تجليات الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري

The manifestations of ideological discourse in the Algerian theater

أ.د. شريّط سنوسي

(كلية الآداب واللغات. جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر)

cherietsenouci@hotmail.fr

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2020/07/03	2020/07/30	2020/12/01

مُلخّص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز طبيعة الخطاب المسرحي الجزائري عبر مسيرته التاريخية الطويلة. أي منذ مرحلة الاستعمار إلى مرحلة ما بعد الاستقلال، مروراً بمرحلة السبعينيات، فمرحلة الثمانينيات، وصولاً إلى مرحلة التسعينيات، فالألفية الثالثة. وهدفنا من هذا الاستعراض التاريخي للمسرح الجزائري، هو تحليل طبيعة الخطاب المستعمَل في جلّ المسرحيات التي أُنتجت في مختلف المراحل الزمنية التي مرّ بها المسرح الجزائري. بغية التعرف على هذه الخطابات، والانفتاح على مقاصدها وأهدافها، ومقارنتها بطبيعة المراحل التي كُتبت فيها هذه المسرحيات. وهذا من أجل أخذ صورة عامة عن مجمل الخطابات التي تضمّنتها المسرحيات الجزائرية في مختلف الحقب الزمنية التي مرّ بها المسرح الجزائري.

الكلمات المفتاحية: الخطاب/المسرح/تجليات/الإيديولوجيا.

Abstract

This study aims at highlighting the nature of Algerian theatre discourse through its long history starting from the 1970's to the third millennium. Our main purpose is to tackle the nature of the discourse used in the majority of Algerian theatrical texts. Such study paves the way to a thorough knowledge of these discourses as well as comparing it to the nature of the period in which it was produced. Further, the study aims at portraying a global idea about the main discourses tackled by Algerian theatre in its different periods

Key-words: discourse / theatre / manifestation/ text/ ideology .

1.مقدمة:

يعدّ المسـرح من أبرز الفنون الأدائية التي لقيت إقبالاً واسـعاً من طرف الجمهور المتذوق لهذا الفن الراقي. حيث عرف بدوره حركية لا مثيل لها، بوصـفه يعتمد على التجسـيد الحركي لما هو موجود في النص، أي أن هذا الأخير يحتاج إلى مَنْ يُحوِّله إلى عرض مسرحي، حتى يشاهده المتلقي ويتذوقه ويستمتع به. هذا من جهة، ومن جهة ثانية بوصفه يخاطب جمهور المشاهدين باللغة التي يفهمها. وهذه الصفة جعلت الجمهور الجزائري ينزع نحو المسرح، قصد المشاهدة والاستمتاع بالمضامين والجماليات التي يتضمّنها داخل تركيبته المعمارية.

من هذا المنظور، عكف المسـرح الجزائري منذ نشـأته على الاعتماد على خطاب واضـح يتماشـى مع أفكار وطموحات الشـعب الجزائري، وبما أن المسـرح في عمومه يعتمد في مضـمونه على تناول القضـايا السـياسـية والأفكار الإيديولوجية التي يؤمن بها المجتمع. فإنّ مجمل المسـرحيات الجزائرية التي كُتبت وعُرضـت، اعتمدت على خطاب إيديولوجي يتناسب مع التوجه السياسي السائد. وبالتالي، فإن المتتبع لمسيرة المسرح الجزائري منذ نشـأته سـيلاحظ طغيان الجانب الإيديولوجي على مضـامين المسـرحيات التي أُنتجت عبر مختلف المراحل، أي منذ عشرينيات القرن الماضي إلى يومنا هذا. و قبل التفصيل في دراسة ومساءلة الخطابات المسرحية. لا بأس أن نعرّج على تحديد مفهوم الإيديولوجيا.

2.مفهوم الإيديولوجيا:

تعدّدت مفاهيم الإيديولوجيا بشـكل متفاوت بين العلماء والمفكرين، حيث أورد كلّ واحد منهم رؤيته الخاصـة به التي تعبّر عن موقفه الفكري من هذا المصـطلح. فهذا ميشـال فاديه(Michel Fadee) يَعتبر الإيديولوجيا هي علم الأفكار[1]، أي تعني منظومة فكرية، تتضـمن مجمل الأفكار التي يحملها المجتمع عن مختلف القضـايا. أما لويس ألتوسـير(Louis Althusser) فيرى أن "الأيديولوجيا "منظومة"، أي مجموعة مترابطة من العناصـر ذات العلاقات المتبادلة"[2]. في حين يعرّف لوسـيان غولدمان(Lucien Goldmann) الأيديولوجيا بأنها "رؤية جزئية للعالم"[3]. بمعنى رؤية تتخذ زاوية محددة النظر نحو بعض القضـايا المرتبطة بالعالم، والتي ترتكز على الجانب السياسي والاقتصادي والاجتماعي. بينما نجد المفكر المغربي عبد الله العروي يفسّر الإيديولوجيا/الأدلوجة بأنها "رؤية كونية تحتوي على مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون"[4]، وهي نظرة مشابهة لما جاء في مفاهيم علماء الغرب.

ونظراً لأهمية مصـطلح الإيديولوجيا، لكونه يحمل مجموعة من القيم والأحكام عن المجتمع، فقد شـاع في الدراسـات التاريخية والأدبية بوصـفه يهتم بالطبقات المجتمعية في معيشـها اليومي. وهذا ما طرحته ثنائية أدب/إيديولوجيا في مجمل أبحاث وآراء المفكرين والنقاد. حيث راحوا ينظّرون لانعكاسـات الإيديولوجيا في النصـوص الأدبية بمختلف أجناسـها. وهذا باعتبار أن "الأديب يتخذ موقفاً من الحياة أو يقوم بتفسـيرها في أدبه"[5]. ومن ثم، فإن الأديب يحمل موقفاً محدداً في نصـه، يعبّر عن رؤيته الإيديولوجية التي يريد طرحها في عمله الأدبي لدى القارئ.

انطلاقاً من هذا التصـــور، تشـــكّلت علاقة حميمية بين الأدب والإيديولوجيا على مر الأزمنة، دفعت بجلّ العلماء والمفكرين والنقاد الانشـــغال بهذه العلاقة، من خلال التقعيد والتنظير لها، انطلاقاً من مختلف النصوص الأدبية التي تواترت بشكل كبير على الساحة الأدبية.

وبما أن المســـرح خطاب أدبي بالدرجة الأولى، لا يقل أهمية عن مجمل الخطابات الأدبية الأخرى. فإنه حري بنا أن نتوجه بالدرس والتحليل نحو الخطابات التي حوتها مجمل الأعمال المسرحية الجزائرية، محاولين بذلك التوقف عند أثر المعطى الإيديولوجي في هذه الأعمال المسرحية.

3.طبيعة الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري:

عرف المسرح الجزائري عبر مسيرته التاريخية، مراحل عديدة شهد فيها ازدهاراً وتطوراً كبيراً، خاصة فترة السبعينيات والثمانينيات، ومراحل أخرى عرف ركوداً وفتوراً واضحاً خلال فترة التسعينيات وما بعدها. وهذا مردّه إلى الظروف التي مرّت بها الجزائر، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي.

وبناء على ذلك، فإن الخطابات المتضمّنة في المسرحيات التي أنتجها الكتّاب تباينت من مرحلة إلى أخرى. ولو أن الخطاب الإيديولوجي المرتبط بالتوجه السياسي كان هو السائد عموماً، وذلك لكون هؤلاء الكتّاب عالجوا معظم القضـــايا المرتبطة بالمجتمع الجزائري، معالجة يغلب عليها الطابع الســـياســـي. وحتى أثناء الفترة الاستعمارية كان للخطاب المسرحي توجه إيديولوجي سياسي، يهدف إلى دحض السياسة الاستعمارية ورفض أساليبها المتعنتة التي مارستها على الشعب الجزائري.

في هذا الشأن نستطيع استحضار المسرحيات التي تناولت هذا الاتجاه، مثل: مسرحية (جحا)1926 لسلالي علي (المدعو علالو)، حيث اســـتنبط مضـــمون هـذه المســـرحيـة من التراث الشـــعبي ليعـالج قضـــيـة سياسية/اجتماعية في قالب هزلي، متخذاً من شخصية (جحا) رمزاً أسطورياً قصد "فضح الحكام وتجسيد المشـــاكل الاجتماعية اليومية"[6]. والشـــأن ذاته، ينســـحب على مســـرحياته الأخرى التي ألّفها بعد ذلك على غرار:(زواج بوعقلين1926، أبو الحسن المغفل1927، الصياد والعفريت1928، عنتر الحشايشي1930، الخليفة والصياد1931)، فهذه المسرحيات تضمّنت خطاباً واضحاً في مضمونه الأساسي، وهو مقاومته للمستدمر الفرنسي، ولكن بطريقة غير مباشرة، اعتمدت على القالب الهزلي لتجنب التصريح المباشر والهروب من الرقابة الاستعمارية.

وإلى جانب علالو وإســـهاماته الفعّالة في اســـتنبات المســـرح في التربة الجزائرية، خاصـــة المســـرح الهزلي/الكوميدي، برز في هذه المرحلة أيضاً رشيد القسنطيني، ومحي الدين بشتارزي، ومحمد التوري، حيث أســـهم هؤلاء الرواد في إغناء المســـرح الجزائري بالعديد من التجارب المســـرحية كان لها دور كبير في توعية الجماهير الشعبية الاجتماعية بهذا الفن الذي يخاطب الفكر والوجدان، وقد تناولت مسرحيات هؤلاء الكتّاب خطابات متنوعة، تنوّعت ما بين الاتجاه السياسي والاتجاه الاجتماعي، هذا ما نستشفه من خلال المسرحيات التالية: العهد الوفي1927، زواج بوبرمة1928، باب قدور الطماع1929، فاقوا1932 (لرشـــيد القســـنطيني)، على النيف1934، الفقير1934، بني وي وي1935، الخداعين1937، ما ينفع غير الصـــح1939(لمحي الدين بشتارزي)، بوحدبة، زعيط ومعيط ونقاز الحيط، كي السجين في القصر(لمحمد التوري)...

1.3.المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية:

وإذا انتقلنا إلى مرحلة الثورة التحريرية سنجد أن جلّ المسرحيات التي ظهرت في هذه المرحلة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بأحداث هذه الثورة، حيث نجد أن هذه المسرحيات قد عالجت مظاهر الثورة التحريرية، وكانت خطاباتها خطابات إيديولوجية سياسية محضة، تركّز على الرفض المطلق لكلّ أشكال الاستدمار وهيمنته على الوطن والشعب. ومن ضمن المسرحيات التي أُلّفت في هذه الفترة نذكر منها: مسرحية (الباب الأخير) لمصطفى الأشرف، كتبها سنة1957 بتونس، وهي مسرحية ثورية تتناول البدايات الأولى للثورة المسلحة، وقد أراد الكاتب أن يصوّر من خلالها "فترة اندلاع الثورة، وهبة الشعب بأسره بفلاحيه، ومثقفيه، بنسائه ورجاله للنضال والاستشهاد، وافتداء الوطن بالأرواح وتعميد الأرض بالدماء..."[7].

والشيء نفسه يتكرّر في مسرحية (مصرع الطغاة)1958 لعبد الله ركيبي، حيث تناولت هي الأخرى أحداث الثورة التحريرية، وما صاحبها من مظاهر سلبية تجاه الشعب الجزائري. وقد كتبها المؤلّف في تونس. وهذا بسبب التضييق والتشديد الذي مُورس على الكتّاب والمبدعين، ممّا اضطرهم إلى الهجرة إلى تونس. أما المسرحية الثالثة التي عالجت الثورة، فهي لصالح خرفي بعنوان:(في المعركة) كتبها سنة1957 بتونس، وهي تتحدث عن الثورة التحريرية أيضاً.

اعتمدت هذه المسرحيات على إبراز الخطاب الإيديولوجي النابع من إيمان الكاتب بقضيته. وهي دفاعه المستميت عن وطنه وشعبه الذي تعرّض لإبادة كاملة وتشريد واضطهاد مبرمج من طرف المستدمر الفرنسي الغاشم. وبالتالي، فإن هذه الخطابات كانت تهدف إلى تحريض الشعب الجزائري على النضال والمقاومة من جهة، والتعريف بالقضية الوطنية في الخارج، وتبيان ما يعانيه الشعب الجزائري من ظلم وبؤس من جهة ثانية.

2.3.المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

بعد بزوغ شمس الحرية والاستقلال على الشعب الجزائري بعد معاناة دامت132سنة. انتفض المسرح الجزائري من جديد، بعدما عرف ركوداً أثناء الثورة بفعل الخناق الذي مُورس عليه من طرف الاحتلال الفرنسي. ففي سنة1962 أُمّم المسرح وتبنّى سياسة اشتراكية محضة، ليبدأ مرحلة جديدة في نضاله، وهي الدفاع عن هذا الاختيار الذي تبنّته الدولة الجزائرية، وقد جاء في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني سنة1963ما يلي:"أصبح المسرح في الجزائر الذي تبنّى الاشتراكية ملكاً للشعب، وسيبقى سلاحاً لخدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبّراً عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة، وتبني المستقبل وسيكون خادماً للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب المسرح كلّ الظواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب، ولن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري، ولا يمكن أن نتصور فناً درامياً بلا صراع، إذ دونه يتجرد الأشخاص من الحياة والرونق"[8].

من هذا المنظور ، بدأت تتوالى مسرحيات عديدة ومتنوعة تنحو نحو هذا الاتجاه، من أجل إبراز خطابها المرتبط بالايديولوجيا التي أصبحت تشكّل قاعدة أساسية بالنسبة للدولة الجزائرية، أي أن هذه المسرحيات اعتمدت على خطاب إيديولوجي يتبنّى التوجه الاشتراكي الذي اختارته الجزائر. يقول الباحث صالح لمباركية: "إن القضايا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع هي في مجملها حول التحوّلات

السياسية العامة كالبيروقراطية والمحسوبية والانتهازية هي التي استقطبت اهتمام المؤلّفين المسرحيين الذين تابعوا حياة المجتمع الجزائري ورصدوها بكل أمان وصدق"[9]. ومن ضمن المسرحيات التي برزت في هذه الفترة، نذكر منها:(أبناء القصبة1963، العهد1963) لعبد الحليم رايس، (حسان طيرو1963، الغولة1966، البوابون1968) لعلي عياد/المدعو رويشد، (احمرار الفجر 1969) لآسيا جبار، (الجثة المطوّقة1954، الرجل صاحب النعل المطاطي1970) لكاتب ياسين، (كل واحد وحكمه1966، القراب والصالحين1966، 132سنة، الشيوخ1964) لولد عبد الرحمن كاكي، (عنبسة1966) لأحمد رضا حوحو، (الريح1967) لمولود معمري...

أرادت هذه المسرحيات أن تعالج عدة قضايا مرتبطة أصلاً بالمجتمع الجزائري وواقعه بعد الاستقلال. فمثلاً مسرحية(الغولة) لرويشد تعالج قضية "المناضل المزيف المناهض لشؤون الثورة الذي يستغلّ الفرص لتحقيق أغراضه على حساب المصلحة العامة. وهو عندما يسلك هذا الطريق يرتكب أخطاء في تسير المؤسسة التي يرأسها، ويتحوّل عمله إلى إجراءات بيروقراطية فوضوية، تنعكس بصورة سلبية على مردود المؤسسة وهي إشارة إلى المتحايلين على القوانين إلى حدّ تزوير بيان المناضل الذي شارك في الثورة التحريرية، وهي مظاهر عرفها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال"[10]. فالغولة رمز فني لخطاب إيديولوجي يروم التعبير عن السلوكات والمظاهر السلبية التي التصقت ببعض الأشخاص، خصوصاً أصحاب المناصب العليا في المؤسسات والمصالح الإدارية.

تناول رويشد في مسرحية(البوابون) "واقع المدينة المليء بالتناقضات من خلال مجموعة من الأفراد يجمعهم حي شعبي واحد، يمثّلون نماذج وشرائح اجتماعية مختلفة، ويشتركون في أحداث ووقائع متقاربة. فهي تستعرض الواقع اليومي للمدينة، كالسكن وحركة المرور والسير والتموين. وأوقات الفراغ وغيرهما من المشاكل التي أفرزتها البنى الحضرية الناتجة عن الكثافة السكانية وعن فوضى المدينة، بالإضافة إلى ذلك تكشف المسرحية عن العلاقات الزائفة القائمة على المصلحة الفردية"[11].

إنّ المضامين التي استقاها رويشد من الواقع الاجتماعي الجزائري، تبيّن بكلّ وضوح حرصه الشديد على إبراز مجمل المظاهر السلبية ذات التأثير الكبير على أفراد المجتمع، وذلك من خلال اختياره لنماذج بشرية متواجدة في المجتمع، وقد ضمّن مسرحياته خطابات يغلب عليها الطابع الإيديولوجي القائم على فكرة الرفض، وعدم الرضا على سلوكات المسؤولين الذين تمّ تعيينهم من أجل خدمة الشعب.

نجد هذه الرؤية أيضاً لدى كاتب ياسين، حيث نألف معظم مسرحياته تعبّر عن أفكاره الإيديولوجية المبنية على سياسة الرفض، وعدم القبول بما تسطّره السلطة الحاكمة، وما تقوم به تجاه الشعب. إنّ كاتب ياسين يمثّل ذلك الكاتب الثوري المتمرد على الأوضاع السياسية وعلى السلطة الحاكمة. وهو "الكاتب التقدمي صاحب النفحة الإنسانية الشاعرية العميقة، البعيدة عن شعارات الفن الرديء المسيء إلى قضية شريفة"[12]. ففي مجمل أعماله المسرحية نلاحظ ذلك التزاوج بين الفكر الفلسفي والنضال السياسي، تطبعه تلك الصفة الدرامية القائمة على فكرة الصراع المحتدم بين شخصياته، الرافضة لأوضاعها السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وهذا ما يتجلّى في المسرحيات التالية:(الجثة المطوّقة1954، مسحوق الذكاء1959الأجداد يزدادون ضراوة، محمد خذ حقيبتك، فلسطين المخدوعة1967).

طرح كاتب ياسين في مسرحية (الجثة المطوّقة) موضوع المقاومة من خلال أحداث 08ماي1945، وهي تصوّر "جثة البطل الذي يرمز إلى جيل كامل من الشباب مقيد بمجموعة من عوامل منها التقاليد الاجتماعية في صورة صراع بين الأجيال، وصراع مع الاستعمار، وما هذيان لخضر وانتقاله من الحلم إلى اليقظة إلاّ صورة معبّرة عن طموح الشباب الرافض للاستعمار"[13]. فكاتب ياسين يعالج في مسرحيته موضوعاً أساسياً يتمثل في الثورة ضد المستدمر الفرنسي، لذلك نجده تبنّى فيها خطاباً إيديولوجياً واضحاً يعكس رؤيته للمستدمر. ومن ثم، دعا في نصه المسرحي، ومن خلال الشخصيات التي اختارها على غرار: الأخضر، نجمة، صالح....، إلى وجوب التمرد على سلطة الاحتلال الفرنسي، والثورة عليه ومقاومته حتى إجباره على مغادرة الوطن.

عالج كاتب ياسين في مسرحيته الثانية (الرجل صاحب النعل المطاطي) الثورة الفيتنامية، مبرزاً خصوصيات هذه الثورة، محاولاً تبيان مدى قسوة الاستعمار الأمريكي وسياسته القمعية التي مارسها على الشعب الفيتنامي. فهذه المسرحية تتناول بالتفصيل القضية الفيتنامية التي تمثّل أبرز قضايا حركات التحرر في العالم، فكاتب ياسين أراد أن يجسّد في مسرحيته نضال الشعب الفيتنامي، وقد "مجّد في مسرحيته حقيقة الإيمان بالحرية، والتي حطّم بها أسطورة أمريكا التي لا تقهر"[14]. وهذه المعاناة التي عكسها كاتب ياسين في مسرحيته، أراد من خلالها أن يقارب بينها وبين الثورة الجزائرية، وأن يُسقِط نضال الشعب الفيتنامي على نضال الشعب الجزائري. ومن خلال هذا النضال والصمود الذي أبداه الشعب الفيتنامي، استطاع أن يقهر أمريكا ويهزمها.

وفي المقابل، فإن الشعب الجزائري تمكّن هو الآخر من هزم الجيش الفرنسي عن طريق النضال الثوري والصمود القوي والدائم الذي تحلّى به الشعب الجزائري، مكّنه من تحقيق هدفه الأسمى وهو الاستقلال، بعد صبر ومعاناة ومقاومة دامت132سنة.

3.3.المسرح الجزائري أثناء فترة السبعينيات والثمانينيات:

عرف المسرح الجزائري في هذه الفترة تطوراً كبيراً على مستوى الشكل والمضمون، حيث نجد أن العديد من المسرحيات التي أُنتجت في هذه المرحلة عرفت تحسناً كبيراً من حيث بنية المسرحية، وأيضاً على مستوى المضامين المختارة للمعالجة من طرف المسرحيين. ففي هذه الفترة برزت مسرحيات جديدة مثل: (بني كلبون1973) لولد عبد الرحمن كاكي، (دم الأحرار1974) لعبد الحليم رايس، (قف1979، جحا والناس1980، قالوا العرب قالوا1983، عقد الجوهر1984، حافلة تسير1985، الشهداء يعودون هذا الأسبوع1987) لأمحمد بن قطاف، (العلق 1969، حمق سليم1972، اللثام1980، الأجواد1985، الأقوال1989) لعبد القادر علولة... تضمّنت هذه المسرحيات قضايا عديدة، مرتبطة بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي تميزت به هذه الفترة، خصوصاً وأن فترة السبعينيات شهدت إصلاحات عديدة على المستوى السياسي والاقتصادي، مثل بروز الثورة الزراعية(الإصلاح الزراعي في عهد الرئيس الراحل هواري بومدين).

ومن ثم، جاءت المسرحيات لتعالج هذا الواقع وتتطرّق إلى هموم ومشاكل الطبقات الاجتماعية الجزائرية. وبالرغم من أن هذه المسرحيات هدفت إلى معالجة قضايا الشعب، إلاّ أنها لم تخل من تلك الخطابات الحاملة لرؤى إيديولوجية وسياسية تعبّر عن طروحات أصحابها الذين أرادوا إيصال أفكارهم، وتوجيه

خطاباتهم نحو أفراد الشعب الجزائري عن طريق المسرح، من أجل فهم واستيعاب الواقع المعيش، ومحاولة القيام بتغييره.

فمثلاً مسرحية(قالوا العرب قالوا) التي اقتبسها أمحمد بن قطاف عن مسرحية(المهرج) للمسرحي السوري محمد الماغوط، وأخرجها زياني شريف عياد، نجدها تتناول موضوعاً مهماً وخطيراً مرتبطاً بالسلطة الحاكمة في المجتمعات العربية، أي أنظمة الحكم في هذه المجتمعات، طبيعتها وكيفية تسييرها لهذه المجتمعات، خصوصاً وأن هذه المسرحية جاءت بعد هزيمة05حزيران1967. فبناء على هذا الوضع الجديد الذي ميّز الساحة العربية، قام "زياني شريف عياد وعز الدين مجوبي بإبداع النص برؤية جديدة تتساوق و"الواقعية الاشتراكية" كاختيار سياسي وفني وفكري للفرقة، لقد أعادا إنتاج النص بأدوات فنية قائمة على الأغنية الشعبية والموال، والحركات التعبيرية، والنكتة اللاذعة لنقد السياسة العربية الحالية القائمة على التفكك في مجال التخطيط، والهشاشة في المواقف، والتراجع أثناء مواجهة العدو"[15]. فهذه المسرحية إذن جاءت لتغوص مجدداً في هذه الهزيمة القاسية، وتحصي أسبابها، وترصد ردود الأفعال تجاهها.

والرؤية ذاتها نجدها تتجسّد في مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، التي اقتبسها أيضاً أمحمد بن قطاف عن قصة الطاهر وطار، وأخرجها كذلك زياني شريف عياد. ففي هذه المسرحية نلاحظ ذلك البعد السياسي الذي طَبَعَهَا، والرؤية الإيديولوجية التي تميزت بها، حيث عمد المؤلّف إلى إبراز واقع وظروف المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، وأهم السلوكات التي انجرّت عن بعض المسؤولين الذين انقطعوا كلية عن التواصل مع الشعب، وراحوا يهتمون بمصالحهم الشخصية على حساب أغلبية الفئات والطبقات الاجتماعية الجزائرية. لذلك نجد المسرحية في مضمونها تنطلق من سؤال إشكالي غير معقول في طرحه، ولكنه يحمل دلالة كبيرة في مضمونه وهو: ماذا لو عاد الشهداء؟. إنه سؤال كبير، يحمل فكراً إيديولوجياً ورؤية سياسية تعبّر بكلّ وضوح عن توجه ورؤية الكاتب والمخرج معاً.

إضافة إلى هذه المسرحيات، نجد أن تجليات الخطاب الإيديولوجي يتبلور بشكل جلي في مسرحيات الثنائي عبد القادر علولة وولد عبد الرحمن كاكي. فمن خلال مسرحياتهما نستشف أن مضامينها تحمل خطابات إيديولوجية، سواء سياسية أو اجتماعية.

فبالنسبة لعبد القادر علولة نجد مسرحه يتلوّن بلون الرؤية الإيديولوجية التي يؤمن بها، والقائمة على الفكر الاشتراكي الذي يقوم أساساً على تبني انشغالات وهموم الطبقات الاجتماعية الكادحة. وهذا ما حاول تجسيده في مسرحياته التي ألّفها، مثل: (الخبزة1970، حمق سليم1972، المائدة1973، حمام ربي1974، حوت يأكل حوت1975، الأقوال1980، الأجواد1985، اللثام1989).

ففي هذه المسرحيات تتضح لنا الرؤية التي أراد علولة أن يصوّرها، وهي متعلّقة بالفئات الاجتماعية الشعبية. ففي مسرحية (المائدة) يعالج عبد القادر علولة الثورة الزراعية، باعتبارها توجهاً جديداً بالنسبة للسلطة الحاكمة في الجزائر خلال فترة السبعينيات. فالمؤلّف أراد من خلال هذه المسرحية أن يطرح رؤيته الفكرية حول الثورة الزراعية التي أقرّتها السلطة السياسية آنذاك، محاولاً بذلك تبيان سلبيات هذا التوجه الجديد. فالمسرحية إذن سياسية بالدرجة الأولى، تحمل خطاباً إيديولوجياً يعكس أفكار وتوجهات الكاتب

الذي اختار هذا الخطاب من أجل إيصال رؤيته إلى المتلقي. محاولاً بذلك شرح وتفسير مظاهر الثورة الزراعية وانعكاساتها على المجتمع الجزائري بمختلف أطيافه، خاصة الطبقة الكادحة.

عالج عبد القادر علولة في مسرحية (الخبزة) موضوع الفقر والبؤس والحرمان الذي تعاني منه العديد من الفئات الاجتماعية الجزائرية. فقد عمد إلى تبيان "مظاهر الفقر والظلم اللتين تكابدهما الجماهير الكادحة"[16]. وهذه المظاهر الاجتماعية السلبية ناتجة في نظر علولة عن طبيعة السياسة المطبّقة من طرف بعض المسؤولين، الذين لم يهتموا إطلاقاً بشرائح المجتمع الجزائري، مّما ولّد هوة كبيرة بين هؤلاء المسؤولين وبقية فئات المجتمع. وانطلاقاً من العنوان الذي اختاره المؤلّف لمسرحيته، ندرك دلالة الموضوع الذي يتمحور حول انتقاده للسياسة المنتهجة، والتي تسببت في ظهور الكثير من الفقراء، الذين لم يستطيعوا تأمين لقمة العيش. لذلك جاءت مسرحية(الخبزة) لتعالج هذا الخلل وتحاول وضع الأصبع على الجرح وتشخيص الداء، ومن ثم، تقديم الدواء المناسب لهذا المرض.

تناول عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) موضوعاً آخر لا يقل أهمية عن المواضيع الأخرى التي عالجها في مسرحياته السابقة. وموضوع(الأجواد) يتمثل في معاناة العمال البسطاء في عملهم، من مسؤوليهم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يصوّر الكاتب تضامن هؤلاء العمال فيما بينهم. وانطلاقاً من هذه الوضعية المأسوية راح علولة يُشرّح طبيعة هذه المعاناة التي التصقت بالعمال، والتي انتشرت بشكل كبير في مختلف الإدارات والمؤسسات، سواء الاجتماعية أو الاقتصادية. ففي هذه الأماكن غالباً ما نجد العلاقة بين العامل والمدير، علاقة متدهورة يسودها التشنج والكراهية والبغض والحقد. وهي علاقة سلبية تؤثر كثيراً في البنية التحتية للمجتمع، ولا تؤدي إلى تطوره وازدهاره، بل بالعكس تؤدي إلى تخلفه وانحطاطه.

وبالتالي، فإن عبد القادر علولة حاول أن يجسّد في مسرحيته مختلف النماذج البشرية التي يتشكّل منها المجتمع الجزائري، فمن عامل النظافة إلى الحدّاد، مروراً بعامل البناء، فالطبّاخ، وصولاً إلى عامل المستشفى، يعرض لنا علولة نماذج إنسانية واقعية ضمن قوالب حكائية فنية مستقلة عن بعضها البعض. ولكنها تحمل أبعاداً عديدةً من خلال تصويرها الفني الذي عمد إليه المؤلّف في بناء مسرحياته. فهذه الشخصيات لها دلالات قوية في الواقع وهي مجرد رموز اتخذها الكاتب ليسقطها على حقيقة الأوضاع والظروف الصعبة التي مرّ/يمرّ بها المجتمع الجزائري.

وعليه، فإن "مسرحية "الأجواد" عبارة عن محكيات صغيرة عن شخصيات شعبية تنحدر من الأوساط الفقيرة، وتشتغل في وظائف متواضعة: علاّل الزبّال، الربوحي الحدّاد، الهاشمي العسّاس، قدور البنّاء، عكلي الطبّاخ، المنور البواب، جلول الفهايمي العامل في مصلحة حفظ الموتى، خيرة العاملة، عثمان العامل، وسكينة العاملة في مصنع الأحذية. تتخذ حوارات هذه الشخصيات في المسرحية صيغة البوح الذاتي التلقائي الذي تستعرض فيه وضعها الاجتماعي الهامشي، معاناتها الجسدية والنفسية، بعض تفاصيل اليومي الذي تعيشه في مهنها المتواضعة، وكذا أحلامها البسيطة والتي هي، في الغالب، أحلام غير ذاتية وغير نرجسية وإنّما هي أحلام تتعلّق بالوضع العام للمجتمع في مختلف جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية"[17].

أراد عبد القادر علولة من خلال هذا الاستعراض الفني، أن يبرز معاناة أفراد المجتمع، العاملين في مختلف القطاعات. وهذه المعاناة جاءت لتعكس أيضاً حجم الهوة الموجودة بين هؤلاء العمال وواقعهم الاجتماعي

المتسم بالبؤس والحزن والشقاء. لذلك فإن هذه المعاناة هي دعوة من طرف المؤلّف للثورة والتمرد على هذا الواقع، والنضال من أجل تغييره تغييراً شاملاً.

أما فيما يخص ولد عبد الرحمن كاكي، فإن مسرحه يعتمد على المزاوجة بين التراث الشعبي وبين الواقع الاجتماعي. ومن خلال هذه المزاوجة ندرك مدى حرص الكاتب على الرجوع إلى التراث الشعبي، وهذا نظراً لاحتوائه على مضامين وأشكال وتيمات ذات صلة بالواقع الاجتماعي الجزائري. فانطلاقاً من الأشكال التراثية الشعبية الزاخرة بالمضامين الهادفة، راح كاكي "يستلهم موضوعاته من الأساطير الشعبية خاصة "القراقوز" و"المداحين" ليعالج من خلالها قضايا مجتمعه"[18].

استلهم كاكي موضوع مسرحية (كل واحد وحكمه) من حكاية شعبية تتناول "قصة فتاة تلقي بنفسها في البحر ليلة زفافها لأن والدها أرغمها على الزواج من شيخ ثري متزوج من ثلاث نساء، وله اثنا عشر ولداً. ولكن الفتاة ترفض هذا الزواج المفروض عليها لأنها تحب شاباً في مثل سنها. أما الشيخ فيصرّ على زواجه به، ويضغط على أبيها الذي يعيش غارقاً في ديونه. إلاّ أن الفتاة المخلصة لحب الشاب تفضّل الانتحار على أن تكون هدفاً لمتاجرة حقيرة. وبعد أيام يجد الصيادون جثة الفتاة ملقاة على الشاطئ. أما السي الحاج فيموت دون أن يحقّق أمنيته، ويترك ثروته لغيره، وهي إشارة إلى القضاء على هذه الظاهرة السلبية المجسَّدة في أولئك الذين يستغلّون الثروة للتحكم في مصير الناس البسطاء، واضعين المصلحة الفردية فوق كلّ اعتبار"[19].

ينتهج ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيته نهجاً واضحاً في تشريح الواقع بطريقة رمزية، تقوم على اتخاذ الحكاية الشعبية معادلاً موضوعياً لمساءلة هذا الواقع. فالصراع الموجود في المسرحية هو صراع جدلي وأزلي، قائم بين فئتين: فئة تملك المال، وبالتالي سلطة القرار، وفئة بسيطة لا تملك أي شيء. إلاّ شخصيتها ونضالها وتمردها على قرارات وأفكار وسلوكات الفئة الأولى. ومن ثم، فإن ولد عبد الرحمن كاكي أراد أن يبيّن أن المال ليس هو كلّ شيء في المجتمع، وليس هو أساس السلطة، وإنّما الشرف والعدل واحترام الناس لبعضهم البعض هو أساس المجتمع المتحضر. وهو أساس قوة هذا المجتمع، وهو العامل الرئيس لتطوره وازدهاره.

أما مسرحية(القراب والصالحين) فهي الأخرى مستمدّة من التراث الشعبي، فهي عبارة عن حكاية شعبية تسرد لنا قصة ثلاثة أولياء ينزلون إلى الأرض ليتفقدوا أحوال أهل القرية التي أصابها القحط والجفاف، فيصادفون "سليمان القراب" الذي يرحّب بهم، لكنه يعتذر لهم لعدم استطاعته ضيافتهم لكونه فقيراً ومحتاجاً، فيطلب من أهل القرية ضيافة هؤلاء الأولياء، لكنهم يرفضون هم أيضاً، إلاّ المرأة الكفيفة "حليمة" التي تستجيب لطلبهم، وتذبح لهم عنزتها الوحيدة التي تملكها، فيفرح الأولياء بهذا الصنيع، ويقرّرون مكافأة هذه المرأة الطيبة، ويدعمون مساعيها في نشر الخير، وذلك بإقامة قرابة في بيتها، فتصبح مورداً استغلالياً لسكان القرية. إلى أن يأتي أحد أقاربها(الصافي) ويهدم القرابة داعياً أهل القرية إلى العمل والاعتماد على النفس لتحقيق الرخاء والعدالة الاجتماعية.

وعليه يمكننا القول إنّ مسرح ولد عبد الرحمن كاكي يخفي في باطنه الكثير من الملامح السياسية والإيديولوجية، أي أنه مسرح سياسي في ثوب تراثي يزخر بعبق الأساطير والحكايات الشعبية التي تتضمّن العديد من القصص الغريبة والعجيبة، وهي قصص يمكن أن تكون لها إسقاطات على الواقع الجزائري. فهي تحمل دلالات واضحة وقراءات متعددة يستنتجها المتلقي من خلال قراءته أو مشاهدته لمسرحيات كاكي.

4.3.المسرح الجزائري أثناء فترة التسعينيات:

تعدّ فترة التسعينيات من أصعب المراحل التي مرّت بها الجزائر، حيث شهدت فيها فترة عصيبة نتيجة للأحداث المأسوية التي حدثت بفعل توقيف المسار الانتخابي. وقد نتج عن هذا الوضع، بروز ظروف مأسوية خلّفت العديد من القتلى والضحايا والمعطوبين والمشردين، والعديد من الخسائر المادية. كما شهدت هذه الفترة اغتيالات كثيرة راح ضحيتها الكثير من السياسيين ورجال الأمن والدرك وأفراد الجيش، والصحفيون والفنانون والأدباء والمثقفون . كان سبباً في تراجع نشاط المسرح الجزائري، حيث نجد أغلبية المسرحيين انقطعوا عن ممارسة النشاط المسرحي(كتابةً وإخراجاً وتمثيلاً)، وهناك من غادر البلاد هروباً من الوضعية الصعبة التي أصبحت تعيشها الجزائر على المستوى الأمني.

لكن هذا لا يعني أن المسرح الجزائري لم ينتج أية مسرحية في هذه الفترة، بل بالعكس فقد ظهرت بعض المسرحيات ذات الصلة بالواقع الاجتماعي مثل: (البطة البرية1990) لعلال خروفي، (الجوالة1990) لإبراهيم شرقي، (المواجهة1991) لبوزرار زهير، (الشيطان في خطر1994) لمحمد عوادي، (رقصة الأبرياء1997) لبوعلام بناني، (عالم البعوش) لعمر فطموش، (حوار مر) لحبيب محمد... وغيرها من المسرحيات ذات التوجه السياسي والاجتماعي والتربوي. والتي حاولت جاهدة التطرق إلى مشاكل الجزائريين وهمومهم بطريقة فنية، تعتمد على الجماليات المسرحية في تلقي مكونات النص والعرض.

فمسرحية(المواجهة) مسرحية اجتماعية تدور أحداثها داخل أسرة محافظة تعيش نوعاً من الاغتراب الداخلي بسبب انعدام الحوار بين أفرادها والتواصل فيما بينهم ممّا يؤدي إلى تأزم الوضع الذي ينجرّ عنه تصادم بين الأفراد. فهذه المسرحية تعبّر عن حالة الأسرة عندما يحتدم الصراع والشقاق بين أفرادها فيؤدي إلى الفوضى والبلبلة وعدم الاستقرار، وهي حالة الجزائر التي شهدت وضعاً استثنائياً، حيث عرفت تناحراً بين الجزائريين فيما بينهم. ومعارك طاحنة وخسائر كبيرة مادية وبشرية.

أما مسرحية(حوار مر) لحبيب محمد، فقد "عالجت واقع الإنسان الجزائري ومعاناته، الخاضع لأنظمة سياسية مستبدّة ، تسلّط الضوء على ثلاث فئات من المجتمع العربي، الطبقة الحاكمة، الطبقة الكادحة(الشعب)، طبقة ثالثة هي فئة حائرة بين الانتماء إلى الشعب الجائع أو الولاء للفئات المسلطة، التي تمارس سياسة قمع الحريات الفردية وتنتعش على حساب مصالح وحياة الشعوب المقهورة"[20]. فهذه المسرحية تبنّت خطاباً واضحاً يروم العلاقة القائمة بين فئات الشعب من جهة، وحالة السلطة الحاكمة من جهة أخرى.

إنّ مجمل المسرحيات التي ظهرت في هذه الفترة جاءت لتغوص في عمق الظروف الخاصة التي مرّت بها الجزائر. والتي انعكست سلباً على مسيرة الجزائر. ممّا أدى إلى تراجعها تراجعاً كبيراً على جميع المستويات. فكانت هذه المسرحيات بمثابة مرآة عاكسة لمشاكل وهموم الشعب الجزائري.

5.3.المسرح الجزائري في أفق الألفية الثالثة:

إنّ الثقافة والفنون والآداب بشكل عام تتماشى مع ظروف المجتمع السياسية والاجتماعية والاقتصادية، أي أن طبيعة هذه الظروف ومستواها يؤثر في العناصر السابقة الذكر، حيث نجد أن الفنون على غرار المسرح والسينما والرقص... تزدهر وتتطور وتعرف إقبالاً عليها بفعل سياسة اقتصادية واجتماعية ونظام

حكم فعّال وناجح، وتوفر الأمن والاستقرار حتى يُقبِل المُشَاهِد على أماكن العرض وهو مطمئن البال. هذا ما ينطبق على المسرح الجزائري في الألفية الثالثة، حيث أن هذا الأخير بدأ يسترجع عافيته، من خلال المسرحيات العديدة والمهرجانات الكثيرة التي بدأت تُنظَّم في مختلف ولايات الوطن، وأيضاً بسبب سياسة الدعم التي اتخذتها الدولة من أجل النهوض بالمسرح(مثل خلق صندوق للإبداع على مستوى وزارة الثقافة). وهذا يعكس السياسة المسرحية التي تشكّلت مع بداية الألفية الثالثة، فبدأ الكتّاب والمبدعون ينجزون مسرحياتهم التي بدأت تلامس قضايا المجتمع برمته، هذه القضايا التي تنوّعت ما بين الإطار السياسي والاجتماعي والاقتصادي والتربوي والثقافي والتعليمي.

لقد عرفت هذه الفترة بروز مسرحيات عديدة شكّلت إضافة حقيقية، وبعداً ثقافياً أنار الساحة الفنية والمسرحية، وجعلها تعرف إقبالاً كبيراً على المسرحيات والمهرجانات الفنية، سواء للمسرح المحترف أو المسرح الهاوي أو مسرح الأطفال... حيث بدأ الجمهور يتوافد على المسرحيات المعروضة، ويحضر جميع المهرجانات المسرحية المختلفة، للاستمتاع بعروضها المتعددة بأشكالها ومضامينها وخطاباتها.

أما بالنسبة لطبيعة الخطاب المتضمّن في المسرحيات التي أنجزها مؤلّفوها، فنجد أن السمة الإيديولوجية بقيت هي السمة الغالبة على هذه المسرحيات. وهذا شيء طبيعي، باعتبار أن المسرح في كلّ الأحوال يبقى مسرحاً إيديولوجياً في مخاطبته للمتلقي. فهو ينحو نحو استعراض مجمل القضايا والمشاكل التي يعاني منها أفراد المجتمع. ومن ثم، فإن طبيعة هذه المشاكل لها صلة وثيقة بالسلطة الحاكمة، على اعتبار أنها المسؤولة عن هذه المشاكل، ومن واجبها معالجتها، وإيجاد الحلول المناسبة لها. ومن ضمن المسرحيات التي برزت في هذه الفترة، نذكر منها:(التمرين) لأمحمد بن قطاف، (المشعل) لعباس لخضر، (التاعس والناعس) لعز الدين جلاوجي، (بوزنزل) لمريم علاق، (الجميلات) لنجاة طيبوني، (الأرض والدم) لمحمد زميش اقتبسها عن الروائي مولود فرعون، (امرأة من ورق) لمراد سنوسي اقتبسها عن الروائي واسيني الأعرج، (الصوت) لخالد بوعلي... كما شهدت هذه الفترة أيضاً إعادة عرض بعض المسرحيات القديمة مثل:(نجمة) لكاتب ياسين، (الخبزة) لعبد القادر علولة، (القراب والصالحين، 132 سنة) لولد عبد الرحمن كاكي...

فهذه المسرحيات حملت رسائل فكرية وفنية ذات دلالات عديدة، هدفت إلى التطرق إلى مجمل القضايا المحورية السائدة في المجتمع، كما أنها تضمّنت في ثناياها خطابات إيديولوجية عكست أفكار مبدعيها ورؤاهم الفنية والجمالية نحو المجتمع، الذين حاولوا إبداء آرائهم حول مختلف المسائل، خصوصاً السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

4.خاتمة:

حاول المسرح الجزائري منذ نشأته، أن يتطرّق إلى معظم القضايا التي كانت تؤرّق المجتمع الجزائري، هادفاً بذلك إلى تجسيد هذه القضايا في قالب فني وجمالي يعتمد على خطاب إيديولوجي يروم رؤية وتوجه كلّ كاتب أو مخرج نحو قضية من القضايا التي عالجها. ومن ثم، فإن طبيعة الخطابات المتضمّنة في المسرحيات الجزائرية هي خطابات إيديولوجية مرتبطة بالسياسة، لكون أن المشاكل والمظاهر، سواء السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، إنمّا هي في اعتقادهم مرتبطة بطبيعة النظام والسلطة الحاكمة في البلاد. لذلك

كان نزوعهم نحو معالجة قضايا المجتمع المختلفة والمتنوعة، ترتكز أساساً على اتباع خطاب إيديولوجي واضح يعبّر عن رد فعل المبدع من القضايا السائدة في المجتمع.

إحالات البحث

01. زياد العوف: الأثر الأيديولوجي في النص الروائي ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النوري، دمشق(سوريا)1993 ص21.
02.المرجع نفسه، ص24.
03.المرجع نفسه، ص25.
04. عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، الدار البيضاء(المغرب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)2012 ص14.
05. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت(لبنان)، ط2013/04 ص115.
06. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب(دت)، ص17.
07. محمد صالح الجابري: الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة، الجزائر، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، ع1986/96 ص14.
08. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر(مرجع سابق)، ص23.
09. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة(الجزائر)، ط2007/02 ص199.
10. مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور(دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره)، مطابع حسناوي، الجزائر 2002 ص35.
11.المرجع نفسه، ص35.
12. عبيدو، باشا: مماليك من خشب(المسرح العربي عند مشارف الألف الثالث)، منشورات رياض الريّس للكتب والنشر، لبنان، ط1999/01 ص336.
13. مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور(مرجع سابق)، ص29.
14. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر(مرجع سابق)، ص27.
15. عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء(المغرب)، ط1987/01 ص384.
16. علاء الدين رقيق: مقاربة نقدية لمسرح علولة، مسرحية الخبزة نموذجاً، مجلة الحلقة، منشورات المسرح الوطني الجزائري، ع1993/04 ص33.
17. حسن يوسفي: الكتابة الدرامية المغاربية، قراءة في بعض النماذج، مقال ضمن كتاب جماعي:{مجموعة من المؤلفين: الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية}، منشورات اتحاد كتّاب المغرب2006 ص296.
18. سليم بتقة: أوراق بحثية في النقد والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر2014 ص236.
19. بوكروح، مخلوف(2002):المسرح والجمهور(مرجع سابق)، ص44.
20. إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر(دراسة في السياق والآفاق)، دار الغرب للنشر، وهران(الجزائر)(دت)، ص111.

مراجع البحث

01.إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر(دراسة في السياق والآفاق)، دار الغرب للنشر، وهران(الجزائر).
02.بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
03.زياد العوف: الأثر الأيديولوجي في النص الروائي ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النوري، دمشق(سوريا)1993.
04.حسن يوسفي: الكتابة الدرامية المغاربية، قراءة في بعض النماذج، مقال ضمن كتاب جماعي:(مجموعة من المؤلفين: الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية)، منشورات اتحاد كتّاب المغرب2006.
05. مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور(دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره)، مطابع حسناوي(الجزائر)2002.
06.محمد صالح الجابري: الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، ع96/1986.
07.سليم بتقة: أوراق بحثية في النقد والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر2014.
08.عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء(المغرب)، ط1987/01.
09.عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)2012.
10.عبيدو باشا: مماليك من خشب(المسرح العربي عند مشارف الألف الثالث)، منشورات رياض الريّس للكتب والنشر، لبنان، ط1999/01.
11.علاء الدين رقيق: مقاربة نقدية لمسرح علولة، مسرحية الخبزة نموذجاً، مجلة الحلقة، منشورات المسرح الوطني الجزائري، ع1993/04.
12.صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة(الجزائر)، ط2007/01.
13.شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت(لبنان)، ط2013/04.