

ترسيخ المضامين التراثية في الإبداع المسرحي الجزائري

Consolidating of the traditional contents of Algerian theater creativity

د/محروق إسماعيل *

تاريخ النشر: 2020/12/30	تاريخ القبول: 2020/06/25	تاريخ الإرسال: 2020/01/15
-------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن طريقة استثمار التراث الشعبي في العمل المسرحي الجزائري، بغية التأصيل لمسرح جزائري أصيل خال من تأثيرات المدرسة الفرنسية، يستمد جذوره من مختلف فروع الثقافة الشعبية الوطنية، التي تعبر عن مقومات الهوية الوطنية للمجتمع. فعملية التوظيف تتم باستحضار الشخصيات التراثية التي تلقى ترحيبا ورواجا لدى الفرد الجزائري، ثم استغلال المضامين التراثية الخامة الصالحة للحياة الفكرية المعاصرة في نصوص المسرحيات، بعد شحنها برؤى وأفكار معاصرة، من أجل نقد مختلف جوانب الحياة اليومية، للوصول إلى آمال وتطلعات الفرد، وتطوير المستقبل. ويتم ذلك بأسلوب يتفاعل فيه الجمهور مع الراوي أثناء عملية السرد، بما يضمن الترفيه والمتعة والاستئناس.

الكلمات المفتاحية: توظيف التراث، شخصيات تراثية، حكاية شعبية، أسطورة،

السرد.

Abstract:

This research aims at revealing the way of investing folklore in Algerian theatrical work, with the aim of rooting an authentic Algerian theater free from the effects of the French school, which is rooted in the various branches of national popular culture, which expresses the elements of the national identity of the society. The placement process is carried out by inviting heritage figures who are welcomed and promoted by the Algerian

المؤلف المرسل: إسماعيل محروق mahrougismail7@gmail.com

* جامعة المدية mahrougismail7@gmail.com

individual, and then exploit the raw heritage contents valid for contemporary intellectual life in the texts of the plays, after being shipped with contemporary visions and ideas, in order to criticize various aspects of daily life, to reach the hopes and aspirations of the individual, and to develop the future. This is done in a way that the audience interacts with the narrator during the narration process, ensuring entertainment, pleasure and domestication

Key words.: placement of heritage, heritage characters, folk tale, legend, narrative.

*** **

1. مقدمة:

يعبر التراث عن ذاكرة المجتمع الجزائري، وهويته الثقافية، وحضارته ومورثه الذي تتغرز به روحه الوطنية والإنسانية، وتتحفز به قدرته الإبداعية، وشخصيته الأصيلة التي تختلف عن شخصيته المستعمر الذي حاول بشق الطرق النفاذ إليها أثناء الحقبة الاستعمارية، وفهم بنيتها وتفكيك عناصر هويتها بما يخدم أطماعه التوسعية. وانطلاقاً من هذا كان لزاماً على المبدع الجزائري الاستفادة من خبرات الأجيال السابقة، وتطوير مهاراتهم في مجال الفنون الشعبية، والاستشهاد بالقيم السامية والنبيلة التي تدين هوية المجتمع، وانتماءه الوطني، وذلك عن طريق توظيف التراث الشعبي الجزائري بأنواعه المختلفة في الإبداع الأدبي وللاسيما المسرحي منه، بما يمكن التعريف به أمام الأجيال اللاحقة، والاعتزاز بمخلفات الآباء والأجداد أمام الحضارات الأخرى، من أجل نشر الوعي الثقافي وتنمية الحس الحضاري لدى كافة أفراد المجتمع.

وتمثل إشكالية البحث في: لا شك أن إدماج مختلف فروع التراث على خشبة المسرح، يكفل توظيف الشخصية الجزائرية الأصيلة، والمحافظة على عناصر هويتها الثقافية ومقوماتها، ونقل حضارة أجدادها إلى الأجيال اللاحقة. فكيف استلهم رواد المسرح الجزائري المضامين التراثية الوطنية؟ وكيف سوقوها للمتلقي من أجل التعبير عن واقع الحياة الاجتماعية الجزائرية بغية بعث مسرح جزائري أصيل؟

سنحاول من خلال هذا الموضوع الموسوم: "ترسيخ المضامين التراثية في الإبداع المسرحي الجزائري" التعرض إلى طريقة استلهام التراث الشعبي، ونقله، وكيفية الاستفادة

منه في إشكالات معاصرة مهما تباينت الأفكار و الرؤى من باحث لآخر في الحقل الإبداعي الخاص بالثقافة الشعبية الجزائرية من شعر ملحون، وحكايات وأناشيد شعبية من إبداع القوالين والمداحين، وتوظيفها الجيد في أعماله المسرحية من أجل المحافظة على هوية المسرح الجزائري الأصيل التي تنبع من أبعاد وفروع التراث الوطني.

وللإلمام بالإشكالية من كل جوانبها وحيثياتها سنعتمد التحليل القائم على الرصد فيما يخص كيفية استحضار الشخصيات التراثية، والتفسير لطريقة استعارة المضامين التراثية في نصوص المسرحيات، مع الاعتماد على الدراسات السابقة التي تعرضت لذلك.

2. مفهوم توظيف التراث:

1.2 تعريف التوظيف لغة:

مشتق من الفعل وَظَّفَ⁽¹⁾، وَالْوِظِيفَةُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ: مَا يُقَدَّر لَهُ فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْ رِزْقٍ أَوْ طَعَامٍ أَوْ عَلَفٍ أَوْ شَرَابٍ، وَجَمْعُهَا الْوِظَائِفُ وَالْوُظْفُ. وَوُظِّفَ الشَّيْءُ عَلَى نَفْسِهِ وَوُظِّفَ تَوْظِيفًا: أُلْزِمَ إِيَّاهُ، وَقَدْ وَظَّفْتُ لَهُ تَوْظِيفًا عَلَى الصَّبِيِّ كُلَّ يَوْمٍ حِفْظَ آيَاتٍ مِنْ كِتَابِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ. وَالْوِظِيفُ لِكُلِّ ذِي أَرْبَعٍ: مَا فَوْقَ الرُّسْغِ إِلَى مَفْصِلِ السَّاقِ.

وِظِيفَا يَدَيِ الْفَرَسِ: مَا تَحْتَ رُكْبَتَيْهِ إِلَى جَنْبَيْهِ، وَوِظِيفَا رِجْلَيْهِ: مَا بَيْنَ كَعْبَيْهِ إِلَى جَنْبَيْهِ. وَقَالَ أَبُو عَمْرِو الْوِظِيفُ⁽²⁾: الرَّجُلُ الْقَوِيُّ عَلَى الْمَشْيِ فِي الْحَزْنِ. وَمَنْ الْمَجَازِ: جَاءَتْ الْإِبِلُ عَلَى وَظِيفٍ وَاحِدٍ: إِذَا تَبَعَ بَعْضُهَا بَعْضًا كَأَنَّهَا قِطَارٌ، كُلُّ بَعِيرٍ رَأْسُهُ عِنْدَ ذَنْبِ صَاحِبِهِ. وَوُظِّفَ أَيُّ الْبَعِيرِ يَظْلُفُهُ: إِذَا قَصَرَ قَيْدَهُ.

وَقَالَ ابْنُ عَبَّادٍ: الْوِظِيفَةُ⁽³⁾ هِيَ الْعَهْدُ وَالشَّرْطُ، وَالْجَمْعُ وَظَائِفٌ، وَوُظِّفَ، بِضَمَّتَيْنِ. التَّوْظِيفُ: تَعْيِينُ الْوِظِيفَةِ. الْمُوَظَّفَةُ: مِثْلُ الْمُوَافَقَةِ وَالْمُوَازَنَةِ، وَالْمُلَازِمَةُ يُقَالُ: وَأُظِّفْتُ فُلَانًا إِلَى الْقَاضِي: إِذَا لَازَمْتَهُ عِنْدَهُ. وَاسْتَوْظَّفَهُ: اسْتَوْعَبَهُ وَمِنْهُ قَوْلُ الْإِمَامِ الشَّافِعِيِّ رَحِمَهُ اللَّهُ فِي كِتَابِ الصَّيِّدِ وَالذَّبَابِ: إِذَا ذَبَحْتَ ذَبِيحَةً فَاسْتَوْظَّفَ قَطَعَ الْحُلُومَ وَالْمَرِيءَ وَالْوَدَجَيْنِ: أَيُّ اسْتَوْعَبَ ذَلِكَ كُلَّهُ.

2.2 تعريف توظيف التراث اصطلاحاً:

يعتمد الجابري كباحث منقب في التراث العربي الإسلامي، على الالتزام بتحديد الإطار الذي يتحرك فيه والأدوات التي يستخدمها في البحث والتنقيب. إذ انه لا يرى

لإمكانية تجديد التراث إلا بوصفه "نظاما يؤسس حقلا معرفيا مستقلا لنفسه داخل الثقافة العربية الإسلامية"⁽⁴⁾. مؤكداً أن: "التراث ليس بضاعة تم إنتاجها دفعة واحدة، خارج التاريخ بل هو جزء من التاريخ، هو حركة الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور، وبالتالي فهو لحظات متتابعة ألغى بعضها بعضاً أو كمله، ولذلك التعامل مع التراث تعاملًا علميًا يجب أن يكون على مستويين: مستوى الفهم، ومستوى التوظيف أو الاستثمار"⁽⁵⁾، فيستوجب الاتجاه إلى أعلى ذروة توقف عندها التقدم، مع الوعي لأنه لا يمكن توظيف كل التراث، وإنما ما تبقى منه وهو صالح للحياة الفكرية المعاصرة. يحدد الجابري الأصالة باعتبارها توظيف ما تبقى من الماضي، وهو يفيد الحاضر من أجل مستقبل أفضل وهو ليس توظيف التراث بأكمله لكن الذي يتبقى وهو يصلح لعيش الحاضر وتطوير المستقبل⁽⁶⁾.

ومفهوم توظيف التراث في الاصطلاح هو نوع من أنواع التناص، حيث يدمج الكاتب أو الشاعر أو الروائي نوعاً، أو عدة أنواع من التراث كالأمثال والحكم الشعبية، أو الحكايات الشعبية، أو الأسطورة.... داخل المنظومة الإبداعية المراد تشكيلها أو تطويرها، من أجل الإمتاع، حسب ما تقتضيه حاجة العمل الفني المراد تشكيله. فتستخدم مواد التراث المختلفة لنقل رؤى وأفكار معاصرة، ويتم ذلك بطريقة عقلانية واعية من أجل تحقيق هدف محدد⁽⁷⁾.

ويتم التعامل مع التراث باستلهم ونقل مضامين الخامات التراثية كخطوة أولى. بما تجسد وتعبر عن الهوية الحضارية والثقافية، وتاريخ الأمة، وذاكرتها وشخصيتها المستقلة والمنفردة عن باقي شعوب العالم، وما يخلفه من تكوين ذاتي لكيان المجتمع، وتواصل نفسي وروحي يؤدي إلى التعاطف والتقارب بين مختلف فئات المجتمع، مما يؤصل قيم الإبداع، والشعور بعظمة مخلفات الأجيال، ومحاولة محاكاة هذا الموروث، وإبرازه ومحاولة المحافظة عليه، وإظهار المواهب الدفينة لدى أفراد المجتمع لمواصلة الإبداع والإحساس بالقيم الجمالية في التراث.

وبعد مرحلة الاستلهم والنقل تأتي مرحلة توظيف التراث، أي التعامل معه فنياً. وهي عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة تأسيس زمن ثالث منفصل من التحديد، هو

زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير. فتنتقل رؤى الكاتب المعاصرة إلى العناصر التراثية الذي يعيد خلقها وتأليفها وفقا لواقعه الجديد. على أن جوهر توظيف التراث الشعبي هو تحميله دلالات معاصرة جديدة، قد أثبت التراث قابليته من خلال التجارب الناضجة أن يعكس هموم العصر وعقده إذا أحسن توظيفه. والتوظيف يمكن أن يكون مرثيا أو مسموعا أو بنيويا أو نصيا⁽⁸⁾.

3. دور مسرح الحلقة في العود إلى التراث:

لقد أعطى توظيف التراث تقنية فريدة ونقله نوعية ونفسا جديدا للمسرح الجزائري جعلته يصل الماضي بالحاضر، ويعرف الأبناء والأحفاد بثقافة الآباء والأجداد، ويعطي الكاتب حلولاً ومخارج فنية حين بضيق عالية أفق الإبداع، وتستعصي ناصية الفن. ويعود الفصل إلى مسرح الحلقة في تأصيل المسرح الجزائري، واسترجاع هويته الثقافية الأصيلة، والتمسك بها، واستثمارها في حلول قضايا المجتمع المعاصرة بعد شحها برؤى حديثة.

فجذور هذا النوع من المسرح سبقت نشأته، حيث كان المداحون في الحقبة الاستعمارية يمارسون هذا النوع من الفن. فيقدمون عروضهم في الأسواق الشعبية والساحات العامة، حيث تلتف حولهم الجماهير تستمع بشغف لأحداث القصة، وتراقب باهتمام حركات الراوي وكأنه جزء من القصة، لما يمتلكه من موهبة وبراعة أثناء عملية الحكي مستعملا في ذلك الكلمة المنطوقة والحركة⁽⁹⁾.

وكان المداحون والرواة الشعبيون يهدفون إلى تمرير رسالة مشفرة مفادها أن هوية الفرد الجزائري، ومقومات شخصيته الثقافية تختلف عن المستعمر الفرنسي، وقد تفتنت السلطات الاستعمارية للدور الذي يمكن أن تلعبه هذه الحلقات في تمرير الأفكار المناهضة لها لدى أوساط الشعب المظلوم والمقهور. فعملت على فضها ومحاربتها⁽¹⁰⁾.

وفي بداية السبعينيات عادت تجربة مسرح الحلقة على يد ولد عبد الرحمن كاي، ثم عبد القادر علولة من بعده. فقد اعتمد كاي⁽¹¹⁾ في إبداعه المسرحي على التعامل مع التراث وتوظيفه بما يكسب المسرحية لغة أصيلة، ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فجاءت أعماله الإبداعية موافقة للظروف والأحداث السياسية والثقافية والاجتماعية السائدة في الجزائر بعد الاستقلال، مما يتوافق مع اهتمامات الشعب الجزائري وقضاياه ونضاله من

أجل الحرية والتقدم والازدهار. وركز في تعامله مع الواقع الإنساني وتجسيده على الثقافة الشعبية الوطنية المنفتحة على العصر، مما يدفع المتلقي إلى النظر في واقعه المعاش، والعمل على تخطيه. وتعد تجربة كاكي بحق محاولة لتأصيل مسرح جزائري تنبع جذوره الموروث الثقافي الشعبي الأصيل بكل أبعاده وفروعه. وهذا ما أقر به الباحث عبد الحميد بورايو في قوله: "من بين التجارب أكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر، نابع من أصالة وتقاليد هذا الشعب حيث تستعيد الأشكال المسرحية الماقبلية، أغاني المآثر الشعبية حيويتها، وتكيف للعرض المسرحي. إذ خلص ولد عبد الرحمن كاكي إلى إبراز اللغة المسرحية، فتنخذ هويتها وميزاتها من التراث الثقافي الذي يستلمه، وتهذيب الوسط الفني الملائم والمدرّس الذي يوحى به"⁽¹²⁾.

وقد حقق عبد القادر علولة⁽¹³⁾ من خلال مسرح الحلقة قفزات نوعية بالإبداع المسرحي الجزائري، وتطويره ليصبح شكلا واقعيا، ويكتسب جمهوره الذي يتذوقه. وكان مسرحه يستقي قوته من ينابيع التراث والثقافة الشعبية الجزائرية، فتناولت نصوص مسرحياته الفرد الجزائري، وعالجت قضايا حياته اليومية من أفراح وهموم وتطلعات ونجاحات بنظرة نقدية للمجتمع، ناتجة عن رغبة قوية لتغيير الواقع المعاش على نحو أفضل⁽¹⁴⁾.

وقد أوضح عبد القادر علولة أن جذور مسرح الحلقة يسبق تجربته المسرحية وإبداعه في مسرحية المائدة سنة 1972م، التي كان يدور موضوعها حول الثورة الزراعية، ونقد والحياة اليومية للفلاح، وتطلعاته وآماله وآلامه. ملمحا إلى الإنتاج المسرحي الذي انطلق سنة 1926هـ على يد علالو، ورشيد القسنطيني، وباش طارزي، والذي استمد موضوعاته من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفترتها الحكاية الشعبية والحلقة والمداح والأراجوز النابعة من مقومات الهوية الثقافية الشعبية الجزائرية الأصيلة⁽¹⁵⁾. فصرح عبد القادر علولة عن ذلك بقوله: "عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال، فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية. فلم يكن لقاءنا مع التراث عام 1972م، بل قبله ولكن تجربة مسرحية "المائدة" التي قدمت هذا العام، نهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها، وتتطلب بنيات مسرحيات أخرى"⁽¹⁶⁾.

ترسيخ المضامين التراثية في الإبداع المسرحي الجزائري

وقام علولة بخرجات إلى أرياف وقرى مدن الغرب الجزائري لعرض مسرحيته في الهواء الطلق، أي عروض الحلقات، فكان المتفرجون يكلون بأجسادهم الحلقة في وضعيات مختلفة، فاستغنى عن الديكور، وكان عليه التعامل مع بعض وضعيات المتفرجين الذين كانوا يديرون ظهورهم للعرض، حتى يتسنى لهم التركيز على السمع، وهو ما كان يدفع بالممثلين إلى تغيير وضعياتهم، بشكل يتناسب مع وضعية جلوس المتفرجين⁽¹⁷⁾. وكان يتم التركيز على المسرح الحواري أكثر خصوصاً من المروي منه، وكان يدعو المتفرجين للإسهام في عملية الإبداع المسرحي من خلال مناقشة الأفكار المختلفة والمتناقضة، والاستفادة من قدرات وتجارب الجمهور والتقرب منه فكرياً وجمالياً، وهذا تجنباً وتصحيحاً للأخطاء المرتكبة أثناء العرض، والتوصل إلى حلول لقضايا الحياة اليومية ومشاكلها ترضي أفراد المجتمع.

وتعد تجربة عبد القادر علولة في المسرحيات التي ألفها بعد مسرحية "المائدة" كأجود الأقوال والأيتام وغيرها محاولة لاستخدام التراث الشعبي على نحو وفق تكسير القواعد الأرسطية، وكان عمله على تجديد التراث والإبداع من القدرات الموروثة، والعمل على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري تجعله عنصراً فعالاً أثناء العرض. انطلاقاً من بحثه المستمر عن أجواء وفضاءات جديدة تجعل العرض يقترب أكثر من المشاهد ليتفاعل معه، مستعملاً التشكيل الحركي الذي يعتمد في بنيته إلى تفجير النص إلى حركات تصب في المعنى الذي يطمح إليه⁽¹⁸⁾.

4. طريقة استثمار المضامين التراثية في العمل المسرحي الجزائري:

اتجه الكثير من المبدعين المسرحيين الجزائريين إلى المادة التراثية للتعبير عن المشاكل الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية، بغية نقد ظروف الحياة اليومية للفرد الجزائري لتحقيق آماله وتطلعاته لحياة كريمة في مختلف جوانب الحياة. باعتبار أن التراث هو الماضي وروح الحاضر والمستقبل، بالنسبة للإنسان الذي يعي به، فهو المقوم الأساسي في عناصر الهوية الوطنية، ومكونات الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية الأصيلة ذات التاريخ الحضاري العريق. وكانت طريقة استثمار التراث في الإبداع المسرحي تتم على

مستويين: استلهم الشخصيات التراثية، وتوظيف مضامين فروع الثقافة الشعبية المختلفة في النص المسرحي.

1.4 استلهم الشخصيات التراثية:

فيتم استدعاء الشخصيات التراثية سواء لرصد بعد واحد من أبعاد هذه الشخصية كالبعد الاجتماعي أو الديني أو التاريخي أو السياسي أو الفكري، وقد يتجاوز هذا البعد إلى الرؤية الشمولية للشخصية، وقد يتم مخاطبة الشخصية من الخارج دون التوغل في أعماقها. وانتقاء الشخصيات التراثية يخضع بطبعة الحال للموضوع المعالج في النص المسرحي وطبيعته، ويحدد انتماء الكاتب الفكري، وطريقة التعامل معها في سياق الواقع، ومهاراته الفنية في تحريكها، وإبراز مواقفها دون غموض أو التباس. ومن بين الشخصيات التراثية التي تم استحضارها في المسرحيات الجزائرية نخص بالذكر:

1.1.4 القوال أو المداح:

تطلق هذه التسمية على مؤدي المأثورات الشعبية في بعض الأماكن العامة كالأسواق الشعبية، أو في الساحات العامة، أو في المقاهي، وفي بعض الأعياد والاحتفالات الدينية ومناسبات الأفراح. وهي شكل من أشكال الفرجة المنتشرة في المغرب العربي. وهذا الفن لا يزال منتشرا في بعض الأسواق الجزائرية، وخاصة في المناطق الداخلية والصحراوية، حيث يقوم القوال أو المداح بسرد الحكايات والأساطير والسير والبطولات والأشعار الشعبية⁽¹⁹⁾. وقد يتعدى دور القوال من السرد، إلى تزويد الجمهور بخلفيات الأحداث والتعليق عليها. أما هيئته في الحلقات الشعبية فهي صورة حكيم واع يستعرض ويستدعي الأحداث بهدوء وروية، وكان يسعى في خرجاته إلى تقمص مجمل الرتب الاجتماعية والإدارية من المواطن البسيط إلى غاية القائد الأعلى للمنطقة، محاولا ربط المجتمع بماضيه وتاريخ أجداده، وبيان جذور ثقافته العربية الإسلامية الأمازيغية، وكان غالبا ما يتفاعل مع الجمهور عن طريق الحركة واللغة لجذب اهتمامهم، وإخراجهم إلى عالم اللاشعور⁽²⁰⁾. يشغل غالبا مركز الحلقة واقفا أو مقرفصا حسب متطلبات الأداء، ويتم استعمال الأدوات الموسيقية الوترية والجلدية والهوائية من طرف مساعدية، مع إنشاد المغازي، فيجمع المداح بين الإنشاد والتفسير والتعليق والاستشهاد، مستعملا في

ترسيخ المضامين التراثية في الإبداع المسرحي الجزائري

ذلك مواهبه الخاصة، مستثمرا كل ما يحمله من مهارات خياله الإبداعي، وقدرته على الأداء الدرامي⁽²¹⁾.

تعد تجربة ولد عبد الرحمن كاي وعبد القادر علولة تجربة رائدة في توظيف القوال والمداح سواء أثناء كتابة نص المسرحية أو الإخراج، من حيث الجهود المبذولة في ترويض الكلمة لجعلها تتحرك وتتناغم مع حاجيات المتلقي، الذي يعتمد على السمع والحركة. فالكلمة المتحركة هي التي تولد المتعة المسرحية وليس الفعل⁽²²⁾. ويتم توظيف شخصية القوال أو المداح في الاستهلاكات المسرحية، أو أثناء التعليق على سير أحداثها، وكشف الإبهام والالتباس، أو أثناء التعريف بشخصياتها، والتحكم في الخطاب وتوجيهه. فكمثال عن ذلك يستعمل القوال الحديث في مسرحية "الأقوال" لعبد القادر علولة بقوله: الأقوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة، منها لي سريعة عظم ترعد غواشي هادنة، كالزلزال تجعل القوم مفعوجة وعجلانة، تغفي الخواطر تهيج، وتحوزك للفتنة لي تتموج في طريقها توصل محقنة تتسرب، تفيض على الخلق وتفرض المحنة.

الأقوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة⁽²³⁾.

2.1.4 الأولياء الصالحون:

لقد كان لانتشار حركة التصوف بالجزائر، وتنوع الطرق الصوفية بها الأثر البالغ لتعلق الجزائريين بالأولياء الصالحين، ومواظبتهم الدورية في زيارة أضرحتهم، والتبرك بها، الأمر الذي جعلهم يعتقدون أن هناك قوى خفية تقضي حاجات المريدين والزوار، وتطرد الأرواح الشريرة. وتحتل أضرحة الأولياء الأحياء منهم والأموات مكانة مهمة في الثقافة الشعبية عند جزء من الجزائريين، ونختلف طرقهم في التبرك من ممارسة طقوس فردية كإشعال الشموع، ونثر البخور لطرد الأرواح الشريرة والشياطين، وإطلاق الزغاريد، والتوسل للضريح، وتقديم الهدايا، ووضع تراب الضريح فوق العضو المريض ابتغاء للشفاء... وغيرها. وقد تكون الطقوس جماعية بإقامة حلقات الذكر والدعاء، وترديد الأوراد والمدائح الدينية والأناشيد⁽²⁴⁾. وذلك حسب الكرامات التي يتمتع بها الولي الصالح المدفون بالضريح، ويختص عادة كل ولي بقضاء شأن معين.

لقد وظف ولد عبد الرحمن كاي شخصية الأولياء الصالحين في مسرحية "القرب والصالحين"، فاستلهم من عمق التراث الشعبي شخصية كل من سيدي بومدين، وسيدي عبد القادر الجيلالي، وسيدي عبد الرحمن، وذلك أثناء استعراض منه لبعض العادات والتقاليد، وبعض طقوس المعتقدات الشعبية الراسخة في المجتمع الجزائري، ومحاولة نقدها نفدا بناء، قصد إصلاح ما فسد ما فسد منها، بغية تنشيط الساحة الثقافية الجزائرية. ويمكن الاستدلال على توظيف هذه الشخصيات بقوله:

- سيدي بومدين: باسم الله، أتقدم أنت يا سيدي عبد الرحمن .
- سيدي عبد الرحمن: أملا نخلو المسألة بين يدين سيدي عبد القادر الجيلالي.
- سيدي عبد القادر: سليمان واش اسمها⁽²⁵⁾.

3.1.4 الفَرَاب:

الفَرَاب هو الشخص الذي يقدم باردا بالساحات العمومية، أو الأسواق الشعبية، أو المدن العتيقة، أو قوافل الحج. وهذا الاسم مأخوذ من "الفَرَبَة" التي هي الإناء المصنوع من الجلد المخصص لحفظ الماء باردا.

وترجع أصول هذه الحرفة إلى العصر الجاهلي، حيث كانت تعتبر سقاية الحاج من مآثر العرب قبل الإسلام. فقد عملت قريش على توفير الماء والطعام في المناطق التي يشح فيها الماء، ويقل فيها الطعام، ومن ثم فقد قامت بحفر الآبار في منطقة مكة، وأنشأت فيها أماكن السقاية، ثم أكلت هذه المهمة إلى البطون القوية منها. وهكذا فقد عدت سقاية الحاج بجانب عمارة المسجد الحرام وسدايته، عملا يراه القوم في قمة مفاخرهم، وإلى هذا يشير القرآن الكريم في قوله تعالى: "أجعلتم سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام كمن آمن بالله واليوم الآخر وجاهد في سبيل الله"⁽²⁶⁾. وكان أمر ضيافة الحجاج لا يقل عن سقايتهم، وقد أسندتها قريش إلى أغنيائها⁽²⁷⁾.

وقد آلت مهنة الفراب في الجزائر إلى الزوال مقارنة ببعض دول المغرب العربي كالمغرب الأقصى، حيث تزاول هذه المهنة في الأسواق الشعبية والمدن العتيقة والأماكن السياحية، حيث أصبح اسمه يرتبط بالمعالم التاريخية والأثرية لهذا البلد، وتزايد طلبات السياح عليه لري عطشهم، وأخذ صور تذكارية معه، مقابل دراهم معدودات، وهو في

ترسيخ المضامين التراثية في الإبداع المسرحي الجزائري

الغالب يرتدي لباسا تقليديا بسيطا أحمر مزركش بخيوط مذهبة، يحمل على جنبه محفظة رثه، وفي يده ناقوسا صغيرا من نحاس لجلب انتباه المارة لشربة ماء باردة، ويضع على رأسه قبعة كبيرة تقويه حر الشمس، ويحمل على جنبه قربة مصنوعة بطريقة تقليدية من جلد الماعز، للاحتفاظ بالماء باردا منعشا⁽²⁸⁾.

فاستلهم ولد عبد الرحمن كاكي شخصية "سليمان القراب" في مسرحية "القراب والصالحين" نابع من عمق التراث الشعبي الوطني المعبر عن الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري، وقد سعى من ذلك إلى إمتاع الجمهور من خلال الكلام المسجوع والمقفى الذي كان يردده، الذي مزجه بطابع الأغنية الشعبية، باستعمال موسيقى الجوقة.

- سليمان: نتاجر في الماء، وما دعيت بفهامة⁽²⁹⁾.

4.1.4 حيزية:

هي بوعكاز حيزية بنت أحمد الباي من عرش الذواودة، التي هي بطن من بطون بني هلال⁽³⁰⁾. فيروي ابن خلدون في كتابه "العبر" أنه: "لما ملك الموحدون أفريقية. على شأن بنو رياح (بنو هلال)، وسكنوا ضواحي قسنطينة، ورجع إليهم شيخهم مسعود بن رمام من المغرب. فاعتز الذواودة على الملوك والأمراء ، فنزلوا الزاب، وملكوا ضواحي قسنطينة، وبجاية من التلال ، وريع، وواركلا، وما وراءها في بلاد القفار في بلاد القبيلة⁽³¹⁾.

قصة حيزية واقعية دارت أحداثها بالجنوب الجزائري بمدينة بسكرة، وبالتحديد بقرية بني خالد، حيث جمعت حيزية علاقة حب عذري مع ابن عمها سعيد الذي عاش يتيما ينتهي إلى أسرة فقيرة، فتزوجت به رغم المعارضة الشديدة من أهلها، وخاصة أبيها الباي أحمد، غير أنها توفيت بعد 40 يوما من زواجها سنة 1875م. وقد استطاع شاعر المنطقة محمد بن قيطون⁽³²⁾ أن يخلد هذه القصة في ذاكرة الموروث الشعبي الجزائري، فنظم قصيدة رثائية باللغة العامية سماها "حيزية" كان مطلعها:

عزوني يا ملاح في رايس البنات سكنت تحت لحود ناري مقديا

يا خي أنا ضريريا ما بيا قلبي سافر مع الضامرحيزيا⁽³³⁾.

وقد تفاعل مع هذه القصة الكثير من الأدباء والشعراء والفنانين الجزائريين، مثل: الأديب عز الدين ميهوبي، الذي جسد قصتها في عمل مسرحي في شكل "أوبرات" سنة

1997م، وكذلك تغنى بها الفنان الراحل عبد الحميد عباسية. واشتغل بها عبد الغاني خنشة ومحمد جربوعة، ونظم الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة على شخصية حيزية ديوانا شعريا سماه: "حيزية عاشقة من زذاظ الواحات" سنة 1999م. ويقر هذا الشاعر: "أن قصة حيزية قصة شعبية جزائرية مشهورة. ففي القرن التاسع عشر كانت هناك فتاة تقابل عاشقها في واحات النخل...، وقد زرت قبر حيزية وتأثرت بالقصة. أما ما قلته فهو نص حدائي من نوع السهل الممتنع، وهو قراءة على قراءة محمد بن قيطون الشعبية"⁽³⁴⁾.

2.4. توظيف مختلف ألوان الثقافة الشعبية الجزائرية:

وذلك بالتركيز على الجوانب الفنية واللغوية والجمالية، دون إهمال الجانب الدلالي والموضوعاتي، والمكونات التصويرية، والسمات الإبداعية في أي عمل مسرحي. فيتم استخدام مختلف ألوان الفنون الشعبية، لحمل بعد من أبعاد المسرحية، لتصبح وسيلة للتعبير عن القضايا المعاصرة. فيتم الكشف عن السياقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية، والقيم الحضارية والإنسانية، التي تشكل نسق ثقافي شعبي، يودي وظيفة ثقافية قد تضرر أكثر مما تعلن. وذلك باستعمال النقد الثقافي لمختلف النصوص والخطابات المسرحية⁽³⁵⁾. ومن بين أهم فروع الثقافة الشعبية التي تم استحضارها في المسرح الجزائري نذكر على سبيل المثال:

1.2.4. المثل الشعبي:

هو "نوع من أنواع الأدب الشعبي يتميز بإيجاز اللفظ، وحسن المعنى، ولطف التشبيه، وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، وهو ينبع من طبقات الشعب"⁽³⁶⁾. فالمثل جملة قصيرة بليغة، متوارثة عبر الأجيال، سهلة الانتشار، سريعة التداول، جاءت تعبيرا عن تجربة محددة. شاع استعمالها أثناء وقوع موافق مماثلة لها.

قد استعمل رواد الإنتاج المسرحي الجزائري المثل الشعبي كونه أبرز عناصر الثقافة الشعبية الأصيلة في التعبير عن طبيعة المعتقدات الشعبية المتغلغلة في الحياة اليومية للجزائري. كون أن المثل يعكس التجارب والمواقف المختلفة، ويجعلها أنموذجا يحدى به في القضايا المشابهة، ويساهم في تشكيل الهوية الثقافية وقيم المجتمع، وإبراز الخبرة المكتسبة من طرف الفرد في مختلف جوانب الحياة. وتم استحضار المثل الشعبي

وفق منهج رشيد يخدم المجتمع الجزائري، ويحيي هذا اللون الأدبي الشعبي من الاندثار، بما يضمن الوقوف على حضارة الأمة في القديم، وموازنة ذلك بالواقع المعاش لإبراز مواطن الضعف والقوة، ومعالج الخير والشر، نظرا لما يحمله في طياته من مادة تعليمية وقيمة تهييية كبيرة⁽³⁷⁾. مع تقديم نقد بناء لمختلف التجارب، من أجل التوصل للحلول مناسبة. ومن أمثلة توظيف المثل الشعبي تذكر: استلهام ولد عبد الرحمن كاكي المثل الشعبي في مسرحية "القرباب والصالحين" تخليدا للمكانة السامية التي يحظى بها الأولياء الصالحون في الذاكرة الشعبية الجزائرية.

كانوا مثل النخلة من بعيد باينين ماشي مثل الدون بين الحجر خازنين⁽³⁸⁾. ونجح عز الدين موهوبي في أوبرات "حيزية"، في التعريف بخلق الوفاء بالعهد الذي يعد من مكارم المجتمع الجزائري عامة، والمنطقة الصحراوية خاصة، حيث يتوارث جيلا عن جيل، لما له من أهمية الذاكرة الشعبية الجزائرية. فجاء على لسان أحمد الباي: كلمتي بارود إذا خرجت ما تعود⁽³⁹⁾.

2.2.4 الحكاية الشعبية:

تعد الحكاية الشعبية ضربا من الفنون الأدبية الشعبية، وهي: "فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعل، المتوارث جيلا عن جيل، المرتبط بالعوادات والتقاليد، وهي العمود الفقري في التراث الشعبي"⁽⁴⁰⁾.

وإذا عرجنا على تجربة الرواد الأوائل للمسرح الجزائري من أمثال علّالو ورشيد قسنطيني وبشطارزي، فرغم أنهم استعاروا بالنموذج الأوروبي، إلا أنهم يستطيعوا أن يتخلصوا من العمق الالامي الشعبي الذي كان يكتسح مخيال وثقافة هؤلاء المؤلفين الثالث. فكانت الحكاية الشعبية هي الخلفية السائدة للعرض المسرحي، كما حضر الشعر الشعبي دائما في الفضاءات المسرحية، وكانت الكلمة تؤثر بدورها في التمثيل، وفي قدرات الممثلين. فكانت الذاكرة الشعبية تسلل قصرا إلى المسرح الجزائري، الذي لا يمكنه صدها، فأصبحت بنية المسرحية الجزائرية مشبعة بعمق المخيلة الشعبية الأصيلة. لقد أولى هؤلاء المؤلفين أهمية قصوى لفعل التلقي بشخصيات مستقاة من الحكاية الشعبية، ومن عمق الأدب الشعبي والكتابي على الخشبة إرضاء لرغبة الجمهور المتذوق لمضامين التراث

الشعبي، فكانت موضوعات مسرحياتهم مستوحاة من الواقع الشعبي، والأحاجي، والعروض السحرية⁽⁴¹⁾. فقمة الإبداع عند رشيد قسنطيني تكمن في الحياة النشيطة، وخياله كمؤلف بارع يعطيه القدرة على تكوين العبارات الناطقة لشخصيات المسرحية، ووصف سلوكياتها الخارجية في حركاتها. بالإضافة إلى اعتماده فن الارتجال باستمرار الذي يحقق لقاء الجمهور بالراوي، لعكس معاناة الجزائريين في فترة الاحتلال⁽⁴²⁾. أما علالو الذي ألف مسرحياته باللغة العامية كمسرحية "جحا" سنة 1926م، فاستقى موضوعاتها من حكايات ألف ليلة وليلة، وحكايات "جحا"، تلك الشخصية الأسطورية المحببة لدى الجزائريين في محاولة منه لتقريب واقعها في الحياة للمواطن الجزائري، وما يعانيه من أزمات⁽⁴³⁾. في محاولة لنقد بعض عيوب المجتمع الجزائري كلؤم المفتي، وجشع القضاة، وطمع الأغنياء إلى نفاق المجتمع.

استهوت الأشكال الحكائية الشعبية عبد القادر علولة في أعماله المسرحية، فحاول إقحامها في تجربته الإبداعية، وذلك بتوظيف المداح والقوال باعتبارهما الشكّلين الأساسيين اللذين ارتكزت حولهما أبحاثه وتفكيره، مستلهما إمكاناتهما في محاولة إحداث تغيير جذري في المسرح الجزائري. فمسرحية "الأجواد" سنة 1985م عبارة عن محكمات شعبية قصيرة عن شخصيات تنحدر من الأوساط الشعبية الفقيرة، وتشغل وظائف متواضعة مثل: علال الزبال، والربوحي الحداد، وجلول الفهايمي، وخيرة العاملة، وغيرهم. فنص المسرحية كان عبارة عن طبقات من الحكيم الشعبي، المترابك بعضه فوق بعض دون حبكة، تتناسق هذه الحكايات الشعبية فيما بينها عن طريق وحدة المعاناة الجسدية والنفسية في سرد تفاصيل الحياة اليومية التي تعيشها شخصيات المسرحية في مهنها، وتشابه الإحباطات، وكذا الأحلام الغير الذاتية التي تتطلع إليها، والمتعلقة بالوضع العام للمجتمع الجزائري في مختلف جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية⁽⁴⁴⁾.

3.2.4 الأغنية الشعبية:

تعرف الأغنية الشعبية على أنها: "قصيدة شعرية ملحنة، مجهولة الأصل، كانت تشيع بين العامة في الأزمنة الماضية، وما تزال حية الاستعمال، وهي وسيلة للتعبير الصادق عن النفس الإنسانية"⁽⁴⁵⁾.

ترسيخ المضامين التراثية في الإبداع المسرحي الجزائري

يؤكد الباحث إدريس قرقوة أن عبد القادر علولة قد استعار أشكالا تراثية عالمية كالجوقة في إبداعه المسرحي. والجوقة عبارة عن مجموعة من المنشدين الذين يؤدون بعض الرقصات أثناء العرض المسرحي. بالإضافة إلى الجوقة استخدم الإنشاد الجماعي والغناء الشعبي لكي يحقق التفاعل البناء مع الجمهور⁽⁴⁶⁾.

وعمد ولد عبد الرحمن كاكي في استهلال مسرحية "القرباب والصالحين" إلى إمتاع الجمهور بالإيقاع الذي يتكرر بين الفينة والأخرى، فأراد لفت انتباه الجمهور للدخول في جو المسرحية تمهيدا لسرد الحكاية الشعبية. مثل عبارة:

"ها الماء... ها الماء، ماء سيدي ربي، جابيه ... جابيه"⁽⁴⁷⁾

5. خاتمة:

بعد التعرض لموضوع البحث الموسوم بـ "ترسيخ المضامين التراثية في الإبداع المسرحي الجزائري"، والإلمام بجميع جوانبه، بغية استشراف طريقة توظيف المضامين التراثية الخامة على خشبة المسرح الجزائري توصلنا إلى مجموعة من النتائج:

إن تجربة ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة رائدة في محاولة التأصيل لمسرح جزائري، يستمد جذوره من المورث الشعبي، ذلك المزيج المركب من القيم والرموز والذكريات والتعبيرات والإبداعات والعادات والتقاليد، الذي يكون الهوية الوطنية الجزائرية بمقوماتها الثقافية الأصيلة. وبالتالي كسر القواعد الأرسطية التي ورثها المسرح الجزائري من المدرسة الفرنسية إبان فترة الاحتلال.

إن عملية توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، هي نوع من الحداثة، وذلك بشحن الخامات التراثية برؤى وأفكار حديثة بطريقة عقلانية، من أجل إثراء اللغة العامية، وترسيخ القيم الثقافية في المجتمع، والمحافظة على الموروث الشعبي وإيصاله إلى الأجيال اللاحقة، مع المساهمة في نقد قضايا الحياة اليومية، وتحقيق تطلعات الفرد وآماله.

إن طريقة توظيف التراث الشعبي تتم باستدعاء الشخصيات التراثية التي تتمتع بقوى خارقة، أو بروج كبير لدى عامة أفراد المجتمع، مع استعمال أسلوب الحكى في سرد

الحكايات الشعبية التي يتضمنها نص المسرحية، واستعمال الإيقاعات الموسيقية والغناء الشعبي في نظم قصائد الملحون، بما يضمن الفرجة والمتعة للجسمهون.

*** **

6. الهوامش:

- (1) ابن منظور، لسان العرب، ج04، دارصادر، ط03، بيروت، سنة1414هـ، ص358.
- (2) محمد بن محمد الحسيني، تاريخ العروس في جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، ج 24، دار الهداية، بيروت، ص 464.
- (3) المصدر نفسه ص 465.
- (4) محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية مركز دراسات الوحدة العربية، ط04، بيروت، سنة 1993، ص 485.
- (5) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، سنة 1994، ص 47.
- (6) نائلة أبي نادر، التراث والمنهج بين أركون والجابري، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط01، بيروت، سنة 2008، ص ص (59-60).
- (7) عادل العليبي، مسرح الفلكلور المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، سنة 2005، ص 10.
- (8) إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري -دراسة في الأشكال والمضامين-، ج01، ط01، سنة 1430هـ/2009م، ص ص (46-47).
- (9) ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري بجامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، الجزائر، سنة 1433هـ/2012م، ص ص (44-46).
- (10) أحمد بيوض، المسرح الجزائري -نشأته وتطوره-، منشورات التبيين، ط01، المكتبة الجاحظية، الجزائر، سنة 2007، ص 168.
- (11) هو عبد القادر ولد عبد الرحمن، المعروف بعبد الرحمن كاي، ممثل ومخرج مسرحي قدير، من مواليد 24 فيفري 1934م بستغانم، من مؤلفاته المسرحية نذكر: قصة زهرة، إفريقيا قبل واحد، 132 سنة، كل واحد وحكمو، بني كليون، القراب والصالحين ديوان الملاح، وغيرها، أسس فرقة القراقوز سنة 1958م، نال العديد من الجوائز كجائزة مهرجان صفاقس الدولي، والجائزة الكبرى للمسرح الدولي في مهرجان القاهرة، توفي سنة 1995م بوهران. أنظر: المرجع نفسه، ص 185.
- (12) عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دارالقصبة للنشر، الجزائر، سنة 2007م، ص 180.
- (13) عبد القادر علولة ممثل ومخرج مسرحي، ولد بالغزوات عام 1939م، بدأ تجربته المسرحية عام 1955م في فرقة الشباب، ثم احترف المسرح وتقمص أدورا في عدة مسرحيات كأبناء القصبة وحسن طيرو والمرأة المتمردة وغيرها، أخرج عدة مسرحيات منها: الغولة والعلق والمائدة والخبزة والأقوال والأجواد وغيرها. عمل مديرا للمسرح الوطني الجزائري ما بين 1972م و1975م، ثم مديرا للمسرح الجهوي بوهران عام 1976م. توفي بباريس بعد أن اغتاله مسلحون يوم 10 مارس 1994م. أنظر: أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 185.

- (14) لخضر منصوري، ثقافة التسامح في مسرح علولة، مجلة فضاءات المسرح، جامعة وهران، عدد 07، سبتمبر 2016م، ص ص (164-167).
- (15) ميراث العيد، المرجع السابق، ص 38.
- (16) أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 178.
- (17) سمير بوعناني، تجربة مسرحية المائدة وإرهاصات مسرح الحلقة عند عبد القادر علولة، مجلة فضاءات المسرح، جامعة وهران، عدد 07، سبتمبر 2016م، ص ص (84-85).
- (18) لخضر منصوري، على هامش مسرح الحلقة، ملتقى حول توظيف التراث في المسرح المغربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، من 29 إلى 31 ماي 2010، الجزائر، ص ص (157-159).
- (19) م علاء، مسرح الحلقة انتهى فنيا لكن يمكن توظيفه برؤية جديدة داخل البناء الدرامي، في حوار مع الباحث: حبيب بوخليفة، جريدة الشعب، الصادرة بتاريخ 12-04-2015.
- (20) عبد الغفار مكوي، المسرح الملحي، دار المعارف، سنة 1977م، ص 60.
- (21) أحسن تليلاني، أشكال التعبير المسرحي الجزائري في علاقتها بالتراث، ملتقى حول توظيف التراث في المسرح المغربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، من 29 إلى 31 ماي 2010، الجزائر، ص ص (101-103).
- (22) م علاء، مسرح الحلقة انتهى فنيا لكن يمكن توظيفه برؤية جديدة داخل البناء الدرامي، المرجع السابق.
- (23) عبد القادر علولة، مسرحيات عبد القادر علولة، الأقوال، ص 23.
- (24) أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي، ج 04، دار البصائر، الجزائر، ص 20.
- (25) ولد عبد الرحمن كاي، مسرحية القرب والصالحين، المهرجان الوطني لمسرح الهواة، دار الثقافة مستغانم، الدورة الأربعون، جويلية 2007م، ص 34.
- (26) سورة التوبة، الآية 19.
- (27) محمد بيومي مهران، دراسات في تاريخ العرب القديم، دار المعرفة الجامعية، ط 02، ص ص (375-376).
- (28) لكبير التونسي، السقاء المغربي مهنة في طريقها إلى الاندثار، جريدة الاتحاد، 01 ديسمبر 2008م.
- (29) ولد عبد الرحمن كاي، مسرحية القرب والصالحين، ص 04.
- (30) بنو هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن ابن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان بن مضر، من ولد هلال بن عامر بن شعثة بن ناشرة؛ بن عيد مناف. ومن بطون بني هلال نذكر: بنو فروة، وبنو بعة الذين بين مصر وإفريقية، وبنو حرب الذين بالحجاز، وبنو رياح الذين أفسدوا إفريقية. أنظر: ابن حزم الأندلسي، جمهرة أنساب العرب، تحقيق: لجنة من العلماء، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت، سنة 1403هـ/1983م، ص ص (273-275).
- (31) عبد الرحمن بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر، تحقيق: خليل شحادة، ج 06، دار الفكر، ط 02، بيروت، سنة 1408هـ/1988م، ص ص (31-46).
- (32) هو محمد بن قيطون الصغير، البوزيدي، ولد سنة 1847م أو 1848م بإحدى واحات مدينة سيدي خالد. درس القرآن الكريم واللغة العربية بزاوية سيدي علي الجازولي، نظم الشعر الشعبي وهو في سن الشباب. توفي عام 1907م. أنظر: نعيمة العقرب، قصيدة حيزية - دراسة تحليلية -، دار القيروان للإنتاج الثقافي، الجزائر، سنة 2009م، ص ص (136-137).

- (33) عدد خاص بالشعر الشعبي الملحون، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، عدد 68، سنة 2000 م.
- (34) وليد بوعديلة، قصة المرأة الجزائرية حيزية عند الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، المجلة الثقافية الجزائرية، وزارة الثقافة، الجزائر، يوم 18/03/2018 م.
- (35) جميل حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي، مكتبة المثقف، ط1، سنة 2015 م، ص ص (24-27).
- (36) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المرجع السابق، ص ص (138-140).
- (37) أحمد سعيد علي حسن، الأمثال الشعبية... تراث الأمة المهدد بالضياح، مجلة بناء إنسان، جوان 2019 م.
- (38) ولد عبد الرحمن كاي، مسرحية القرباب والصالحين، المرجع السابق، ص 19.
- (39) عز الدين ميهوبي، أوبيرات حيزية، اللوحة الثالثة.
- (40) أحمد راشدي صالح، الفنون الشعبية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، سنة 1961 م، ص 38.
- (41) أحمد شنيقي، مواطن الاستعارة أو ترسيخ الثقافة الشعبية الجزائرية في المسرح الجزائري، الجزائر نيوز، يوم 2010/05/31.
- (42) ابن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري بجامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، ط 1، الجزائر، سنة 2015 م، ص 50.
- (43) جميل حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي، المرجع السابق، ص 17.
- (44) المرجع نفسه، ص ص (72-74).
- (45) أحمد مورسي، المأثورات الشعبية الأدبية، القاهرة، سنة 1969 م، ص 1189.
- (46) إدريس قرقوة: "مسرح الحكاية في مسرح عبد القادر علولة - قراءة في الشكل والمضمون"، مؤلفات المركز، جامعة سيدي بلعباس، سنة 2018، ص ص (41-43).
- (47) ولد عبد الرحمن كاي، مسرحية القرباب والصالحين، المرجع السابق، ص 18.

