

المسرح الجزائري بين المحلية والعالمية

حيزية عزوز هني⁽¹⁾

مقدّمة

شهد المسرح الجزائري بعد الاستقلال بفعل التحولات التي عرفها المجتمع تطورا ملحوظا والذي مس بالأخص مضمون النص ؛ حيث حاول الكتاب التعبير عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بفلسفة ونظرة جاءت وليد الظروف، والتي اقتضت العمل على تأصيل هذا المسرح من خلال استثمار مكونات التراث الشعبي، والذي يخزن الكثير من الأشكال التعبيرية الفلكلورية التي تعايشها الجماهير؛ حيث تشكل جزءا من وجدانه وهويته ؛ لكن رغم هذه المحاولات الجادة بقي المسرح الجزائري متأرجحا بين التموّج حول الذات والانفتاح على الآخر، وهذه طبيعة الفن بشكل عام، والمسرح بشكل خاص يعيش بين التأثير والتأثر، وهذا ما يبرر توجه بعض الكتاب إلى ترجمة واقتباس وجزارة بعض النصوص العالمية التي تحمل قيمة فنية وجمالية، مع العلم أن هذه المصادر الأجنبية التي اعتمد عليها المسرح الجزائري من خلال الترجمة والاقتباس وجدت منذ الثلاثينات وبالتحديد عند معي الدين بشطارزي، فتمكنه من اللغة الفرنسية ساعده في ترجمة بعض الأعمال للمسرحي الفرنسي موليير إلى اللهجة الجزائرية المحلية ؛ حيث يقول مصطفى كاتب "إن المسرح بدأ بعد ذلك بالاعتماد على النصوص المترجمة ؛ لكنها ليست ترجمة بالمعنى الحقيقي للكلمة" (الراعي، 1999، ص. 475).

⁽¹⁾ Université Moulay Tahar, 20 000, Saida, Algérie.

خلفية تاريخية للمسرح الجزائري

ومن هذه المنطلقات نحاول أن نجيب عن بعض الأسئلة، وتتمحور حول مدى تأثير الكاتب المسرحي الجزائري بعد الاستقلال بالتراث المسرحي الغربي؟ وهل كانت عملية الترجمة نصب في سياق البحث عن الذات من خلال الآخر؟ أم أن هذه العملية هي تعويض عن الفراغ في النصوص المؤلفة؟ وهل كانت مضامين هذه المسرحيات تتوافق مع معطيات المجتمع الجزائري؟

لقد كانت سياسة القمع التي تبنتها فرنسا ضد الشعب الجزائري سببا في ظهور بعض من الأدب الشعبي تعبيرا عن آماله وطموحاته؛ "لأنها تحقق له الحياة العادلة والحب التي يحلم بها وتقدم بوسائلها الخاصة جوابا شافيا عن السؤال الذي يدور بخلد الشعب عن مصيره، وكأنما تود أن تقول له هكذا ينبغي أن تعيش خفيفا متفانلا متحركا مغامرا مؤمنا بالقوة السحرية في عالم الغموض الذي تعيشه" (إبراهيم، د.ت، ص. 103) والبطل في القصص الشعبية المثل الأعلى للبطولة؛ لأنه يعبر عن الصراع بين الشعوب المضطهدة وأعدائها، ولا بد من أن ينتصر في نهاية الأمر؛ لأنه يعبر عن معاناتها وآمالها في نيل الحرية. ثم ظهرت أشكال جديدة منها القراقوز وخيال الظل والحكواتي والحلقة والمداح أو القوال.

إن تاريخ ظهور المسرح الجزائري يعود إلى سنة 1850؛ حيث حظيت الجزائر بأول مسرح مع الاستعمار الفرنسي؛ إذ كان رجال الثقافة الفرنسيون يخططون لنشر الثقافة الفرنسية وطمس الثقافة الوطنية وتشويهها

"إذ قدم على خشبة المسرح يوم افتتاحه في 29 سبتمبر 1853 عرضا دراميا من تأليف أحد الضباط الفرنسيين يدعى الكاتب دي كورا بعنوان "الجزائر" او 1830 و1853 وهو يتحدث عن عملية الاستيلاء على الجزائر وينتهي بمشهد احتفالي تجلس فيه فرنسا على كرسي العرش، وهي تحمل في يديها تمثالين نصفين للإمبراطور والإمبراطورة وتنجي رايات الشعر والأدب أمام قاعدة العرش أما على الجانبين فيقف ممثلو الجيش الفرنسي" (تمارا الكسندروفينا بوتينسيقا، 1990، ص. 04).

كانت تقدم هذه العروض المسرحية للأقلية الفرنسية في الجزائر هدفها الترفيه عن الجنود وبعث روح الحب للبلد المستعمر، والرغبة في البقاء فيه ونشر حركة ثقافية فرنسية تعتمد على عروض مسرحية تخدم مصالحها الخاصة والمتمثلة في نشر الثقافة الفرنسية وترسيخ الوجود الاستعماري في الجزائر.

لما كان هذا المسرح بعيدا من الجزائريين الذين أصبحوا يحسون بالظلم والاضطهاد راح كتاب المسرح يؤسسون بطريقة لا شعورية في اعتمادهم على بعض الأنواع التراثية عن طريق لعبة الأراجوز والحلقات التي كانت تقام في الأسواق الشعبية، فهذه الألوان من التمثيليات أعطت الركائز الأولى لإمكانية التأقلم مع هذا الفن الدخيل

"ولكن على الرغم من هذا البعد بين الثقافتين فلا ننكر أن هذا المستعمر قد وقّر عوامل أساسية استطاعت بطريقة أو بأخرى أن تؤثر ولو بعد فترة طويلة على الأقلية من المثقفين، وذلك بأنها أسهمت في إدخال هذا الفن الجديد في وسط الشعب الجزائري، فالتأثر هو من أكثر الدواعي للإبداع؛ إنه ذاك الخيط الرفيع الذي يربط بين أديين وثقافتين، وعليه فإن الجزائريين عرفوا المسرح على أصوله على الرغم من أنهم لم يمارسوه بل عرفوه عن طريق الاستعمار بتأثر نخبة من المهتمين الراغبين" (سوني، 2004-2005، ص. 180).

إن ظهور المسرح في الجزائر جاء عن طريق المسرح الأجنبي والتأثر به وذلك بعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية للجزائر؛ إذ إن

"المسرح كان متفتحا على العالم منذ بداياته من خلال الفرق الزائرة ورجالات المسرح وانتقال العرض من بلد إلى آخر، وإذا كان هذا هو الشكل المباشر فالشكل غير المباشر لهذا الانفتاح كان من خلال النصوص المترجمة إلى لغات أخرى، ولولا هذان الشكلان لما تعرف العرب على المسرح بصيغته الأرسطية وشكله الإيطالي، ولما تعرفنا على المسرح اليوناني والإلزابيتي والياباني والهندي والصيني" (حسو، 2000).

فقد كانت أول فرقة مسرحية زارت الجزائر هي فرقة سليمان القرداحي المصرية سنة 1908؛ بحيث عازمت هذه الفرقة بالتجوال في المغرب العربي، ومن هنا تعرف المغرب على فن المسرح، وجاء بعدها تأسيس عدة جمعيات ثقافية في الجزائر منها المطربية* وهي جمعية ثقافية كانت في بداياتها الأولى تضم اليهود فقط ثم انضمت إليها نخبة

من الجزائريين المولعين بالموسيقى ثم توسع نشاطها إلى العمل المسرحي ومن بين المنضمين إليها: بشطارزي** علالو*** دحمون**** طاهر علي الشريف***** وغيرهم فكانت تنشط في عدة مناسبات.

جمعية المهذبية : أو جمعية الآداب والتمثيل العربي، ويبدو أن تأسيس هذه الفرقة الفنية له علاقة بزيارة جورج الأبيض للجزائر عام 1921، وقد أنشأ هذه الجمعية الطاهر علي شريف، وقام بإنتاج عدة مسرحيات منها : "الشفاء بعد العناء ذات فصل واحد وهذا عام 1921، كما كتب أيضا مسرحية قاضي الغرام عام 1922 في أربعة فصول علاوة على مسرحية بديع في ثلاثة فصول وذلك سنة 1924" (رمضاني، د.ت، ص. 13).

وعلى الرغم من زيارة فرقة جورج الأبيض للجزائر وتقديمها لمسرحيتين هما شهامة العرب وصلاح الدين الأيوبي، إلا أن الاهتمام بهما اقتصر على نخبة من المثقفين والأدباء، وفي هذا يقول بشطارزي عن هذه العروض ومدى تجاوب الجمهور معها :

"لقد حضر جورج أبيض مع فرقته ليعرض مسرحيات بكورسال الجزائر في شهر أبريل أو ماي لقد قدم مسرحيتين دراميتين شهامة العرب وصلاح الدين الأيوبي وعلى الرغم من الدعاية القوية التي قامت بها مجموعة من هواة المسرح بالجزائر لم تستطع أن تجلب إلا 300 مشاهد في العرض الأول وليس أكثر من 200 في الثاني ولقد حضر معه 23 ممثلا" (Bechtarzi, 1968, p. 4).

وقد رجح بعض المؤرخين أمثال سعد الدين بن شنب "أسباب عدم تأثر الجزائريين بزيارة جورج أبيض وفرقته إلى وجود صعوبة في إعلام الجمهور وذلك لندرة الصحافة المكتوبة بالعربية مع وجود القاعة بعيدة عن أحياء الجزائريين مع انعدام تهود الجزائريين الوقوف أمام لوحات الإعلانات واعتبارهم المسرح مؤسسة بعيدة عن الدين والقيم والتقاليد" (Bencheneb, 1935, p. 74)، وهذا دليل على أن الشعب الجزائري حديث العهد بالمسرح ونظرا لظروفه المعيشية القاسية من استعمار وظلم وقهر فهذه المسرحيات التي قُدمت لم تكن تلبى حاجيات حياته الاجتماعية ومتطلباتها.

أما الفرقة الثالثة التي زارت الجزائر فهي فرقة "عز الدين" المصرية التي تلت زيارة فرقة جورج أبيض وذلك عام 1922 فقامت بعرض مسرحيتين لوليام شكسبير مترجمة إلى العربية وهما "يوليوس قيصر" و"وروميو وجوليت" بمسرح الكورسال

"ثم جاءت زيارة فاطمة رشدي عام 1932 وفرقتها ؛ حيث قدمت مسرحيتين هما: صراع كليوباترا ومجنون ليلي باللغة العربية للشاعر أحمد شوقي على مسرح الأوبرا" (Bencheneb, 1935, p. 10).

تأثير الزيارات على الجمهور الجزائري

لقد كان لهذه الزيارات تأثيرا واضحا على بعض كتاب المسرح باعتبار أن هذه الزيارات كانت دعما وتحديا بإخراج المكبوتات في صور أعمال مسرحية بحيث قدم الطاهر علي شريف أعمالا من إنتاجه هي خديعة الغرام والشفاء بعد العناء التي عرضت سنة 1923 بدار الأوبرا بالعاصمة، وكان آخر ما قدمه

"مسرحية بديع وهي مأساة من ثلاثة فصول يعرض فيها المؤلف الأيام الأخيرة لحياة سكير مبرزا الأضرار الاجتماعية لتعاطي الكحول، وقد عرض الفصل الأول في قاعة L'athénée وعرضت المسرحية بأكملها في المسرح الجديد عام 1924" (Bencheneb, 1935, p. 74).

ثم تأسس جمعية "الآداب والتمثيل العربي" والتي قدمت سنة 1926 عدة عروض مسرحية منها مسرحية "جحا" من تأليف علالو ودحمون ولعلها أول مسرحية فهمها الجمهور الجزائري وتذوقها؛ إذ تناولت هذه المسرحية وضعية الجزائري وهو تحت وطأة الاستعمار الفرنسي بصورة هزلية، وتعتبر هذه السنة بداية المسرح الجزائري الشعبي الناطق بالعامية وذلك لتحقيق الاتصال بفئات الشعب.

كما شكل التراث المسرحي الغربي مصدرا هاما من مصادر الكتابة المسرحية عند العديد من الكتاب الجزائريين في هذه الفترة، وهذا ما يبرر انتعاش حركة التعريب والاقتراب وبخاصة من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي "منذ هذا التاريخ بات تأثيره واضحا على الكتاب الذين لجأوا إلى التعريب والاقتراب من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي بشكل خاص" (بوقطاية، 1952، ص. 19).

وعلى الرغم من تأثير بعض كتاب المسرح الجزائريين بالأدب الفرنسي إلا أنه لم يكن مؤثرا خارجيا مباشرا على ميلاد المسرح الجزائري الأصيل، فإنه على الأقل ولّد فكرة المسرح لدى النخبة المثقفة الجزائرية وتخمّرت تلك الفكرة في أذهانهم للبحث عن مسرح عربي جزائري، وهذا لم يتحقق إلا بعد تلك الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية العربية خاصة الفرق المسرحية المصرية كفرقة جورج أبيض.

إن للمثاقفة دور في مواكبة الحركات الفكرية والاطلاع على الثقافات الأجنبية فينتج عنه الاستلهاهم والإبداع الفكري "ينبغي أن نستلهم هذا التراث العالمي بوعي ومعرفة وإدراك لأهمية هذا التفاعل لإبداع وخلق ما يتوافق وينسجم مع الواقع والروح المميزة لكل شعب من الشعوب" (حمادة، 1993، ص. 163).

بوادر الترجمة في المسرح الجزائري

تعد الترجمة نشاطا إنسانيا عالميا لما لها من دور فعال في نشر الثقافات وإثراء النشاط الفني في جميع أنحاء العالم؛ لكن في الحقيقة هناك صعوبة بالغة في نقل الأعمال الفنية من لغة إلى أخرى، وقد عرف الفن المسرحي العربي هذه الترجمات التي كانت سببا في فك العزلة عن المسرح العربي "فلماذا اهتم الأدباء بالترجمة وانكبت جهودهم على المسرح الفرنسي والانجليزي والإيطالي" (محمد يوسف نجم، 1980، ص. 55) والمسرح الجزائري مثله في ذلك مثل غيره من المسارح العربية عرف حركة الترجمة للنصوص الغربية مثل: أعمال شكسبير وراسين وكورني وموليير وغيرهم

"وإذا كان الجزائريون لم يقتدوا بالمسرح الفرنسي في تلك الفترة فإن ذلك لا ينفي تأثيره على المسرح الجزائري لا سيما بعد أن نطق باللهجة العامية ابتداء من سنة 1926 فمنذ هذا التاريخ بات تأثيره واضحا على الكتاب الذين لجأوا إلى الترجمة والاقتباس من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي بشكل خاص" (بوقطاية، 1952، ص. 20).

ومن بين هذه المسرحيات المترجمة: مسرحية عطيل لوليام شكسبير ترجمها توفيق المدني ومسرحية عدو الشعب للكاتب النرويجي ايسن.

أما فترة ما بعد الاستقلال فقد شهد المسرح الجزائري موجة من الترجمات محاولة من الكتاب المسرحيين النهوض بالمسرح الجزائري وتطويره، فجاءت هذه الترجمات في أغلبها من المسرح الغربي، " فقد قدّم المسرح الجزائري لعدّة مؤلفين مسرحيين أجانب أمثال:

بريخت غوغول كالدرون شكسبير وغيرهم (بوكروخ، 1982، ص. 45).

ولذلك فالتأثير الغربي ملحوظ دوماً ومن أجل فهم التأثير الغربي على أشكال معينة من الدراما الجزائرية خلال فترة 75/65 ينبغي عرض القنوات الثقافية التي عن طريقها نفذ التأثير الغربي.

- مسرحيتي ترويض الشرسة: لوليام شكسبير ← المرأة المتمردة** :لمصطفى قزدلي
الملخص العام :يقرر الأب بابتيسيا ألا يزوج ابنته الصغرى إلا إذا تزوجت الكبرى
شرسة الطباع وذلك على الرغم من وجود المعجبين " ببيانكا" الأخت الصغرى "لكاترينا"
الشريرة إلى أن يصل خبر طباع "كاترينا" إلى باتريشيو الذي ترك بلده للبحث عن زوجة
تشاركه فقبل الزواج من "كاترينا".

على الرغم من علمه المسبق بطباعها الشرسة فيقوم بخطبتها من والدها؛ هذا الأخير
الذي قبل هذا العرض فتم تحديد موعد الزفاف، وفي ذلك اليوم يأتي "باتريشيو" وهو
يرتدي ثيابا رثة يمتطي جواده ويقوم بخطف العروس "كاترينا" إلى مزرعة بعيدة ؛
إذ يستطيع أن يجعل منها إنسانا مطيعا وطيبا، ويمحي عنها طبع الشراسة وبعد مدة يعزمان
لزفاف البنت الصغرى "بيانكا".

- وليام شكسبير - ترويض الشرسة / ترجمة : محمد عوض محمد / مراجعة محمد شفيق
غريال ومحمد بدران - جامعة الدول العربية - دار المعارف / مصر - 1968.

- مصطفى قزدلي - المرأة المتمردة - مطبوعات المسرح الوطني الجزائري - الجزائر
1965.

من "لوسنتير" - فيفاجاً الجميع بطباع "كاترينا" التي تغيرت تماما، ويرجع الفضل في هذا
التغير الإيجابي إلى زوجها باتريشيو.

موضوع المسرحيتين

هي دعوة إلى كيفية التعامل مع المرأة مع إظهار واجباتها وما عليها من حقوق اتجاه
الزوج، وكيفية التعامل معها بأسلوب لائق، كما أنها تبين أن الإنسان مهما صدر عنه
من أعمال وتصرفات سيئة إلا أنه يحمل في طياته نفسه بذور الخير نراها مكبوتة تبحث
عن من يوقظها، فموضوع هذه المسرحية إنساني بالدرجة الأولى لاهتمامه الكبير بكيفية
التعامل بين الأفراد في مجتمعاتها.

كلتا المسرحيتين لهما نفس المضمون والحكاية ألا وهو ترويض امرأة وجعلها تتخلى
عن طباعها الشرسة وتحويلها إلى امرأة طيبة من خلال المعاملة الطيبة والحسنة التي
يقدمها الزوج لزوجته.

في مسرحية ترويض الشرسة نجد شكسبير يشبع نصه بأمثلة تصور لنا الشراسة التي
وصلت إليها كاترينا بحيث يشبهها بشخصيات أسطورية "ولتكن في البشاعة أختا لصاحبة

فلورنتيس * بل فلتكن في كبر سن سيبيل ** أو شراسة اكسانثيني *** زوج سقراط ونحسها..." (شكسبير، 1968، ص. 248).

أما في مسرحية المرأة المتمردة فقد قام المترجم بحذف هذه الأسماء الأسطورية المستوحاة من التاريخ القديم، كما أنه جعل الحوارات بالعامية وترجمة العبارات حرفيا فلا يحدث أي تغير على المعنى، ولم يعد أن يكون الحوار في حد ذاته إلا ترجمة للنص الأصلي.

المرأة المتمردة مصطفى قزدي	ترويض الشرسة وليام شكسبير
الغلام: كيفاش راه مولاي العزيز سلاي: لا باس الحمد لله هنا الدعوة غاية وين راهها مرتي الغلام: ها أنا يا مولاي ماذا تريد مني؟ سلاي: إذا أنت مرتي علاه ما تقوليليش راجلي كيما جميع النساء؟ خلي الخدام بينادولي العزيز أما أنت لالا عيطيلي راجلي برك (قزدي، 1965، ص. 06)	السيدة (الغلام) : كيف حال مولاي الكريم؟ الصعلوك: والله إني على خير حال فهنا وفرة من المرح والسرور أي زوجي؟ السيدة: ها أنا ذي يا مولاي بماذا تأمر؟ الصعلوك: أنتت زوجي؟ لخدمي أن يقولوا مولاي ولكن أنت إني زوجك (شكسبير، 1968، ص. 223)

هذه الحوارات جاءت كل منها في بداية المسرحية التي مهد بها كل من المؤلف والمترجم للدخول إلى أحداث المسرحية فقد أخذ قزدي من العامية تعبيرا عن شخصياته التي وظفها في مسرحيته فنجدده أيضا يحافظ على أسمائها بحيث غير فيها الحروف ليختلف النطق بها.

المرأة المتمردة	ترويض الشرسة
أرطنسيو: هدا من غير شك.. لكن راني خايف عليك أنتت أيوة وين راهي زوجتك؟ بينديلو: قالت لك يا سيدي بلي هذا التمسخير ما تحبوش وما تجيش وإذا كاش ما عندك تقولها روح لها. أرطنسيو: راني عارف الجواب (قزدي، 1965، ص. 64)	هورتنيسيو: أخشى يا سيدي أن زوجك لن يجد معها التوصل مهما بذلت من جهد والآن أين زوجي بيوندللو: تقول يا سيدي إنك أعددت لها سخرية محبوبكة متقنة ولذلك فإنها لا تأتها وإنما ترجوك أن تذهب أنت إلها. هورتنيسيو: إني لأعرف جوابها (شكسبير، 1968، ص. 384)

هذه الأمثلة من الحوارات تبين أن المترجم أخذ النص كما هو بنفس الحكاية بنفس الموضوع ونفس الشخصيات بلغة عامية كما نجد أيضا تقليصا من حجم النص.

ومن هنا نقول إن هذه المسرحية لم يخضعها مصطفى قزدي للترجمة الحرفية، بل اقترب منها قدر الإمكان بتبسيطه للغة كي تتلاءم مع المستوى اللغوي والفكري للمتلقي مع الحفاظ على المضمون الذي يحتويه النص الأصلي.

كما أن الشخصيات لم تتغير في المسرحية المترجمة فبقيت كما هي في المسرحية الأصل ؛ إذ لم تتغير أسماءها وفقا للبيئة الجزائرية فحافظت على أسمائها الأصلية إلا لغتها المترجمة مما جعلها بعيدة من الطابع الجزائري وغريبة عن المتلقي نفسه.

إن كل نص مسرحي يحمل مكونات سوسيو ثقافية ترسخ انتمائه وتعبّر عن قضايا المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب، فانتقال أي نتاج مسرحي من بيئة إلى بيئة أخرى تختلف تماما من حيث اللغة والثقافة وحتى المنطلقات الفكرية، وبالأخص إذا كانت الترجمة هي الوسيط في نقل هذا النتاج المسرحي، فالحديث عن المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري يتطلب بالضرورة البحث في علاقة الترجمة بالتأثر الغربي، فهناك ارتباط وثيق وعلاقة طردية بينهما، فهذه التأثيرات لم يكن من الممكن استقبالها ما لم تكن هناك تربة صالحة وظروف متاحة لاستقبال تلك الأعمال المسرحية التي لا تنتهي إلى ثقافتنا، فالتأثر إذا هو من الأسباب التي جعلت مصطفى قزدي يترجم عن شكسبير باعتبار هذا النص الغربي الغني بالأفكار والمواقف والجوانب الاجتماعية التي تهتم الإنسانية، وأيضا لما يحويه من فكرة الدعوة إلى تميز أسلوب التعامل مع المرأة في إظهار واجباتها اتجاه الزوج والتعامل الحسن بين الأفراد، فالموضوع إنساني بدرجة كبيرة فيه من العمومية ما يجعله يوافق المجتمعات باعتبارها تركيبا إنسانيا، وفيه من الخصوصية ما يسهل للمترجم تخصيص ما ترجمه لمجتمعه سواء من حيث أسلوب الحوار واهتمامات المجتمع، وكذا إدخال سمات الطابع الجزائري بأسلوب حوار يضمن بعض الألفاظ المحلية التي يتميز بها هذا المجتمع.

بيبليوغرافيا

إبراهيم، نبيلة (د.ت.). أشكال التعبير في الأدب الشعبي. (ط. 3). القاهرة: دار المعارف.

ألكسندرو، ثمارا وبوتيتسيقا، فنا (1990). ألف عام وعام على المسرح العربي. - (المؤذن

توفيق، ت.)، (ط. 2). بيروت - لبنان: دار الفرابي.

- بوقطاية، عثمان (1952، ماي). رواية عطيل في المسرح البلدي. مجلة هنا الجزائر، (1).
- بوكروح، مخلوف (1982). ملامح عن المسرح الجزائري. الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- حسو، عبد الناصر (2000، 13 أوت). المسرح بين العولمة والعلمية. مجلة بيان الثقافة، (31).
- حمادة، وطفاء (1993، نوفمبر). تأصيل المسرح العربي - إشكالية التنظير والممارسة. مجلة الطريق، (4).
- الراعي، علي (1999). المسرح في الوطن العربي. (عبد القادر فاروق، تق.). (ط. 2). الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- رمضاني، بوعلام (د. ت.). المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر - المكتبة الشعبية- المؤسسة الوطنية للكتاب.
- سوني، رحمة (2004-2005). ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري. [رسالة ماجستير، جامعة وهران]. إشراف د. بويجرة محمد وفرقاني جازية.
- شكسبير، وليام (1993). ترويض الشرسة. (محمد عوض محمد، ت.)، (غربال محمد شفيق وبدران محمد، مراجعة). مصر : جامعة الدول العربية - دار المعارف.
- قزدي، مصطفى (1965). المرأة المتمردة. مطبوعات المسرح الوطني الجزائري.
- نجم، محمد يوسف (1980). المسرحية في الأدب العربي الحديث. (ط. 3). بيروت : دار الثقافة.
- Bechtarzi, M. (1968). *Mémoires*, T.1. Algérie : SNED.
- Bencheneb, S.-A. (1935). Le théâtre d'Alger. *Revue africaine*, (77).