمنهور. ونعمة حتى هي رق قلبها لابن عمها نعمان، وكيف رجعوا سامحت قلبها عليه، ورجعت معه كيف قبل دمنهور، ورجع حتى هو ولا جل ذلك عملوا النزاهة"[1].

2. مسرحيـة "**جحـا**" لسلالـي علـي (علالو):

وتعتبر هي كذلك أول مسرحية هلل لها الجمهور الجزائري، ولاقت نجاحا كبيرا منقطع النظير حتى تسنى لها أن عرضت مرات عديدة في كثير من المدن الجزائرية. وكتبت هذه الأخيرة باللغة العامية، وهي أول نص مسرحي شعبي جزائري، استلهمه (علالو) من التراث الشعبي من حكايات ألف ليلة وليلة بل "تعتبر الدفعة القوية لنشأة المسرح الجزائري باللغة العامية...و"تعالج المسرحية التسلط الإنساني، وقلة الحوار بين أفراد الأسرة (الزوج وزوجته والأب وأبناؤه) وأفراد المجتمع فيما بينهم، ونقص الحوار بسبب الضرر والأذى بأعز الناس وأن كل المشاكل الحياتية لها حلول إذا سلكنا طريق الحوار والحكمة"[2]

تروي هذه المسرحية مغامرات (جحا) مع زوجته (حيلة). وتدور الأحداث في بيت وقصر ملكي، بعد الوشاية التي قدمها الجار على (حيلة) زوجة (جحا) يحدث عراك كبيرا بينهما وتدخل هو ذاته لإنهائه، ثم انصرف (جحا) وخرج من البيت، بقيت زوجته تفكر في حيلة لتوقع زوجها ويكون ذلك انتقاما لها...قابلها اثنان من رجال (الملك فاروق) يبحثان عن طبيب لمعالجة ابن الملك، فأخبرتهما (حيلة) بأن (جحا) عارف بالطب، فأخذا يبحثان عنه حتى وجداه وأخذاه إلى القصر، طلبا منه مداواة المريض، أنكر (جحا) بأنه ليس طبيبا فأكل ضربا مبرحا وعوقب حتى اعترف رغما عنه بأنه حكيم له القدرة على العلاج...دخل (جحا) إلى غرفة المريض وهو حائر، وجد العود في الغرفة فأخذ يعزف به...تأثر به ابن الملك وتفاعل معه...وصارحه الابن بأنه ليس مريضا...خرج (جحا) من غرفة المريض طالبا من

[1] السابق، ص: 69.

[2] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، الجزائر، ط: 1، 2006، ص: 93.

الملك أن يزوجه بالفتاة التي يحبها إذا أراد الشفاء لولده، فكافأه الملك بذلك وفشلت خطة حيلة، ونال الولد رغبته"[1].

فهذه المسرحية تمثل طفرة كبيرة في الانتقال بالمسرح من العربية إلى العامية، وبهذا التوجه الذي أخذ به (علالو) استطاع جذب جمهور غفير، فكانت هذه المسرحية (جحا) ل(علالو) قد "وجهت المسرح في الجزائر الذي تعثر مع استعمال العربية الفصحى التي لا تعني إلا المثقفين، هذه المسرحية على العكس لم تطرح الصراع اللغوي ولا الأيديولوجي الذي تعارض مع مدافعين عن العربية الكلاسيكية ضد المساندين لفكرة الأشكال الشعبية، التي تعتبر أكثر الوسائل استعمالا لجلب الجمهور الواسع الذي يشكل عنصرا مهما في الاتصال المسرحي. فشل العروض المقدمة بالعربية الفصحى دق ناقوس الخطر بالنسبة لهذا التعبير وعليه ذهب الكتاب نهائيا إلى اللغة الشعبية، رجالات المسرح الأكثر تحررا وفروا إمكانيات تتعلق بممارستهم وتوجهوا إلى تجارب جديدة. مشكلة الإرث هي واحدة من أهم اهتمامات الكتاب والمخرجين، الذين خاضوا مغامرات فريدة من نوعها. مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمان كاكي، محمد بودية ... طرحوا مشاكل المسرح الشعبي، الاقتباس والإبداع. بعضهم فضل الاقتباس والآخرون ركزوا على ما أسموه (العودة إلى الأصول) و(إعادة اكتشاف الذات) وفوج أخير توجه إلى الموازنة بين الواقعين"[2]

ما نستشفه عند (علالو) أنه أصاب في اختيار ما يتلاءم ومزاج الجمهور، بحيث جعله متذوقا و لهذا الفن ويستقبله بكل بساطة ويسر، والشاهد في هذا هو تأثير هذا العمل في العاطفة الجياشة لدى المشاهدين، مما أرغم (علالو) بعرضها مرات أخرى في مختلف أرجاء الوطن، وما يسعى إليه الكاتب من وراء ذلك هو إيقاظ الحس الشعوري في الجزائريين وما يحيط بهم بطريقة غير مباشرة.

[1] السابق، ص:93.

[2] أحمد شنيقي، المسرح بالجزائر ـ حالة الأمكنة ـ، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، دورة 2006، ص:6.

3. مسرحيــة "**الخداعيــن**" لمحــي الديـن بشطارزي:

وهي مسرحية اجتماعية سياسية تعالج " قضية المنتخبين المزيفين في عهد السلطة الفرنسية، وانتهازية المنتخبين المزيفين وسعيهم لتحقيق مصالحهم الشخصية، وأن مصلحة الشعب بعيدة عن هؤلاء المنتخبين، والأهم لهم نهب الأموال وسرقة المواطنين وتبني أفكار الغير والتحايل على الأبرياء، واستعمال العنف والاعتداء الجسدي والتهديد باستخدام القمع الإداري"[1].

تدور أحداث المسرحية في بيت تاجر قديم توفي شريكه وترك له ابن اسمه (جعفر)، فكلفه التاجر للعيش مع ابنه (الزبير) ليرد بذلك الجميل لشريكه عن طريق ابنه ويحفظ له ماله، ولما كبر كل من الزبير وجعفر اتجه (الزبير) للعمل وأصبح رجلا يمارس السياسية حفاظا على أمواله، وانتهز جعفر الفرصة لإقامة صداقة مع زوجة الزبير "الأمر الذي اعتبرته السلطات الفرنسية مساسا بتفاهم وحب فرنسا الديمقراطية للجزائر. هذا ما تضمنه الفصل الأول. أما في الفصل الثاني، فيقوم (جعفر) بإثارة قضية مشتركة مع الأعداء السياسيين ل(الزبير) فيستقبل رجلا ذا وجهين لتدبير مؤامرة له، كما يتحايل عليه بكونه يريد الانضمام إلى " المشروع الوردي" الذي يريد إقامته، وبموازاة ذلك يريد إقامة علاقات ودية مع شخص يدعى (سيرج كاتلان) كاتب المشروع المضاد. ويحظى في النهاية "المشروع الوردي" بالقبول بينما يرفض المشروع المضاد. يتواصل العرض المسرحي على هذا المنوال التآمري، حيث يقوم عضو منتخب من (بني وي وي) بالتدخل وينضم إلى "المشروع الوردي" بينما يقصى (جعفر)"[2].

فحاول (بشطارزي) من هذه المسرحية تبيان الهوة ما بين الشعب والمنتخبين إبان الاحتلال، أو بالأحرى بين الاستعمار الفرنسي والجزائريين فغالبا ما نجد المصالح فقط هي من تقربهم من الشعب للاستيلاء على المناصب والثروة...وكان مصير (بشطارزي) بعد هذه المسرحية إصدار قرار منع الفرقة من تقديم نشاطها في مختلف المدن.

---

[1] السابق، ص: 98.

[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ، (1926 ـ 1989)، ص: 47.

هكذا هي المواضيع الاجتماعية في المسرح الجزائري صورة صادقة للحياة، تطرح قضايا اجتماعية يفرضها الواقع على المجتمع ويسكبها في قالب فني لتقديمها إلى الجمهور بلغة محكية أكثر التصاقا بالواقع لتمرير الخطاب وبأسلوب هزلي يجلب به الجمهور...وكل ذلك متوقف على مدى وعي الكاتب المسرحي بهموم ومشاكل مجتمعه وعلى هذا الأساس "سار المسرح الجزائري على هذه النمطية مسرحا شعبيا اجتماعيا سعى لتقديم خدمة المجتمع من خلال نقده للفساد الاجتماعي"[1]

فهدف هذه المسرحيات هو الوعظ والإرشاد والتوجيه أكثر منها فكاهة وتسلية وترفيه. وعليه فقد عالج رجالات المسرح واقعهم بتقديم مواضيع اجتماعية ذات صلة وثيقة بالمجتمع الجزائري، وأهم الكتاب الذين اشتهروا بهذا النوع، نجد بالإضافة إلى محي الدين بشطارزي وسلالي علي، ورشيد القسنطيني، محمد التوري، محمد الرازي، عبد الحليم رايس...وأسماء أخرى كثيرة.

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين)، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ج:1، ط:1، (1430 ـ 2009)، ص: 78.

ثانيا: الموضوعـــات التاريخيــة:

التراث نبع ينبغي أن يستقي منه الكاتب موضوعاته، فهو همزة وصل بين الماضي المجيد والحاضر. ونقطة تواصل، فقد "غرف المسرح الجزائري من ينابيع التراث، فوجد فيه مادة غنية بالمضامين والطاقات والدلالات التعبيرية، فالتراث بحكم تمكنه من وجدان الأمة فإنه يمنح الخطاب المسرحي قدرة إبلاغية كبيرة، حيث يذكر (إسماعيل سيد علي) أربعة أسباب ـ من جهة نظر البحث ـ تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث، ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهذه الأسباب هي:

"أولا: الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز وإثارة الحمية والأنفة في النفوس.

ثانيا: الوقوف أمام المستعمر، فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

ثالثا: التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع فيكون التراث معوضا عن الشعور بالنقص ودافعا لعودة الثقة بالنفس.

رابعا: محاولات التأصيل للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية.

ومن هنا عمد المسرح الجزائري إلى توظيف التاريخ العربي الإسلامي وكذلك التاريخ المغربي القديم لتحقيق غايات سياسية تنسجم مع روح المقاومة للجزائر من أنها أمة عربية (عنترة) إسلامية (بلال) لها امتداد إفريقي (حنبعل) وجذور نوميدية (يوغرطة) وهذا يناقض تماما الطروحات الاستعمارية الهادفة إلى اجتثاث الجزائر من أصولها وجذورها وإلحاقها بفرنسا"[1]. وبالتالي فإن توظيفه في النصوص المسرحية يمنحها نوعا من الأصالة والتأصيل،

[1] أحسن ثليلاني، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري المكتوب بالفصحى، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، دورة 2006، ص: 11.

وهذا ما يميز المادة التراثية. فالكاتب المسرحي يستبهم التراث رغبة في النهوض بالأمة، ويصوغه وفقا لما يتماشى ويتلاءم وطبيعة الظروف السائدة، فهو يسعى من هذا كله إلى" إحياء المآثر التاريخية القديمة، إبراز انعكاسات أحداث الماضي على الحاضر، ربط المجتمع الجزائري بماضيه العربي الإسلامي، دفع الشعب الجزائري إلى التمسك بأعرافه وتقاليده وشخصيته المتميزة، تسليط الضوء على فترات المجد من تاريخ الشعب الجزائري"[1]

وانطلاقا من هذا فالكاتب يستحضر الماضي ليعالج به مجريات الحاضر، من خلال توظيف شخصيات نموذجية تراثية معبرة عن الواقع في أسلوب يتميز باستعمال اللغة المألوفة. والدافع إلى استلهام التراث هو وجود عنصر الصراع والحدث والفعل والحركة وكذا الشخصيات ذوات الهمة والشهامة ما نستشهد به في شخصية (بلال) و(حنبعل) و(يوغرطا) وغيرهم. ومن النصوص المسرحية ذي الأبعاد التاريخية المعتمدة على توظيف الشخصيات التاريخية التراثية:

1. مسرحيـة "**بـلال ابـن ربـاح**" لمحمد العيد آل الخليفة:

وهي أول مسرحية كتبت في الأدب الجزائري، وقد أضفى صاحب المسرحية (محمد العيد آل الخليفة) على هذا العمل تعديلا تاما. على حسب ما تتطلب الأفكار لتجسيد الواقع، وسرده للمشاهد، فهو تجاوز بذلك الكثير واستغنى عن الكثير، والدليل على ذلك أنه لم يلتزم بالواقع التاريخي حرفيا، بل راح يضيف شخصيات وحوادث لم تكن موجودة في القصة الأصلية، يرجو من ذلك" التأثير في نفوس الجماهير التي كانت تهتز وتتأثر بمواقف البطولة والشجاعة التي كان يظهرها الصحابة ـ رضي الله عنهم ـ استماتة في سبيل عقيدة الإسلام، وفي سبيل الله ضد الكافرين...وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبارا في مواجهة العذاب الشديد ويرفض أن يغير أو يبجل دينه الذي آمن به، فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، ويتمسك بدينه، وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من إحن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا"[2].

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ص: 188.

[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري (دراسة نقدية)، الجزائر، 2007، ص:56.

وتعد هذه المسرحية، مسرحية شعرية تاريخية دينية قدمت شعرا، وكتبها (محمد العيد آل الخليفة) سنة 1938 " وصور فيها موقف هذا الصحابي الجليل وما تحمله من عذاب في سبيل عقيدته وأبرز ثباته وصبره. فالمسرحية غنية بقيم التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغ جبروت الظالم المعتدي"[1].

تدور أحداث هذه المسرحية في مكة المكرمة. أمر (أمية بن خلف) (بلال) بإقامة مجالس للسمر مع أصحابه، لكن أمره باء بالرفض من قبل (بلال) لأن ذلك يتنافى مع الشريعة، وما زاد في الأمر حدة؛ حين أخبر (عقبة بن أبي معيط)) (أمية) بالزيارات السرية التي يقوم بها عبده (بلال) إلى (محمد صلعم) انكشف أمر (بلال) واعترف بإيمانه، وهذا ما لم يعجب (أمية بن خلف) وأذاقه أشد العذاب، لكن ثقته بالله وتحمله للشدائد كان سبب وراء عتقه وتحرره على يد أبو بكر الصديق.[2] وللإدلال على ما قلناه سابقا نستشهد بالمشهد الأخير من الفصل الأول:

"الكاهن: تقدم.

بلال: قل هو الله

الكاهن: إذن فالعبد معتوه.

(الكاهن يعوذه بالتعويذات التالية)

أعيذ العبد بالزعزع وبالنجم إذا يلمع

وبالحية والضفدع وبالبومة والبوه

أعيذ العبد بالهبهب وبالسارين في السبسب

شقعقول وشلعبب وشرنوع وشمنوه

[1] أحسن ثليلاني، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري المكتوب بالفصحى، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، دورة 2006، ص: 10، 12.

[2] ينظر؛ نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 123.

بني الشرق بني الغرب بني العجم بني العرب

هذي العبد من الكرب بحق اللات فكوه

بلال: أفق أنت هو الهاذي وصه ما أنت أستاذي

تولى الله إنقاذي فلن أبرح أدعوه

أقلني لست مغرورا فما أرجوك أظفورا

وخل الكذب والزورا فشيطانك مسفوه

عقبة: طغى العبد

أمية: طغى العبد فما من ردعه بد

أيشتد ويحتد على الشيخ ويجفوه

أمية: خذوا العبد فعلوه وفي الرمضاء صلوه

أذلوه

جميعا: (يهجمون عليه صائحين)

أذلوه وتحت الأسر خلوه"[1]

فالمغزى العام من هذه المسرحية هو إبراز القيمة الدينية فالله عز وجل جعل بعد العسر يسرا، وجعل الصبر أهم كل القيم فهدف الكاتب هو إيصال الرسالة إلى الشعب الجزائري أن كل هذه الشدائد والمحن التي تجابهه عليه أن يقابلها بالصبر والتحمل، وينتظر الفرج من عند الله، وصور شجاعة (بلال) وصبره وتحديه وهو يواجه المكائد والظلم والتسلط، لكن بفضل الله وحنكته (بلال) أفرج عنه. وبالتالي ما تعرض إليه (بلال) هو ما يعاني منه الجزائري اليوم. ولا ننسى القيمة الإنسانية التي تعالجها هذه المسرحية المتمثلة في تخليص البشرية من نظام العبودية في تلك الفترة.

[1] أحسن ثليلاني، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري المكتوب بالفصحى، ص: 16.

2. مسرحية" **حنبعل**" لأحمد توفيق المدني:

مسرحية تاريخية تراثية مستمدة من التاريخ المغاربي القديم، وهذا لا يعني أن استلهام (أحمد توفيق المداني) للتاريخ هو النقل الحرفي له وإنما أخذ بعض الأسماء للشخصيات المثيرة التي ذاع صيتها في الماضي المجيد ، ووقف عند بعض محطاتها التي لا بد منها، لصبر أغواره، ولمعالجة مشاكل وهموم المجتمع.

تدور أحداث هذه المسرحية حول شخصية حنبعل التاريخية الذي " وقف ضد مطامع روما وحاربها بشجاعة نادرة وانتصر عليها في معارك كثيرة، ولكن قومه خذلوه فانكسر في نهاية الأمر، بعد أن انتقم من روما التي أخضعت قرطاجة لنفوذها وانتصر على روما ودخلها وانتصر على جيوشها سنة 216 ق.م"[1]. والغرض من هذه المسرحية هي"أنها تكشف عن غاياتها السياسية من خلال الإهداء الذي خطه (المدني، أحمد توفيق) والإهداء كما هو واضح غني بالكلمات المفتاحية الدالة على دعوة الشباب المغربي ومنه الجزائري خصوصا إلى الإقتداء ببطولات البطل (حنبعل) في شجاعته واستبساله في الدفاع عن كرامة الوطن مما أغرق المسرحي في مواطن كثيرة منه في نغمة خطابية وترديد شعارات سياسية مثل هذا المشهد من الفصل الثاني:

" حنبعل: لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا، فلا نرضى أن نعيش عيش العبيد. وما هي، أيها الرفقاء قيمة الحياة الدنيا، إن لم تكن حياة عزة وشرف وكرامة؟

وزير: إن أعداءنا لئام يا حنبعل، رضخنا لشروطهم فازدادوا تجبرا وعتيا، وما أظهرنا لهم الخنوع والاستسلام، إلا ازدادوا تظاهرا علينا بالإثم والعدوان.

وزيرا آخر: أتعلمون أن الرومان قد أصبحوا يدعون بحرنا هذا: " ماري نوستروم" أي بحرهم الخاص بهم. ويدعون أنهم لن يسمحوا لأحد بأن يبتل بمائة إلا بإذن منهم؟

حنبعل: إن هذا الغرور الفادح، لهو داء الأمم الفتاك، فالأمة التي لا تعتمد على القوة، والتي يصيبها سلطانها بالصمم فيصدها عن سماع صوت العقل والحكمة، فبشرها

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية)، الجزائر، 2007، ص: 65.

بالخراب والاضمحلال، ولو بعد حين. علينا بالعمل يا رجال، الاستعداد للأخذ بالثأر ومحو عار الوطن، علينا بتنظيم صفوف المقاومة، حتى إذا ما دقت الساعة حطمنا الظالمين شر تحطيم، والصبر على الذل عار"[1].

واللافت للنظر في هذه المسرحية هو رغم التباعد بين الفترتين زمنيا (فترة البطولة وفترة الاستعمار اليوم) إلا أن الأحداث متقاربة ومتماثلة وكأن (بأحمد توفيق المدني) يعبر عن الواقع الجزائري ويمده بالمواقف والموضوعات، ويأمر الشعب الجزائري بقوله على لسان (حنبعل):" أرفعوا الرؤوس، وحذار أن تتركوا اليأس يستولي على قلوبكم. إن حياة الأفراد أعوام وحياة الأمم أجيال وأجيال. فإذا ما خابت آمالنا اليوم، فستتحقق لا محالة غدا. وحدوا الأمة ومتنوا الصفوف، واشحذوا العزائم، واعتقدوا أن ساعة الخلاص آتية لا ريب فيها"[2].

ج . مسرحية "**يوغرطـة**" لعبد الرحمان ماضوي:

وهي من بين أهم المسرحيات التي عرفتها الساحة المسرحية التاريخية "تأتي مسرحية (يوغرطة) لعبد الرحمان ماضوي في الاتجاه نفسه من حيث استلهامها للتاريخ الجزائري في عمقه النوميدي ومن حيث دعوتها إلى مقاومة الاستعمار الفرنسي...فيوغرطة حارب روما ووقف ضد أطماعها وأظهر شجاعته في ذلك، إننا نجده غاضبا في هذا الحوار الذي يخاطب فيه "مازيغ" في المشهد الرابع من المسرحية، وذلك بعد رفض كبير الأعيان الالتحاق بجيش يوغرطة.

يوغرطة: وما مبرراته في عدم ملائمة الوقت؟

مازيغ: إنه يرى أن الشعب غير مستعد للمقاومة.

يوغرطة: طبعا...كيف يستعد الشعب إذا كان أربه غير مستعدين؟

مازيغ: وبناء على رأيه، فهو يرى أن من الأحسن مماطلة روما والتعلق بصداقتها.

[1] السابق، ص: 12

[2] أحمد توفيق المدني، مسرحية حنبعل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 40.

يوغرطا: (بقوة) صداقة روما؟ الأبله يعتمد على صداقة روما...أنا أعرف الناس بما تنطوي عليه ابتسامة الرومان المعسلة...عرفتم بإسبانيا وحوشا، وبروما خنثا، وبإفريقيا لصوصا...صداقة روما، روما تعبر لنا عن صداقتها بالاستياء على أراضينا، وببث رجالها في كل قرية وطأتها على شبر من أرضنا كحريق يفشو سيأكل لهيبه تربتنا كلها"[1]

تعتبر هذه الأخيرة مسرحية تاريخية تراثية " تعرض لحياة أمير نوميدي (يوغرطة) سعى لإعادة مجد وطنه، وتوحيده بعد أن قسمته روما إثر موت حليفها ماسينيسا"[2] وهذا أكبر دليل على أن جذورها نوميدية، فالكاتب هنا يصور ثأر (يوغرطة) الذي اغتصب أرضه وعرشه من قبل الرومان، فأراد أن يسترد حقه بالقوة. وهذا لو أسقطناه على القضية الجزائرية، لوجدناه معادلا لها من حيث سبب الاستيلاء؛ فالمستعمر اغتصب أراضي الجزائريين وفرض وجوده بالقوة، وحاول طمس اللغة والهوية والشخصية الوطنية بالقوة، وأجبر الجزائريون على الرضوخ لأمر الواقع، لكن الجزائريين لم يبق صامدين، ولم يرض لأنفسهم أن يبقوا تحت وطأة وبطش الاستعمار والمستعمر. فكما حاول (يوغرطا) التحدي والمغامرة لاسترجاع ملكه كان ذلك ما يفكر فيه الجزائريين تحت شعار (ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة) .

ومما سبق يمكن أن نخلص إلى القول؛ بأن الكتاب المسرحيين سعوا جاهدين لرد الاعتبار، وعكفوا جاهدين على الإلمام بماضي الأجداد، للإقتداء ببطولاتهم، واستدعاء الشخصيات الخالدة لتكوين جيل مماثل، فاستلهام التاريخ ليس للاستئناس به فقط بل خوفا من طمس الشخصية التاريخية.وبالتالي فكل هذه المحاولات الجادة والرائدة، استحوذت على كل جهودهم، وهذا دليل على وعيهم وفهمهم للحياة الاجتماعية في فترة مبكرة حتى "إن هذه المسرحيات لا تخون الواقع الجزائري، ولا تدير ظهرها لما يحدث في حياتنا، ولا تهرب نحو الابتذال والإضحاك المجاني، بل إنها على العكس من ذلك تقيم غرفة عمليات مجهزة وتقوم بإدخال الواقع الجزائري إليها لتعالج أمراضه فكأننا بهؤلاء الكتاب جراحون ماهرون لا يتوانون في استخدام المشرط لإزالة الأورام وتنظيف الجراح، إنها بحق كتابات جيل من الكتاب

[1] أحسن ثليلاني، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري المكتوب بالفصحى، ص: 13.

[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية)، ص: 65.

اجتمعت بين جوانحهم إدارة الانعتاق من جبن المواجهة وقوة الحب والولاء للوطن الأم"[1]. فقد دأب كتاب المسرح في هذه الفترة؛ على الاعتماد على الموضوعات التي تجد قبولا لدى العامة، من أحاديث البطولة، والشهامة، والمواقف القومية، التي تدعوا إلى الاعتزاز وتثير الحمية، حتى يعوا إلى أي مدى تكون ثقافة السلف هي السند. " فالمسرح الجزائري وهو يضطلع بمهمة المقاومة الوطنية قبل اندلاع الثورة التحريرية، قد وجد في توظيف التراث مخزونا لا ينفذ، يحقق من خلاله عدة غايات، تأتي على رأسها الغايات السياسية في مقاومة الاستعمار وذلك بحكم ظروف القهر الاستعماري التي كانت الأمة الجزائرية ترزح تحت نيرها...(وعلى ضوء ما تقدم فإن) اتجاه المسرح الجزائري في الأربعينيات من القرن الماضي إلى استلهام التراث التاريخي الجزائري وباستعمال اللغة العربية الفصحى في الخطاب الدرامي كان لغايات سياسية أملتها ظروف المرحلة التاريخية وذلك في سياق البحث عن الذات والتجذر في أعماق الهوية واسترجاع ملامح الشخصية الوطنية"[2].

فقد قدم رجالات المسرح، العديد من نماذج الشخصيات التاريخية التي كان لها دور فعال في التعبير عن الذات والدعوة إلى تغيير الواقع.

[1] المرجع السابق، ص:6.

[2] أحسن ثليلاني، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري المكتوب بالفصحى، ، ص: 13 ،14.

ثالث: بشطارزي والنــص المسرحــي الجزائــري:

محي الدين بشطارزي هو واحد من رواد المسرح في الجزائر، الذين أسهموا في النهوض بالواقع الاجتماعي، كرس كل حياته من أجل مقاربة الفن بهذا الواقع. "ولد في 15 ديسمبر 1897 بحي القصبة في الجزائر، من عائلة جزائرية ذات أصول تركية، حفظ القرآن الكريم وأصول التجويد، فبدأ حياته المهنية سنة 1910 كحزاب، وتطوع للتجويد في الجامع الكبير، ثم وسع نشاطه إلى مدن أخرى كالبليدة والمدية، تعلم التواشيح والمدائح على يد الشيخ المفتي (بلقندوز) ثم انظم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي فذاع صيته، ، وغنى الأناشيد الوطنية لصالح ودادية الطلبة المسلمين بعد تأسيسها سنة 1919، ثم انضم إلى جمعية المطربية وأصبح مديرا لفرقتها بعد وفاة رئيسها اليهودي (ناطو إيدمون يافيل) سنة 1928، كما عمل أستاذا للموسيقى في (الكونسار فاتوار) بالعاصمة في عام 1929، عين مديرا للتسجيلات، فمثل أدوارا خاصة بوصلات غنائية، ورغم أن تجربته المسرحية تمتد إلى سنة 1919، إلا أنها كانت بدايات مرتبكة. ولذلك فإن انطلاقته المسرحية القوية كانت بمسرحية (البوزريعي في العسكر) التي كتبها وعرضها مع فرقة المطربية فحققت نجاحا كبيرا، خاصة وأنه استعمل فيها أسلوب المسرح الشعبي الذي أسسه (علالو) وحمل لواءه القسنطيني فأضاف له بشطارزي من مواهبه الفنية والإبداعية"[1]. إلا أن جل أعماله المسرحية ذات إيحاءات سياسية ف"كانت السلطات الفرنسية تراقب بشدة أنشطته المسرحية خاصة تلك التي تدعو للتمرد والانزلاق عن خط المعمرين. وبالفعل تدخلت السلطات الفرنسية في توقيف عدة مسرحيات سنة 1937، مثل (فاقو) ومسرحية (بني وي وي)، واتخذ الحاكم العام قرار الحظر على محي الدين بشطارزي بعد مزاولة المسرح لمدة سنتين...وتجول كثيرا عبر التراب الجزائري بمسرحياته"[2] وتوفي في 06 فيفري 1986 بالجزائر.

أما عن الاقتباس عند محي الدين بشطارزي يقول المرحوم **مصطفى كاتب:** " أن عبقرية بشطارزي تكمن في الاقتباس، فالاقتباس بالنسبة إليه إبداع، فقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجهما بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، الجزائر، ط: 1، 2006، ص:48.
[2] نفسه، ص: 96 ـ 97.

عربية أسلامية، إذ اقتبس بطلب من حكومة "فيشي" مسرحيات فرنسية كثيرة عن موليير، فاقتبس "سليمان اللوك" عن مريض الوهم، و"المشحاح" عن البخيل، و"المجرم" عن le tartuffe...كلها عن أعمال المسرحي الفرنسي المعروف موليير، كما اقتبس من جهة أخرى بعض المسرحيات من التراث الثقافي العربي "كحكايات ألف ليلة وليلة" واقتبس أيضا بعض المسرحيات عن أعمال زملائه الأوائل في ميدان المسرح ومنهم: محمد منصالي الذي اقتبس عنه مسرحية "في سبيل الشرف" عن مسرحية "في سبيل الوطن" التي قدمت أول مرة في سبتمبر 1922 بقاعة الكورسال بالجزائر العاصمة...هكذا نرى أن الاقتباس لدى بشطارزي لم يكن مقصورا عن موليير أو المسرح الفرنسي فقط، بل كان اقتباسا منوعا وثريا سعى من خلاله إلى خدمة المسرح الجزائري"[1].

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)، (1926 ـ 1989)، ص: 33.

آثاره أو العروض المسرحية التي قدمت من سنة 1927 إلى سنة 1955:

السنة	عناوين المسرحيات	المؤلف	المخرج
1927	العالم بالخطأ	بشطارزي	بشطارزي
1932	جحا المعتد	بشطارزي	بشطارزي
1933	الهماز	بشطارزي	بشطارزي
1934	البوزريعي في العسكر	لويس شابروت	بشطارزي
1934	فاقو	لويس شابروت	بشطارزي
1934	على النيف	لويس شابروت	بشطارزي
1934	نقابة للبطالين	لويس شابروت	بشطارزي
1935	الحاجة حليمة	بشطارزي	بشطارزي
1935	نقابة العاطلين	بشطارزي	بشطارزي
1935	بني وي وي	بشطارزي	بشطارزي
1936	حب النساء	بشطارزي	بشطارزي
1936	زواج الهاتف	جورج هيرتز	بشطارزي
1936	بعد السكرة	جورج هيرتز	بشطارزي
1937	الخداعين	بشطارزي	بشطارزي
1937	علاش	محمد ولد الشيخ	بشطارزي
1937	دولة النساء	لويس شابروت	بشطارزي
1938	زيد عيط	بشطارزي	بشطارزي
1938	الطبيب الصقلي	بشطارزي	بشطارزي
1938	الكذابين	بشطارزي	بشطارزي
1938	زاهر بالسيف	بشطارزي	بشطارزي
1939	ما ينفع غير الصح	بشطارزي	بشطارزي
1939	هي ولا أنا	بشطارزي	بشطارزي
1939	بوتشاتشانة	بشطارزي	بشطارزي

1939	قد ما تجري	بشطارزي	بشطارزي
1939	الحاج قاسي محمد	بشطارزي	بشطارزي
1940	المشحاح	موليير	بشطارزي
1940	سليمان اللوك	موليير	بشطارزي
1940	الهبال	رشيد القسنطيني	بشطارزي
1941	الأغنياء الجدد	موليير	بشطارزي
1941	الراقد	رشيد القسنطيني	بشطارزي
1941	سليمان اللوك	موليير	بشطارزي
1942	قاسي قويدر	بشطارزي	بشطارزي
1942	الشرف	موليير	بشطارزي
1945	ولد الليل	بشطارزي	بشطارزي
1945	سي موزيان	محمد حطاب	بشطارزي
1945	شكشوك	بشطارزي	بشطارزي
1947	عمر على الصح	بشطارزي	بشطارزي
1948	نكار الخير	بشطارزي	بشطارزي
1948	دار المهابل	بشطارزي	بشطارزي
1949	من وحدة لوحدة	محمود عسلان	بشطارزي
1950	مونى راحل	بشطارزي	بشطارزي
1950	سلاك الواحلين	نور الدين بن محمود	بشطارزي
1950	ليالي هارون الرشيد	نور الدين بن محمود	بشطارزي
1953	قلب من حديد	بشطارزي	بشطارزي
1953	بوناقة	عفان	بشطارزي
1953	الثري الجديد	باش جراح	بشطارزي
1953	الواجب	بشطارزي	بشطارزي
1955	أبو عزيمة الكيماوي	بان جونسون	بشطارزي

الفصل الثاني

الواقع والفن عند محي الدين شطارزي

المبحث الأول: علاقة الفن بالواقع في المسرحية

1. الخداع
2. البطالة

المبحث الثاني: الشخصية بنية وواقع

1. شخصية علال
2. شخصية عمر
3. شخصية التاجر

المبحث الثالث: اللغة والواقع

المبحث الرابع: واقعية الحوار

المبحث الخامس: الصراع والواقع

المبحث الأول: علاقـــــة الفـــــن بالواقـــع في المسرحية:

يعد المسرح أكثر التصاقا بالحياة، بل "أكثر الفنون اتصالا بالواقع لأنه ناتج عن علاقة حية قائمة بينه وبين المجتمع ويعكس ثقافته القائمة بين ممثل ومتفرج في مكان وزمان"[1]. وبناء على هذه العلاقة الوطيدة بين الفن والواقع، فقد حاول محي الدين بشطارزي من خلال مسرحيته "ما ينفع غير الصح"، أن يعالج هذا الواقع بفنه، بتقديم نماذج بشرية من الحياة، محملة بالأفكار، هذه الأفكار تحمل في طياتها موضوعات مختلفة، هذه الموضوعات منبوذة في المجتمع، استقاها محي الدين بشطارزي من هذا المجتمع وقدمها في قالبه الفني، ساعيا من وراء ذلك إلى إعادة الحياة على طبيعتها، ومن بين أهم هذه الموضوعات التي طرحها محي الدين بشطارزي في مسرحيته "ما ينفع غير الصح" هي:

1. الخـــــداع:

وهو أهم موضوع تناولته المسرحية، ويصدر هذا الأخير عن "سيد علي" اتجاه "عمر":

"السكرتير: ما نخرج منا حتى تعطيني دراهمي.

علال: علاش أنا رايح نهربلك بدراهمك يخي مهبول يخي.

السكرتير: نخاف شكون يعرف،..شوية هكذا وتنكرني.

علال: أولاش تعرفني مضاري ننكر الناس؟

السكرتير: بباك لو كان ماشي أنا كنت تنكر.

التاجر: لا لا خاط خاط ما ينكرنيش...هذا المدة ما شافنيش. ما عقلنيش فللول، وهذا ما كان.

السكرتير: يا سيدي هذا شغلكم، أنا خاطيني يعطيني حقي ويخليني ويحاسبني نمشي في حالي هذا ما كان.

[1] عمر عروي، التشكيل الدلالي لفضاءات المسرح بين النص والعرض، الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع: 3، 2004، ص: 105.

التاجر: أسي يعطيك.

السكرتير: ما طلبتش المحال.

علال: خليني نشوف بابا ونلتهى بك.

السكرتير: أرتاح ياسيدي شوفه. هاني أهنا نستنى.

علال: خليني مع بابا وحدي. بلاك عندي كاش كلام نتكلمو معاه وما نحبش تسمعو.

السكرتير: الكلام اللي ما تحبنيش نسمعو راني عارفه كامل غير ما حبيتش نقولو"[1].

السكرتير يطالب بحقه، لكن لا جدوى من ذلك، علال يتهرب من تسديد المبلغ، يراوغه وينفلت عن الحديث عنه، ويتسبب بأبيه على أنه هناك حديث جانبي يود أن يقوله لأبيه، وعمر لم يصمد لهذا بل راح ينتظره..وفي الأخير لم يقدم إليه الأجر بعدما أجهده.

فهذا الذي حدث مع السكرتير وعمر هو ما حدث أو يحدث في الواقع لكن بشكل آخر، فقضية الخداع وما يؤول إليها صاحبها يعاني منها المجتمع الجزائري من قبيل هؤلاء الماكرين ـ فقد تصبح هذه الصفة المذمومة جزء لا يتجزأ منهم ـ ويترددون عليها لكن دون وعي بذلك. وبما أنها أصبحت ظاهرة منتشرة في المجتمع في تلك الفترة، أراد محي الدين بشطارزي أن يحد منها. فهذه المسرحية بما فيها من قيم تربوية أخلاقية فهي تهدف إلى توعية المجتمع بخطورة الكذب والخداع ووقعهما على صاحبه. لأن ما تهدف إليه رسالة المسرح، هو ما تهدف إليه رسالة المجتمع.

فالمشكلة الاجتماعية تتطلب معالجة إصلاحية، وهذا لا يعني من الإصلاح مشاركة المصلحين في مهنتهم. بل يبقى المصلح مصلحا والأدب "أدبا يحافظ على كيانه وأسلوبه، ويحقق مع ذلك دورا أخلاقيا بغرس الفضائل والقيم من خلال تثمينها والإشادة بها، دون أن يقع في فخ الدعاية المباشرة التي تخل بأسس العمل الفني"[2]. فكانت هذه المسرحية ذات بعد

[1] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية عاصمة الثقافة العربية، ص: 349 ـ 350.

[2] حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ـ دراسة ـ، موفم للنشر، 2008، ص: 95.

تربوي تحث على التحلي بالصفات الحميدة (الصدق في مقابل الكذب، والوفاء في مقابل المكر وغيرهما).

1. البطالـــة:

وهي في مقدمة المشكلات التي يعاني منها المجتمع الجزائري، بيد أن حجمها وأبعادها تتفاوت حسب نظرة كل مجتمع للأفراد المتعطلين، فمسرحية "ما ينفع غير الصح" تناولت جانبا من هذا الموضوع، حيث تدور أحداثها حول (تاجر) جزائري:

"التاجر: شيفون...اللي عنده الشيفون.

السكرتير: هذا جابه ربي، نبيعله ذيك الخردة. اللي نظل نقوله عليها وما حبش يبيعها. (ينادي) يا مول الشيفون.

التاجر: أشه.

السكرتير: أيا. أيا. أيا. هكذا بعد نخلص منها..باش إلا ما خلصنيش هذا أشهر، نكون طفرتها أيا مول الشيفون.

التاجر: السلام عليكم.

السكرتير: السلام، أيا تشري الخردة.

التاجر: أأ.

السكرتير: قلتلك تشري الخردة.

التاجر: خاطيني الخردة يا وليدي، إلا كاش لحوايج قدم، ولا لعظام ولا كاش...

السكرتير: إلا عظام الزيتون كاين ولا لخرين ما كاش أحنا ما ناكلوش ألحم.

التاجر: ما تاكلوش ألحم؟

السكرتير: آه أصبر وقيلة، كاين بردوسه قديم...أيا سيدي هاو لبردوسه، أيا قلب وعطي سومتك.

التاجر: راني أنشوف فيه، راه حالته كي حالي، أشحال؟

السكرتير: قول أنت.

التاجر: أنا لا، أنت مولاه يا وليدي.

السكرتير: وأنا وين نعرف، أنا عمري ما بعت الشيفون.

التاجر: تعلم ما فيهاش العيب...

السكرتير: الله لا يبليني نبيع الشيفون، الله يسترنا..."[1].

والجدير بالملاحظة هنا، هو "أن أفكار المسرحية نشأت في هذه الصورة تعبيرا عن الظروف الاجتماعية التي يعيشها المجتمع الجزائري"[2]. فالظاهر أن هذا الوضع المزري الذي يعيشه (التاجر) هو صورة لشخصية جزائرية، ساءت أحواله، وهذا ما لمسناه من خلال هذا الجزء من المسرحية، فلجوء (التاجر) إلى شراء الأثاث القديمة ظاهرة يلجأ إليها معظم العاطلين عن العمل قصد الحصول على قوت يومهم.

لقد عالج محي الدين بشطارزي الواقع تحت تأثير فنه، وجعل منه أداة لتحقيق هدفه، أخذ على غراره يتفحص المجتمع ويعالجه بواقعية، والمقصود بالواقعية هنا "تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهره البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب العامة بسواعدها أو بعقولها، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى"[3]. وبما يحويه المجتمع من مشاكل مهما اختلفت أسبابها، فهي تحفز الكاتب لمعالجتها بفنه بالتقاطه عينات وعرضها على الخشبة، ف"إذا كان الأدب والفن يستقيان مادتهما من الحياة،

[1] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص: 340 ـ 341.

[2] عبد المالك بن شافعة، المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه (1990 ـ 2006)، إشراف: حسين بن مشيش، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)، باتنة، (2008 ـ 2009)، ص: 27.

[3] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط: 2، 2002، ص:91.

والأديب تعبير عن المجتمع فلا شك أن الأدب والفن سوف يتغير بتغير مادته. كما وأن تعبير الأديب سيختلف من مجتمع لآخر، هذا من واقع المتغيرات الحضارية، ومزاج العصر"[1]. لأن الهدف الذي يسعى إليه محي الدين بشطارزي من الواقع هو تصويره وإبراز خفاياه والكشف عن أسراره

ومن هنا تبرز علاقة الفن بالحياة من خلال رصده التام لهذا الواقع "فالفنان يقبل على الحياة بكل حواسه، ويبصر كل مكنوناته، فتغدو مصدر إلهامه، والمعين الذي يعرف منه موضوعات كثيرة. وهو مع ذلك إما أن يرى فيها نقص يريد استكماله بفنه، أو يرى فيها كمالا يسعى لمحاكاته. وفي كلتا الحالتين تحضر الحياة بقوة في عمل الفنان. تجسد (المسرحية) رغبة الفنان في السمو بالفن على الحياة ليرفعها إلى علياء الفن. يحلم بتحويله إلى واقع، أو يرفع الواقع إلى مصاف الفن."[2]. فالواقع يطرح قضايا وإشكالات في مختلف الجوانب الاجتماعية والسياسية والدينية ...الخ والكاتب يمد بقلمه لتوظيف قدراته الإبداعية فالفان كما في نظر توفيق الحكيم "هو مصور ومقلد لما هو موجود، والمصلح الاجتماعي مغير ومخترع لقيم جديدة...وبهذا يقترب من مفهوم المحاكاة عند أرسطو، لكن محاكاة أرسطو لا تكتفي بتصوير ما هو كائن بل ما يجب أن يكون أيضا، وهو ما يمكن أن يفتح المجال أمام الأديب ليؤدي مهمة غرس قيم الفضيلة والخير...وتصوير لما يجب أن يكون عليه كان لها الأثر العظيم في تطهير النفوس بها"[3].

وقد صور بشطارزي الصفات غير الأخلاقية لشخصياته كالخداع والبطالة والفقر والكذب... ونجح في تصويرها وكان تأثيرها كبيرا على المجتمع، إلا أن هناك من النقاد من يرون في ذلك تكلف، "وتعبيره باطل من القول وزور. ينشدون (في ذلك) قول الشاعر:

لا يعرف الشوق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيها"[4].

---

[1] حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط: 1، 2002، ص: 23.

[2] حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ـ دراسة ـ، موفم للنشر، 2008، ص: 48.

[3] نفسه، ص: 94.

[4] محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، ص: 315.

إلا أن "تراث الحياة الفنية في الشرق والغرب يحفل بالأمثلة على أن الفنانين يتلاءمون ويتباينون بين واقعهم وإيهامهم:

ـ أمثلة من الشرق: (طاغور) يصور حياة الطبقة الكادحة، وهو من السراة، (أبو علاء المعري) يصف من الليل والسيف ما لا يبلغ وصفه الراءون، (شاعران أمويان) أحدهما يحسن التغزل دون عشق، والآخر عاشق لا يحسن التغزل، (ابن الطفيل) يتمثل طفلا مشردا، تهديه غرائزه إلى أسرار الحياة وفلسفة الوجود. (أبو حيان التوحيدي) يتمثل مفاوضة بين علي وبين أبي بكر وعمر في شأن البيعة للخلافة. عمر بن أبي ربيعة وبشار ابن برد والجاحظ والشريف الرضي وشوقي أمثلة لقوة الإيهام والتمثل. (المتنبي) شاعر الحرب لا يخوض الحرب. و(سيف الدولة) المحارب لا ينظم في وقائعه شعرا وهو شاعر. (الدكتور هيكل) يكتب قصة الريف المصري، وهو عن وطنه بعيد.

ـ أمثلة عن الغرب: (شكسبير) يصور حياة العظماء وليس منهم. (تولستوي) يصور حياة الفقراء وهو من السراة. (جورج صاند) تصور الفصيلة وهي عنها تنحرف. (ديكنز) يصور الطفولة المشردة، لأنه عاش هذه الحياة، ويصور السعادة الزوجية وهو أشقى الأزواج. (دوستوفسكي) يصور حياة المقامرة لأنه مقامر، ويصور حياة الإجرام وليس هو بمجرم. (موسيقيان مخنثان) أحدهما يصور العنف والقوة والآخر يصور الرقة واللين. (قصاص أمريكي) يصور لحظة احتضار المشنوق، ولم يشنق"[1]. وأضاربهم كثير، فهذا لا يعني أن محي الدين بشطارزي يتصف بهذه الصفات، بل بالعكس من ذلك فهو ينبذ كل شائبة تشوب المجتمع خاصة والوطن عامة.

[1] السابق، ص: 212 ـ 213.

والمتأمل إلى هذه المسرحية يستنبط بعض الأسس، التي عالجها بشطارزي في مسرحيته "ما ينفع غير الصح" لا بد من مراعاة بعض جوانبها أهمها:

أ. الأســـاس النفعـــي:

يعد الجانب النفعي من أهم الجوانب في إنتاج أو إبداع الأعمال الفنية فهو "القائم على وظيفة الفن النفعية، فقد نظر الإنسان منذ القدم إلى الفن في إطار الفائدة التي يجنيها منه، وفي إطار الإحساس بالمتعة التي قد يشعر بها عند مشاهدته للأعمال الفنية. وقد ارتبط الفن في مختلف الحضارات القديمة بالمنفعة المتمثلة في وظيفة الإنتاج الحرفي حيث كان إنتاج المهن الفنية يلبي حاجة الإنسان اليومية ويجعلها أسهل وأجمل"[1]. تتحقق الفائدة النفعية في المسرحية حين تلقى قبولا من طرف المجتمع، وتحدث استجابة، وبالتالي يتحقق هدف الكاتب من خلال ما يقدمه من عصارة جهده فيحس بالمتعة، ويتذوق طعم نجاح عمله الفني، وما يحقق المسرح من متعة فنية قد لا تحصل عند الفنون الأخرى، بحكم تبادل التأثر والتأثير المباشر.

ب. الأســـاس الفنـــــي:

كما يعتبر الجانب الفني مبعثا أساسيا لدى الإنسان، وحاجة نفسية واجتماعية وفكرية فلسفية ونقدية، ينتج من خلالها فنا راقيا وهادفا "يؤكد على قيام الفن بتوصيل رسالة، محملة بالفكر والمشاعر الوجدانية التي تعلم الناس،... وتنقل رسالة محملة بالمعاني المعرفية التي توضح الأفكار والتوجهات المختلفة. وحيث أن الفن يسعى إلى الفضيلة فقد ساهم في التعليم والموعظة في مختلف العصور. وبذلك كانت المعرفة التي ينقلها الفن في معظم الأحيان لا تكون في صور العمل الفني فحسب بل وفي محتواه أيضا"[2]. إذ يحمل الفن في طياته رسالة، محملة بمجموعة من الأفكار تبادرت في ذهن الكاتب، فأراد توصيلها إلى مجتمع أو فئة من

[1] طارق بكر عثمان قزان، طبيعة النقد الفني المعاصر في الصحافة السعودية، إشراف: خالد أحمد مفلح حمزة، بحث تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية، من جامعة أم القرى في الفصل الدراسي الثاني، (1421 ـ 1422)، ص: 29.

[2] نفسه، ص: 30.

المجتمع بغية توجيههم أو إرشادهم أو تغيير مبدأ يسود مجتمعه...ويصبح الفن من هذا أداة يستغلها المؤلف ليدلي بأفكاره.

ج. الأساس الأخلاقـــي والدينـــي:

إن العلاقة بين الأخلاق والجمال والفن وطيدة لدى الإنسان، يربط من خلالها إحساسه بالجمال والتزامه بالأخلاق ليشكل فنا مفيدا يرقى بذوقه وإحساسه، ويعد هذا الهدف الأسمى للفنون جميعا ف"هو الأساس الذي يربط بين الشعور الديني والحاجة الجمالية، فلقد ارتبط الفن بالدين في بعض الحقب التاريخية وكانت الأخلاق التي يحث عليها الدين هي الأساس الذي يؤثر في الحكم على جمالية العمل الفني. وقد عرف أفلاطون الجميل بأنه هو الذي يقود إلى الخير، وأن الفن والأخلاق تعتمد كل منهما على الآخر في نشر الوعي الديني في حياة الأفراد، وقد استعان بعض النقاد باستلهام الجوانب الدينية في الأعمال الفنية لتوضيح مفاهيمها الغامضة، فالحكم على جمالية الفن من هذه الناحية قد جاء بهدف الإرشاد إلى الخير، وكراهية الشر وتصحيح السلوك وتعذيب الوجدان، ونشر الفضيلة، وضبط النفس"[1]. بقدر ما تحققت القيمة الأخلاقية في الفن، بقدر ما كان هذا الفن رفيع، يسمو بالأخلاق التي تسود في المجتمع.

د. الأســـاس الاجتماعـــــي:

الفن قيمة اجتماعية وحضارية في حد ذاته، فمادة الفن ترتكز على مرجعيات اجتماعية، وعلى هذه المرتكزات تعبر، فهو من المجتمع ينطلق وإلى المجتمع يتوجه، لهذا يصح القول عن الفن بأنه مرآة عاكسة لما في المجتمع قيم وأفكار وسلوكات "فللفن مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذي يظهر فيها وهي تحقيق القيم الاجتماعية ... فلا يجب أن يكون الفن منعدم الصلة بالمجتمع، فالأساس الاجتماعي يضم جميع الأسس السابقة التي يرتبط فيها الفن بالحياة والفائدة المعروفة والتاريخ والأخلاق والدين...ويعتبر أن العمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئا يتفاعل معه ويفيد منه وينسجم مع البيئة ويلائم الظروف

[1] السابق، ص: 31.

المحيطة...والنظرية الاجتماعية تربط بين الفن والحياة وتؤكد على أن الإنسان يستجيب للمتغيرات الاجتماعية والحضارية بأشكال تناسب البيئة"[1]. تكمن علاقة الفن بالمجتمع في هذا الأساس على أن الفن يلم بجميع القيم الاجتماعية من عادات وتقاليد ومعتقدات... ويسوغها في إطاره الخاص، أما المجتمع فيلجأ إلى هذا الفن ليطرح قضايا ويعالجها وينتقدها.

إن ما تطالب به مثل هذه الأسس: النفعية والفنية والأخلاقية والدينية والاجتماعية "المساهمة والتضافر لبناء هذا المجتمع الذي يعتمد على مجموع الفئات...وذلك لا يكون إلا بالتقاط الصور الحية والنماذج التي تشخص فيها أحواله ومن ثم بسط مشاكله. إذ ليس من شك أن هذا الاتجاه الذي يصدر من تفريغ الشحنة الهائلة التي تتولد عند الإنسان حين يقع في وسط المعاناة ولا يجد وسيلة للخروج من أزمته الحادة في موقف من المواقف التي يؤمن بها في تعاطفه الكبير مع الآخر إلا وهي مجسدة في روح الفنان من خلال خشبة المسرح، حينها يشعر بأنه قال كلمة وأدى ما يخفف عن نفسه وألقى عن كتفيه ما ينقل إحساسه وضميره، وعندها تنفرج عنه تلك الأزمة ولو بشكل يفيض نوعا من الراحة الاجتماعية إرضاء لما يظن أنه الصحيح والحق، وذلك باحتكامه للآخر، فالمسرح والمجتمع ثنائيتان متلازمتان...هي الكل الذي لا يتجزأ، فينصهر في الفن ليولد الإبداع الحقيقي من رحم الاحترافية، هو منبر حر لتحليل الوضع وتفكيك الإشكاليات، فلا مكان لليأس والتخاذل والإحساس بالموت "[2]. إذن فالفن مآله بالضرورة إلى المجتمع، إلى تمحيص الواقع، فيعكس ما به من شجون، والواقع بدوره أرضية خصبة أو منبر حر، يستجيب لزمام الأمور.

[1] طارق بكر عثمان قزان، طبيعة النقد الفني المعاصر في الصحافة السعودية، ص: 32 ـ 33.

[2] عبد المالك بن شافعة، المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه (1990 ـ 2006)، إشراف: حسين بن مشيش، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)، باتنة، (2008 ـ 2009)، ص: 11.

المبحث الأول: الشخصيــة بنيــة وواقـــع:

من الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية وتحفزه على الكتابة (الشخصية)[1]، وهي تلك النماذج البشرية التي يختارها الكاتب المسرحي من الواقع، ليجري على ألسنتها حوادث المسرحية، كما تعد العنصر الحيوي الفعال في العمل المسرحي، بل تمثل العمود الذي يقوم عليه هذا العمل والركيزة التي تتحرك داخله، وعلى اعتبار أنها "تمثل نوعا من السلوك والتصرفات، فهي حاملة أفكار وانفعالات وتصرفات"[2]، يبرز لنا الكاتب من خلالها فكرته ويقدمها للجمهور. وكل شخصية من هذه الشخصيات يسند إليها الدور المناسب لها للقيام به على الخشبة, حتى يتسنى للجمهور تحديد أبعادها وأهدافها ومميزاتها وقسماتها من خلال تصرفاتها وملامحها وحركاتها وما تبديه من سلوك وما تنطق به من حوادث مع الشخصيات الأخرى إذ "لا يمكن للشخصية أن تأتي أفعالا لا تناسبها أولا تنسجم مع تكوينها وتوجهاتها وبعبارة أخرى، لا يمكن للشخصية أن تقدم على فعل لا تبرره طباعها"[3], فهذا كله يساهم في تقديم صورة واضحة المعالم عن الشخصية وإبراز مفهومها والاقتناع بها, مما يحدث الانفعال والاستجابة من الجمهور، وبالتالي تتحقق غاية الكاتب "ولعل الجانبين الحدث والصراع كليهما, هما اللذان يكشفان عن طبيعة هذه الشخصية أو تلك"[4], إما من خلال ما تقوم به من أفعال, أو ما يقوم عليها من الفعل. وبقدر ما كانت الشخصيات واقعية كانت أقرب إلى الجمهور، لأن "ضرورة اختيار الشخصيات المسرحية من واقع الحياة، أي أن يقرأ فيها المتلقي وجوه من يعايشهم في الحياة اليومية، لأن هذا يدفع في حقيقة الأمر إلى إحداث التفاعل النفسي مع الشخصية المسرحية، ومن ثم تكون الشخصية قادرة على إيصال الفكرة أو المعنى المستهدف المراد من أقرب الطرق وأكثرها تأثيرا في المتلقي وأعمقها إقناعا له في الوقت ذاته "[5]. فهذه الشخصيات الواقعية لا تمثل نفسها بقدر ما تمثل خلفيات اجتماعية تستدعي من الكاتب الاهتمام بها وبسطها على الخشبة "وسمى (بوالو) هذا المبدأ باسم مشاكلة الواقع أو المعقول: بمعنى أن المؤلف ... يجب أن يحرص

[1] عمر الدسوقي, المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، 2008، ص: 275.

[2] محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 98.

[3] حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم . دراسة .، موفم للنشر، 2008، ص: 156.

[4] نصر محمد عباس، فن المسرحية الدراما . رؤية تاريخية نقدية .، القاهرة، ط 1، (1432هـ . 2011م)، ص: 43.

[5] نفسه، ص: 53.

على أن تكون مسرحيته في أحداثها وشخصياتها وحوارها ومضمونها الفكري والعاطفي مما يمكن أن يحدث فعلا في الحياة. وبفضل هذه الإمكانية يصبح مشاكلا للواقع. وهم يرون بالضرورة أن الفن لا يمكن أن يكون تصويرا آليا أو كما تقول بلغتنا الحديثة: فوتوغرافيا لواقع الحياة، بل الفن تجميع واختيار من الواقع لعدة عناصر يمكن أن تتآلف وتتناسق وتكون كلا منسجما...لأن المهم في الفن هو أن يوهمنا وينجح الكاتب في إيهامنا بأننا نشاهد واقع الحياة الفعلي بحكم شدة المشابهة بين ما يوضح المؤلف وبين واقع الحياة الفعلية"[1]. فاللغة المسرحية وإن كانت طبيعية كالحياة فهذا لأن المسرحية هي محاكاة للحياة مع المحافظة على فنية اللغة.

وهذا ما تناوله **محي الدين بشطارزي** في مسرحية "**ما ينفع غير الصح**" فقد وظف شخصيات بسيطة استقاها من الحياة اليومية وهي (**علال** السمار:سيد علي صاحب المحل، السكرتير**عمر**: العامل بالمحل، **الحاج لطرش:** صهر لعلال، **والتاجر**: سي صالح أب لعلال) تتناول أو تعالج هذه الأخيرة موضوعا اجتماعيا وأخلاقيا (الكذب والانغماس في اللهو والملذات).

وتختلف هذه الشخصيات المسرحية بحسب الدور الموجه إليها وتأثيره في الحدث الرئيسي للمسرحية، فهناك شخصيات رئيسية والأخرى ثانوية والثالثة بسيطة.

فالرئيسية: هي من يقوم عليها الحدث الدرامي، تتمثل في البطل، وهو المحرك الأول لأحداث المسرحية، ولا يمكن الاستغناء عنه، تظهر هذه الأخيرة بجلاء، ويتم التركيز عليها من بداية المسرحية إلى نهايتها، تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر فيها أو تتأثر بها أكثر من الشخصيات الأخرى، وما يميزها أنها تتفرد بصفات قد لا تملكها باقي الشخصيات أو قد تتصف بها لكن بدرجة أقل، تساير الأحداث وتساهم بقدر كبير في تحريكها إلى الأمام، وهي أكثر أهمية، تسند إليها وظائف وأدوار لا تسند للشخصيات الأخرى، يمنحها

[1] محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،(3017هـ . 1999م)، ص: 44.

الكاتب القوة لتتحمل الصعاب وتواجه الأخطار، وكل من يقف ضدها، يتوقف عليها فهم العمل الدرامي، ويمثلها في هذه المسرحية (**علال** السمار والسكرتير **عمر**).

ويورد **عبد الوهاب شكري** صفات الشخصية الجذابة والمؤثرة، وكيف يمكن خلقها، وتتمثل في:"

❖ جودة الشخصية ووعيها بنقل الأحاسيس والمشاعر:

...أن تكون الشخصية جذابة ناقلة جيدة للأحاسيس والمشاعر، وتماثل أناس حقيقيين،إذ هي تعبير عن مكنوناتها، وعن تاريخها الشخصي، وماضيها الذي جعلها شخصية بهذه المواصفات، لا بد أن تكون شخصية ثلاثية الأبعاد، بعيدة عن التسطيح، تعيش حياتها الطبيعية وفق أقدارها المرسومة.

❖ أن تتصف الشخصية الدرامية بالمصداقية والمعقولية:

أي ضرورة أن تكون الشخصية قابلة للتصديق، وأن تكون أفعالها متناغمة مع مكنوناتها ويتسق سلوكها مع خصائصها وسماتها، التي نعرفها عنها كمشاهدين، كما يجب أن تتفق أفعالها مع قدر ثقافتها، إذن هي تعتمد كثيرا على ما رسمه المؤلف لها في المسرحية، حتى نثق فيها كشخصية

❖ أن تتمتع الشخصية المسرحية بالتفرد والتميز:

إن الشخصية إذا ما حرص المؤلف على منحها نوع من الخصوصية، التي تميزها عن باقي الشخصيات، أو تفردها في شيء ما، يجعل هذه الشخصية موضوع اهتمام الجمهور، كأن يجعلها تتصرف بأسلوب مغايرة، أو تتحدث بطريقة مختلفة، أو تتحرك بشكل غير مألوف، وبإيقاع متميز، أو تلبس ملابس مختلفة، كل هذه الأمور، تجعل هذه الشخصية ذات لون خاص بها لا يشاركها فيه أحد.

❖ أن تكون للشخصية تعبيرات متميزة أو لقب تعرف به:

قد يلجأ المؤلف إلى اكتساب أحد الشخصيات سمات متفردة، كأن يجعله صاحب لقب متميز، أو يضفي عليه نوع من التأنق الفريد في شكله، أو في سلوكه أو في حركاته، أو إشاراته، أو أية مظاهر أخرى متميزة.

❖ أن تتوافر في الشخصية قيم متعارضة متضاربة:

عادة ما تنشأ داخل الشخصية الواحدة عدة قيم متضاربة و متعارضة، فمثلا شاب متدين، وفي نفس الوقت محب للحياة ومباهجها، ويدور الصراع داخل هذا الشاب بين معتقداته وملذات الحياة. أو شاب غني يحب فتاة فقيرة، وهو في حيرة، أيتبع قلبه، أم يساير قوانين المجتمع أو يضرب بها عرض الحائط"[1]. هذه بعض العناصر التي تتمتع بها الشخصية الرئيسية في المسرحية.

أما **الثانويـة:** فينحصر دورها في أنها قد تكون مساعدة للشخصية الرئيسية أو معيقا لها تقف في وجه البطل، تساعد حتى في تحريك الأحداث، لكن لا يقوم عليها الحدث، فهي تأثر وتتاثر بأبطال المسرحية، تكون أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل، كما انها تساهم في كشف ملامح الشخصية الرئيسية. ويمثلها **(التاجر)**.

والهامشيـة: هي شخصية غير مؤثرة، عابرة، لا يؤثر غيابها في فهم العمل المسرحي، يقل تواجدها لقلة دورها، أدوارها محددة إذا ما قورنت بالثانوية والرئيسية، ويمثلها كل من (الحاج لطرش والزبون1، 2، 3).

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي . دراسة تحليلية . لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، دار فلور للنشر والتوزيع، مؤسسة حورس الدولية . سبورتتنج . الإسكندرية، ط: 2، 2001، ص: 68 . 73.

1. شخصيـــــة عـــــلال:

تعتبر شخصية رئيسية في مسرحية "ما ينفع غير الصح" لـ(محي الدين بشطارزي)، ومنها استمد النص عنوانه، من صفة هذه الشخصية:

. أ. البعـد النفســي للشخصيــة (السيكولوجي):

ويتعلق بالكيان النفسي الداخلي؛ أي الحالة النفسية التي يصورها الكاتب من خلال ملامح هذه الشخصية عن طريق طرح أسئلة تدور في ذهنه " يحدد طبيعة الشخصية؛ هل هي قادرة على الابتكاروالخلق؟ هل تعاني من عقد نفسية معينة، هل الشخص حاد المزاج، ميال للعنف، أم هو متسامح له أخلاق سرية"[1]... وكل ذلك يتجلى في ما تتلفظ به الشخصيات من جمل، أو ما يتلفظ بها عنها، من خلال ما تقوم به من أفعال، أو ما تتصف به من مواصفات عن طريق الأداء ودرجة الصوت وإيقاع الصوت وتحديد نوعية اللغة، فالانفعالات الظاهرة من مشاعر وأفكار وعواطف وأحاسيس تعبر عن الانفعالات الداخلية وتدل على استجاباتها.

وما نستشفه من هذا البعد عن هذه الشخصية الملقبة أو التي تكنى ب(**علال**) السمسار نسبة إلى المحل الذي يشتغل فيه. أنها شخصية ذكية استطاعت أن تتلاعب بعدد كبير من المجتمع من خلال صفتها المزيفة، فهي شخصية بارعة ذات مهارة خاصة في التحايل مع توظيف قدرتها اللغوية وأسلوب يتماشى مع المجتمع المسند إليه، تمتلك قدرة تخيلية وعقلية مبدعة إلا أنها تستغلها في جانب واحد وهو الجانب الذي يخدمها أما عن مزاجها فهي متفائلة في انتقالها من البسيط إلى الأكثر أهمية، ينقصها وعي شعوري ودراية بمن حولها.

إلا أن الإشكال الذي وقع فيه (علال) من جراء هذا العامل النفسي ولد لديه اضطرابات وأصبح لا يتمتع بتوازن نفسي، ولا يملك القدرة على حسم الأمور، يلجأ دائما إلى الانفصال مع العلاقات المرتبطة به.

---

[1] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:1، (1432هـ . 2011م)، ص: 179.

لهذه الأسباب فهي شخصية غير متوافقة ترفع الكفة عن الأخرى لا تنظر بعيدا إلى الحياة، تتخذ موقفها في اللحظة، وتتراجع عنه، تستسلم للأمور لأجل قضاء حاجاتها ثم تعود للحالة ذاتها. فهي لا تتكيف مع الظروف، فاشلة في حياتها، لم تكن اجتماعية قط.

يشتكي منه الجميع لأفعاله السيئة، طالما مع كل من تربطه بهم علاقة، يشتكي منه العامل معه (عمر السكرتير) بقوله: "ما يقعدش خمس دقائق في البيرة، ينطلق، هذا اشحال ما يكذب على الناس هاو في فرنسا هاو فالحمام هاو سخط هاو فالمندبة ... السيد عايش غير بالكذب واحد يقول له أرجع غدوى واحد ارجع الجمعة الماجية ... بالكذب نتاعه ولا يناسب الملوك ورجع بدراهمه، قال لك ما ينفع غير الصح ... أنت تبيع الكذب وبباك يبيع الشيفون"[1]

علاقته السيئة مع والده في حوار يدور بينهما، يستقبل الوالد إبنه بتلهف لطول غيابه يقابله الولد بعنف:

"علال: بعد ألهيك، راك غالط يا شيخ.

التاجر: تنكر في يا علال، شوف أخرزني، أخرز

علال: ما نعقلش يا شيخ راك غالط"[2]

فهو يتصرف مع والده بسوء، وينكر من جديد، ويتمادى في كذبه والسخرية من والده.

علاقته مع دائنيه يحدد لهم المواعيد وفي ذات اليوم ينفلت ولا يعود إلى المحل، ويتحمل السكرتير مسؤولية ذلك، يأتي متأخرا إلى عمله خوفا من مواجهة دائنيه، فهو ليس لديه ما يقوله أو ما يدفعه لأي شخص قد يطالبه بحقه.

[1] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، عاصمة الثقافة العربية، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص: 333 ـ 334.
[2] نفسه، ص: 348.

... لما تراكمت عليه الأموال أصبح لا يطيق أحدا حتى السكرتير عمر الذي تحمل عناء غيابه وتحمل حديث دائنيه وصراخهم وشتمهم، لكن سرعان ما ينفجر منه (عمر) بسبب هذهالمعاملة بقوله:" حق الوقت اللي كنا نكدو في العظام كنا صحاب أوخاوة. بصح كي ولاتلحم أثبت آخر الشهر شوف بلايصة على روحك"[1]، ولما أدرك خطأه بفقدان ساعده الأيمن،أصبح يتحصر ويتوسل إليه، يطلب منه البقاء معه.

. ب . البعد المـادي (الفسيولوجي):

ويتعلق بالكيان الخارجي للشخصية (المظهر والسلوك الخارجي) من حيث جسم الشخصية، اللباس، العمر، القامة، لون الشعر، العينان، الصنف، الوزن..." ذلك لأن نظرة الإنسان للحياة كثيرا ما تعتمد على هذا البعد، وتؤثر تأثيرا كبيرا على أسلوب تفكير الشخص وممارسته الحياتية، بل وحركاتها على خشبة المسرح"[2]، ويختلف المهام على الخشبة، ذلك أن وظيفة الرجل تختلف عن المرأة. كما يمكن من خلال هذا المظهر أن نميز بين شخصيات العمل المسرحي، ووضعيتها الاجتماعية.

ومن المعطيات التي توفرت لدى (علال) في هذا البعد تتمثل في : أنه شاب، قوي البنية، خشن، ذو حاجبين سوداوين، وشعر أسود، بشرته بيضاء، وجاء ذلك على لسان السكرتير والتاجر:

"السكرتير: يعني واحد عريض واسمين هكذا.

التاجر: إيه، إيه، إيه...عنده الخانة في خده والمحاجب نتاعه كحل شوف لو كان نشوف توالم ما نعقلوش"[3]

أما طريقته في الحديث؛ فصوته عال مرتفع، والصوت يدل على القوة الجسدية، والخشونة والبنية العظيمة، مظهره جذاب، يعتني بنظافته، يتصرف عند توتره بغضب شديد، لا يقف أمام الحق.

---

[1] السابق، ص: 350.

[2] نفسه، ص: 179

[3] نفسه، ص 343.

. ج . البعد الاجتماعـــي (السوسيولوجي):

يتعلق بالوضع الأيديولوجي والطبقي للشخصية في المجتمع الذي تنتمي إليه وعلاقتها بالآخرين، ويحددها من حيث"، المهنة، طبقتها الاجتماعية: الدخل المادي، عامل، طبقة متوسطة، برجوازي، إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير، غني، العادات والتقاليد، وأيديولوجيتها: رأسمالي أصولي ..."[1] هذا ويندرج ضمن هذا البعد "درجة التعليم والمستوى الثقافي والإمتصاصات الحياتية التي تمثل بيئة الشخص"[2]، فينطق الكاتب الشخصية بما يساير طبيعتها الاجتماعية، لأنها أكثر تأثيرا في الجمهور المسرحي، فيتفاعل ويتواصل معها. إذن فالبعد الاجتماعي لهذه الشخوص يتجلى في أوصافها وبيئتها ودرجة تعليمها ومستواها الفكري والاجتماعي وموقعها من العادات والتقاليد.

. نشأت شخصية (علال) في كنف أسرة فقيرة متواضعة، هجرت هذه الأخيرة أسرتها لتعيش حياتها كما يبدو لها وكما تشاء هي، لم تكن شخصية مثقفة، ولم يكن لها مستوى علمي، تشتغل منصب السمسار، لا تحب هذه المهنة ولا ترغب في العمل فيها لكنها تراها الملجأ الوحيد الذي يناسبها، من أهم أصدقائه (عمر) السكرتير العامل معه بالمحل، لم تكن شخصية (علال) قنوعة راضية بالحياة، راضية بما قدره المولى لها ومنحها إياه، فهي تسعى دائما للمزيد، ليس لها هواية لكنها تحترف الكذب والاحتيال، شخصية غير مستقرة، لا تعيش حياة البشر العاديين تسعى وراء الطمع، تتسكع في الشوارع وتقضي معظم حياتها متجولة.

من هذا المنطلق، صور لنا الكاتب شخصية (علال) في المجتمع وعلاقته مع كل من تربطه بهم علاقة، ويصور الدوافع النفسية التي تتصارع في داخله: الإصرار والعجز، الصداقة والنكران، الطموح والفشل، القوة والضعف...فهي شخصية تدفعها الأثرة ويسوقها حب الذات والحسد والغيرة إلى تحقيق رغباتها محطما كل شيء، فهو يتظاهر أمام الناس بأنه مثقف ومن طبقة راقية، ابن لعالم كبير. تزوج من ابنة لعائلة لها مال وجاه، لأن ذلك

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي مفاهيم، وتقنيات، الدار العربية للعلوم تاشرون، منشورات الاخلاق، الجزائر، ط: 1، (1431هـ ، 2010م)، ص: 40.

[2] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلا مي، ص: 179.

يتناسب مع مطامحه، يستغل أموال الناس لمصالحه الشخصية. وفي نهاية المطاف انكشف أمره لما عاد والده وأصبح منبوذا لدى المجتمع بعد ما كان مهما، سبب لنفسه الاحتقار والسخرية من قبل المجتمع، تحول من شخصية جذابة مشرقة مشعة بالطموح إلى شخصية ناكرة للخير والجميل، إلى شخص تستبد به الشهوة وكل أنواع المحرمات، فالكاتب هنا يحلل نفسية هذه الشخصية ويكشف عن نوازعها النفسية وعلاقتها الاجتماعية.

2. شخصيــة عمــر:

. أ. البعـد النفسي للشخصيـــة (السيكولوجي):

وهو عامل عند علال (سكرتير)، مرافق له، وهي شخصية منفعلة سببها في ذلك الذهاب والإياب الدائم والمستمر للزبائن على المحل، مما ضاق بها ذرعا فأخذ يستعمل كل الوسائل لإبعادهم عنه. وجاء على لسانه" ... والله ضاقت بيا مع هذا المعلم... صدعوني ولا واحد نكذب عليه، واحد اللاهيه واحد..."[1].

. ب . البعـد الاجتماعـــي (السوسيولوجي):

يقترح (صاحب المحل) الحل المناسب لصديقه بعدما ضاق به الأمر ذرعا "...إذا ما كذبتش وتزورقت أدخل منا وأخرجت ملهيه، ما كليت ما شربت"[2]، فهو يساند رفيقه من أجل لقمة العيش وكأن هذا هو السبيل الوحيد للسعادة، لكن (عمر) لم يرض بذلك ولم يقتنع برأي سيده، مما تحتم عليه أن يترك عمله أفضل من مواجهة الناس والتحايل معهم والكذب عليهم.

شخصية (عمر) في المسرحية مساعدة لـ (علال) لكنها في الأخير لا تنصاع لأوامره، ووجد السبيل الوحيد للابتعاد عنه هو تخليه عن منصبه ويدعه وشأنه...استعمل كل الطرق من أجل إنقاذه من ورطته إلا أن (علال) تمادى في صنع الرذيلة، ولم يفكر ولا لحظة فيما قد يحدث لاحقا.

[1] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص: 333.
[2] نفسه، ص: 339.

على هذا الأساس صور الكاتب الشخصية المنافية للأفعال السيئة في المجتمع شخصية (عمر) ويبرز من خلالها بأن هناك اختلاف في أبناء الطبقة الواحدة في المجتمع الواحد. فالابتعاد عن ذوي الأخلاق المشينة أمر ضروري . تقتضيه الضرورة . مهما كلف الأمر لا بد أن يؤخذ ذلك بعين الاعتبار وإلا أضحى الحال عادة.

3. شخصيـــة التاجـر:

أ. البعـد الاجتماعـــي (السوسيولوجي):

هي شخصية فقيرة، تعيش ظروف مزرية وقاهرة، يكد ويجد من أجل لقمة العيش، وهو والد (سي علال) صاحب المحل الذي ينعم بالخيرات، تاركا والده يتخبط ويتلاطم من أجله ليسعده ويفرحه، يشكو حالته إلى (عمر):" أنا راك تشوف فالحالتي، لحوايج مرقعين وقريب بالحفى"[1].

في هذه الحالة يميز (محي الدين بشطارزي) بين عالمين؛ عالم الآباء أصحاب النفوس الطيبة، وعالم الأبناء المتهورين ف(سي علال) لا يعي مدى شقاء أبيه ومعاناته وصبره وتحمل عناء انتقاله من بلد إلى بلد، من مكان إلى مكان لكسب قوته وكي لا يعود إلى بيته فارغ اليدين، لكن (علال) ما يهمه في الأمر سوى نفسه فقط.

وثمة شخصيات عابرة يستحضرها المؤلف داخل النص المسرحي: **كالحاج لطرش** والزبون **1،2،3** ؛ هي شخصيات عابرة في المسرحية، فلا ضير أن تكون كاشفة عن خبايا الشخصيات الرئيسية، تقوم هذه الشخصيات بدور هامشي، حيث يستدعيها الكاتب كعوامل مساعدة أو معيقة في نفس الوقت، فهم عبارة عن دائني ل (علال)، وبالتالي يظهرون صفة أخلاقية مذمومة في وسط المجتمع الجزائري يتميز بها وهي صفة الكذب؛ اكتسب ثقة الناس من حوله، وأصبحت له مكانة في وسط هذا المجتمع لا يفوقها ولا يدانيها أحد،...لكن حبل الكذب قصير جعله ينقلب على عقبيه في ظرف ثانية وتتبدل نظرة المجتمع إليه.

إن رسم الشخصيات لتصطبغ بالواقعية عملية هامة في المسرحية، لأن "الفن لا ينقل الواقع بل شكلا لهذا الواقع، ومن المسلم به أن الإنسان يتمتع بمجموعة غير مترابطة من

[1] السابق، ص: 342.

الخواص، بل متعدد الصفات مشحون بالمتناقضات."[1] و من ثم تبرز كل شخصية سماتها ومميزاتها التي تميزها عن غيرها، فيما تقول وتفعل، وفيما تظهر وتحفني، بل فيما تتصف به من صفات في السلوك والعادات. "لذلك كانت عناية القاص . في المحل الأول . أن يجيد رسم شخصياته وأن يجعلها تصدر في أقوالها وأعمالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها بعقلها الواعي، والباطن أيضا. حتى إذا مضى القارئ في تفهم هذه الشخصيات وتصور ما يقع من أمثالها، لم يجد نفسه مصطدما بشيء غير مألوف يأباه منطق الحياة، ويقتضي ذلك كله إجادة القاص التامة لتفهم طبيعة شخصياته مستعينا بالتحليل النفسي في عرضهم ...والواجب أن يبقى للشخصيات كيانها المستقل وأن تظل حية في حركاتها وسكناتها وأن يحس القارئ من أعماله حرارة هذه الحياة، ويعرف من أفعالها ما تتميز به من قيم إنسانية، فلا تتحدث هذه الشخصيات إلا بالأسلوب الطبيعي الذي يلائم نفسيتها، فلا يتحدث أمي بأفكار الفلاسفة مثلا. كما يجب ألا تعمل الشخصيات إلا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها. وبناء على هذه القاعدة فإنه لا يجوز للقاص مطلقا أن يشير دالا على شخصية بائسة، قائلا (إن هذا الشخص بائس...إنه مسكين...إلخ) ولكن يجعل الحوادث نفسها تفصح عن بؤس هذه الشخصية وهكذا، إلا إذا كان الموقف بطبيعته يستدعي أن تتكلم الشخصية بلسانها، فتفصح عن حالها"[2] هذا ما يجب الإقرار به، بقدر ما تكون الشخصية مفعمة بمحتوى الحياة توفر فيها الإقناع والتأثير.

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي . دراسة تحليلية . لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، دار فلور للنشر والتوزيع، مؤسسة حورس الدولية . سبورتتنج . الإسكندرية، ط: 2، 2001، ص: 90.

[2] صالح مفقودة، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط: 1، 2003، ص: 181.

المبحث الثاني: اللغـــة والواقـــع:

اللغة هي الأداة التي يعبر بها الكاتب وينفث فيها الروح بواسطة شخوص العمل المسرحي ويتم التواصل من خلالها، سواء أكانت شعرية أم نثرية، فصيحة أم دارجة، فهي وسيلة تنقل فكرة الكاتب وآراءه وهدفه وما يريد توصيله إلى الجمهور، يستغلها الكاتب المسرحي للتواصل والتعبير عن المعاني والمواقف التي تجول في خاطره ومخيلته. "إن اللغة المسرحية بكل ما فيها من إيحاءات وتفجرات كوامنها تخدم غرضا أساسيا من أغراض المسرحية، وتضيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية، وإشاعة الجو العام السائدة في المسرحية، وإبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر في مسرحية دون أخرى، مما يساعد المخرج أو الناقد على إدراك المفهوم العام للمسرحية"[1].

والأكثر ما نلاحظه في لغة "ما ينفع غير الصح" استلهامها للقاموس اللغوي وللألفاظ والعبارات الشعبية الجزائرية مثل: ماهوش هنا، هاو فالمندبة، ماشي حق عليه، واين نصيبه، تحب نواسيك، على من أتحوس، هاي أفرات، إذا ما كذبتش وتزورقت، يا درى، ما تتغشش، وانت منينك، لحوايج مرقعين وقريب بلحفى، ريح توالم راح يجي، ضرك يشوفك، من قوة لكذب دياله، ما ينفع غير الصح، ما نجمش نقولك، نسيبو الحاج لطرش، شوفو بلايصة، أخزرني، كيفاش، يخي مهبول، مضاري ننكر، ما عقلتنيش، بنادم يغلط، فاقو، ما نبغيش نكون السبة، ماتبهدلنيش، الدواس، أحي أحي، رزاق ربي، شكارة نتاعي، ما تكعررش، السومة، ما شفناش، الكواغط....

وقد أسهم (أحمد زلط) في تقديم شروط لغة المسرح ويدعو إلى الإلتزام بها منها:

". التعبير والتفكير بلغة الشخصية، مما يعكس الحياة إلى المسرح.

. الالتزام بالأداة (الفصحى المستعملة الميسرة) مع إمكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة، والعامية القريبة من الفصحى.

. الابتعاد التام عن استعمال اللهجات المحلية (غير السائدة) والتعبيرات الفجة الركيكة.

[1] أحمد محمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط: 1، 2009، ص: 16.

. استعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات الإيقاع كلما أمكن ذلك."[1]

إلا أن هناك مشكلة فنية لغوية واجهت كتاب المسرح الجزائري؛ تتمثل في كيفية الكتابة المسرحية . طبيعة لغة الحوار . التي أثارت جدلا كبيرا بين الدارسين والنقاد، وتضاربت حولها الآراء، فانقسموا إلى اتجاهات ثلاثة:

. اتجاه يدعو إلى **استعمال الدارجة** ويرى بأنها " أقدر على التعبير من مشاعر الإنسان وأفكاره تعبيرا أقرب ما يكون إلى طبيعة الحياة، وأقدر إلى التأثير في نفس المشاهد..وفكره..ومن المسرحيات ـ ما تقتضي بدافع من تقدير المؤلف ـ استخدام اللهجة العامية كالمسرحيات الاجتماعية...التي تصور مواقف ومشاهد من الحياة اليومية وخاصة إذا اختلفت حظوظ تلك الشخصيات من الثقافة وتباينت أوضاعهم الاجتماعية بحيث تصبح اللغة الفصحى غريبة على ألسنتهم"[2]. وعليه فإن التعبير بالعامية يكون تعبيرا صادقا عما يجول في خاطر الإنسان والكاتب المسرحي، وبما أن المبدع ابن بيئته فهو أدرى بما يفكر فيه المجتمع، وما يسعى إليه، وبالتالي فإن ترجمة أفكاره هي ترجمة لمشاعره، وهذا ما نجده في المسرحيات الاجتماعية على حد تعبير (عبد القادر القط) كونها تصور المجتمع والأوضاع السائدة فيه.

ثم إن الكتابة " بالعامية تلقى استجابة واسعة من الجمهور الذي يرى فيها عندئذ حياته الفعلية، وينفعل بلغة تلك الحياة عندما يرى الفلاح مثلا يتحدث بلغة حياته الواقعية، وتتردد في تلك اللغة النبضات الحية التي يستجيب لها الجمهور، بحكم أنها اللغة المناسبة المنطلقة بمشاعر أهلها الذين لا يعرفون الفصحى إلا بعقولهم"[3]. فالكاتب يسعى إلى تحقيق الاستجابة والانفعال من المشاهدين ويرى في ذلك بأنه لا يتحقق إلا باستعمال اللهجة العامية القريبة من الحياة، وحدوث التأثير والتأثر بين الجمهور والممثلين وإيهام المتفرجين بأن ما يجري حولهم هو حقيقة وليس أداء تمثيليا.

---

[1] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط: 1، 2001، ص:149 . 150.

[2] عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبا للطباعة، القاهرة، ط:1، ص:33.

[3] محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص:116.

ويصر (محمد مندور) على استعمال العامية، ويعلي من شأنها إلى مصاف العالمية ويؤكد على أن "عصر النهضة ظهرت فيه عبقريات اختارت لغاتها القومية كوسيلة للتعبير، واستطاع هؤلاء العباقرة أن يثبتوا أن هذه اللهجات العامية تصلح للتعبير عن أسمى المشاعر وأرقى الأفكار، ففي الإيطالية كتب (دانتي ألجيري) (الكوميديا الإلهية) باللغة الإيطالية لا باللاتينية وهو كتاب ضخم يبلغ عشرات الآلاف من الأبيات الشعرية وفي إسبانيا كتب (سيرفنتيس) باللغة الإسبانية في عصر النهضة أيضا قصته العالمية الشهيرة (دون كيشوت) فارتفع باللغة الإسبانية إلى مستوى اللغة الأدبية الكبيرة. وفي فرنسا تكونت جمعية من الشعراء سمت نفسها باسم مجموعة من الكواكب السماوية...وكتبت هذه الجماعة عشرات من الدواوين"[1]

فاستعمال العامية قبل كل شيء هو حاجة الشعب الأمي إليها لأنه يجد فيها ضالته، فقد" عرفت الجزائر...حضارة لامعة كانت العربية أثناءها صالحة لبث العلم ومعالجة الأدب إلا أن الجزائر كجميع الأقطار العربية منيت بضعف حضاري لأسباب خاصة"[2] جعلتها تفر من اللغة العربية وتلجأ إلى العامية علها تشفي غليلها.

فهذا الاتجاه يميل إلى استعمال الدارجة لما لها من وقع وبساطة وسهولة في مخاطبة الجمهور، وبما أنها أكثر قربا من الواقع فهي أكثر قربا للحقيقة وأكثر صدقا للحياة. فالكتاب المسرحيون يهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أذواق وأمزجة متفرجيهم.

ـ أما الاتجاه الثاني المنادي بضرورة الالتزام **بالفصحى** فيدعو إلى كتابة المسرحيات بالعربية لأن " كتابة المسرحيات باللغة العامية. فيه ابتذال للأدب بل وإخراجه لمثل هذه المسرحيات من حظيرة التراث الأدبي الذي يرجى له البقاء والخلود. وأن نجاح المسرحيات العامية جماهيريا لا يعني شيئا غير المتعة الوقتية التي تموت تلك المسرحيات بانقضائها، بينما تستطيع الفصحى وحدها وهي لغة الأديب الكاتب أن تعبر في عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات في حوار أدبي متين...مثل القول بأن الكتابة بالعامية تعطي المسرحية

[1] محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 3017هـ ـ1999م، ص: 7ـ 8.

[2] محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص:5.

طابعا محليا بالنسبة للأقطار العربية الأخرى وتحصرها في نطاق إقليمي ضيق بحكم اختلاف اللهجات العامية اختلافا بالغ الاتساع أحيانا بين قطر عربي وآخر، بينما اللغة الفصحى تعتبر اللغة القومية العربية وسيلة الاتصال والتفاهم بين جميع العرب "[1] . فالمسرحيات المكتوبة بالعامية في نظرهم لا تصح بأن تكون لغة أدب ولن ترقى لذلك، فهي تساهم بقدر كبير في الإحباط من قيمة الأدب وطيه من دائرة التاريخ الذي يحفظ له البقاء، في حين ينتهي دورها في التسلية والترفيه والإمتاع، وتبقى حبيسة الرقعة المحلية التي كتبت من أجلها، على غرار الفصحى ـ لغة الأديب ـ التي تسمو بشخصياتها وتعلو من شأن الحوار الذي يدور بينهم، بل يمتد دورها حتى في التواصل بين الأقطار العربية.

وهناك "من يدعو إلى أن تكون الفصحى وحدها هي أداة التعبير في المسرحية ويرون أنها وحدها القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويرا نفسيا وفكريا وفنيا ناجحا، ويعتقدون أن في استخدام العامية خطرا على اللغة الفصحى وإهمالا لشأنها وتمكينا للعامية من أن تجوز عليها بمرور الزمن"[2].

على الرغم من أن أنصار الفصحى ينددون بأنها لغة الأدب والقادرة على التصوير والتعبير إلا أنهم يتخوفون من العامية ويتمردون عليها لأنهم يرون فيها قوة الانتصار، ما دامت قادرة على تلبية رغبات الجمهور والذي هو أهم شيء والذي من أجله كل شيء.

وهناك رأي آخر ل(محمد مندور) وهو "يعزز الدعوة إلى استخدام اللغة العامية من الناحية السياسية أيضا فلسفة حياتنا الاشتراكية الشعبية التي تولى أكثر اهتمامها للشعب وتحرص على أن تخاطب هذا الشعب باللغة التي يفهمها وأن تصله بالأدب الذي كان من قبل مقصورا على الطبقة الممتازة في المجتمع. وحان الحين لأن يساهم الشعب في التمتع به والانتفاع بثمراته. أما من الناحية الفنية والعملية الخالصة فمن الواجب أن نلاحظ أن اللغة العامية لغة ضيقة الآفاق لأنهما لغة شعب أو شعوب حكم عليه الاستعمار والاستبداد والإقطاع بالجهل والتخلف الثقافي قرونا طويلة مما أضر بالحياة الفكرية والعاطفية لتلك الشعوب، وبالتالي أصاب لغة تعبيرها . وهي اللغة العامية . بالضيق، بحكم أنه لم يكن

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، ص:116ـ117.

[2] عبد القادر القط، فن المسرحية، ص: 33.

يستخدمها إلا للتعبير عن ضرورات حياته المادية أو العاطفية والروحية الضيقة الحدود،...ومن هنا نلاحظ أن ما يمكن أن يكتب بالعامية الخالصة سيظل سطحيا قريب الغور لا يخرج عن المألوف في الحياة اليومية الدارجة. وعلى هذا الأساس لا بد من استخدام الفصحى في التعبير عن المعاني الفكرية والاجتماعية والأخلاقية والروحية الجديدة العميقة لأنها وحدها هي التي تساعدنا على هذا التعبير، ومن المؤكد أننا لو أحصينا مفردات اللغة التي يعرفها الرجل العامي لوجدنا أنها لا تكاد تتجاوز بضع مئات من الكلمات، وإن كان كل هذا لا يمنع من الوجود بعض الاصطلاحات والتعبيرات الشعبية ذات الألوان الخاصة التي قد لا نعثر على مقابل لها في الفصحى، وإذا عثرنا فإن التعبيرات الفصيحة لن تلقى من جمهورنا نفس القبول الذي تلقاه التعبيرات العامية المقابلة، كما أنها لن تؤثر في نفس الجمهور نفس التأثير الذي اكتسبته التعبيرات العامية المقابلة بحكم امتزاجها بحياة الشعب، واختلاطها بروحه وتغلغلها في ضميره"[1]. فقد أصدر (محمد مندور) أحكام منطقية عن الفصحى والعامية، وارتأى بأن عيوب العامية لا تسعفها بأن تكون لغة للتعبير.

ولدعاة العربية حججهم في ذلك وهي: وجوب استعمال اللغة العربية لأنها أساس التفاهم في الوطن العربي، وأنها تدل على التقدم الحضاري وحفظ التراث المسرحي، كما أنها تملك ثراء وتنوعا كبيرين ولذة وإمتاعا، وبالتالي فهي تسعى لترقية المستوى الثقافي للجمهور.

ـ أما الاتجاه الثالث هو الآخر يجزم بضرورة تنوع اللغة بين **الفصحى والعامية** فقد" خرج من المشكل بأن اختار حلا وسطا فأنطق المتعلمين بالفصحى والطبقة الدنيا باللغة العامية"[2]، أو أن يختار الكاتب المسرحي" الكتابة إن أريد بها التمثيل، وبالفصحى إن كان المقصود هو ظهورها في كتاب للقراءة"[3]. فهذا الاتجاه يدعو إلى أن ننطق الشخصيات المثقفة بالفصحى والبسيطة بالعامية، فينطق كل شخصية درامية بما يناسب مستواها الثقافي والفكري والاجتماعي.

---

[1] محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 3017هـ . 1999م، ص: 63 ـ 64.

[2] عمر الدسوقي، المسرحية؛ نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ص:30.

[3] حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ـ دراسة ـ، موفم للنشر، 2008، ص:141.

إلا أن المناسب لـ (محي الدين بشطارزي) هو تفصيح العامية أو ما يسمى باللغة الثالثة أي استعمال اللغة الوسطى لمخاطبة جمهوره والتأثير فيه، فقد فرض الواقع الجزائري على الرواد في تلك الفترة الاتجاه إلى العامية البسيطة المفهومة. وجاء ذلك على لسان التاجر:" إلى أنا عالم، حتى انت عالم اسمعوا اسمعوا يا وليدي أنا ما نعرفش دزاير ولا بلاد أخرا أنا حكمت الطريق وبقيت نمشي ما لبلاد لبلاد ساعة ندير كومرس، ساعة ندير نخدم ندير قريو. الحق حتى وصلت اللهنا لدزاير سقسيت لا ناس تعرفك وقلت لهم عليك حتى واحد ما عرفك يخي عالنية نتاعي جيت اللاهنا ...كي ضروك راني شفتكم بخير وعلى خير آمي هذاك هو الفرح أنتاعي أنا على غير ما تشغلوش بيا، أقعدو مع خدمتكم. وأنا بقي على خير رزاق ربي"[1].

وما يبدو لي في قضية اللغة المستعملة في هذه المسرحية أنها؛ لغة محكية لا تحتاج ولا تتطلب مجهودا للفهم، فهي لغة الحياة اليومية، استطاع أن يحقق بها التواصل بين العمل المسرحي والجمهور، فهي لغة سهلة ذات طابع شعبي محلي أدى من خلالها الغرض المنشود.

ومن أهم ما تتصف به هذه اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير والتغيير؛ أنها أخذت بعين الاعتبار وجود الجمهور ومستواهم الثقافي وبالتالي تكون لغة عادية بعيدة عن التنميق والتعقيد. كما جاء على لسان (عمر):" شوف فيها كاش واحد أبعث بباك لحمام وأنت وأنا نروحو نشريولو حويجات. وبيد ما يغسل نديهملوا يضرب تبييشة وذاك الوقت أديه للدار. آش قال جا بابا على غفلة من مصر ونزيدو نشريولو كاش حويجات من عندنا زعمة جابهم معاه. تفكيرة، وأنا نقعد معاه نفهمه شوية في كاش علم، ولا أنت راك شرس خير مني وهي سلكت"[2].

ومما تجدر الإشارة إليه هو" أنه من الخطأ أن نتناول هذه القضية كأنها حرب بين العامية والفصحى؛ إذ هي حقيقتها قضية فنية في المقام الأول "[3]، فمهما كانت اللغة

[1] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية عاصمة الثقافة العربية، ص:352.

[2] نفسه، ص: 353.

[3] عبد القادر القط، فن المسرحية، ص: 33.

المسرحية فإن لمن التعارف عليه أنها تساعد في رسم شخوص المسرحية والكشف عن خباياها ومكنوناتها، تتبدل وتتلون حسب الشخصية التي تتكلم بها، وترافقها حركة الممثل حتى يدرك المشاهد ذلك الانسجام والتناسق بين النص والجسد.

أما فيما يخص أن تكون اللغة المسرحية طبيعية واقعية، فيشير (ياسر مدخلي) في هذا الصدد بإعطاء صورة واضحة الملامح عن ذلك بقوله" يجب أن نراعي في اللغة الواقعية بعض الحقائق فليس معنى استخدامنا للأسلوب القريب للحياة أن نلجأ دائما إلى اللغة العامية الدارجة والادعاء أنها الأقرب إلى المسرح وأقدرها على التعبير لأن مهمة اللغة أن تثير الصراع وتبرز قوته وتساعد على إدراك الشخصية، فاللغة الناجحة هي الأقدر على إيصال الرؤية الكاملة وتحقيق وظيفة الحوار سواء كانت عامية أو فصيحة"[1]. إذن فالمقياس الصحيح هو ليس الكتابة بالفصحى أو التعبير بالدارجة، وإنما الأمر يعود إلى الكاتب والأداة اللغوية التي تساعده للوصول إلى ذهنية المشاهد لأن إجبار الكاتب على استعمال أداة عن غيرها يحد من الإبداع، فهو له الحرية في اختيار اللغة التي تناسب جمهوره وبالتالي يطلق العنان له ولإبداعه.

[1] ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ص:63.

المبحث الثاني: واقعيـــة الحـــوار:

هو اللغة التي تتوزع على ألسنة الشخصيات في المواقف المختلفة، وتختلف هذه اللغة نظرا لاختلاف المواقف، كما تتفاوت في فصاحتها تبعا لمستوى الشخصية، وطبيعة الفكرة التي تعبر عنها. وهو "تلك القدرة على التواصل والاتصال بين الشخصيات داخل العمل الإبداعي"[1]وهو " الذي يتكون منه نسيج المسرحية، وهو الذي يعطينا قيمتها الأدبية"[2]. كما يعد الوسيلة الفاعلة في تحريك الشخوص المسرحية، والخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر فنون القول، وأهم ما يتميز به الحوار المسرحي هو؛ ملائمة الحوار للشخصيات من حيث ثقافتها وطبيعة دورها، أن يكون موجزا وقصيرا، أن يعتمد على التركيز، أن تكون له القدرة على إيصال الفكرة، كما " يعتمد الحوار المسرحي على الإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف"[3]. ومن خصائص الحوار الجيد كذلك:

". الوضوح والصحة لغة ونطقا

. تضمين الفكرة أو الموضوع مما يستأهل العرض

. الإيجاز والاقتصاد في الجمل اللغويةً/ الأدائية

. تجويد ملكة الأداء الحواري بين الإسراع والإبطاء

. يسهم في ترابط الأحداث والأفكار والشخصيات والمناخ الفني للعرض"[4]

وهناك من يورد خصائص أخرى بغية التمييز بينها وبين الحوار القصصي وهي:

". الخاصية الأولى: المميزة للحوار الدرامي: هي الخاصية الصراعية، فالأقوال المحكومة بالصراع أو بالسمة الصراعية وتضارب الأقوال ووجهات النظر، من شأنه أن يخلق جوا صراعيا لخلق فضاء درامي كله حركة وتصادم. هذا الطابع الصراعي يتجلى عبر تلك

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص:113.

[2] حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ـ دراسة ـ، ص:27.

[3] نفسه، ص: 27.

[4] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط: 1، 2001، ص: 152.

التدخلات القوية المتشنجة التي تتخذ في أغلب الأحيان نسقا تصاعديا يعبر عن الاحتداء والتشنج.

. أما الخاصية الثانية: المميزة للحوار الدرامي فهي خاصية الوضوح: وتعني أن الشخصية تعبر عما بداخلها وتوجه حركاتها بل تخلق وجودها ذاته عبر منطوقها، لذلك نرى الشخصية تفصح نفسها وهي تتكلم وتعرف برأيها وتكشف عن خواطرها بل حتى عن رمزيتها بشفافية كبيرة.

. الخاصية الثالثة: الحوار الدرامي كونه مهجورا قويا فلا بد من جزالة وقوة وجدية للفظ، ولا بد من احتشاد وتآلف كل مصادر الصوت داخل الفضاء الدرامي بخلق أجواء حركة وصراع هما (جوهر الدراما)

وهناك من الملاحظات العامة التي لا بد أن يلتزمها كتاب المسرح في نسج الحوار إذ لا بد أن يراعي المؤلف المعنى الذي يجب أن يلون به مسرحيته فإذا كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوب الجماهير الفكاهة والمرح والسخرية، وإن كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع الرهبة والجزع والجلال والخشوع. بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحب الشخصية وهي تتحدث والمخرج يستطيع أن يشكل الصورة التي سيصير إليها العمل الدرامي بواسطة الأنغام الصوتية، فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع وكأنه نوطة موسيقية. إن الحوار الدرامي كفيل بأن يحقق لنا هذه الخاصيات الإبداعية "[1].

وما دام الحوار هو تبادل أطراف الحديث؛ بين شخصيتين أو أكثر، أو بين الشخصية وذاتها، وما دام أنه "أداء تمثيلي لجمل حوارية تنتظمها لغة هظمها الممثل، فيتحاور بها مع نظرائه"[2]؛ فهو من جهة يشيع الحياة في المسرحية فيدفع بالإحداث، ويمضي بها إلى الصراع، ومن جهة يجعل الحياة تدب في الشخصيات لتقول ما يجب أن تقوله،

[1] محمد بن يوب، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، ع: 3، 2004، ص: 159 . 160.

[2] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط: 1، 2001، ص: 152.

فبفصله " نتعرف على ما يدور في خلجاتها من أفكار وعواطف ونكتشف من خلال الحوار الأبعاد الخاصة بها وعلى الأقل يدفعنا لتكوين تصور عنها"[1]

ونميز بين نوعين من الحوار هما:

ـ أ ـ الحوار الداخلي:

وهو الحوار الباطني (المونولوج) ويكون بين الشخصية الواحدة وذاتها. ويتجلى في المسرحية في حديث التاجر والسكرتير.

"التاجر: (مع نفسه قائلا) ظاهر على وجه هذا راه مكدد، ظاهر اللي ما يكلش ألحم إملا هاذو مشتاقين، إيه يا درى أشحال يطلبني في هذا لبرد وسه"[2].

يمتهن التاجر مهنة شراء الأثاث القديمة المستعملة سواء من البيوت أم من المكاتب، شريطة أن تكون هذه الأثاث رخيصة ذات سعر معقول حتى يتمكن من تسديد ثمنها، ولما توجه إلى محل (سي علال) ليطلب منه أن يبيعه بعض من الأثاث قابله (عمر السكرتير) فاندهش من مظهره، هذا الأخير جعله يتحدث حديثا جانبيا مع نفسه، فمن خلال هذا الحديث قدم لنا وصفا فسيولوجيا لهذه الشخصية (شخصية عمر) تارة، وتارة أخرى عرفنا بنفسه، بأنه يتعامل مع أصحاب المظاهر من يتخلون عن أثاثهم بأي ثمن لشراء أثاث أفضل منها.

"السكرتير: (يتحدث لنفسه).

آه وليد الحرام الكذاب جات المصيدة صح قستي ولا خليني أأأ ومن قوة الكذب دياله زاد... يجي يقول لي وهو يقول للناس بلي عالم العلما فالإسلام والدين وقاري في مصر آه لحرامي، إيه بالكذب نتاعه وصل يناسب الملوك ورجع بدراهمه بصح قالك ما ينفع غير الصح كي جي أنا نوارلك ضرك كي رجعت تتصرف فالرجال نشوفه بلايصة اللآخر الشهر

[1] ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، ص:60.

[2] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص: 341.

، ما تخافش بلاصتي عندك... صح عليها صح. جاب شواري بالكذب وعمرهم بالكذب إيه يا وليدي، إيه والله ما تجبدهم وأنت تدحر غير تفسخ الشمس واالقمر"[1].

في حديث (عمر) الداخلي، نجده يتحصر على نفسه، على التلاعب والخدع المزيفة التي كان (علال) يتعامل بها معه، مما جعل ب(عمر) ينعته ب(وليد الحرام، لحرامي، لكذاب)، وما زاد في الأمر شدة؛ هو أن (علال) ادعى بأنه (عالم العلماء في الإسلام والدين وقاري في مصر). جعل من الملوك يقفون إجلالا له، ثم يتهدد في كل لحظة على (عمر) بأنه سيطرده من المحل وسيأتي بأحسن منه، إن لم يفعل كذا وكذا، وهو في الأخير لا يساوي شيئا، وكل ادعاءاته باطلة.

وما يمكن الركون إليه، أن محي الدين بشطارزي أراد أن يعرفنا من خلال هذين المونولوجين بالنيات الحقيقة لشخوص المسرحية، فاختار شخصية (التاجر وعمر) وهما شخصيتين أكثر قربا ل(علال)، فمن خلال حوار (التاجر) تعرفنا عليه وعلى شخصية (عمر)، ومن حوار (عمر) تعرفنا على (علال). فهكذا يكون للحديث الجانبي وظيفة إبلاغية، يجعل منه الكاتب الأداة الرئيسية التي يبرهن ويدافع بها عن فكرته ورأيه، ويكشف بها عن شخصياته، ليصل بنا إلى فكرة مفادها " ما ينفع غير الصح".

- ب - الحوار الخارجي:

وهو الإطار الحسي الخارجي لكل شخصية عبر اللغة الحوارية ويكون بين الشخوص بعضها ببعض. ونستشفه في مسرحية " ما ينفع غير الصح" من خلال حوار (عمر) مع الزبون 3:

السكرتير: أشكون هذا فانيك؟

الزبون 3: السلام عليكم.

السكرتير: وعليكم السلام. على من أتحوس؟

الزبون 3: سي علي ما هوش هنا؟

[1] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص:341، 344.

السكرتير: لا لا ماهوش أهنا. لاه؟

الزبون 3: أو بعده ربما. إيجي اليوم. إيجي صبح، إيجي غدوة، إيجي غير غدوة وعمر ما يوجد. هذا عيب قال ما تجيش هاي أفرات.

السكرتير: إيه ما تزيدش أتجيه.

الزبون 3: أو يكفي الحال؟

السكرتير: إيه أبقى أتجيه...

الزبون 3: بالسيف عليا. أدالي لعقود والفاكتورات والجوجمات خلاهم عنده أو خلاني طالع هابط. بعد ما خذى أدراهم، أو هو وين يسكن؟

السكرتير: كل مرة وين يا خويا. والله ما نكذب عليك.

الزبون 3: أو بعد أصبح جا ولا ما جاش.

السكرتير: ما جاش.

الزبون 3: أو بعد ظهر يجي ولا ما يجيش؟

السكرتير: ما نعرف.

السكرتير: بعد أنت كي حطك أهنا علاش؟

السكرتير: للمزايد والبخايص أو ساعات للضرب أو ما عنديش بزاف نحيت يمات واحد.

السكرتير: آه آه أنا بيني وبينك شي واحد أبقى على خير"[1].

سعى (عمر) في هذا الحوار إلى توظيف العبارات التي تمكنه من الهروب من الإجابة عن مكان وجود (علال) ـ وهذا أمر من عند علال ـ حتى لا يدرك الزبائن ذلك فوظف العبارات التالية: (ما هوش اهنا، ما تزيدش تجيه،ما جاش، ما نعرف، ما عنديش...)

[1] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص:336 ـ 337.

حتى يتفادى المشاكل والضرر وما يلحق به من أذى. وبقي الزبون عالقا أيبقى في انتظاره أم ينصرف ويعود إليه في وقت آخر، لكن كل هذه الإجابات الغامضة غير مقنعة التي استفز بها شخصية (الزبون) سببت له القنوط، كيف لا، و(عمر) صديق وسكرتيرل(علال) ولا يعرف عنه أي شيء حتى مكان إقامته، بل سبب له ذلك معاناة كبيرة بقوله: (بالسيف عليا...خلاني طالع هابط) بعدما قضى حوائجه.

يظهر الانفعال على الحوار حين تستفز الشخصية وهي في موضع القوة، وهذا ما لاحظناه سالفا، وما يتسم به الحوار الخارجي في هذه المسرحية؛ بالجمل القصار بغية إيصال الفكرة مباشرة إلى أذهان المستمعين فيسهل استيعابها ، كما يتسم بالعبارات الواضحة، بلغة موجزة موحية ومرنة خالية من التعقيد " لأنه يعطي للشخصيات حضورا مميزا وفاعلا من خلال علاقة التحاور بين شخصيتين أو أكثر توهم بواقعية الأحداث كما يتخيلها المبدع وصورها، ويسمح الحوار للمبدع بتمرير الخطاب الذي يريده لينطق الشخصيات بما يسمح له لكسر رتابة السرد"[1]. وكذا يتسم بالاضطراب والقلق والتوتر في أغلب المقاطع.

وتماشيا مع هذا الطرح فإن، "الحوار المسرحي، يشبه ما نقوم به في الحياة، إذ أن البعض يتكلم، والبعض الآخر ينصت ويسمع، ويتبادل الاثنان الكلام والإنصات. ولكن قد يختلف كلام الممثل بعض الشيء، عن كلام البشر العاديين في الشارع، إذ أن المؤلف المسرحي، ينتقي العبارات التي يضعها على لسان ممثليه، ويراعي أن تتفق هذه العبارات، مع إيماءاته، كل ذلك بهدف خدمة أفكاره التي طرحها في النص. (فالحوار) هو لغة الشخصيات، وهو يعبر عن مشاعرها، وأفكارها، كما يكشف عن وعيها، ويجعلها تؤدى دورها طبقا للمفهوم الدرامي، والمعنى الذي تحمله هذه العبارات.(لأن) اللغة المسرحية، لا تعبر فقط عن أفكار الشخصيات أو مواقفها، وأهدافها، بل هي تعبر أيضا عن الوجود الإنساني في هذا العالم المعاش. فالمشاهد عندما يذهب إلى المسرح، فهو ينصت بكل وجدانه إلى ما يسمعه، ويستوعب ما يشاهده ويتابع اللغة المسرحية والحوار ولحظات الصمت التي تتخلل العبارات، ويشاهد الصور المسرحية، التي يجسدها الممثلون أمامه، إنه يعيش الوهم بعقله

[1] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، عاصمة الثقافة العربية، ص: 159.

وعينه ووجدانه، ويتابعه وكأنه حدث وقع أثناء الحياة."[1] فمهما كان الحوار الدرامي واقعي مأخوذ من الحياة العادية، إلا أنه يختلف تمام الاختلاف عن لغة الحوار في الشارع، لأن اختيار الكاتب للكلمات والعبارات يكون وفق أو من نسج خياله وتصوره وارتسامه للأحداث، والشخوص الذين يكونون بدورهم وسيلة أو وسيط بين الكاتب والجمهور من خلال الأفكار التي يطرحها، والأهداف التي تبدو له، حتى يوهم المتفرج بواقعية الأحداث.

ومما سبق نستطيع القول بأنه "إذا كان البناء ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية"[2]، يسري في العمل المسرحي وينمو مع نمو الشخصية ليكشف لنا عن أبعادها وحقيقتها فيؤدي إلى تنامي الحدث الرئيس باختلاف وجهات النظر، ويصل إلى أن يبلغ به حد التأزم ويتخذ في الأخير منحى الهبوط آملا في إيجاد حل أو مجموعة حلول ومن مجمل هذه الوقفات يتشكل نسيج المسرحية. استطاع الحوار في هذه المسرحية أن يكشف لنا عن طبيعة الشخصيات ومكنوناتها، ونوازعها وصفاتها، وجعل الشخصيات تتحدث عن ذاتها في حوار داخلي، أو مع غيرها من شخوص العمل المسرحي. وقد وفقت هذه الشخصيات، في تقديمها لأداء الجمل الحوارية مع استخدامها للعبارات الاستفزازية التي تتناسب والموقف السردية.

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي . دراسة تحليلية . لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، دار فلور للنشر والتوزيع، مؤسسة حورس الدولية . سبورتتنج . الإسكندرية، ط: 2، 2001، ص: 96 ـ 97.

[2] عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط: 1، ص: 27.

المبحث الرابع: الصـــــراع والواقـــع :

هو الآراء، ووجهات النظر حول فكرة أو قضية ما بين شخصيات العمل المسرحي، وتكمن قيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة فيما بينهم فتتفق أو تختلف لينتهي غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك. هكذا يكون "الصراع دائما بين طرفين، أحدهما صاحب حق و الآخر غير مستحق"[1].

يشكل الصراع المحور الأساس الذي يدور حوله الحدث المسرحي، فالصراع في العمل الدرامي هو تضارب في الآراء والمواقف والأفكار لشخصيات العمل، لأن " في طبيعة الصراع الدرامي ما يثير انفعال المشاهدين ويحرك عواطفهم"[2]. فهو عبارة عن تصادم قوتين من أجل محاربة قيم أو إحداث تغيير في مجتمع ما اختلطت فيه القيم والمبادئ أو أفراد مجتمع ما، أو تأسيس قيم...فينمو بسبب ذلك الحدث الدرامي، ويولد التشوق لدى النظارة فيتلهفون لمتابعة الحدث، مرتسمين في أذهانهم التوقعات التي قد تحدث وقد تتناقض مع ذلك. ويرجو من ذلك (الكاتب المسرحي) استفزاز ذهن المتلقي وإثارة انفعاله وتحريك عواطفه وشد انتباهه ودفعه للتفاعل مع الحدث المسرحي حتى يستحوذ على كل اهتمامه.

أنـــــواع الصـــــراع:

من بين أنواع الصراع التي توفرت لدينا في هذه المسرحية نوعان:

أ- الصـــــراع الواثـــب:

"تدلنا كلمة الوثب على عدم التدرج، بل هناك طفرات سريعة، وتحولات مفاجئة في سلوك الشخصية تدفعها إلى اتخاذ القرار، أو ارتكاب فعل، لو فكرت مليا لتراجعت عن ارتكابه، فعل أجبرت عليه، أو فعلته دون وعي،...دون أن يكشف لنا المؤلف كيف وصل إلى هذه النتيجة، وما دوافع قراره هذا... (إلا أن ذلك) يحدث ارتباكا لدى المشاهد،

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي . دراسة تحليلية . لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، ص: 90.
[2] محمد مندور، الأدب وفنونه، ص:106 . 107.

لأنه لم يعش التغيير الذي أصاب هذه الشخصية، ولم يطلعه المؤلف على كيفية إتمام هذا التحول"[1]

ويظهر هذا النوع من الصراع في مسرحية " ما ينفع غير الصح " (لمحي الدين بشطارزي) بين (علال) و(السكرتير):

السكرتير: آه هذا علال راه لحق. أيا نضربله قعدة.

علال: إيه كاش من جا؟.

السكرتير: جا نسيبك.

علال: تلاقيت به. وما كاش من جا غيره.

السكرتير: لا، آه جا بباك.

علال :(في وضعية اندهاش)، بابا؟ شكون هذا بابا.

السكرتير: أنت اشحال عندك من بباك؟ عندك زوج؟ بباك العالم الطبيب المنجم اللي في مصر.

علال: شوف قبيلة قلت لك بلاصة راس الشهر، هاي حق شهريتك واحسب الدرج"[2].

ثم يتراجع (علال) عن فعله، ويعدل في قراره، بقوله:

" علال: أنت صاحبي يا عمر هكذا. أتفكر الطعام اللي كليناه سواسواة... بنادم يغلط ساعات، وانت كي تتغشش ما تغلطش؟ وما تكونش على حق.

السكرتير: بصح اسمع يا علال ضرك فاقوا...

علال: ما تروحش عليا يا عمر مازلت نستحقك. نتخواو، نتخواو ياك يلزمك أتسلكني ونسلكك.

السكرتير: أنا ماني حاصل. منحوس سلاك"[3].

---

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي . دراسة تحليلية . لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، دار فلور للنشر والتوزيع، مؤسسة حورس الدولية . سبورتتنج . الإسكندرية، ط: 2، 2001، ص: 94.

[2] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص: 347.

[3] السابق، ص: 350.

ب- الصـراع الاجتماعـي:

وهو الصراع القائم بين (السكرتير) وزبائن (علال) من جراء الأعمال التي يقوم بها (علال) مع أبناء مجتمعه، ويتجلى هذا الصراع بين السكرتير والزبون1.

"السكرتير: هيا هيا جا وحد آخر، آش نقول له؟ يقول راسي نقول له بات، وانريح. آه هذا أنت...

الزبون1: إيه أنا. السلام عليكم...

السكرتير: أمليح يا سيدي السلام عليكم ياسيدي.

الزبون1: إيه هكذا كون ضريف، يا درى سيد علي راه هنا؟

السكرتير: لا لا ما هوش اهنا.

الزبون1: ماشي حق عليه. هذه ماشي رجولية. واين نصيبه؟

السكرتير: كي كون اهنا.

الزبون1: تعرف. أنا ما جيتش باش تتمسخر بيا أنا نفهمك في روحك. آه ما تعرفنيش.

السكرتير: لا لا نعرفك.

الزبون1: إيه كيفاش هذا؟ نقولك وين ويكته نصيبه. تقول لي كي كون اهنا. ويكتاش يكون هنا؟

السكرتير: كي يجي.

الزبون1: وقيلة كي دار لحباب دار.

السكرتير: أنعم، كي صفيحة كالمسمار.

الزبون1: شوف، الحقيقة أبقى على خير خير.

السكرتير: في لمان، اللي ما يشوفكش خير، والله يالي يزيد منا للفوق، غير نعفطه إلى حب ما يروحولوش المشتارية يقعد فالبيره السيد عايش غير بالكذب واحد يقول أرجع غدوى واحد أرجع الجمعة الماجية. بزاف هو يديرها ويهرب وخليها تبرد في راسي"[1].

[1] السابق، ص: 335.

ونجد هذا النوع من الصراع قائما كذلك بين **(عمر)** نفسه و**(الزبون2)** فالملاحظ إذن أن "المسرح صراع داخلي وانعكاس لما ينبغي أن تكون عليه الحياة"[1]:

"الزبون 2: bon jour عليكم.

عمر: bon jour

الزبون 2: عندك أخبر أسيدي s.v.p

عمر: علاش.

الزبون 2: على خاطر جاب لي ربي راه يتمسخر بيا. كيفاش هذا؟

عمر: وأنا واش تحب نواسيك.

الزبون 2: كيفاش هذا الكلام اللي راك تقول فيه.

عمر: غير أقطع لياس غير راك تعذب في روحك راني نقول لك خاطيني .

الزبون 2: إملا ما بقاش تسمع الكلام شوف أترى المدير.

عمر: واللاخر خلصت. تروح ولا ما تروحش.

الزبون 2: أسمع ما فيها حاجة، بصح ما تسلكش من عندي. بصح ربي يجيبها له

ويجيبها لك أنت اللي راك تتمسخر يا وحد المزيمزي.

عمر: أمشي، أمشي، تمشي معاك الروح.

(همهمة تشاجر)

الزبون 2: بصح ما تخافوش وحد الحراميين، غدو أنجي أنتما بربي غير

أنخرجهم لكم.

عمر: إيه خرج عينيك، أيا أذهب."[1]

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي . دراسة تحليلية . لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، دار فلور للنشر والتوزيع، مؤسسة حورس الدولية . سبورتتنج . الإسكندرية، ط: 2، 2001، ص: 90.

وما نخلص إليه هو أن "الحياة صراع متواصل ودائم، ويسفر الصراع عن منتصر ومهزوم من هذا الصدام والصراع" وعليه؛ فلا حياة بدون خلاف، ولا مسرحا بدون صراع. ولعل ما يمكن الركون إليه في هذا المقام، أن نجاح المسرحية "يتوقف على قوة الشخصية وحالتها من حيث أبعادها الثلاثة: الجسمانية والاجتماعية والنفسية"[2]، وباجتماع هذه العوامل؛ تتفاعل الشخصية حتى تظهر تناقضاتها وتوتراتها مع الصراع بناءا على الحوار الذي يجمعها، واختلاف وجهات النظر حول الموضوع، وتنازع أفكارها ومواقفها بصدده.

[1] حسن نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية عاصمة الثقافة العربية، ص: 335 ـ 336.

[2] عمر الدسوقي، المسرحية، دار الفكر العربي، ص: 32.

الخاتمة

من النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث أذكر أهمها:

ـ الشخصية عنصر متصدرا في العمل المسرحي، لذا ساهم محي الدين بشطارزي في نقل شخصيات مسرحيته من واقع الحياة، مشابهة لشخصيات الواقع المعيش، إلى مجال الفن

ـ استخدم اللغة الشعبية ، النابعة من ثقافة الشعب، والمعبرة عن الواقع السياسي والاجتماعي، ذلك أن اللغة تلعب دورا في تجسيد الأفكار وتقديمها إلى المتفرج.

ـ جعل من الحوار أداة للتعريف بالشخصية، وأفعالها، وأقوالها، وإبراز أفكارها، كي تكون الأحداث المسرحية أكثر صدقا.

ـ إن الواقعية هي أهم ما طبع المسرح البشطارزي، المعبر عن المجتمع الجزائري، عن طموحاته، لأن المسرح جزءا من الحياة، وجل مسرحياته التي قدمت بالعامية نالت إقبالا جماهيريا كبيرا، فهي جديرة بالاهتمام.

ـ إن بشطارزي يهدف من خلال عمله المسرحي هذا إلى تربية الأخلاق الفاسدة في المجتمع، ومحاربتها، والسمو بالأخلاق الحميدة والامتثال بها.

ـ أن مسرح بشطارزي مسرح شعبي، وموضوعاته مستقاة من الحياة اليومية حول، نقد بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والمظاهر السلبية المتفشية في المجتمع.

ـ الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي الذي اتسم بشكل خاص بانتشار الأمية في الأوساط الشعبية لم يكن يسمح باستمرار هذه التجربة، أي تقديم أعمال

بالفصحى. وهذا الوضع لم يمنع الجزائريين من التعبير عن قضاياهم باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية، وهو ما جعل الحركة المسرحية تتخذ الدارجة أداة للتعبير الدرامي.

. الفضل يعود إلى سلالي علي الذي وضع الحجر الأساس للمسرح الجزائري، مما فتح المجال إلى محي الدين بشطارزي لإبراز موهبته في الإبداع والتمثيل والمساهمة في نشر الوعي وسط الشعب الجزائري، واحتضان الجمهور هذه العروض المقدمة بلغته التي يفهمها.

ـ رغم العراقيل التي وضعتها السلطات الفرنسية بعد تفطنها إلى ما تمثله هذه المسرحيات من خطر على كيانها، وما تؤديه من دور في إيقاظ الروح الوطنية، فراحت تضيق الخناق عليه وعلى الممثلين وتفرض عليهم الرقابة الشديدة وتحاسبهم على ما يؤدونه. إلا أن ذلك لم يقف حائلا أمام الكتابة المسرحية الموجهة للمجتمع.

ـ وجود رغبة ملحة لدى رواد المسرح الجزائري في النهوض بالمسرح والارتقاء به إلى مستوى تطلعات المجتمع الجزائري بحكم اضطلاعهم على التجارب المسرحية العالمية، فاعتمد بشطارزي في الكتابة إلى المسرح الاجتماعي إلى الواقع الجزائري، ونقده بأسلوب ساخر مع توظيف طابع الإضحاك.

ـ لقد أثر التراث على المسرح وأغناه بالمضامين والأشكال التي ألهمت مجتمعنا الجزائري المزيد من الثقة بالنفس، كما ساهم في الحد من التأثيرات السلبية للنموذج الأوروبي الذي نشأ في بيئة أخرى.

ـ الاهتمام بالتراث للتمسك بالهوية والشخصية العربية، لدى استطاع المسرح أن يصور تجارب وقعت في التاريخ، أعمال مسرحية خالدة "حنبعل" لأحمد توفيق المدني، "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي وغيرهم، وإسقاطها بنفس الظروف المشابهة.

وفي الأخير لا أدعي أنني ألممت بكل جوانب الموضوع، فقد حاولت قدر الإمكان أن تكون هذه الدراسة وافية، آملة أن أكون قد وفقت بعض التوفيق في إنجاز هذا البحث المتواضع. وأن خير فاتحة الشكر تكون لرب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

المصـــــادر:

ـ المدني أحمد توفيق، مسرحية حنبعل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

المراجـــــع:

ـ ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، منشورات الاختلاف، دار الأمان ،الرباط، ط: 1،(1434هـ ـ 2013م).

ـ بدير حلمي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط: 1، 2002.

ـ بوعزة محمد، تحليل النص السردي مفاهيم وتقنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاخلاق، الجزائر، ط: 1، (1431هـ ، 2010م).

ـ بيوض أحمد ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (1926 ـ 1989).

ـ تحريشي محمد ، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، عاصمة الثقافة العربية.

ـ تركي رابح، مناهج البحث في علوم التربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

ـ تيمور محمود ، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية.

ـ ثليلاني أحسن ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ـ دراسة تاريخية فنية ـ، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

ـ عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري (دراسة نقدية)، الجزائر، 2007.

ـ أحمد محمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط: 1، 2009.

ـ دانينوس أبراهم ، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم: مخلوف بوكروح.

ـ الدسوقي عمر, المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، 2008.

ـ الراعي علي ، المسرح في الوطن العربي، دار الفكر سلسلة كتب ثقافية، الكويت، 1978.

ـ زلط أحمد ، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،

ط: 1، 2001.

ـ شكري عبد المجيد ، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:1، (1432هـ . 2011م).

ـ شكري عبد الوهاب، النص المسرحي . دراسة تحليلية . لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، دار فلور للنشر والتوزيع، مؤسسة حورس الدولية . سبورتتنج . الإسكندرية، ط: 2، 2001.

ـ الطمار محمد، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981.

ـ علاوي حميد، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ـ دراسة ـ، موفم للنشر، 2008.

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

ـ عباس نصر محمد، فن المسرحية الدراما . رؤية تاريخية نقدية ـ، القاهرة، ط 1، (1432هـ . 2011م).

ـ قرقوة إدريس، التراث في المسرح الجزائري ـ دراسة في الأشكال والمضامين ـ، الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج: 1، ط: 1، (1430هـ ـ2009م).

ـ القط عبد القادر، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبا للطباعة، القاهرة، ط:1

ـ مدخلي ياسر، أزمة المسرح السعودي، دار ناشري للنشر الإلكتروني.

ـ مفقودة صالح، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط: 1، 2003.

ـ مندور محمد، الأدب وفنونه، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

ـ مندور محمد، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط: 2، 2002.

ـ مندور محمد، فنون الأدب التمثيلي (المسرح)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

ـ مندور محمد، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1999، 3017هـ . 1999م.

ـ نذير حسن، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية عاصمة الثقافة العربية.

المقـــــالات:

ـ تحريشي محمد، الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر ـ سؤال في المكان ـ،مجلة الأثر، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب.

ـ ثليلاني أحسن، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري المكتوب بالفصحى، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، دورة 2006.

ـ شنيقي أحمد، المسرح بالجزائر ـ حالة الأمكنة ـ، المهرجان الزطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، دورة 2006.

ـ عروي عمر، التشكيل الدالي لفضاءات المسرح بين النص والعرض، الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع: 3، 2004.

ـ لمباركية صالح، المسرح والحركات الثقافية في الجزائر مع بداية القرن العشرين، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، دورة 2006.

المذكـــرات:

ـ بن شافعة عبد المالك، المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه (1990 ـ 2006)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، باتنة، (2008 ـ 2009م).

ـ قزان طارق بكر عثمان ، طبيعة النقد الفني المعاصر في الصحافة السعودية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أم القرى في الفصل الدراسي الثاني، (1421 ـ 1422م).

الدوريـــات:

ـ مجلة الأثر، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب.

ـ اشغال المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 25 ماي إلى 02 جوان، وزارة الثقافة، دورة 2006.

ـ الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع: 03، أفريل 2014.

المراجـــع الأجنبيـــة:

ـ Bachtarzi Mehieddine: Memoires. SNED, Algerie, 1968.

ـ Roth Arlette: Le Theater Algerien, François Maspero, Paris 1967.

فهرس الموضوعات

مقدمـــة.....(أ . د)

الفصل الأول: موضوعات النــص المسرحــي الجزائـــري

أولا: الموضوعـــات الاجتماعيـــة:.....(8)

1. مسرحيـة "**نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق**"

لأبراهم دانينوس:.....(9 . 10)

2. مسرحيـة "**جحـا**" لسلالي علي:.....(10 . 11)

3. مسرحيـة "**الخداعيـن**" لمحي الدين بشطارزي:.....(12 . 13)

ثانيا: الموضوعـــات التاريخيـــة:.....(14. 15)

1. مسرحيـة "**بـــلال**" لمحمد العيد آل الخليفة:.....(15 . 17)

2. مسرحيـة "**حنبعـــل**" لأحمد توفيق المدني:.....(18. 19)

3. مسرحيـة "**يوغرطة**" لعبد الرحمان ماضوي:.....(19. 21)

ثالثا: بشطارزي والنص المسرحـي الجزائـري:.....(22. 25)

الفصل الثاني: الواقـع والفن عند محي الديـن بشطارزي

المبحث الأول: علاقة الفن بالواقـع فـي المسرحيـــة:.....(27)

1. الخـــــداع:.....(27. 29)

2. البطالـــة:.....(29. 35)

المبحث الثاني: الشخصيـة بنيـة وواقـع:.....(36. 39)

1. شخصيـة عـلال:.....(40. 44)

2. شخصيـــة عمـر:.....(44. 45)

3. شخصيـــة التاجـر:.....(45. 46)

المبحث الثالـث: اللغة والواقــع:..... ....(47. 53)

المبحث الرابـــع: واقعية الحـوار:.....(54. 60)

المبحث الخامس: الصراع والواقع:..... (61. 65)

الخاتمة.....(67. 69)

قائمة المصادر والمراجع:.....(71. 73)

ملخـــــص:

تناولت في هذا البحث الموسوم ب "مسرحية "ما ينفع غير الصح" لمحي الدين بشطارزي - بين الواقع والفن - جملة من القضايا المتعلقة بـ: "موضوعات النص المسرحي الجزائري"، فقدمت فيه نبذة عن حياته، والعروض المسرحية التي قدمها مابين (1927. 1955). وقد كان عملي في خمسة مباحث ، تناولت في المبحث الأول العلاقة بين الفن والواقع من خلال مسرحية "ما ينفع غير الصح"، والتي استمدت موضوعين من الواقع هما: الخداع والبطالة، أما المبحث الثاني فتضمن الحديث عن: الشخصية بصفتها بناء فنيا ثم بصفتها انعكاسا للواقع الاجتماعي، والمبحث الثالث، فكان بعنوان اللغة والواقع، تناولت فيه توظيف الكاتب للغة العامية في مسرحيته، والمبحث الرابع تطرق إلى واقع الحوار وإبراز وظيفته في الكشف عن الشخصيات ، أما المبحث الخامس والأخير فتناولت موضوع الصراع الشخصيات في المسرحية مع الواقع المعيش .

وأخيرا ختمت هذه الدراسة بخاتمة تطرقت فيها إلى جملة من النتائج أهمها: أن بشطارزي منح للجمهور القدرة على إدراك الواقع، فكان له دور تنويري نهضوي.