

الخطاب الشفهي الجزائري والفرجة المسرحية

The Algerian Oral Discourse and Theatrical Fordja

د. عبد الكريم غريبي¹¹ المركز الجامعي أمين العقال الحاج موسى آق أخاموك تامنغست، الجزائر،

ghribi.abdelkrim@cu-tamanrasset.dz

تاريخ الاستلام: 2020/09/29 تاريخ القبول: 2020/11/24 تاريخ النشر: 2020/12/31

الملخص:

يعد المسرح مرآة تنعكس من خلالها جميع الروافد اللغوية والأدبية والثقافية، وبما أن المسرح يتميز بالوجود المزدوج من الزمانية "الأدبية" والمكانية "الحيز الفرجوي" تصبح فيه اللغة بشكل أو بآخر في بؤرة تقاطع هذا التجاذب وتتشكل طبيعتها وخصائصها.

تسعى هذه الدراسة إلى طرح مسألة الخطاب الشفهي الجزائري المسرحي بين المنظور والإنجاز، من خلال مساءلة الطبيعة الإشكالية للمكوّن اللغوي الشفوي الدرامي وروافده الداخلية والخارجية، التي أسهمت في تكوين أهم خصائص المنظور ووظائفه والمنجز الفرجوي المسرحي في الجزائر، وتعزيزه بمقاربة نقدية لآخر أنموذج من الخطاب الشفهي لـ عبد القادر علولة، بأدوات التحليل والوصف الإجرائي والتفسير والتعليل.

كلمات مفتاحية: المسرح الجزائري؛ نظرية الدراما؛ الخطاب الشفهي؛ اللغويات الاجتماعية؛ الاجتماعي الثقافي؛ الفرجة المسرحية.

Summary:

The theatre is a mirror through which all linguistic, literary and cultural tributaries are reflected, and since the theatre is characterized the dual temporal and spatial presence "literary" and "spectacular". in which the

language more or less becomes the focus of the intersection of this attraction and forms its nature and characteristics.

This study seeks to raise the question of the Algerian theatrical oral discourse between perspective and achievement, by questioning the problematic nature of the dramatic oral linguistic component and its internal and external tributaries, which contributed to the formation of the most important characteristics and functions of the perspective and the theatrical spectacular achievement in Algeria, and to strengthen it with a critical approach to the latest model of the oral discourse of Abd-el-Kader Alloula.

Key words: Algerian Theater, Drama Theory, Theatre Speech; Sociolinguistics; Sociocultural, Theatre Spectacular.

★ المؤلف المرسل: د. عبد الكريم غريبي، ghribi.abdelkrim@cu-tamanrassé

1. مقدمة:

يعد المكوّن اللساني المتعدد اللهجات في الجزائر، أحد المقومات الأساسية للممارسة الثقافية الشعبية بما يمثله من تراث المجموعة الوطنية، لم ينل حظه إبان الاستقلال من الاعتراف والاهتمام الرسمي، حيث تحمّل العبء الأكبر بسبب المفارقات الإيديولوجية والسياسية، ومنها على سبيل المثال، تضارب منطلقات بعض النخب حول الاعتراف بالثقافة الشعبية مادة ولسانا. يرى المؤرخ والمفكر أبو القاسم سعد الله «أن رواج الشعر الشعبي دلالة على شغف الثقافة الأدبية في البلاد، فهو من الناحية الجدلية المحضة ضدّ الثقافة ودليل على انحطاطها»¹، ونجده في موضع آخر يرى في هذا الأدب الشعبي «أنه يكشف كثير من الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فالقصيدة الشعبية من هذه الزاوية وثيقة مهمة تدرس من خلالها الحياة وتتخذ منها المعلومات والمواقف ثم تترك. فالعودة إلى

الشعر الشعبي ضرورة من ضرورات البحث، ولكنه لا يدرس كنموذج أدبي أو فني نستشف من خلاله رقي الثقافة وسمو الذوق والمشاعر وجمال التعبير»².

وعلى الرغم من هذا الحكم القيمي الذي ينزع عن الأدب الشعبي قيمه الجمالية والثقافية. كان لازماً غداة الاستقلال، التُّهوض بهذه اللُّغة التي أصابها الانحطاط والتَّهجين في كلِّ المجالات الاتصالية، ومنها المسرح الشعبي الذي يخاطب الجماهير ويتكلم لُغتها.

إنَّ الكلام الشفهي اللفظي في الجزائر مركب لساني متعدد منه (الفينيقي والعربي والبربري والإفريقي والتُّركي والفرنسي والإسباني والإيطالي والإنجليزي)، وتتشكّل تقاطعاته رصيذاً كلامياً، يرسم جغرافية الممارسة السوسيو-لسانية وطبيعتها، ومنها الخطاب المسرحي في بنياته ومضامينه، وبشخصياته وسياقاته ومختلف المُتمثلات الثقافية. هذا ما جعل المسرحيون الرواد يولون كل الاهتمام للفعل الكلامي باعتباره أحد أهم الروافد المؤسسة للبنية المسرحية لما بعد الكولونيالية؛ هذا ما يطرح علينا إشكالية تحديد طبيعة المُكوّن اللساني الشفهي وأهم روافده الوطنية والعالمية، وكيفيات تموقعها في سياقات الممارسة وإنتاج الخطاب المسرحي، لذلك توخينا مقارنة منهجية سوسيولسانية ثقافية ودراماتورية، تُسائل وتفسر أثر المُكوّن اللساني اللهجي في التصور النظري والفرجوي للتعبير المسرحي في الجزائر الذي نحصره منهجياً بين 1926 و 1992.

2. الروافد السوسيولسانية والثقافية للمسرح في الجزائر:

1.2. اللغة والكلام:

يجب الإشارة منهجياً إلى العلاقة التبادلية بين الشفاهية اللفظية واللغة المعيارية، حيث يعد فرديناند دوسوسير (1857-1913) Ferdinand de Saussure أول من لفت الانتباه إلى أولية الكلام الشفهي اللفظي وعلاقته باللغة، وباستحداث علم وظائف الأصوات وعلاقته

باللغة بالتركيز على أصوات الكلام وشفاهية الثقافات، انفتحت المقاربات على علاقة اللغة بالمجتمع والاتصال وأشكال الخطاب، أهمّها ظاهرة العلاقة بين الشفاهي والكتابي، وقد ثبت أن اللغة باعتبارها ظاهرة شفاهية مسموعة محكية تعد أهم وسيلة اتصال تتعدى الأصوات والإشارات إلى تشكيل الفكر، لذلك كان قدر الشفاهية المحكية التأسيس للشفاهية المكتوبة واللغة المعيارية ثم الشفاهية الإلكترونية، ولنا في الظاهرة السوسiolسانية الملحمية الهومييرية والشعر العربي، وتعدد قراءات القرآن التي لم تهمل لهجات العرب لتيسير قراءته، ومدارس اللغة العربية التي قامت على السماع والقياس أبلغ دليل على ذلك.

نشير في هذا المجال على سبيل المثال لا الحصر أنّ «استحداث الموشح والرّجل الأندلسي أحدثا أهم تحوّل سسيو-لساني ثقافي أدبي وفني في الشمال الإفريقي، وبالموازنة بالتححر الموضوعي من "عقدة التمشق" إلى التححر الشفهي اللهجي والأسلوبي بمزج اللغة الفصيحة باللغات الشعبية الدارجة بلهجاتها الأصلية والدخيلة في الاستعمال الصوتي واللفظي والأسلوبي والفني³»، وما ترتب عنه من ظهور نماذج نوعية من الثقافة الشفاهية كالأدب الشعبي مادة وأشكالا وموضوعا ومضمونا وأسلوبا، مثل الشعر الملحون بأغراضه وأشكاله وأوزانه، التي ارتبطت بالموسيقى والغناء بتنوّع أشكاله الحضرية منها والبدوية، التي ترافق مختلف الطقوس الاحتفالية والفرجوية، بالإضافة إلى فنون القول والحكي القصصي. يرى مصطفى الأشرف «أنّ اللّغة باعتبارها هذا الوسيط الإنساني بين الماضي والحاضر الحافل بكلّ الأبعاد المرتبطة بالمكان الترابي والمعنوي الذي يُمثل الوطن والثقافة، تمّ تحقيقه تلقائيا بالمحافظة على استمرارية الماضي في الحاضر بالعناصر الاجتماعية والثقافية وبأفعال إحيائية حاسمة، وإذا كانت بمثابة خصائص وطنية حاصلة، تصبح هدفا يجب العمل على بلوغه من خلال جدلية متواصلة بهذا المُتبعي الحيّ»⁴. هذا الوسيط الحيّ

بوظائفه المتعددة يبقى يمثل الأنا العميق الذي يُعبر عن نفسه في الذات الجماعية، ويعكس أنماط التفكير والتعبير بواسطة منظومات المبادئ والمسلمات التي توجه تَمَفُّصُ خصوصيات اللغة في التمثيلات والمعاني والمباني، إنها هذه اللغة التي نضحك بها ونبكي وتعكس رؤيتنا للعالم، هذا الوسيط الحميمي المشترك بين الذات والجماعة والأنا والآخر والتواصل خارج التصنيفات القيمة.

2.2. الحلقة: فضاء الثقافة الشفاهية والفُرجة الشعبية:

هي شبه مؤسسة ثقافية مستقلة عن السلطة الرسمية بأصنافها الدينية والإدارية والسياسية. فضاء فرجوي تنعكس فيه ومن خلاله مُتمثلات المجتمع في سياقات شعبية، مادةً وموضوعًا وأداءً، في مقابل الحلقات المستمدة من عالم الثقافة المعيارية الرسمية مثل حلقات الإفتاء والقضاء أو الخطابة والتعلم والتلقين، وكذلك الحلقات السياسية الرسمية المعلنة أو السرية بأصنافها. تنتمي الحلقة الشعبية إلى مجتمع "ثقافة العامة" الآتية من عالم الهزل والسخرية و"الباروديا" والمحاكاة والارتجال، تتناول الموروث السوسيو ثقافي والديني والأدبي وتخترق المحظور، وتعكس مفارقات المجتمع بكل أطيافه. دون أن تهمل مختلف الأحداث المحلية والقومية والدولية منها: (حكايات السير والغزوات، المقاومة الوطنية، التأريخ للتحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية ومفارقاتها. الحلقة الشعبية خزان حي للتراث الثقافي والأدبي واللساني والفني المتجدد بين الماضي والحاضر. الحلقة الشعبية فضاء تفاعلي بين العرض والجمهور، تختار زمنها ومكانها وعفوية اختيار مادتها ومضامينها وألوانها، تُملئها عمليات استلهاً وامتلاك أسرار المتلقي وتوقعاته من خلال التجوال والتنقل المكاني والثقافي والسوسيو لساني.

لقد مثل هذا الرافد السوسيوثقافي واللساني منطلقا تأسيسيا للتجريب المسرحي لدى رواد المسرح في الجزائر، من أهمها تجربة عبد القادر علولة الذي يرى في ذلك أن « اللغة والكلمة وفن القول المحكي والسماع في الحلقة الشعبية، أساس الفرجة والمعرفة والتواصل، التي تلتقي مع أشكال متعددة في إفريقيا والحوض المتوسطي ومن أهمها كوميديا الفن "ديلارتي" في إيطاليا التي أسهمت في تشكيل نموذج مسرحيا كاملا»⁵.

2.3. أثر البريختية الملحمية في المسرح الجزائري:

إن المهمة الأساسية للمسرح البريختي (1898-1956) تتمثل في طبيعة الحكاية التي تدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث أمامه والحكم عليه من خلال بثّ المعنى عبر عمليات التماسف⁶ La distanciation آلية تُحرّر الظواهر من سمات المؤلف من أجل فهمها وتغييرها حيث « تصبح العملية المسرحية لا ترمي بالمتلقي المُشاهد في نهر الحكاية تجرّفه دون أي اكتراث هنا أو هناك، بل يجب تنظيم وعقد الأحداث من أجل شدّ الانتباه إلى مطبّات هذه الأحداث، إنها تاريخا نية مزدوجة تجمع بين تاريخانية⁷ Historicismation شخصية مُمثّلة في التوقعات الجمالية والأيديولوجية من ناحية، وتلك التي ترتبط بالعمل في المضمون الجمالي والاجتماعي، وقابلية النصّ لمُختلف التأويلات⁸».

هكذا تصبح الإيمانية الاجتماعية والتماسف في المسرح البريختي من أهم الآليات لوصف الطريقة التي تحدد معادلة وظيفة الممثل والمخرج والمتفرج وترتبط بمفهوم التصور والأداء بأكمله، الذي يعيد النظر جذريا في الدراما الأرسطية بتحديد حالة الخطاب والبناء الدرامي والأداء، وإنتاج الحدث المسرحي واستقباله؛ وذلك «باستحداث آليات وكيفيات تشكيل قدرة المؤدي على تحديد العلاقات الاجتماعية والاستراتيجيات. وكيفية الإشارة إلى أصول الفئة والمجموعة، ووضع قضايا الناس وأشكال الصراع»⁹. بذلك لا يبقى الممثل والمتلقي في

وضعيّات الغموض أو والوهم من خلال تحويل الدراما عن الوظائف المفاهيمية والميتافيزيقية ومن الوظيفة الغرائزية والنفسية إلى الوظائف الاجتماعية والأيدولوجية.

إن تبني البريختية في الجزائر لم يكن ترفاً ثقافياً، بل بسبب الحقائق التاريخية في الجزائر والتقاطع الأيدولوجي وبنية الثقافة الشفاهية ذاتها، ممّا جعل المسرحيين يلجؤون إلى تكييف النصوص التي تتناول المشاكل المتعلقة بالخطاب السياسي وبناء مجتمع اشتراكي، حيث سيطرت النصوص البريختية في البداية المترجمة منها أو المعدلة أو المقتبسة أو المستوحاة شكلاً على المسرح مع ولد عبد الرحمن كافي، وكاتب ياسين، وقدر النعيمي، وحاج عمر، ونور الدين الهاشمي، وعبد القادر علولة، وعثمان مختار، والطيب دهيمي، وغيرهم من الهواة والمحترفين، ممّا سمح لهم بمراجعة ممارساتهم الخاصة بشكل شامل، بالاشتغال على عدد من العناصر الجمالية والتقنية والسند الأيدولوجي، لتنفيذ تجاربهم الجماعية أو الفردية بمقاربات نظرية وتطبيقية نوعية متفاوتة، تتأرجح بين التناول الآلي والاستتساخ أو التناول النقدي ومحاولة التجاوز كما هو الحال في تجربة عبد القادر علولة.

سمح اختيار الشكل الملحمي بتوظيف اللوحات المشهدية والسردية المستعارة من النظرية البريختية بالمرور تدريجياً من الكتابة الجماعية التي عززت ظاهرة "المشاركة" وتسمح بالأرضية التي تقضي إلى الحوار ومناقشة القضايا المجتمعية والثقافية والمسرحية، والسعي إلى الاتصال المباشر مع الجماهير من خلال التجريب على اللغوي والأدائي والفرجوي والفضائي، غير أن سوء الترجمة أو التكييف إلى اللغة الشفاهية، غالباً ما تميز باختلالات شوّهت بعض النصوص البريختية، وأفقدت طابعها الأيدولوجي ومعالمها الجمالية الأساسية، بسبب تداخل المرجعيات الدراماتوجية، حيث ظهرت القطع المترجمة أو المعدلة من نصوص بريخت لا تتوافق مع الخطاب الشعري والفلسفي والأيدولوجي للمؤلف، وقللت

بشكل كبير من نطاق الحالات الجمالية. حتى على المستوى السردى فإن وضع البناء الدرامى البريختى الذى يتميز بفواصل متتالية ويعمل كسلسلة من الروايات الدقيقة غالبا ما يفسح المجال لبنية خطية تشوّه الخطاب المسرحى الأولى، ويختفى البعد الشعري، لصالح النسخ والتماثل الاعتباطي الذى يمنع تنفيذ المواقف الملحمية، كما أن التركيز على استخدام تأثير التماسف الآلى أظهر سوء استيعاب البناء الدرامى بشكل لا يساعد على توضيح العمل البريختى الكلى. بسبب عدم تلاءم العناصر اللغوية والشعرية والمرجعيات البلاغية والدلالية التى تساهم فى تنفيذ المعاني المختلفة للمسرحية من ناحية، وسوء تقدير العلاقة المركبة بين تقنية مَشهّدية اللوحات المستقلة نسبيا وأسلوب تنفيذها فى وحدة استطرادية وسردية.

يرى أحمد شنيقي أن « اشتغال ولد عبد الرحمن كاكى على النصوص البريختية بأسلوبين سرديين مختلفين، يمزج بين الأسلوب البريختى وأساليب شعرية الأدب الشفهي؛ وعلى الرغم من إنقائه للتقنيات الإخراجية لمسرح بريخت، فإنّ هذه العملية التوفيقية لمنظورين دراميين مختلفين لم تبلغ مداها الإبداعي بإهمالها المرجعيات الأسطورية والفلسفية والإيديولوجية والجمالية، بسبب الاستنساخ الآلى، ممّا أثر فى تجارب بعض الفرق المسرحية الهاوية للمقاربات البريختية»¹⁰. شرع عبد القادر علولة فى مرحلة لاحقة التخلص من هذه التأثيرات السلبية للاقتباس والترجمة بتعميق البحث التدريجي بالتأليف المسرحي ضمن المرجعية البريختية ولكن بمنطق "هنا والآن" باستراتيجية تجريبية القطيعة والتقاطع الذى يضمن استقلالية الخطاب الشفهي شكلا ومضمونا من ناحية، ويؤسس لمنظور مسرحي يقوم على التراث الشعبي وتراكم التجارب المسرحية السابقة وإعادة تكييفها.

3. الخطاب الشفهي بين التصور والمنجز المسرحي

1.3. الشفاهية اللفظية في المنظور المسرحي:

المسرح هو مكان الكلمة الحية والتجسيد، وإعادة التجسيد، مكان المحاكاة، والمُمَثَّلَات، وصدى الحقائق والواقع الحي المجرد والمتوقع. اللعبة المسرحية ليست تقنية أو نهجا يمكن أن يكون من خلالها أداة للتعلم اللغوي أو الأداء الأمثل لسانا فقط، بل تمثل أحد مسارات المعرفة البشرية التي تتطلب خبرة كلية ومشاركة في المسألة اللغوية عموما، وعليه يصبح الكلام اللفظي المسرحي في قلب الخبرة المشتركة بين التعبير والتفكير، وفي هذا الوضع ما يربط اللسان والمسرح بمفهوم الصياغة والإنجاز والاتصال. على أساس هذا المنظور، نجد أن المسرحيين في الجزائر يعيدون النظر في الإشكالية اللغوية ويقترحون بدائل ضمن الرؤية السسيوثقافية واللسانية والاتصالية ذاتها، وهي تخص الاشتغال على العلاقة التبادلية بين اللغة المعيارية والشفاهية ذات الاستعمال العام، باعتبارها مادة للاستثمار اللساني المفتوح على التعدد من حيث المبنى والمستويات الدلالية ومختلف الحقول المعرفية والدراماتوجية والإيديولوجية. إنها لغة "وسيطية" تقع بين الدارج والفصح مع التنوعات اللهجية المختلفة، التي تمثل لسانا اللغة الوسيطة « *intermédiaire* » التي يُمَثِّلها فطاحل شعراء الملحون وشعراء التروبادور الجوالون والقصاصون وما تناقلته الذاكرة الشعبية عبر الأجيال. هذا التراث الذي طَبَعَ البنية الكلامية الرائدة في المسرح بأنساقه التركيبية الشعرية الفنية والإيقاعية والدلالية شكلاً ومضموناً.

هذه اللغة / الوسيط المسرحي ذات التنوع اللهجي، تمثل ثنائية لغوية لهجوية إيمائية وأخرى شعرية، تهدف إلى إنتاج قاموس كلامي لفظي بآليات تفسيرية ودلالات جديدة أثرت بمستويات متباينة في السياقات الإبداعية اللاحقة. يرى عبد القادر جفلول أن اللغة

بمسرحية **جُحَا** (1926) لأحد رواد المسرح الجزائري **سلال علي** المدعو **علالو**: «لا تصبح الثقافة فيها فعلاً معيارياً *normative*» بل تصبح **فُرْجَة**، فاللغة تَخْتَرُق صرامة نظام الإلقاء في ثوبه الغربي أو المشرقي من أجل إثارة الضحك، حيثُ إِنَّ الاشتغال على اللغة من خلال الأداء اللساني للممثلين واللعب الكلامي، يَتِمُّ بقَوْل الواقع المعيش ونقله بمستويات كلامية مُتعدّدة، حقاً بلُغة شعبية، لكنها ليست لغة سُوقية، فَمِنْ خلالها يتحدّث وترسم لغة الحَدَم وكذلك الملوك»¹¹.

إن اللغة في هذا المستوى كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى إعادة الصياغة والإنتاج الشفهي عبر هذا الوسيط الكلامي الحياتي واليومي، للوصول إلى العامة الغالبة من الجمهور المُستهلك للفُرْجَة الشعبية. ونجد **محي الدين باشطارزي** بدوره يكشف لنا عن منظور آخر من هذه الصياغة اللغوية في مسرح الرواد: «إِنَّا نَمزج في المسرحية الواحدة بين العربية الأدبية والعربية الدارجة، ففي المَشاهد الكوميديّة البسيطة نَفْسَح المَجَال للغة سُوقية العوام من الناس، أمّا بالنسبة للحِوَارَات الأكثر ارتقاءً مثل حِوَارَات الحُب وخطابات ومُحاورَات الشخصيات ذات الأبعاد الخاصة فإنّنا نستعمل العربية الأدبية»¹². بَعْض النَظَر عن المقاربات المختلفة للتوظيف الدرامي للمركب اللساني لدى رواد "الجزارة" المسرحية، فإنّ هذه الوظيفة تبقى أكثر ارتباطاً بطبيعة ومُقتضيات الجمهور والفُرْجَة والاتصال، منها إلى الوظيفة الشعرية الدرامية ومستوياتها المركبة.

ينتقل منظور الخطاب الشفهي في مرحلة لاحقة من التأسيس للتجريب المسرحي إلى نقلة نوعية حيث يَعتَبَر **كاتب ياسين** أنّ «الكلمة في المسرح تأخذُ بُعداً شِعْرياً» *poétique* وتصبح فعلاً مَلْمُوساً ومادة إنسانية، إِنَّا نُلَاحِظ جمهوراً يصغي إلى شيء ما لا علاقة له بالتجريدية الشّعرية أو لكلام مُنغلق حَوْل نفسه بارد وضعيف، في المسرح

تكون الكلمة غير ذلك تماماً»¹³. إن اشتغال عبد القادر علولة على الكلمة في سياق تجريبي مخبري جعله يبلور منظوره الخاص للكلمة باعتبارها علامة ذات دلالة شاملة، يتم استخلاصها من الواقع اليومي المعيش، الذي له خصوصيته ورموزه الأنثروبولوجية والسوسيوقافية واللسانية والجمالية للممارسة الكلامية عامة، ولأشكال الحلقة والقول والمدايح في الفرجة الشعبية، بمسألة النصوص المدونة والملفوظة للشعر الملحون والأساطير الشعبية، وأشكال الأدب الشعبي والتراث العربي كمنافرة عامر وعقمة، الحكايات والقصص من أمثال ألف ليلة وليلة وحكايات أبي القاسم البغدادي، وكليلة ودمنة، ورسالة الزوابع والتوابع، المقامة والتعازي وغيرها. جعلته ينفذ إلى أنساق الشعرية الدرامية وينحت منها لغته، حيث الألوان الصوتية تكون في موضع الأداء وتشكل روح التعبير المسرحي.

يرى عبد القادر علولة أن «التعبير المسرحي مبني على القول الممسرح في مجمله والمُجسد في الأشكال ما قبل المسرحية كمظهر ثقافي وفني مبني على الشعر الذي يُعتبر فرعاً من النشاط المسرحي وفيما يخص الخطاب السردى فإن الحركة لا تكون غائبة نهائياً لأن القول يمثل صورة الفعل كذلك»¹⁴. هو قول مقترح يُسند الخطاب والأداء، ودور المُتلقي هو تجسيد الحركة في مُخيلته بتركيب العلامات وتقنياتها، بناءً على ما يتلقاه من (أصوات، ودلالات) تمنح له حرية تخيل الصور وتجسيد الفكرة. يرتبط تعريف آن أبرسفيلد Anne Ubersfeld للمسرح في علاقته بالدلالة الكلامية عموماً باعتبار «كل العلامات «signes» التي ينتجها شخص ما من خلال المنطوق، تمثل علامات موضوع الكلام، أما بقية العلامات غير اللسانية للعرض (الإيماءات، والإشارات، والطقوس، والاستعمالات لأشياء ما) فهي علامات مسرحية تبقى تمثل صورة الكلام، أي تَمَظْهُراً مُضْمرًا مُجَسِّداً لِلْغَةِ ما»¹⁵.

إنّ مثل هذا الطرح يعرض لإشكالية خصوصية الاشتغال على المادة اللسانية (العلامة) وإنتاج الدلالة المسرحية المركبة، حيث إنّ الفرجة المسرحية كما هي في بعض الحضارات الأخرى، نجدّها تتقاطع مع جُملة من الفنون في تراثنا الثقافي، غير أننا تجدنا نبحت عنها خارج النسق والسياق، بمنطق الإسقاط الآلي بدل البَحث عنها في الشَّعر وفي الحكايات والملاحم المحكيّة والقصائد المروية أو المغنّاة في تراثنا وكذا الممارسات اللسانية حيث تتشكل العلامات الكلامية الأصلية. يرى عبد القادر علولة أنه «بالرجوع إلى الحلقة فإنّ الفرجة تتركز فيها على الشَّعر التمثيلي فكّل التعبير يكمن في الحكاية وفي صيغها الشَّعرية، بلغة شعبية غنية تمتاز فيها اللغة العربية الفصحى واللهجات المحلية، وبعض اللّغات الإفريقية. ففي اشتغالنا على هذه الأبعاد نهدف إلى تحقيق وحدة كلامية وطنية، في إطار حركية طبيعية للمجتمع من خلال وظائف اللّغة داخل المجتمع، لأنّ الكلام في الوسط الاجتماعي هو أجمل بكثير ممّا هو عليه في المسرح الجزائري، لذلك كان على المسرحي أنّ يُحسن التقاط هذه الأصوات والعلامات ويحوّلها أثناء الكتابة الدرامية إلى صيغ لسانية تحاول الإقناع والتأثير قدر الإمكان»¹⁶.

فالإيمائية تُحدث علاقة مركبة مع السرد، فليس هناك تقسيم بين النّص الملفوظ والأداء الحركي ولكن هو نسق مُركب ديناميكي، فالسرد لا يلغي الحركة بل تكون مدفوعة في المعنى، حيث تُقحم الحركة باعتبارها عنصرا مسرحيا أو عنصرا بنائيا للقول في بعده التجريدي الوظيفي المبني على الخطاب الذي يقترح الصور عن طريق التصوير بالخيال بدل عرض الفعل بدل فرضه، ورغم تقاطع هذا المفهوم مع المبدأ الأرسطي الذي جاء في كتابه فن الشَّعر الذي يقابل فيه المحاكاة بالفعل "mim ́sis" بالمحاكاة بالسرد "di ́g ́sis" عن طريق قص الحكاية بدل عرضها في أفعال الشخصيات. غير أن المسرح الجزائري بقي على

مسافة من هذه الآلية الشعرية الأرسطية مفهوما وإجراء باعتماد التاريخانية والخطاب السياسي الجدلي بدل الأسطورة والإيهام، بترويض واستحداث جملة من وظائف أنماط الخطاب الشفوي السردى والوصفى والحجاجي والجدلي والبلاغي والقاموسي، وأشكال من الوظائف التواصلية للكلام اللفظي كالتعبيرية أو الانفعالية والوظيفة الشعرية أو الإنتباهية والإفهامية أو الوظيفة المرجعية حيث يصبح كل النظام الكلامي المسرحي موضع مُساءلة وتجريب.

2.3. الخطاب الشفهي السياسي والمنجز المسرحي:

1.2.3. الوظيفة الشفهية للخطاب المسرحي:

أستعرض في هذا المبحث قراءة لأحد وظائف الخطاب الشفوي السياسي الذي يشكل خصوصية أغلب الخطاب المسرحي في الجزائر، من خلال أحد مشاهد مسرحية التفاح (1992) لـ عبد القادر علولة.

أ-المشهد : المكان : المرحاض العمومي ، مكان افتراضي بتأثير رمزي.

يستعرض الالتباس العبثي الحاصل بين موقف العامل المشرف على تسيير المرحاض العمومي والموقف المتأزم للزبون /العامل. الحامل لقضية لا تتوافق ووظيفة هذه المؤسسة.

ب-الفكرة: واقع ونتائج التحول السياسي والاقتصادي والسياسي في الجزائر.

الزبون يندفع إلى المرحاض العمومي في حالة متأزمة وهو يشدّ على فمه بقوة ، يلج بنا الخطاب في عالم افتراضي مباشرة دون أية مقدمات، في مشهد ملتبس مركب الأبعاد بين موقف صاحب المرحاض ووضعية الزبون، غير أن الخطاب يحيلنا على صورة مرجعية تعكس مفارقات الواقع :

الزبون/العامل:

« دخلت لقصر العدالة نصيب الدعوة تغلي... الشعب الشعب النساء ورجال عزّاب ودراري... دالة طالعة مع الدرج دالة فاطمة الطريف ودالة دايرة مع الحيط... وصلت بمشقة لباب وكيل الدولة نصيب نساء مربعين دايرين تستيفة ويتباكوا... سألت على ما صاير قالت لي وحدة منهم راجلي كان محكوم عليه بالإعدام... طلقوا سراحه وطلبوا منه السماح قالوا له غلطنا... غير قالوا له راك حرّ تَقَشّش ومات راه هنا مكسّل عند الوكيل ما شَهِدوا له ما غَسَلوه... قالوا بيّوه قبل للمستشفى بقعد يومين والّا ثلاثة عاد بيّوه لنا... يا لطيف شافني الشرطي نتكلم مع المرأة سبّني وجاء قاصدني معول... احترموا العدالة قال... وخّر على النساء. قادرونا شوية... لَر... لَر بعدّ على المرأة. هذوك راه عندهم الموت... واش خاصك؟.. حكيت من البداية قلت له مرتي حاملة وتتوحم على التفاح... قال لي أنا راجل وراي نتوحم على الزيت.. مرتك حاملة وانت اتّبع في النساء.. حشا يا سيدي... زيد.. حكيت له على المصنع اللّي انسخط... قال الشيء معقول. بلاندا زادت في السرعة. هذه هي العصرية... كيفاش بغيتونا نلحقوا اليابان والمريكان إذا ما زدناش في السرعة... ولكن قلت له أنا عندي حق. عرثي دمي خبزي؟.. حيت نشوف وكيل الدولة على هذا باش يراي عليا... وكيل الدولة مشغول اليوم راه متعازب مع المحامين... راهم في إضراب... أعطيني راي. وين نروح نشتكى؟ شدني من الكتف وجزني قلت في نفسي هذا نهاري. بَعْدني على الغاشي وقال لي ننصحك في سبيل الله. هذه القضية غير ما كان لاه تقدموها لهذه المحكمة. اللّي قادر يشري مصنع ويهدمه قادر يشري العدالة ويسوسها... إذا تساعفوني قدموا الشكاية للأمم المتّحدة وشوفوا إذا عندكم عرف لهيه... هنا الدعوة راها مرونة.. شوف لهذوا... جرّني ووزّالي نشوف تحت الدرج... شوف اثنا عش واحد. الأب الأم وعشر دراري... شوف بيهم بقشهم. راهم بياتوا هنا واحنا ضاريين عليهم التّح. خرّجهم الشرع من سكنتهم. أكثر من عشرين عام وهما ساكنين ويخلصوا في كراهم... مول الدار خرّجهم ما صابوا لوين مساكين. طالبين من العدالة اللّي خرّجتهم تسكّنهم ولو في السجن. روح.. روح الله يهوّن عليك¹⁷.

نحن بصدد بُنية سردية تُمثّل العنصر الحاسم في الخطاب الشفهي، حيث تصبح المعاني آليات مرجعية أكثر من كونها كاشفة، لأنها تعمل على تحقيق عملية العرض في

مستوى البنية السطحية، لتصبح كاشفة للخفي في مستوى البنية العميقة، ويتبلور عبر الازدواجية والغموض، والمفارقة لقيم تركيبية موزعة في المستويين السطحي / العميق، وتُمثل المكونات نفسها بقيم دلالية مختلفة، إلا أن النص الظاهر يبقى مرتبطاً بقيم النص الخفي المقصود، ولا يكتمل معنى النص إلا في هذا الارتباط بأكثر أو أقل وضوحاً، مما يؤكد على دور اللعب الكلامي كوسيلة في تحقيق الأهداف والأغراض أو ما يمكن تسميته بمفهوم الكفاية والقدرة أو المهارة. إن شكل التعبير في فعل اللعب الكلامي الشفهي من المدونة السابقة يُحيلنا على العلاقة المتعارضة داخل وضعيات الخطاب ومرجعياته، بين الخطاب المعياري والخطاب اللهجي من خلال ازدواجية أفعال اللغة ووظائفها، تركيباً ودلالة ومرجعاً. فاللغة المعيارية نجدها في المستويات اللغوية تحافظ على مبنائها وشكل نطقها معيارياً، غير أن مقابلتها بالخطاب الشفهي اللفظي تتحوّل إلى لغة كاشفة بل مدمرة لحقيقة مطبات ووظائف هذه اللغة المعيارية ومفارقاتها.

الخطاب المعيارى (الشعار)	-الخطاب اللهجى (الواقع)
قصر العدالة	الدعوة تغلى
وكيل الدولة	راه متعابر مع المحامين
الشرطى	سبّنى وجاء قاصدنى معول
الشرع	خرّجهم من سكنتهم
المصنع	انسخط
العصرنة	هى الزيادة فالسرعة

هذا الخطاب المعيارى نجد مادته وموضوعه يتحدّدان عبر الخطاب اللهجى العبثى الساخر الذى يتلاعب بمعانيه ودلالاته حيثُ تنكشف قيمه الضمنية، فى المستويات الوظيفية

والممارسة من خلال جدلية العلاقة بين اللغة والفعل، وبين الوضع المعياري والوضع الشاذ. وعليه يصبح الخطاب الشفهي اللفظي يتسم بالوظائف الكلامية التالية:

أ- قلب القِيم بإعادة تشكيل وظائف الخطاب المعياري ووضعه في سياق مرجعياته.

ب- وظيفة التعبير اللهجي يتشكل داخل سياق حبكة البنية الدرامية وليس خارجها.

ج- يشكل التعبير اللهجي الأبعاد الانفعالية الخلفية المتأزمة، بمنطق المتعة والمرح والتخفيف من المباشرة وتجاوز الألم بالباروديا والسخرية، وفي الوقت نفسه التثديد والفضح للقبح من خلال تفسير معيارية القِيم المغلوطة ودلالاتها، وإنتاج الأفكار جدليا، من خلال المعادلة المركبة التالية :

اللغة المعيارية تصبح خطاب : شعار / معياري / وهم = خطاب السلطة

اللسان اللهجي يصبح خطاب: واقع/ شفهي / حقيقة = سلطة الخطاب

2.2.3. الوظيفة الفرجوية للخطاب الشفهي:

إنّ حياة النص المسرحي لا تتحقق دون تشكيله أدائيا ليصبح عرضا وفرجة على المسرح غير أنّ هذا التصويت المسرحي عند عبد القادر علولة لا تتحقق كفاياته دون روافده السوسيولسانية والثقافية الدراماتورية والتلوينات النغمية والإيقاعية والدلالية الخاصة، التي تتشكل من خلالها القنوات والشفرات المحددة لحياة نص الفرجة النهائي، هذه الطريقة من الكتابة تصبح اللغة في بؤرة الجاذبية بين الأدبية والفرجوية. إنّه عالم من الانفعالات والعبارات والجمل والإيماءات التي تتطلب شكلاً من أشكال الصياغة ترتبط بالزمان والمكان في بعده التاريخاني(1992/الجزائر) أي "الهنا والآن" فرجة، والوضع والموقف صورا وإدراكا، إنها كتابة وأداء مشهدي يحتاج أيضاً إلى ممثل بنوعية أدائية خاصة لتجسيد الصوت والحركة التوافقية ورمزية التأنيث الكلامي، لأنها لغة لا تنفصل عن أدائية الصوت الذي

تكفله شخصيات الجسد المؤدي لها. وبعبارة أخرى هو البيان الملفوظ الذي ينتج وظائف إدراكية وفرجوية مركبة يهدف إلى تشكيل عملية التبليغ لإيمائية أثر صوتي بعلامات مشهديه مزدوجة المرجعية ركحية / فرجوية تقع أمام المتفرجين، وتخليية بمرجعيات ترمي بهم إلى واقعهم الحياتي المعيش والذهني والانفعالي. وتصبح الفرجة وسيطا بين المسموع والمشاهد والمتخيل المرجعي في صور متحركة دون انقطاع، ووسيطا إرساليا ترميزيا تُدخل المتلقي في لعبة فك التشفير التأويلي التوافقي بآلية التماسف المركب الخطاب/الفرجة الذي يضمن عدم الاندماج الانفعالي.

هذا الخطاب يصبح آلة تصوير دقيقة (خارجي/ داخلي/ صوتي/ ذهني/ انفعالي، حركي) حيث ينتقل السرد من الخارج إلى الداخل بأصوات حوارية تستدعي ظهور شخصيات/ أصوات تشترك في تبادل الكلام بإجرائية الفعل وصولاً إلى أصغر تفاصيل بداية الفعل/ الحدث إلى نهايته، أو بتعبير أكثر دقة ارتباط الأسباب والتأثيرات ببعضها البعض في شكل من ردود الأفعال المتسلسلة عبر شبكة بناء الحبكة في سياق التدخلات اللفظية. وبذلك لم تعد الشعرية الفرجوية تفرض نفسها في المسموع، بل تكشف عن نفسها مشهدياً، فلا يبقى الصوت جسدا عاريا يختفي بين الشفاه، بل يصبح التعبير عن شيء يتجاوز المعاني إلى عرض المُتمثلات والمرجعيات المتحركة المفتوحة على الواقع، هكذا تمتلك الأصوات قوة التأثير الفرجوي، وبالتالي تعطي فائضا مكثفا لعلامات الرسالة التي هي في الواقع تتجاوز الكلمات نفسها، وهي في البدء، جملة من المشاعر، تخفي في طياتها مالا يقال، لأن المنطوق قد لا يخلو من سوء فهم تبادل.

لذلك تنفتح الصور على الدلالات الخفية المركبة من الجزئيات إلى الكليات التي تبدأ ب (وحم الزوجة على التفاح المفقود، إلى فقدان والحرمان الشامل للقيم) يتداخل فيها

الذاتي والفردى والجمعى والوطنى والدولى ويصبح الصوت الصرخة و"العيطة" كالعشة داخل هذه الطاحونة. إن الصوت البشرى فى هذه الحالة يؤدى دور الوسيط الأساسى للأفكار، ويبقى تعبير الوجه وكل عناصر الجسد وسائط وعلامات إضافية للتعرف على كل فرد وكذلك خصائص الشخصيات الغائبة الحاضرة، بذلك تدعونا أصوات هؤلاء إلى ما هو أبعد من الأقوال، بل إلى إثارة التوقعات العقلية للأفعال ومنه إلى الوعى بإرادة التغير.

إنّ هذا التبادل المستمر مع الجمهور يتفاعل بلا انقطاع عبر غليان الكلمات التى يتخذها المشهد وسيلة لبناء المعنى، غير أنّه لا يصبح المنطوق لغة وفرجة هو نفسه فى الحديث الحاصل فى الشارع أو فى البيت، لأنه يكون تقويضا للكلام من قبل الصوت السارد. وكل شيء يشكل جزءاً من بناء يتجاوز إطار هذا الخطاب اليومي الذى نملكه لتبادل التعليقات فى محادثاتنا الشائعة، وهذا لا يعنى أن الكلام يصبح كيانا شاذاً متحولاً يخون روح لغة النص أو يخفيها النص المسرحي، بل بث وسياق يشكل الرسالة والأثر الفرجوى ووظيفة الفعل المانع ودعوة إلى التواطؤ وعدم الحياد السلبي.

4. خاتمة:

طرحنا الممارسة المسرحية فى الجزائر المسألة اللغوية منذ البداية إشكالية التواصل المسرحى مع الجمهور الذى يمثل سبب وجوده واكتمال معادلته، ومن أجل افتكاك استقلاليته ومصداقيته الأدبية والفنية، عمل على تحقيق هذه المعادلة فى الممارسة المسرحية حيث اشتغل على تكييف المكوّن اللسانى المعيارى الذى تمثله اللغة العربية الفصحى تراثاً قومياً، واللسان الشفهى الدارج الذى يضمن مسرحياً الوصول إلى أكبر عدد من الناس، ويضمن الوسيط الحى للتعبير عن الواقع، وقد تطلب هذا الإجراء المُتمثل فى المُعادل اللسانى والثقافى والمسرحى تراكمات تجريبية تناولته على طويرين بين 1926 إلى 1992.

مرحلة التأسيس: تمثلت في عملية المزج بين استلهام المرجعيات والمُتمثلات الثقافية للتراث الأدبي القومي والوطني وتكييفه مع الواقع وتكريس منطق تفكير ينسجم والضمير الثقافي الجمعي والذاكرة الشعبية الحية تجربة وثقافة. الاشتغال على المكوّن اللساني الشفوي الذي أسس لمفهوم خاص للمسرح الشعبي في الجزائر. التأسيس لعناصر الفرجة المسرحية الشعبية لتسهيل البث والتواصل، وضمان البناء الدرامي الفني الحواري أو السردى والأدائي، وقابليتها لتشكيل المعاني ووسيلة تشفير الرسائل بواسطة اللعبة الكلامية الفرجوية.

مرحلة التجريب النوعي: شكّلت الممارسة المسرحية التقريبية التأسيسية رصيد المسرح ومعالمه في الجزائر لما بعد الكولونيالية، في مادته ومواضيعه ومضامينه ووظائفه ووسيلة اتصاله، دون عقدة الاكتفاء والانغلاق الماهوي، بل بتعميق الرؤية والتجريب النوعي عبر المحاولات التوفيقية الواعية بين التجارب العالمية والممارسات الفرجوية الشعبية والمسرحية القومية منها والمحلية التي تصبّ في اتجاه التأسيس لمسرح جماهيري شعبي. بلغة خطاب تتشكل عبره أسس القطيعة مع إعادة إنتاج الخطاب الرسمي وأشكاله ووظائفه، وعدم السقوط في الاحتواء والتدجين، بهدف تقويضه وكشف مطباته ومفارقاته. والمساهمة في صياغة كتابة التاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي من ناحية، وتشكيل قنوات الصياغة والتشفير لخطاب مسرحي مستقل وملتزم يتسم بالخلافية ويدعو إلى التواطؤ ويرفض الحيادية دون إهمال الجماليات الأدبية والدراماتورية. إن قضية مصداقية الخطاب الشفوي لا يكمن لسانيا في إسقاط التطبيقات النحوية والصرفية المعيارية، بل تكمن مصداقيته في تحقيق استقلاليته وتجاوزه لشعرية ودلالات هذه المعيارية ووظائفها، باعتبارها أداءً مسرحيًا يخص اللغة الفنية، حيث يعمل كل مسرحي على انتقائها وتركيبها في خطاب نوعي حسب منظوره الجمالي والفني داخل المنظومة الشفوية دون نّشاز، ويحوّل النص المسرحي إلى مدوّنة

مشفرة، بأنواع من النغم، والنبرات، والمحكيات الصوتية، والصوائت والصوامت، والإشارات والدلالات، والحركات، التي تصوغ المضامين والشخصيات والمواقف بهدف الفرجة والتأثير الحسي والمعنوي الشامل.

نخلص إلى أن الخطاب الشفهي يشكل أداة إبداع وتفكير، وأداة مقاومة وقدرة على اختراق وتدمير معيارية الخطاب الرسمي المتعدد بالمنطوقات والملفوظات التي تستطيع تحديد شروط وجودها بالتكليف الحر دون أن تخضع للقواعد سواء اللغوية منها أو الشعرية، والمعرفية منها أو السياسية. ولعل أهمية هذه الأبعاد لا تكمن في قدرة الخطاب الشفهي على فعالية جدلية العلاقة بين الذات والآخر أو العلاقة بين الثقافة والسلطة واللغة بل في قدرتها على المعالجة التاريخية التي تحدد الخطاب في المجتمع والتاريخ الذي يشكل عملية الانتقال من خطاب السلطة إلى سلطة الخطاب.

5. الهوامش:

- 1- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج.2، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1989، ص.311 (بتصرف).
- 2- المرجع نفسه، ج.2، ص.317 (بتصرف).
- 3- محمد عباسة، اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية، مجلة إنسانيات (وهران، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية)، العدد: 17-18، 2002، مبحثي: الموشحات والأزجال، بتصرف.
<https://doi.org/10.4000/insaniyat.8549>
- 4- مصطفى الأشرف، الجزائر الأمة والمجتمع، تر: حنفي بن عيسى، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص.130.
- 5- Entretien avec Abdelkader Aloula, réalisé par Naima hamouda le 15.04.1993,
- 6- التماسف Distanciation آلية دراماتورية تخلق المسافة المزدوجة بين المؤدي والشخصية والموضوع والمتلقي. تحد من التقمص تشخيصا، وتوظف عملية التغريب التي تجعل الموضوع غريبا غير

مألف لدى المتفرج، لتضمن عدم الاندماج الوجداني الكلي أو تعطيل اليقظة الذهنية والنقدية والتوقعات العقلية للمتلقي.

7- التاريخانية Historicisme هي واحدة من أهم الحركات الفكرية بدأت بمنتصف القرن الثامن عشر، وامتدت إلى القرن التاسع عشر، أصبحت برنامجاً ومنهجاً هدفه المعرفة الموضوعية باعتماد التاريخ كعلم مستقل معرفة ومنهجاً وإجراء عن التدخلات الخارجية من السلطات السياسية أو الدينية، واستقلالية عالم التاريخ الاجتماعي والتأريخ Historisations التام للعالم الإنساني، كقوانين علمية مثبتة.

تحول هذا المفهوم Historisation إلى آلية نظرية ودراماتورية أدبية وفنية لتيار سسيو-سياسي، يعتبر أن الموضوع والشخصيات والأحداث والمواقف والمُتمثلات، حقائق تاريخية مادية جدلية وليست مثالية أو غيبية متافيزيقية. ويهدف هذا البرنامج إلى التعليمية والتوعية من أجل التغيير الاجتماعي والسياسي والثقافي، وصناعة التاريخ بدل الخضوع له.

8-Brecht Bertolt , Petit Organon pour le théâtre, Paris, l'Arche. 1963, p. 34.

9- Cheniki Ahmed, Le théâtre en Algérie : histoire et enjeux, Aix-en-Provence, Edisud, 2002.p.80.

10- Abdelkader Djeghloul, éléments d'histoire culturelle algérienne, Alger, E.N.A.L, 1984, p. 124.

11- Kateb Yacine , le poète comme un boxeur, Paris, Editions du seuil 1994, p.47.

12- Entretien Abdelkader Aloula, op.cit.

13-Ubersfeld Anne, Lire le Théâtre II : l'Ecole du Spectateur, Paris, Éditions sociales, 1981, p.81.

14- Entretien Abdelkader Aloula, op.cit.

15- عبد القادر علولة، مسرحية التفاح، الأعمال المسرحية الكاملة، النقاحات الثلاثة، الجزائر، وزارة الثقافة، 2010، ص.11-12.

6. قائمة المراجع :

المراجع العربية:

1. الأشرف (مصطفى)، الجزائر الأمة والمجتمع، ت: حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

2. سعد الله (أبو القاسم)، تاريخ الجزائر الثقافي، ج.2، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1989.

3. علولة (عبد القادر)، الأعمال المسرحية الكاملة، النقاحات الثلاثة، الجزائر، وزارة الثقافة، 2010.

المراجع الأجنبية:

1. Brecht (Bertolt) , Petit Organon pour le théâtre, Paris, l'Arche, 1963.
2. Cheniki (Ahmed), Le théâtre en Algérie : histoire et enjeux, Aix-en-Provence, Edisud, 2002.
3. Djeghloul (Abdelkader), éléments d'histoire culturelle algérienne, Alger, E.N.A.L, 1984.
4. Kateb (Yacine) , le poète comme un boxeur, Ed/ du seuil, 1994.
5. Ubersfeld Anne, Lire le Théâtre II : l'Ecole du Spectateur, Paris, Éditions sociales, 1981.
6. Entretien avec Abdelkader Aloula, réalisé par Naima hamouda le 15.04.1993, Le journal le matin, édition du 15.05.1994, Algérie.

الدوريات:

- عباسة (محمد)، اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية، مجلة إنسانيات (وهران، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية)، العدد: 17-18، 2002، صص. 19-29.
<https://doi.org/10.4000/insaniyat.8549>