University of Benghazi
Faculty of Education Almarj

جامعة بنغازي
كلية التربية – المرج
ISSN 2518-5845

Global Libyan Journal

المجلة الليبية العالمية

العدد الثامن والأربعون / يوليو / 2020

النصُّ المسرحيُّ بين الفصحى والعاميّة

دراسة نقديّة في نصوص مختارة

للكاتب علي ناصر

المصري منصور فضل الله المصري/ عضو هيأة التدريس / كلية الآداب والعلوم الأبيار / جامعة بنغازي

University of Benghazi
Faculty of Education Almarj

جامعة بنغازي
كلية التربية – المرج
ISSN 2518-5845

Global Libyan Journal

المجلة الليبية العالمية

العدد الثامن والأربعون / يوليو / 2020

النصُّ المسرحيُّ بين الفصحى والعاميّة

دراسة نقديّة في نصوص مختارة

للكاتب علي ناصر

ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة ظاهرة الثنائيّة اللغوية بين اللغة العربيّة الفصحى، واللغة العاميّة، في الكتابة المسرحيّة لدى أحد أعمدة الكتابة المسرحيّة في ليبيا، وهو الكاتب والمخرج المسرحي، علي محمّد ناصر، وهدفت هذه الدراسة إلى البحث في أسباب وجود الظاهرة، من خلال استعراض آراء المؤيدين والرافضين لها في مسرحنا العربي، عبر تتبع أصولها منذ نشأتها عند يعقوب صنّوع، ومن جاء بعده، من الكتّاب المسرحيين، والنقّاد، ثم الانتقال إلى دراسة تطبيقيّة لأعمال الكاتب المسرحي علي ناصر، حيث خلصت الدراسة إلى جملة من الأسباب التي كانت وراء اختيار الكاتب لكلّ لغة على حدة في كتاباته المسرحيّة، مع بيان مدى صلاحيّة تلك اللغة التي كتبت بها تلك النصوص للموضوعات التي تناولتها.

الكلمات المفتاحيّة:

(الازدواجيّة اللغويّة في الكتابة المسرحيّة _ الصراع اللغوي بين الفصحى والعاميّة _ النصوص المسرحية عند علي ناصر محمّد _ اللغة العاميّة الليبيّة).

Abstract :

This study examines the phenomenon of linguistic dualism between classical Arabic and colloquial language in theatrical writing by one of the pillars of theatrical writing in Libya, the author and director, Ali Mohammad Nasser. The study aimed to examine the reasons for the existence of the phenomenon by reviewing the views of its supporters and dissidents in our Arab theatre, tracing its origins since its inception in Yaakoub Sanou and subsequent playwrights and critics. And then moving on to an applied study of the works of the playwright Ali Nasser Where the study concluded a set of reasons that were the reason for choosing behind the author's choice of each language, separately, in his theatrical writings, indicating the validity of the language in which the texts were written for their subjects.

المقدّمة:

الحمد لله رب العالمين، الذي منّ علينا بنعمة الإسلام، وكفى بالإسلام نعمة، والصلاة والسلام على خير الأنام، وعلى آله وصحبه الكرام، وبعد:

فهذا بحث نقدي، يتناول قضيّة الثنائيّة اللغويّة، بين اللغة الفصحى واللغة العاميّة، في الكتابة المسرحيّة الليبيّة، يتتبّع بدايات الظاهرة في المسرح العربي، ويستعرض أراء المؤيّدين لاستخدام كلّ لغة، والمعارضين لها، ثمّ يتناول الظاهرة في الكتابة المسرحيّة في ليبيا، من خلال دراسة بعضٍ من أعمال أحد روّاد الكتابة المسرحيّة الليبيّة، وهو الكاتب والمخرج المسرحي علي محمّد ناصر، وتحليلها.

مشكلة الدراسة:

يتناول البحث ظاهرة الثنائيّة اللغويّة، في المسرح الليبي، المتمثّلة في الكتابة المسرحيّة باللغة الفصحى، واللغة العاميّة، ومحاولة سبر أغوار الظاهرة؛ للوقوف على أسبابها، من خلال أعمال كاتب مسرحيّ ليبي متمرّس، ذاع صيته في الكتابة المسرحيّة، ونال العديد من الشهادات التقديريّة، وحصلت مسرحيّاته على العديد من الجوائز، في المهرجانات التي شاركت فيها على المستويين المحلّي والعربي.

أهداف الدراسة:

يهدف البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف العلميّة، يمكن إيجازها في النقاط التاليّة:

1. البحث في بدايات الظاهرة في المسرح العربي، واستعراض آراء النقّاد، والكتّاب المسرحيين حول هذه الظاهرة.
2. البحث في مدى توفيق الكاتب علي محمّد ناصر في توظيف اللغة الفصحى واللغة العاميّة في نصوصه المسرحيّة، وإلى أي مدىً استطاع الكاتب التوفيق بين اللغتين، عبر الدراسة التطبيقيّة لكلّ لغة على حدة، من خلال نصوصٍ مسرحيّةٍ مختارةٍ، وبيان مدى صلاحيّة اللغة التي كُتبت بها كلّ مسرحيّة، ومناسبتها للموضوع الذي تناولته، مع ملاحظة أنّ جُلّ النصوص المسرحيّة التي تناولتها الدراسة لم تدرس حتّى الآن.

وفي سبيل تحقيق تلك الغايات، يقوم البحث على جانبين نظري وتطبيقي، مع اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على وصف الظاهرة بطريقة علميّة، ما يمكّن من تقديم تفسيرات علميّة ومنطقيّة للظاهرة، من خلال البراهين والشواهد، التي من شأنها أن تساهم في وضع تصوّر دقيق، يمكن الاعتماد عليه في تحديد نتائج هذا البحث، مع تفكيك النصوص المسرحيّة المتاحة، عبر قراءتها قراءة تفسيريّة، ونقديّة، تيسّر استنباط النتائج من خلالها، والوقوف على الأسباب التي دعت الكاتب إلى الكتابة باللغة الفصحى أحيانا، وباللغة العاميّة أحيانا أخرى، وأمّا الجانب التطبيقي فقد تمثّل في تحليل نماذج مختارة من النصوص المسرحيّة لكلّ نوع على حدة، وبيان مدى صلاحيّة اللغة التي كتبت بها تلك النصوص للموضوعات التي تناولتها، مع ملاحظة أنّ النصوص المسرحيّة للكاتب لم تلق العناية التي تستحقّها.

أهميّة البحث، وقيمته:

1. يتناول البحث موضوعا تفتقر إليه المكتبة الليبيّة، ألا وهو دراسة اللغة المسرحيّة الليبيّة بمستوييها الفصيح والعامي، دراسة نقديّة تحليليّة.
2. هذه الدراسة تسعى إلى تعليل ظاهرة الثنائيّة اللغويّة في النصوص المسرحيّة، ومحاولة عزو الظاهرة إلى مسبّباتها، من خلال دراسة نصوص كاتب مسرحي ذي باع طويل في الكتابة المسرحيّة.
3. تعد هذه الدراسة مرجعا مُعِينًا للباحثين في هذا الموضوع، بما حوته من مادة علميّة، اعتمد الباحث فيها على استقراء النصوص المسرحيّة للكاتب، من مظانها المختلفة، ثم وصْفِها وتحليل لغتها، ودراستها دراسة موضوعيّة فنّيّة.

أسباب اختيار الموضوع:

إن الحديث عن المسرح هو حديث متصل عن الأمّة، فالنصّ المسرحي أكثر النصوص قدرة على الانفتاح على الواقع، من هنا تبدو أهميّة البحث في النصوص المسرحيّة، كمحاولة لاستدراك هذا الجانب الذي يكاد يكون غائبًا في النقد الليبي، إذ أنّ دراسة النصوص المسرحيّة تفتح الباب إلى استكمال هذا النقص في المدونة النقديّة المحلّية، هذا إلى جانب إشباع رغبة نفسيّة لدى الباحث، حيث طالما كانت تخاتلني فكرة البحث في هذا العالم المهمّش محليًّا، حيث يكون البحث ملونًا بلون المعاناة التي يكابدها المشتغلون به.

الدراسات السابقة:

على الرغم من أهميّة الموضوع، وعلى الرغم من الكمّ الكبير من النصوص المسرحيّة التي أُنْجِزتْ في ليبيا، خاصة في الفترة التي تلت السبعينيات من القرن الماضي، والتي تنوّعت لغتها التي كتبت بها بين اللغة الفصحى، واللغة العاميّة، على الرغم من كلّ ذلك، فإنّ الدراسات المتخصّصة في موضوع المسرح الليبي لم تتناول موضوع ثنائيّة اللغة المسرحيّة إلاّ عرضًا، إمّا من خلال دراسة تتناول نصًّا مسرحيًّا بعينه، أو مقالات نقديّة تتناول الظاهرة بشكل عام، من دون الغوص في مسبباتها، ومن هذه الدراسات التي تيسّر للباحث الوقوف عليها.

1. المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد: المسرح في ليبيا، البوصيري عبدالله، منشورات الهيئة العربيّة للمسرح بالإمارات العربيّة المتحدة، وهو كتاب تناول الحركة المسرحيّة في ليبيا منذ نشأتها، وقد تناول فيه المؤلف قضيّة اللغة المسرحيّة، من خلال تقسيمه للمؤلفات المسرحيّة على أساس اللغة إلى مسرحيّات باللغة الفصحى، وأخرى باللغة العاميّة، معتبرًا أنّ ذلك جاء مجاراة لما هو سائد في المسرح العربي عموما.
2. خمسة نصوص مسرحيّة، صلاح صالح، دراسة منشورة على الموقع الالكتروني: ليبيا العرب أونلاين، بتاريخ 2010/9/8م، وقد عرضت هذه الدراسة إلى اللغة التي كتبت بها النصوص المسرحيّة موضوع الدراسة، وخلص الباحث إلى أنّ النصّ المسرحي الوحيد ضمن تلك النصوص الذي كتب باللغة العاميّة، كان أكثر النصوص تمتعاً

بقابليته للعرض أمام الجمهور، مع بقاء مشكلة العاميّة عائقاً أمام نشره على نطاق عربي أوسع من محيطه المحلي، بينما طغى على النصوص التي كتبت باللغة الفصحى طابع الجدال، والسرد.

مصطلحات البحث:

1. المسرح: يقصد بمصطلح المسرح الإنتاج المسرحي لمؤلف معيّن، أو عدّة مؤلفين في عصر معيّن، فيقال: مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر[1].
2. اللغة الفصحى: ويقصد بها: "لغة الكتابة التي تدوّن بها المؤلفات والصحف والمجلات، وشؤون القضاء والتشريع والإدارة، ويؤلف بها الشعر والنثر الفنّي، وتستخدم في الخطابة والتدريس والمحاضرات، وفي تفاهم العامّة إذا كانوا بصدد موضوع يمت بصلة إلى الآداب والعلوم"[2].
3. اللغة العاميّة: هي "اللغة التي يتخاطب بها الناس في كلّ ما يعرض لهم من شؤون حياتهم"[3].

ترجمة للكاتب:

علي محمّد ناصر كاتب ومخرج مسرحي ليبي، ولد عام 1946م، بمدينة المرج بليبيا، متحصل على دبلوم معلمين خاص عام 1967م، في مجال اللغة العربيّة، بدأ حياته المسرحية مع نادي المروج الرياضي الثقافي، كما نشر نتاجه المسرحي بالعديد من الصحف والمجلات المحليّة والعربيّة، وشارك في كثير من المهرجانات المسرحيّة على المستويين المحلي والعربي، وتحصّل على عديد الجوائز التقديريّة، لعلّ في مقدّمتها جائزة القذافي التي منحت للكاتب عن نصّه المسرحي (المونليزا)[4].

مدخل نظري:

تعدُّ اللغة الأداة الأساسيّة في الخطاب المسرحيّ، بما تحمله من شحنات عاطفيّة وفكريّة، تعبّر عن آراء كاتبها وأهدافه، وما يريد إيصاله من قيم ومضامين لمشاهديه، أو قرّائه، غير أنّ اللغة المسرحيّة تختلف عن اللغة في الأعمال الأدبيّة الأخرى، في أمرين أساسيين هما: النصّ والعرض، فالنصّ يحمل الأفكار والمعاني التي يقصد إليها الكاتب، والعرض هو المستويات الأدائيّة لتلك الأفكار والمعاني، وهو مرتبط بخشبة المسرح، ومن ناحية أخرى فإنّ ثنائيّة النصّ والعرض، تجعل من المسرح فنًّا جماهيريًّا، من خلال مشاركة الجماهير في لغة العرض المسرحي، ما يجعلها لغةً مشحونةً عاطفيًّا وفكريًّا[5].

والأعمال المسرحيّة شأنها شأن كلِّ الأعمال الأدبيّة الأخرى، هي نتاج لعواطف أصحابها، وأفكارهم، ومعتقداتهم، وهي تعبير عن ثقافة مجتمعاتهم، غير أنّ الأعمال المسرحيّة بما لها من صفة جماهيريّة، صارت أقرب إلى الجماهير من بقيّة الأنواع الأدبيّة

[1] معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبه، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، 1984م، ص356.

[2] اجتياح العاميّة للفصحى في وسائل الإعلام المرئية، (المظاهر والآثار وسبل المواجهة)، صابرين مهدي علي أبو الريش، بحث منشور ضمن ندوة الفصحى والعربية في وسائل الإعلام، منشورات مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربيّة، المملكة السعوديّة، الرياض، الطبعة الأولى، 1438هـ : 2016م، ص120.

[3] نفسه، ص122.

[4] ينظر، ترجمة كاملة للكاتب ضمن كتاب: مدونة المسرح الليبي (الجزء الأوّل)، عبدالله سالم مليطان، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفنّي، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 2008م، ص513..

[5] ينظر: تجليّات اللغة المسرحيّة على النصّ والعرض، عبد العزيز بو شلالق، دراسة، جامعة محمد بو ضياف، المسيلة، الجزائر، 2015، ص 4 : 5.

الأخرى، وبالتالي فرضت على كتّابها مسؤوليةً أخرى، وهي عرض قضايا الأمّة والمجتمع في قوالب أقرب ما تكون لواقع الجماهير، وفهمها.

من هذا المنطلق عمد كثير من كتّاب المسرحيّة العرب، إلى استخدام اللغة الفصحى، واللغة العاميّة، أو خلق مزيج بينهما في أعمالهم المسرحيّة، بغية بعث الوعي الثقافي، والاجتماعي، والسياسي، والفكري بطريقة تتناسب وتطلّعات الجماهير، وفهمها، ما أثار الجدل حول أيّ الوسائل التعبيريّة هي الأفضل، ولعلّ منشأ هذا الجدل أنّ أداة التخاطب في الأعمال المسرحيّة، هي الحوار، وهو السمة التي تميّز الكتابة المسرحيّة، عن غيرها من الأنواع الأدبيّة، بوصف الحوار في الكتابة المسرحيّة، هو أوضح جزء في العمل المسرحي، والأكثر قربًا من أسماع الجماهير، وأفئدتهم، وهو الواسطة التي يعبّر بها الكاتب عن أفكاره، ويكشف من خلالها عن الأحداث، ويصف الشخصيّات[6].

ولما كان الحوار هو عبارة عن لغة تصاغ في قالب تخاطب بين شخصيّات المسرحيّة، تمثّله اللغة التي كتب بها النصّ المسرحي، والتي يُفترض أنّها قادرة على حمل المواقف، والأفكار التي تأتي على ألسنة الشخصيّات المسرحيّة، والتي يتحقّق من خلالها التواصل فيما بينها، فقد شكّلت لغة الحوار المسرحي مشكلة فرضت نفسها على الكاتب المسرحي العربي، ومصدر هذه المشكلة، هو وجود ثنائيّة الفصحى والعاميّة، فصار السؤال الذي يطرحه الكاتب المسرحي العربي على نفسه هو: ما هي لغة الحوار التي ينبغي أن يخاطب بها العمل المسرحي الجماهير؟ أو ما هي أنسب أساليب الخطاب للمسرح العربي؟ إذ أنّه وعلى الرغم من المكانة التي تحظى بها الكتابة المسرحيّة الفصحى؛ باعتبارها وسيلة لتحقيق الأصالة، والحفاظ على الموروث الثقافي العربي، ولأنّها صالحة لكلِّ زمان ومكان، إلا أنّها تبدو غير مناسبة لبعض الأعمال المسرحيّة، كما أنّها قد تكون غير مفهومة لبعض المستويات الاجتماعيّة العربيّة، وهم مشاهدون مفترضون للأعمال المسرحيّة، باعتبار جماهيريّة المسرح، ما يجعل العاميّة أنسب لها، إضافة إلى ذلك فاللغة العاميّة كانت ومازالت حالة واقعة، لا مناص من الاعتراف بوجودها، في الأعمال المسرحيّة، بوصفها لغة الحياة اليوميّة، والتمثيل فنٌّ شعبيٌّ يعتمد أساساً على تجاوب الجمهور، ولعلّها من هذا المنظور تعدُّ الوسيلة الأفضل لتأدية الغرض الذي وضعت له، ولكن من ناحية أخرى تبرز إشكاليّة اختلاف لغة المسرحيّات العربيّة باختلاف الأقطار العربيّة، ما يجعلها غير مفهومة لبقيّة الأقطار، ومحدودة بحدود البلد الذي كتبت بعاميّته.

على الرغم من أنّ النشاط المسرحي في ليبيا ليس جديدًا، فهو يمتدّ إلى بدايات القرن الماضي، وهي الفترة الحقيقيّة لظهور المسرح العربي عامّة، إلاّ أنّنا لا نكاد نجد دراسة نقديّة تتطرّق إلى قضيّة اللغة المسرحيّة في ليبيا، ولعلّ مردّ ذلك إلى قلّة المصادر والمراجع، التي تتعلّق بهذا الموضوع، وصعوبة الحصول على كثير من النصوص المسرحيّة؛ بسبب عدم طباعة الكثير منها، وعدم وجود أرشيف مسرحي لحفظ تلك النصوص، بالإضافة إلى اتساع الرقعة الجغرافيّة لليبيا، وتنوّع اللغات المحليّة على امتداد هذه الرقعة، ما يصعّب على الباحث تتبّع النشاط المسرحي فيها، ومن التجربة الخاصّة أثناء إعداد هذه الدراسة، فإنّ كثيراً من النصوص المسرحيّة للكاتب علي محمد ناصر، لم تطبع، ولم تنشر بأيّ وسيلة، تمكّن النقاد والدارسين من الإطلاع عليها.

[6] ينظر: اللغة الثالثة في مسرح توفيق الحكيم، مسرحيّة الصفقة نموذجا، دراسة أسلوبيّة في لغة الحوار، سليمان محمّد عبد الحق، المؤتمر الدولي الثاني للغة العربيّة، دبي، 2013م.

إنّ قضيّة الصراع بين الفصحى والعاميّة ليست جديدة في المسرح العربي عامّة، فمنذ البدايات الأولى للمسرح العربي، دافع يعقوب صنّوع في مسرحيّاته عن اللغة العاميّة، التي ارتضاها لها، ففي مسرحيته (موليير مصر وما يقاسيه) حاول صنّوع من خلال الحوار الذي يدور بين أسطفان ومتري، أن يثبت أنّ لُغَةِ العاميّة القدرةَ على الإيحاء، التي تمكّنها من أن تكون لغة أدب وفنٍّ، كاللغة الفصحى[7]، والدعوة ذاتها نجدها عند الكاتب المسرحي عثمان صبري، الذي دعا إلى الابتعاد عن الكتابة باللغة الفصحى، وأنّ الأليق بالتمثيل، أن تكون الكتابة فيه بلغة سهلة سلسة، يفهمها الجميع، حتّى العامّة[8]، وهو الرأي الذي برّره محمود تيمور، الذي علّل كتابة أخيه محمّد تيمور لمسرحيّاته باللغة العاميّة، بأنّها أكثر انطباقاً للحقيقة والواقع من اللغة الفصحى[9].

وفي مقابل هذه الدعوة إلى الكتابة العاميّة، تعالت أصوات نقديّة أخرى، تدعو إلى الحدّ من الكتابة بالعاميّة؛ لأنّها تهدم لغة المجتمع، وتؤذن باندثار اللغة الفصحى، ومن هؤلاء النقاد، حنفي مرسى، وفؤاد مشنوق، وحلمي الحكيم[10].

وهناك طائفة أخرى من النقّاد، آثرت طريقًا وسطًا بين الدعوتين السابقتين، وممّن انتهج هذه الطريق محمّد مندور، الذي اقترح امتزاج العاميّة بالفصحى في الكتابة الأدبيّة[11]، وهي الطريق نفسها، التي انتهجها أيضًا كثير من الكتّاب، ومنهم، أحمد كمال سرور[12]، وتوفيق الحكيم[13]، وعلي أحمد باكثير[14]، كما دعا محمّد غنيمي هلال إلى عدم التحجير على الكاتب المسرحي، إذا أراد أن ينتج أدباً شعبيًّا، أن يكتب باللغة العاميّة[15].

ممّا سبق، يظهر لنا مدى احتدام الصراع بين الفصحى والعاميّة في المسرح العربي، وانقسام الكتّاب والنقّاد بين مؤيّدٍ للكتابة بالعاميّة، وداعٍ إلى الكتابة بالفصحى، مع وجود فريق ثالث، دعا إلى انتهاج مسار وسط بين المسارين، بحيث يختار الكاتب اللغة التي تلائم كلَّ نصٍّ، من خلال النظر إلى موضوعه.

بدأت الحركة المسرحيّة في ليبيا، متأثرة بالحركة المسرحيّة في الدول العربية[16]، حيث انتشرت في المرحلة الأولى، المسرحيّات المكتوبة باللغة الفصحى، مجاراة للتيّار السائد في المسرح العربي آنذاك، وقد تناولت تلك المسرحيّات قضايا اجتماعيّة متنوّعة، إلى جانب ظهور نوع آخر من المسرحيّات، التي تطرّقت إلى قضايا إنسانيّة عامّة، وصاغت حوارها بأسلوب أدبي لا يخلو من التكلّف[17]، ثمّ بدأ الاتجاه إلى المسرحيّات العاميّة، التي اهتمّت بالقضايا الاجتماعيّة المحليّة[18]، ثمّ تلت هذه المرحلة، مرحلة ظهور

[7] المسرح العربي دراسات ونصوص، محمّد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1963م، ص199 : 200.

[8] مجموعة روايات صبري التمثيليّة، عثمان صبري، الجزء الأوّل 1922م، ص 108 : 117.

[9] مؤلفات محمّد تيمور، الجزء الأوّل، وميض الروح، مطبعة الاعتماد، مصر، الطبعة الأولى، 1922م، ص56.

[10] ينظر: قضيّة النصّ المسرحي بين الفصحى والعاميّة في مصر، دراسة، سيّد علي إسماعيل، منشورات المؤتمر الدولي الأوّل حول قضايا المسرح في العالم العربي، الإسكندريّة، 1996م، ص72 : 73.

[11] ينظر: في الأدب والنقد، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص144.

[12] ينظر: بالفصحى المبسّطة، الصراع الأبدي ومسرحيّات أخرى، أحمد كمال سرور، مكتبة النهضة المصريّة، الطبعة الأولى، 1954م.

[13] ينظر: مسرحيّة الصفقة، وكتابه، قالبنا المسرحي.

[14] ينظر: محاضرات في فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الشخصيّة، علي أحمد باكثير، الناشر، مكتبة مصر.

[15] ينظر: الصراع بين الفصحى والعاميّة في المسرحيّة، محمّد غنيمي هلال، مجلّة الكاتب، العدد العاشر، يناير 1962م، ص43.

[16] ينظر: المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979م، ص385 : 419.

[17] ينظر: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في ليبيا، إعداد، البوصيري عبد الله، الهيئة العربيّة للمسرح، الأمانة العامّة، الشارقة، الإمارات العربيّة المتحدة، الطبعة الأولى، 1430هـ، 2009م، ص34 : 44.

[18] ينظر: الموضع نفسه.

الفرق المسرحيّة، وانتشار المهرجانات المسرحيّة في ليبيا، فترة السبعينيات، فعادت المسرحيّة الفصحى إلى الظهور من جديد، لكنّها ظلّت حبيسة هذه المهرجانات، مع حصول بعض النصوص المسرحيّة على فرصة النشر، من خلال طباعتها، ولعلّ ميل الجمهور الليبي إلى المسرحيّة العاميّة، الكوميديّة خاصّة، وتدنّي المستوى الثقافي، وضعف أداء الممثلين، وميل الكتّاب إلى اختيار موضوعات لا تلقى رواجاً جماهيريًّا، كلُّ تلك العوامل سببت في أن تنحصر الكتابة المسرحيّة الفصحى، في زاوية المهرجانات، والنشر[19].

يمثّل علي محمّد ناصر، حالة استثنائيّة في الكتابة المسرحيّة الليبيّة بامتياز، لا لكونه استطاع إنتاج نصوص مسرحيّة لاقت رواجاً جماهيريًّا على المستوى المحلي*، بل لأنّه استطاع وبمهارة أن يجيد الخطاب المسرحي بمستوييه الفصيح والعامّي، في الوقت الذي لجأ فيه كثير من الكتّاب المسرحيين العرب، إلى الاقتصار في كتابة نصوصهم المسرحيّة على اللغة العاميّة فقط، بسبب عدم تمكنهم في اللغة الفصحى[20]، أو بحجّة أنّ لغة الكتابة المسرحيّة، هي لغة نابعة من الشعب، وكتّاب المسرح، هم الأقدر على معرفة المستوى الثقافي لمتلقّيهم.

كان لاهتمام نادي المروج الرياضي بالنشاط المسرحي، أثرًا بارزًا في ظهور الكثير من الأعمال المسرحيّة، حين كان يمارس فنّ المسرح ضمن نشاطات النادي الاجتماعيّة، الذي كان يقدّم الأعمال الفنيّة والثقافية، إلى جانب ممارسة النشاط الرياضي، ويذكر علي محمّد ناصر أنّ بداياته الفنيّة قد انطلقت من هذا النادي، حيث شكّل هذا النشاط المسرحي النواة الأولى لتكوّن مسرح المرج سنة 1970م، الذي انفصل بنشاطه عن النشاط الرياضي للنادي، وبدأ تقديم عروضه، من خلال المشاركة في المهرجانات المسرحيّة المحليّة والعربيّة، وقد تنوّعت الأعمال المسرحيّة التي ألفها الكاتب، بين مسرح الطفل، وبين أعمال تناولت قضايا اجتماعيّة وإنسانيّة عامّة، هذا إلى جانب الأعمال المسرحيّة العربيّة والعالميّة، التي قام المؤلف بإعدادها وإخراجها، والأعمال الإذاعيّة التي قام بكتابتها للتلفزيون[21].

اللُّغَةُ: اللَّسْنُ، وحدُّها أنّها أصوات يعبّر بها كلُّ قومٍ عن أغراضهم[22]، وجاء في معجم اللغة العربيّة المعاصرة، أنّ اللغة أصوات يعبّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم[23]، وقد أشار الله تعالى إلى هذا المعنى بقوله: (وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ)[24] إن الآية القرآنية الكريمة تَبِينُ عن الغاية من إرسال الرسل، وهي الإفهام، ودعوة الناس إلى الحقّ[25]، ولا تتم الدعوة إلى الحقّ إلاّ بلغة مفهومة واضحة، يستطيع فهمها كلُّ من يتكلم بها، وقول الرسول عليه الصلاة والسلام: "إِنَّ مِنَ الْبَيَانِ لَسِحْرًا"[26] يؤكّد على أهميّة التواصل اللغوي بين المتكلم والمخاطب.

---

[19] ينظر: الموضع نفسه.

[20] ينظر: قضيّة اللغة في الحوار الأدبي، سمر روحي الفيصل، محاضرة منشورة، مركز زايد للتراث والتاريخ 2003م، وينظر أيضًا: الازدواجيّة اللغويّة في الأدب نماذج شعريّة تطبيقيّة، مهى محمود العتوم، مجلّة اتحاد الجامعات العربيّة للأدب، المجلد الرابع، العدد الأوّل، 2007م، ص170.

[21] ينظر: ليبيا مائة عام من المسرح، هكذا تكلّم المسرحيّون، 1908: 2008م، إعداد، نوري عبد الدائم أبو عيسى، منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ليبيا، الطبعة الأولى، 2013م، الجزء الأوّل، ص635: 639..

[22] لسان العرب مادة لغا.

[23] معجم اللغة العربيّة المعاصرة، أحمد مختار عمر وآخرون، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008م، المجلّد الثالث، ص2020.

[24] سورة إبراهيم الآية 4

[25] ينظر: تفسير ابن كثير، للحافظ ابن كثير، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ : 2003م، المجلد الثاني، سورة إبراهيم، الآية 4، ص650 : 651.

[26] صحيح البخاري، كتاب الطب، باب: إن من البيان سحراً، رقم الحديث (5767).

وفي المسرح، وعلى الرغم من تنوّع وسائل التواصل والتخاطب على خشبة المسرح، إلاّ أن التواصل اللغوي يبقى هو الأبرز، والأقدر، على كشف قناع المعنى، فمهما يكن من تعدد طرق التواصل، تبقى للّغة مكانةٌ مرموقةٌ، تجعلها الأولى في ترتيب التواصل، ما بين المتكلِّم والمخاطب، وهذا ما يعطي أهميّة كبرى للُّغة المنطوقة، وخاصّة في العرض المسرحي، فالمتلقي قارئًا، أو مشاهداً، يكون في حالة مواجهة للمتكلم من خلال اللغة، بوصفها أداة التواصل الرئيسة الأولى، التي تزخر بألوان من الأصوات والأفكار والرؤى، وتبين عن الحالة الإنسانيّة في نزعاتها المختلفة.

الجانب التطبيقي:

اللغة المسرحيّة عند علي ناصر تواجه التحدِّي ذاته، الذي يواجه الكاتب المسرحي العربي، فهو من ناحية، يسعى إلى أن ترتقي مسرحيّاته إلى مستوى الأدب، وهذا يحتّم أن تكون لغتها فصحى، ومن ناحية أخرى يسعى إلى أن تلامس مسرحيّاته الواقع، وهموم الجماهير، ما يجعل العاميّة حالة واقعة، لا مندوحة من الاعتراف بوجودها.

إنّ ما يلاحظ على لغة الحوار، في مسرحيّات علي محمّد ناصر، التي كتبت باللغة الفصحى، أنّها لغة سهلة، نقيّة، واضحة، تكاد تكون سليمة من الأخطاء الأسلوبيّة*، وأنّ هذه المسرحيّات قد تناولت قضايا ذات طابع جِدّي، حيث كانت البداية الحقيقيّة بمسرحيّة (الدم دائما أحمر) التي عرضت في المهرجان الوطني الثاني للمسرح، بمدينة طرابلس سنة 1973م، وقد تناول الكاتب فيها موضوعا واقعيًّا مأساويًا، لم يكن من الموضوعات المعتادة في المسرح الليبي وقتئذ، ألا وهو موضوع حوادث السير، وما تخلّفه من مآسٍ اجتماعيّة**، إلاّ أنّ المسرحيّة قد شابها الكثير من مشكلات البدايات، الناجمة عن نقص الخبرة، وبدايات النضج، حيث يعتمد المبدع على خبراته الشخصيّة، في بيئته ومحيطه الاجتماعي؛ ولذلك جاء الحوار في المسرحيّة مباشراً، وفجًّا في بعض الأحيان، ولعلّنا نلتمس للكاتب عذر الرغبة في أن يحكي أدبًا يلامس الواقع.

لنلتقي بعد ذلك بعشر سنين- حين يصبح الكاتب أكثر خبرة وتمرّسا- بمسرحيّة (فجر كالرعد)، التي تناول فيها قضيّة وطنيّة تاريخيّة، هي قضيّة الصراع الليبي الأمريكي، ورغبة الليبيين في التحرّر من الحكم العثماني البغيض، وهو موضوع تاريخي جِدّي، ذا طبيعة كفاحيّة، وفّق النصّ الفصيح في التعريف به، ولعلّه لو كتب باللغة العاميّة، لأفسد الغاية المرجوّة منه؛ وذلك لاختلاف اللغات العاميّة بين الأقاليم الليبيّة، وإنّ استعراض مقاطع من هذه المسرحيّة، يؤكّد أنّ اللغة الفصحى، كانت هي الأجدر، والأنسب، للتعبير عن هذا المضمون، خاصّة أنّ الكاتب، قد تمكّن من تناول الحدث التاريخي، بأسلوب سلسل، ومحكم، وقريب من واقع الأحداث التاريخيّة، ومن المقاطع التي تثبت ما ذهبنا إليه، هذا الحوار الذي يدور بين العناصر الوطنيّة الثوريّة، في أحد البيوت العربية[27]:

* الأخطاء الإملائية، في المسرحيّات المطبوعة، لم نعتبرها من الأخطاء اللغويّة للمؤلف، لأنّها تقع ضمن مسؤوليّة الناشر؛ ولذلك تعمّدنا عدم التصحيح الإملائي لتلك الأخطاء، حين الاستشهاد بتلك النصوص المطبوعة.

**مسرحيّة (الدم دائما أحمر)، كانت تعدّ في وقتها تحديًا دراميًّا جريئا؛ لأنّ الكاتب تناول فيها موضوعا تجنّبه كثير من الكتاب المسرحيين لمأساويّته، وهو موضوع حوادث السير، ولئن لم تحقق المسرحية أيّة جوائز في المهرجان الذي عرضت فيه، إلاّ أنّها لاقت استحسان الجمهور، وثناء كثير من الفنانين، والمتابعين للحركة المسرحية في حينها.

[27] فجر كالرعد، مسرحيّة، علي محمد ناصر، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1983م، الفصل الأول، المشهد الثالث، ص53 : 54.

الريس مصطفى: انهم يعتبرون ابناء هذا البلد عبيدا لهم.. يضربونهم.. يسجنونهم.. يقتلونهم متى شاؤا.. وكأن لهم كامل الحق في ان يقتلوا.. ان يعذبوا.. دون اي اعتراض من احد.. لقد اصبحنا نحن ابناء الوطن جزءا من عبيدهم الذين يشترونهم من البازار دون ان يدفعوا الثمن.. بل استنزفوا كل خيراتنا.. كل اموالنا ليرضوا بها ملذاتهم.

عوض: كلنا من ابناء هذه القبائل.. من ابناء هذه المدن ونعرف الاحوال التي مرت علينا.. ابتداء من الامراض والاوبئة التي اودت بالكثير من اهلنا ومن ثرواتنا الحيوانية..وانتهاءا بالضرائب الثقيلة التي فرضوها علينا..كل ذلك يشكل ثقلا وغما على صدورنا..

شاب: آن لنا ان نزيل هذا الغم عن صدورنا..

التاجر: نحن نبغي ازالة هذا الغم عن نفوسنا فقد تضررت تجارتنا.. وتضررت بيوتنا.

وعلى الرغم من أنّنا تعمّدنا عدم تصحيح الأخطاء الإملائية، للأمانة في النقل، إلاّ أنّ هذه الأخطاء الطباعيّة، لم تمنع الإحساس بمتعة النصِّ الفصيح، الذي استطاع أن يصوّر لنا ذلك الحماس الثوري عند المتحاورين، بما يتناسب مع الوضع الاجتماعي، والفكري لكلّ شخصيّة من الشخصيّات، التي شاركت في هذا المجتزأ، فالريّس مصطفى، يظهر في دور القائد الثوري، الذي تلهب خطاباته حماس الجماهير، وعوض أحد الكوادر الثوريّة، يؤكّد ما قاله الريس مصطفى، والشاب المتحمّس يلتقط الجملة الحماسيّة الأخيرة، ويكرّرها في حماس "آن لنا ان نزيل هذا الغم عن صدورنا"، والتاجر الذي تضرّرت تجارته، تبدو له الثورة فرصة لإنقاذ تجارته، لقد استطاعت اللغة الفصحى أن تجمع هذه المشاعر التحرّريّة في قالب شيّق، يجعل القارئ لا يحسُّ بالملل، فالألفاظ متناسقة تناسب الشخصيّات، ولا تخرج عن الإطار العام للحدث الذي تعبّر عنه، كما أنّ المعاني دقيقة وواضحة، إضافة إلى ما أشاعه تكرار بعض التراكيب من إحساس بتأكيد الكلام، بما يوحي بأنّ الريس مصطفى وعوض، يرغبان من خلال هذا الأسلوب، في بثّ الروح الثوريّة في الحاضرين، وترسيخها، وهذا ما يؤكّده كلام الشاب والتاجر، فكلاهما مصمّم على رفع الظلم.

إنّ الحوار السابق يكشف عن ثراء النص المسرحي بالأساليب، وعن قدرة اللغة الفصحى على جذب المتلقّي للغوص في الأبعاد، والمضامين التي يهدف الكاتب إلى إيصالها.

وفي الإطار ذاته نجد مسرحيّات (رقصة البندول)، (زفاف العنكبوت)، (الملتصقان)، التي تناولت قضايا فكريّة، وفلسفيّة، وإنسانيّة عامّة، حيث مثّلت مسرحية رقصة البندول، أسلوبًا جديدًا في الكتابة المسرحيّة الليبيّة، من خلال تناولها لموضوع فكري إنساني، لم يعتد المسرح الليبي طرحه من قبل، وهو موضوع الصراع الأزلي بين الخير والشرّ، متمثلاً في الصراع بين عاطفتي الحبِّ والكراهية، عبر بحث الإنسان عن الحبِّ، وصراعه في أثناء هذا البحث مع غرائزه، التي تقف عائقًا أمامه، في سبيل الوصول إلى أن يعمّ الحبُّ حياة الناس، لينتهي هذا الصراع بينه وبين غرائزه إلى تأرجحه في حركة بندوليّة، ترمز إلى ديمومة هذا الصراع، وقد عرض الكاتب هذا الصراع بلغة فصيحة حيّة، وسلسة، استطاع من خلالها خلق حوار فكري بين شخصيّات وهميّة، وشخصيّة واحدة حقيقيّة، هي شخصيّة (آدم)، الذي تنبع بقيّة الشخصيّات من ذاته، وغرائزه، ولعلّ في استعراض هذا الحوار الذي يدور في الفصل الأخير من المسرحيّة، بين آدم الإنسان، وبين غريزتي الخير والشر في نفسه، دليلاً على قدرة الفصحى دون غيرها على

التعبير عن هذا المضمون الراقي، الذي لا يمكن التعبير عنه، أو تخيّله بأي لغة عامّية مهما قربت من الفصحى، وذلك حين تتأهب الغرائز لقتال بعضها البعض، ويقف آدم في منطقة وسطى بين هذه الغرائز، تتنازعه بينها، فيدور الحوار التالي[28]:

آدم: أنا لست ملكاً لأحد.. أنا لكم جميعاً.

المسؤول الحار: أنت لنا.

المسؤول: بل هو لنا.

المسؤول الحار: هو لنا.. هو جاء من أجلنا .. جاء ليفجّر البركان المقدّس.

المسؤول: هو ملكنا نحن.. ولن نسمح له أن يفعل ذلك.

آدم: (في محاولة منه لتهدئة الوضع) أنا لكم جميعاً.. لكم جميعاً.

المسؤول: (بإصرار) لن نتخلى عنك.. ولن نسمح لك أن تفجر ذلك البركان الملعون.

المسؤول الحار: (بإصرار أكثر) سنأخذه.. سنأخذه.. .. شئت أم أبيت.

(يتقدم المسؤول الحار ويمسك آدم من يده، في اللحظة ذاتها يسرع المسؤول البارد ويمسك يد آدم الأخرى.. كل منهما يشد آدم نحوه. يشتد الصراع أكثر حينما يهب جميع الأتباع لمساعدة مسؤوليهم.. يظل آدم يتأرجح بين الطرفين مثل البندول. تستمر عمليّة الشد والجذب في حركة بندولية هي أشبه إلى الرقص منها إلى المعركة..)

أمّا مسرحيّة زفاف العنكبوت فلعلّها تكون مستوحاة عن مسرحيّة (في أدغال المدن) للكاتب والشاعر والمخرج الألماني برتولت بريشت، بين العامين 1921 : 1924م، التي قدّمت مسرحيًّا لأوّل مرّة، تحت عنوان (في الأحراش)، على مسرح (ريزيدانز) بمدينة ميونخ الألمانيّة، في التاسع من مايو 1923م، ثمّ أنتجت مرّة أخرى، وقدّمت تحت اسم (سقوط أسرة في الأحراش)، ثم قام الكاتب بمراجعة النصّ المسرحي وتعديله، لتقدّم مرّة ثالثة عام 1927م، تحت عنوانها الأصلي، مع إضافة عنوان فرعي هو: (صراع رجلين في شيكاغو)، حيث تدور أحداث المسرحية حول صراع مرير بين رجلين، يؤول إلى انتصار عائلة، وسقوط عائلة أخرى، وتدور أحداث الصراع في مدينة شيكاغو الأمريكية، عام 1912م[29]، وهو الصراع الميتافيزيقي نفسه الذي يدور بين الرجلين في مسرحيّة زفاف العنكبوت، الذين اختار لهما الكاتب علي ناصر اسمي: (الصغير) و(الكبير)، وكما أنّ الصراع في المسرحيّة الألمانيّة، يقوم الرهان فيه على حياة الخصمين، وحلفائهما، وثروتهما، كذلك الصراع بين الصغير والكبير في زفاف العنكبوت، يدور حول الأرض، التي يرغب كلٌّ من الصغير والكبير في امتلاكها، والاستحواذ عليها، وإنْ كان المكان في مسرحيّة بريشت هو مدينة شيكاغو، التي كانت مدينة من الخيال في تلك الفترة، فإنّ المكان عند علي ناصر مكان لا معالم فيه، وهو ينتمي إلى عالم الخيال كذلك، ولئنْ كان أحد طرفي الصراع في النص الألماني، يخوض صراعا ميتافيزيقيا روحيًّا، والآخر يقبل خوض الصراع من أجل النجاة والبقاء، كذلك الصراع بين الصغير والكبير في مسرحيّة زفاف العنكبوت، فالصغير يخوض صراعا روحيًّا، يجعله أقرب إلى الشيطان، بينما الكبير يخوض الصراع من أجل النجاة من أطماع الصغير، وكما أنّ (شلينك) في المسرحيّة الألمانيّة،

[28] رقصة البندول، مسرحيّة، على محمد ناصر، منشورات اللجنة الشعبيّة العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، 2006 : 2007م، الفصل الثالث، ص175 : 176.

[29] ينظر: في أدغال المدن، مقال منشور على الموقع الالكتروني، المعرفة m.marefa.org، بتاريخ 22 ديسمبر 2011م، عن مقال لإبراهيم العريس.

وهو الشخصيّة المقابلة لشخصيّة الكبير في زفاف العنكبوت، متَّهم من (كاركا) الشخصيّة المقابلة لشخصيّة (الصغير) بإفساد عشيقته وأخته، كذلك يتَّهم الصغير الكبير بإفساد زوجته، ومحاولة سرقة عشيقته.

لقد استطاع علي ناصر من خلال النصّ الفصيح، أن يعبّر عن مأساة الوحدة، ومحاولة الإنسان التواصل مع عالمه، حتّى لو كان هذا التواصل صراعا معه، وهو صراع إنسان العصر الحاضر، الذي يحاول أن يتأقلم مع عالمه، وكما هو الحال في اللغة التي استعملها الكاتب في مسرحيّة فجر كالرعد، استطاع علي ناصر أن يطرح قضيّة ميتافيزيقية بأسلوب رفيع، وبعبارات تتناسب والمعاني التي صيغت لإيصالها، ولعلّ الحوار التالي، الذي يدور بين الصغير والكبير، يؤكّد ما سبق أن قلناه، من أنّ هذه المضامين، لا يمكن التعبير عنها باللّغة العاميّة، وأنّها تحتاج إلى قلم متمرّس، يستطيع صوغها في قوالب حواريّة، من اللغة الفصيحة[30].

الصغير:... (يعود إلى أوراقه ووثائقه، يجمعها ثم يتجه إلى زاوية يتواجد فيها الكبير الذي كان يخفي توتر أعصابه بحركة لا إراديّة من يديه، وحين يقترب منه الصغير يواجهه في نحد واضح).. إذا ما كنتُ أنا الشيطان.. فمن يكون الشيطان إذن..؟

لا تنظر إليّ هكذا.. أنت بكل تأكيد هو الشيطان.. أنت..

الكبير: (مقاطعا) دعنا من هذه الترهات.. ولندخل في الموضوع.

الصغير: لماذا تتهرب من الاجتماع..؟

الكبير: أعرف جيداً ما تريد قوله.. فلماذا نجتمع؟

الصغير: (باستهزاء) عجبي.. أتعرف حتى ما أريد أن أقوله لك..؟ حقاً إن لك قوة شيطانية خارقة.. ليتني أمتلكها!

الكبير: ليس لدي وقت للهذر.. تحدث. ماذا تريد؟

الصغير: أنت تعرف ما أريد قوله.. أليس كذلك؟

الكبير: حسناً.. ليس لي حلّ آخر غير الذي سبق أن طرحته عليك.. نتقاسم الأرض ونحيا في سلام.

الصغير: هذه حلول قديمة.. لقد تطورت الأحداث، وتغيرت المواقع، وجاءت مستجدات..

ويستمر الحوار في بقيّة النصّ المسرحي بين الشخصيّات، معتمداً الجمل القصيرة المباشرة، المشحونة بالمعاني الفلسفيّة العميقة.

يتكرّر هذا النمط من الأسلوب السهل الممتنع، الذي اعتمده علي ناصر، أيضًا في مسرحيتيه الأخريين (الملتصقان) و (المونالیزا)، وهو حوار غير عادي، بل هو حوار فنّي بليغ، مرسوم بعناية فائقة، وقد اختيرت أغلب ألفاظه بدقّة، بحيث تناسب البناء الدرامي، الذي وضعت له، وتتوافق مع الشخصيّات، التي تتحاور من خلاله، ولعلّ الكاتب حين إعداده لهذه النصوص، كان يرنو إلى الوصول بفنّه المسرحي إلى العربيّة، ويهدف إلى إيجاد مسرح يمكن أن يشاهده الجمهور العربي عامّة، وأن يتفاعل معه، وإذا كان هذا هو القصد، فلا مندوحة من أن تكون لغة الحوار في هذه النصوص، هي العربيّة الفصحى، وهذا الاعتقاد يعزّزه أنّ هذه المسرحيّات قد اكتملت عناصرها الأدبيّة، والفنيّة*، مع احتفاظها بجديّة الطرح الدرامي، وإذا كان الأمر كذلك، فإن

[30] زفاف العنكبوت، مسرحيّة، على محمد ناصر، منشورات اللجنة الشعبيّة العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، 2006 : 2007م.

استخدام الكاتب للغة الفصحى في هذه المسرحيّات، هو أسلوب أكثر استقامة، وأوفق اختياراً، وأدقّ تفصيلاً؛ لقرب الفصحى من واقع الشخصيّات الدراميّة، وقدرتها على تحقيق وظيفتها، وإحداث الأثر النفسي المتوخّى، كما أنّ استخدام اللغة الفصحى، أتاح للكاتب توظيف الصور الغامضة، كوسائل إيحائيّة، يكشف من خلالها عن حالات النفس الإنسانيّة، وتعقيدات التعبير عن عالم اللاوعي.

وقبل الانتقال إلى النوع الثاني من النصوص المسرحيّة، أي تلك النصوص التي كتبت باللغة العاميّة، تجدر الإشارة إلى أنّ محاولة الكاتب الكتابة بلغة فصحى سهلة، وقريبة إلى أفهام العامّة، أوقعه في أغلب نصوصه المسرحيّة الفصيحة، في أخطاء أسلوبيّة، كان جديراً به عدم الوقوع فيها؛ لتكتمل الصورة، وليسلم المعنى من الخطل، ومن خلال الجدول التالي، سنعرض لمحاً من هذه الأخطاء في قراءة لمسرحيّة المونالزا[31]، مع ملاحظة أنّ النسخة التي بين أيدينا هي مسوّدة قديمة، غير معدّةٍ للطباعة، وليست النسخة التي تم طباعتها من المسرحيّة، ولعلّ المؤلف والناشر قد تداركا بعض هذه الأخطاء، وقاما بتصويبها**.

ت	الخطأ	الصواب	ملاحظات
1	غرفة معتمة الإضاءة	غرفة ضعيفة الإضاءة غرفة بها ضوء خافت	جاء في اللسان: عتمة الليل، ظلام أوّله، والعتمة صفة لليل، وليست صفة للضوء.
2	اللهم نافذة واحدة صغيرة	اللهم إلاّ نافذة واحدة صغيرة	
3	نتيجة لعاهة في أحد رجليه	نتيجة لعاهة في إحدى رجليه	جاء في اللسان: الرجل في اللغة أنثى.
4	ولما ينهي الاستدارة	وعندما أكمل الاستدارة	الكاتب كثيراً ما يستخدم (لمّا) بمعنى (عندما)، جرياً على الأسلوب العامّي المتبع في العاميّة الليبيّة.
5	أما تفاصيل رسم الوجه يختلف	أمّا تفاصيل رسم الوجه تختلف	لوقع الاختلاف في التفاصيل
6	أنا لست مرضا مثل هؤلاء المصابون	أنا لست مريضا مثل هؤلاء المصابين	بجرّ المصابين
7	كما لو كان يستلفت انتباه الآخرين	كما لو كان يلفت انتباه الآخرين	جاء في اللسان: تلفّت إلى الشيء، والتفت إليه: صرف وجهه إليه.
8	الشاب وقد ازداد غضبه: سأقتلع هاتين العينين من محاجرها...سأقتلعها	الشاب وقد ازداد غضبه: سأقتلع هاتين العينين من محاجرها...سأقتلعهما	
9	الشاب يدفعه بقوة على الأرض	الشاب يدفعه بقوة إلى الأرض	
10	وتركتها في هذه الدنيا تجترع كأس البؤس قطرة قطرة	وتركتها في هذه الدنيا تتجرع كأس البؤس قطرة قطرة	والأفصح: تتجرّع، قال تعالى: (يَتَجَرَّعُهُ وَلاَ يَكَادُ يُسِيغُهُ)

[31] المونالزا، مسرحيّة، علي محمد ناصر، لم تنشر.

* يقصد بالعناصر الأدبيّة، الفكرة، واللغة، والأحداث، والشخصيّات، إلى جانب الحوار الواضح القائم على الصراع والاختلاف في وجهات النظر، والمتصف بالحركة وقوّة الألفاظ وجدّيتها، والحبكة الدراميّة التي ترتب الأحداث وفق توزيع محكم ودقيق، ويقصد بالعناصر الفنيّة، القطع الفنيّة المكتملة للعرض المسرحي، التي نلاحظ عناية الكاتب بتقديم وصف دقيق لها في نصوصه المسرحيّة.

**سبقت الإشارة إلى أن عدم توفّر النصوص المسرحيّة المطبوعة، هو ما اضطرنا إلى الاعتماد في دراسة بعض النصوص، على الخطاطات الأوليّة، والنسخ الأولى غير المعدّة للطباعة.

11	أمك تتعذب الآن على الرغم من موافقتها ومعاملتها لي	أمك تتعذب الآن على الرغم من مواقفها معي ومعاملتها لي	

إنّ العودة إلى بدايات المسرح العربي عند مارون النقّاش، تقودنا إلى أنّ أولى المحاولات المسرحيّة الكوميديّة العربيّة، اعتمدت اللغات المحليّة؛ لتكون عناصر مثيرة للضحك، ولعلّ هذه البداية الهزليّة كانت تهدف إلى اجتذاب الجماهير، من خلال إضحاكها، وقد وجد أصحاب هذا الاتجاه في اللغات المحليّة ضالتهم المنشودة، التي توسلوا بها لتحقيق هذا الغرض.

لا تكاد تخرج أغلب مسرحيات علي ناصر التي كتبت باللغة العاميّة عن هذا الإطار، فهي غالبا مسرحيّات شبّاك، الهدف منها جذب الجماهير للولوج إلى قاعات العرض، ولعلّ هذا ما يفسّر عدم رضا الكاتب عن بعض تلك المسرحيّات، وعدم احتفاظه بنصوص كاملة لها*، ومن المسرحيّات التي كتبت باللغة العاميّة، مسرحيّة (أقدوره سرّاق المعيز)، وهي مسرحيّة تتناول موضوعا اجتماعيًّا، منتمية إلى الفئات الشعبيّة، بل وإلى الطبقة المسحوقة من طبقات المجتمع، ولعلّ ذلك ما يبرّر اختيار الكاتب للغة العاميّة، ففي مثل هذه الموضوعات تبدو اللغة العاميّة المحليّة، أكثر صدقًا، وأقرب إلى الواقع، وألصق بالحياة اليوميّة لأبناء الشعب، فاللغة العاميّة مناسبة للمكان الذي تدور فيه أحداث المسرحيّة، فهو مكان ريفي، ذو طبيعة برقاويّة بدويّة، يحتاج التعبير عنها إلى الحديث بلغتها، التي تعكس الحالات النفسيّة، والدلالات الاجتماعيّة، ما يجعلها أكثر واقعيّة.

لقد سعى الكاتب من خلال استخدام اللغة المنطوقة إلى إيصال الفكرة التي يروم إيصالها، وذلك أنّ اللغة المسرحيّة مرتبطة بالشخصيّات التي تتحاور بها، باعتبار أنّ القيمة تكمن في بناء النصّ المسرحيّ ذاته، والمشكلة التي يعالجها، فاللغة العاميّة يمكن من خلالها الوصول لأكبر شريحة من المجتمع، ما دام أن هدف هذا النوع من المسرحيّات هو الشبّاك، ففي بداية المسرحيّة يطالعنا الحوار التالي[32]:

الفتاة: حماد!..

حماد: خفتي؟

الفتاة: فجعتني..

حماد: خوافة..

الفتاة: وكيّ ما نخاف؟ بصيرة صبت وراي وأنا غافلة.. كان غيري ما نخاف

حماد: (بزعل مفتعل).. بصيرة.. أنا بصيرة يا نجمية..؟

نجمية: (مرتبكة) موش.. موش قصدي.. أنا كنت.. كنت غافلة وأنت..

حماد: (مقاطعا وهو يبتسم).. أنت اخطيتي أوصول الصوب اللي كنت عارفه..

نجمية: الصوب؟..

إن هذا المجتزأ من الحوار الذي يدور بين شخصيتي حماد ونجمية، يوحي للقارئ بأن الكاتب حاول أن يترفّع بنصه المسرحي عن الوقوع في الأسلوب العامّي الركيك، والمتدنّي الذي اتبعه كثير من الكتاب الذين اعتمدوا اللغة العاميّة في كتاباتهم المسرحيّة، من

* على الرغم من النجاح الذي حققته مسرحيّة خالتي مشهيّة في عموم القطر الليبي، إلاّ أنّ الكاتب يصنفها مسرحيّة شبّاك، وقد عبر لي شخصيًّا عن عدم رضاه عنها.

[32] أقدوره سرّاق المعيز، مسرحيّة، علي محمّد ناصر، 1998م، لم تنشر.

خلال استعمال الألفاظ السوقيّة، والرموز المبتذلة، ولكن يبدو أنّ الكاتب يقع في نفس المطب، عندما يحاول أن يكسر رتابة المشاهد، من خلال افتعال مشاهد كوميديّة لإضحاك الجمهور، فتجري حوارات لا تخلوا من الإسفاف، والابتذال، بين شخصيّات أقحمها الكاتب في النصّ المسرحي؛ لتكون وسيلة إضحاك للجمهور، دون أن تقّدم أي خدمة حقيقيّة للنصّ المسرحي، ومن هذه الشخصيّات، (مبروك، مهيوس، رمضان)، فهي شخصيّات بلا قيمة حقيقيّة في نمو الحدث المسرحي، وتبدو أنّها شخصيّات أقحمت لغرض الإضحاك، وغالبا ما تكون الحوارات التي تدور بينها، أو بين بقيّة شخصيّات النصّ المسرحي، مليئة بالمواقف الكوميديّة المصطنعة، التي تظهر منذ الموقف الأوّل الذي نتعرّف فيه على هذا الشخصيّات المتلازمة، حيث يفرّ أقدوره من مطارديه بعد أن سرق شاة من القبيلة، ويختبئ بين الأشجار، ثمّ يشعر بألم في معدته؛ بسبب أكله للحم الماعز المسروق، ما يضطره إلى الخروج من مخبأه، وترك متعلّقاته، ليدخل ثلاثة من الأشخاص المرحين، ويجدوا هذه المتعلّقات، التي عرفوا أنّها تخصُّ أقدوره، فيقومون بالبحث عنه، ليجده أحدهم في الخلاء في وضع مزرٍ، فينفجر بالضحك، ويخبر رفيقيه بما رآه، ليقرّروا معاً أن يُعدّوا مقلباً مفتعلاً لإخافته، وتمضي الأحداث على هذا المنوال، لتسيطر مثل هذه المواقف الكوميديّة المصطنعة، والحوارات المبتذلة على بقية مشاهد المسرحيّة، ولنعطي مثالا عمّا قلناه من خلال هذا الحوار[33]:

أحدهم: يا مهيوس.. هالمخلاة.. ماظني الا مخلاة اقدوره..

مهيوس: (وهو يتفحص المخلاة) .. عليم الله أنها هي.. كنه مسيبها هنا؟!..

الاخر: (وهو يبحث في الشجرة) آهو باقي ادبشه قاعد هنا هالبراشه موش له يا المبروك؟

مبروك: (وقد أمسك بالزمزمية).. ايوه.. هذي براشته.. لكن فاضيه..

مهيوس: كذه يارمضان خوذ برمة على هالمكان بلكي الراجل صايرت له شي حاجه..

وبعد بحث سريع:

مهيوس: الله يعطيه دعوه فى ها المشروطه اللي دمه مفضحه بيه (يعود رمضان وهو يبتسم) كنك تضحك؟.. إلقيته؟

رمضان: (هامسا) إلقيته.. (يقترب منهما أكثر ويهمس لهما فينفجرا ضاحكين) اسمعوا عندي راي.. شنو رايكم نضحكوا عليه؟

وتستمر جوقة الضحك المفتعل، من خلال خلق مواقف مصطنعة، تظهر فيها شخصيّة أقدوره البسيط الذي تنطلي عليه الحيل، والذي لا يبالي بما يقول، أو يفعل، كلُّ ذلك في سبيل إضحاك الجماهير.

لقد كان بإمكان الكاتب أن يستغني عن تلك العناصر التي ساهمت في تدنّي مستوى نصّه، مع كونه يطرح قضيّة ذات بعد اجتماعي وأخلاقي متميّز، وينهل من معين التراث من خلال البيئة المكانيّة والزمنيّة التي تدور فيها أحداث المسرحيّة، ومن خلال توظيفه للعناصر التراثية، كاللقاء بين الحبيبين على البئر، وما يتخلل هذا اللقاء من مطارحات شعريّة غزليّة، ثمّ القطيعة بين الحبيبين بسبب اتهام عائلة البطل بالعمالة للمستعمر، ومن خلال الاستشهاد بالأمثال الشعبيّة، لكنّ تلك العناصر الإضحاكيّة، كانت سببًا في وجود مناطق ميّتة، قتلت الصراع الدرامي، وجعلته يتلاشى مفسحًا المجال للتسليّة، وتمضية الوقت التي يحققها الضحك.

[33] أقدوره سرّاق المعيز.

ولعلّ هذا ما تداركه الكاتب في مسرحيّته (لو) التي نجح فيها في استعمال لغة ثالثة، تنزل بالفصحى إلى مستوى يلامس العاميّة، دون أن يجعلها ذلك عاميّة، ويرتقي بالعاميّة إلى مستوى يلامس الفصحى، دون أن يجعلها ذلك فصحى، ولعل هذه المسرحية ينطبق عليها ما قاله محمود أمين العالم في تعليقه على مسرحيّة الصفقة لتوفيق الحكيم، من أنّها تجربة ملهمة، نجحت في أن تزيل من التركيب اللغوي الفصيح، بعض ما يثقله من عناصر لم تعد تستخدم في المخاطبة اليوميّة، كما نجحت في أن تزيل عن التركيب العامّي، بعض ما يباعد بينه وبين التراكيب الفصيحة[34]، ولعلّ علي ناصر قد استفاد في هذه المسرحيّة من عاملين مهمّين هما: طبيعة اللغة العامّيّة البرقاويّة، وقربها الكبير من الفصحى[35]، وموضوع المسرحيّة، فهي تدور حول شخصيّتين واقعيتين من المجتمع الليبي، يبدو أنّ لهما حظًا من الثقافة، ويتجلّى ذلك من خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيتين، اللتين قررتا العودة بالذاكرة إلى أحداث ماضية، ومحاولة تغييرها، من خلال اتخاذ قرارات مختلفة عن تلك التي اتخذتاها في الواقع.

إن استعراض جزء من الحوار الذي يدور بين الشخصيتين الرئيستين في المسرحيّة، أو بين الشخصيّات المتخيَّلة، يكشف بجلاءٍ عن رغبة الكاتب في إيجاد لغة ثالثة، يهجر فيها بعض مفردات الفصحى التي قد لا تنسجم مع السياق، مستبدلا إيّاها بأخرى عاميّة شائعة، ومستخدما في الوقت ذاته مفردات فصحى، قد يحسبها الكثير عاميّة، ولننظر إلى هذا الحوار الذي يدور بين العجوزين (آدم وحواء) وهما يستذكران لقاءهما الأوّل[36]:

آدم: هنا على هالطريق التقينا أول مرة.. هنا عرفنا بعضنا.. هنا بنينا حياتنا.. ما فيه شي تغير كل شي كما هو.. الغرس.. العشب.. الأرض.. حتى النوار، النوار مازال لونه جميل.. كل سنة يجدد في نفسه ويظهر بثوب جديد ولون جديد ليش ما نكونوا كيفه؟ كيف النوار.. كيف العشب..؟ كيف الأرض؟ ليش ما نجددوا أرواحنا بيش نهزم الكبر والشيخوخة؟

حواء: (مرددة) نهزم الكبر والشيخوخة!!

آدم: في كل يوم لازم نجددوا أرواحنا.. نجددوا حياتنا.. نعطوها دم جديد.. نعطوها أمل جديد وحب جديد..

ولنتأمل هذا الحوار الذي يدور بين آدم المسئول عن توقيع المعاهدة مع الطرف الأجنبي، وبين الوزير ومعاونيه، الراغبين في إتمام التوقيع على المعاهدة، وإن لم تكن في صالح البلد[37]:

آدم: أهلا وسهلا.. مرحبة بسعادة الوزير..

الوزير: أهلا بيك.. انعرفك بالسادة أعضاء الوفد..

آدم: سبق وأن تعرفت بهم..

الوزير: آه عظيم، تعرفوا بعضكم..

---

[34] ينظر: البحث عن اللغة المسرحيّة الثالثة، مقالة، أحمد علي البحيري، مجلة الاتحاد الإماراتية، 16 يناير 2013م، الموقع الالكتروني: Www.alitthad.ae.

[35] ينظر: العاميّة الليبيّة من فصحى تدرّجت إلى عاميّة تفصّحت، دراسة، علي فهمي خشيم، مجلّة مجمع اللغة العربيّة، العدد التاسع والثمانون، القسم الأول، شعبان 1421هـ، نوفمبر 2000م، كما ينظر: مفردات أهل برقة في غريب ألفاظ الحديث النبويّ والأثر، دراسة، محمد أحمد الوليد، مجلّة كليّة الآداب، جامعة بنغازي، العدد 36، سنة 2012م.

[36] لو، مسرحيّة، علي ناصر محمّد، العرض، 1977م، لم تنشر.

[37] مسرحية لو.

آدم: نعرفهم أكويس.. تفضلوا.. اقعدوا..

الوزير: أنا اليوم جيت بنفسي مع أعضاء الوفد.. لأنهم قالوا فيه صعوبات..

آدم: فيه صعوبات..

الوزير: جميع الصعوبات يمكن تذليلها..

آدم: (مرددا) يمكن تذليلها..

الوزير: وأنا جيت بنفسي اليوم علشان انذللها..

إنّ ما يلفت الانتباه في الحوارين السابقين، هو استعمال الكاتب لغة مهذّبة، ليست لغة المعاجم، وهي كذلك ليست لغة الشارع، بل هي لغة اختيرت مفرداتها؛ لمخاطبة جمهور له مكانته، وذوقه الرفيع، بعيدة عن الهذر، ومترفّعة عن الثرثرة والقذف والشتم، التي اعتدناها في المسرحيّات العاميّة، حيث يكون همّ الكاتب إضحاك الجمهور بأي طريقة، كما أنّ هذه اللغة تعبّر عن الشخصيّات التي تتكلّم بها حقيقة، حتّى كأنّها أثواب حيكت على مقاساتها، وهكذا في بقيّة المسرحيّة يسير الحوار سيراً طبيعيّا، ينمو مع الأحداث، ويتطوّر مع المواقف، ويكشف عن الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها، والمضمون الذي يهدف إلى تحقيقه.

الخلاصة:

إنّ النتاج المسرحي عند علي ناصر يتنوّع بين المسرحيّات الفصحى والمسرحيّات العاميّة، والمسرحيّات التي امتزجت فيها اللغتان معاً، ومن خلال النصوص التي تمكّنا من الحصول عليها، يمكن أن نتبيّن النتائج التالية:

1. أنّ الكاتب اعتمد اللغة الفصحى في المسرحيّات ذات الطابع الذهني، معتمدًا أساليب معاصرة تتناسب والطرح الذي تتناوله تلك المسرحيّات، من خلال استخدامه لغة سهلة، قريبة إلى أفهام الجماهير، وهي سهولة أوقعته في أخطاء أسلوبيّة، كان يمكنه تجنب الوقوع فيها.
2. أنّ الكاتب اعتمد اللغة العاميّة في المسرحيّات الهزليّة، التي يقصد منها إضحاك الجمهور؛ بغية الوصول إلى أكبر شريحة من المجتمع؛ ولذلك اعتمد على مفردات عاميّة ركيكة وهزليّة، لتحقيق تلك الغايّة.
3. استخدم الكاتب لغة ثالثة هي مزيج بين الفصحى المعاصرة واللغة العاميّة الرفيعة، في مسرحيّته (لو) التي تناول فيها موضوعًا ذا مضمون إنساني واقعي، وقد أفلح الكاتب من خلال هذا التنوّع اللغوي في المواءمة بين شخوص مسرحيّاته، وبين اللغة التي تتكلّم بها، من خلال قدرة اللغة على التعبير عن عقليّات تلك الشخوص، ونفسيّاتها، وطريقتها في التفكير، ما يجعل المتلقي يرتبط مع تلك الشخصيّات، عبر معرفته المسبقة بصفاتها وطباعها الإنسانيّة، وهي تجربة رائدة، وملهمة لو قدّر لها أن تحظى بالعناية والاهتمام.
4. إنّ القول بأنّ الثنائيّة اللغويّة في المسرح الليبي إنّما جاءت تقليدا لما هو في المسرح العربي، قول فيه كثير من التجنّي؛ لأنّ ثنائية اللغة ظاهرة فرضتها طبيعة الموضوعات التي تناولتها تلك النصوص المسرحيّة، التي فرضت على الكتّاب العرب عموما التنويع اللغوي في كتاباتهم المسرحيّة.

5. أن الدراسات التي تعنى بالمسرح الليبي عمومًا، وباللغة المسرحيّة خاصة قليلة، بل هي نادرة، وإنّه من المهم الدفع إلى تشجيع هذا النوع من الدراسات، باعتبار المسرح صوتا من الأصوات التي تعبّر عن المجتمع، ومنبرا من منابر الثقافة والأدب.

ملحق ببيلوغرافيا بأعمال الكاتب المسرحيّة

ت	اسم المسرحيّة	السنة	اللغة	ملاحظات
1	طريق الحريّة	1970م	الفصحى	
2	الشعوذة	1972م	العاميّة	
3	الدم دائما أحمر	1973م	الفصحى	مسرحيّة من ثلاثة فصول ألّفت سنة 1973م، وعرضت في المهرجان الوطني بطرابلس في السنة نفسها.
4	المسألة	1974م	الفصحى	
5	الوزيرة	1975م	العاميّة	
6	فجر كالرعد	1981م	الفصحى	مسرحيّة من ثلاثة فصول، نشرت سنة 1983م
7	العرب شالت	1984م	العاميّة	
8	خالتي مشهيّة	1985م	العاميّة	
9	رقصة البندول	1986م	الفصحى	مسرحيّة من ثلاثة فصول، نشرت سنة 2007م
10	الملتصقان	1990م	الفصحى	مسرحيّة من فصل واحد، نشرت بمجلة الثقافة العربيّة، بنغازي، العدد السادس، سنة 1991م
11	أحويته وأخميسه واقرين	1990م	العاميّة	
12	زفاف العنكبوت	1993م	الفصحى	مسرحيّة من فصل واحد، نشرت سنة 2007م
13	لو	1997م	العاميّة	مسرحية من فصل واحد
14	أقدوره سرّاق المعيز	1998م	العاميّة	مسرحية من فصل واحد
15	المونالیزا	1999م	الفصحى	نشرت المسرحيّة سنة 2011م، لكنّ نسخها لم تصل إلى القراء بسبب الأحداث التي وقعت في البلاد ذلك العام، ولعلّها احترقت مع كثير من المطبوعات التي احترقت بسبب الحرب.
16	لا و لا	2000م	الفصحى	فصل واحد
17	العسكر سوسه	2000م	العاميّة	
18	الضرّة	2008م	العاميّة	
19	الهلوسة	2015	الفصحى	

من خلال الجدول السابق، يتضح لنا أنّ الأعمال المسرحيّة للكاتب، تكاد تكون مناصفة بين اللغة الفصحى والعاميّة.

قائمة المصادر

1. أقدوره سرّاق المعيز، مسرحيّة، علي محمّد ناصر، العرض 1998م، لم تنشر.
2. اجتياح العاميّة للفصحى في وسائل الإعلام المرئية، (المظاهر والآثار وسبل المواجهة)، صابرين مهدي علي أبو الريش، بحث منشور ضمن ندوة الفصحى والعربية في وسائل الإعلام، منشورات مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربيّة، المملكة السعوديّة، الرياض، الطبعة الأولى، 1438هـ : 2016م.
3. البحث عن اللغة المسرحيّة الثالثة، مقالة، أحمد علي البحيري، مجلة الاتحاد الإماراتية، 16 يناير 2013م، الموقع الالكتروني: Www.alitthad.ae.
4. بالفصحى المبسّطة، الصراع الأبدي ومسرحيّات أخرى، أحمد كمال سرور، مكتبة النهضة المصريّة، الطبعة الأولى، 1954م.
5. تجليّات اللغة المسرحيّة على النصّ والعرض، عبد العزيز بو شلالق، دراسة، جامعة محمد بو ضياف، المسيلة، الجزائر، 2015م.
6. تفسير ابن كثير، للحافظ ابن كثير، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ : 2003م.
7. الدم دائما أحمر، مسرحيّة، علي محمّد ناصر، 1973م، لم تنشر.
8. رقصة البندول، مسرحيّة، على محمد ناصر، منشورات اللجنة الشعبيّة العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، 2006 : 2007م.
9. الازدواجيّة اللغويّة في الأدب نماذج شعريّة تطبيقيّة، مهى محمود العتوم، مجلّة اتحاد الجامعات العربيّة للأدب، المجلد الرابع، العدد الأوّل، 2007م.
10. زفاف العنكبوت، مسرحيّة، على محمد ناصر، منشورات اللجنة الشعبيّة العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، 2006 : 2007م.
11. صحيح البخاري، كتاب الطب، باب: إن من البيان سحراً، رقم الحديث (5767).
12. الصراع بين الفصحى والعاميّة في المسرحيّة، محمّد غنيمي هلال، مجلّة الكاتب، العدد العاشر، يناير 1962م.
13. الصفقة، مسرحيّة، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، الناشر، مكتبة مصر.
14. العاميّة الليبيّة من فصحى تدرّجت إلى عاميّة تفصّحت، دراسة، علي فهمي خشيم، مجلّة مجمع اللغة العربيّة، العدد التاسع والثمانون، القسم الأول، شعبان 1421هـ، نوفمبر 2000م.
15. فجر كالرعد، مسرحيّة، علي محمد ناصر، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1983م.

16. في أدغال المدن، مقال منشور على الموقع الالكتروني، المعرفة m.marefa.org، بتاريخ 22 ديسمبر 2011م، عن مقال لإبراهيم العريس.
17. في الأدب والنقد، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
18. قالبنا المسرحي، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، الناشر، مكتبة مصر.
19. قضيّة اللغة في الحوار الأدبي، سمر روحي الفيصل، محاضرة منشورة في مركز زايد للتراث والتاريخ 2003م.
20. قضيّة النصّ المسرحي بين الفصحى والعاميّة في مصر، دراسة، سيّد علي إسماعيل، منشورات المؤتمر الدولي الأوّل حول قضايا المسرح في العالم العربي، الإسكندريّة، 1996م.
21. لسان العرب، لابن منظور، دار المعارف.
22. اللغة الثالثة في مسرح توفيق الحكيم، مسرحيّة الصفقة نموذجا، دراسة أسلوبيّة في لغة الحوار، سليمان محمّد عبد الحق، دراسة، المؤتمر الدولي الثاني للغة العربيّة، دبي، 2013م.
23. لو، مسرحيّة، علي محمّد ناصر، العرض 1997م، لم تنشر.
24. ليبيا مائة عام من المسرح، هكذا تكلّم المسرحيّون، 1908: 2008م، إعداد، نوري عبد الدائم أبو عيسى، الجزء الأوّل ،منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ليبيا، الطبعة الأولى، 2013م.
25. مجموعة روايات صبري التمثيليَّة، عثمان صبري، الجزء الأول، 1922م.
26. محاضرات في فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الشخصيّة، علي أحمد باكثير، الناشر، مكتبة مصر.
27. المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في ليبيا، إعداد، البوصيري عبد الله، الهيئة العربيّة للمسرح، الأمانة العامّة، الشارقة، الإمارات العربيّة المتحدة، الطبعة الأولى، 1430هـ، 2009م.
28. مدونة المسرح الليبي (الجزء الأوّل)، عبدالله سالم مليطان، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفنّي، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 2008م.
29. المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979م.
30. المسرح العربي دراسات ونصوص، محمّد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1963م.
31. معجم اللغة العربيّة المعاصرة، أحمد مختار عمر وآخرون، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008م.
32. معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبه، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، 1984م.
33. مفردات أهل برقة في غريب ألفاظ الحديث النبويّ والأثر، دراسة، محمد أحمد الوليد، مجلّة كليّة الآداب، جامعة بنغازي، العدد 36، سنة 2012م.
34. الموناليزا، مسرحيّة، علي محمّد ناصر، العرض، 1999م، لم تنشر.