

## المسرح الجزائريّ وازدواجية اللغة

الأستاذ الدكتور: سليم بتقة

قسم الآداب واللغة العربية

كلية الآداب واللغات

جامعة محمد خيضر - بسكرة

### ملخص:

مر المسرح الجزائري كغيره من المسارح بالعديد من المشكلات التي تعوق تطوره ومن بين تلك المشاكل النص، اللغة، والجمهور. فقد أرخت المشكلة اللغوية بظلالها على النص المسرح الجزائري في جدلية محتدمة لا يبدو أنها ستحسم، حيث عانى الكتاب الجزائريون من تداعياتها، ففي حين انتهج الإصلاحيون اللغة الفصحى للتوعية وإيقاظ الضمير الوطني، نجد من الكتاب - وهم كثر - من نهج العامية في نصوصه ودعا إليها لأهميتها في التعبير بصدق عن الواقع الجزائري.

إن موضوع الفصحى والعامية في المسرح العربي ليس بالموضوع المستجد فهو جدلية ليست بالجديدة، حيث ألفت حوله عديد الكتب، ونسج حوله ما لا يحصى من المقالات، وأقيمت له عديد الملتقيات المحلية والعالمية، وقد عرفت هذه القضية طريقها إلى النقد المسرحي في الجزائر وشكلت أهم وأبرز قضاياها نظرا لتلبسها بصبغة أيديولوجية واتصالها بما سمي بمسألة التعريب.

في هذه الورقة البحثية سنحاول عرض آراء النقاد والمختصين لمسألة اللغة المسرحية، ممن جاهد منهم ليقوم الحجة على صحة اختياره لها في النص المسرحي، سواء كانت عامية أو فصحى، وهل حسمت القضية، أم بقيت حبيسة ذلك الاقتراح الذي قدمه توفيق الحكيم وأطلق عليه "اللغة الثالثة"؟.

الكلمات المفتاحية: النقد المسرحي، النص المسرحي، اللغة المسرحية، الفصحى، العامية، الوسطى، الجمهور.

**Abstract :**

The Algerian theater, like other theaters, has encountered many problems that hinder its development, including text, language and the public. The problem of language has darkened the text of the Algerian theater into an inflamed dialectic that does not seem to be resolved.

Algerian writers have suffered from its repercussion. While the Reformers adopted the classical language in order to sensibilize and awaken the national consciousness. We find the authors who are also numerous adopted the dialect in their texts and called for their importance. By honestly expressing the Algerian reality.

The subject of classical Arabic and Arabic dialect in Arabic theater is not new, it is a dialectic, not new either, many books have been written around it, countless articles have woven and many local and international meetings were held. this question has been the subject of theatrical criticism and has been one of its most important themes because of its ideological attachment to so-called Arabization.

In this article, we will try to present the views of critics and theatrical specialists who have struggled to establish the validity of their choice in the text, be it classical Arabic or dialect. "

Was the case settled or did it remain under the influence of this proposal presented by Tawfiq al-Hakim and which qualified it as "third language"?

**Keywords:** Theater criticism, theatrical text, theatrical language, classical language, dialect, intermix, public.

**بانوراما المسرح الجزائريّ:**

في بداية القرن العشرين- يكون قد مر قرن على احتلال الجزائر- بدأت ترسم ملامح الحياة الأوروبية مع بروز نشاطات مرتبطة بالشكل " الكولونيالي " تحديدا الأوروبي، صممت كخطوة نحو التمدن والتحضر. هذه النشاطات الفنية عملت الثقافة الممارسة على بلورتها، إضافة إلى تأثير النهضة التي عرفتها مصر باعتبارها كانت تمثل رمزا للتحديث في الوطن العربي، فظهرت الجمعيات الثقافية تتبنى الثقافة العربية الأصيلة.<sup>1</sup>

في هذه الفترة كانت الجزائر العاصمة تزخر بمعلم ثقافي يتمثل في دار " الأوبرا" (*L'Opéra*) بفرقة وعروض مسرحية فصلية قادمة من المتروبول. أما بقية المناطق فكانت تستفيد من شبكة من المسارح الجهوية تفتح فضاءاتها دوريا لجمهور مكون أساسا من الأوروبيين. موازاة مع ذلك بدأت تظهر فرق صغيرة من الأهالي (*Indigènes*) أغلبها

مكون من ممثلين هواة تعرض أعمالا مستلهمة من الواقع المعيش المفعم بالمشاكل مثل: البطالة، الإدمان، الزواج المختلط، التقليد الأعمى صراع الأجيال خاصة بين الأم وزوجة الابن. هو مسرح إذن اجتماعي هادف يتخذ من الأسلوب الهزلي وسيلة لمعالجة تلك القضايا، مجموعة من " السكاتشات" (*les sketches*) تصور لوحات من حياة الناس اليومية، فظهرت أولى " السكاتشات" مسجلة على اسطوانات.<sup>2</sup>

لقد اكتشف هؤلاء الممثلون - أغلبهم عصاميون - نوعا من الكوميديا شبيهة بـ: (*La commedia dell'arte*) التي تعتمد على الارتجال وفق عناصر مترابطة من الهزل، والخطاب الأخلاقي، يتخلل ذلك أحيانا غناء ورقص، كل هذا من أجل خلق جو من الألفة بين الجمهور، وهذا الشكل الفني الجديد الذي هو المسرح.

بالنسبة للغة المستعملة، فإن اللهجة المحلية هي المسيطرة على تلك العروض، حتى في الفرق (الجادة) والأكثر سياسية التي تتبنى اللغة الفصحى فإنها تلجأ أحيانا إلى إدراج اللهجة المحلية في نصوصها وحواراتها.

أول عمل مسرحي هاوي يعود إلى سنة (1923) حمل عنوان (فتح الأندلس) مقتبس من رواية للكاتب" جورج زيدان"، قام به طلبة جمعية العلماء المسلمين، ويرجح أن أعمالا ثلاثة سبقت هذا العرض المسرحي تعود للكاتب علي شريف طاهر تدور موضوعاتها حول الخمرة وهي (الشفاء بعد العناء) (خديجة الغرام) (المصلح) عرضت في الفترة الواقعة بين (1921-1922) إلا أن العروض لم تكن ناجحة بسبب اللغة الفصحى الموظفة في النص، وبديهي لم تستطع إقامة ذلك الالتحام مع الجمهور - في غالبية أمي - ومن ثم لم تكن لتشجع على الاستمرار في هذه التجربة.

الانطلاقة الحقيقية تعود للثنائي علالو سلالي، ودمحون سعد الله وكان ذلك سنة (1919) اللذين عرفت عروضهما نجاحا باهرا من خلال فكرة عرض طرائف جحا في مسرح" الكورصال" في حي باب الواد بالعاصمة إلى سنة (1923).<sup>3</sup>

أنشأ بعد ذلك علالو فرقة الزاهية وقدمت روايات مثل (أبو الحسن الخليفة الصياد)، (عاشور النية)، (عنتر الحشايشي)، (أبو عقيلين) والشخصيات التي جسدت تلك الأعمال هي: علالو، رشيد قسنطيني، محي الدين بشطارزي، الأول يمكن اعتباره أبا المسرح الجزائري، الثاني فكاوي بارع، ومحرض سياسي، وجه شعبي متشرد، أما الثالث

فأقلّ الاثنتين نجومية على خشبة المسرح، ولكنه يفضلهما ثقافة، ثقافة مكنت الرجل من تسطير مسيرة في مجال المسرح حافلة بالنجاحات. وقد نال الفنان رشيد قسنطيني إعجاب الجماهير ببراعته وقدرته التي جعلت منه نجما ساطعا، حيث ألف ومثّل أكثر من ثلاثين عملا مسرحيا منها: (العهد الوفي)، (بني كوجو)، (بابا قدور الطماع)، (زغيربان)، (عيشة وباندو)، (تشرتش)، (يا حسراه عليك)، (بونقاب)... ترك بعدها التأليف المسرحي وانضم إلى فرقة باشطارزي حيث كان يقوم بالأدوار الرئيسية فيها، وذلك من سنة (1934) إلى (1938) تاريخ توقيف الاستعمار للفرقة ونشيت أصحابها.

أثناء الحرب العالمية الثانية، وجد المسرح الجزائري الفرصة للاستمرار من خلال تشجيع السلطات الاستعمارية، حيث سمحت للفرق بتنظيم جولات في إطار (مسرح الجيش) (*Théâtre aux armées*) هو نوع من الدعاية لحكومة "فيشي". (*Vichy*) أسندت المهمة لمحيي الدين باشطارزي الذي عمل على تنظيم المسرح العربي في الأوبرا، فتوسعت نشاطاته بالاقتراب من المسارح العالمية وعرضها بلهجة محلية مثل مسرحية "موليير" (*Molière*) البخيل (*l'Avare*) التي حملت عنوان (المشاح)، وألف ليلة وليلة من التراث العربي، إلا أن قلة الوسائل ونقص الخبرة لدى الممثلين والمخرجين جعلت من تلك الاقتباسات من التراث العربي محاولات معزولة. وعلى الرغم من الضغوطات التي مارستها السلطات الفرنسية على الفرقة العربية بالأوبرا بطرد أعضائها وتوقيف رواتبهم، إلا أن ذلك لم يثنها عن الاستمرارية، فقدمت أعمالها بالعاصمة والمدن الداخلية.<sup>4</sup>

وإذا كان هم الكاتب المسرحي هو كسب الجمهور على تباين طبقاته بما ألقت الآذان على سماعه من لغة، لأنه يدرك أنه متى انقطعت الصلة ضاع التأثير وضاعت الفائدة المرجوة.

بقي الشكل الفرنسي المرجع الأساسي للاقتباس بالنسبة للمسرح الجزائري، حيث قدم عروضاً مسرحية بدار الأوبرا مقتنسة من أعمال فرنسية، وأحيانا من أفلام مثل تقب في الجدار (*un trou dans le mur*) الذي حوله رشيد قسنطيني إلى (تقب في الأرض) (*un trou par terre*)، و (قريبتي من فرسوفيا (*ma cousine de Varsovie*) إلى قريبي من اسطنبول (*mon cousin d'Istanbul*).

لقد نجح رشيد قسنطيني بفضل روحه المرحة إلى تحويل هذه الاقتباسات بشكل يعزز الثقافة المحلية في الجزائر المستعمرة، مستعيدا في ذلك روح النقد والهزاء لعرائس "القراقوز" التي منعت السلطات الاستعمارية عرضها سنة (1840).

استطاعت تلك العروض المقدمة من مسرح ناشئ أن تعرف الجمهور القليل المتقف ثقافة عربية على التنوع والثراء الفني في أوروبا حتى وإن كانت لا تجلب إليها إلا قليلا من الجماهير ومع ذلك فإن الفترة الواقعة بين (1940-1950) شهدت تألق ممثل محبوب لدى الجماهير هو محمد توري بفرقة شابة من مدينة البليدة، بينما مصطفى كاتب (قريب لكاتب ياسين) يقتحم الأوبرا بفضل ثقافته المزوجة (العربية والفرنسية)، واحترافيته ليعطي دفعة للمسرح الناشئ باعتباره أحد الجزائريين الأوائل الذين تخرجوا من مدرسة الفنون الدرامية. تخصص محمد توري في الحكايات الشعبية، بينما فضل كاتب الموضوعات الجادة مقتبسا من المسرح الفرنسي والعربي المصري، مما جعل موسم المسرح العربي يشهد كثافة من حيث العروض المقدمة، سواء بالعاصمة أو بالمسارح الجهوية، وبقاعات الحفلات بالمدن الداخلية.

للتذكير فإن سنة (1946) عرفت نشوء أول فرقة رسمية عربية جزائرية بالعاصمة بفضل نواب الحركة الوطنية المنتخبين في ذل الوقت حيث جمعت كل الممثلين الجزائريين مصطفى كاتب، محمد توري، حبيب رضا، رويشد، عبد الحليم رايس، مصطفى بديع، حسن الحسني، أبو الحسن، مصطفى قزدرلي، كلثوم، نورية... وقدمت إلى سنة (1955) أكثر من مائة رواية منها (آذان الفجر) (الوصيف الأبيض) (المنافقون) (عباسة الرشيد) (خالد) (عطيل) (الهجرة) (عبلة وعنتر) (في سبيل الشرف) (الواجب) (حنبل) (ولادة وابن زيدون) (صلاح الدين الأيوبي)... وكانت لجنة القراءة تتألف من منتخبين من طرف البلدية بمشاركة مدير المسرح ووكيله تحت إشراف أحمد توفيق المدني. ومع بلوغ الثورة الجزائرية ذروتها، غادر مصطفى كاتب "الأوبرا" واتجه إلى الخارج، حيث قاد الفرقة المسرحية التابعة لجبهة التحرير الوطني في المنفى (تونس) من سنة (1957) حتى (1962) أول عمل قدمته الفرقة هو (نحو النور)، ثم (أولاد القصبية) لعبد الحليم رايس و(الجثة المطوقة) لكاتب ياسين. وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب الجزائري.

في هذه الفترة (الخمسينيات) شهدت بروز طالب شاب من مدينة مستغانم، مغرم بحكايات "الغرب البعيد" (*Far West*) متشبع بالثقافة الشعبية هو ولد عبد الرحمان كاكي الذي لعب دورا مميزا في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص باستلهامه من الأساطير الشعبية مثل (الغراب الصالحين) التي تأثر فيها بمسرحية "براخت" (*Brecht*) (الإنسان الطيب) (*La bonne âme de Sechouan*) إضافة إلى (بني كلبون)، (ديوان لملاح)، (إفريقيا قبل عام الشيوخ).

لقد عد "كاكي" وهو المعجب بـ: رشيد قسنطيني ومحمد توري" واضع المسرح الجزائري على المدار الصحيح. كان "كاكي" يستلهم موضوعاته من الأساطير الشعبية خاصة " القراقوز" والمداحين ليعالج من خلالها قضايا مجتمعه، كل ذلك كان يربطه بتقنيات المسرح التجريبي الذي كان يمارس في دور الثقافة حيث أعمدة المسرح كـ "هنري كوردورو" (*Henri Corderau*) الذي اكتشف موهبة كاكي وشجعه والذين كانوا يهون الاستماع للثقافة المحلية.<sup>5</sup>

لا يختلف اثنان في أن الاسم الأكثر شهرة في المسرح الجزائري لسنوات الخمسينيات هو الكاتب الفرنكفوني "كاتب ياسين" الذي عرف الشهرة بفضل أعماله خاصة رواية (نجمة) التي تجسد الجزائر الخالدة، الجزائر التي أدمتها جراح الحرب، هي رمز للجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت عندما تواجه ماضيها.

يكتب كاتب ياسين مسرح الكاتب باللغة الفرنسية وبطريقة تلقائية دون أن يهتم بالمتطلبات التقنية. كان لقاؤه بالمرشح البلجيكي "جون ماري سورو" (*Jean Marie Serreau*) مثمرا حيث كونا فريق عمل، فكانت (الجنة المطوقة) (*Le cadavre encerclé*) وهو أول عمل من إنتاجه، إنه القسم الأول من مجموعة نشرت تحت عنوان (دائرة الانتقام) (*Cercle des représailles*) والتي تحتوي على مسرحيتين قصيرتين (الجنة المطوقة)، و(مسحوق الذكاء) (*La poudre de l'intelligence*) مؤطرتين بقصيدتين هما (الأجداد يزدادون ضراوة) (*Les ancêtres redoublent de férocité*)، و(العقاب) (*Le Vautour*). هذه المجموعة تتأوب فيها التراجم مع الهزلي، والدرامي، منجزا في شعر ملحمي. لقد أعجب المسرحيون المحترفون مثل "سورو" و"أرنو جاتي" (*Arnaud Gatti*) بهذا النص الذي يخالف القواعد، ويمارس الخلط بين الأجناس.

لقد تركت مسرحية (الجثة المطوقة) في كل من فرنسا وبلجيكا انطبعا إيجابيا من طرف جمهور متعاطف مع القضية الجزائرية، حيث اكتشف ثقافة كانت مجهولة لديه. تبنى كاتب ياسين بعد ذلك المسرح الشعبي كشكل من الكتابة المفضلة باللهجة المحلية، ويصرح بطلاقه مع الكتابة بالفرنسية، ويخصص كل جهده للجمهور الذي تمناه دوما لأعماله. بعد الاستقلال، تعود فرقة مصطفى كاتب إلى الجزائر لتتخذ من "الأوبرا" بالعاصمة فضاء دائما لنشاطها المسرحي بعد تأميمها سنة (1962) وتشرع في تقديم عروض وطنية تجسد حرب التحرير، كانت قد قدمتها بالمنفى خاصة بأوروبا الشرقية، والشرق الأوسط.

لم تكن الحركة المسرحية مكثفة، ولكنها كانت مدعمة حيث عمدت المؤسسة إلى توظيف كل من له علاقة بعالم الفرجة، وفتحت مدرسة الفنون الدرامية أبوابها للطلبة الراغبين في الالتحاق بفن التمثيل. وبما أن الجزائر دخلت مرحلة حاسمة من البناء والتشييد كان لزاما على المسرح أن يقف إزاء التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تشهدها البلاد، باعتباره رافدا من روافد الثقافة، وسرعان ما أدرج النموذج السوفيتي في تسيير الثقافة. في هذا السياق كتب "كاكي" مسرحياته ذات الصبغة السياسية. أما كاتب ياسين فقدم (محمد خذ حقيبتك)، (حرب 2000 سنة)، (صوت النساء)، (فلسطين المغدورة)، جسدت هذه العروض فرقة هاوية تسمى (مسرح البحر) والتي أصبحت فرقته بعد أن عاد مدير المسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس، فأبعد عن العاصمة بسبب مواقفه المعادية لخطاب الطبقة السياسية آنذاك.

فترة الستينات والسبعينات عرفت ظهور فرق مسرحية عديدة مكونة من ممثلين محترفين تخرجوا من مدرسة الفنون الدرامية لبرج الكيفان، حيث تعلموا فنون المسرح على يد أساتذة أعظمهم قدموا من أوروبا الشرقية، كما برزت فرق هاوية يحدها الأمل في إنتاج مسرح ملتزم رغم قلة الوسائل<sup>6</sup>.

أبرز من يمثل هذه الفترة من الأعلام عبد القادر علولة، الذي عمل بالمسرح الهاوي (مسرح الشعب) وهو لا يزال شابا، ثم شارك في عدة ترجمات بالجزائر، وبالخارج وتحديدا بباريس بالمسرح الشعبي "جون فيلار" (Jean Vilar)، وصادفت عودته إنشاء المسرح الوطني الجزائري (T.N.A) كتب علولة مجموعة من النصوص المسرحية

في الفترة الواقعة بين (1969) و(1993) والتي عرفت نجاحا باهرا، وقد كان لتكوينه بفرنسا، ومعرفته الواسعة للثقافة الشعبية الجزائرية أثر في تطوير المسرح الجزائري، لكن يد الغدر امتدت إليه فاغتيل سنة(1994) تاركا وراءه إرثا مسرحيا يشهد لجهود الرجل في ترسيخ تقاليد مسرحية، وأشكال ثقافية تنزع نحو العالمية. من تلك الأعمال الخالدة (قوال) (Les dits) و(الأجواد) (Les généreux).

على غرار علولة شق مسرحيون آخرون طريقهم، يحملون نفس الهموم والانشغالات التي ظل يحملها "كاكي" وعلولة نذكر منهم سليمان بن عيسى، امحمد قطاف، زياني شريف عياد، عزالدين مجوبي، وغيرهم ممن ساهم في بناء المسرح الجزائري مع بقائهم في الظل.

### مشكلات المسرح الجزائري:

**1- النص:** من المشاكل التي عانى ولا يزال المسرح الجزائري يعاني منها بعد الاستقلال خاصة- ربما عاد الأمر إلى فترة الاستعمار- أزمة النص، فالمنتبع لتاريخ المسرح الجزائري يجد أن النص ارتبط منذ البداية بالعروض، فلم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح، بل كان إعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا وعلى قصص ألف ليلة وليلة، ثم لجأ بعد ذلك إلى الترجمة ولم تكن ترجمة بالمعنى الدقيق، بل كانت نوعا من الاقتباس أو الجزأرة. أخذ هذا النوع من الاقتباس أشكالا متعددة أكثر تطورا، حتى أنه لا يبقى من المسرحية الأصلية المترجمة أو المقتبسة إلا عقدها أو هيكلها البنائي. لقد غلب هذا النوع من الاقتباس على التأليف المسرحي الجزائري منذ مراحلته الأولى ومن رواد هذا الشكل من الاقتباس ولد عبد الرحمان كاكي حيث نجح في تحقيق نص متوازن يضم هيكل المسرحية الغربية ويضع المضمون قصة شعبية معروفة وبلغة شعبية خفيفة. التجربة الثانية الجديرة بالاهتمام في مجال النص هي تجربة كاتب ياسين الذي توصل إلى إيجاد أشكال جديدة للتعبير أكثر قدرة على الوصول إلى الجماهير، فكتب باللغة الدارجة، وبالتالي فقد حافظ على صفتين أساسيتين من صفات المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهي الفكاهة الشعبية وفكرة الارتجال الناقدة.<sup>7</sup>

في السنوات الأخيرة ظهر مشكل النص ليفرض نفسه على المسرحيين الشباب، فوصلوا إلى فكرة التأليف الجماعي في مسرح الهواة، وذلك بسبب غياب النص المحلي،

وهو حل ساعد على تجاوز مشكل النص. غير أن البحث الحقيقي عن حلول مشكل النص في الواقع تكمن في دراسة مادة المسرح كعرض وكنشاط إنساني وثقافي لا كنص أدبي.

## 2- الجمهور:

ليس للمسرح الجزائري جمهور عريض يحتشد لرؤيته ويتابع انتاجه، وليس له تاريخ عميق يرتبط بأفكار الشعب وأعماله، فنحن لا نزال نعتمد في مسرحنا على فئة قليلة، ذلك أن المسرح لازال لم يدخل بعد ضمن العادات الثقافية للناس، كما هو الحال بالنسبة للغناء والسينما. ولن يصبح المسرح ضمن هذه العادات الثقافية للناس إلا بجهد علمي تشترك فيه الأجهزة والمؤسسات المسؤولة بغرض أن تفتح للجمهور نافذة من أعظم النوافذ أثرا وتجديدا للحياة، ولكن ما تزال مسارحنا تعتقد أنها مكلفه فقط بإنتاج بعض المسرحيات وهذا جهد لا يكفي، ففي مثل ظروفنا لا بد ان تتكفل أجهزه المسارح بتطوير مقدرة الجماهير على التذوق المسرحي وتسليحها بالقدرة على الاستمتاع والاستيعاب الثقافي.<sup>8</sup>

لقد حاول المسرح الوطني أن يكون أكثر حركة ونشاطا، وقام برحلات غير أن هذا لم يكن كافيا، لأنه ليس من الممكن ان تغطي فرقته واحده القطر الجزائري بكامله في ظل المركزية. ولهذا قامت السلطات بإصدار قانون اللامركزية، وكان الهدف جعل المسرح أكثر حركة ونشاطا إلا أن هذه الأخيرة لم تحقق الآمال التي كان ينتظر منها باستثناء بعض المسارح الجهوية وفي فترة محدودة. لذلك كان المفروض أن تتوفر لكل المدن فرقها الخاصة حتى يستطيع المسرح أن يصل إلى كل قريه أو مدينه صغيره، ونظرا لطبيعة المسرح نفسه الذي لا يوجد بلا جمهور فهو لا يستطيع أن يصمت مؤقتا، وإذا أراد أن يعيش يجب أن فتح أبوابه لكل وأن يسمح لكل المشاهدين بالدخول الى قاعاته.

## 3- اللغة المسرحية والجمهور:

يتميز الوضع السوسيوثقافي للجزائر بوجود لغة عربية أدبية، لهجة محلية الأمازيغية والفرنسية. خلال فترة الاستعمار، عرفت اللغة العربية حالة من الانحسار. وفي هذه الفترة شغلت الجمعيات والمنظمات القومية المسألة اللغوية وكان السؤال الذي طرحه الكتاب المسرحيون الجزائريون هو: ما اللغة التي ينبغي استخدامها؟

مثل هذا السؤال لا يزال يطرح من جديد، كل الكتاب المسرحيين وجدوا أنفسهم في مواجهة هذه المشكلة، والتي لم تكن تخص مسرح ما قبل الاستقلال، ولكن ظل يطرح حتى بعده ليبقى وثيق الارتباط بالقضية السياسية.

إذا فهذا الجدل لا يعود إلى اليوم، فقد قطع كل الفترات بين مدافعين ومنتقدين كل يعرض حجته، والمتضرر في كل هذا هو الفن الرابع بطبيعة الحال، فالمسرح بحاجة إلى لغة مسرحية لا تعتمد بأي حال من الأحوال على الإشارات الأيديولوجية.

إنه لمن الضروري بالنسبة للمسرح احترام من جهة قواعد الفن، ومن جهة أخرى الشيفرة التي تربط المرسل بالمتلقي. في كتابه (المسرح في الجزائر، تاريخ ورهانات) (Théâtre en Algérie, histoire et enjeux) لأحمد شنيقي يشير هذا الأخير إلى أنه "من الواضح أن يحدد المتلقي التي ينبغي استخدامها، فلا المرسوم الحكومي، ولا المبادئ تفرض الكمالي على حساب الضروري يمكنها التواصل مع مختلف الجماهير".<sup>9</sup>

المدافعون عن التعريب لم ولن يقبلوا باستعمال لغة أخرى غير العربية الأدبية، في المقابل يعتقد بعض الكتاب المسرحيين بأن استخدام اللغة العربية سيهمش جمهورا واسعا، وبما أن المسرح نشأ بفضل أبناء الشعب في عز الفترة الاستعمارية، فليس من المعقول أن نحرم هذا الشعب ونجعل من المسرح امتيازاً للنخب المعربة.

الاختيار السياسي فيما يخص اللغة الرسمية واضح، فاللغة العربية ينبغي أن تستعمل في كل المجالات، غير أن الفرق المسرحية تلجأ دائما إلى توظيف اللهجة بما أنها الوسيلة الوحيدة التي تضمن حضورا جماهيريا، فاللغة الفرنسية مثلا التي كتب بها كاتب ياسين، مولود معمري، هنري كريا، محمد بوديه، حسين بوزاهر... تأتي آخرا في سلم الاهتمامات. ومع الربيع الأمازيغي (1980) أصبحت الأمازيغية مطلبا، مما فتح الحقل على إشكالية لغوية جديدة، وهكذا بدأ الكتاب والمحترفون في بلاد القبائل خاصة بتيزي وزو وبجاية بإنتاج مسرحيات بالأمازيغية، كما عرفت المنطقة عقد ملتقيات ومؤتمرات وإقامة احتفالات بهذه المناسبة.<sup>10</sup>

لم تعد الفرق المسرحية تلجأ إلى العربية الوسطى «*l'arabe intermédiaire*» لكنها أضحت تدرج مستويات لغوية، ولغات أخرى مثل الفرنسية والأمازيغية والعربية

الكلاسيكية. فسلیمان بن عیسی مثلا استخدم ما لا يقل عن أربع لغات في مسرحيته (بابور غرق) وهي: اللهجة المحلية، والعربية الفصحى، والأمازيغية خاصة بعد أحداث (1980) (التي كانت تطالب باللغة والثقافة الأمازيغية)، والفرنسية. فقد تمت ترجمة نصوص إلى الفرنسية ابتداء من الثمانينات والتسعينات وحتى الالفية الثانية وغالبا ما كانت هذه الأعمال تعرض في المراكز الثقافية الفرنسية (CCF)، أو تنتج في فرنسا من طرف جزائريين من أمثال (ابن عيسى، زياني، فلاق، مترف، شوقي...) ممن استقروا بديار الهجرة. الجديد هو عروض مسرحية تقدم كلية باللهجة القبائلية والشاوية.<sup>11</sup>

ينبغي الإشارة أن اللهجات الجزائرية متنوعة من منطقة إلى أخرى، وبالتالي من كاتب لآخر، لذا لا مفر من إيجاد وسيلة لتوحيد الحقل اللهجي وإدراج جانب شاعري لحل هذه المشكلة. ينبغي القول أن الكتاب المسرحيين الجزائريين يستخدمون لغة فقيرة جدا على الصعيد الشاعري، هذه اللغة تشوش على التلقي وتؤثر سلبا على العرض نفسه، طبعا إذا استثنينا كتابا من أمثال كاتب ياسين، علولة، ابن قطاف سليمان بن عيسى.

لتوضيح هذه القضية ينبغي الرجوع إلى التاريخ، لقد كانت اللهجة المحلية محل انتقاد من طرف النخبة المعربة، بعض الجمعيات الثقافية والدينية قامت بكتابة بعض النصوص الكلاسيكية، وانحصرت العروض في مدن البليدة والمدية، ولم تستقطب تلك العروض غير جمهور قليل من المثقفين ثقافة عربية، أما بقية الطبقات الشعبية الأخرى فلم يكن بمقدورها الحضور لأن الشيفرة المستخدمة كانت عصية. في كتابه (الجزائر: أمة ومجتمع) (*Algérie : Nation et Société*) كتب مصطفى الأشرف يقول: "لم يكف الجزائريون عن التحدث بلغاتهم الشعبية لتأسيس وإثراء حركة إنسانية موازية من التعبير الشفوي".<sup>12</sup>

كل المتخصصين يعترفون بأنه بفضل علالو استطاعت الحشود الشعبية من الدخول إلى المسرح بما أن الشيفرة التي استعملت في مسرحية "جحا" لم تكن عصية على التفكير. لقد وجد الشعب نفسه في المسرحية المذكورة، فالشخصيات تتحدث كما يتحدثون. بداية من 1926 استعمل الكتاب اللهجة المحلية، وبالتالي أصبح التواصل ممكنا مع الجمهور.

بالنسبة للعديد من المتخصصين في الفن الرابع، فإن الخيار اللغوي في المسرح الجزائري قد يمثل مشكلة. يعتقد البعض أن اللغة ذات أهمية قصوى في المسرح وحتى القول إنه إذا لم يتم اختيارها بعناية، فإن ذلك يؤدي إلى قطيعة بين الممثل والجمهور. البعض الآخر يعتبر على العكس فاللغة ليست مهمة في المسرح المعاصر، فبالنسبة إلى عمر فتوش، لا تمثل اللغة لأنه يعتقد أن المسرح المعاصر لغة عالمية، حيث تندمج لغة الجسد، والمناظر الخلاب والمناظر الطبيعية والإضاءة لتكسب الحياة للوحات ناقلة لرسائل، يكون للحوار نصيب قليل. ويذهب سليمان بن عيسى نفس الرأي، ففي وقت سابق كان الممثلون الجزائريون أول من استخدم اللهجة المحلية للوصول إلى الجمهور الذي لم يكن يفهم العربية الكلاسيكية على حد قوله، لكن شباب اليوم يفهمون اللغة العربية الأدبية، وبالتالي فإن "الحاجة إلى تمهيد الطريق لمسرح بالتعبير الأدبي" مع تجنب استخدام لغة متناقضة، مزيج من المحلية والكلاسيكية أصبح أكثر من ضرورة. إن القضايا التي تهم المواطن الجزائري ينبغي أن تعرض باللهجة المحلية وبكلمات معبرة تتحدث إلى المشاهد فبالنسبة إليه المسرح هو "خطاب وحوار يمر عبر اللغة".

لطالما كانت مسألة اللغة محور النقاش والجدل. يقول "أرليت روث" *Arlette Roth* "إن مسألة اختيار اللغة يعود إلى عام 1947 بمناسبة عرض مسرحيات تاريخية ومسرحيات مترجمة، تعاقبت الإشكالات في الصحافة، وحاولت بعض الفرق تقديم عروض باللغة العربية الكلاسيكية، حيث كانت هناك حوالي خمسة أو ستة مسرحيات تعرض سنوياً في أوبرا الجزائر. لم تعرف هذه العروض النجاح المنتظر، ولم يقبل عليها معظم الجمهور. أعلن أنصار هذا المسرح أن أي عرض يضم أبطالاً أسطوريين ينبغي أن يكتب باللغة العربية الأدبية، وهي الوحيدة القادرة بفضل ثرائها على التعبير عن المشاعر النبيلة والحفاظ على عظمة الشخصيات وكرامتها. لم يكن مؤيدو اللغة العربية الكلاسيكية يختارون اللغة العربية الأدبية الجامدة ولكن للغة العربية الحديثة والحية كما هي مستعملة في الشرق"<sup>13</sup>.

إن أول مسرحية أخرجت في الجزائر كانت باللغة العربية الفصحى مبادرة قامت بها جمعيه العلماء المسلمين، إلا أن الواقع وضرورة الالتحام مع الجماهير لم تكن لتشجع على الاستمرار في هذه التجربة.

بيد أن المشكلة الحقيقية ليست بين الفصحى والعامية، بل بين اللغة الأدبية غير المسرحية، وبالطبع دون أن ننسى أن الأمية التي تسيطر على الأغلبية العظمى من الجماهير الشعبية تشكل عائقا هاما أمام اللغة الفصحى. وإذا كان المسرح قد دخل أقطار المشرق العربي عن طريق الترجمة كنص أدبي وكعرض مسرحي، لذلك ارتبط منذ البداية بالفئة المثقفة، فإن الأمر في الجزائر مختلف تماما، فظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة مثقفة، بل ارتبط منذ بدايته بشركة الاسطوانات حيث ظهرت أولى "الاسكتشات" المسرحية مسجلة على اسطوانات وكانت "اسكتشات" هزيلة غنائية غرضها جذب الجمهور عن طريق الضحك، لذا سخرت اللغة لتحقيق هذا الغرض. ومضت المسرحيات على هذا المنوال تستخدم من اللغة ما يبعث على الضحك تخط العامية بمفردات فرنسية.

لقد ثار الجدل حول اللغة التي يجب استعمالها لا في الجزائر فحسب، بل في المشرق العربي أيضا، فقد عانى المسرح هو الآخر من هذه الظاهرة، فهذا توفيق الحكيم حاول في مسرحيه (الصفقة) تقديم تجربه لغوية جديدة قال عنها في مقدمة المسرحية: "كانت ولم تزل اللغة التي يجب استعمالها في المسرح موضوع جدل وخلاف". فحاول تقديم في نفس المحيط المصري الريفي مسرحية (المزمار) بالعامية وقدم مسرحية (أغنية الموت) بالفصحى فتوصل إلى نتيجة وهي أن استخدام الفصحى جعل المسرحية مقبولة لدى القراء، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إذا كان لأبد من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى وهي في نفس الوقت ما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم، لغة يفهما كل جيل وكل إقليم وكل قطر، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها، تلك هي لغة هذه المسرحية "الصفقة".<sup>14</sup>

### اللغة المسرحية في ميزان النقد:

عرفت هذه القضية الإشكالية طريقها الى النقد المسرحي، وشكلت أهم وأبرز قضاياها ولعلنا لا نجانب الصواب إذا عدناها أكثر إشكالا في هذا النقد منه في نظيره العربي، نظرا لتلبسها بصبغة ايدلوجية عرفت فيما سبق بمسألة التعريب. وهي الحقيقة التي أكدها عبد الله الركبي حين ذهب إلى الاعتقاد بأن "منشأ هذه القضية وسبب هذا الحوار أن هناك صداما حادا بين أنصار التعريب وخصومه، فالذين يجهلون العربية لا يتصورون أن يقوم مسرح للشعب باللغة العربية، و إنما ينبغي أن يستخدم اللهجة الدارجة، وهذه النظرة

حين تتجرد من الفكرة المسبقة ومن الشعبية أو من العقد، أو من النظرة المحلية الضيقة تكون منطقية ومقبولة، أما إذا كانت تصدر عن التعصب ضد اللغة العربية تفقد سندها وبالتالي تفقد المنطق والواقعية".<sup>15</sup>

يعتبر محمد مصاييف من أبرز الدارسين الذين ألقوا كثيرا في مناقشة هذه المسألة وأولواها أهمية كبيرة، وكان أول تدخل له في هذه القضية مصبوغا بلهجة معتدلة مستقيا مصطلحاتها ولغتها النقدية من الأيديولوجيا الاشتراكية القاضية بواجب التزام الأديب والفنان عموما بقضايا مجتمعه وعصره فنجده يلحّ في طلب تبسيط اللغة العربية لتفهمها جميع فئات الشعب معتبرا ذلك "أقل ما ينبغي أن يفعله كتاب المسرحيات في العالم العربي، لأن استخدام الفصحى دون مراعاة لمستوى الجماهير العربية ينم عن عدم الشعور بالمسؤولية الملقاة على كاهل الأديب في هذه المرحلة التي تمر بها الأمة العربية"<sup>16</sup>.

فقد أفرد لها مقالا ضمن فصل في النقد المسرحي من كتابه (فصول في النقد الأدبي الجزائري) عنوانه بـ (المسرح والواقع اللغوي) وقد أبدى ذات الرأي في هذه القضية الإشكالية من خلال مناقشة هادئة لموقف ناقد آخر وهو أنور المعداوي الذي ضمته كتابه المعروف (كلمات في الأدب) فقد جاء موقفه من القضية مصوغا في لغة نقدية صارمة، واثقة تؤكد أن "اللغة اليومية لا تصلح أداة للتعبير لا في قصة ولا في مسرحية، لا في سرد ولا في حوار وإنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة"<sup>17</sup>.

وأما مخلوف بوكروح فقد حاول أن يطرح القضية بأسلوب مغاير، بعيدا عن العصبية والتعصب؛ بأن حصرها في إطارها الفني، وأبعدها عن جدل السياسي مؤكدا أن "المشكلة الحقيقية في المسرح ليست في استعمال الفصحى أو العامية بل أن القضية المطروحة هي بين اللغة الأدبية وبين اللغة المسرحية والتي يجب البحث فيها والعمل على تحقيقها؛ البحث عن لغة مسرحية درامية، لغة معبرة عن الحدث المسرحي" وهنا تقوده قناعته إلى التقرير "اللغة العربية غنية وقادرة على التنوع الفني، فهي لغة لها قيمة استعمالية في الكتابة والحديث. واللهجة الجزائرية المستعملة في المسرح قد تترك المسرح الجزائري لا يتجاوز نطاق المحلية وقد أكدت التجارب في المهرجانات العربية والمغربية"<sup>18</sup>.

وهكذا يدخل بوكرواح زمرة المنتصرين للغة العربية؛ فموقفه من قضية اللغة المسرحية هو ذاته موقف عبد الله ركيبي من قبله؛ ذلك أن تمييز الأول بين ما أسماه " اللغة الأدبية " و " اللغة المسرحية" مرجحا كفة الثانية لتميزها بالدرامية وقدرتها على التعبير. أفضل لغة يستعملها الفنان هي بلا شك لغة الفن، أي وقريبا من هذا يقرّر أحمد منور " أن اللغة المعبرة الصادقة، دون إغراق في التشوشة اللفظية أو العبارات الطنانة في حالة الكتابة باللغة الفصحى، ودون الانغلاق في الإطار المحلي الصرف، ودون استعمال الألفاظ السوقية التي تعدم الذوق ولا تخدم الفن، كل ذلك باسم الواقعية، إذا نحن كتبنا بالعامية".<sup>19</sup>

إنّ اجتهادات نقادنا في محاولة حسم هذه القضية قد بقيت أسيرة ذلك الاقتراح الذي قدّمه توفيق الحكيم وأطلق عليه تسمية "اللغة الثالثة".

لقد مثلت إذا المشكلة اللغوية واحدة من النقاط الأساسية في النقاش الدائر حول التمثيل المسرحي. من هو الكاتب الجزائري الذي لم يعرف هذه المشكلة؟ فلا محي الدين باشطارزي ولا رشيد قسنطيني ولا عبد القادر علولة ولا كاتيب ياسين- على سبيل المثال لا الحصر- استطاع أن يفلت من قبضة هذه الأسئلة المستمرة حول اللغة المستخدمة في نصوصهم المسرحية. ما اللغة التي يجب عليهم اختيارها؟ العربية الأدبية، اللهجة المحلية، الأمازيغية أو الفرنسية؟ الاختيار بالتأكيد ليس سهلا. اختيار هذه أو تلك سيعرض حتما إلى غضب الاتجاه الآخر. يدعم الجدال القائم أحيانا تلميحات إيديولوجية. فقد أمكن ويمكن للغة العربية المقدسة، وفقا لمتقفين محافظين ترجمة أفكار ومصائر الشخصيات المأساوية العظيمة. ويرى خطاب هذا التيار فرض نفسه على المشهد الثقافي الرسمي، ولكن لا يبدو قادرا حتى الآن على الاستثمار في المجال المسرحي بشكل دائم. يعتقد أنصار اللهجات الشعبية (ولا سيما العربية الجزائرية) أن العربية "الكلاسيكية" استبعدت من المسرح جمهورا كبيرا وألغت التواصل بشكل كبير. هل من الضروري جعل المسرح لنخبة ليس لها سوى ازدياد القيم الشعبية التي ينقلها الفن الدرامي؟ الاختيار واضح وبسيط: لا يتعلق الأمر بخدعة إيديولوجية بل بقرار نابع من العلاقة بين الأشخاص المسرحيين وجمهورهم.

يجب ألا نغفل حقيقة أن المسرح في الجزائر صنعته أناس من الشعب. فرشيد قسنطيني وعلالو وتوري هم أصلا من الشعب. كيف يمكنهم أن يسمحوا لأنفسهم باستبعاد الأشخاص الذين يتوجهون إليهم من فضاء عروضهم؟

### خاتمة:

لا يمكن بحال من الأحوال أن ننكر الدور الذي لعبه المسرح الجزائري في بداية تأسيسه ونقصد به المسرح العامي في التصدي للقضايا التي كانت تصدر اهتمامات المواطن البسيط، فهذا الجمهور ألف هذا المسرح لأنه بكل بساطة يحاكي واقعه و لغته، كما يحسب لهذا المسرح محافظته على التراث الشعبي الذي سعى لتوظيفه في نصوصه كلها تقريبا، غير أن المطلوب على كتاب الجيل الحالي ممن اتخذوا العامية وسيلة للتواصل مع الجمهور أن يبتعدوا عن اللهجات الإقليمية المحلية التي تجعل نصوصهم تنحسر في دائرة ضيقة، وأن يتحروا اللهجة البسيطة التي يفهمها كل الجزائريين والبعيدة عن السوقية المتدنية. مما يثبت إقبال الجمهور على هذا النوع من المسرح أنه في سنة 2007 وبمناسبة تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية قدمت عروض مسرحية بلغت سبعة وأربعين عملا مسرحيا، فكان نصيب المسرح الفصيح 11، والعامي 34، والأمازيغي 03 وهذا يؤكد توافد الجمهور على المسرح العامي من غيره. غير أن الملفت للانتباه في هذه العروض المقدمة هو العدد الكبير من الجمهور الذي توافد لمشاهدة العروض المسرحية الفصيحة حيث لم تحقق أية مسرحية عامية ما حققته مسرحيتا (ال دراويش يبحثون عن الحقيقة) لمصطفى الحلاج و( نزول عشتار إلى الجحيم) لمسرح مليانة، وهو الأمر الذي يؤكد بأن الإشكالية ليست بين الفصحى والعامية وإنما في كيفية استخدام اللغة وتطويعها لتصوير جزء من العمل المسرحي.

لا شك أن المسألة اللغوية لا تزال مطروحة فهي متصلة بالسياسة، وهذا في الوقت الذي يمر فيه المجتمع بتغيرات على أكثر من صعيد، ويبقى المسرح يؤدي دوره ويواكب هذا التغير حتى وإن كان تدريجيا.

### مراجع الدراسة:

1- سليم بركة: حفريات في المسرح الجزائري، مجلة أسواق المربد، مجلة الكترونية، 2008.

- 2- مصطفى كاتب: المسرح الجزائري، الحياة المسرحية، العدد الثاني، 1977.
- 3- بوكروح مخلوف: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقاليم، دار الجاحظ ببغداد، 1980.
- 4- مجلة الأصالة العدد 24 سنة 1975.
- 5- Jawida Ben Charif-Khadda: le théâtre Algérien, Europe, hors série, 2003.
- 6- Arnaud, Jacqueline. 1982. *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine*, tome I et II. Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris III, soutenue le 07 décembre 1978, Paris: L'Harmattan.
- 7- Brahim Ouardi, *Algerie: langues et pratiques théâtrales, synergies algerie*, no 11, 2011, Gerflint France.
- 8- Cheniki, Ahmed. 2002. *Théâtre en Algérie, histoire et enjeux*. Paris: Éd. du Sud, Paris.
- 9- Cheniki, Ahmed. 2006. *Vérités du théâtre en Algérie*. Oran: Éd. Dar El Gharb.
- 10- Cheniki, Ahmed, le théâtre, les langues et la polémique, l'expression, jeudi 7 juin 2007.
- 11- Lacheraf, Mostafa. 1976. *Algérie: Nation et Société*, Paris: SNED, Paris: François Maspero.
- 12- Roth, Arlette. 1967. *Le Théâtre algérien de langue dialectale, 1926-1954*. Paris: Éd. Maspero, Paris.
- 13- توفيق الحكيم: الصفقة، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1956.
- 14- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة العربية للكتاب- تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1973.
- 15- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1979.
- 16- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.
- 17- مخلوف بوكروح: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقاليم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ ببغداد، العدد السادس، 1980.

- 18- مخلوف بوكروخ: ملامح عن المسرح الجزائري. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- 19- أحمد منور: شروق المسرح الجزائري، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.
- 20- صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه، بإشراف عبد الله حمادي، جامعة قسنطينة 2012/2013.
- الهوامش:
- 
- 1- سليم بركة: حفريات في المسرح الجزائري، مجلة أسواق المريد، مجلة الكترونية، 2008.
- 2- نفس المرجع.
- 3- Jawida Ben Charif-Khadda: le théâtre Algérien, Europe, hors-série, 2003, p : 114.
- 4- Jawida Ben Charif-Khadda: le théâtre Algérien, Europe, hors-série, 2003, p : 115.
- 5- Jawida Ben Charif-Khadda: le théâtre Algérien, *op-cit*, p : 117.
- 6- سليم بركة: حفريات في المسرح الجزائري، مجلة أسواق المريد، مجلة الكترونية، 2008.
- 7- بوكروخ مخلوف: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقاليم، دار الجاحظ بغداد، 1980، ص: 173.
- 8- بوكروخ مخلوف: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقاليم، ص: 174.
- 9- Cheniki, Ahmed. 2002. *Théâtre en Algérie, histoire et enjeux*. Paris: Éd. du Sud, Paris, p: 75.
- 10- Brahim Ouadi: langues et pratiques théâtrales, synergies Algérie, no 11, 2011, Gerflint France, p: 206.
- 11- *Ibid*.
- 12- Lacheraf, Mostafa. 1976. *Algérie: Nation et Société*, Paris: SNED, Paris: François Maspero, P: 325.
- 13- Roth, Arlette: *Le Théâtre algérien de langue dialectale, 1926-1954*. Paris: Éd. Maspero, Paris, p: 47.
- 14- توفيق الحكيم: الصفة، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1956، ص: 5، 7.

- 15- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث. المؤسسة العربية للكتاب- تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 1973، ص: 218.
- 16- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1979، ص: 202.
- 17- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص: 72.
- 18- مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص: 59.
- 19- أحمد منور: شروق المسرح الجزائري، منشورات التببين الجاحظية، الجزائر 2000، ص: 8.