محاضرات المسرح الجزائري

السنة الثانية ماستر أدب جزائري

الأستاذ مفتاح خلوف السنة الدراسية 2023/2024

**تمهيد**

المسرح فن أدبي راق يتصف بشموليته، ظهر نتيجة لالتقاء الفنون ببعضها فكان المسرح ابن الفنون، حيث اجتمعت فيه عناصر الحركة، الصوت، الصورة، فهو فن أدائي بامتياز تجسد فيه النص والعرض وارتبط بكل المنجزات الحضارية معبرا عن قيمه الجمالية كونه يحقق تفاعلا بين الأفراد والجماعات كما يتفاعلون في الحياة وتحتدم فيه قوى الصراع لتؤسس وقائع وأحداث درامية ذات عناصر متشعبة.

بدأت حاجة الانسان الى المسرح منذ أن أدرك بأن هذا الوجود ما هو الا مسرح فسيح وأن حياتنا عبارة عن مسرحيات تؤديها، أو نشاهدها أو نكتبها، لذا لعب المسرح دورا هاما في حياة الشعوب حيث كان الفضاء الذي تعبر به الشعوب على تطلعاتها وانتماءاتها، كما أنه يمثل الفضاء الذي يتحرر فيه الانسان من القيود التي طالما استعبدته لعقود من الزمن، فهو يحكي تجارب إنسانية مرت عبر التاريخ وعلى صرحه مرت حضارات وثقافات.

ولم تكن الجزائر بمعزل عن الجو الثقافي الذي كان سائدا آنذاك، رغم الظروف التاريخية التي كانت تثقل كاهلها وتكبح جماحها وما حفظته الذاكرة وسجله التاريخ أن الاستعمار الفرنسي حاول بكل ما أوتي من قوة طمس الهوية العربية والإسلامية ولكن إرادة الله فوق كل شيء فقد قيض الله سبحانه وتعالى لهذه الأمة أن قامت لمجابهة هذا العدو، وعلى ركحه وهب رجال المسرح أنفسهم فداء لهذا الوطن فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلو تبديلا، ومن خلال تضحياتهم التي كتبت في صفحات التاريخ وشهد عليها العدو قبل الصديق، في مشهد درامي كانت تخوض فيه الجزائر حروبا من عدة جبهات فكان المسرح صوتها الذي وصل الى أقطار العالم، فأسال حبرهم وحرك أقلامهم.

**الجذور التاريخية للمسرح في الجزائر:**

كان للظروف التاريخية الي عايشتها الشعوب العربية دورا هاما في توجيه مسارها ومصيرها المحتم، حيث واجه العالم العربي هموم التحرر وهموم النهضة معا. ومما لا شك فيه أن هذه الظروف أثرت سلبا وإيجابا في الثقافة العربية والجزائرية على وجه الخصوص.

وبما أن المسرح هو الركن الذي تعبر به الشعوب عن قضاياها ويترجم تجاربها الإنسانية، فقد كان للمسرح الجزائري جذور عميقة في التاريخ تعكس مدى عراقته وأصالته. والحقيقة أن ملامح المسرح في الجزائر الحقة بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية، حيث لعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية والخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا الساعية الى تقويض كل ما يمت بصلة الى الحضارة العربية الإسلامية.

يرجع العديد من الباحتين بشؤون المسرح و ظهوره و نشأته في المغرب العربي الى الفترة الرومانية ، مستدلين على ذلك بتلك الآثار التي تؤكد وجود مسارح اشتهرت بها المدن الرومانية، والدليل على ذلك أن الجزائر قد عايشت هذه الفترة ظهور الفن المسرحي بها ، و لعل أثار مدينة ( تيمقاد ) بناها الفيلق الثالث من القوات العسكرية الرومانية سنة ( 168م) لقدماء المحاربين و أبنائهم الذين استولوا على المنطقة بعد طرد السكان الأصليين و أقاموا مسرحا يتسع لخمسة ألاف متفرج.

وفي فترة القرن التاسع عشر ظهر المسرح الفرنسي في الجزائر إلا أن الشعب الجزائري ظل بعيدا عن هذا الفن لأنهم اعتبروه نوع من الفن الخليع ، بالإضافة الى حساسية الجزائري نحو المستعمر ومقاطعة كل ما هو أجنبي ، ولكن بعض الجزائريين عرفوا المسرح الفرنسي و يقول سعد الله أن الفرنسيين كانوا يأخذون بعض الجزائريين معهم الى المسرح ليلاحظوا ردود أفعالهم أو ليؤثروا عليهم أو كمدعوين رسميين ، بالإضافة الى أن محمد الشاذلي قد زار مسرح المنوعات بترتيبات فرنسية عندما زار باريس ( 1849) و كذلك الأمير عبد القادر بعد اطلاق سراحه سنة (1852) ، و أعيان الجزائيين و كذا الطلبة و هكذا فالمسرح ليس غريبا عن الجزائريين ولكن إنشاؤه باللغة العربية أو العامية لم يبدأ إلا بعد الحرب العالمية الأولى.

ومهما قلنا عن المسرح فإن أهدافه تتعاظم وتكثر ليساهم في تقدم الأمم ورقيها، إلا أن ما يلاحظ عن الكتابة في هذا الفن أنها صعبة جدا، وهي محاطة بالعراقيل التي تحول دون الإلمام بموضوع الكتابة، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالكتابة عن المسرح الجزائري .

إلا أن ما يتفق عليه الباحثون في قضية جذور المسرح الجزائري أنه كان عبارة عن عروض شعبية وغناء شعبي يقام في المقاهي وفي الساحات العمومية وفي الأسواق، ففي بداية الأمر لم يعرف الجزائريون المسرح بمفهومه الغربي، بل كانوا يمارسون أنواعا وأشكالا من مظاهر العرض الشعبي، ومن أبرز هذه العروض، ما عرف " بالمداح والقوال " والتي تعد دراما شعبية.

وليس هذا فحسب بل تعداه إلى مسرح البايات ( مسرح خيال الظل ) ، ومسرح ( القاراقوز ) الوافد إلينا من تركيا خلال الحكم العثماني ، "ونظرا لدور هذا النوع من المسرح في بلورة الوعي الوطني، ونقد الأوضاع السائدة وتقديمها بأسلوب صاخب جذاب، عمدت السلطات الاستعمارية الفرنسية خلال مرحلة الاحتلال إلى منع هذا النوع من التمثيل والظهور بقرار سنة 1843م منعه من المقاهي والنوادي والساحات العامة لما فيه من التشهير بفرنسا وسياستها الاستعمارية."

"ونجد أن أول عرض مسرحي كان من خلال مسرحية " في سبيل الوطن " ،حيث كان يوم عرضها في " 22 ديسمبر 1922" من إخراج الكاتب محمد رضا المنصلي وهي دراما اجتماعية رأى الباحثون أن كل المحاولات التي سبقتها تعد عروضا فنية شعبية تدخل في إطار الأغاني والعروض الشعبية.

وخلال مضينا إلى بدايات وتطورات المسرح الجزائري "نتوقف عند رأي الأستاذ مصطفى كاتب في تفسيره لمظاهر المسرح الجزائري، حيث وجد أن الوضع في الجزائر يختلف عنه في بلاد المشرق فإذا كان ظهور المسرح عندهم مرتبطا بالترجمة فإن ظهور المسرح عندنا ارتبط بشركة الاسطوانات المسماة "جوموفون " ولم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين، ولم يكن هواية فقط، حيث ظهرت أولى الاسكاتشات مسجلة على أسطوانات، وكانت غنائية هزلية اجتماعية.

كما يرجع بعض المتتبعين و المهتمين بالتاريخ لهذا الفن ان الجذور الأولى لنشأة فن المسرح في الجزائر كانت بقدوم الفرقة المصرية (فرقة جورج ابيض) إلى شمال افريقيا التي حققت نجاحا كبيرا في طرابلس و تونس لكنها اخفقت في الجزائر و ذلك لعدة أسباب نذكر منها :

1. ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى عن الجزائريين و صعوبة فهمهم لها .
2. انشغال الشعب الجزائري بهمومه المختلفة حالت دون الاهتمام بهذا الفن.
3. أن النخبة المثقفة قد تم ادماجها في الحضارة الغربية ولم تتذوق المسرح العربي الشرقي.
4. قاعة المسرح التي عرضت فيها المسرحيتان كانت بعيدة عن المناطق التي يقطنها الجزائريون، بل بعضهم يجهل حتى وجود هذا المسرح .
5. عنوانا المسرحيتين لا يوحيان بجاذبية خاصة لدى الجمهور الجزائري (صلاح الدين ) و (ثارات العرب ) ، بل حتى اسم ( جورج ) الخاص بالفرنسيين لا ينتمي الى العربية و الإسلام.

**عوامل ظهور الفن المسرحي بالجزائر :**

على الرغم من اخفاق الفرقة المصرية ( فرقة جورج أبيض ) في الجزائر الا ان النقاد اعتبروها نقطة انطلاقة بالنسبة للمسرح في الجزائر ، حيث شكلت دافعا مهما لظهور البوادر الأولى للمسرح الجزائري و حسب رأي ( مصطفى كاتب ) فإن عوامل نشأته يمكن أن نوجزها في النقاط التالية :

1. التأثر بالحركة المسرحية للمستوطنين الفرنسيين بالجزائر، فقلما تخلوا مدينة جزائرية كبرى من قاعة مسرح بلدي أنشأتها الإدارة الاستعمارية، لاستقبال الفرق المسرحية الفرنسية والأوربية، وعرض مسرحياتهم على جمهور المستوطنين، ومن رضيتــــه فرنسا من النخب المثقفة، (حيث أصبح المحتل الدخيل بمثابة صاحب الأرض الأول، والمواطن الجزائري بمثابة الأجنبي، يحتل مركزا ثانويا ).
2. توجيه الكتاب الأدباء الجزائريين عناية خاصة بالكتابة المسرحية، واعتبار المسرح أسلوبا للتنوير والتربية وإيقاظ الهمم.
3. "الأصداء التي ترددت عبر أرجاء البلاد لزيارة فرقة التمثيل المصرية (لجورج أبيض )للجزائر مع بداية العشرينات للقرن العشرين ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت في المغرب".

و"لهذا أثر في عقول هواة المسرح، فكونوا فرقا مسرحيــة وعرضت تمثيليات تصور جوانب الواقع الجزائري",لكن هذه الزيارة لم تلقى النجاح المطلوب الذي يرجع إلى عدم فهم الجمهور للغة الفصحى التي اعتمدتها عروضها بسبب الأمية المتفشية بين أوساط عريضة من الشعب الجزائري وبالرغم من ذلك كان لها أثر في نشوء الفرق والجمعيات المسرحية أو التفكير في تأسيس هذا الفن الجديد عندنا.

1. دور المدارس العربية التي ظهرت وانتشرت بعد تأسيس حركة الإصلاح وتجــذرها في الواقع الثقافي الجزائري.

5- دور جمعية العلماء المسلمين مع مطلع عقد الثلاثينيات للقرن العشرين في تحفيز كتابها على الاهتمام بالكتابة المسرحية أمثال: أحمد توفيق المدني، محمد العيد آل خليفة ، أحمد رضا حوحو، وغيرهم.

6- "وجود جمهور مسرحي متتبع للحركة المسرحية منذ نشأتها خلال المراحل الأولى للنشأة ".

7- نشأة وتأسيس مجموعة من الجمعيات والنوادي الأدبية التي تبنت المسرح وفن التمثيل قاعدة نضالية لانطلاقها، منها جمعية " الآداب والتمثيل العربي " منذ سنة 1921 أما في سنة 1936 فقد تألفت جمعية " إخوان الأدب " في وهران برئاسة الشاعر محمد "سعيد الزاهري"، و"في نفس السنة تأسست في سطيف جمعية " السعادة لإحياء فن التمثيل العربي "، وتأسست جمعية " محبي الفن " التي كان كاتبها "محمد النجار" التي وضعت جوائز مختلفة لمن يسهم بأحسن رواية ".

8- ظهور نخبة هامة من الممثلين المسرحيين الذين شدوا انتباه الجمهور منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري بمسرحيات جيدة وأدوار جادة وأسلوب هزل، وسخرية اتبعه كثير منهم : رشيد القسنطيني، وعلي سلالو، ومحي الدين بشترزي، هؤلاء وغيرهم سنأتي فيما بعد ونرى ماذا قدموا للأدب الجزائري .

9- "دور الصحافة التي كانت في بداياتها بعد الحرب العالمية الأولى، وبلغت عشية اندلاع ثورة التحرير الكبرى شكلا قريبا من صورتها الحديثة، والتي أسهمت في نشر بعض النصوص المسرحية

كما كانت ترصد تحركات الفرق المسرحية وكوادرها من الممثلين المشهورين .

10- بروز شريحة من الممثلين أقاموا النوادي الأدبية وأسهموا في بلورة الوعي الوطني ونشر الأفكار الحداثية، واحتضان العديد من الأدباء والكتاب وحتى المهتمين بالفن المسرحي.

11- وجود استعدادات نفسية ومطامح ذاتية لدى من اهتم بالمسرح في الارتقاء به وتأصيله ولقد استطاع رواد المسرح الجزائري تذليل جميع العقبات والمساهمة في ميلاد مسرح جزائري ".

و من خلال عرضنا لأهم العوامل التي أدت الى نشأة المسرح الجزائري ويتضح لنا أن المسرح كان بسيطا يتجه الى عامة الشعب فكان مسرحا جماهيريا شعبويا بالدرجة الأولى يعالج قضايا اجتماعية ،في قالب فكاهي وكانت بداياته كبداية أي فن جديد يبدأ متعثرا و تشوبه العديد من النقائص .

**سمات المسرح الجزائري :**

ويحدد مصطفى كاتب سمات المسرح الجزائري فيما يلي":

1. "أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، أي أنه مسرح ينتمي إلى المحترفين، سواء أكانوا فنانين أم منظمي عروض مسرحية، لذلك فقد لبى المسرح منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية، وتقاليدها الفنية الأصلية .
2. إنه مسرح ارتبط بالغناء، وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة، والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج.
3. أنه مسرح شعبي غير مثقف بقي يعيدا عن رجال الأدب، حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم، ولذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب والمجلات.
4. إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكانت بعض هذه النصوص توضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه، كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري " رشيد القسنطيني "، ولهذا ارتبط النص بالعرض فقط."

ورغم الانتكاسات التي مر بها المسرح في الجزائر إلا أن رياح النهضة هبت ففتحت العقول الى حقيقة أن ثمة عالما أخر متقدم، وأن للحضارة أكثر من وجه و أن الفن أحد هذه الوجوه فكان المسرح هو أعقد أشكال الفنون -كونه لقاء مباشر مع الملتقى .

وقد سارت المسرحية التاريخية في هذا المحور منذ ظهورها و حتى منتصف القرن العشرين ، وكانت تقصد الى اذكاء الروح القومية في وجه الاستعمار ، و اذا كانت المسرحيات تضيف الى الحقائق أو شحة الخيال بما يقتضي الفن ، فان مسرحية واحدة لم تخرج عن السياق التاريخي ، وكل ما كانت تفعله أنها تؤكد الحقيقة التاريخية بلهيب العواطف و حسم المواقف.

وكانت سلطات الاحتلال تتصدى لهذه المسرحيات بالمراقبة والاجبار على الحذف و التغيير حينا ، وبمنع العروض حينا ،و باقتحام مكان العرض حينا ثالثا ، وكان فرض العقوبات على المسرحيين يتم بقسوة في كل الأحيان .

ويدخل هذا ضمن سياسة الاستعمار الفرنسي في القضاء على الشخصية العربية في الجزائر ،حيث يرسم لنا المفكر الفرنسي ( جان بول سارتر ) في كتابه ( عارنا في الجزائر ) محاولات الاستعمار طمس مقومات الامة و أهمها اللغة العربية ، فيقول" ولكننا في كل حال أردنا أن نجعل من إخواننا المسلمين شعبا من الاميين وبلغ عدد الجزائريين الاميين ( 80 % ) إن اللغة العربية تعتبر في الجزائر لغة أجنبية منذ عام 1830م ، إنهم ما يزالون يتحدثون بها ، ولكنها كفت أن تكون لغة مكتوبة إلا بالقوة لا بالفعل ...".

**مراحل تأسيس المسرح الجزائري :**

**المسرح و رواده قبل الاستقلال ( 1921-1962)**

مر المسرح الجزائري قبل الاستقلال بمراحل تبنتها كوكبة من المثقفين الجزائريين ،ذلك سعيا منهم الى النهوض بالفن المسرحي ، والاهتمام به و إسباغه بصبغة جزائرية ، و ذلك من خلال تهيئة التربة و المناخ المناسبين لنشأته ، حيث تجمع بعض من نخبة الجزائريين المثقفين و البرجوازيين و الطلاب .

وأخذوا على عاتقهم مهمة تثقيف الجمهور و تنمية ذوقه المسرحي فأسسوا جمعية (المذهبية) في 5 أفريل 1921 م برئاسة علي الشريف الطاهر فأعطت هذه الجمعية ميلاد الارهاصات المسرحية الجزائرية الأولى متأثرة بالمسرح العربي المشرقي ومتجهة نحو استلهام التراث ، كما شجعت على اهتمام النوادي و الجمعيات الثقافية بممارسة المسرح .

ولقد عرف المسرح الجزائري ابتداء من سنة 1926م تحولا جذريا على مستوى الشكل والمضمون معا وكان أبرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال العربية العامية في الحوار بدل اللغة الفصحى والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا والجمع أيضا بين التمثيل والموسيقى والغناء والرقص أحيانا .

وكان علالو ( علي سلالي )" أول من فتح هذا الطريق عندما قدم بمعية أفراد جمعيته التمثيلية " زاهية " يوم 12 افريل 1926 ومسرحية في ثلاث فصول وأربع لوحات بعنوان " جحا "، وذلك بمسرح الكورسال في باب الوادي بالعاصمة ،علما أن موضوع المسرحية لا يمت بصلة إلى شخصية " جحا " المعروفة في التراث الشعبي العربي لأن المؤلف استوحى مسرحيته من مصادر متعددة، وهي " الطبيب بالرغم منه " لموليير وإحدى حكايات العصور الوسطى الأوربية و " ألف ليلة وليلة " وبذلك يكون علالو قد وضع حجر الأساس للمسرح الجزائري " .

وفي الثلاثينات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على " رشيد القسنطيني " ( 1887-1944) حيث كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، فجاءت مسرحية " بابا قدور الطماع " من تأليفه وإخراجه وهي مسرحية كوميدية وأعقبها بمسرحية أخرى بعنوان "بوبــــــــــــرما ".

"ولقد ألف رشيد أكثر من ألف مسرحية واسكاتش وقرابة ألف أغنية وهذا بشهادة " أرليث روث " في كتابها " المسرح الجزائري ".

ويمكن القول أن " رشيد القسنطيني " يمثل الاتجاه الأول في هذه المرحلة – ما قبل الاستقلال – وهو اتجاه شعبي يكتب بالعامية .

وفي نفس العصر برز أيضا " محي الدين باشترزي " ومن بين أعماله " فاقوا " ، " من أجل الشرف "، " النساء "،" دار المهابيل "، " ما ينفع غير الصح " ...

كما "قدم بعضا من مسرحيات " موليير "باللهجة الدارجة الجزائرية، ولكن هذه الأعمال لفتت انتباه السلطات الفرنسية، وهذا ما شدد الخناق على المسرح لتحول دون تطويره ،واستمر ذلك الانقطاع إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية لتشكل تلك الفترة، مرحلة انقطاع الكتابة المسرحية، وانحصارها لانشغال كتابها بغيرها."

وبعد هذه الفترة نجد المسرح الجزائري قد اعتمد على المترجم من المسرحيات الأجنبية واللجوء إلى المقتبس، منها وقد ظهر ذلك في أعمال " كاكي عبد الرحمن " مع رواية "المداح"، "وقصة الأولياء"، حيث استعمل فيها لغة شعبية، و في قالب شعري مقفى بأسلوب محكي فيه استلهام للتراث الشعب وعصرنته حسب روح العصر وأذواق الجمهور، ومن أهم تجاربه المسرحية في الجزائر : "إفريقيا قبل 130 سنة"، "القراب والصالحين"، "بني كلبون " وغيرها، وهي ما جعلته يحذوا ركب الأداء المسرحي الغربي حيث استطاع " كاكي عبدالرحمان " من خلالها أن يدخل على المسرح الجزائري ذوقا جماليا من خلال القصائد الشعبية المتخللة لمسرحياته. كما قدم الكاتب عبد القادر علولة مجموعة من المسرحيات مثل : " الخبزة " و " المايدة " .

وظل المسرح الجزائري يمتاز باستخدامه للغة الشعبية المعبرة عن الواقع السياسي والاجتماعي للطبقات الشعبية، حتى ظهرت أعمال كاتب ياسين وتجاربه العامة في محاولة الكتابة باللغة العربية الفصحى. وعلى غرار هؤلاء وغيرهم، شق آخرون طريقهم يحملون نفس الهموم والانشغالات التي حملها من قبلهم، ونذكر منهم : "سليمان بن عيسى"، "محمد بن قطاف"، "زياني شريف عياد" "عز الدين مجوبي"، "رويشد"، وغيرهم .

من بين المسرحيات التي ألفها ( علي الشريف الطاهر ) و التي كانت تعرضها الجمعية ( جمعية المذهبية ) مسرحية ( الشفاء بعد العناء ) ذات فصل واحد بالعربية الفصحى و موضوعها احتضار سكير ثم مسرحية ( خديعة الغرام ) وهي مأساة في أربعة فصول و قد عرضت في عام ( 1923م ) ، في( دار الاوبرا بالجزائر العاصمة ) ، بالإضافة الى مسرحية ( بديع ) و هي مأساة في ثلاثة فصول تصور الأيام الأخيرة لسكير و الاضرار الاجتماعية لتعاطي الكحول ، عرضت في المسرح الجديد ( كورسال ) سنة ( 1924 م )

كما ظهرت جمعية ( التمثيل العربي ) حيث يذكر ( علالو ) أنها تأسست سنة ( 1922م ) برئاسة ( محمد المنصالي ) وكان ينتمي لهذه الفرقة مسرحييتين بعنوان ( في سبيل الوطن ) و ( فتح الاندلس).

**المسرح الجزائري بعد الاستقلال وأهم أعلامه :**

و"تأتي فترة الاستقلال وتصدر الدولة مرسوما يقضي بتأميم المسرح على مستوى التراب الوطني الجزائري، حيث تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري، والتي استطاعت أن تقدم أكثر من 41 عرضا مسرحيا ما بين عامي: 1963- 1973م ، وكانت قد تقدمت 52 عرضا مسرحيا ما بين عامي "1973- 2000م".

فمع شروق شمس الاستقلال و التخلص من أغلال المستعمر الغاشم و بعد الاستقلال السياسي صار لزاما تحقيق الاستقلال الثقافي ، ومن خلال المراحل التي تعرضنا اليها في فترة ما قبل الاستقلال ة التي مثلت المحاولات الأولى و الارهاصات التي استطاعت تهيئة التربة و المناخ الثقافي العام لنشوء المسرح الجزائري ثم تطوره في كتف الحرية و التحرر ، ومن خلال الالمام بالمورث الشعبي و استلهام التراث كانت انطلاقة المسرح الجزائري ، وهذا ما يحيلنا الى تتبع مسار المسرح الجزائري بعد الاستقلال بغية معرفة المراحل التي مر بها في تطوره و تألقه نحو النجومية في سماء الآداب العالمية .

1. مرحلة إعادة البناء و التنمية ( 1963-1972 م )

شهدت هذه المرحلة تأميم للمسرح الجزائري و اعتباره مؤسسة عمومية نظرا لأهميته و دوره الثقافي في المجتمع وهذا بموجب المرسوم رقم 12-63 المؤرخ في 18/01/1963 المتعلق بتنظيم المسرح الجزائري جاء في المادة الأولى ( أن المسرح الوطني الجزائري مؤسسة عمومية وطنية ) تميزت هذه المرحلة بطرحها للقضايا الاجتماعية مثل ( المرأة ، العمل ، البطالة ، ....) .

من أهم الاعمال المسرحية الي برزت في هذه المرحلة ولاقت نجاحا كبيرا مسرحية ( الغولة ) لرويشد التي تعالج تفشي البيروقراطية في المؤسسات الجزائرية .

مسرحية ( القراب الصالحين ) ل ولد عبد الرحمان كاكي التي تعالج تفشي ظاهرة الشعوذة ، والايمان بقوة الاولياء و قدراتهم في تغيير القضاء و القدر ،وبالتالي فعبد الرحمان كاكي كان رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الشعبي من خلال استلهامه للأساطير و معالجته للقضايا الاجتماعية .

هي مرحلة تميزت بميلاد المسارح الجهوية ، بالإضافة الى ظاهرة الاقتباس من أعمال مسرحية أخرى مثل ( موليير ،بريخت ،شكسبير ، توفيق الحكيم ) ظهور أعمال مسرحية نسوية مثل اسيا جبار من أعمالها المسرحية ( احمرار الفجر )

1. مرحلة ركود المسرح ( 1972-1982 )

عرفت هذه المرحلة حالة ركود للمسرح الجزائري خاصة في شهر نوفمبر ( 1972 ) حيث جاء قرار تطبيق اللامركزية ، و فتح مسارح جديدة في المدن الكبرى مثل ( عنابة ، وهران ، قسنطينة ،...) و نجم عن ذلك ظاهرة التأليف الجماعي للمسرحية ، كمسرحية ( على كرشو يخلي عرشو ) سنة (1980م) ، أما مسرح الطفل فانطلاقته تجلت بمسرحية (النحلة) سنة (1975م).

1. مرحلة العصر الذهبي ( 1983-1989م)

عرف المسرح الجزائري في هذه المرحلة انتعاشا و نشاطا بعد الركود الذي أصابه حيث شهدت هذه المرحلة ( انعقاد الملتقى الوطني للفنون و الآداب ) بقصر الأمم بالجزائر ما بين 4 و 7 افريل 1981م تناول فيه المثقفون الوضعية الثقافية السائدة في الجزائر بالإضافة الى انعقاد ( ندوة أيام المسرح ) بين 3 و 5 ديسمبر 1983م والتي سطرت فيه مجموعة من القضايا و كلها تصب في فكرة النهوض بالمسرح الجزائري و تطويره أهمها :

* النص المسرحي لغة ومضمونا و شكلا، الإخراج و التمثيل المسرحي.
* تنظيم الهياكل المسرحية ،التكوين المسرحي في الجزائر .

من أهم الاعمال المسرحية التي ظهرت ي هذه الفترة و جسدت الصراع الدرامي كتب زهير علاق مسرحية (العجائب)(1983) و كتب محمد مرتاض مسرحية ( الانتهازية ) ( 1986) ، بالإضافة الى محمد الأخضر و عبد القادر السائحي بمجموعته المسرحية الشاعر الزنجي وغيرها ... و ابن خلدون و غيرهم ...

1. مرحلة الأزمة (1990-1999م)

لم تتخلص الجزائر من نكباتها حتى بعد الاستقلال حيث دخلت الجزائر في أزمة دامية عاشت فيها العشرية السوداء بكل فصولها فكانت الة العنف تأتي بالأخضر و اليابس ، و طالت حتى اقطاب المسرح ( عزالدين مجوبي ، عبد القادر علولة ).

* أغلقت المسارح الجهوية .
* تراجع الإنتاج المسرحي .

من بين المسرحيات القليلة التي عرضت في هذه المرحلة : مسرحية ( محند أفحلول ) من تأليف سليم سوهالي ، مسرحية (عالم البعوش) من اقتباس عمر قطموش ، وإخراج عز الدين مجوبي (1994).

1. مرحلة الخروج من الازمة (2000-2005):

الخروج من الازمة التي عاشتها الجزائر في التسعينات و الدخول في مرحلة الانفراج حيث عرف المسرح الجزائري نوع من الانتعاش و بدأت حركة المسارح الجهوية بالنشاط وأسست الجمعيات و الفرق الهاوية وبعثت التعاونيات الثقافية.

1. ومن بين المسرحيات التي عرضت في هذه المرحلة: مسرحية (الرايس) التي ترجمها و أخرجها بوزيد شرقي ، مسرحية (ليلى و الكوابيس) ( تـأليف جماعي ) و أنتجها مسرح باتنة ، مسرحية (الغلة) من تأليف العربي بولبينة (2004).
2. مرحلة الاحترافية في المسرح (2006- الى يومنا هذا )

ظهر المسرح الجزائري بوجهه المشرف ، حيث انفتح على الآداب العالمية ، ومن خلال الاحتكاك بالمسارح الأخرى و أخذ الخبرات قفز قفزة نوعية نحو الاحترافية ، وصار ينافس المسارح العالمية في افتكاك الجوائز و المراتب .

هي مرحلة تنوع فيها الإنتاج المسرحي ذو الجودة من حيث التأليف و الإخراج و التمثيل ، و ظهرت أسماء جديدة تنشط على الساحة و أخرى عاصرت و عايشت المسرح بكل مراحله و أطيافه من بينها عز الدين جلاوجي ،محمد قطاف و غيرهم.. ، وقدمت أعمال مسرحية كثيرة الطلاق ، هاملت ،رسالة انسان

"وفي السنوات الأخيرة وصل المسرح إلى القمةٍ في الإنتاج، وبرهن على إبداعات الشباب في مجال المسرح، وتنوع في نصوصه بفضل إبداعات " زهور ونيسي " و "رشيد ميموني " وغيرهما من الكتاب المسرحيين الذين ساهموا في إثراء الإنتاج المسرحي الجزائري.

ووصلت العروض المسرحية سنة 2007م إلى أكثر من 775 عرض مسرحي موزع على 45 ولاية"، وذلك في إطار ما عرف بتظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وخلاله تم تقديم 12 عرضا مسرحيا باللغة العربية الفصحى ومسرحيتين بالغة الأمازيغية .

من خلال هذه المرحلة التي طفناها و بالوقوف عند المحطات التي مر بها المسرح الجزائري في سقوط و نهوض منذ جذوره الأولى و من خلال نشأته ، ثم تطوره و إزدهاره ، عرفنا أن المسرح كان في الجبهات الأولى في حرب سياسية وثقافية من خلال تضحيات رجال كانوا يقاتلون باستماتة فوق ركحه ، من أجل أن ينقلوا لنا صورة تجارب إنسانية لشعب قرر إما أن يكون أو لا يكون و شاءت الإرادة الإلهية أن يكون ليثبت وجوده في ميدان الثقافة و الكفاح .

**المسرح الجزائري وتوظيف التراث :**

المسرح تجسيد لخبرات الواقع وتمثيل لها، وهو بهذا الاعتبار أداة من أدوات صياغة تجارب الحياة في صورة أعمال فنية لغايات وأهداف محددة ، ولما كان الأمر كذلك فإن الممارسات المسرحية تنبئ عن توظيف كبير للحكايات والقصص الشعبي والتي تخبئ في طياتها الكثير من الدلالات والإيحاءات المخبوءة، والتي سرعان ما يجليها العمل المسرحي في صورة عمل فني موجه للجمهور مستثمرا هذا الرصيد المعرفي الهائل الممثل في الحكايات والقصص الشعبية وغيرها من الأجناس المكونة للموروث الشعبي والتي تتكامل وتكمل بعضها بعضا ،لتأدية مهمة محددة وهي نقل المعارف والخبرات من جيب إلى جيل

1. **أساليب استلهام التراث و إشكالياته:**

يمكن أن نطرح في هذا الصدد مجموعة من الأسئلة من خلال الإجابة عليها يمكن أن تتعرف على كيفية تعامل الكتاب في المسرح مع التراث – بكل تنوعاته- ما هي حدود المبدع في الخروج على المادة التراثية؟ و هل الكاتب مقيد بشخصيات أم يمكن تضمين هذه الشخصيات في صورة معاصرة؟ و هل الكاتب ملتزم بنقل تفاصيل الحكاية الشعبية أو التاريخية و هل الكاتب ملتزم بالتراث كما هو؟ أم له الحق في تغيير التراث – الزيادة أو الحذف – بما يناسب تفكيره؟ و قبل الإجابة عليها يمكن أن نعرض لبعض التعريفات للنقاد في شأن الاستلهام حيث يرى " كمال صفوت " أن " العمل الجديد يجب أن يكون بإمكانياته الحديثة و و سائله الفنية المتطورة مبرزا الخصائص القومية الإنسانية و محافظا في الوقت نفسه على أصالة الإبداع الفني الشعبي دون تشويه أو تحريف بحفظ الأصل الشعبي روحه و طابعه الفني الخاص " في حين ترى علبة السيد أن الاستلهام هو " إعادة تفسير العناصر الشعبية في ضوء رؤى مبدع معاصر لقضايا سياسية و اجتماعية معاصرة " و يشير كمال الدين حسين إلى أن الاستلهام هو " مجموعة الممارسات الإبداعية التي بذلها أفراد مبدعون " و يروى أبو الحسن سلام أن الاستلهام " قد يكون عن طريق اقتباس جزء من الأصل فقرة أو صورة أو عنصر و يتم الإبداع عليها و الاستلهام هدفه عرض شيء غير مألوف فيه سحر لكي يصبح غلافا للمضمون أو للمعلومة المراد توصيلها و هو بشكل مدخلا مناسبا للامتناع الذي هو أساسه في كل الفنون " و من هنا نلاحظ تنوع و تعدد الآراء حول حق المؤلف في التعامل مع التراث فأحد الآراء يقول " من حق الفنان أن يفسر و أن يضيف و أن يخلع على عمله من ذاته إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك لتوقف اجتهاد الإنسان و لخبت تجاربه شيئا فشيئا" و الرأي الأخر يقول: " إننا لا نطلب إلى المؤلف أن نغير الأحداث التاريخ و لكننا نسأله أن يتبقى منها ما يلاءم غايته و يؤكد المعاني التي يريد أن يلقي بها في نفس الشاهد " و هناك رأي أخر يقول " إن الكاتب المسرحي ليس مطالبا بالالتزام الخرفي بما يحمله الموروث الشعبي من مفاهيم نحد من قدراته و تصوراته الإبداعية إذ أن ما يميز الكاتب هو حرية الإبداع تلك الحرية التي ليس لها حدود سوى التزام الكاتب بقواعد الفن المتعارف عليها بالإضافة إلى أننا نحن كتاب الدراما لا تسعى من وراء استلهام الموروث الشعبي إلى أن تنسب إلى أنفسنا كشفا جديدا في عالم الدراسات الفولوكلورية بل كان ما تسعى إليه هو أن نحصل على ثواب الاجتهاد في مجال الفن بغض النظر عما إذا كان ما يحقق له نصيب في ثواب الصواب أم لا " و لكن على الجانب الآخر نجد بعض الآراء لا تتيح للكاتب هذا التغيير لأن أي تغيير يفقد الموروث قيمته و ينفي صفة الأصالة عنه و لا يمكن أيضا التفريق بين القديم و الجديد في ظل التصرف في التراث حيث نجد هذا الرأي و هو يقول " إنه ليس من حق الفنان أن يتصرف كل هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص أو الأساطير و إنما يقتصر لا حتى المؤلف الفنان على تأويل ما هو موجود بالفعل فلا يضيف إلى دقائقه شيئا مما يمكن أن يخرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلي أو عن جوهر المتوارث و الإشاعة للفوضى في تناول الأساطير.

1. **آليات التوظيف وأسبابه:**

يعتمد العمل المسرحي اعتماد كبيرا على الموروث الشعبي في أثناء إخراج العمل الفني وذلك تحقيقا لخصوصية المجتمع المحكوم بجملة من العوائد والنظم تشكل في مجموعها ثقافة الأمة من جهة ، وهروبا من فخ المحاكاة والتقليد الذي يميز الكثير من الأعمال التي تعتمد الترجمات الحرفية للأعمال المسرحية الغربية من جهة أخرى ، وثمة مجموعة من الأسباب التي تدفع إلى توظيف الموروث الشعبي في العمل المسرحي نذكر منها :"

\* العوامل الفنية والجمالية:

يتحول التراث في كثير من الأحيان إلى رموز وعلامات واستعارات فنية وجمالية لتوصيل الرسالة والخطاب إلى المتلقي. ويستعمل أيضا لتفادي التقريرية والتعيين والمباشرة من أجل تحقيق الإيحاء والانزياح والمفارقة والتضمين.

\* العوامل الثقافية:

تتمثل في احتكاك المسرحيين العرب بالذاكرة الموروثة المحلية والعربية الإسلامية والكونية العالمية عن طريق المثقافة والاقتباس والاستنبات والدراماتورجيا. ومن ثم، يمر تعامل المسرحي مع التراث عبر خطوتين: مرحلة التعبير عن الموروث أو مرحلة تسجيل التراث وتدوينه إلى مرحلة التعبير بالتراث وتوظيفه واستثماره . ويعني هذا أن التراث يشكل المعرفة الخلفية للمبدعين المسرحيين في التعامل مع القضايا الذاتية والموضوعية.

\* العوامل السياسية والاجتماعية:

يلتجئ المبدعون المسرحيون إلى توظيف التراث قناعا ورمزا وأسطورة، وذلك لأسباب سياسية واجتماعية.فمع اشتداد القمع والقهر ومحاربة الحريات العامة والخاصة، وخاصة في المجتمعات السياسية المستبدة، يعمد المسرحيون إلى توظيف التراث لتمرير رسائل سياسية واجتماعية لتوعية المتفرج وتنويره وتغييره إيجابيا.

\* العوامل القومية:

يتشبث المبدع المسرحي بالتراث؛ لأنه يشكل حماية للأمة العربية الإسلامية من عوامل التغريب والاستلاب والتشييىء. فالتراث حصانة للأمة من عوامل الفرقة والضياع والفناء. ومن ثم، فحين :" تتعرض أمة من الأمم لخطر يهدد كيانها القومي، فإنها لاتلبث أن ترتد تلقائيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية، تتشبث بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي، فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية، ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها.

\* العوامل النفسية:

من المعلوم أن الإنسان العربي، ولاسيما المبدع المسرحي منه، يحس بالنقص والاضطراب النفسي أمام تفوق الغرب، وتقدم الآخر، وازدهاره ثقافيا وفنيا وحضاريا وعلميا وتقنيا في جميع المجالات وميادين الحياة. وأمام هذا الانبهار اللافت للانتباه، وأمام هذا النقص الفظيع المستضمر وجدانيا وذهنيا وحركيا، يلتجئ المسرحي إلى التراث من أجل تحقيق نوع من التوازن النفسي شعوريا ولاشعوريا.

\* العوامل الأنطولوجية:

يوظف التراث في المجال المسرحي لأسباب أنطولوجية، تتمثل في الدفاع عن الذات، والحفاظ على الكينونة، والتشبث بالهوية. فالتراث أساس الوجود الإنساني، ورمز بقائه وديمومته فوق هذه الأرض المباركة.

\* عوامل سيميولوجية:

يشغل التراث في المسرح باعتباره علامات ورموز وإشارات ودوال وأيقونات تحمل في طياتها حمولات مرجعية ودلالات تناصية . ويعني هذا أن التراث يقرأ سيميولوجيا باعتباره مستنسخا تناصيا زاخرا بالمعاني والمواقف والرموز والأساطير.

\* عوامل أنتروبولوجية:

يستخدم التراث باعتباره مجموعة من الظواهر الأنتروبولوجية المرتبطة بخصوصيات حضارية وثقافية، تعبر في كنهها وجوهرها عن هوية الإنسان في فطريته وطقوسه وعاداته وتقاليده وأعياده وألعابه سواء أكانت فلكلورية شعبية أم تنتمي إلى الثقافة العالمة."

وفي أثناء عملية التوظيف للموروث الشعبي فإن المسرح يعتمد جملة من الآليات والإجراءات التي تؤهل الموروث الشعبي لأن يكون قابلا للتجسيد على المسرح ويمكن من خلال تتبع الكثير من العروض التي وظفت الأجناس الفنية التي تنضوي تحت سمى الموروث الشعبي أن نرصد جملة من الإجراءات تنقسم أقساما ثلاثة على النحو التالي :

* عروض اعتمدت واقعية شكلية عبر نقل الموروث الشعبي بدقة تاريخية من حيث الشكل والخواص الوظيفة .
* عروض أضفت أبعاد دلالية جديدة متجاوزة لدلالات الموروث الشعبي في سياقه الزماني والمكاني
* عروض تبجيل الغرض الجمالي على بقية الأغراض في الموروث الشعبي واستثماره فنيا
* عروض همشت معانيه ومضامينه وأخذت الجوانب السطحية في الموروث الشعبي .

وتتأكد في هذا السياق ضرورة الإلمام بالأطر و الآليات المحددة لكيفيات توظيف الموروث الشعبي في سياق تكاملي بين القيم الدلالية والجمالية للموروث الشعبي وبين فنيات الإخراج المسرحي ذلك أن؛ " التجربة الإبداعية و هي إزاء إخضاع الموروث الشعبي لموجباتها، ينبغي أن تمتلك قدرة كبيرة على الفرز والاختيار والتصرف بالأصل، وبالقدر الذي لا يمسح هذا الأصل ويشوهه من جانب ،ولا يلتزم بها إلى عمق وإيحاءات الأصل الشعبي "، بدا جليا الآن أن توظيف الموروث الشعبي ليس عملا اعتباطيا لا تحكمه قواعد ولا تضبطه ضوابط ،بل هو عمل محكوم بجملة من الآليات التي تتيح للعمل المسرحي تحقيق الغايات التي يروم العمل المسرحي الوصول إليها . وفي هذا السياق فإن جملة من الشروط تتوالى في هذا المقام لتحقيق تلك الغاية وهي الشروط التي لا يُتصور نجاح العمل المسرحي في توظيف الموروث الشعبي دونها ويمكن سرد تلك الشروط عل النحو التالي :"

* الفهم التام والعميق للموروث الشعبي بوصفه سجلا لمسيرة الإنسان ولإنجازاته .
* انتقاء العنصر أو الجزئية الموحية، لاسيما أن الانتقاء جزء من مهمة الفنان ، وينبغي أن ينتقي الفنان العناصر الأكثر إيحاء وقدرة على البقاء والاستمرار فليست كل جزئيات التراث الشعبي وعناصره جديرة بان توظف توظيفا فنيا ، بل هناك عناصر وجزئيات شعبية ذات قابلية أكبر على استيعاب الرمز وحمل الدلالة
* الموازنة بين زمن الوريث وزمن الموروث ، بمعنى أن يتفاعل الماضي مع الحاضر تفاعلا خلاقا مبدعا في إطار العمل الفني .
* تحويل الموروث وتفاصيله إلى أفعال خلاقة ومؤثرة ".
* ومن الأمور المهمة التي ينبغي توافرها حال توظيف الموروث الشعبي في العمل المسرحي ما يلي :
* اكتشاف القيم النقية الكامنة في شكلية الأشياء والمفردات الشعبية خلال الرجوع إلى المصادر والكتابات والأبحاث ذات الصلة .
* إعادة الإحساس بقيمة تلك الأشكال كقيم جوهرية مرتبطة و مسحوبة إلى الذاكرة الجمعية من خلال أقرب عناصر المنظر المسرحي وأكثرها مرونة لحمل دلالات تلك الأشكال
* الابتعاد بقدر كاف عن المحاكاة الحرفية ومعالجة الشكل الشعبي من زوايا عدة ومجددة

إبقاء الموازنة قائمة في تناول الشكل الشعبي بين قيمتها التاريخية وقيمتها الجمالية "

**3 – المسرح الجزائري وروافده الشعبية :**

المتتبع لمسارات المسرح التاريخية يلحظ ذلك الانسجام الكبير بين الثقافة الشعبية التي تصوغ تجارب الأمم وتصقل معارفهم وبين المسرح الذي يوظف تلك المعارف ويجليها في صورة منجزات فنية تتغيا ربط الشعوب بماضيها و تهيئتها لمواجهة تحديات المستقبل ؛ولهذا "شكلت مكونات التراث عملا فاعلا في نشر رسالة المسرح التي تعبر عن الحياة بكل جوانبها ، فكان التراث الشعبي سبيلها لتحقيق غايات الفن السامية في الارتقاء بالمجتمع ومعالجة المشاكل التي تواجه الإنسان والتصدي لها " لقد كان للموروث الشعبي دور كبير في اختزال معارف الأمم وتنقلها للأجيال ممثلة في كثير من الصور :القصة، الحكاية، اللغز،الشعر الشعبي ...

وقد أبانت الكثير من الأعمال الفنية المسرحية عن الأهمية البالغة التي تضطلع الموروث الشعبي ، والذي يعد " جزءا مهما من الثقافة فهي توفر أرضية خصبة للعمل الفني بما يحويه من معتقدات وعلوم ومعارف قابلة لاستلهامها في بناء وتأسيس الأعمال الفنية "وغير خاف ما للموروث الشعبي من دور كبير في صياغة الأنظمة العقلية للشعوب العربية التي تتقاسم الكثير من الروابط ،"إلا أن رابطي الدين والثقافة يعدان الأبرز في التأثير العاطفي و الفكري على الوجدان العربي . وربما تبرز الثقافة الشعبية التي هي إحدى المكونات الأولى للثقافة العربية كقاسم مشترك نرى أن له المكانة الأقوى في التأثير ،لارتباطه بالمكونات التأسيسية الأولى لثقافة الفرد ، مما تلامس معطياتها جذور تكويننا وحس انتمائنا الأول "وتصنع ثقافة الفرد، وتؤهله لمواجهة تحديات العصر.

4- **تجليات الموروث الشعبي في الأعمال المسرحية الجزائرية :**

تتنوع الأجناس التي تشكل الموروث الشعبي والتي تمثل روافد مهم للعمل المسرحي ،الذي يستثمرها لتحقيق الغايات التي يريد،ومن مبررات هذا التنوع تنوع المقاصد التي يريدها واضعو هذه الأجناس،ومن ذلك صناعة الحكمة في صورة كلمات قليلا كما في المثل الشعبي ،أو اختبار الكفاءات العقلية كما في الألغاز،أو توثيق الأجداث كما في الحكايات الشعبية وفيما يل سرد لمختلف هذه الجناس مع بيان شيء من خصائصها :

1. **الحكاية الشعبية :**

الحكاية الشعبية مكون رئيس من مكونات الأدب الشعبي، وهي" فن قديم يرتكز على السرد ، أي سرد خبر متصل بحدث قديم انتقل عن طريق الرواية المتداولة شفويا عبر الأجيال، مما يجعلها تخضع للتطور عبر العصور نتيجة للخلق الحر للخيال الشعبي الذي ينتجها حول حدث أو حوادث مهمة بالنسبة للشعب "، وهي في التعريف :"الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر ،أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية "ومن تعريفاتها أيضا :" هي محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجا بعناصر الخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا واجتماعيا وثقافيا "،ويشترط في الحكاية أن تتوفر فيها جملة من العناصر وهي :"

* الوظيفة:أو الفعل وهي مجموعة من الأحداث المتراتبة وفق تسلسل زمني
* العامل أو الفاعل وهو الشخصي التي تضطلع بدور ما في الفعل
* زمان الفعل وحيزه (مكانه) ."
* إن للحكاية الشعبية حضورا بارزا في العمل المسرحي ، فهي بحق بمثابة الخزان المعرفي الكبير الذي يحتوي معارف الأمم وتجاربها ، ولما كان المسرح مجسدا لتلك المعارف فغن اعتماده على الحكاية الشعبية يصبح ضرورة ملحة .

وفي المسرح الجزائري المعاصر؛ استلهم (**علالو)** مسرحيته (**جحا**) من حكايات (**ألف ليلة وليلة**) قائلاً: " **استلهمت مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية وهي (القن) وأيضاً قصّة (قمر الزمان) من ألف ليلة وليلة**." فهي مسرحية زاوجت بين الموروث العربي والموروث الأوروبي وعرضها باللهجة العامية الجزائرية سنة 1926م.

ب-**المثل الشعبي :**

يعرف المثل على أنه :"ذلك الفن من الكلام الذي يتميز بخصائص ومقومات تجعله جنسا من الأجناس الأدبية قائما بذاته ،وقسيما للشعر والقصة والمقالة والخطابة والرسالة ..." كما يعرف على انه :"عبارة عن جملة أو أكثر تعتمد على السجع ،وتستهدف الحكمة والموعظة"والمثل الشعبي يمثل واحدا من التعابير التي تختزن دلالات كثيرة في ألفاظ قليلة ، كما أنه يحوي الكثير من التجارب الحياتية؛ ولذلك يشكل رافدا مهما من روافد العمل المسرحي، وكما ينقل المثل تجارب حياتية كثيرة توصف بكونها قديمة فإنه في المقابل يضطلع بهمة صوغ التجارب الحياتية التي تواكب العمل المسرحي زمنيا وهو ما يعطي للعمل المسرحي قدرة أكبر على التأثير في الجمهور .

**جـ-الشعر الشعبي :**

يعرف الشعر الشعبي على انه :" شكل من أشكال التعبير في الدب الشعبي ، فهو إبداع شعبي شفوي،ونمط من الأنماط الثقافية الشعبية باقي الفنون الشعبية الأخرى "،وللشعر الشعبي كثير من الخصائص منها :

* النمط التقليدي : فهو يعبر عن ثقافة الشعب وموروثاته وللشعر الشعبي نمط تقليدي متداول بين الشعراء الشعبيين .
* العمومية في الموضوع : الشعر الشعبي شعر لا يمس فئة دون أخرى بل هو موجه لعامة الناس ولا يختص بمواضيع النخبة المثقفة والمتعلمة كما في الشعر العربي الفصيح .
* اللغة والأسلوب : فلغة الشعر الشعبي هي اللغة المتداولة بين عامة الناس ،وأما الأسلوب فيحرص فيه الشاعر على البساطة والوضوح نظرا لكون الفئة المستهدفة به هي كما الناس كما أسلفنا .
* الخيال :الخيال جزء مهم في صناعة الشعر الشعبي كما الشعر الفصيح ،وهو في الشعر الشعبي متولد من التجارب الحياتية للشاعر .
* موسيقى الشعر الشعبي : للشعر الشعبي موسيقاه الخاصة التي تتجانس فيها الألفاظ مع الرنين والجرس الموسيقي .
* البنية والشكل : البناء الشكلي للقصيدة الشعبية يشبه كثيرا بناء القصيدة العربية الفصيحة التي تبدأ بمقدمة ثم موضوع القصيدة فخاتمة يختم بها الشاعر قصيدته .
* توظيف المثل الشعبي : تتفاعل الأجناس المكونة للموروث الشعبي بما يؤدي الغرض منها ، ولذلك نجد للمثل الشعبي حضور في القصيدة الشعبية .
* نسب القصيدة : بعض القصائد الشعبية معروفة المصدر وبخاصة التي ترتبط بقصة ما ، وبعضها الآخر يبقى مجهول المصدر برغم كثرة التداول .

كما يحفل الموروث الشعبي العربي بقصائد شعرية شعبية سعى الكتاب المسرحيون في الاقتباس منها وتفعيلها في لغة الحوار المسرحي، لكسب غنى معرفي ومرجعية ثقافية لنصوصهم وتقريبها للعامة من الناس لإيصال رسالتهم الفنية وفهمها لدى مختلف طبقات الشعب؛ والذي انتشر بكثرة في الفترة الاستعمارية. على سبيل المثال الشعر الشعبي في الجزائر أو الشعر الملحون الذي يتمتع بكمّ زاخر من القصائد الشعبية لـــــ **لخضر** **بن** **خلوف** وسيدي **عبد** **الرحمان** **المجدوب** وغيرهم، منها ما جاء في حوار الأولياء مع سليمان القراب في مسرحية (**القراب والصالحين**) لولد عبد الرحمان كاكي:

* "**يقول سيدي عبد الرحمان المجدوب: ما تجري ما تزقزق واجري جرية موفقة**
* **ما تدي غير اللي كتب لك، لو كان تموت بالشقى**..."

**د-الألغاز الشعبية :**

ثمة تعريفات شتى للغز الشعبي منها: "هو الميل بالكلام عن مراده والإتيان به مشتبها أو ملتبسا " والألغاز الشعبية جملة من الخصائص يمكن تلخيصها على النحو التالي :

* الإيقاع الصوتي : يشكل الإيقاع الصوتي أحد أهم الركائز التي تعطي للغز قدرته على التأثير في السامع من جهة وعلى التناسق بين الدلالة الحرفية لمنطوقه اللغوي و موسيقاه الصوتية من جهة أخرى ،وقد شكلت هذه الخاصية صمام أمن لحفظ الكثير من الألغاز ؛فالنفوس تمل من الكلام الطويل الممل وتسارع إلى اطراحه وتركه ولكنها عل العكس من ذلك كله تجد متعة كبير في تردا الألغاز التي تتميز بنمط صوتي خاص .
* تنوع صور التعبير عن الموضوع الواحد : يخضع اللغز إلى صيغ متعددة تتبع اختلاف البيئات ولأزمنة والأمكنة ولكنها تؤول إلى موضوع واحد وهذا التنوع مرده إلى جملة من الأسباب منها اختلاف الرواة عند تناقل اللغز الواحد .
* الرمزية : الألغاز الشعبية مشبعة بالدلالات الرمزية التي تضع المتلقي أمام وظيفة استكناه هذه الرموز ومحاولة كشفها والمتلقي هنا قد يكون أمام مهمة عسيرة ؛ذلك أن فك هذه الرموز ليس متاح لكل أحد ؛فلغة اللغز ليست لغة عادية و بناء مفرداته يخضع لجملة شروط تعطي اللغز طابعا جماليا وتشوق المتلقي إلى الوصول إلى حلول لهذا اللغز رجاء الكشف عن المعاني المتضمنة فيه .
* الحكي الشعبي :إبداع اللغز الشعبي وصياغته على نسق معين ليس أمرا هينا ولذلك فإن على الذي يضع الألغاز الشعبية أن يكون متمرسا على وضع الألغاز الشعبية وفق أسلوب الحكي ويعني صوغ اللغز أحيانا في أسلوب حكائي زيادة في التشويق والإثارة لدى المتلقي .

**ه-الأغنية الشعبية :**

للأغنية الشعبية حضور قوي في غالب الأعمال المسرحية ،و"الأغنية الشعبية هي تلك الأغنية التي ترتبط بمكان وبيئة وجماعة ما من البشر مثال ذلك أهل الريف أهل الصحراء النوبة وهكذا ومن أمثلة تلك الأغاني أغاني دورة الحياة (الميلاد ومراحله كالسبوع والختان ......الخ – الزواج ومراحله – الموت).

وكذلك أغاني السمر والمناسبات كالأعياد وأغاني العمل مثل أغاني الصيد والحصاد ....... تلك الأنواع من الأغاني نجدها جماعية الإبداع سواء الكلمات أو اللحن أو الأداء، بالطبيعة كان لها مبدع أصلي ولكن سعة انتشارها كانت أكبر من مبدعها نفسه فظلت الأغنية وذهب المؤلف طي النسيان." ، ويتم تناقل الأغنية الشعبية مشافهة من جيل إلى جيل ، وتختزن هذه الأغاني الكثير من الحقائق التاريخية أو القصص التي حدثت في الأزمان الغابرة وهي بهذا الاعتبار بمثابة سجل يؤرخ للأحداث المختلفة ، وتتميز الأغنية الشعبية بالكثير من الخصائص منها : "

* سعة الانتشار.
* جماعية التأليف.
* تناقش موضوعات تهم الجماعة.
* نصها قابل للتعديل والتبديل.
* سهلة اللحن.
* العلاقة بين اللحن والكلمات علاقة وثيقة.

**5- أهمية الاستلهام المسرحي للفنون التعبيرية الشعبية/التراثية:**

إن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني؛ فالفنان يجب عليه انتقاء عناصر الإبداع الشعبي والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية ويصوغها صياغة ترتقي بالشعبية إلى أعلى درجاتها. ذلك أن التراث فيه من الصور والعادات الغير لائقة بالتقدم الإنساني الحاصل الآن؛ (التعصب القبلي، الحروب، العبيد...). والفن يقع موقع المهذِّب للنفوس والهادف إلى خلق تجانس اجتماعي موحّد للأفراد، ويشكل المسرح صورة واعية لما يحدث بالفعل؛ لذا يلتزم بالوعي للتراث. ويجرب المسرحي (الكاتب/ المخرج/ والممثل) الرجوع للتراث في محاولة الاستلهام من الفنون التعبيرية التراثية لصنع عرض مسرحي وسيط بين الأداء المسرحي الحديث والأداء التعبيري الشعبي، من أجل مدّ جسور التواصل مع الحضور (الشعب) وتكوين شراكة معه لإحداث الفعل المسرحي.

ولأن الحدث المسرحي يخلق عالما من التشويق والفرجة والتسلية، كان لزاماً على الفنان المسرحي استخدام كافة الوسائل الفنية من أجل إحداث الفرجة لدى متابعيه ( قارئ/مُشاهد)، سواء على مستوى النص المسرحي أو على المستوى التمثيلي على الركح. وما يساعده في ذلك هو خصائص الفن المسرحي التي ينفرد بها عن باقي الفنون الأدبية الأخرى:

"**إن المسرحية هي الفن الوحيد الباقي من بين فنون القول الذي ما يزال يحتفظ بكل خصائص الفن الجمعي الذي يحتشدُ فيه الناس... فهو يحقق للمتفرجين الالتقاءَ الحيَّ الذي يجعلهم يتلقون حكايته بحالة التوحُّد الوجداني**"؛ فالتفاعل المباشر والآنية في معايشة الحدث المسرحي يجذب المتلقي إلى فن المسرح لأنه يحقق متعة قراءة المشهد والصورة.

"**إن المسرح هو الفن الأدبي الوحيد الذي يستطيع العودةَ إلى الملاحم والحكايات القديمة والأساطير والسير الشعبية القديمة التي ما يزال كلُّ شعب من شعوب الأرض يحنُّ إلى أجواء ما هو فيها من تراثه**." لأنه فن أدبي مستوحى من تلك الأشكال التعبيرية التي عايشتها الشعوب بكل وجدانية وروحانية، ولأنه فن مارسه الشعب قبل أن يصبح فناً خاصاً له أسسه الفنية من تأدية ممثلين مسرحيين تكوّنوا في فن التمثيل المسرحي.

كما ترى الباحثة (**خالدة سعيد**) أن الكتابة المسرحية تستلهم نصها من أشكال أو مستويات سبقت تطور المسرحية:

المستوى الأول: نص مكتمل بلغت صيغته أو صورته مرحلة الكتابة، هو نص المسرحية كما عُرضت على المسرح.

المستوى الثاني: نص حي في حالة نمو، هو الذي يتكون ويتطور ويتكامل عبر الممارسة الحياتية الاحتفالية وهو نص شفوي حكماً.

المستوى الثالث: مفردات الذاكرة الجماعية وهي الموروث الشعبي المُكون من حكايات وأمثال وتقاليد وصيغ تعبيرية وأغنيات.

المستوى الرابع: مرجع هذه المستويات الثلاثة، أي تجارب الجماعة في تاريخ منظور يتصل عضوياً بحاضرها.

فالمسرح قائم على تلك العلاقة بين هذه المستويات ويتنقل عبرها لخلق مزج من التقنية المسرحية والبساطة الشعبية، وأخذ البعد الاجتماعي له من خلال توظيفه للتراث الشعبي. لأنه " **مسرح يؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جوانب الحياة المتعددة المتداخلة على شكل أساطير وحكايات ورموز**. ويوظف المبدع المسرحي الفنون التعبيرية التراثية من خلال إعطاء رمزية لعناصره.

إن البحث عن هوية المسرح العربي ومحاولة تأصيله في الثقافة العربية هما الهاجس لدى الفنان العربي والمبدع المسرحي من أجل بلوغ تلك الأهداف، وعملاً برأي المخرج المسرحي (**جان ماري سيرو**) الذي يقول: "**إننا نصنع مسرحًا انطلاقًا مما هو جوهري في حياتنا، بتعبير أدق، من تفاعل الخشبة والصالة واحتكاكهما المستمر، وهذا التفاعل لا يتم إلا إذا كانت هناك اهتمامات مشتركة لها ملامح الواقع الراهن، إذا كان ثمة تقاليد شعبية، يمكن العمل بخصوصية في هذا المجال، ويمكن الإفادة من التقاليد, وصيغ التعبير الشعبية، وإعادة سبكها لإعدادها بما يتلاءم مع الواقع الراهن."** فكانت ضرورة العودة إلى الموروث الشعبي من أجل العثور على تلك الأشكال التعبيرية والتي صنعت الفرجة في شكلها البدائي وحاكت الحياة العربية في بيئتها وزمانها وبكل ما تحمله من تناقضات. كل ذلك من أجل أن نجعل من المسرح العربي "**امتدادا لحضارتنا العربية، وأن نجعل منه أيضا الفرجة التي تجعله يعرض ويناقش ما يهم شعبنا بالدرجة الأولى**."

الأخذ من مضامين وأشكال الفنون التعبيرية الشعبية/ التراثية يولّد تداخلاً فنياً وقالب مسرحي متجدد ومختلف بين الثقافات، كما تساهم هذه الأشكال في إحداث الحركة على خشبة المسرح، وتصنع الفرجة والتسلية في جو تختلط فيه الأدوار وتقرب المسافة بين الممثل المسرحي والمتلقي. ثم إن استلهام الشكل التعبيري الموروث وإدماجه في المضامين المعاصرة يسمح بتأصيل للمسرح في المنظومة الثقافية العربية.

تمتلك تلك الفنون التعبيرية على اختلاف طرائقها من حكي وحركات جسمانية وأداء غنائي... شكلاً خيالياً يسمح للنص المسرحي أن يتخذ بعداً يبتعد عن الواقع العصري للإنسان، فيشدّ هذا الأخير إلى تاريخه وهويته. كما أنها تَمدُّه بفرجة جماعية ومتعة لحظة العرض فيتحقق بذلك الهدف المسرحي في إمتاع المتلقي. وفي ذلك لا تبتعد عن إرسال صور ورموز مُذكرة اياه بحوادث تاريخية وأعمال فنية تراثية من أجل معالجة الحاضر والواقع الراهن في محاكاة للماضي وتشكيل لرؤية ووعي مستقبلي بالآت.

ما يمكن استخلاصه من هذا؛ أن القاسم المشترك بين هذه الفنون التعبيرية بين المسرح هو تطور دور الراوي وموقعه في العمل المسرحي وصنعه للفرجة، فنتلمس ذلك التطور الذي طرأ عليها من راوٍ استخدم الدمى والخيال لسرد قصة العمل وأحداثه، إلى آخر يتفنن في أسلوب مخاطبة الجماهير مباشرة كما هو الحال عند القوال أو المداح و الشاعر الشعبي في حلقات الوعدة والاحتفالات الشعبية. ومع ظهور المسرح الحديث توزع دور الراوي على مجموع الممثلين، وساهم في تطوير الحوار الدرامي، لتكون بذلك تلك الأشكال الأولى التعبيرية إرهاصات لظهور فن المسرح والتمثيل المسرحي في منتصف القرن التاسع للميلاد.

**توظيف: الحلقة والقوال / المداح في المسرح الجزائري**

شكل التراث أحد الموارد المهمة التي تفاعل معها المسرح الجزائري ، سواء نصا أو اخراجا أو تمثيلا، فكان أعلام المسرح يستلهمون من قصصه وأساطيره وأشكال فرجته، عوض الاستمرار في ديمومة التبعية مع المسرح الأرسطي الغربي، ومن بينها شكل الحلقة ، وشخصيتا القوّال والمدّاح، ولنتتبع أولا تاريخ الحلقة وأصولها:

**1-الحلقــــــــــــــة:**

هي تجمع دائري في الساحات يقف في وسطها راوٍ ومساعده يقصّان بالتناوب قصص البطولات، والأساطير، والسيّر، بأسلوب يجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء والحركات البهلوانية، وتؤلف الحلقة جزء من الواقع الثقافي للمجتمع، ولا تطمح أحداثها للتصديق بقدر ما تعرض على أن تكون أحداثها ممكنة الوقوع.

الحلقة فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية تتوفر على عناصرالغناء، الحكي، التنكيت، والحوار، يتوسطها القوّال أو المدّاح الذي يتميز بقدرة فائقة على الابداع، ويعتبر اتساع الحلقة أو ضيقها من فعل الجمهور.

عرف المسرح الجزائري هذا الشكل المرحلة الأولى التي سبقت نشوءه حيث كان المدّاح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة يتقمص خلالها العديد من الشخصيات، ويستعمل الحكي كما يوظف التراث الشعبي.

يوم السوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثنتي عشر مترا، داخل الدائرة يتحرك المدّاح بمفرده يرافقه بالعزف عازف أو أكثر، وغالبا ما تتجاور عروض متعددة في نفس الوقت ونفس السوق، بفضل صوته وجسده وعصاه كان المدّاح ينسق عرضا يحكي ملحمة أو قصة مستوحاة من الحياة الاجتماعية ويؤدي بطريقته عدة شخوص، وكان الصوت وسيلة لإعداد العرض.

القول هو الرابطة الأساسية في التواصل مع الجمهور، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده بفضل إكسسوار عادي كالعباءة أو الحذاء، أو حجر في مركز الفضاء المسرحي.

ويمكن للمتفرج أن يستوقف المدّاح في أي لحظة من أجل مساءلته أو إعادة مقطوعة، وقد يتوقف المدّاح بنفسه في لحظة ما لجمع الدراهم من المتفرجين المحيطين به"

ظل النشاط المسرحي على نمط الحلقة ممارسا على نطاق واسع لغاية **1950** "وقد كافحته السلطات الاستعمارية لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة"

إذا في الحلقة نجد شخصيتان رئيسيتان وهما يشكلان النواة المركزية لها وهما: **المدّاح والقوّال.**

ولا أدري إذا كان المدّاح والقوال شخصيتان مختلفتان، أو اسمان مختلفان لمعنى واحد، وربما يرجع سبب الاختلاف لسبب واحد هو اختلاف المناطق في التسمية، أو الولايات الجزائرية وحتى العربية، ولا بأس أن نزيل الغموض هنا بتبيين خصائص كل واحد منهما:

**2-المدّاح:**

هي شخصية متجولة في الأسواق الشعبية يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة ويقلّد الأصوات والعادات والطبائع، يروي الحكايات والأحداث والسير بشكل انفرادي.

يتميز المدّاح ببساطة الملبس وحمله لآلات موسيقية مثل: البندير، والناي، والقصبة، وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله.

وكان **"المدّاح"** يمارس نشاطه الفني ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق الشعبية والساحات العامة، وقد كافحت السلطات الاستعمارية هذا النوع لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة، لوجودها في الأوساط الشعبية.

**3-القوّال:**

والقوّال شخصية شعبية يطلق عليها اسم "الشاعر الجوّال"، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الربّاب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن ناقلا الأخبار والوقائع اليومية, كما أنّه يروي القصص البطولية والدينية والسير الشعبية، ويغلب على القوّال طابع الحكمة والبصيرة، ويمتاز بالصدق لأنه يدافع عن مصالح الجماعة.

يستعين القوّال بأدوات موسيقية تقليدية كالبندير أو الرّباب، وتعتبر بمثابة المنبه ليلتف حوله من في السوق، أو الفصل بين أجزاء الحكاية.

يتخذ من النثر أداته الرئيسية في التعبير، إلا أنه كثيرا ما يتوسل بالشعر أيضا في التعبير، ومن هنا أصبح الشعر والنثر يتوازنان في كثير من نصوصه وآثاره كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة.

وقد يلجأ القوّال في كثير من الأحيان إلى تعمد الخطأ، من أجل أن "يتم له خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، ونبذه للتلقي السلبي والخمول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك".

والمدّاح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير، وفي مناطق عدة تختلف التسميات فقط.

يذكر دائما الدكتور "نورالدين عمرون" على أن المدّاح والقوّال شخصان مختلفان فيقول: "ورغم اختلاف التسميات إلا أن حرفتهم جميعا كانت واحدة هي: مهنة التمثيل، وتوفير لقمة العيش مما يجمعونه من المستمعين والمتحلقّين حولهم للفرجة.

والمدّاح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير، وفي مناطق عدة تختلف التسميات فقط".

أصبح القوّال والمدّاح مهنة متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، وإن أصابها بعض الشلل في الجزائر مع نهاية السبعينيات لظروف سياسية كان هدفها القضاء على الشعوذة في الأسواق، أضف إليها انتشار المسارح، والسينما، والتلفزيون بقوة وسط الجماهير.

إلا أن "معاشو قرور" يجعلهما شخصا واحدا يقول: "يحمل القوّال في المعجم الشعبي أكثر من تسمية فهو المدّاح، والحاكي، والرّاوي، ومن الواضح أن تسمية المدّاح ذات ارتباط بالترجمة.

إن ظاهرة القوّال في مسرح الحلقة تقابل نظيره "الحكواتي" في المشرق العربي، تعتمد على اشراك الراوي والمتفرج بصفة دينامية وجدلية في ترتيب العرض".

ومنذ بداية السبعينات إلى بداية الثمانينات عادت التجربة لتبرز من جديد على يد **كاكي** حين وظف المداح لأول مرة في"القرّاب والصالحين"**1966**،هذه المسرحية التي فازت هذه السنة بجائزة مهرجان المغرب العربي الكبير بتونس, ومن بعده **علولة** الذي واصل البحث فيها وتطويرها، فأدخل هو أيضا الحلقة لأول مرة في مسرحية "المائدة **1972**" ليصبح شكلا واقعيا ويكتسب الجمهور الذي يتذوقه.

**4-تجربة الحلقة في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي:**

وهي تجربة جديرة بالدراسة هي تجربة الكاتب المسرحي **ولد عبد الرحمن كاكي** الذي أسّس في الخمسينيات من القرن الماضي فرقة مسرحية أطلق عليها "فرقة الكراكوز"، وراح يبحث في الأشكال التراثية وتوظيفها في أعماله المسرحية، وأعماله التي أدخل بفضلها مفهوم المسرح الملحمي عن طريق "ما قبل المسرح" و"القراب و الصالحين" المستلهمة من "روح ستشوان الطيبة".

قدّم عرضا مسرحيا بعنوان "ما قبل المسرح" أي: في طريق البحث عن مسرح جزائري صميم، وقد لاقت هذه التجربة نجاحا كبيرا عندما عرضت المسرحية بباريس في**1964.**

في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل قدم **كاكي** مسرحية "القراب والصالحين" التي عرضت في شهر أفريل **1966**، استقى موضوعها من أسطورة شعبية اكتشفها في الغرب الجزائري، وظّفها في قالب مسرحي متميز عن قدوم ثلاثة أولياء صالحين ولم يجدوا من يستضيفهم سوى امرأة، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي شكّل منها **بريشت** مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان"، وقد وفق **كاكي** في معالجة الموضوع بحيث لا يبدو غريبا على البيئة الجزائرية.

لقد سعى هذا الرجل بواسطة هذه المسرحية إلى إدخال تجديد في المسرح الجزائري من خلال إدخال القوّال والاحتفالية، حيث قال المسرحي العربي الكبير **سعد درويش**: "... إن **كاكي** أقرب إلى بريشت والحكواتية العرب منه إلى **فيرمان جيمييه** صاحب نظرية المسرح الشعبي، إن أعمال **كاكي** تعتمد على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل (ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدي.. ها هو فن حر وصحيح".

وفي مسرحية "132سنة" و"شعب الظلمة" ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال ابداع نص متكامل يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي ولغة شعبية، فهو يمزج بين الواقعية الملحمية البريشتة وتقنية القوّال.

**5-تجربة الحلقة في مسرح عبد القادر علولة:**

اهتم **علولة** كثيرا بالأشكال المسرحية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية عامة والجزائر خاصة، وكانت "الحلقة" و"القوال" محل اهتمامه بالدرجة الأولى في تجربته لما تحمل من بذور مسرحية جنينية، وتجلت تلك التأثيرات في صفات شخصياته المسرحية.

وفي محاضرة له ألقاها في برلين سنة**1987** في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح يصرّح وبكل تواضع أن الجمهور هو الذي أهدى له فكرة مسرح الحلقة، في الوقت الذي أدرك **علولة** أن نشاطه المسرحي ذو النسق الأرسطي أظهر محدوديته واقتنع بضرورة البحث عن شكل جديد.

فمن أجل إيصال مسرحه إلى الجمهور راح ينقل إليه المسرح وأصبح يتنقل بفرقته في جولات فنية لتقديم العروض خارج صالات العرض المعروفة، أي على طلاب الثانويات والجامعات، وعلى عمال الورشات والمصانع، وعلى الفلاحين في الحقول، مع العلم أنه كان قد أحسّ من قبل بضرورة البحث عن شكل جديد يبعد العروض المسرحية عن التكرار الممّل وعن طغيان الخطاب السياسي المباشر الذي يكاد يحولها إلى بيانات سياسية ".

يضيف قائلا: "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 المسرحيLa disposition scénique " ومن هنا يتساءل **علولة**: "ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ 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".

فاضطروا إلى إلغاء بعض عناصر الديكور والإكسسوارات لتسهيل الرؤية ووضوح أداء الممثلين، "بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا بدون ديكور ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الإكسسوارات ذات الضرورة القصوى"، ثم أعقب هذا التعديل تعديل في الأداء التمثيلي أيضا "وجب إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل".

و"لأن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)" فقد لاحظ أن ردّ الجمهور الريفي مختلف تماما عمّا ألفه من جمهور القاعات المغلقة، عندما لاحظ أن بعض المتفرجين كانوا يديرون ظهورهم للعرض لكي يتسنى لهم ـ حسب تفسيره ـ التركيز على السمع، لقد كانت لهم طاقة إنصات وحفظ خارقة للعادة.

فاستنتج من خلال النقاش الذي كان يتبع العرض من هذا السلوك أنّ ما يعنيهم بالأساس ليس هو ما يشاهدونه ولكن ما يسمعونه، يقول: "لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها".

ويخلص في الأخير إلى القول: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد ـ حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة ـ الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة دون أن يعجب من ذلك أحد".

وفي هذا الصدد يصرّح **علولة**: "نبّهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة **1972** إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى، لقد انطلقنا بالمسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية ولاحظنا أن الجمهور يحيط بفضاء العرض ويكوّن حلقة بصفة طبيعية، ورويدا رويدا بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض، مما أدّى إلى تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظّم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرّر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية. ولما خضنا تجربة اللاّديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر ممّا يشاهده، ولما حلّلنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور".

وكان **علولة** يتعامل بشكل ديمقراطي مع الممثلين، إذ كثيرا ما يمنحهم الفرصة للمشاركة في صياغة العرض، و كان يأخذهم معه إلى الفضاءات الشعبية للتقرب من الشخصيات الحقيقية التي يودّون تمثيلها على خشبة المسرح.

عمد **علولة** على إعطاء تكوين خاص لممثليه، عند إنتاج كل مسرحية جديدة، وهذا التكوين كان يمس الجانب الفكري على العموم إلى جانب التكوين التقني من تمارين شكلّت القاعدة في التعامل مع الشخصية في مسرح **علولة**، حيث " كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية والمناطق العامرة بالناس، حتى يقتربوا من الشخصيات الحقيقية التي يودّون تمثيلها على خشبة المسرح هذا إلى جانب التكوين السياسي، الذي اعتمد عليه كثيرا في بلورة الوعي لديهم، إلى جانب التكوين التقني حيث ركز **علولة** كثيرا على تكوين البنية الصوتية لدى ممثليه، فيقول: "في المسرح نطلب من الممثل أن يحرر ويقترح ويقدم رأيه، ويناقش ليصبح التفاهم في أعلى درجة، طبعا بعد قراءة وفهم الشخصية والنص والأبعاد التي نطمح إليها، ولا أقول أن هذا يعتبر تجريبا، إنها طريقة ديمقراطية في العمل المسرحي وفي بعض الحالات يظهر لنا، من خلال المناقشات التي تجري داخل العمل ضرورة استبدال كلمة أو حركة، ولكن في نهاية الأمر يجري الاتفاق على العرض، وبعد العروض الأولى نتابع النقاش بغية التحسين، ولكن لا يوجد ارتجال، والممثل لا يخرج عن نطاق الاتفاقية".

من هذا الكلام نلاحظ نقطة هامة في التعامل مع الشخصية والممثلين في مسرح **علولة** هي مناقشة العرض المسرحي بعد تقديمه للجمهور، فالمسرح المحترف الوحيد الذي كان يناقش العروض بعد تقديمها كان مسرح **علولة** هو السبّاق لها، لكي يستطيع معرفة مدى استجابة العرض لدى الجمهور،أي دراسة أقف توقعه و كيفية تحسين ميكانيزمات الإرسال والتلقي.

أنتج **علولة** عروضا مسرحياته "بروح ديمقراطية" مع الممثلين ومع مصممي العرض فهو يترك لممثليه حرية الإبداع والتصور وفق رؤيته للنص- ديكتاتورية المخرج- وذلك لبلوغ غايته في الخطاب المسرحي الذي عمل لأجله فالعرض المسرحي عند **علولة** تتشكل حدوده أثناء عملية التأليف، لأن النص عنده مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال " المتعة واللذة " لهدف تغيير الواقع.

لأن الرؤية لديه تتبلور من خلال معرفته القوية لنماذج شخصياته المسرحية في حقيقتها الحياتية فيتخذ **علولة** منها موقفاَ إيجابياً يهدف إلى انتقاد المجتمع و حثه على التحرر من كل القيود التي تعيق سيره نحو التحرر والعدالة الاجتماعية، لذا تكون هذه النصوص -غالباً- مند بداية تأليفها مدركة لهدفها الفكري شكلاً ومضموناً ومّرد ذلك إلى البحث الميداني الذي يقوم به قبل البدء في هذه الممارسة الإبداعية من خلال تجواله بين الناس حتى يتمكن من نقل حقائق الواقع بكل تناقضاته.

**6-القوّال والأداء التمثيلي في مسرح عبد القادر علولة:**

المعروف عن **علولة** أنه نقب في التراث المحلي باحثاً عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولة منه تقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعر الشعبي و الحكم والأقوال المأثورة التي تنبع من هذا الخزان الثقافي.

ويعد **الراوي** أحد الشخصيات التي تتحكم في السرد التاريخي فتمثل رواية القصص على خشبة المسرح طريقة اقتصادية يمكن من خلالها خلق جو المسرح ذلك أنها تعتمد على التخيل والإلقاء والارتجال ولا تعتمد بالضرورة على العديد من خواص الخشبة المسرحية العصرية، وقد تمكن الكثير من الممارسين من نقل تراث الحكي إلى خشبة المسرح باعتباره يشكل أحد أنماط التواصل مع الجمهور جماعته.

إن امتزاج القوّال بمفهومه التراثي و الممثل بمفهومه الكلاسيكي- الأرسطي- ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وإن هذا التزاوج يفرض بالضرورة نوعين من الإرسال )التمثيل)، الأول سردي يعتمد على طاقات المشاهد السمعية و التخيلية، و الثاني يعتمد على الحوار والإيماءات التي تستدعي بدورها تتبع النص والحركات التي تصدر عن الممثلين أثناء عملية العرض. إنها بذلك تحقق فرجة مسرحية تكمن قوتها في استغلال معظم مناطق الفضاء المسرحي وكذا استجابة الممثلين لشخصياتهم المزدوجة (القول من ناحية وتمثيله من ناحية ثانية).

اشتغل **علولة** على توظيف التراث في مسرحه فاكتسب مسرحه قدرة كبيرة على التحاور مع موروثنا الثقافي والفني من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض: في فضاء التشكيل الحركي وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية والتي كان **علولة** يحاول باستمرار توظيف القوّال والحلقة لكسر الإيهام من جهة و العودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية يقول: "أنا فعلا أهتم للتراث لأنه ثروة هائلة لابداع تراكمت منذ أمد بعيد اهتممت بهذا الميدان وحاولت البحث فيه فغرقت في ثراه لكثرة معطياته وغناه فهو الذي بإمكانه إعطاء دفعة قوية لثقافتنا وحضارتنا".

إن لجوء **علولة** لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي جعلته الظروف الاقتصادية و الثقافية والاجتماعية لا يتردد على المسرح فيصرّح مخرجنا قائلاً" :إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيراً على المسرح فَلِمَ لا يذهب المسرح إليه؟"، إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت **علولة** يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من خلال توظيفه للحلقة التي كانت بمثابة المادة الخام لرؤيته الإخراجية و تشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعداً أحادياً أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد"Multiplication des perspectives" ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى و يسمح بمسرحة القول.

لقد ساهمت الحلقة - كموروث شعبي- في بلورة تجربة **علولة** المسرحية، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة - من ناحية تكسير الفضاء التقليدي- وفي إسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة، لأن الشعر "الشعبي" كان بمثابة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند **علولة**، إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض.

إن **علولة** لا يعيد إنتاج الحكايات القديمة بل إنه ينطلق من موقف نقدي يعتمد المساءلة لتحريك جامد التراث واستنطاق صامته في تركيب بسيط لقضايا المجتمع من خلال رؤية نقدية تنبع من وعيه بمشاكلهم اليومية قصد تحريكها وتوظيفها بتقنية السرد الحكواتي.

وأضاف ''إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثا قصصياً يمكن إعادة تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصياً ذا طبيعة مسرحية يصدر عن خيال مسرحي وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي".

فالفعل المسرحي عند **علولة** يصير وسيلة للكشف عن المضمون من خلال إعادة بلورة النص وفق معطيات محلية يكتشف المشاهد من خلالها على روح **علولة** وقوته في جعل الفعل المسرحي مسموعا معتمدا في ذلك على الممثل وعلى صوته، فالنص عنده ينقل لنا العديد من المعاني والدلالات بطرق متنوعة لأنه يحتوي على إمكانيات متعددة في تصوير الحكاية والحدث والموضوع إضافة إلى استعانته بالتراث (الأغاني، الرقص).

لم يكن هم علولة كسر هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية، فعلولة عكس ذلك تماماً كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا "أمميا" عالمياً لا شرقياً و لا غربياً.

عمل **علولة** إلى إحياء شكل الحلقة شكلا وإنتاجية وفرجة, بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية أن القالب الأرسطي ليس هو الشكل الملائم الذي يستطيع أن يؤدي بها رسالته الاجتماعية، في البيئة التي يتعامل معها وقدم خلالها خمسة أعمال فنية ثرية ومنها ثلاثية الاقوال والاجواد واللّثام.

قام **علولة** بإحلال وظيفة القوّال وهي شخصية يمكن أن نجدها في التراث الشعبي العربي وتراث المغرب العربي بالتحديد، ومهمة هذه الشخصية هي رواية وتمثيل الأحداث والقصص التاريخية التي لها مكانتها في الذاكرة الشعبية وكذلك الأحداث المعاصرة في الأسواق والساحات العامة، وأماكن تجمع الناس الذين يشكلون جمهوره عادة.

وبهذا فإنّ الممثل في هذه المسرحيات أصبح وظيفته "كراوية" ستصبح أكثر تأثيرا عندما امتزج بتقنية التجربة العالمية ; بحيث أصبح **القوّال** يلعب الدور الأساسي في العرض، وأصبح العرض المسرحي سرديا، وبهذا اقترب من المسرح الملحمي البريشتي.

فيقوم الراوي (القوّال) بكسر مجرى الأحداث ليس في النص فحسب (إن المخرج علولة هو الذي يكتب ويعد مسرحياته عادة) وإنّما في الأداء والعرض، ولهذا فان الممثلين هم رواة أو قوالون إضافة إلى كونهم يؤدون أكثر من دور (ويعتبر هذا تحولا جديدا في المسرح الجزائري والعربي عموما).

ومن أجل التأكيد على **كسر الإيهام** في الحدث والأداء فان **علولة** يمزج في عروضه بين ما هو واقعي وما هو رمزي وأحيانا خيالي (فنتازي) بحيث يتم التأكيد للجمهور بأنهم في مسرح وأن هنالك ممثلون على الخشبة يروون حكاية ما، فالمسرح لا يكتفي بالسرد من قبل الراوية وإنما يجب أن يخضع كل شيء لمتطلبات اللغة المسرحية بحيث يخدم المشكلة الاجتماعية.

إن الممثل في مسرح **علولة** ليس نفسه في المسرح الأرسطي، قد يتقمص شخصية دوره إلى حد ما لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال حركات أو مفردات لا تقولها الشخصية في النص، محاولا من خلال التمثيل بطريقة مغرّبة، لدفع المشاهد إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية.

هذا التغريب أسس له **علولة** لسانيا فقد اعتمد على كلمات مفتاحيه تجعل المتفرج يتباعد مع ما يعرض أمامه وعلى سبيل المثال كلمة: قال- قالو – يقول، أو بتحريك شخصيات أخرى تؤدي عن طريق الإيمائية ما تقوله الشخصيات الأخرى فنلحظ في نفس اللحظة فعلين لمشهد واحد، الأول ممثل و الثاني متحرك. "كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في نفس الوقت، وقبل كل شيء على طاقة فكرية لأننا نطمح إلى مستوى امتلاك الإشارات التصويرية والتجريدية والاصطلاحية لدى الممثل، هذا الأخير إذا كان يعتمد على الحركة والكلمة، فلأنه يعتمد على عائلتين من الرموز: لغة الحركة ولغة اللغة، والمطلوب منه أن يفكر في نوعية الإشارة الموحية وامتلاكها داخل العرض، إذ أن الممثل هو المقلد والمصور الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي بل أصبح بإمكانه أن يتكلم عن شيء ويصور شيئا آخر".

إن الأداء التمثيلي لأعمال علولة يرتكز كثيرا على عامل السرد وعلى تقنية الممثل في التحرك على خشبة المسرح، ويأتي علولة في هذا المقام ليقول "لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤدّاة، وأن يتنازل عن شخصية لصالحها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته، وأنه ممثل ويبقى كذلك فيقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور". كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء **بريشت** من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين (تقمص وتغريب) من خلال توظيف شخصية القوّال التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال و العاطفة.

أنّ **علولة** يتفق مع فريق عمله منذ البداية على السير العام للمسرحية. فيقول:" لا يوجد ارتجال بل هناك اتفاقية على العرض ككل"، وهذا الكلام يجعلنا نقف على ملاحظة هامة في مسرح **علولة** هو أنّ العمل في رأيه عمل ديمقراطي مبني على المناقشة بين فريق العمل ، وما نريد قوله من خلال هذه الفكرة يتفق مع **بريشت** الذي يقول: "عندنا المخرج لا يدخل فضاء المسرح بفكرة أو رؤية أو تشكيل حركي، أو ديكورات جاهزة، لكن رغبته لا تهدف إلى تحقيق فكرة ما، بل مهمته تتمثل في تنظيم العمل الإنتاجي للمثلين (موسيقيين، ورسامين، الخ...) في رأيه التدريب أو البروفات لا تعني إرغام الممثلين على تقبل رؤيته التي وضعها مسبقا للعرض بل وضعها محل التجريب.

أنتج **علولة** عروضا مسرحية "بروح ديمقراطية" مع الممثلين ومع مصممي العرض فهو يترك لممثليه حرية الإبداع والتصور وفق رؤيته للنص- ديكتاتورية المخرج- وذلك لبلوغ غايته في الخطاب المسرحي الذي عمل لأجله " فالعرض المسرحي عند **علولة** تتشكل حدوده أثناء عملية التأليف، لأن النص عنده مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال " المتعة واللذة " لهدف التغيير الواقع .

يقول **علولة**: "إن فلسفة تجربتنا تهدف إلى ضمان وظيفة اجتماعية للمسرح وأن يساهم في رفع الوعي قصد التغيير الثوري للمجتمع، إننا إذ نغير شكل العرض فإننا نغير وظيفة المتفرج داخله، حيث يصبح المتفرج داخله مشاركا في خلق وابداع العرض، ويصبح الممثل بالتالي وسيطا فقط بين النص والعرض المتكون في ذهن المتفرج، فهي إذن فلسفة تحرر خيال المتفرج".

**7- البعد التمثيلي في حلقات المداحين**

يعود أصل هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول- صلى الله عليه وسلم ...

وفي الجزائر عرف هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى التي سبقت نشؤه حيث كان المداح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة، يتقمص خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي

لعب المداح في الجزائر دورًا بارزًا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة فنقله بطريقته من جيل إلى جيل، وعليه يتموقع المداح في نقطة من محيط الدائرة ويجلس بالقرب منه مساعده أو مساعدوه، وهم عادة شباب في طور التعليم، يتقنون العزف على الآلات الموسيقية التقليدية ويؤدون خدمات مساعدة المداح، فيحرصون على نظام الحلقة ويجمعون الأجر الذي يتبرع به الحاضرون، ويحملون الأدوات المستخدمة في العرض، وفي بعض الحلقات يشترك راويان أو أكثر في أداء نفس العرض في هذه الحالة يغيب المساعدون، ويتناوب المداحون على الغناء والسرد والعزف والتنشيط، وحالة نادرة تحدث عندما يقصد السوق أكثر من مداح واحد فيلاحظ قلة عدد الرواد حينئذٍ يلجئون إلى الاشتراك في العرض

يفتتح المداح الحلقة بالبسملة وقراءة الفاتحة ثم مجموعة من الأدعية يلقيها طالبًا من الحضور رقع أيديهم معه وتكرار عبارات الأدعية التي يرددها.

والتي تنتهي بعبارة **«آمين»** يرددها الجميع، تلعب هذه الافتتاحية دورًا في تهيئة الأذهان والنفوس للاستماع، يشرع بعد ذلك في تهيئة مستمعيه لسماع غزوة، والغزوة شكل من أشكال السير الشعبية التي تستند أحداثها المروية على التاريخ الإسلامي القديم .

يتم تقطيع الغزوة إلى مقاطع تغنى شعرًا بمصاحبة العزف على آلة **"الرباب"** وفي بعض المقاطع يتم استعمال القصبة أو البندير، يتوقف المداح عند نهاية كل مقطع عن طريق سرد الحوادث المجملة في الشعر، ويتم تعليق السرد من حين إلى آخر بغرض جمع المال من المتبرعين ويقوم بالعملية مساعدا الراوي أن رافقه من زملائه في المهنة يأتي التعليق في اللحظات الحرجة من الموقف الدرامي المسرود، أي في لحظة تشويق قصوى، تكون عملية الجمع مرفوقة بلحظات تنشيط تقوم على أداء الأدعية والتندّر من بعض الحاضرين، وخاصة منهم أولئك الذين دأبوا على حضور الحلقة وأصبحوا من معارف المداح.

وكثيرًا ما يثير المداح حوارًا مع أحد الحاضرين بغرض التندر وإضفاء المرح والبهجة على جو العرض، وأحيانًا بغرض طرد المشوشين وأولئك الذين يعرقلون سير العرض بتعليقاتهم الساخرة.

خلال أداء الغزوة، وفي بعض مشاهدها يستعين المداح برواية قصة ثانوية لا تندرج مباشرة في قصة الغزوة لكنها تعين على فهم الموقف أو تعمل على تأكيده عن طريق المستخلصة منها وهي عادة لا تنتمي لشكل السيرة وإنما لأشكال قصصية أخرى مثل قصص الحيوان أو النوادر أو الحكاية الشعبية الاجتماعية...الخ كما يستعين أيضًا بالأمثال والأقوال السائرة لنفس الغرض وتأتي كذلك بعض الأشعار ذات الطبيعة الحكمية.

في ختام الغزوة يعلن المداح عن نهاية الحلقة؛ يصلي على الرسول وأصحابه ويرفع يديه للدعاء فيقوم المتفرجون بنفس الفعل، ينطق بالعبارات المحفوظة الداعية إلى حفظ المسلمين والسهر على مصلحتهم والاستجابة لاحتياجاتهم ينتهي ذلك بقول الجميع **«آمين يا رب العالمين»** في الأخير يعد جمهوره بعرض قادم قد يسمى الغزوة التي سوف يقوم بأدائها.

يتميز أداء المداح في الحلقة بالاعتماد بصفة أساسية على الصوت الجهوري والتنغيم المناسب للكلام المؤدى وفق دلالته ومقام توجيهه يستعين في أدائه بالحركة الجسمية المؤداة في حدود الدائرة التي يتحلق المتفرجون في محيطها مع استخدام واسع الأطراف العليا بصفة خاصة ولملامح الوجه يلجأ إلى وقفات سرد ينتقل فيها للعزف أو يشير لأحد مرافقيه بذلك، ويأتي هذا العزف ليؤكد الموقف أو ليقوي المشاعر المستشارة في عملية التخيل السردي.

وبالتالي يتفاوت المداحون فيما بينهم فيما يخص حصيلتهم من التراث القصصي ومواهبهم الفيزيولوجية التي تتعلق بالهيأة والصورة وملامح الوجه، وسيطرتهم على طرق الأداء وما يتمتعون به من مواهب في فن الأداء كما يختلف المداحون من حيث قدرتهم على الخلق والتجديد عبر ما يرددونه من كلام موروث عن شعراء سابقين، وتبرز هذه المقدرة في لحظات التعليق والشرح والاستطراد التي كثيرًا ما يلجأ إليها المداح بدافع شد انتباه المتفرجين وإغرائهم بالاستمرار في متابعة العرض.

كما يسعى المداح على الدوام إلى إثارة الاهتمام ودمج المتفرج في الجو القصصي الذي يرسمه ولذلك يمكن التمييز بين المداحين من حيث كمية القصص التي يحفظونها، ومن حيث نوعيتها، كما يظهر الاختلاف ما بين المداحين أيضًا من حيث المقدرة على تقمص أدوار الشخوص التي توظف في عالمهم القصصي المسرود، والتي تستدعي تحكمًا في ملامح الوجه وفي الأداء الصوتي وتحريك أطراف الجسد، من حيث القدرة على تصوير العالم الخارجي وتجسده عن طريق التمثيلات المتنوعة، التي توضح للمشاهد معالم القصة وذلك من خلال الاستعانة بمعطيات الحياة اليومية وبما توفره البيئة المحيطة من مشاهد ومسافات ومراتب اجتماعية وتمايزات طبقية وحجم المدن والتضاريس الجغرافية وطبائع البشر، إذ أن المداح كثيرًا ما كان يلجأ للمقارنة والتشبيه بين ما يحدث في عالم القصة وما يشبهه في عالم الواقع، ويتضح كذلك الاختلاف ما بين المداحين بخصوص الإلمام باللهجات المختلفة المستعملة في مناطق متباعدة في القطر الجزائري.

ويمكن التمييز أيضًا بين المداحين من حيث نزوع بعضهم نحو التجديد والابتكار في الأداء الدرامي، مراعاة لضرورة التكيف مع الذهنيات السائدة ومتطلبات الواقع المتحول أو بمراعاة نوعية الجمهور ورغباته، من ناحية، وميل بعضهم الآخر للمحافظة وعدم الابتعاد كما تركه أسلافهم من ناحية أخرى.