بنية النص الدرامي الحلقوي
قراءة في مسرحية "جحا" للشريف الأدرع [1]

يعتبر النص الدرامي أساس العمل المسرحي لأنه يشكل الأرضية الرئيسة للعرض المسرحي باحتوائه مجموعة من المشاهد والفصول التي يستوحيها الكاتب من واقعه المعيش، بحيث تصبح كتابة هذا النص مشحونة بالرموز والإيحاءات، والدلالات التي تعبر عن الهوية الوطنية والقومية، ليستقي الكاتب من خلالها أحداث مسرحيته وشخصياته من واقع بيئته ومجتمعه، وعاداته وتقاليده الثقافية، ليكون هذا النص وليد ظروف خارجية وأخرى داخلية تسهم كلها في خلقه وتكوينه.

وإذا حاولنا البحث في مراحل تطور الكتابة المسرحية الجزائرية نجد النص المسرحي الجزائري منذ نشأة هذا المسرح في العشرينيات من القرن الماضي اعترضته صعوبات جمّة منها، ارتباط النص المسرحي ارتباطاً وثيقاً بالعرض فلم يكن تأليفاً بالمعنى الصحيح. بحيث نجده يخضع للكتابة الجماعية من طرف أعضاء الفرقة، فكان هذا النص وظيفياً وليس أدبياً.

ولقد استمرت هذه الظاهرة فشملت معظم مراحل المسرح الجزائري في إعداد النصوص المسرحية من طرف رُواد هذا المسرح من أجل الحاجة لتقديمها على خشبة المسرح في أسرع وقت ممكن. ومن الأسباب أيضاً التي عرقلت تطور الكتابة المسرحية الجزائرية في مراحل متقدمة من تطور المسرح الجزائري اعتماد كُتَّابه على الترجمة والاقتباس. والجزأرة

---

[1] - **د. بوعلام مباركي، قسم الفنون. جامعة سعيدة.**

كما يرى مخلوف بوكروح: «أخذا طابعاً خاصاً فهما أقرب إلى مفهوم الإعداد المسرحي، بحيث إن المقتبس في بعض الأحيان يأخذ من النص الأصلي سوى عقدته أو هيكله كما نجد في تجربة الخبزة لعبد القادر علولة التي أخذ إطارها عن مسرحية "الطعام لكل فم" لتوفيق الحكيم، فاكتفى المؤلف بفكرة الجدار أما حوادثها ومواقفها وحوارها لقد كان جديداً». [1]

وتنطبق نفس الملاحظة أيضاً على تجربة ولد عبد الرحمن كاكي الذي استلهم بعض الحكايات والأساطير الشعبية في بعض أعماله المسرحية مثل مسرحية "القراب والصالحين" القريبة من مسرحية "الإنسان الطيب في ستشوان" لبريخت في هيكلها وبنائها الفني.

إن أزمة الكتابة المسرحية الجزائرية المتمثلة في غياب النص المسرحي المحلي ذي الطابع الدرامي لم تؤثر على المسرح الجزائري وتوقيف مسيرته. الأمر الذي أدى برواده إلى الالتجاء إلى الترجمة والاقتباس أو الإعداد المسرحي. فكل هذه العوامل وعلى الرغم من تأثيرها السلبي على عملية التأليف المسرحي، فإنها ساعدت على تنشيط الحركة المسرحية الهاوية والمحترفة في الجزائر. [2]

ولا يغفل الباحث في الكتابة المسرحية الجزائرية تجربة رائدة وجديرة بالاهتمام في مجال النص المسرحي، ألا وهي تجربة كاتب ياسين التي مرت بمرحلتين أساسيتين ومهمتين في تاريخ الكتابة المسرحية الجزائرية، أولاهما مرحلة التأليف المسرحي بمفهومه الدرامي الصحيح المتعارف عليه الذي أنتج فيه كاتب ياسين مسرحياته العالمية الشهيرة

1- مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، 1982، ص56.

2 : ينظر حفناوي بعلي. مرجع سابق، ص، 386.

باللغة الفرنسية مثل: "الجثة المطوقة"، "الأجداد يزدادون ضراوة"، "مسحوق الذكاء" و"الرجل ذو النعل المطاطي".

وثاني مرحلة بعد الاستقلال، توصل كاتب ياسين إلى البحث عن أشكال جديدة للتعبير عن حاجيات المجتمع الجزائري الذي دخل مرحلة جديدة من البناء الثقافي والسياسي، الأمر الذي جعل كاتب ياسين يتخلى عن المستوى الرفيع في الكتابة باللغة الفرنسية وبدأ الكتابة باللغة العامية، فكتب "مسرحية محمد خذ حقيبتك" و"حرب ألفي سنة"، و"فلسطين المخدوعة".

ومن هنا، دشّن كاتب ياسين عهداً جديداً في مجال التأليف المسرحي من خلال أعماله المسرحية السياسية والتسجيلية والوثائقية مع احتفاظه على الفكاهة الشعبية والارتجال الذي تميز بهما المسرح الجزائري في بداياته الأولى.

ولقد أدى غياب النص المحلي الجيد، خاصة بعد عدم تلبية النصوص المترجمة والمقتبسة طموحات الجمهور المسرحي الجزائري، إلى اجتهاد مجموعة من الفرق الهاوية للوصول في نهاية بحثهم الدؤوب إلى فكرة التأليف الجماعي، وهي ظاهرة إيجابية من طرف هؤلاء الهواة ساعدت على تجاوز مشكل النص.

وهناك مشكلة أخرى زادت في حدة مشكلة النص المسرحي هي القطيعة الفاصلة بين المشرق والمغرب العربيين في مجال الاستفادة من تجربة التأليف المسرحي، خاصة وأن كتابة المسرحية في الوطن العربي عرفت تطوراً وازدهاراً ملحوظاً منذ الستينيات.

إن قضية أزمة النص المسرحي في رأينا قضية مفتعلة، لأنها لا تمس النص فحسب، بل هي أزمة ثقافية وسياسية، انعكست على أزمة المسرح

الجزائري بشكل عام، وبهذا تبقى الكتابة المسرحية الجزائرية من بين أبرز المشكلات العويصة والحادة التي عرقلت وما زالت تعرقل مسيرة المسرح الجزائري ماضياً وحاضراً، وذلك لانعدام تلك العلاقة التبادلية بين الكتاب ورجال المسرح المتمثلة في التناقض الحاصل من خلال الاختلاف المنهجي بين تقنيات النص الأدبي من جهة، وتقنيات النص المسرحي من جهة ثانية. وهذا ما أدى بحركة التأليف في المسرح الجزائري نفتقد إلى النص الناجح فنياً وموضوعياً، ومرد ذلك لاعتبارين أساسيين كما يرى حفناوي بعلي: «الاعتبار الأول هو أن الذين يتعاملون مع النص المسرحي في الجزائر تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً يفتقدون في الغالب إلى رؤية مسرحية واضحة، أما الاعتبار الثاني فهو أن المسؤولين على الفرق المسرحية يأبون لسبب أو لآخر التعامل مع الكُتَّاب الجزائريين...». [1]

بناء النص المسرحي الحلقوي:

يعتبر النص المسرحي الحلقوي فضاءً فرجوياً بوسائله الترميزية وتقديمه معلومات بخصوص شخص معين أو جماعة معنية بغاية بناء صورة شخصية أو اجتماعية. لأن الحلقة تصنف من منظور الزاوية الباختينية من بين مجموعة الفرجات والتلفظات السردية التي تحمل أثاراً جلية لمنحنى فردي جماعي للهوية، وذلك لقدرتها – أي الحلقة– السحرية لاحتواء وتوريط الآخرين، كما أنها تستشرف الفرجوي من خلال قاسم مشترك بين صانعي الفرجة ومتلقيها.

وفي سياق هذه السيرورة، فإن الحلقة تعيد صوغ القيم الثقافية والمعرفية الذاتية بواسطة إدراجها لجمهورها في لعبة مطردة للأدوار المقدمة. وهي

1 : حفناوي بعلي. مرجع سابق، ص387.

تجلي أيضا الفعل الإنساني بطاقة عالية لإبراز وعكس الهوية الثقافية الجماعية.

وبناءً على ذلك، يتضمن فضاء الحلقة نصا شفهياً تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحو، ومن خلال الانتقال المعبر للحكاية الشعبية والملفوظات القصصية إلى الرقص الطقوسي والبانتوميم المسرحي والارتجال.[1] ومن هنا، يمكننا القول أن الحلقة تُوظف بعبقرية كل هذه الأجناس والممارسات الفرجوية في النص الفرجوي الواحد. وهو النص الذي يكون حوارياً باستمرار، بما أنه مشكل باعتباره تمثيلات لأثار المحو الذاتي أو الكتابة البدئية. فالنص المسرحي الحلقوي، نص شمولي يتركب من مجموعة من العناصر المرتبطة بالهوية الثقافية والأنثروبولوجيا للمجتمعات البشرية مثل الطقوس والشعائر الدينية، والتراث الشعبي وفنونه القولية (الحكواتي، المداح، القوال.. الخ).

ولقد دفع بناء شكل النص المسرحي الحلقوي بعض الكُتَّاب المسرحيين الجزائريين إلى العمل من أجل إيجاد كتابة مسرحية جديدة تخرج عن القواعد المسرحية الأرسطية. لتستلهم جماليات التراث الشعبي كمنطلق أساسي لها بإعطائها شكل المسرح الجزائري قالباً خاصاً متميزاً عن القالب المسرحي الأوروبي. الأمر الذي مكَّن هؤلاء الكُتَّاب المسرحيين ومن بينهم على سبيل المثال لا الحصر، ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة على إعادة صياغة أشكال التراث الشعبي (الحكايات الخرافية والأساطير الشعبية) نصوصاً مسرحية متميزة من خلال بنائها الفني والجمالي.

1 : خالد أمين. مساحات الصمت، مرجع سابق، ص8.

وعلى هذا الأساس، يتسم النص المسرحي الحلقوي – عند هؤلاء الكُتَّاب – بجماليات مسرحية خاصة من خلال بنائه الفني، وذلك بارتكازه على خلفية تراثية يستحضر من خلالها شخصيات تراثية مثل المداح والقوال، لتوظف كعناصر أساسية في بناء شكل هذا النص، ولتحقيق التأثير الفني في المتلقي بهدف إعطاء الفرجة بعدها التواصلي، الذي يدعو إلى المشاركة الجماعية بين الباث والمتلقي.

إن بناء النص والعرض الحلقويين لهما ارتباط عضوي كسيرورة تحويل من وسيط إلى آخر. قد يرتبطان كمراحل بالنظر إلى المنتوج النهائي أو كطبقات متشابكة قابلة للتفكيك والفرز حين تُحلل الأفعال التواصلية، ولكنهما لا يرتبطان كتمثيلات لأحداث ما، نص الحلقة هو في الواقع كما يرى خالد أمين «أكثر من مجرد تمثيل لحضور ما أو أيقونة لفعل تواصلي».[1] لأنه يتميز بحركية خاصة ترصد سيرورة إثنوغرافية وثقافية للمجتمع الواحد. فالبعد الدرامي للنص الحلقوي يتجاوز الكلام المسموع إلى أبعاد وأشكال أخرى في الاستعمال التقني، وفي النهل من موارد التراث. والغوص في الثقافات الشعبية، ليدفع بالمتلقي ضمن دائرة الجمهور إلى تعددية اللغات وتعميقها ومن ثم تطوير مستويات الفرجة.[2]

نستخلص من خلال هذا، أن خصوصية النص المسرحي الحلقوي تتمثل في بحثه عن صيغ جديدة في التأليف المسرحي. تستقرء التراثين الأكاديمي والشعبي، وتدعو إلى تجريب من أجل تأسيس وتأصيل مسرح عربي شكلاً ومضموناً. يستوحي قالبه من التراث المسرحي الشعبي في

---

1 : خالد أمين. مرجع سابق، ص11.

2 : معاشو قرور. المسرح الجزائري، قراءة في الأصول، مجلة الثقافة، عدد خاص برباتوار المسرح الجزائري، ع6-7، المكتبة الوطنية الجزائرية، وزارة الثقافة، 2005، ص23.

الأرض العربية، ويستمد كلمته من القصص والحكايات الشعبية. وبهذا، اكتسب النص المسرحي الحلقوي أبعاداً جديدة ودلالات موحية لارتباطه الوثيق بعناصر التراث الشعبي، وبتأكيده على أصالة الكتابة المسرحية الجزائرية برجوعها إلى منابعها الصافية المتمثلة في الحلقة، القوال، الشعر الشعبي، الأساطير والحكايات الشعبية. بحيث يقول عبد القادر علولة في هذا الشأن: «إن النص نجده في السوق وفي المقاهي الشعبية التي استوحي من أجوائها أجساد شخصيات مثل الربوحي الحبيب وجلول الفهايمي». [1]

يتضح لنا من خلال هذا القول، أن النص المسرحي الحلقوي عند عبد القادر علولة ينهل من حيث الشكل من التراث الشعبي المحلي والعالمي، كما أن مضمونه – أي النص – ينطلق من المشاكل اليومية الحقيقية والمعيشية للشعب الجزائري.

إن شمولية النص الحلقوي عند علولة من حيث مظاهر شكله ومضمونه، ترمي إلى إعادة الاعتبار للوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي ليمس أعمق مشاعر المتلقي ويجعله معنياً من خلال عروض ذات جوهر أيديولوجي وعاطفي واجتماعي شديد الاتساع، ليصبح هذا المتلقي مبدعاً مساعداً في العملية الإبداعية المسرحية. [2]

وفي ضوء هذا، يمكننا القول، إن بنية النص الحلقوي تختلف اختلافاً كبيراً عن بنية النص الأرسطي الغربي. ذلك أن النص المسرحي الحلقوي له مرتكزاته التجريبية الخاصة به. وهي الحركية، والتجدد، والتنوع، والتمايز. فيولد هذا النص بصورة مرتجلة، وبأساليب متنوعة متحررة

---

1 : عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، حوار مع عبد القادر جليد، موفم للنشر، 1997، ص236.

2 : ينظر نفس المرجع، ص235.

برفضه للمعمارية الأرسطية الغربية، لأنها تخنق قدراته التعبيرية والتواصلية مع المتلقي.[1]

وتتمثل حركية النص المسرحي الحلقوي في مسايرته للسيرورة التاريخية والثقافية والإنسانية برصده لكل قضايا الإنسان الماضية والراهنة والمستقبلية. كما يخضع النص الحلقوي أيضاً لخاصية التجدد كونه يتجاوز الكتابة الخطية التي تسير وفق التسلسل المنطقي لتركيبة أحداثه ووقائعه. إلى اشتراك المتلقي في بناء مضمون حكاية هذا النص والمساهمة فيه مساهمة فعالة وديناميةلخلق إيقاعية متنامية ومنسجمة مع اللحظات الدرامية والبنيات الصراعية ضاربة التسلسل المنطقي فاسحة المجال لمشاركة المتلقي في تركيب النص وتجديد حكايته حسب مقتضى الحال.

أما خاصية التنوع في النص المسرحي الحلقوي، تتمثل في سيرورته الحيوية بتجميعه لمختلف الإبداعات الشعبية والفنون القولية من حكايات وأساطير، وشعر، قصة، وتشكيل ورقص غناء، وبهلوان، فيصبح هذا النص الحلقوي خطاباً من الخطابات الإنسانية التواصلية.

ومن هنا، استطاع النص الحلقوي أن يستمد من الذاكرة الشعبية واستلام عناصر تراثها الشعبي، وبعض فنونها الفرجوية، مكونات الإرسالية المسرحية.

ويتميز النص المسرحي الحلقوي أيضاً بخاصية التمايز، التي تجعل منه نصاً قائماً على معمارية ترفض المعمارية الغربية التي تحصر بناء النص في بداية ووسط ونهاية. فهو نص مفتوح لا نجد له بداية ولا نهاية. كما أنه لا يخضع للتسلسل الهرمي الأرسطي. وذلك لشموليته التي تتعدد فيها

1 : عبد القادر بوشيبة. الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي، ص320.

الحاكيات والمواضيع والزمان والمكان. فتأتي أحداثه تلقائية لتشكل لنا في النهاية وحدة متكاملة. كما يتمايز هذا النص من خلال تركيبته في أنه يتكون من لوحات مركبة تركيباً غير منصقاً بحيث يستقل مشهد كل لوحة عن باقي مشاهد اللوحات الأخرى. وذلك لإعطاء المتلقي فرصة المشاركة في تشكيل وبناء البداية والنهاية.

أما لغة النص المسرحي الحلقوي، فهي لغة شعبية سردية ناطقة باللغة العامية. أنها لغة المدح والقوال، ولغة الشعر الشعبي، ولغة النفر (الأساطير والحكايات الشعبية) غير أنها – أي اللغة – تتجاوز الكلمة لتصبح لغة الحركة والإشارة والإيماء، والجسد لتحقق التواصل الهادف والفعّال مع المتلقي. وتتميز لغة الحلقة بتركيزها على الكلام المسموع وكل القدرات السماعية لأنها تتلاءم والثقافة الشفاهية عند المجتمع الجزائري التي ألفت السماع.*

قراءة في بنية نص مسرحية "جحا" للشريف الأدرع

دلالة العنوان:

يدل عنوان نص مسرحية "جحا" على اسم شخصية مستنبتة من المأثور الجحوي الشعبي، الذي يعد من بين الروافد الهامة التي مثلت الخلفية الثقافية والقناع المجازي للكتابة المسرحية العربية بعامة والجزائرية بخاصة، فجاءت دلالة توظيف "جحا" كعنوان في هذا النص محملة بنوادر هذه الشخصية، وغرائب قصصها التي صاغتها المخيلة العربية.و بدلالات ممكنة ومستحيلة لكل المصادر المعرفية والتاريخية والفنية لهذا المأثور الجحوي الذي صار المجتمع الشعبي، يخزن في وعيه ولا وعيه ما يقدمه الحكواتي الشعبي وسارده من قصص تقدم في شكل حلقات

* : لقد بحثنا في بحثنا المقدم لنيل شهادة الماجستير عن خصائص اللغة في المسرح الجزائري في فصل خاص تناولنا فيه لغة السرد والحلقة وخصائصها عند كل من علولة وكاكي.

وفرجات تلقائية بطلها جحا الذي يحتل وجوداً واقعياً في تاريخ الشعب العربي.

ومن هنا، تضمن هذا العنوان دلالة الماضي كتراث حاضر بسردية قصص جحا ونوادره، ودلالة الحاضر التي تعاين الواقع المعيش من خلال سخريته من الأوضاع السياسة والاجتماعية والثقافية الراهنة، وهذا ما نلمسه في هذا الديوان المسرحي الساخر الذي تبذر فيه شخصية جحا مختلقات الحمق لإعالة العقل. وجعلت من نوادرها الساخرة سرد العامة من الشعب، يرجى منها أن تكون حكاية جحا ضمن شروط كتابة العصر والشروط الجمالية للمسرح.

بناء النص الحلقوي:

ملخص موضوعة المسرحية:

تدور أحداث موضوع هذه المسرحية حول فكرة السخرية الجحوية من الواقع المعيش بحيث تحولت شخصية جحا التراثية إلى شخصية إنسانية واقعية تعيش بيننا وتتحدث بلساننا، وتتأقلم مع التغييرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأخلاقية لمجتمعنا، غير أنها تتميز عن بقية أفراد المجتمع الآخرين، بإدراكها للواقع المعيش بفطنتها وحيلتها وحكمتها وذلك لاحتكاكها بالعوام والخواص.

وتعالج فكرة المسرحية واقع المجتمع الجزائري، من خلال تقليده للمظاهر الدخيلة على هويته وعاداته وتقاليده ونكرانه لسرديته فعمت اللامبالاة والفوضى التي انساق فيها الفرد حول مصالحه المادية ولو على حساب الآخرين، وهذا ما نجده في تصوير الكاتب لهذا المجتمع الذي يعج بالمظالم والآفات واللاعدل واللامساواة، فاتسعت فيه الهوة بين الغني والفقير، وتداخلت فيه القيم من حيث التفريق بين الظالم من المظلوم، اللص من الملصوص عليه، وهي دعوة صريحة من طرف

الشريف الأدرع إلى إدراك واقعنا ومعرفة أنفسنا والتعبير عن ذاتنا بذاتنا من خلال العودة إلى تراثنا العربي الزاخر، باستدعائنا لشخصية جحا التي استطاع من خلالها أن يصب فيها أفكاره ويطرح فيها قضاياه ليعبر عن غرائبية واقعة، فنطقت هذه الشخصية بحكمتها وحقيقتها المعهودتين، وكانت جريئة في المواجهة بالرغم من تضمينها الجوانب الهزلية والفكاهية وعبرت بصدق فني وجمالي عن هذا الواقع المكلوم.

أما بناء نص "جحا" الحلقوي، فنجده يتكون من أربعين مشهداً. ينتقل فيها جحا وحماره من مشهد لآخر، مما يدل على حركية هذا النص وحيويته برصده لجل المظاهر الدخيلة على واقع مجتمعنا الجزائري من ظلم وبخل، واستبداد، ولصوصية...إلخ.

ففي المشهد الأول يعالج الكاتب مشكل السكن واستحالة حصول المواطن البسيط على قطعة أرض فيضطر إلى الكراء، فنجد جحا يريد غرس قطعة أرض في فناء الفندق مقابل كرائه.

وبهذا أراد الكاتب تحريك النص بهذا المشهد الافتتاحي الذي يدل على اللامساواة واللاعدل في توزيع الثروة بين المالك والمملوك، وضياع الحق والواجب عند المواطن البسيط، وهذا ما نجده في الحوار الآتي بين صاحب الفندق وجحا:

صاحب الفندق: أغرس بصح يكون في علمك

راك ما تدي والو من الغلى حتى ناخذ كرا الغرفة.

جحا: اعطيني ولو غير الخمس حتى ما يقولوش الناس راني عبد عندك.

صاحب الفندق: هذا هو القماش أدي ولا خلي.[1]

1 : الشريف الأدرع. جحا، منشورات ANEP، ط1، ص9.

يدل هذا الحوار على عودة الإقطاع وممارسة العبودية على فئة المحرومين. فتتدخل الحكمة الجحوية لانتقاد هذا الوضع انتقاداً لاذعاً حيث يقول:

في البلاد ألي بين عشية وضحاها الإنسان الحر يصير عبد ،

لازم مالك يبات تحت راسك. [1]

إن لهذه الحكمة أكثر من دلالة فهي توحي إلى تقييد حرية الإنسان من خلال السيطرة عليه مادياً مهما كانت صفته، وإلى انعدام الثقة في المعاملات بشتى أشكالها. وتتواصل حركية النص بطرح الكاتب لقضية البطالة التي يعاني منها المجتمع الجزائري والتي أدت إلى انتشار المجاعة وضعف القدرة الشرائية لدى المواطن البسيط، فنجد جحا يحدث نفسه في هذا المونولوج

جحا: الجيب فارغ، والجوع داير رايه والخبز مبزع، ريحته تبخر في الزنقة. [2]

يدل هذا المونولوج على انخفاض القدرة الشرائية لدى المواطن الجزائري، بسبب غلاء المعيشة واختلال التوازن في قانون العرض والطلب. ولهذا تتدخل الحيل الجحوية للكشف عن تدهور هذه الوضعية الاجتماعية المزرية، فنجده يستعمل الاحتيال اللصوصي لمحاربة اللصوصية بسرقته لقطعة خبز مقابل دينه.

جحا: ربي، هاربي، تعرف شحال راني جائع،
ما معايا حتى فرنك، وتعرف بلي نسال لحمو مائة ألف،
رحت ليه وقال لي: راه مفلس ما بقى لي غير نتكل عليك يا ربي
(يقترب من الخبز يسرق خبزة). [1]

---

1 : المسرحية نفسها، ص10.

2 : المسرحية السابقة، ص10.

يصور لنا الكاتب من خلال هذا الحوار ضعف الدولة في توفير مناصب شغل للبطالين بسبب سوء التسيير المتمثل في تبديد المال العام، الأمر الذي أدى إلى انتشار الآفات الاجتماعية ومنها السرقة والنهب، والجريمة وغيرها. وهو إسقاط يستدعي فيه الكاتب شخصية "جحا" لتعرية هذا الواقع.

وتستمر حركية النص باعتماد الكاتب في بناء أحداث المسرحية على الشكل الحلقوي، فتقوم شخصية جحا بدور الحاكي الذي يتوسط الحلقة ويحرك القضايا التي أراد أن يطرحها الكاتب في هذا النص. وهذا ما نلحظه في تحول النص من بنائه المغلق إلى بنائه المفتوح وذلك بتخلص جحا من كراء الغرفة المغلقة وتحرره منها ليعيش في فضاء مفتوح يصول فيه ويجول كما يشاء.

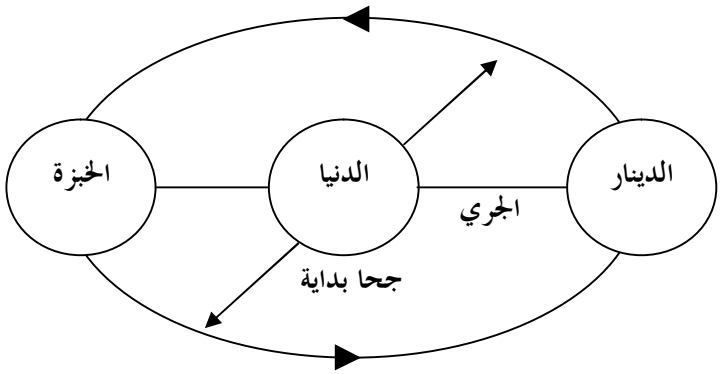
جحا: الله اشحال نحس روحي اخفيف بعدما تخلصت من الغرفة.

هكذا نبدا من جديد مع الدنيا الدوارة، نجري وراء الدينار المدور،

والخبزة المدورة متخفف من كل دين.

يدل هذا الحوار على ارتكاز النص في بنائه الفني على خلفية حلقوية أكسبته شكلاً حلقوياً سارت أحداثه في سيرورة دائرية عكس الهرمية الأرسطية كما سنوضحه في الخطاطة التالية:

1- المسرحية نفسها، ص11



نستشف من خلال هذه الخطاطة تحريك الدنيا للإنسان (جحا) ليدور من أجل البحث عن دينار يؤمن له قوت يومه. فالحلقة هنا تبدأ من دوران الإنسان في هذه الدنيا الدوارة في البحث عن دينار مدور للحصول على خبزة مدورة لاستمرار الحياة. فتدل هذه الأشكال الدائرية التي وظفها الكاتب على حركية النص الحلقوية، لينتقل جحا وحماره من الفضاء المغلق الذي تمثله غرفة صاحب الفندق ودين كرائه لها إلى فضاء مفتوح متحرر من كل القيود، عبر عنه جحا في ثلاث مقولات أساسة وهي:

- الدنيا الدوارة: هي حلقة دوران الإنسان (جحا).
- الدينار المدور: يدل على حلقة يجري فيها الإنسان للحصول على المال.
- الخبزة المدورة: تدل على شكل الخبزة الدائري الذي تعتبر أساس استمرارية الحياة.

ويوظف الكاتب أيضاً الشكل الديني للحلقة في مشهد يلقي فيه جحا درساً من دروس الوعظ بالمسجد. يُلمّح فيها إلى مظاهر البخل والشح التي انتشرت عند البشر.

لقد حاول الكاتب أن يتخذ من الشكل الديني للحلقة بناءً فنياً لنصه، وذلك للمساهمة الفعالة للجانب الديني في إرشاد وتوجيه المجتمع إلى المبادئ النبيلة والأخلاق الفاضلة ونهيه عن الفساد والرذيلة. وتستمر

حركية النص الحلقوي في مشهد حلقة جحا وحماره في احتفال يحاول فيه جحا أن يوهم المتحلقين حوله بأن حماره يعرف القراءة والكتابة.

جحا: هيا أحماري وصاحبي وري لهم قرايتك

(يأخذ الحمار في تقليب صفحات الدفتر بلسانه...). [1]

تدل حركية بناء هذا المشهد على السخرية الجحوية التي توهم المتحلقين بأن الحمار يتقن القراءة، وهي دلالة واضحة على حماقة وغباوة هؤلاء المتحلقين، كما أنها تعد من بين العناصر الفرجوية التي يستعملها جحا قصد خلق المتعة والترفيه لدى المتلقي. (الجانب الترفيهي للحلقة).

وفي مشهد آخر ينتقل بنا الكاتب إلى الشكل الحلقوي الترفيهي في بناء حركية نصه، فيقيم جحا حلقة سمر في المخيم مع جيرانه للتنكيت لهم بهدف تسليتهم وإضحاكهم. ففي هذه الحلقة

تتدخل النكتة الجحوية لانتقاد الوضع الاجتماعي بواسطة الضحك الهادف.

يريد الكاتب من خلال هذا الشكل الحلقوي الترفيهي إعادة إحياء النكت الجحوية لتصبح خطاباً مؤثراً في المتلقين لإدراك واقعهم السياسي والاجتماعي والثقافي.

وتتواصل حركية النص بحلقة يقيمها جحا وحماره في سوق الحراش محاولاً إعادة كتاب حماره المسروق. وذلك بجلوسه بجانب حماره في وسط السوق وتسجيله في كتاب مفتوح كل متسوق يمر به، الأمر الذي أثار اغترابا ودهشة قي أوساط المتسوقين فشكوه إلى الشرطة ودلك لاتهامه إياهم بالسرقة.

---

1 : المسرحية السابقة، ص37.

جحا: الذنب دنب اليدين الي تمتد عند على خاطبها (يبدأ تجمع الناس حولهما).

متسوق: عندك الحق ألشيخ... سراق كلهم سراق...

(يخرج جيوبه فارغة) هذا وين قاموا لي بتزدامي (الحمار ينهق في وجهه)

حلقة السوق:

يكشف لنا الكاتب في مشهد هذه الحلقة اتهام جحا لكل المتسوقين بسرقة كتاب حماره عن قضية اللصوصية التي انتشرت في أوساط المجتمع الجزائري وخاصة في الآونة الأخيرة مما أدى به إلى التعبير عن هذه الآفة الاجتماعية بواسطة الحيل الجحوية الموهمة للجميع بأن الحمار يعرف القراءة والكتابة. وهي معالجة صريحة لانتشار اللصوصية انتشاراً واسعاً في مجتمعنا ومرد ذلك إلى نقص في التربية وتنشئة الفرد تنشئة صالحة. فنجد حوار جحا يرمي إلى هذا المقصد:

جحا: برايك السرقة، ما هي غير سرقة برك،

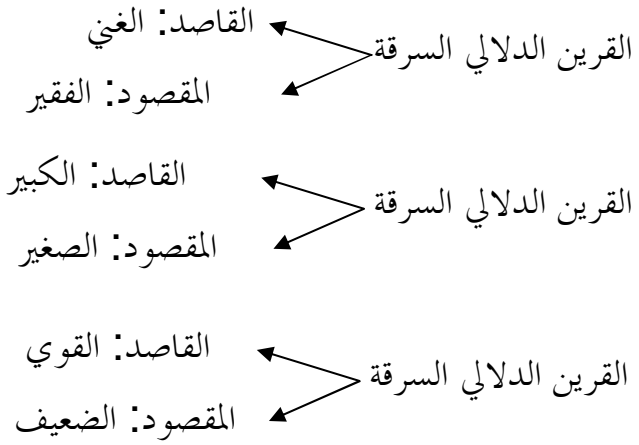
السرقة سرقات كاين سرقة الغني وسرقة الفقير،

سرقة الكبير وسرقة الصغير سرقة القوي وسرقة الضعيف.

يدل هذا الحوار في مقصديته على استفحال ظاهرة السرقة التي طالت كافة الشرائح الاجتماعية بمختلف انتماءاتها الطبقية وهذا ما نجده في الثنائيات التالية:

السرقة/الغني _ الفقير، الكبير _ الصغير، القوي _ الضعيف.

فالقرين الدلالي هنا هو السرقة



نستنتج من خلال هذه الخطاطة أن ظاهرة اللصوصية التي عبر عنها الكاتب بواسطة الحيل الجحوية ناتجة عن الفوارق الطبقية بين الفئات الاجتماعية، بين الغنى الفاحش والفقر المدقع، وبين اللااحترام المتبادل من طرف الصغير للكبير وبين قوة النفوذ والمال والضعف.

وتتواصل حركية النص في مشهد آخر يحاور فيه جحا حماره فيعاتبه على غباوته في معرفة تبديد المال العام.

جحا: لو كان جيت حمار يقرأ ويفكر كنت على الأقل

تعرف اشكون ياكل المال العام». [1]

يدل هذا الحوار على التسيير اللاعقلاني للثروة والمتمثل أساسا في تبديد المال العام دون حسيب أو رقيب، وهي لصوصية منظمة تقف في وجه كل من يريد التصدي لها، لهذا نجد شخصية جحا تتصنع الحمق والحيلة لردع هذه الظاهرة، وما اختيارها للسوق كفضاء للكشف عن

1 : المسرحية السابقة، ص52.

هوية السارق إلا تناصاً ببنه وبين الأمة من حيث التنظيم والتسيير والمعاملات، فسارق السوق يتناص مع سارق الأمة حسب حوار جحا.

واحد: راك تهمت السوق كامل.

جحا: سراق السوق ماشي السوق». [1]

حلقة المحاكمة: جحا ضد الجميع

تتسم حركية النص في هذا المشهد بانفتاحها على الصراع القائم بين شخصية جحا التراثية والوضع الراهن، فيصبح جحا متهماً من طرف الجميع بقضية السرقة. فهو شهيد حالة بتقديمه مضمون ما وصلت إليه الأمور من اختلال في القيم والمعايير بعد أن انقلبت الموازين، وتداعت أسس الحوار، فصار المتهم بريئاً واللص الحقيقي بريئاً والبريء لصاً متابعاً بمختلف التهم والمتابعات.

وفي هذا المشهد يكشف المحققون عن معنى اسم "جحا" في التراث الشعبي فيتأسس على هذا المعنى رمز ساخر وذكي وشاطر له أكثر من حيلة سرق بها ليسترد حقاً ضائعاً، ويسترجع ما سلبه منه اللصوص المحترفون، ليبقى بحيله وذكائه رجلاً طيباً سموحاً ودوداً يعرف لصوصه فيقتفي أثرهم، ويتبعهم ليرد هذا الحق الضائع دون أن يرفع شكواه إلى القاضي، ودون أن يرفع أمره إلى حاكم أو وال لأنه بحيله يعيد الأمور إلى نصابها، وهذا ما يؤكده الوجدان الشعبي الذي أسسه وصاغته وكونته هذه المعطيات التي وقفت عليها تجربة الشريف الأدرع المسرحية لتأسيس خطابه المسرحي الذي مسرح فيه "حيل" جحا حامل رموز السخرية والفكاهة والضحك، فكانت هذه النوادر بهذه المسرحة تعمل على اللجوء إلى حيل جحا لغايات درامية ومعرفيه، تعمل من أجل تحريك الوجدان الشعبي، بتوعيته توعية تميز بين النحن والآخر، وبين

1 : مس، س، ص53.

الأصالة والمعاصرة، بين التراث والحداثة. وهذا ما تصل إليه حركية هذا النص بتأكيدها على هوية شخصية جحا التراثية الضاربة في عمق التراث الشعبي العربي وتفعيل سرديتها المبنية على الحيل والسخرية والذكاء والفطنة لإسقاطها على واقعنا المعيش.

التجدد:

يتسم بناء نص مسرحية جحا بخاصية التجدد من خلال سيرورتة التواصلية، ونلمح هذه الخاصية من خلال استنبات الكاتب لشخصية "جحا" واستدعائه لتراثها وتقديمه حيلها لما فيها من تعدد للحقائق الصالحة لكل زمان ومكان، فجاءت عناصر البناء الدرامي لهذا النص من فعل وصراع وحوار ولغة وشخصيات متجددة تساير الوضع الراهن مواجهة لخلله بنقدها الأسباب المحركة لرواج الاستغلال والنفوذ وشيوع الثراء غير المبرر.

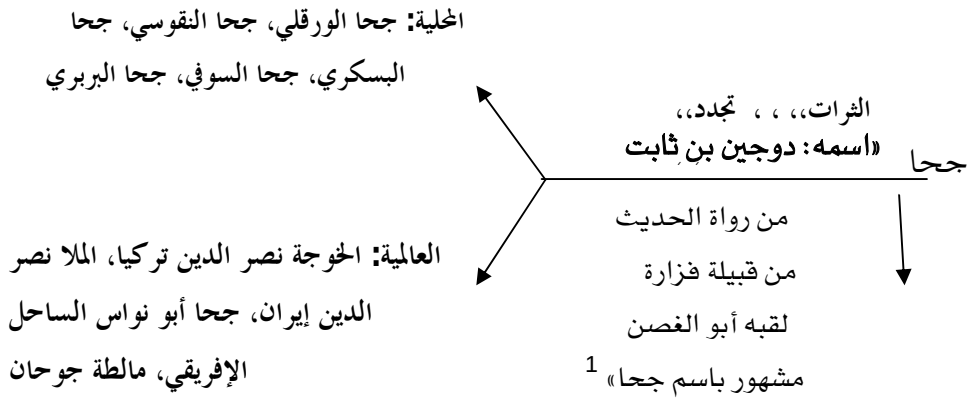
ويتضح لنا تجدد هذا النص، في شكله الحلقوي الذي تعالج فيه مضامين قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية معاصرة بواسطة الحيل الجحوية الساخرة بنقدها لهذه الأوضاع المتردية.

ومن هنا، تجددت الحلقة من شكلها التراثي الأصيل إلى شكلها المتجدد المعاصر بإسقاط الكاتب التراث الجحوي على الواقع المعاصر قصد معالجة أوضاعه بانتقادها انتقاداً جدياً في باطن هزلي فكاهي ساخر. وهذا ما تعلق عليه الشرطة من خلال تحقيقها حول شخصية جحا في الحوار التالي:

الشرطة: تحليلنا للديوان الجحوي، ولتاريخه يسمح لنا نقول: أنه جد في باطن هزل. [1]

1 : المسرحية السابقة، ص74.

ونجد أيضاً تجدد أخر في أحداث المسرحية من خلال استنبات شخصية جحا التراثية لتصبح شخصية محلية وعالمية في الآن نفسه. وسنوضح تطور وتجدد هذه الشخصية من خلال النص في الخطاطة التالية:



تدل لنا هذه الخطاطة على أن شخصية جحا بحيلها، وبنكتها وبسخريتها وحكاياتها الضاربة في عمق التراث الشعبي العربي، تتجدد مع كل إبداع أدبي وفني وإنساني سواء كان محلياً أو عالمياً، وهذا ما أدى بالشريف الأدرع في هذا النص بمسرحته لهذه الشخصية – جحا – وإسقاط حكاياتها ونكتها وحيلها على واقعنا المعيش.

أما تجدد الحدث الدرامي في هذا النص، فنجده على مستوى مضامين المشاكل والقضايا التي يطرحها الكاتب في مشهد كل حلقة ومن بينها مشكل السكن، اللصوصية، البخل، الرشوة، اللاعدل، اللامساواة ومعالجتها بواسطة الحيل الجحوية.

ومن هنا، انفتحت خاصية التجدد على عوالم أخرى متخيلة، قام الكاتب بدمجها في هذا التراث الجحوي لتكون إضافة جديدة تندرج في

1: المسرحية السابقة، ص 64

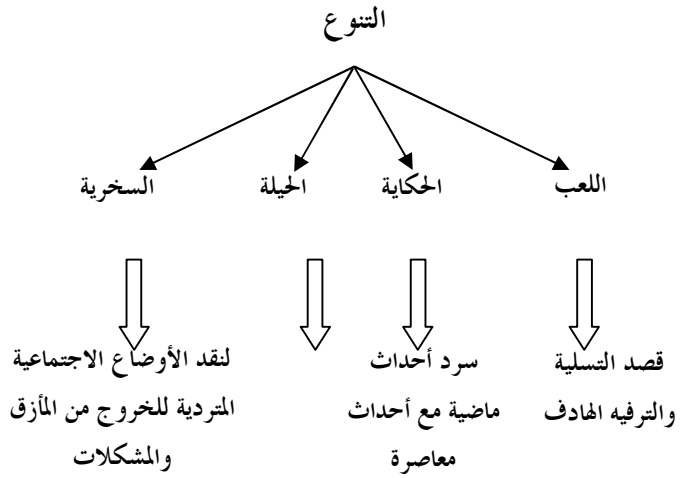
السياق الرمزي لجحا الساخر الذي يزحزح قواعد الأصل وليؤسس كتابة جديدة ترتكز على مفهوم الشمولية في حيل جحا لإبداع واقع مسرحي جديد في علاقات حوارية جديدة تواجه قضايا العصر.

التنوع:

ترتكز خاصية التنوع التجريبية في بناء هذا النص الحلقوي على الحيل الجحوية التي لها خطوط درامية واضحة محددة، مملوءة بالحكي وباللعب وبالحركة، فأضفت على هذا النص شعرية وجمالية من خلال توظيفها للحكاية الجحوية كلذة ممسرحة تؤسس ذالها الخاص الذي يبتعد عن المدلول عند السارد الشعبي، وهو ما حقق نموذجه الكاتب الشريف الأدرع في هذه المسرحية، التي يبرز من خلالها قيمة التحول غير المتخيل في مسرح متغير ومتحول يبتدئ من لحظة الكتابة الدرامية لينتهي بإقرار السخرية في خطاب الحيلة.

وبناءً على هذا، نجد خاصية التنوع في هذا النص شملت كل العناصر الجحوية التي شكلت فضاء جماليا خاصا متضمنا للعب والحكاية والحيلة، والسخرية، فتتجسد لنا الحكاية في سرد حياة شخصية جحا ومغامراتها مع الحكام والولاة وقصصه مع حماره. أما اللعب فيتمظهر في مشهد ترويض الأفاعي وفي إدخاله للحمار كمعلم للأطفال. وتقتصر الحيلة على استعمال جحا للحيلة مع صاحب الفندق والخباز، ومع المتسوقين، والقاضي وذلك للكشف عن عيوبهم. أما السخرية فاقتصرت على فضح مظاهر البخل واللصوصية والبشع والطمع... وغيرها.

ومن هنا، سنحاول توضيح مقصدية خاصية التنوع في الخطاطة التالية:



يتضح لنا من خلال هذه الخطاطة أن خاصية التنوع بتوظيفها لهذه العناصر (اللعب، الحكاية، الحيلة، السخرية) أدت إلى مسرحة النص ليصير خطابة أكثر انفتاحا على معالم عالم المسرح الدرامي.

التمايز:

ترتكز خاصية التمايز في بناء هذا النص الحلقوي على النص المفتوح الذي لا يتقيد ببداية ووسط ونهاية. بحيث لا نجد حدودا فاصلة بين الأحداث الواقعية والمتخيلة. فبناء النص ليس مسرحية وإنما هو مشروع مسرحية، يستقل فيه كل مشهد عن المشاهد الأخرى. ليتدخل القص السردي في بناء الأحداث وتركيب المشاهد محققا النص الشامل.

وهكذا، نجد عناصر البناء الدرامي لا تخضع للنمط الأرسطي، وذلك لأن الفعل مركب من أفعال والحدث مركب من أحداث ووحدتي الزمان والمكان تتعدد بتعدد الأمكنة والأزمنة.

ويحاول الكاتب من خلال بناء النص الحلقوي الانفلات عن قواعد المسرح الآرسطي، واللجوء إلى الماضي التراثي الجحوي الذي يعيد به صناعة الحاضر ضمن صراع الإنسان مع نفسه الذي لا يفهم وجوده في النص إلا بوحدة النص أثناء تطابق الماضي مع الحاضر وتطابق المتخيل مع رمز حجا كشخصية توقظ المتلقي ولا تسعى إلى تنويمه.

وللتعبير بالرمز والإيحاء على دلالات هذا البناء وهذا التتبع الآرسطي، يلجأ الشريف الأدرع إلى الحيل الفنية لترتيب حيل حجا كوظيفة اجتماعية أساسها ممارسة النقد لشخصيات متخيلة لا تعيش مشكلات اجتماعية أو فكرية أو فنية آنية وعابرة فقط بل إنها بهذه المشكلات تحرص على قول الحقيقة الصادقة. وأهم حيلة في هذه الحيل هي لعبة التمثيل والتقمص وكسر الوهم في النص للاقتراب من الواقع المهلهل سياسيا واجتماعيا وثقافيا.

كما لا نجد في هذا النص توحدا للنوع الدرامي الكوميدي أو التراجيدي لأن الكاتب في ترتيبه للأحداث يوازي بين نوادر الماضي الكوميدية والواقع التراجيدي المعاصر في صيغ تعبيرية لم تحافظ على توازي خطابات الكوميدي والتراجيدي ببساطة بليغة ومفهومة ودالة – فقط- بل كان هذا التوازي يصل الأحداث بالأحداث، ويسقط الماضي على الحاضر. لحل المشاكل المستعصية من ظلم وجهل وحرمان.

ولقد استعان الكاتب في هذا النص باستنطاق المفارقات في هذا الواقع، وتضخيمها بلغة دارجة محملة بقوة الإيحاء الشعبي والبساطة والسخرية المرة، والفضح العنيف لما يخفيه الواقع. فكانت هذه اللغة تتحرك في وظيفتها داخل هذا البناء بمرجعيتين أساسيتين هما اللذان يشكلان وحدة الأزمنة المتخيلة عن الواقع كمرجع ثان في هذا النص.

إن هذا النص رغم مباشرة خطابه الملون برموز تاريخية وسياسية داخل الزمن العربي المرتج فإنه يحمل طابعا ذهنيا مبنيا على المساءلة ووهم النص وهو يتحرك نحو الواقع العربي وزمانه وإنسانه بحثا عن زمن بديل وحلم آخر يضع حدا للتسلط والاستغلال ومصادرة حرية الإنسان.

أدبية لغة الحوار في مسرحية "جحا":

اتسم الحوار بالبساطة والوضوح، وذلك بتوظيف الكاتب لغة شعبية دارجة محملة بالإيحاء المتضمن للسخرية والانتقاد اللاذع للواقع الجزائري. وإلى جانب استخدام الكاتب للحوار المباشر الذي يطغي على مشاهد المسرحية نجده يدخل بعض المونولوجات التي يحاول فيها جحا التعبير عن الذات التي تتعرض إلى الاغتراب الداخلي والخارجي بفضل التحول الذي عرفه المجتمع الجزائري على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي فأدى به إلى نكران سرديته وتغييب عناصر ثقافته الشعبية.

وعلى هذا الأساس، استطاع الكاتب من خلال هذه المنولوجات أن يؤكد على إثبات هوية جحا العربية، وتاريخ هذه الشخصية التي شهدت الصراع الدموي بين الأنظمة العربية. من جهة، ومحاولته استنبات سردية الشخصية الجحوية بسخريتها وحيلتها وتهكمها، المنتقد للأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية من جهة ثانية.

وهذا ما نستجليه من خلال مونولوج أم جحا التي تنفي عنه صفة الحمق الذي اتهم بها من طرف الشرطة فتسرد تاريخ حياته قائلة:

أم جحا: - ولدي ماهوش أحمق...

ولدي واحد من التابعين ورواة حديث النبي الصلاة والسلام عليه.

إسمه دجين..دجين بن ثابت الفزاري. ولقبه أبو الغصن.

مشهور باسم جحا. زاد عام ستين للهجرة في الكوفة... [1].

ولقد ساهم الحوار مساهمة فعالة في إثبات الشخصية الجحوية المنتمية إلى السردية التراثية العربية بانتقاده للوضع القائم بواسطة النكت والحيل الجحوية.كما تتجسد لنا ثنائية الذات والآخر في حوار جحا مع كارل ماركس، التي تدل على معادلة الفن مع الفلسفة والاقتصاد فاستعمل الكاتب في هذا الحوار تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) لإحياء جحا القراقوزاتي الذي كان منتشرا في الجزائر أثناء الحقبة الاستعمارية. ومنع من طرف السلطات الاستعمارية الفرنسية وذلك بحضرها إقامة التجمعات الشعبية آنذاك كما علقت على ذلك" آرلت روت" [2]

جحا: - (يسعل فيرد عليه كارل ماركس) أنت تكررني،
يا رجل ما شي أنت الشيخ كارل ماركس.
ماركس: أنا هو وأنت شكون؟
جحا: قراقوزاتي...
ماركس: قراقوز في الجزائر؟
جحا: في شكل فني آخر...
ماركس: هذا انقلاب يحمل علامات التطور...
جحا: لكن ممنوع من العمل (يسعل بقوة).. . [3]

تتمظهر لنا في هذا الحوار ثنائية الأنا والآخر، فتمثل شخصية جحا الأنا وهي امتداد لفن القراقوز الذي ظهر في الجزائر سنة 1835 كشكل فني مسرحي ومُنع من طرف السلطات الاستعمارية الفرنسية سنة **1843** [4].

1: المسرحية السابقة، ص64.

2 : Ar lettre Roth, le théâtre Algérien de langue dialectale p.12

3: المسرحية السابقة، ص72.

4 : Ar lettre Roth, bib, P14-15.

هذا الامتداد أدى إلى تطوير القراقوز بفضل الحيل الجحوية إلى شكل فني آخر مرجعيته تكييف الشكل الحلقوي مع اغتراب الواقع المعاصر، أما شخصية كارل ماركس فتمثل لنا الآخر الذي يعتمد على التطور المادي ويناهض كل ما هو ذاتي روحي وإنساني. وما سعال شخصية جحا إلا رمز يدل على تضييق الخناق على كل الأشكال الفنية التعبيرية التي تهدف إلى الرقي الحضاري وتطور الوعي الإنساني.

ولقد أدى الحوار في مشهد المحاكمة وظيفة البعد السياسي العالمي وهو التحدي الذي قام به جحا تجاه القاضي باعتباره شهيد حالة وذلك بطلبه إصدار حكم رفع مسماره إلى فلسطين بعد أن فشلت المحكمة في إثبات التهم الموجهة إليه.

جحا: ميزان عدالتكم مائل وحكمكم ما رايح تكون غير مهزلة

–الشتى الي نطلبو منكم تبعدوني..

احكموا برفعي لمسماري بفلسطين صيانة لمحكمتكم الموقرة.... [1]

يدل هذا الحوار على رؤية الكاتب المتمثلة في موقف جحا الثابت من كل القضايا العادلة في العالم ومنها قضية فلسطين التي تشكل هويته العربية المنافية للخرافة التلمودية اليهودية، فخطاب جحا الذي يوجهه للقاضي يطلب فيه تعليقه بمسماره دال على تشبته بثقافته الشعبية، وتمسكه بفلكلوره الشعبي الذي يناهض الامبريالية العالمية بموقفه الثابت من كل الإدعاءات الباطلة، وهذا ما نجده في الحوار التالي:

جحا: هذه رغبتي تسألوني؟ علقوني بمسماري لي وتعلقوا أنتم بخارطة الطريق.

الرئيس: الرجل ما يبدلش راية.... [1]

1: المسرحية، نفسها ص82- 83.

يدل هذا الحوار على رفض جحا الملتزم بمواقفه المتأصلة في عمق التراث الشعبي العربي كل المشاريع الأمبريالية العالمية المهيمنة في كل الخطابات السياسية، ومنها العربية بخاصة التي انحرفت عن تحرير فلسطين كحق شرعي وانساقت وراء المشروع الصهيو أمريكي المسمى بخارطة الطريق.

وهذا ما أدى بالكاتب، يعتبر وضعنا المنظور في النظام العالمي الجديد بالوضع المأساوي، وإنه سيزداد مأساوية إن لم نتقوى بالسرد فنستدعي جميع أولئك الرجال الحكايات المغيبين من طرف سدنة السرديات المعادية للثقافات الشعبية.

قائمة المصادر والمراجع:

: مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، 1982، ص56.

22: ينظر حفناوي بعلي. مرجع سابق، ص، 386.

3: حفناوي بعلي. مرجع سابق، ص387.

4: خالد أمين. مساحات الصمت، مرجع سابق، ص8.

5: خالد أمين. مرجع سابق، ص11.

6: معاشو قرور. المسرح الجزائري، قراءة في الأصول، مجلة الثقافة، عدد خاص برباتوار المسرح الجزائري، ع6-7، المكتبة الوطنية الجزائرية، وزارة الثقافة، 2005، ص23.

7: عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، حوار مع عبد القادر جليد، موفم للنشر، 1997، ص236.

8: ينظر نفس المرجع، ص235.

9: عبد القادر بوشيبة. الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي، ص320.

1: المسرحية السابقة، ص84.

2 - Eco (Umberto) : Sémiotique et philosophie du langage traduit de l'italien par par Myriem Bouzaher,Paris, PUF,1988

*: لقد بحثنا في بحثنا المقدم لنيل شهادة الماجستير عن خصائص اللغة في المسرح الجزائري في فصل خاص تناولنا فيه لغة السرد والحلقة وخصائصها عند كل من علولة وكاكي.

10: الشريف الأدرع. جحا، منشورات ANEP، ط1، ص9.

11: المسرحية نفسها، ص10.

12: المسرحية السابقة، ص10.

13_المسرحية نفسها، ص11

14: المسرحية السابقة، ص37.

15: المسرحية السابقة، ص52.

16: مس، س، ص53.

17: المسرحية السابقة، ص74.

18: المسرحية السابقة، ص 64

19: المسرحية السابقة، ص64.

20: Ar lettre Roth, le théâtre Algérien de langue dialectale p.12

21: المسرحية السابقة، ص72.

22: Ar lettre Roth, bib, P14-15.

23: المسرحية، نفسها ص82- 83.

24: المسرحية السابقة، ص84.