موسيقى البدوي الوهراني في مسرح عبد القادر علولة: بين البعد الاجتماعي والتجريب المسرحي. مسرحية "الأجواد" أنموذجاً.

Oran Bedoui music in Abdelkader Alloula's theater: between social dimension and theatrical experimentation. The play "Al-Ajwad" as a model.

بن كرامة فريد

جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، farid.benkrama@univ-tlemcen.dz

تاريخ الاستلام: 2026/03/04 تاريخ القبول: 2026/04/09 تاريخ النشر: 2026/06/06

ملخص:

لم تكن الموسيقى البدوية الوهرانية في مسرحية الأجواد مجرد خلفية صوتية أو زخرفة جمالية، بل تحولت إلى عنصر درامي فاعل يشارك في بناء العرض المسرحي. فعبد القادر علولة، وهو ابن البيئة الشعبية الوهرانية، استثمر في موسيقى البدوي باعتبارها صوت المدينة الحديثة، ليجعل منه لغة موازية للنص، تكشف عن توترات الشخصيات وتُجسّد نبض المجتمع .ومنه جاءت هذه الورقة البحثية كمحاولة متواضعة للكشف عن أبعاد توظيف هذا الطابع الموسيقي في عروضنا المسرحية الجزائرية.

كلمات مفتاحية: موسقى البدوي.، التجريب.، مسرح.

Abstract:

The Bedoui music of Oran in the play "Al-Ajwad" was not merely background music or aesthetic embellishment, but rather a dynamic dramatic element in the construction of the theatrical performance. Abdelkader Elloula, a son of Oran's popular culture, utilized this Bedoui music to become the voice of the modern city, making it a parallel language to the text, revealing the characters' tensions and embodying the pulse of society. This research paper, therefore, represents a modest attempt to explore the dimensions of employing this musical style in our Algerian theatrical productions.

Keywords: Bedoui music; experimentation; Theater

1. مقدمة:

لم يُخلق المسرح ليظل أسيرًا بين جدران الآبيدروس أقدم خشبة مسرحية، محكومًا بالجمود كجثة من جثث مآسي آسخيلوس التي تنتظر عربة الآلهة كي تُنقله من فضاء إلى آخر. فالمسرح، في جوهره، فعل حيّ يتجاوز حدود الخشبة، ويتمرّد على آلة الآلهة "ديوس ماكينة" التي تهبط من علياء السماء لتعاقب المذنبين وترفع الأبطال إلى مصائر غيبية، ترافقها تراتيل كورس لا تصلح إلا لأنصاف الآلهة. إن الدراما لم تُخلق لتدير ظهرها للطبقات السفلى أو للشعوب التي عرفت المسرح بعد أفول الإغريق؛ بل لتستوعب فنونها وتراثها وتعيد صياغة خطابها وفق خصوصياتها الثقافية والاجتماعية.

ومن هذا المنطلق، يبرز المسرح الجزائري كأحد التجارب التي كسرت أسر النموذج الأرسطي، حيث حمل عبد القادر علولة من "حوش بن داود" إلى خشبة وهران تراثًا شعبيًا نابضًا بالحياة، ممزوجًا بوعي نقدي جعل من المسرح امتدادًا لساحات المدينة الجديدة، حيث تختلط أصوات الباعة بحكايات القوال وإيقاعات موسيقى البدوي الوهرانية. علولة لم يكن مجرد مبدع، بل كان مشاءً يحمل في جيب معطفه جريدة وقلما وفي ذاكرته مدينة تفتح صدرها للمتوسط، ليحوّل خشبة المسرح إلى فضاء اجتماعي حي، يلتقي فيه التراث الشعبي مع الحداثة، وتُستعاد فيه أصوات المجتمع بكل طبقاته.

ومن هنا، تأتي هذه الورقة البحثية لتقف عند حضور هذا الطابع الموسيقي كعنصر من عناصر الإخراج المسرحي في رائعة "الأجواد"، حيث تتجلى الموسيقى ليس كخلفية جمالية فحسب، بل كأداة درامية تُعيد تشكيل الفضاء المسرحي من جديد، وتمنحه بعدًا محليًا وعالميًا في آن واحد، لتؤكد أن المسرح الجزائري، في تجربة علولة، لم يكن مجرد امتداد للأسلاف، بل ثورة على الجمود، واحتفاء بالحياة في أكثر صورها صدقًا.

2. درامية الموسيقى وحضورها من عهد الديثرامب إلى زمن موسيقى البدوي:

1.2 الموسيقى وحضورها في الدراما:

لقد كانت الموسيقى ومنذ عهد الإغريق حاضرة وشاهدة على تطور الفن المسرحي الذي ولد من رحم الطقوس الدينية، وحظيت بشرف مرافقتها لأحداث الأبطال والآلهة بل استخدمت في كل جانب من جوانب المجتمع والحياة اليومية حيث كانت بداية الموسيقى اليونانية "ذات طابع أسطوري...فقد اتخذ من الموسيقى وسيلة التعبير عن النشوة والرقص والعربدة والهذيان وما إلى ذلك من ممارسات يصاحبها الانفعال"[1].

وقد ساهم كبار الموسيقيين في انتقاء مقامات موسيقية تنسجم مع الشخصيات الدرامية والجو العام للعروض المسرحية، وكانت بمثابة حلقة وصل بين الموسيقى وبين الحالة النفسية للممثل، ونذكر من بين هؤلاء الموسيقيين هاندل الذي اتبع نظام سيكولوجي أبرز فاعلية كبيرة في تصوير عواطف الشخصية والكشف عن أسرارها و كوامنها النفسية [2].

ويأتي أيضا خريستوف جلوك الذي وضع موسيقى وألحان للكثير من الأعمال الدرامية والذي جعل من الموسيقى مساهمة في الفكرة لا مجرد اكسسوار مصاحب للعمل المسرحي، كما أنه رفض توظيف المقاطع الموسيقية الجاهزة من قبل في العمل المسرحي وأكد على ضرورة ابداع موسيقى جديدة وفقا لما تستدعيه المواقف الدرامية للعرض[3] .

أما موزارت فقد حاول تصوير الشخصيات الدرامية بوضع موسيقى تنسجم مع النظام الحركي والتمثيلي لكل شخصية وقد لاقت نجاحا في التعبير عن الطبيعة البشرية وتصويرها، كما اتسمت موسيقى موزارت بالواقعية لا بالسخرية، وقدم من خلالها تحذيرا ونصيحة بأن الفوضى التي يضعها الإنسان في داخله يفعلها بنفسه، وان الكون والخليقة شيء منظم. كما تجلت العناصر الدرامية والموسيقية عند موزارت من خلال التعبير المشترك الذي وضعه في

دراما دون جيوفاني) التي وضع فيها كل إمكانياته على مستوى استخدام الاوركسترا واستخدامه الصوت البشري الغنائي في الأحداث الدرامية، وبالتالي رسم صورة درامية واضحة من خلال موسيقاه التي كانت تصور الأحداث الدرامية .

2.2 الأغنية البدوية الوهرانية فن ولسان مجتمع متجذر:

من البداوة خرج صوت الأرض، من القرى الصغيرة بمدينة بورتو ديفيني بوهران، حيث كانت الأغنية البدوية تحمل وجع الناس وأحلامهم، وتتنقل بين الدين والاجتماع والوطن، لتصبح هوية جماعية وذاكرة حية للغرب الجزائري. من هناك، تفرعت أشكالها: أغنية القصبة المرتجلة التي اشتهرت بها أصوات مثل الريميتي والجنية، وأخرى تعتمد على القلال والقصبة وحدهما، ثم نوع ثالث أدخل الآلات الأوروبية[4] هذا المسار التاريخي لم يكن مجرد تطور موسيقي، بل كان تحوّلًا في الوعي الجمعي، حيث تحولت الأغنية من فضاء البداوة إلى لغة حضرية جديدة. على خشبة عبد القادر علولة، ووجدت مكانها لا كزينة صوتية فحسب، بل كجسر بين المسرح والجمهور، وكأداة للتجريب الفني، يختبر بها علولة حدود المسرح الجزائري بين الأصالة والانفتاح، بين الذاكرة والحداثة، ليجعل من الموسيقى الشعبية مادة للتفكير بقدر ما هي مادة للمتعة.

وجاء الشاعر هواري بولهناني الذي اشتهر باسم هواري حناني، ولد في العام 1902 بالحمري بمدينة وهران، واشتهر بقصيدة: "أصحاب البارود والكرابيلا، رافدين البارود ومشعلين لفتيلا"، نظمها في عام 1930 بالتزامن واحتفالية المستعمر بمرور 100 سنة على الاحتلال الفرنسي للجزائر، وعلى إثرها تم اعتقال الشاعر والزج به في السجن من قبل السلطات الاستعمارية، وتوفي متأثرا بالتعذيب وحرمانه من ظروف العيش الإنسانية.

وفي نفس الحقبة الزمنية، اعتنق عبد القادر الخالدي من معسكر، الأغنية الشعبية، فاحترف البدوي الوهراني، وقد ساهم الراحل بلاوي الهواري، على مدار عقود طويلة، في تجديد وعصرنة هذا النوع الغنائي الأصيل من القصبة والقلال إلى الأكورديون وربع المقام، ورث كل ديوان الشاعر الهاشمي بن سمير... فسار في دربه أحمد وهبي، وأحمد صابر، محمد بن زرقة، وعلي الكحلاوي والإخوة سرور، الصنهاجي قنديل، الشيخ بن داود الزين، طيبي طيب، رحال زوبير، الشاعر مكي نونة والإخوة بن سمير وأبناء الشاعر، وإلى يومنا هذا مع الشاب هواري بن شنات...[5].

من منظور بحثي، يمكن القول إن ما طرحه الدكتور بلقاسم بومديني يفتح أفقًا لفهم موسيقى الراي ليس فقط كظاهرة فنية، بل كامتداد تاريخي للأغنية البدوية الوهرانية. فالأغنية البدوية، كما يوضح، نشأت في فضاء اجتماعي محدد، مرتبط بالقرى الوهرانية خلال الحقبة الاستعمارية، وهو ما يجعلها تعبيرًا عن هوية محلية متجذرة. هذا الأصل الشعبي تطور عبر مسارات متعددة: من القصبة المرتجلة إلى الأداء بالقلال والقصبة، وصولًا إلى إدماج الآلات الأوروبية الذي أفرز الراي.

3. علولة وموسيقى البدوي عندما يلتقي المسرح بالتجريب

1.3 التجريب المسرحي عند علولة يستثمر من موسيقى البدوي الوهرانية:

يعد التجريب **L' expérimentation** خلق وابتكار، وتمرد على النمط والمألوف والجاهز، لكن هذا التمرد يرتكز على المعرفة وليس الجهل، إن التمرد يجب عليه أولا أن يكون على دراية ومعرفة بالشكل المسرحي أو الأشكال المسرحية التي يعلن التمرد عليها،

وعلى هذا الأساس فإن مصداقية التجريب لا تتحقق إلا على أساس معرفي سليم، يبدو من منظور تاريخي أن كل شكل مسرحي كان في إطار التجريب قبل أن يصير نمطا ومألوفا، وبالنتيجة تقليدا، وعليه فإن التجريب والتقليد هما على طرفي نقيض[6].

وبذلك فإن التجريب يجعل المؤلف والمخرج المسرحي في حِلٍ من القواعد الكلاسيكية التي تفرض عليه خط سير واحد، شرط أن تكون هذه الحرية مدروسة، "وحرية الإبداع في المسرح التجريبي تشمل بالضرورة عمليات الإخراج والديكور، والإضاءة، وميكانيزم أو ميكانيكا المسرح، فلجميع هؤلاء الحق في أن يتبعوا أسلوبا جديدا يتجاوز كل ما هو تقليدي، طالما أن ذلك يخدم الفكرة، ويخدم النص المسرحي بصفة عامة." [7]

استطاع عبد القادر علولة أن يحقق قفزات نوعية في جل أعماله المسرحية لأنه استفاد من تجاربه المسرحية الماضية وأخذ منها، ما يساعده على إبراز معالم مسرحه الجديد الذي طمح إليه: مسرحا يستمد ويستقي قوته من ينابيع التراث والفنون الشعبية التي عرفتها الجزائر، والوطن العربي، لكنه عالج قضايا العصر، بنظرة نقدية للمجتمع محاولا في ذلك إرساء تقاليد مسرحية تنبع من التراث، وتنتجه إلى المجتمع الجزائري[8] .

لم تكن تلك القفزات النوعية التي ذكرها الدكتور لخضر منصوري في مسيرة الراحل علولة سوى تعامل هذا الأخير مع الحلقة تعامل يقول عنه الباحث المسيكني الصغير : "أعتقد شخصيا أن الذين تعاملوا مع مسرح الحلقة والسيرة، بشكل من الأشكال في المغرب العربي، باستثناء الكاتب الشهيد عبد القادر علولة، الذي حاول اختراق فضاء الحلقة بذكاء مبدع في أعماله المشهورة(الأجواد واللثام)...وعلاوة على ذلك، فقد وظف علولة فن الحكي والسرد إلى جانب الحلقة" [9]

إن هذه الخطوة التي قام بها علولة ما هي إلا تمرد عن العلبة الإيطالية التي تقدم للجمهور فضاء دراميا غريب عنه "وهو الذي تعود أن يرى الفرجة الشعبية في الريف

والمدينة على حد سواء. ومن هنا فقد اقترح عبد القادر علولة أن يوظف فن الحلقة ومسرح الكَوال وفن السيرة للاقتراب أكثر من الفلاحين والعمال، والتلاميذ، والطلبة. أي: التواصل مع الشعب الجزائري أيما تواصل، بعيدا عن المسرح الغربي القائم على التغريب، والاستلاب، والتدجين.

ويجدر الإشارة إلى أن بوادر التجريب عند علولة قد بدأت مع تلك التغييرات التي كانت تطرأ على فرقته عند العروض التي كانت تقام في أوساط الطبقات الشعبية التي تهدم أمامها ذلك البرج الأرسطي الذي أظهر عجزا كان من شأنه الحكم على تلك العروض التي تتبناه في بيئة مغاربية بالفشل، وسبب نجاح علولة يكمن في تلك الليونة التي اكتسبها من خلال احتكاكه المباشر مع الجمهور وملاحظته القريبة لسلوك التلقي عنده ؛ ما جعل مخبره المسرحي يجرب المرة تل والأخرى إلى أن توصل إلى شكل الحلقة التي تتلاءم وتطلعات الجمهور المغاربي عموما ذلك ما يصرح به شهيد المسرح بنفسه في قوله: " وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية، تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض، ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي(**la disposition scénique**)، وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويره، كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا"[10]

وبما أن علولة أحد الأوفياء لبرتلود بريشت في استنهاج سبيله يطأ في مسرحياته مواقع قدمه، فإن حلقته كانت بمثابة الفضاء الذي يشارك فيه الممثل مع النظارة بطريقة

بديعة يلتبس على من لا يعرف هندسة الحلقة أن يفرق بين الممثل والجمهور وهذه الخاصية قلما تصادفها في المسرح الكلاسيكي ولكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب والتباعد التي راجت مع بريشت وأتباعه، وهي ظاهرة اشراك الجمهور في انجاز العرض واعتباره طرفا فاعلا وليس مجرد مشاهد سلبي.

إن هذا التفاعل بين الجمهور وبين شخصيات الحلقة العلولية ساهمت بشكل كبير في اثراء الشكل المسرحي العلولي " ولقد تعلم علولة الكثير من جمهوره المتفرج والمتحلق حول حلقته الدائرية الشعبية الممتعة عندما اختار، على مستوى التعبير والكتابة والأداء، فن الحلقة، والقالب المسرحي الاحتفالي، وفن القوال"[11] مفضلا الفرجة المغاربية الحية التي لا تقتصر على تعليمات النص " وتحول فضاء اللعب إلى عالم فسيح تلتقي فيه النماذج البشرية بالتوابع المسرحية، وتلتقي فيه الفنون الشعبية القديمة بأحدث الإيقاعات الغنائية"[12] بما في ذلك موسيقى البدوي الوهرانية لما فيها من عظيم التأثير على ردة فعل المتلقي، فللموسيقى أثر كبير وأهمية بالغة كما يقول نيتشه حيث "يمكنها أن تمجدنا، أو تحررنا، أو ترهبنا، أو تكسر أكثر القلوب قسوة؛ مع أرق نغماتها الحزينة، لكن مهمتها الأساسية أن تقود أفكارنا إلى أشياء أسمى" ذلك ما أدركه علولة وسخر له أرخم الأصوات وأمهر العازفين في مسرحية الأجواد.

2.3موسيقى البدوي جسر بين المجتمع والخشبة على لسان القوال:

حين وضع القوّال في مسرح علولة آلة البانجو جانبًا، تلك التي كانت رفيقة دربه في مسرحيات مثل الخبزة وغيرها، بدا وكأنه يطوي صفحة من سفرٍ قديم ليشرع في كتابة فصل جديد. لقد منحته البانجو بعدين اثنين: موسيقى شعبية تنبض بذاكرة الناس، وغيوانية تستحضر وجدانهم. لكن حين غابت البانجو، أطلّت آلة السانتي كأنها بطلة جديدة، لتفتح

أمامه بابًا ثالثًا، باب طابع البدوي العصري بتوزيع علولي خالص، لا يقف عند حدّ لون واحد، بل يتسع ليحتضن البلوز ويعانق البدوي، فيغدو المسرح فضاءً موسيقيًا متعدّد الأبعاد.

ولم يكن لمسرح عبد القادر علولة أن يتفرّد بسمته إلا بالحَلْقة، تلك الدائرة التي لا تكتمل إلا بوجود القوّال. فهو القلب النابض، يجمع الناس حوله، ويختار من بينهم من يتحوّلون فجأة إلى ممثلين، كأنهم أبطال خرجوا من رحم اللحظة. القوّال هنا ليس راوٍ فحسب، بل هو الممثل والراوي معًا، يلبس شخصية ثم يخلعها ليعود إلى مقام السرد، فيخلق لعبة بين الحكاية والتمثيل، لعبة تُنجب جمهورين: جمهورًا داخليًا يشارك في الفعل المسرحي، وجمهورًا خارجيًا يتلقّى الحكاية. وفي تلك اللحظة التي يتكلم فيها القوّال، يصبح الممثلون متفرجين، ثم يعودون إلى أدوارهم حين تُعاد إليهم الكلمة، وكأن المسرح نفسه يتنفس بهذا التبادل.

هكذا، يغدو مسرح علولة بناءً حيًا، لا يقوم على النص وحده، ولا على الأداء وحده، بل على تضافر الموسيقى والحلقة والقوّال، فيتشكّل فضاءٌ يفيض بالحياة، حيث الجمهور ليس متلقيًا صامتًا، بل شريكًا في صناعة اللحظة، شاهدًا ومشاركًا، متفرجًا وممثلًا، في آن واحد.

وقد أناط علولة في مسرحية الأجواد مهمة الموسيقى التي تتضمن وظيفتها " المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي–أي الحكاية– إلى المتفرج"[13] إلى حضرة القوال.

ولأن القوال في مسرح علولة أشبه بلسان الأمة، يلتقط من وجدانها أنينها وأحلامها، ثم يصوغها في حكاية تُروى على الملأ. إنّه يضع الإنسان أمام مرآته، فيرى نفسه في صورة البطل أو في ظلّ الحكاية، فيضحك حين يكتشف سخرية الواقع، ويبكي حين يلمس جرحه العميق. وهكذا يغدو المسرح، عبر القوال، محكمةً أخلاقية لا تصدر أحكامًا مكتوبة، بل تُلقي على النفوس سؤالًا أبديًا: ماذا نصنع نحن في مواجهة قضايا الحياة؟ قضايا كقضية

قدور البناء الذي يعمل في ظروف مزرية وفي طين زاد بلته حال الأسرة المعوزة وحال مرض الزوجة ؛ جاء هذا على لسان القوال في أغنية ذات طابع بدوي عصري يقول:

ابنـي وعـلا كـب جهده في البغلـي و الياجـور.

تـرك بالجمعـة الشانطي قاصد لـداره يزور.

وحش المـرأة والأولاد ثقيـل في صـدره كالكـور.

قال: نشوف و لادي نمحي التعب نفاجي الغمة.

بـاقـي يفكـر فـي الصغيـرة بنتـه مريمـة.

اللـي تنسـاه تنـادي لـه عمـي كاليتيمـة[14]

و يسرد القوال فينة أخرى حال تسرب الأبناء إلى عالم الشغل وعالم الانحراف مغنيا:

نزل يجـري تعـب وجـد المسكن في ربلـة.

وين ولادي،وين البنت،ما اسباب هذا الخبلة.

فطيـمة مريضـة مقلفظـة لباسـها مدبلـة.

عايشـة في الجنازة تفتل، عند الجارة لمقابلة.

والصغـار يسقوا والكبـير هايـم خارج للبلاء.

خلى قرايتـه عاد تالف سـايقاتـه هبلـة.

قالت سقم السـقف لا يطيـح ويـردمنا.

ودعـاته زوجتـه تبسمـت وهزت راسـها.

الجمعـة الجايـة لعـل ترتـاح فيـها[15]

4. خاتمة:

إنّ المسرح عند عبد القادر علولة لم يكن يومًا مجرد فضاء للعرض، بل كان مختبرًا حيًّا للتجريب، حيث تتلاقى الحكاية مع الموسيقى، والراوي مع الجمهور، ليُعاد تشكيل الوعي الجمعي في صورة فنية نابضة بالحياة. ولعلّ أبرز ما يميز هذه التجربة هو جرأة علولة في إدماج موسيقى البدوي داخل بنيته المسرحية، إذ لم يتعامل معها كزينة صوتية أو خلفية

جمالية، بل جعلها لغةً ثالثة إلى جانب النص والتمثيل، لغةً تنقل نبض وأصوات الهامش إلى قلب الخشبة.

لقد كانت موسيقى البدوي، بما تحمل من إيقاع الأرض وحنين الإنسان البسيط، أداةً لعكس قضايا المجتمع، فهي تُحاكي معاناة الفلاح والراعي، وتستحضر غربته وصراعه مع قسوة الطبيعة وظلم الواقع. وعندما تتداخل هذه الموسيقى مع صوت القوّال في الحلقة، يصبح المسرح مرآةً صادقة للناس، يضعهم أمام ذواتهم، ويجعلهم يرون في الألحان ما يخفونه في الصمت، وفي الكلمات ما يتهامسون به في الأزقة.

وبذلك، فإن تجربة علولة لم تكتفِ بتجديد الشكل المسرحي، بل أعادت تعريف وظيفة المسرح ذاته: أن يكون صوتًا للذين لا صوت لهم، وأن يحوّل قضايا المجتمع من همسٍ فردي إلى خطابٍ جماعي. فالمسرح عنده ليس نصًا يُقرأ، ولا عرضًا يُشاهد، بل هو فعل اجتماعي يتجاوز حدود الجماليات ليصبح أداةً للتفكير.

5. قائمة المراجع:

[1] أسعد محمد علي، بين الأدب والموسيقى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2005، ص26.

[2] ينظر قيس عودة قاسم، إشكالية توظيف الموسيقى العالمية في عروض المسرح العراقي(جوليت بغداد أنموذجا)،مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، العلدد04، 1019م، ص514.

[3] ينظر م ن ، ص515.

[4] ينظر فواصل، موضوع بعنوان: الأغنية البدوية الوهرانية..قصة نضال، مسعودة براهمية،2026/03/01،سا:12:00،fawassil.echaab.dz

[5] ينظر م ن.

[6] بغالية أحمد، مفهوم التجريب في المسرح، مجلة فضاءات المسرح، نوفمبر، العدد 06، 2015، ص79-80.

[7] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة،2018، ص168.

[8] لخضر منصوري وآخرون، قراءات في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2014،ص14

[9] المسيكني الصغير، حكاية بوجمعة الفروج، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص04.

[10] جميل حمداوي، اتجاهات الإخراج المسرحي، م س، ص252(نقلا عن المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة 1987م في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح)

[11] جميل حمداوي، اتجاهات الإخراج المسرحي، م س، ص 253.

[12] حسن المنيعي، هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، ط1، 1999م، ص79.

[13] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط،ط1، 2006، ص104.

[14] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد، اللثام) دط،دار مورفم للنشر،الجزائر1997، ص102.

[15] م ن، ص103.