Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الجمهورية الجزائرية الديمقر

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية
قسم الثقافة الشعبية

رسالة لنيل الدكتوراه في الثقافة الشعبية

فرع الفنون الشعبية

بعنوان:

آليات الحركة المرسومة

في

ظاهرة آيراد المسرحية

إعداد الطالب:
عبد الكريم بن عيسى

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد سعيدي

لجنة المناقشة:

أ.د/ شايف عكاشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د/ محمد سعيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د / إدريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
أ.د / حمومي أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا
أ.د / فرقاني جازية	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا
أ.د / مصطفى أوشاطر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا

السنة الجامعية 2010- 2011

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بسم الله الرحمن الرحيم

فَتَعَٰلَى ٱللَّهُ ٱلْمَلِكُ ٱلْحَقُّ وَلَا تَعْجَلْ بِٱلْقُرْءَانِ مِن قَبْلِ أَن يُقْضَىٰٓ إِلَيْكَ وَحْيُهُۥ ۖ وَقُل رَّبِّ زِدْنِى عِلْمًا ﴿١١٤﴾

سورة طه الآية 114

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

إهـــــــداء

إلى روح أبي الشهيد الطاهرة. . وأصالة والدتي

إلى روح زوجتي الزكية . . تغمدها الله برحمته الواسعة

إلى ابنتيّ الغاليتين. . هيّام حفصة و مروة الرّميساء

إلى من أسهم في دفع تطور المسرح ...

إلى الذين يفنون حياتهم من أجل المسرح...

أهدي هذا العمل

عبد الكريم بن عيسى

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

شـــكر و تقـــديـــر

رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩﴾

سورة النمل آية **19**

امتناني الكبير إلى الأستاذ المشرف أ **د. محمد سعيدي ...**

إلى كل من كان لي عونا في تحقيق هذا العمل.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

مـقـدمـة

أولا:- الإطار المنهجي للبحث.
ثانيا:– الإطار التطبيقي للبحث: عرض وتقديم المدونة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يقود البحث عن الظاهرة الآيرادية بني سنوس المحلي، والذي يستمد مفاهيمه الأساسية من الدراسا للبناء الاجتماعي والسياسي للمجتمع الممارس لهذه الظاهرة إلى جانب الإطار التاريخي لـ«آيراد» وخصائصه الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

تنزع مثل هذه الدراسة الغموض عن بعض الممارسات والطقوس، خاصة وأن الدراسات الانثروبولوجية التي قام بها الباحثون الأوروبيون أمثال Alfred Bel و Edmont D'Estaing و G. Mercier و Auguste Moulieras و Edmont Doutte عن قرى شمال إفريقيا كانت تستهدف بالدرجة الأولى التعرف عن وسائل إخضاع الجماعات القروية لنظام السلطة الاستعمارية، دون الاستفادة منها في وضع سياسات لتنميتها.

تمارس المجتمعات الإنسانية الموروثات الاحتفالية بوصفها وسيلة تعبيرية، إذ يحتفل في المجتمعات البدائية بالموسيقى والغناء والرقص في مواسم المطر والحصاد والظواهر الطبيعية وبكثير من التعابير ذات الصلة بالحياة العامة. ويشكل هذا الموروث الاحتفالي ثقافة اجتماعية لابد من استعادتها والاستفادة منها لإبداع يقظة فنية.

يتمتع واقعنا الجزائري بمظاهر وأشكال احتفالية وجد فيها بعض المهتمين نموذجا لإبداع فعل درامي متميز يغترف منها ويستلهمها في نتاجات تحمل الروح والجسد الجزائري، ويبتعد عن استنساخ التجربة الإغريقية للمسرح أو ما تمخض عنها من صور للمسرح العالمي.

عتبر الجزائر بلدا غنيا بالأشكال الأدائية المتعددة والموروثات الثقافية المتنوعة. وكل هذه الأشكال الأدائية تحتاج إلى المبدع الواعي بعمله وبفنه إذ يمكنه أن يأخذ ملامح هذه الموروثات الثقافية ويكون منها مؤلفاً ركحيا يعتمد اعتماداً كلياً على الممارسة التمثيلية والأدائية الخامة.
عنى ـ من هذا الجانب ـ بعض المخرجين الجزائريين في استثمار الملامح الدرامية التي تحملها بعض الأشكال الموروثة لتأسيس التجربة والنموذج الجزائري، تحدوهم رغبة جامحة لرسم هوية متفردة للمسرح الجزائري منطلقين من أرضية محلية ووطنية.

و من هنا سأحاول أن أتفحص تلك التجارب وصولا إلى إمكانية توظيف موروث الآيرادية في منطقة بني سنوس تلمسان في بناء عرض مسرحي بما يؤسس لفعل مسرحي آيرادي يحمل في طياته الملامح الجزائرية والمحلية.

ينقسم الموضوع الذي تتناوله هذه الدراسة إلى قسمين:

1 - دور راسم الحركة في العملية الإخراجية وكيفية إخراج النصوص الآيرادية الجديدة والطريقة التي تعرض بها هذه النصوص، والدور الذي تلعبه التأثيرات المسرحية المختلفة، انطلاقا من:

- ضرورة توافر في مخرج الآيرادية خصائص وتقنيات تؤهله دون غيره لإعادة بناء الواقع جماليا؛ أي أن يكون مزودا بآليات تجعل ميله إلى رسم الحركة كتابة ثانية، وأن يكون قد

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

اكتسب ثقافة مسرحية تتمثل في كلّ ما تراكم من ذ
يكون قد استوعب الواقع ووعاه واستنبطه ومزجه
ركحيا أمرا ممكنا.

2 - الشكل المسرحي الآيرادي الجديد.

يقوم اختياري لدراسة الظاهرة الآيرادية باعتبارها نمطا احتفاليا شعبيا، على ملاحظة مباشرة لاحتفال شعبي عرفت به منطقة بني سنوس. غير أن الملاحظة المباشرة تبدوا غير كافية لتحديد موضوع بحث علمي. الأمر الذي فتح لي المجال واسعا لمناقشة الأسس المعرفية والمنهجية التي يمكن الاعتماد عليها لتحديد موضوع البحث. فموضوع الآيرادية موضوع واسع ومتشعب ومعقد وصعب، وذلك لكونه جديد في الأبحاث الأكاديمية الجزائرية، حيث أنني لم أعثر على دراسة علمية اهتمت بهذا الموضوع. وما عثرتُ عليه لا يتعدى المقالات البسيطة التي هي من باب الترفيه والخواطر الثقافية، أما موضوع الآيرادية كبحث علمي قائم بذاته يكاد – في اعتقادي – يكون غائبا وذلك للأسباب التالية:

- تخوف من النزعات والنعرات المحلية والجهوية.

- تخوف من احتواء الموضوع على عناصر من ثقافات وديانات قديمة، كالوثنية والطوطمية والمعتقدات الشعبية البدائية. وقد تولد عن هذه المعطيات غياب واندثار جزء كبير من ثقافتنا الشعبية المرتبطة ارتباطا عضويا بهويتنا وأصالتنا وانتمائنا التاريخي والثقافي والاجتماعي وحتى العرقي.

أولا:- الإطار المنهجي للبحث:

1- أهداف البحث وأهميته:

تأتي أهمية البحث لكشف وبيان دور الموروث الشعبي الآيرادي في تحقيق حالة من التواصل بين المضمون التقليدي لها والتوظيف العصري الذي ينسجم أو يعبر عن قضايا العصر برؤية جديدة كاشفة وناقدة .

يندرج موضوع الحركة المرسومة في المسرح الاحتفالي (الآيرادية نموذجا) في ميدان بحوث فنون الأداء والعرض الشامل. وتهدف هذه الدراسة إلى تسجيل آليات مسرحية وقوانين درامية لكرنفال آيراد في جانبها التطبيقي: الحركة المرسومة وعملية الإخراج المسرحي.

وقد أعد هذا البحث لدراسة فعاليات الموروث الآيرادي، وإدراك ظواهره التراثية الفنية، بهدف الكشف عن النظم الأكاديمية في استغلال التراث الآيرادي، باعتباره المادة الخام للمسرح الجزائري بتلمسان الذي يقف على إرث غني متنوع وأصيل في تجسيده وإبداعاته ومواهبه وطاقاته وإمكاناته، وذلك بهدف إلقاء الضوء على كنز الموروث الآيرادي الفني، وتأسيس حركة مسرحية بكل أبعادها وعناصرها، حركة ليست غريبة عن الواقع الجزائري، وإنما تتمثل في الماضي، وتؤمن بشرعية التأويل والتفسير والتحليل والمقارنة والحداثة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ولذا ترتكز هذه الدراسة على عدة محاور الآيرادي ومدى صلاحيته للأخذ به مسرحيا، وكيفية حدثا اجتماعيا يختار شكله وأسلوب عرضه وتقديمه. وبالتالي يتمثل البحث عن التراث الآيرادي في إزاحة الستار عن منطقة بني سنوس ماضيها وهويتها وشخصيتها ودورها عبر التاريخ. مع استلهام الطقوس والاحتفالات القديمة لعملية "التمسرح".

تتمثل أهمية الآيرادية، أثناء دراستها في تحليلها كجزء من ثقافة التعابير الجزائرية التقليدية عامة ودراسة تركيب هذه الظاهرة وتصنيفها كثقافة شعبية جزائرية على عدة مستويات:

- تحديد مكانة وخصوصية الأشكال الآيرادية كثقافة شعبية في نظام الثقافة التقليدية للجزائر القديمة.
- تحديد الأجزاء المكونة لثقافة الأشكال الآيرادية نفسها.

أقترح - على أساس التحليل النقدي لتصنيفات الأشكال الآيرادية- تصنيفا يتفق وأهداف ومهام هذا البحث، بحيث يظهر في أساسه تباين بين أشكال العروض الآيرادية الخامة والعروض الآيرادية المُمَسْرحة؛ وإن كان هذا التباين تباينا **آليا**، كما أعتمد على فرضية أن جذور الأشكال الآيرادية لها طابع ديني وُجد في تركيبها الأولي.

2- أسباب اختيار الموضوع:

تكمن الأسباب الرئيسية التي دفعتني للخوض في موضوع الحركة المرسومة في المسرح الاحتفالي الآيرادي، في كوني عشت التجربة المسرحية، كممثل ومخرج وباحث مهتم فيها، وحضرت في كثير من الاحتفالات المسرحية، وعايشت أسماء كثيرة في المسرح، وكنت في لجان التحكيم، ولجان القراءة، ولجان صياغة التوصيات، وبذلك راكمت خبرتي الإجرائية المأخوذة من ميدان المعايشة. وهذا ما سمح لي بأن أرافق وأعيش داخل خلايا الحركة المسرحية، انطلاقا من رؤيتي للمُدارسة الدرامية والممارسة المسرحية. سمحت لي تجربتي المسرحية بالاشتراك ومعايشة التجربة التي عرفها المسرح الجزائري.[1]

---

[1] - قدمت للمسرح الجزائري بعض المحاولات أبرزها:

أ- البحث المسرحي:

- البحث عن الركح الضائع: هل ينشأ مسرح بتلمسان؟ **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الثلاثاء 16 ماي 2000.
- دور النشاط المسرحي في المؤسسات التربوية، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الأربعاء 31 ماي 2000 .
- المسرح وتنشيط الذاكرة الجماعية، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الخميس 08 جوان 2000.
- " قوال علولة" و"قراقوز" كاكي: إبداع وفرجة وهندسة مسرحية، **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الثلاثاء 20 جوان 2000.
- مسرح تلمسان: ثلاثية "مراد بلود" نموذجا، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الأربعاء 28 جوان 2000.
- من تاريخ المسرح الجزائري: تجربة أحمد توفيق المدني في تونس، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الأحد 16 جويلية 2000.
- المعرفة المسرحية صرح للإبداع المسرحي، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الاثنين 17 جويلية 2000 .
- من فكر مسرح الحلقة: "كاكي" ونظرته إلى المسرح الشامل، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الخميس 03 أوت 2000.
- مسرح "كاربوجان " لسيدي بلعباس، شاعرية عروض الصمت، **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الثلاثاء 08 أوت 2000.
- مدرسة "البليري" قسنطينة: الوجه الآخر لمسرح النرجس، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الأربعاء 16 أوت 2000.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

إلى جانب هذه الأسباب الأولى، أضيف أسبابا أخرى أهميته من كونه محاولة تعريفية بشكل ومعمارية الفع غُيبّ كثيرا بسبب التحديات السياسية والاجتماعية وأعرافها التي كانت تشكل عائقاً حقيقياً أمام تأسيسه. وبالتالي بيان الموروث الشعبي الآيرادي في عمل المخرج المسرحي الجزائري والمدى الذي استطاع عبره أن يحقق الخصوصية المحلية. زيادة عن أسباب أخرى دفعتني إلى اختياره:

- بحثي في رسالة الماجستير حول الملامح المسرحية والدرامية في احتفالية آيراد.
- إهمال معظم الموروث "المسرحي التمثيلي" الشعبي المحلي والوطني وعدم الاعتراف المهين له، ممّا أسهم في غياب المتابعة التاريخية الدقيقة، وتأخر الاهتمام بدراسته.
- تركيز العمل الثقافي في الجزائر على المدن الرئيسية وتغييب المناطق الريفية والنائية رغم أهمية الربط بين المدن والريف لوجود ثقافة أصيلة وموروث غني في تلك المناطق.
- توجه المؤسسات المعنية بالعمل الثقافي في برامجها على " الثقافة العالمة " أكثر من تركيزها على الثقافة الشعبية المحلية.

- الجمعية الثقافية الأمل وهران: عندما يتميز المسرح بتوالد الأفكار، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، السبت 02 سبتمبر 2000.
- وحيد عاشور المسرحي النموذج: المسرح مداعبة جادة للكلمات، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الاثنين 11 سبتمبر 2000.
- السينوغرافيا : تجويد للعرض المسرحي، **الجزائري**، يومية إخبارية وطنية، الثلاثاء 31 أكتوبر 2000.
- الذكرى الثالثة لرحيل الرويشد: من أجل "مسرح الطيرو"، **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الاثنين 14 جانفي 2002.
- المسرح بتلمسان: من "جمعية السلام" إلى "فرقة مصكات" **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الخميس 24 جانفي 2002.
- بوزيان بن عاشور وتفكيك أجزاء اللعبة المسرحية، **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الأربعاء 18 ديسمبر 2002.
- مشهد من أعماق تراث بني سنوس: فرحة " آيراد " وصرخة البؤساء **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الأحد 12 جانفي 2003.
- مفهوم الكتابة المسرحية: النص وواقع الثقافة الشعبية، **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الاثنين 09 فبراير 2003.
- الارتجال في المسرح للفرجة وليس للقراءة، **الجمهورية**، يومية إخبارية وطنية، الاثنين 17 فبراير 2003.
- النقد المسرحي الجزائري بين الممارسة والمدارسة، **صوت الغرب**، يومية إخبارية جهوية، الأحد 16 ماي 2004.
- L'académique et Le Dramaturgique, **La Voix De l'Oranie**, Quotidien régional d'information, lundi 10 juillet 2000

ب- التأليف والإخراج المسرحيين:

- للمسرح الثانوي، مسرحية "الوحش" سنة1977
- للمسرح الجامعي، مونودراما "سارق الحافلة" سنة 1980 ومسرحية "القضية والقاضي"سنة 1981
- للمسرح الهاوي، مسرحيات "مقامات الحاج موسى" سنة1979 و"المعروف معروف" سنة 1982 و"أنت فنان يا عياش" سنة 1984 و"سعد السعود" 1985 و"الزمن الوحشي" سنة 2002، مسرحيات "الطير الحر" سنة 1990 و"كاتي" 1995 و"وداعا حبيبي لوز" سنة 2003
- للمسرح الآيرادي، مسرحيات "ركاب آيراد" في سنة 1987 و"ديوانالكَرْموسْ " سنة 1992.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

3- إشكالية البحث:

تتطلب الكتابة عن الآيرادية المُمَسْرَحَة، جهدا إضافيا على المستوى المعرفي والمنهجي، حتى يُمكن للبحث أن يصل إلى بعض النتائج المرجوة. لذلك فإن الإشكالية العامة التي ينطلق منها هذا العمل، تطرح في جوهرها مساءلة بعض النصوص الدرامية كتجارب تأسيسية اتخذت من عنصر التراث الآيرادي مرجعيتها لإقامة بناء إبداعيةِ العرض الآيرادي، بشقيه: النص الدرامي الآيرادي ورسم حركته الإخراجية. وفي ضوءه سأحاول التساؤل: هل يمكن رسم ركحيا العرض الآيرادي الخام SPECTACLE BRUT شبه السالب QUASI – NEGATIF إلى نص موجب يعيد إحياء العرض كإبداع تصويري ذي أثر جمالي تطبيقي، وإبراز التركيبات المختلفة لعناصره ونقل التصورات الانفعالية إلى الخشبة ؟

4- فرضيات البحث:

لا تفترض أدْرَمَة ومَسْرَحَة ظاهرة آيراد في رسم نصها المسرحي وحركتها الإخراجية، الإفضاء – بالضرورة - إلى شكل درامي مثل الذي وصل إليه الفن المسرحي الأوروبي أو حتى الفن المسرحي الجزائري الأريسطوطيليسي. فليس للفن المسرحي قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان. ويمكن تقديم هذه الفرضيات كالتالي:

- إن التعامل مع التراث يدخل ضمن استراتيجية عامة للثقافة الجزائرية للتعبير عن الأنا المبدعة وفي مواجهة الآخر. دون إهمال ما حققه الآخر من إنجازات إبداعية.
- إن الإبداع المسرحي الجزائري يلجأ إلى التعامل مع التراث لتحقيق الذات المبدعة وإنتاج نصوص وعروض جديدة.
- إن تعامل المسرح الجزائري مع تراثنا كانت له نتائج هامة على الممارسة المسرحية، وخاصة على النص المسرحي، وذلك على مستوى اللغة المسرحية وعلى مستوى تقنيات الفرجة.

5- منهجية البحث:

تحاول هذه الدراسة مقاربة أحد أقدم الفنون ما قبل المسرحية، وهي الظاهرة المسرحية المتمثلة في الاحتفالية الآيرادية، وذلك بالاستفادة من المنهج التاريخي، من خلال، تحديد الإطار الجغرافي والتاريخي، والثقافي لمنطقة بني سنوس. ومفهوم الاحتفالية الآيرادية وأنواعها. فلا أسقط هذا المنهج، وفرضه على أنه وصفات جاهزة على الظاهرة المسرحية الاحتفالية الآيرادية، بقدر ما أستعين به - فقط - لدراسة هذا الإبداع، الذي يعطي متنه - حسب نظري - لكل المناهج المرتبطة بالعلوم المختصة بهذا الحقل، آخذا بعين الاعتبار أن مثل هذه المقاربة تتطلب الإطلاع الكافي على كل إنتاجات الظاهرة المسرحية: التوظيف التراثي والمسرحي والفني والتقني. كما تتطلب الإطلاع على الدراسات والأبحاث المسرحية والنقدية المنجزة في هذا الموضوع.

إلى جانب الطبيعة الشفوية التي تلازم الظاهرة المسرحية الاحتفالية الآيرادية، والتي كانت وراء ضياع العديد من لوحات عروضها وروائعها الأدائية الشعبية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بحيث أن الكثير مما وصلنا من دراسة يحوم
لما يشوبه أثناء تناقله جيلا بعد جيل من تحريف والتحال. هذا إلى جانب ندرة الأبحاث والدراسات، التي يمكن التعويل عليها، والاستعانة بها لتحقيق دراسة موضوعية.

لقد ارتبط كرنفال الآيرادية ببني سنوس تلمسان، ارتباطا وثيقا بالبيئة الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية. وظل مضطهدا تاريخيا بحكم انتمائه إلى ثقافة الهامش التي لم يسمح لها بفرض نفسها تاريخيا، رغم ما يتميز به هذا الفن من خصوصيات تعبيرية وفنية ووظيفية.

وأستعين في موضوعات الجمالية المسرحية وجمالية التمثيل، بأدوات علوم أخرى قد تبدو بعيدة كل البعد عن مجال الفن، مثل الميكانيكا كبحث **فسيفولود مايرخولد** Meyerhold حول البيوميكانيكا أو علم حركة الجسم، والتي يحتاج إليها الممثل لتطويع مادته **(جسمه)** بالقدر الذي يجعلها تستجيب بسرعة خاطفة للأوامر الصادرة إليها من الممثل والمخرج. وما دامت وظيفة الممثل هي تنفيذ مهمات محددة، فإنه سوف يطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، إلى الحد الذي يضمن له دقة الحركة، وقدرتها على التنفيذ الفوري لتلك المهمات. كذلك سوف يكون إدخال الطريقة التايلورية على عمل الممثل أمرا ممكنا شأنه في ذلك شأن أي عمل آخر يتجه إلى بلوغ أقصى حد في الإنتاج. وعلم وظائف الأعضاء وغيرها.

لقد كان للتطور الذي عرفته العلوم الإنسانية في مطلع القرن العشرين في الغرب انعكاس واضح في الممارسة المسرحية. إذ جنح رجال المسرح إلى التسلح بما جاءت به تلك العلوم من معارف جديدة، وما صاغته من أدوات منهجية، ومفاهيم علمية، قصد الكشف عن أبعاد الفن المسرحي الدلالية والجمالية.

وهكذا خضع المسرح لقراءات عديدة ومتباينة، تأخذ مرجعيتها من الوصف والسوسيولوجيا والتاريخ وعلم النفس والتحليل النفسي. ومع الثورة التي عرفها علم اللسان في العقد الثاني من القرن العشرين، وظهور ما يسمى بالمنهج البنيوي، لم يتخلف الفن المسرحي مع رواد مدرسة **براك** في الثلاثينيات عن الاستفادة من مفاهيمه وإجراءاته المنهجية، للبحث في طبيعة الظاهرة المسرحية، وإبراز قواعدها البنائية وكيفية إنتاجها للمعنى. وقد تعزز هذا الاهتمام بالقراءة المحايثة للمسرح مع ظهور المنهج السيميائي في عقد الستينيات، إذ اعتبر المسرح "موضوعا سيميائيا متميزا "، لما يتميز به من ثراء إعلامي، وتعددية إخبارية.

تناول المسرحيون قضايا جوهرية في الخطاب المسرحي كطبيعة العلامة في المسرح، والعلاقة بين النص الدرامي والعرض، وخصوصية التلقي المسرحي، ومستويات التحليل في العرض المسرحي، وغيرها من القضايا النظرية والتطبيقية، المتعلقة بفهم التركيبة الجمالية والفكرية لهذا الفن.

ولم يقتصر هؤلاء النقاد على اعتماد المرجعية اللسانية، بل أغنوها بحقول معرفية أخرى، في سبيل الإحاطة بمكونات هذا الفن المركب. وبذلك غدا البحث المسرحي مجالا

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لتقاطع اختصاصات معرفية متنوعة، كالإثنولوجيا و
اللغة. فظهرت بحوث ودراسات نقدية يغلب عليها ا
ببحوث تأسيسية.

وعليه فسأحاول الاستفادة بهذه الاختصاصات، أيضا للإمساك بالظاهرة المسرحية الآيرادية في جدليتها وتشابكها وصلاتها بالفنون الأخرى، وبأشكال الفرجة المشابهة لها.

6- الدراسات السّابقة:

اقتصرت الدراسات السابقة للآيرادية على بحوث سوسيولوجية عامة، في شكل تلميحات، لم تعالج الجانب المسرحي والدرامي للظاهرة، كالدراسات التي ترتكز على الموروث الآيرادي السنوسي القولي وما حفظته لنا الذاكرة الجماعية، ثم دونته أقلام بعض الباحثين من أشعار ونصوص ودراسات تاريخية وأثرية وعناصر من الثقافة الشعبية من حكايات وأخبار وقصص، مثل نصوص إدموند ديستان Ed .D'Estaing "أعياد وعوائد موسمية لدى بني سنوس" و"النار في بني سنوس" ودراسات محمد بن حاجي سراج "الاحتفالات بالنار في بني سنوس" و"الشتاء لدى فلاحي بني سنوس" و"الصيف في العزايل:الأشغال والأيام" و" وعودة الربيع" وأبحاث ألفرد بل Alfred Bel "بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين : دراسة تاريخية و أثرية" "و"بعض الطقوس المتداولة لدى مسلمي المغرب العربي من أجل الاستسقاء" وأشعار محمد مأمون حمداوي "بشريات أولى" و"بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين، عناصر من الثقافة الشعبية".

تشكل هذه النصوص المكتوبة خلال مطلع النصف الأول من القرن العشرين، مادة ثرية في معطياتها المتعلقة بعادات وتقاليد ومعتقدات سكان بني سنوس في علاقتهم بالطبيعة وعلاقتهم ببعضهم البعض . فهي تعتبر الفضاء الرمزي الذي يتيح لأي باحث في العلوم الإنسانية من فهم طبيعة التصور الجماعي والمعتقدات الشعبية التي من خلالها يقيم سكان بني سنوس علاقاتهم بالقوى الطبيعية ونسج علاقاتهم الاجتماعية في مواجهتها وفهمها بما يتناسب مع درجة تطور وعيهم لأساسهم المادي في فترة من فترات التطور التاريخي للمجتمع المحلي.

تعدت دراسة **ألفرد بل** الوصف الأثري للمساجد إلى دراسة قرى بني سنوس تاريخا، مبرزة حياة السكان الاقتصادية والروحية، وتمسكهم الشديد بخصوصياتهم الدينية، ودفاهم المستميت عن رموزها المادية.

فكرت - من هذا المنطلق - في البحث عن "المسرح الآيرادي"، ولا أخفي شيئا إذا ما عبّرت عن تخوفي من المبادرة في بحث أمر حساس مثل الاحتفالية الآيرادية في ظل الافتقار لمرجعية سابقة. لكن تشجيع الدكتور المشرف والقائمين على الآيرادية ورجالات المسرح الجزائري، دفعني للمضي قدما في هذا الرواق.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

7- البحث الميداني وأدواته:

يندرج موضوع البحث ضمن البحوث الوصفية التي تهدف إلى جمع الحقائق والمعلومات والملاحظات عنها، ووصف الظواهر الخاصة بها وتقرير حالتها كما هي عليه في الواقع. وأعتمد في الميدان على المعاينة والتحليل والتفسير. ويساعدني هذا النهج على وصف الظاهرة كما توجد في الواقع كيفيا وكميا. أما تقنيات البحث التي سوف أتبعها للحصول على المعلومات، فقد اعتمدت على الملاحظة بالمشاركة الفعلية في الاحتفالية بحكم ممارستي الشخصية للنشاط المسرحي وتكويني المسرحي.

كما اعتمدت في تحديد بعض مواضيع الاحتفالية الآيرادية على ما جمعته مباشرة من عين المكان مستعملا في تدوينها أقراصا مصغرة الحجم Mini disques، فضلا عن ما تم توثيقه عبر الكتابة انطلاقا من روايات شفوية، حيث تمكنت من تسجيل سبعة أقراص تنتمي مجاليا إلى مختلف قرى ودواوير بني سنوس وجهاتها: الخميس والكاف والعزايل وزهرة وتافسرة وبني بحدل وأولاد حمو ودار عياد وبني عشير وأولاد موسى وأولاد العربي ودوار الدوابرا وزاوية سيدي أحمد وزاوية أولاد بن عمار... زيادة على إجراءات تجميع البيانات اللازمة من خلال المقابلة الشخصية والاستبيان.

8- تحديد مصطلحات البحث:

- **الآيراد:** لفظة أمازيغية تعني "الأسد".

- **الآيرادية:** استعمل في هذا البحث، مصطلح **الآيرادية** لتحديد المعالم المسرحية والدرامية في الآيراديات، إلى جانب الأدوات والآليات المتعلقة بالفن المسرحي والمرتبطة بقواعده الأرسطوطيليسية.

- **التأريد:** من آيراد وهي تكييف التراث الآيرادي بكتابة الحوار والمادة المسرحية التي تعرض، إلى عمل مسرحي.

- **العرض/ النص الآيرادي:** النص المتعلق بالعرض دون النص بالكتابة، ويسمى هذا النص، التواصل والارتباط بالمصدر: "العرض الآيرادي الخام"، حيث تبقى الآيرادية باعتبارها عرض/ نص من دون متن، إلى حين...

- **الموروث:** وهي المواد الثقافية الخاصة بالشعب؛ أي الثقافة العقلية والاجتماعية والمادية التي خلفها الشعب، والتي تتناقل من جيل إلى آخر. وهو كل ما يمثل القيم الحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المنحوته أو المنقوشة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة وهو بمعنى أخر كل ما خلفه الأجداد من الماضي من عادات وتقاليد وقيم وأحداث وهو المكتوب والمنقول. والتعريف الإجرائي للموروث هو كل ما ينتجه المجتمع من أشكال تعبيرية ثقافية تصبح مادة تفاعلية تنتقل من مرحلة إلى أخرى.

- **القابلية للتموضع:** وهي قابلية العناصر الفنية الآيرادية الأولى الانتقال أو السفر إلى الركح المسرحي؛ أي تحويل خامات العروض والمشاهد إلى فن من الفنون الدرامية.

- **القابلية للأدرمة:** قابلية النصوص الآيرادية للأدرمة La dramatisation . إن الأمر يتطلب خيالا فنيا خلاقا ومعرفة بأصول ومقومات الكتابة المسرحية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- **المسرح بنوعيه الدرامي و الملحمي:** المسرح الذ
أنواع المسرحية والذي يعتمد الآليات الغربية وهو المسرحية بنظامها الشكلي المكتوبة به، خصيصا لكي تؤدى على ركح مسرحي، وما قد يمتلئ من إرشادات مسرحية، مع استخدام وسائط تقنية، غير الكتابة والقراءة؛ لتجسيد النص الدرامي المطبوع.

- **المسرح التقليدي:** ذلك النموذج التقني، الحرفي الذي تم تأسيسه في أثينا وروما أو ما يعرف اليوم بالطريقة الإيطالية بنوعيها الدرامي والملحمي والفضاء الإيليزابيتي.
إن مفهوم المسرح التقليدي يستقي أسسه من البنية الأرسطوطيليسية؛ ومختلف قوانينها التي وضعها أرسطو؛ وطوّرها فيما بعد مسرح الطريقة الإيطالية والتي رسّخت ما يعرف بالمسرح الدرامي.
المسرح الدرامي الذي يقابله بطريقة تناقضية، تقريبا، المسرح الملحمي، والذي يستسقي قوانينه من المحاولات التمردية الذي قام بها واحد من أكبر رجالات المسرح في العالم. وهو المنظّر والكاتب والمخرج الألماني **برتولد بريخت**، الذي أسس كذلك المسرح التعليمي كنقيض للمسرح الدرامي وتحطيمه للبناء المسرحي الأرسطوطيليسي. وإذا كان المسرح الدرامي يحكي ما كان كما كان فإن المسرح الملحمي يحكي ما كان وما هو كائن، إنه مسرح مفتوح على التاريخ و على الواقع أيضا و كبديل للتغريب.

والتغريب – اصطلاحا- يعني الإبعاد والإدهاش. فالسّلوك أو الفعل الذي يبدو عاديا في صيرورة الحياة يتحول إلى شيء غريب، من الصعوبة تجاهله أو عدم الاهتمام به.

- **المسرح والمحفل:** ترتبط كلمة مسرح ذهنيا بشكل المسرح الأوروبي أو الإيطالي، على وجه الخصوص، الذي بات مسيطرا بأدواته على شكل المسرح، في كل دول العالم: من نص درامي وممثلين وخشبة مسرح وفصول. أما كلمة "محفل" فيقترح إطلاقها على الطقوس الأنثربولوجية، التي تعكس المفهوم المسرحي العربي الخاص خارج النموذج الغربي، ويقصد بذلك الطقوس التي تشمل الزار، واحتفاليات الطرق الصوفية والتعازي الشيعية والعرس وغيرها من الطقوس العديدة المعروفة في الدول العربية....

- **المسرح الطقوسي:** إذا كان المسرح الاحتفالي نتاج للاحتفالات الشعبية والألعاب والتقنعات. فالمسرح الطقوسي ناتج عن الطقوس الدينية والعادات والتقليد والأعراف.

- **المسرح الشعبي:** مسرح بسيط يعرض في المقاهي والساحات العمومية والحلقات وأماكن السهر بلهجة دارجة.

- **مسرح الفرجة:** هو مسرح لا يجري فيه تقسيم الفضاء إلى خشبة وقاعة؛ بل تذوب المسافات ويعوض فعل المشاهدة بفعل التفرج والتمتع والاستشارة والمشاركة وفق شكل اللعبة.

- **عناصر المسرح:** أقصد بعناصر المسرح الإخراج والتمثيل والصوت والإنارة والديكور والملابس والموسيقى والسينوغرافيا والماكياج والإيماء والإيحاء والرقص والفضاء المسرحي والأشخاص العاملين...

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

9 - الصعوبات: لقد رافقتني صعوبات أثناء قيامي بهذ
يخلو من هذه الصعوبات، خاصة إذا كان البحث ينطلق
شبه منعدمة. وعليه يمكني أن أختصر هذه الصعوبات في ما يلي:
- قلة الدراسات التي تناولت موضوع البحث.
- صعوبة الحصول على المتن الإبداعي.
- كتابة النصوص الآيرادية بالدارجة، وما يتطلبه ذلك من جهد في قراءتها.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:– الإطار التطبيقي للبحث، عرض وتقديم المدو

ثبّتُ أمثلة تطبيقية على الكيفيات التي تُسخر الفعل الآيرادي لخدمة المسرح بطريقة درامية تمنح إمكانية التحول من الشارع إلى الورق ثم إلى الخشبة، كعروض فنية تقدم من على خشبة المسرح، وكنصوص أدبية صالحة للقراءة من على الورق.

ولم أتقيد، وأنا أدرس الآيراديات المختلفة بمذهب نقدي واحد أو مدرسة محددة واحدة ذلك لقناعتي بأن كل نص إبداعي يبتكر قوانينه وشروطه الخاصة. ولكنني، في الوقت ذاته، استفدت من التجارب النقدية المختلفة والمذاهب التي شاع استخدامها في العمليات النقدية الحديثة على وجه الخصوص. حاولت أن أبين من خلالها المميزات الأسلوبية وتفرد كل نص في الابتكار والقدر المستمرة على الخلق والإبداع على حد سواء.

وحتى تتبين الطريقة التي عالجت بها كل هذه المسائل وعلاقة ذلك بالمادة التراثية وتأثيرها على شكل النص المسرحي بأبعاده الجمالية؛ سأحاول تحليل نصين كان لهما تأثيرهما الواضح في الحركة والممارسة المسرحية الآيرادية، وهي:

1- آيرادية أهَّانْ : أوخيمة المقنعين للأستاذ الجامعي عثمان بلود وسينوغرافيا الفنان التشكيلي والمسرحي **عبد الكريم بلحرازم** وإخراج بن علي بخشي، وقامت بإنتاجها وتمثيلها فرقة **مصكات (فرقة مصطفى كاتب تلمسان)** لمسرح تلمسان؛ وذلك يوم 27 مارس 2002 بدار الثقافة عبد القادر علولة بمناسبة اليوم العالمي للمسرح.

أهَّانْ أو الخيمة التي يخفي أهلها كل مساوئ الإنسان وشروره خلف أقنعة متهالكة، ما أن ينزعها المقنعون حتى ينكشف المزيفون على حقيقتهم، ومن بينهم الحاجب والملك رمزا السلطة والإقطاع، طلبا للعدل والحرية، حتى يملك الناس حريتهم وإرادتهم ويُحكمون جميعا بلا أقنعة.

يكافح الآيراديون من خلال سور القرية العالي، من أجل أن يتخطى الواحد منهم السور والظلمة على السواء.

2- آيرادية الخشبة المخفية أو "بولولو" للمسرحي **علي عبدون**، تأليفا وإخراجا، والتي قدمها مسرح "المخبر المشترك" لولاية تلمسان، وعرضت على خشبة دار الثقافة عبد القادر علولة تلمسان بتاريخ 15 فبراير 2002 بمناسبة انعقاد الملتقى الوطني حول الفنون التقليدية من 12 إلى 15 فبراير 2002. وشارك فيها ممثلون من فرق وجمعيات مسارح تلمسان: مسرح **العفسة** تلمسان، مسرح **مصكات** تلمسان، مسرح **الشعب** لمدينة مغنية، مسرح **أفراح** تلمسان، مسرح **التحدي** لمدينة ندرومة، مسرح **المشور** تلمسان، مسرح **الزيانيين** لشتوان، المسرح **الأخضر** تلمسان إلى جانب مسرح **الرمانة** تلمسان.

تتناول فكرة مسرحية الخشبة المخفية أو بولولو التحقيق في جريمة قتل يمتد إلى العائلة الآيرادية بجميع أفرادها المسرحيين والجمهور بكافة طبقاته.

إن النص المسرحي الآيرادي بولولو أو الخشبة المخفية هو آيرادية لعبة أو آيرادية لغز، بحيث يبدأ الممثلون في المسرحية في غياب البطل والمخرج في التنافس على الدور الرئيسي (آيراد أمقران) أما الحادث فيقع عند انقطاع التيار الكهربائي فجأة وللحظة واحدة،

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ولا يلبث أن يتكرر هذا في الآيرادية بل وفي القاعة ينبغي أن تتداخل الأشياء وتذوب الفواصل لتتحقق وحـ أثناء الظلام يختفي بعض الممثلين ويتساقط البعض الآخر موتى لتبدأ رحلة البحث عن اللغز...

يرتبط اختيار المتن بمدى تأثير تلك النصوص في العملية التأسيسية للحركة المسرحية الآيرادية وتعبيرها عن الإشكالية المدروسة. فكل متن مسرحي آيرادي تم اعتماده في هذا البحث، هو من النصوص التي أسست للفعل المسرحي الآيرادي وتعاملت مع تراثه وعبرت عن بعض الجوانب الإبداعية فيه. كما لا يعتبر المتن المسرحي الآيرادي المختار – بالضرورة – أحسن النصوص المتوفرة في الممارسة التأسيسية المسرحية الآيرادية. ذلك أنني أغفلت كثيرا من النصوص نظرا لأن مساحة البحث لا تتسع لاستعراضها.

وقد وجدت في هذه الآيراديات ما يكفيني من مادة بحث دسمة: مثل هيئة الآيرادية (كرنفال أو مهرجان...) والشخصيات الآيرادية وتوظيف القناع (توظيف أقنعة حيوانات مختلفة) وتوظيف الأغاني الآيرادية والأدعية الجوهرية التي تمثل روح الآيرادية نفسها، إلى جانب النصائح الآيرادية السنوية و رقصة الولادة... الخ.

ولقد اخترت عينة البحث للأسباب التالية:
- تتفق العروض المسرحية الآيرادية مع فرضيات البحث.
- تمثل المسرحيات الآيرادية نضجا على صعيد التعامل مع الموروثات الشعبية.
- توافر العروض المسرحية على معطيات فكرية.
- القناع بوصفه جزء أساسيا في الآيرادية بنوعيها الخام والمتخصص.
- الرقص بأنواعه المختلفة: رقصات تهدئة الروح والرقصات المرتبطة بالبيئة والنشاط الزراعي ورقصات ترفيهية والرقصة الحربية والرقصة التقليدية والرقص الرمزي والرقص التمثيلي والرقص الغنائي ورقص الولادة...

عبد الكريم بن عيسى

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تمهيد:

اقتصرت الدراسات السابقة الآيرادية على بحوث سوسيولوجيه عامه، في شكل تلميحات، لم تعالج الجانب المسرحي والدرامي للظاهرة، كالدراسات التي ترتكز على الموروث الآيرادي السنوسي القولي وما حفظته لنا الذاكرة الجماعية، ثم دونته أقلام بعض الباحثين من أشعار ونصوص ودراسات تاريخية وأثرية وعناصر من الثقافة الشعبية من حكايات وأخبار وقصص، مثل نصوص إدموند ديستان Ed .D'Estaing "أعياد وعوائد موسمية لدى بني سنوس" و"الناير في بني سنوس" ودراسات محمد بن حاجي سراج "الاحتفالات بالناير في بني سنوس"[1] و"الشتاء لدى فلاحي بني سنوس"[2] و"الصيف في العزايل:الأشغال والأيام" و" وعودة الربيع" [3] وأبحاث ألفرد بل Alfred Bel "بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين : دراسة تاريخية و أثرية"[4] "و"بعض الطقوس المتداولة لدى مسلمي المغرب العربي من أجل الاستسقاء" وأشعار محمد مأمون حمداوي "بشريات أولى"[5] و"بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين، عناصر من الثقافة الشعبية".[6]

لقد حفلت هذه النصوص « بمسح وصفي، أقرب ما يكون إلى الاثنوغرافيا، لتجليات ومظاهر العوائد المتعلقة بالنشاط الزراعي للفلاحين، خاصة ما تعلق منها بالمطر، وعلى وجه أخص مطر "نيسان" الذي يعتبر العامل الحاسم في نجاح المجهود الاستثنائي للسنة الزراعية، وكذا العوائد المرتبطة باحتفالات الناير التي تشكل التتويج النهائي للدورة الزراعية و" الاستمتاع" بغلالها ومحاصيلها الطيبة مثل الفواكه الجافة ونماذج من الأكلات المعدة بهذه المناسبة. »[7]

تمخض الفن المسرحي ـ باعتباره صنفا من تلك المكتسبات ـ من خلال مجموعة احتفالات دينية وأساطير تعاقبت الأجيال على حفظها ضمن مدوناتها الشفاهية والمكتوبة، لتتطور إلى ظاهرة مسرحية استثمرت كأداة تثقيفية وتعليمية وترفيهية.

وظفت هذه الموروثات الاحتفالية من قبل بعض المهتمين في العالم في إبراز نتاجات مسرحية كالمخرج الألماني **برتولد برخت** Bertolt Brecht الذي عالج عبر مسرحه الملحمي؛ الواقعة التاريخية في غلاف من الواقع الذي كان يعيش فيه معتمدا كسر تداولها التقليدي في إيقاظ ذهنية المتلقي.

---

[1] - Ben hadji -Serradj M, Les fêtes d'ennayer au Beni – snous, institut des belles lettres et des arts (IBLA) 15, Tunis 1952.

[2] -Benhadji Serrad, Hiver chez les paysans de Beni – snous, institut des belles lettres et des arts (IBLA) 13, Tunis 1951.

[3] -Benhadji Serrad: Le retour du printemps, institut des belles lettres et des arts (IBLA) 14, Tunis 1950.

[4] - الفرد بل، بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين (دراسة تاريخية وأثرية) تقديم وتعريب محمد مأمون حمداوي، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران 2001.

[5] - حمداوي مأمون: قصائد منكرة (بشريات أولى) شعر شعبي، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس2001.

[6] - أدموند ديستان وبن حجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين: عناصر من الثقافة الشعبية، تعريب حمداوي مأمون، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس2001.

[7] - مصطفى مُرضي تقديم لكتاب أدموند ديستان وبن حجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين المرجع السابق، ص د.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يدعو **برتولد بريخت** إلى إبداع مسرح غير أر
épique يروي الأحداث، بحيث يحتفظ جمهور المسرح الملحمي بوجوده المنفصل عن الأحداث وكذلك بقدرته على الإبداع والنقد المحايد والتعلم. فالمسرح يجب أن يكون وسيلة لاكتساب التراث وللإنعاش العقلي والفكري والمعرفي. كان يسميه المسرح الملحمي أو الدراما المفتوحة على التراث والاحتفال الشعبي، كرد فعل للدراما الأرسطوطيليسية.

ويستخدم المسرح الملحمي لتحقيق ذلك « الموروثات الاحتفالية الإنسانية وعددا من التقنيات والوسائل المسرحية الجديدة. وتوظيف الحيل السينمائية كالأفلام والصور الفوتوغرافية على الشاشة بقصد إيجاد خلفية مناسبة للعرض المسرحي، والإضاءة حتى يظل الجمهور بعيدا عن الحدث المسرحي.»[1] وهذا ما يسمى بالتغريب عند **برتولد بريخت**. هذا التغريب في الحقيقة ليس « حيلة خارجية، وإنما هو جزء أساسي في بناء المسرحية. ذلك أن المسرح لم يعد يكتفي بعرض صورة الواقع، وإنما يقدم صورة رمزية لهذا الواقع، وهذه الصورة لابد أن تكون مغربة، لأن العالم إذا عرض أمامنا بصورة غريبة، فإن هذا يدفعنا للعمل على تغييره.»[2]

حاول برتولد بريخت التوفيق بين التراث والمتعة، وتحويل المسرح إلى مؤسسة تعليمية بتناول المسرح كوسيلة متعة، « إنها متعة اكتشاف التراث الاحتفالي الإنساني، وهي النشوة التي تعتري الإنسان لحظة الإدراك، فهي تشبه لذة العالم حين يكتشف سرا من أسرار الكون، هذه هي المتعة المقبولة في عصر العلم وبهذا ينتهي التعارض بين التعليم والمتعة وانصهار الجمالي بالاجتماعي.»[3]

ولا تتم أو تتحقق عملية انصهار الجمالي بالاجتماعي هذه، ما لم ننظر إلى المسرح على أساس ظاهرة شمولية تجمع في طياتها مجموعة عناصر تتفاعل بينها لكي تعطينا في النهاية ما يسمى بالمسرح، دون أن ننسى أونغفل الجمهور من حيث هو عنصر فعال. ومن غير مشاركته لا تكتمل التجليات المسرحية لأنه « هو المتلقي الذي يستلم جميع الرسائل والأخبار في عملية الاتصال، لأنه في الحقيقة ملك الحفل وسيده الأوحد.»[4]

تحتفظ الفكرة التي اصطلح على تسميتها بـ«التغريب» بمعنى ثابت مستمر خلال كل أعمال برتولد بريخت المسرحية، ولقد ترجمت على أنها الاغتراب أو الإبعاد Aliénation. لكن استعمال برتولد بريخت للاصطلاح لا يعني سوى صنع التغريب و«الصورة المغربة هي الصورة التي تسمح بالتعرف على الشيء لكن تجعله يبدو في ذات الوقت غريبا.»[5]

يعتبر الاغتراف من التراث الملحمي والاحتفالي إلى جانب « التعبير الجسدي

---

[1] - أحمد توفيق سلامة، برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، دار المعرفة، بيروت، 2001، ص 55.

[2] - نسيم مجلى، مقدمة الترجمة العربية لكتاب " بريخت " لرونالد جاري،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، 1972 ، ص 05.

[3] - جون ويليه John willet، المتعة التراثية في مسرح بريخت، ترجمة: أنور المشري، دار النهضة العربية، القاهرة 1980، ص 121.

[4]- Anne Ubersfeld, L'école du spectateur, Editions Sociales, Paris 1970, p 57.

[5] - رونالد جراي، بريخت، ترجمة: نسيم مجلى، مراجعة أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1972، ص 81.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والشفوي وسيلة تساعد الممثل على عرض العلاقات خلال استدعائه للمورثات، حتى يتمكن الجمهور المعروضة عليه، وعلى العموم إنه يستعين بالحركة والصوت ومكونات هذا التراث ليفتح

سبل نمو مواقف الشخصية الاجتماعية والتاريخية بطريقة إبداعية»[1] حتى يقدم إمكانية قبول أو رفض هذه الظروف الاجتماعية.

واعتمد المخرج الإنكليزي **بيتر بروك** Peter Brook على ثقافات الشعوب البدائية وممارساتها الاحتفالية؛ في تأسيس منطلقات مسرحية حاول من خلالها تأكيد المسرح كلغة يمكن أن يشترك في فهمها أناس من أجناس مختلفة. وغيرها من التجارب العالمية التي سارت في السياق نفسه.

جرب بيتر بروك، خلال مسيرته المسرحية الطويلة الممتدة لأكثر من نصف قرن، الكثير من الأساليب وطبق العديد من النظريات، فتوصل بخبرته إلى مسرح مشبع بالصور البصرية والسمعية وبالقيم والموروث الشعبي والأنثربولوجي للشعوب. فقدم الأغاني والحكاية الصوفية في مونولوج " تيرنو بوكار" المتصوف، « بالنسبة لي إن هذه هي النوعية الحقيقية التي نعثر عليها في الاحتفالية الإنسانية، حيث كلما كانت الأحداث فظيعة، ازداد يقيننا بأنها حقيقية، وكلما عرفنا أنها حقيقة، رأينا بأنه لا مفر منها، هذا بالإضافة إلى ابتعاد رد الفعل الذي نمتلكه نحن بين صفوف الجمهور عن المشاركة الوجدانية في احتفالنا الطبيعي بالشيء .»[2]

يروي بيتر بروك قصصاً وتجارب تفضي إلى فكرة أساسية مفادها: أن المسرح هو الحياة، لكن في الوقت ذاته لا يمكن للمرء القول أنه لا يوجد فرق بين الحياة والمسرح، وإن لم يكن هناك اختلاف بين الحياة خارج المسرح والحياة داخله، فإن المسرح ليس له معنى ولا داعي للذهاب إليه وحضوره، فنحن نذهب إلى المسرح « كي نعثر على الحياة من خلال تراث الإنسان وإبداعاته، لكن تلك الحياة يجب أن تختلف عن الحياة القائمة خارج المسرح. إذ على الممثلين أن يتدربوا ويجتهدوا إلى الدرجة التي يكونون فيها راغبين بالتضحية بتدريباتهم واجتهاداتهم. »[3]

يشرح هذه النظرة من خلال سرده القصص والنوادر والطقوس والاحتفاليات والتجارب التي مرّ بها، وساهمت في تكوينه الفني، ومن خلال مشاهداته المسرح في كل من إيران والهند واليابان وأفغانستان وغيرها.. وذلك على خلفية معرفته وإطلاعه العميقين على المسرح العالمي، وخصوصاً شكسبير وتشيخوف.

استخدم بروك في مسرحه أفكارا متنوعة مستفيداً من مرجعيات كثيرة منها اليوغا والتأثيرات المغناطيسية، واهتم بثقافة شرق آسيا الغنية، بالإضافة إلى رحلاته الكثيرة إلى إفريقيا وإيران والهند وغيرها. ويعطي - تأكيدا على ما تقدم- مثاله عن طقوس **(التعزية)**

---

[1] - أحمد توفيق سلامة، برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، المرجع السابق، ص 76.

[2] - بيتر بروك، خيوط الزمن: سيرة شخصية، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص 47.

[3]- بيتر بروك، الباب المفتوح، ترجمة: ناصر ونوس، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق 1999 ، ص97.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

التي هي تعبير مسرحي - بحسب قوله - ذو طقس
حياة الناس الذين يمارسونها، ولو اختفت من حياتهم
ما يعد مهما بالنسبة لحياتهم... توجد دائما وفي كل مكان حاجة ملحة لمسرح يكون بمثابة غذاء للإنسان وأن يعطيه الرغبة والقوة لكي يتحرك ويقوم بفعل ما.. »[1] لذلك يوحي بما شاهد وأحس من أجل أن يصل بالجمهور درجة من التواصل الشعوري مبتعدا عن عواصف الأفكار والمثاليات الفلسفية « قد نبدأها(المسرحية) باحتفال، نبدأها بأي شيء، ولكن لا نبدأ أبدا بالأفكار...»[2] هكذا يبدو بروك على خلاف كثير من المخرجين المسرحيين، لا يبدأ عمله بفكرة يستخلصها من النص « أو يتم إسقاطها عليه»[3] وهذه الاحتفالية تبدع صياغات متعددة حتى للنص الواحد كما فعل في مسرحية "مؤتمر الطيور"،حيث قدمت المسرحية في أكثر من مكان وبأكثر من صياغة حتى انتهت إلى أن « عرضت في ليلة واحدة ثلاث مرات بثلاث صياغات، فالعرض الأول كان ارتجاليا والثاني كان هادئا ملتزما بالنص والثالث ذا طابع احتفالي.»[4]

تعد مسرحية "مؤتمر الطيور" من المسرحيات المهمة التي استوحاها بروك عام 1979 من التراث الأسيوي الشرقي وتحديدا من كتاب "منطق الطير" **لفريد الدين العطار** الشاعر الفارسي وأحد أهم المتصوفة الشرقيين الذي عاش في مدينة نيسابور في القرن الثامن عشر. ومنطق الطير حكاية عالجها العطار عبر قصيدة درامية طويلة برموز مستعارة وواضحة، فأبطالها مجموعة من الطيور اجتمعت للتباحث في أمور حياتها وإيجاد زعيمها الروحي منقذها وراعيها.. ولقد قام المخرج العراقي **قاسم محمد** بإعدادها وإخراجها تحت عنوان "الوجود المفقود والأمل المنشود" أو "رسالة الطير" عام 1984. أما في تونس فقد قام المخرج المسرحي التونسي **المنصف ذويب** بإخراجها بعنوانها الأصل "منطق الطير" في عام 1985.[5]

تشكل هذه التجربة اتصالا نموذجيا مع الجمهور، المكون الأساسي في مكونات اكتمال احتفالية العرض لدى بروك. بحيث يعتبر عمله - في الأساس - عملا احتفاليا إنسانيا يؤسس لبلورة العلاقة التراثية الإنسانية والعاطفية الشفافة بين مكونات الحياة، ولأن الحياة هي مسرح لديه، فإن هذه العلاقة لا بد وأن تتكثف وتطلق بعفوية في المسرح، فهو يجعل الماضي(التراث) والمستقبل جزءاً من الحاضر، يمنح مسافة بعيدة عما يلف الإنسان ويلغي المسافة القائمة بينه وبين ما هو بعيد.

وجد الفن التمثيلي لنفسه في العلوم المستحدثة مساحة متميزة بين موضوعات بحثها مثل الأنتروبولوجيا كأبحاث **أوجينيو باربا** في انثروبولوجيا المسرح. حيث يستقطب

---

[1] - بابليه دنيس، لقاء مع بيتر بروك، ترجمة: محمد سيف، مجلة البحرين الثقافية، عدد 37، المجلد 10، ديسمبر 2003، ص 107.

[2] - بيتر بروك، النقطة المتحولة- أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، عدد 154، الكويت، 1991، ص118.

[3] - بيتر بروك، ليس هناك أسرار، ترجمة: غريب عوض، كتاب الصواري، الأيام للنشر، ط 1، مارس 1998، ص 89.

[4] - عزوري عبد الواحد، مسرح بيتر بروك بين تعايش الأضداد وتمازج الثقافات، مجلة آفاق عربية، بغداد، عدد 12، 1986، ص 100.

[5] - ينظر: محمد حسين حبيب، منطق الطير في ثلاث تجارب مسرحية، صحيفة الزمان، لندن، عدد 09 ، جويلية 2000.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

"الاتجاه الأنثروبولوجي" في المسرح مجموعة من
واستعادة البدائي أو الأسطوري أو المقدس قضية مر
أطلق عليه أقطابه تسمية: "الأنتروبولوجيا المسرحية" وأنشأوا من أجله معهدا دوليا سموه "المعهد الدولي للأنثروبولوجيا المسرحية" كما بلوروا ترسانة من المفاهيم والتصورات الأنثربولوجية تضمنها معجم متخصص أنجزه قطبان أساسيان ضمن هذا الاتجاه هما: **فيكولا سافاريز** و**أوجينيو باربا**.[1]

[1]- Eugenio Barba / Nicola Savares, Anatomie De L'acteur, Un Dictionnaire D'anthropologie Théâtrale, Ed, Bouffonneries Contrastes 1986.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الباب الأول
الظاهرة الاحتفالية الآيرادية

الفصل الأول: - المادة الخام للاحتفالية الآيرادية.
الفصل الثاني:- الجغرافية الزمنية الآيرادية.
الفصل الثالث:- النص المسرحي الآيرادي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لا يمكن فصل الشعوب عن نتاجاتها المختلفة، من حركة تطور وعي الأفراد؛ ويبرز ذلك من خلا المختلفة شكل الاحتفال الجماعي، إذ تذوب شخصية الفرد في الفعل الاجتماعي الذي يحتفظ بحركته الداخلية لارتباطه بطقوس أو أشكال وممارسات تفاعلية، بما يلامس الحس الجمعي تجاه قضايا مشتركة يجد الإنسان فيها تأثيرا على حياته وإن اتصلت بشكل وطبيعة المرحلة التي أفرزته.

وفي ضوء ذلك، اعتُمدت الموروثات الشعبية بوصفها ركيزة في العروض التعبيرية الشعبية من خلال استلهام التجربة الماضية، وعبر امتلاك تراث الأمة وصولا إلى الخصوصية المحلية التي تؤشر تماسك وارتباط الحس الجمعي في صقل تلك المفاهيم تبعا لمعطيات العصر.

يحقق توظيف الموروث الشعبي- لما فيه من أشكال ومظاهر خاصة - صيّغا فنية تستثمر الظواهر والممارسات الاجتماعية في الحياة الإنسانية. فتصاغ صور الماضي - انطلاقا مما تحمله من تفاعلات اجتماعية وثقافية - برؤية مسرحية؛ تكون مصدر انبعاث المادة التراثية تمنحها ملامح استعراضية وجمالية. وذاكرة التاريخ الجزائري حافلة بها؛ ومنها الحلقة والعيسوية والعرفة والسبيبة والقناوية ... ومن المظاهر الأخرى في الموروث الشعبي الجزائري، الاحتفالية الآيرادية، فهي عالم قائم بذاته يمتاز بسحره الخاص؛ من خلال نقله للمتعة والترفيه وأفكار الشعب وحكمته، وموضوعات تصلح أن تكون نصوصا للاعتبار والتذكر. فهي في ضوء ذلك؛ دروس أخلاقية تفسر سلوك وحركة الماضي وتشكل مادة تواصلية يكتسبها الأفراد تعاقبيا.

ينعكس سرد تلك الحكايات أو معالجتها في إطار فني درامي في الذاكرة، ويمنح شعورا بقيمة الموروث ذي القابلية في المعالجة الدرامية؛ بما يناسب تصورات العصر.

تتماثل هذه المعطيات في جوهرها مع الوظيفة الجمالية للمسرح؛ وخصوصا أنها تحمل بعض العناصر التي تسهل واقع المعالجة والقراءة لبعض ممارساتها وحكاياتها، ففيها المفارقات والتشويق والصراع المتغلغل في البناء "الدرامي" للحكايات. وقلما تخلو تلك الحكايات من الوعظ والإرشاد والقيم الأخلاقية التي تنسجم مع حالة التجسيد المعاصرة بصرف النظر عن منظورها الزمني.

لم يدون الجزائريون الفعل الآيرادي - والذي لازال يعرف الكثير من البياضات والمساحات الفارغة - بل جمعه العقل الغربي الإثنوغرافي بخلفية استعمارية. وعليه، لابد من إعادة النظر فيه، وبالتالي إعادة قراءته بناء على معطيات جديدة ومناهج أصيلة.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل يمكن للمسرح الجزائري الذي عمره خمسة وسبعون عاما، أن يغيّر من جلده "المستورد" ويعود إلى الطقوس والفنون الشعبية القديمة، ليستلهم منها مسرحا يحمل خصوصيته؟

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تتناول تجربة المسرح الآيرادي، ما مسّها م
والقضايا، وما طرحه بعض الكتاب المسرحيين الآي
وممارساته المسرحية، والتنظير عبر البيانات والمحاضرات والملتقيات والمهرجانات المختلفة والنقد .[1]

تنكب تجربة المسرح الآيرادي على العرض/النص كعلامات وإشارات انتظمت في سياق التأسيس الوظيفي، والذي تنسجم عناصره وأجزاؤه الدرامية والمسرحية وفق مقومات خاصة وطريقة متميزة بأدواتها الإجرائية والتأليفية.

وتقوم تجربة المسرح الآيرادي على اجتهادات فردية وبعض المحاولات الجماعية القائمة على التجريب في التعامل مع النص الآيرادي، وهي اجتهادات عمقت معرفتها بحركة العروض الكرنفالية وأدواتها، فحاولت ـ بعد ذلك ـ مقاربة النص المسرحي الآيرادي، في حركيته ومستوياته ومكوّناته. أعطت للمسرح الآيرادي إيقاعاً جديداً يتكامل في بناءه، وينسجم في تعدد أصوله.

يَصُب المسرح الآيرادي في حقل الثقافة المسرحية الجزائرية، وما تمليه من إسهام ومشاركة في العطاء المسرحي وفي العملية الإبداعية، سواء تعلق ذلك بالنص وأدبيته، أوارتبط بالإخراج وتقنياته وأدواته، التي تقرّب من النبض الحي للكشف عن المميزات التي تموقع هذا المسرح في بنية الثقافة المسرحية الجزائرية.

يتطلب "تأسيس" مسرحة الظاهرة الاحتفالية الآيرادية توفر مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية ليتحقق المشروع المسرحي الآيرادي، هذا المشروع الذي ما يزال المسرحيون يبحثون له عن ركائز متينة تحافظ على نهضته وتجنبه السقوط في التكرار والعزلة.

وطرح الوعي الثقافي سؤال البحث عن مسرح آيرادي جزائري وعن هوية طقوس واحتفاليات الآيرادية؟ والملاحظ أن الإجابة عن هذا السؤال كانت بمقاربة هذه الظاهرة المسرحية من خلال مراحلها وظروفها، وما اعتراها من مدّ وجزر وأخذ وعطاء ومن إضافات أو تكرار واستهلاك. مسرح آيرادي جزائري يبحث لنفسه عن تمييزه كجهاز ثقافي، فأوجد لنفسه نصوصا كيانية في كثير من المسرحيات.[2]

[1] - أنظر بيانات المسرح الآيرادي المختلفة في الملاحق، ص398.
[2] - أنظر جدول أهم الأعمال المسرحية الآيرادية في الملاحق، ص298.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الفصل الأول
المادة الخام للاحتفالية الآيرادية

المبحث الأول: - الممارسات الآيرادية.
المبحث الثاني:- فرضيات دراسة أصل الآيرادية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يحاول العرض الآيرادي تحويل المحسوسات بإطلاق البخور وحاسة اللمس بتوزيع الحناء على الم المشاهد. كما استغل الأقنعة التي توضع في سرية تامة، لتخفي وجوها لا تبوح بأسمائها لأحد حتى لا تنسحب من مسرح الأحداث.

ويفترض العرض المسرحي الآيرادي أن النص/العرض سابق على النص/الكتابة، حيث أن النص المكتوب هو متخيل النص العرض. والممثل في العرض الآيرادي الخام هو اللغة المسرحية؛ أي أن جسد الممثل هو الحوار وهو اللغة المشهدية، وبالتالي يكون النص/العرض الآيرادي هو فضاء العين الذي يبدعه جسد الممارس.

تعتمد عروض الآيرادية على تقنية التعبير الجسدي الخالص، الذي هو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية والدينية، يستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات أوتجليّات الروح ومعاناتها تماما كما هو الأمر بالنسبة للرقص الصوفي. فالقانون الفني المحرك هنا، هو نفس القانون المتعارف عليه في كثير من فنون الشرق، والذي نعرفه في الفن التصوري الإسلامي « للكشف عن الجوهر الذاتي لابد من تعرية يتخلى فيها الإنسان عن كل ما هو عرضي، كل ما هو حسي.»[1] أي أن استخدام الجسد يصبح هنا من أجل التخلص منه، أو إلغائه وليس بغرض عرضه Spectacle واستعراضه Représentation، كما هو الحال في المسرح الغربي.

فيما يتصل بالآيرادية في جوهرها، فهو ذلك النشاط التمثيلي الخالص، والمعادل للطقوس الدينية المتعلقة بفكرة الوساطة بين العالمين، المقدس والمدنس والروحي والمادي. ومن ثم فإنّ المكانة الأكثر بروزا فيه تكون للممثل وفنّه بالنسبة إلى بقية عناصر العرض الأخرى.

من ناحية أخرى فإن دور «لمقدم» – كما سنرى – هو عنصر أساسي، ثابت في عناصر البنية الدرامية للنصوص (المكتوبة أو المرتجلة) ذاتها في الآيرادية، وهو ما يضطلع به مباشرة في كل عروضها.

هذا ما يؤكد فرضية أن هذه النصوص تنشأ خصّيصا من أجل الممثلين، والممثل من هذه الناحية يشبه عمود الاستقطاب الذي تتجه منه وإليه العناصر المكونة للظاهرة الآيرادية برمّتها. ويكاد الممثل أن يكون رمزا جمعيّا شاملا، ضاربا بجذوره في التاريخ الاجتماعي لجمهوره، و ليس مجرد لاعب يعرض شخصية ما غريبة عنه.

ينتزع آيراد كل شخصيات الظاهرة من واقع الأسواق وفضاءات القرى ويجعل لها وجودا فنيا، تعرض في أثنائها مهاراتها في الأداء.

[1] - عفيفي بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد 12، الطبعة الثانية، فبراير 1971، ص67.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الأول
الممارسات الآيرادية

المطلب الأول: سوسيولوجية المجتمع السنوسي.
أولا-: الدراسة الطبيعية.
ثانيا-:الممارسات التراثية.
المطلب الثاني: الاحتفاليات الآيرادية.
أولا:- احتفالية الشاخ.
ثانيا:- احتفالية حمار الكرموس.
ثالثا:- احتفالية آيراد.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول: سوسيولوجية المجتمع السنوسي:

تتطلب دراسة ظاهرة كرنفال آيراد، بما تش... مختلفة، الإحاطة بجميع جوانبها الطبيعية والعمرانية والمورفولوجية والفيزيولوجية الاجتماعية من عادات وتقاليد؛ التي تؤثر وتتأثر بالفعل الآيرادي.

أولا:- الدراسة الطبيعية:

1- الموقع الجغرافي:

تقع منطقة بني سنوس[1] على بعد 25 كلم من الجنوب الغربي لتلمسان و5 كلم من الشمال الغربي لسبدو. يحدها غربا بني بوسعيد ومن الشمال بني هديل ومن الشرق أولاد نهار ومن الجنوب جبال المشاميش على الحدود المغربية.

2- التضاريس:

تتميّز تضاريس بني سنوس بمرتفعاتها ومنحدراتها الوعرة والمغطاة بغطاء نباتي مميّز للمنطقة، تحيط بها أشجار الصنوبر وشجيرات العرعر، وتكثر بها أشجار الزيتون التي تحتل السفوح الأقل ارتفاعا وهي مختلطة بشجيرات الذرو وبوحداد والدوم وأشجار التين وبعض أشجار الفواكه. وهي تشغل حوضا واسعا من أعالي واد تافنة المحصور بين جبال عالية، والتلاحم مع واد الخميس الذي ينبع من جبال المشاميش الواقعة على حدود المغرب، حيث الشتاء طويل، شديد القر والبرد غزير الثلج والأمطار.

أما على ارتفاع 1200 فتكثر أشجار البلوط والصنوبر الجبلي الذي يتحمل الظروف المناخية القاسية، ومعظم هذه النباتات تستخدم في تصميم الألبسة والأقنعة، كما سنرى لاحقا في احتفالية آيراد. وما يميّز هذه المنطقة السهول المتقطعة والمرتفعة نسبيا، تستعمل في زراعة الأشجار؛ خاصة أشجار الزيتون والتين؛ العمود الفقري للحياة الاقتصادية في هذه المنطقة عموما. كما تنتشر تربية المواشي التي تعد المصدر الرئيسي لحياة السكان، حيث توفر الأبقار والأغنام والماعز ثروة غذائية هامّة من اللحوم والحليب ومشتقاته، والجلود والصّوف التي تستعمل في الأدوات التقليدية.[2]

تتخلل المنطقة مجموعة من الأودية، منها الموسمية التي تجف في الصيف مثل وادي "الديمينات" الذي يعتبر مكانا لصنع أقنعة الاحتفالية التقليدية، وواد الخميس المعروف باسم وادي "يعدل" وهو منحدر يصب في سد بني بحدل بعد التقائه بواد تافنة؛ تبرز فيه عدّة ينابيع، مما يجعله دائم السيلان.[3]

من هنا تتبين أهمية الأرض في حياة سكان المنطقة، « فإذا سئل أحدهم عن أهم ثلاث أشياء في حياته قال: الزوجة البندقية والأرض. وبالعامية (المْرا والزْويجة ولمْطيرة). وتدافع كل عائلة عن مجالها، كما أن كل رجل ينبغي أن يحمي مجاله المحظور (الزوجة،

---

[1] - قبائل بني سنوس التي توجد في الحدود المغربية الجزائرية والمنطقة كلها تسمى بهذا الاسم، وسلسلة جبلية أيضا سكنتها قبائل مديونة البربرية منها صاحب العقائد الشيخ بن يوسف أبو عبد الله السنوسي دفين تلمسان.

[2] - monographie de la wilaya de Tlemcen, direction de la planification et de l'aménagement du territoire, avril 2006.

[3] - إدموند ديستان ومحمد بن حاجي سراج، المرجع السابق ص 21.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الدار والأرض)، و تبقى الأرض رمزا رئيسيا للقو
للفرد.»[1]

3- التقسيم الإداري:

كوّنت بني سنوس- تاريخيا- « كونفيدرالية من ثلاث أجزاء : الكاف والعزايل والخميس[..] وتظم الكاف تسعة دواوير أغلبيتهم من عرب يسكنون الخيام . بينما تحتوي العزايل على خمسة قرى هي: العزايل وزهرة وتافسرة وثلاثا وبني بحدل. أما الخميس فتحتوي على ثلاث عشرة قرية، هي: أولاد حمو والخميس وبني زيدان و دار عياد وأولاد بوشامة وبني عشير و وأولاد زفيزف و أولاد موسى وأولاد العربي وزياهيرا وأغراون و وأولاد شايب وأولاد علي ودوار الدوابرا. أما قرية مازر فهي منعزلة عن الخميس، وتشكل لوحدها جزءا متكونا من دوارين هما: زاوية سيدي أحمد وزاوية أولاد بن عمار.»[2]

شهدت المعطيات الجغرافية تغييرات، نتيجة التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عرفتها المنطقة بعد الاستقلال. وأصبحت منطقة بني سنوس (دائرة الخميس إداريا) تظم أربع بلديات هي: بلدية بني سنوس وبلدية العزايل وبلدية تافسرة وبلدية بني بحدل.[3]

4- الساكنة السنوسية:

يكشف لنا التاريخ بالنسبة لأصل سكان بني سنوس « عن وحدة ثقافية بربرية ترجع تقريبا من حيث نسبها إلى كومية وهي قبيلة بربرية استوطنت بلاد ترارة. ولم تنفصل بني سنوس عن ترارة إلا عندما التحقت كومية بالمهدي بن تومرت بزعامة أحد أبنائها الأبطال عبد المؤمن بن علي. وترجع بعيدا من حيث النسب إلى يفرن آت يصليتن، وهي قبيلة تفرعت عن زناتة بوصفها القبيلة الأم التي استقرت في بلاد تاغرارت (تلمسان الحالية) كلّها. وكانت تافسرة مملكة بربرية حتى دخول الإسلام وفتحها إدريس الأول، وكان ملكها يدعى شروان.»[4]

ويؤكد الأنثروبولوجيان الفرنسيان ج. كانال J.CANAL وج. سارفيي JEAN SERVIER في بحوثهم حول المنطقة بأن « أهل بني سنوس ذوي أصل بربري، مرتبطين بالأرض وهم متواجدون منذ القدم ويقبلون بصعوبة أن يندمج الغرباء بينهم، حيث انتسبوا إلى قبيلة زناتة وكان العرب يشيرون إليهم بـ«القبايل » أي القبائل Kabyle لتمييزهم عنهم وللدلالة عن أصلهم. وفي حوالي 587 هـ الموافق لـ1142 م استقبل أهل بني سنوس دعوة الموحدين الذين أصلحوا الدين تحت تأثير المهدي بن تومرت»[5] وبأن « السنوسيين ينتمون إلى قبيلة زناتية، وأنهم بربريو اللغة.»[1]

---

[1] - زيزي عباس، آيراد: دراسة إثنوغرافية وسوسيو سياسية، مذكرة شهادة ليسانس، إشراف الأستاذ بن عمر بلخير، معهد علم الاجتماع، دائرة علم الاجتماع السياسي، جامعة وهران، السنة الجامعية 1998-1999 ، ص 25.

[2] - j.Canal, monographie de l'arrondissement de Tlemcen, 2ème partie, bulletin de la société de géographie de la province d'Oran I.XI.1891, pp 389- 390 .

[3] - التقسيم الإداري لسنة 1984.

[4] - محمد مأمون حمداوي، من أجل نص مسرحي آيرادي، من محاضرة ألقيت في الملتقى الوطني حول المسرح والصحافة، دار الثقافة تلمسان 22، 23 و 24 أكتوبر 2001.

[5] - Jean Canal, op.cit, pp 389- 390.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ينحدر « هؤلاء البربر الذين يسكنون اليوم و
حبيب ، وأنهم أسلموا ، كما يقال، على يد إدريس الأول، ثم طردوا بعد ذلك إلى المغرب، أو أنهم يمثلون أسرا جاءت من فقيق منذ القديم، فإن ذلك ما لا نستطيع الجزم به. ولكننا نميل إلى الاعتقاد، مع ابن خلدون، [أن قبيلة بني سنوس ، إحدى بطون كومية ولهم ولاء في بني كومي (الجماعة التي ينتسب إليها عبد المؤمن المؤسس لدولة الموحدين) . ولما فصل بني كمي إلى المغرب (في عصر الموحدين ، القرن الثاني عشر)قعدوا عنهم وارتبطوا ببني يغمراسن(لاحقا) فاصطنعوهم (القرن الثالث عشر)][2] ويبدوا أنهم لعبوا بعض الدور في تاريخ تلمسان تحت حكم دولة بني زيان ، فلقد كان أحدهم ، وهو يحيى بن موسى السنوسي في عام 728هـ (1327- 1328م) قائدا من قادة سلطان تلمسان الكبار.»[3]

5- المعمار:

توجد في مدينة الخميس أنماط من المساكن المختلفة، منها ما فرضتها الظروف التاريخية ومنها ما يفسّر على أساس الظروف الطبيعية التي لها تأثير خاص على المسكن وساكنيه، حيث أن مدينة الخميس مثلا تتألف من مجموعة متماسكة من المنازل وهي غالبا ما تتمثل في المنازل المبنية بالحجر، والكهوف حسب التخطيط العمراني البربري.

غير أنه « سواء أكانت هذه القرى البربرية موجودة في سهل العزايل الضيق أو على حدود الحقول قريبا من مجرى نهار الخميس ، فإنها تتميز شكلا عن قرة ترارة (منطقة ندرومة) أو عن قرى القبائل الكبرى وغيرها من المناطق البربرية الأخرى، حيث تتوّ ج القرى رؤوس الجبال والأجراف الصخرية المطلة على البحر ، شأنها في ذلك شأن الحصون العسكرية.

وكما هو الشأن في بلاد القبائل فإن الأرض هنا من الندرة ما يجعل أهلها حريصين على ألاّ يضيع منها أصبع واحد. لذلك فإن المنازل في بني سنوس مبنية على الصخور الجرداء ، يستفيد أهلها من المغارات والكهوف التي تخترق ه الجبال، والتي تقام المنازل عليها.هكذا تستخدم هذه المغارات كغرف أو منـازل أو مرابـض. ففي الخميس مثلا، يـوجد بكل منزل مغارة(كل دار بغار)، كذلك غالبا ما يسكن في المغارات تحت المساجد أو تحت لواحقه من الغرف، طلبة القرآن التابعون للمسجد. »[4]

يفضل البربر في تخطيطهم العمراني، السكن تحت سفح جبل يكون حاجزا طبيعيا لخلف الدار، وحاجز أمامي يتمثل في الواد، ثم تأتي بعد ذلك الحقول. وتعتبر هذه الحواجز مانعا ضد أي هجوم عدواني.

---

[1] - Jean Servier, les berbères, PUF, Paris 1994, p20

[2] - لم يشر ألفرد بل إلى المرجع، وبالرجوع إلى النص الأصلي في كتاب العبر نجد ما يلي: «أما يحيى بن موسى فأصله من بني سنوس إحدى بطون كومية ، ولهم ولاء بني كمي، بالاصطناع والتربية. ولما فصل بنو كمي إلى المغرب قعدوا عنهم ، واتصلوا ببني يغمراسن فاصطنعوهم،ونشأ يحيى بن موسى في خدمة عثمان وبنيه واصطناعهم» أنظر عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ بن خلدون، بيروت، دار الكتب العلمية، المجلد السابع، ص134.

[3] - ألفرد بل، بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين (دراسة تاريخية وأثرية)، المرجع السابق، ص51.

[4] - ألفرد بل، المرجع السابق، ص47.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

من معاينتي الميدانية لمجموعة من المساكن معظمها يحتوى مضايف وأفناء تحتل أكثر من نصف تعرف «محليا «**بآزاك**» هي عبارة عن ساحة واسعة داخل منزل «تدرت»، تقام فيها عروض الآيرادية.»[1]

ينظف المكان ويرش بالماء وتوقد في إحدى زواياه النار (رعافيث)، ويفرش بالحصير. ويتم أداء الآيرادية نهارا كما يتم ليلا، ونظرا لارتباط الممارسة والرقص والغناء في الغالب بالزمن الليلي، يدخل عنصر آخر هو: "كومة النار" التي توقد في مكان خاص من ساحة العرض الآيرادي، لتؤدي عدة مقاصد منها إنارة المكان[2]، إذ يتهادى منها ضوء خافت لا يسمح برؤية صافية، لكنه يكشف عن سحر الفرح في العيون، ومن وظائفها تسخين جلود الآلات الإيقاعية (أدجون) كي يسمع صوتها، وتؤجج الحالة النفسية للمتلقين، وتجعلهم يحلقون في عوالم التأثر والخيال المسرحي.

إن الاحتفالات التي تقام في تلك المضايف وأوساط المنازل، غنية بمختلف الفنون: يلقى فيها الشّعر ويتمّ فيها الرقص والغناء والأناشيد الدينية، وسرد القصص والحكايات، وما يمكن أن يكون بين هذا وذاك من التمثيل.

ويعني دخول الاحتفالية إلى أحد هذه البيوت نزول "البركة" فيه. والحصول على مثل هذه "البركة" أو جزء منها قد توصل صاحب البيت إلى الأمان وتخطي العقبات وطرد العفاريت والأشرار. وإذا ما عارض صاحب البيت ورفض نزول موكب آيراد إلى بيته، فإنّهم يدخلونه عنوة، وبالتالي يأخذون ما أرادوا من البيت.

إن أول ما يلفت الانتباه في الدار أو «تدرت» باللغة الأمازيغية، هو الحجرات التي تتصل إحداها بالأخرى، فلكلّ حجرة باب خاص بها. أمّا السقوف عادة ما تصنع من خشب الزيتون أو الصنوبر.

يُختار بناء المنازل اعتبارا لإستراتجيتها الدفاعية (مناعتها وحصانتها الطبيعية) بالنسبة للمنازل المحصنة بالمساحات المسطحة والمستوية على أسفل الجبال المنيعة. وتكون هذه المواقع دائما بالقرب من المجاري المائية، فضلا على امتلاكها لأحواض منحوتة بالصخرة لتخزين المياه أو توفرها على آبار جوفية بالقرب منها. وهي عبارة عن سكنات ذات طابع محلي متراصة ومستندة إلى بعضها البعض.

ويلاحظ في مخططاتها الهندسية، نحت العديد من المغارات داخل الصخرة المجاورة للمنزل لاستعمالها كمعصرة للزيتون، ويراعى فيها طبيعة الصخور التي تشيد بجانبها.

وبالنسبة للمواد والتقنيات المستعملة في بناء هذه المنازل، فإن الملاحظة الأولى هي استعمال المواد الطبيعية المتوفرة بالمنطقة نفسها من الحجارة الحثية أو الكلسية، بأشكالها الطبيعية أو المنحوتة نسبيا. إلى جانب استعمال كذلك قطع خشبية لجذوع الأشجار، خاصة

[1] - مروان فاتح قاديري، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، منشورات المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر2002، ص 15.
[2] - تستعمل أيضا المصابيح الغازية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

«العرعار»[1] الذي يتوفر بكثرة بالمرتفعات الجبلية حيد
وكحواجز لتفريق مستويات طوابقها. بالإضافة إلى
والمنحوتة نوعا ما في بناء أسس جدران البنايات. وكذلك في بناء أسوار القلاع الحصينة وأسس بناياتها الداخلية التي تتركز مباشرة على الأسوار فضلا على استعمالها بجوانب أنهج مدينة الخميس.

أما فيما يتعلق بتقنيات البناء فتتمثل أساسا في رصف عادي للحجارة الصغيرة أوالضخمة، يربط بين الفراغات التي تتخللها بواسطة مادة لاحمة وطينية. والشيء الملاحظ أن الحجارة الضخمة، لم تستعمل في بناء جدران البانيات، هذه الأخيرة التي يلاحظ بأنها بنيت على طول تجاويف الصخور، حيث يفصل بين مختلف وحداتها السكنية بواسطة جدران عرضية، بالإضافة إلى توفرها على فتحات وشرفات صغيرة الأبعاد.

ويوجد في كل منزل عناصر مهمة:

- **الحوش:** وهو فناء الدار الذي تنظّم حوله الحجرات المختلفة. ويساعد هذا الفناء بشكل كبير دخول الحشد الهائل من المشاركين في احتفالية آيراد.

- **الكهف:** مغارة تستخدم لحفظ الغلال.

- **لمباح:** بمثابة المطبخ أو مكان العمل أين تقوم النساء بنسج الحصير والصناعات التقليدية المختلفة.

- **الخيامة:** مكان وضع الخردوات.

في الوصف المورفولوجي للعمران، ومن خلال الخراب الذي مس أغلبية المنازل القديمة، علما أن 40% منها مبنية فوق الكهوف[2] - عامل يساعد على انهيارها في أي لحظة - يلاحظ اللجوء إلى إعادة بناء منازل عصرية، ذات طراز يعيق دخول احتفالية آيراد إليها. وقد تأثرت هذه المساكن الجديدة إلى حد كبير في قيمتها الوظيفية بالطراز الأوروبي.

[1] - وهو في البربرية «أمازي» وفي اللاتينية callitus quadrivaloris
[2]- الإحصاء البلدي (بلدية الخميس) المعماري سبتمبر1996.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:-الممارسات التراثية:

احتفظ السنوسيون - الذين يقطنون في الجنوب الغربي للمغرب وتلمسان وتلاحمهم مع وادي الخميس الذي ينبع من جبال المشاميش الواقعة على حدود المغرب، تحت تأثير عملهم بالزراعة وبعض الأعمال الحرفية وتربية المواشي- بالشكل التقليدي لثقافتهم التي تقدس عادات وتقاليد الأجداد، والتي تنتقل من جيل إلي آخر على مر السنين، ويظهر هذا في حياتهم اليومية من خلال تمسك الشباب بها حتى اليوم في كافة نواحي الحياة.

يجب الإشارة هنا إلى ما يتوافر من معطيات فلكلورية ذات صبغة شعبية تتعلق بأعراف وتقاليد منطقة بني سنوس، فبعضها مكتسب من ثقافات تلاحقت مع الثقافة المحلية كونها فضاء يستقطب ثقافات عدة. ومنها ما يرتبط بالريف وحياة الجبل وما فيها من أغاني إيقاعية ورقصات جماعية احتفالية، وممارسات ذات وقع جمعي كإيقاعات رقصات الآيرادية.

يجد المجتمع السنوسي مثل غيره من المجتمعات التقليدية، ذاته من خلال ممارسة بعض العادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة. وتمثل هذه العادات والتقاليد هويّة مجتمع مصغّر للمجتمع البربري العربي الإسلامي. وتساعد هذه العادات الاجتماعية، والتي لها علاقة وطيدة بظاهرة آيراد على إرساء دعائم المجتمع. وقد تأخذ أبعادا دينية وسياسية واقتصادية وفنية.

توجد العديد من هذه العادات والتقاليد التي حافظ عليها السنوسيون منذ القديم مثل الاحتفالات ببعض الأعياد والمواسم مثل الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف والاحتفال بموسم عاشوراء والاحتفال بـ«الناير» ، ومن أكثر الأشكال التعبيرية انتشارا في الثقافة الشعبية السنوسية هي عروض «آيراد» و«الشاخ» و«حمار الكرموس» التي ظل الشعب محتفظا بشكلها ومضمونها.

ومن الحرف المعروفة لدى أهل المنطقة، صناعة التليس[1] وصناعة الحصير، حيث تستعمل كفراش أرضي أو لتزيين جدران المنازل والمساجد، ومواده الأولية متوفرة في المنطقة من الحلفاء[2] والليف الذي يستخرج من نبات الدّوم. والحصيرة السنوسية هي إحدى الوسائل المستعملة للتعبير الشعبي التي استطاعت المحافظة على أصالتها. فنظرا لكونها إنتاجا للمرأة السنوسية خصيصا، فهي بالتالي تترجم كمساهمة عملية منها في الحياة الاجتماعية. إن ما تحمله الحصيرة من عناصر الزخرفة.

كما يمتهن أهل المنطقة حرفا كثيرة، فاستخدموا الطين لصنع بعض اللوازم المنزلية كمقلاة الخبز(الطجين) والموقد (المجمر) والقدر. واستعانوا بالخشب لصنع بعض الأواني الخشبية كالقصعة لفتل الطعام والمثرد (عبارة عن صحن كبير يوضع فيه الطعام) والملاعق الخشبية. واستعمل الخشب كذلك لصنع بعض الآلات الخشبية كالمحراث الخشبي واستعملت الحلفاء لصناعة "الشواري". وأغدو والكسكاس والأطباق والنعال.

---

[1] - كيس كبير الحجم مصنوع من شعر الماعز يساعد على نقل الشعير والقمح بكميات كبيرة.

[2]- الحلفاء الخضراء في لهجة بني سنوس البربرية هي ((أرّي)) أما الحلفاء اليابسة هي ((ثيبرزي))، وفي اللاتينية Stipa tenacissima

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

كما اشتهرت المنطقة ببعض الحرف كنصا
كما نجد بعض الصناعات التحويلية كصناعة الزيت ا

ونجد في الثقافة السنوسية الكثير من الخبرات الشعبية ذات الطابع السنوسي كصناعة الأغذية والمأكولات الشعبية، وذلك بالاستفادة من ما تزخر به البيئة الطبيعية من معطيات ومواد متنوعة وغنية بقيمتها الغذائية. وفي هذا الصدد لابد من الإشارة إلي الخبرة التقليدية في تجفيف بعض الأطعمة ومعالجتها بحيث لا تكون عرضة للتلف أو التلوث خاصة اللحوم بأنواعها المختلفة.

وتشهد ألوان الفنون الشعبية في منطقة بني سنوس، اهتماما شديدا، وبالتالي التعابير الفنية التي تعيش حياة متكاملة باعتبارها كائنا حيا متجددا باستمرار في سياقه الشعبي.

1- الاحتفال بالمولد النبوي:

يحتفل بعيد المولد النبوي الشريف احتفالا كبيرا، من خلال النهوض الباكر للنساء والأطفال. فتقوم ربة البيت قبل بزوغ الشمس بوضع علم أبيض "باندو"[1] فوق سطح المنزل مع إطلاق الزغاريد بمساعدة بناتها. ثم تعد طبق "المرمز"[2] الذي يعد الأكلة المفضلة صباح يوم المولد، وتتصدق بطبق آخر لأطفال القرية الذين يتحلقون حوله، ويستهلكونه بشكل جماعي وسط فرحة عارمة. وفي مساء يوم المولد، يتم ذبح الديكة لتحضير أكلة الكسكس الذي يتناول بشكل جماعي بين الأهل والأقارب، وتعطير المنزل برائحة البخور.

ويحتفل أهل المنطقة بالمولد النبوي الشريف لمدة أسبوع، من 12 إلى 18 ربيع الأول حسب التقويم الهجري. وتقوم النساء في اليوم الأول بطبخ مأكولات خاصة مثل (تاقنتة)[3] وفي اليوم الموالي يقمن بزيارة المقابر وأولياء الله الصالحين، وفي المساء يقمن بالغناء والرقص وهنّ يرددن أناشيد دينية شعبية ويقمن بتوشيم أوجه وأيدي أطفالهن باستخدام الحنة.

تجتمع النساء في غرفة من المنزل أو فنائه مشكلات فضاء حلقيا، يتم فيه ترديد أذكار في مدح الرسول، واستحضار أهمية الذكرى وقيمتها، والإشادة بقيم المؤمن المتصدق والمحسن والملتزم بالدين وشعائره، واستحضار اليوم الآخر لطلب العفو والمغفرة من الله.

وذكر بعض الأعمال التي يعاقب عليها فاعلها شر العقاب، مثل معصية الله والسحر والنميمة وترك الصلاة. يتم ترديد الأذكار في قالب شعري من قبل الحاضرات من النساء التي تتزعمهن إحداهن المعروفة ببراعة الأداء والصوت والقدرة التعبوية والتأطيرية:

يا فاطنة[4] لا ترقدي حلي الباب،
وصنتي الليلة يزاد النبي،
صلى الله على نبينا يشفع فينا،
يا فاطنة لا ترقدي حلي الباب،

---

[1] - "باندو" لفظة ذات أصل إسباني من "Bandera" وتعني العلم والراية.
[2] - نوع من الكسكس رقيق الحب وهو عبارة عن حبوب الشعير الذي يحصد قبل نضجه النهائي.
[3] - خليط من الدقيق والزيت وزبدة البقر، وبعد طهيها توضع في إناء مع السكر فوقها.
[4] - يستعمل اسم "عائشة" في مناطق عديدة أخرى من تلمسان.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يامنة ولدت وحليمة ربات.

يكون المولد النبوي عيداً بحق، يلبس فيه الجميع الملابس الجديدة، ويطعمون الحلوى الخاصة بالاحتفالية، فضلاً عن «الكسكسي» الطافح بالخضار ولحم الدجاج، والشاي الأخضر المعطر بالنعناع، واللبن والتمر... وغير ذلك من عادات وطقوس احتفالية روحية ودنيوية يتزاوج فيهما الدين بالدنيا بأرقى تجلياته.

2- النفقة:

ترتبط مناسبات النفقة بدرجة كبيرة بالأعياد الدينية كعاشوراء وبمناسبة أول محرم وسيد المولود، وشهر رجب في اليوم السادس والعشرين منه الموافق لذكرى الإسراء والمعراج، ونصف شهر شعبان وشهر رمضان المعظم بنفقتين في الخامس عشر منه وفي السابع والعشرين؛ أي ليلة القدر المباركة، وعرفات و«الناير» [1].

يسبق يوم النفقة يوم يسمى بـ«التسويقة» حيث تباع فيها المواشي من أغنام وماعز وأبقار.

وتقسم الشاة بطريقة تقليدية على شكل ربع شاة أو ما يسمى بـ"الطابق" الذي يزن أكثر من خمس كيلوغرامات، وثلث أو ثمن الشاة وتختلف النفقة عن الوزيعة ويشترك فيها خمسة إلى ستة أفراد في شاة واحدة ويقتسمونها فيما بينهم ثم يبيعون الجلد والرأس والأحشاء بالعامية المحلية "الدوارة" لأنها غير قابلة للتقسيم.

كانت المطاحن في تلمسان تغلق أبوابها مدة ثلاثة أيام، وتتعطل الأفران العمومية طيلة الأيام التي تلي أول نفقة، ويسمى هذا اليوم «نفقة اللحم» و« تقام في بلاد القبائل بهذه المناسبة «ثيمشرت» توزيع اللحم = الوزيعة ، ويذبح في الأوراس الغنم والماعز.»[2]

3- الظاهرة الصالحية:

تعتبر ظاهرية الصالحية مجموع السلوكيات الدينية المرتبطة بالأولياء وبالمعابد التي تحوي أضرحتهم والأشياء والأماكن (الكهف، الشجرة، عيون الماء، الأحجار) التي هي منبع كل بركة وبالتالي فإن الولي هو الشخص الصالح الصدّيق القريب من الله. وأصل الكلمة من ولاء؛ أي قريب وهو أيضا الطاهر العادل العارف با.

تهدف طقوس وشعائر الزيارة والزردة والوعدة، التي تقام على شرف الولي الصالح في منطقة الخميس؛ بالأساس إلى الحصول على بركة الولي، ومن هذه الطقوس الزيارة، وتعني زيارة ضريح الولي الصالح الذي يمثل مجال "عبادة وتقديس" شعبي.

ولا تكمن أهمية الزيارة في الاعتقاد الشعبي فقط، في طلب الغفران والتكفير عن الذنوب بل أيضا في التخفيف من الخوف والألم والغم. وعندما يعقد الشخص النية على القيام بالزيارة يحمل معه الجاوي والشمع والبخور فيحرق البخور على شرف الولي الصالح

[1] – Ed .D'Estaing, Fêtes et Coutumes Saisonnières chez les Beni- snous, op.cit, pp 362-373.
[2] - G. Mercier, le Chaouia de l'Aurès, Paris, le roux ,1896 p.38

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ويشعل الشموع في الحرم إما بنفسه أو عن طريق الزائر ضحية بمناسبة الطواف حول حرم الولي.

تقام الوعدة أساسا لتكريم الأولياء الصالحين والتقرب من الله، وتتكرر العادة في العام مرتين أو ثلاثة، وأعظمها "وعدة الشيخ السنوسي" رغم وجود ضريحه في تلمسان، وهو الشيخ محمد بن يوسف بن عمر بن شعيب أبو عبد الله السنوسي الحسني(1428-1490م) « كبير علماء تلمسان وزهادها في عصره، عالم في التفسير والحديث وعلم التوحيد. نشأ بتلمسان ، أخذ عن الحسن أبركان ونصر الزواوي وغيرهما، أخباره كثيرة ذكر بعضها تلميذه **الملالي** في كتابه" المواهب القدسية في المناقب السنوسية " توفي بتلمسان عن ثلاث وستين سنة.»[1]

ويتناول فيها الكسكسى واللّحم، ويرفع الكبير والصغير أكفّة التضرع إلى الله عز وجل، بأن يسقي البلاد والعباد وأن يرفع البلاء النازل، وطلب الشفاء للمرضى والترحم على الموتى والدعاء لصالح الأمة الإسلامية.

كما أن طقوس احتفالية الزيارة والوعدة التي تقام على شرف الأولياء الصالحين تهدف بالأساس إلى الحصول على "بركة" الولي، والمتمثلة في مجموعة من الفضائل تمكن الزائرين من الحصول على العديد من النعم، توفر الإحسان والانسجام داخل العائلة وتنشر السلم داخل المجموعة الأسرية والقبلية.

وتعني " الزيارة " المزارة، وهي زيارة قبر الولي الصالح أو مكان كان مسرحا في السابق لحدوث شيء عجيب، وتحول فيما بعد إلي مجال عبادة وتقديس شعبي. وتكمن أهمية الزيارة في التخفيف من الآلام والخوف والغم وصولا إلى حالة الإحساس المبدع والورع المركز.

وتعتبر احتفالية الزيارة والوعدة تجمع احتفالي لها صبغة دينية، وتقام في شكل وليمة جماعية يضم الأتباع والمخلصين للولي في ذكرى ولادة أو وفاة أحد الأولياء الصالحين الذي تقام على شرفه أضحية جماعية(خروف، ثور، ماعز) ينتظر منها الحصول على البركة باعتبار أن الأضحية مشبعة بفضاء الولي و بكل الأشياء المقدسة المحيطة بحرمه.

4- ظاهرة التطواف:

لعب المسجد دورا كبيرا في قرى بني سنوس، وحظي باهتمام سكانها. فإلى جانب كونه مكانا للعبادة والصلاة، انفرد المسجد بدوره التعليمي، وشكل المكان المناسب لعقد

---

[1] - عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر: من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية،بيروت، لبنان، 1983، ص 180.
= من آثار الشيخ بن يوسف أبو عبد الله السنوسي ((عقيدة أهل التوحيد)) ويسمى العقيدة الصغرى و((العقيدة الوسطى)) و((شرح صغرى الصغرى)) في العقيدة و((شرح صحيح البخاري)) و((شرح الأسماء الحسنى)) و((شرح الجبر والمقابلة)) لابن الياسمين و((العقد الفريد في حل مشكلات التوحيد)) شرح للامية الجزائري و((مختصر في علم المنطق)) و((شرح كلمتي الشهادة)) و((مكمل إكمال الإكمال)) و((المقدمات)) في التوحيد و((شرح قصيدة الحباك في الاسطرلاب)) ... ينظر: أبو عبد الله السنوسي، شرح أم البراهين في علم الكلام تحقيق: مصطفى محمد الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.و- جمال الدين بوكلي حسن، الإمام بن يوسف السنوسي وعلم التوحيد، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الاجتماعات للنظر في شؤون القرية. وكانت الجماعة يتولى شؤونه، وغالبا ما يستقدم من خارج القرية.

كان الفقيه قبل أن يبدأ أعماله يتفق مع الجماعة على أجره السنوي الذي يسمى **الشرط**، يكون في الغالب عينا، إما قمحا أو شعيرا. وإلتزام الجماعة على التناوب بين أفرادها لأداء معاش الفقيه اليومي، ويتكلف أحد التلاميذ بجلبها، والإعلام القبلي بها، وكل من تخلف عن أداء ذلك المعاش يتعرض لعقوبة صارمة.

كان الفقيه يقوم بعدة مهام، فإضافة إلى إقامة الصلاة بالناس **(**ذزاجيث**)**، يتولى تعليم الصبيان**(**آسغار إيمحضان**)**، وكان يقوم أيضا بمهمة القضاء، والفصل في النزاعات بين القبائل والأشخاص، وكتابة العقود بين الأهالي من بيع وشراء ورهن. وكانت تخصص للفقهاء المقتدرين جوائز مالية ومنتجات زراعية.

كانت الجماعة تخصص للفقيه أيام عطلة وراحة، ليعود إلى بلده وزيارة أهله. وغالبا ما تصادف هذه الأيام المناسبات الدينية مثل: عيد الأضحى وعيد الفطر وعاشوراء والمولد النبوي...

يخرج تلاميذ المسجد، في إطار التكافل ومساعدة الفقيه، في أيام ما قبل العطلة، في موكب جماعي احتفالي يتقدمهم «القندوز» أو«آمحضار»[1] حاملا قفة «ذاقرابث» في يده، يجمع فيها الإعانات والمساعدات، وفي اليد الأخرى يمسك بعمود من الخشب أو القصب يهش به على الكلاب التي تحرس منازل القرى.

يطوف حفظة القرآن الكريم بمعية "القندوز" حول المنازل لجمع الحبوب[2]؛ ما يكفي الشيخ وعائلته سنة كاملة. وهم يرتدون ثياب بيضاء وعلى رؤوسهم طاقيات، مرددين في تجوالهم مدائح دينية.

ينطلق الطواف من المسجد، وينتهي عنده، وخلال مساره يردد آيات سورة الشمس[3]، وبين كل آية يتوقف، ليردد زملاؤه في الموكب صيغة: "اللهومامين" أي: "آمين ياأ□".

وفي أحيان أخرى، يردد أبيات مطلبية استجدائية، ومن هذه الأبيات ما يلي:

- الحمد □ الذي هدانا - اللهما آمين
- ولو ما علمنا ما جانا - اللهما آمين
- ضرب بصوتنا وحيانا - اللهما آمين
- يا رازق الوحداني لا تنسانا - اللهما آمين
- الحمد □ الذي هدانا - اللهما آمين
- لا تنسانا - اللهما آمين

[1]- القندوز هو تلميذ يختاره الفقيه لتولى مساعدته في جلب «النوبث رعواشا» التبرعات وتنظيم عملية التطواف حول المنازل قبل حلول العطل للحصول على المساعدات ويساعده أيضا في معاقبة التلاميذ الذين لا يقومون بمهامهم وواجباتهم في حفظ القرآن، فيتعرضون للضرب عن طريق الفلقة «آحمّر». وغالبا ما يكون القندوز أكبر سنا بين زملائه، وأكثر حفظا لسور وأحزاب القرآن الكريم.

[2] - يتم الطواف في فصل درس الحبوب **(**جويلية**)**.

[3] - سورة مكية، وآياتها خمس عشرة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- الحمد □ الذي هدانا - اللهما آمين
- بيضة .. بيضة .. بيضتي - اللهما آمين
- ألون بها لوحتي - اللهما آمين
- لوحتي للفقيه - اللهما آمين
- والفقيه للجنة - اللهما آمين
- والجنة مفتوحة - اللهما آمين
- فتحها مولانا - اللهما آمين

يقوم هذا الشكل التعبيري على مجموعة من العناصر الدرامية، والفرجوية. مثل الحوار والحركة والترديد والغناء وتلوين الصوت ومكونات سينوغرافية مثل: المكان والزمان...

يمكن التقريب بين هذه العادة وبين تلك التي كانت تقام قبل سنوات في تلمسان. كان تلاميذ المدارس القرآنية يقومون بجمع التبرعات لصالح معلميهم، يقودون أحمرة محملة بالمواد التي جمعوها. يضع أحد الطلبة على وجهه قناعا مصنوعا من قرعة مزودة بلحية وحاجبين وملطخة بغبار الجير. يسمى الطالب المقنع «بوبناني»[1] يحول شوارع المدينة، متبوعا بزملائه وهم يصرخون: بوبناني.

بوبناني هاهاه وثناني هاهاه وثلاثو هاهاه ورباعو هاهاه وخماسو هاهاه... وهكذا إلى غاية العدد عشرة.

يدخل، من غير أي استئذان، بوبناني كل بيت، وينام في فنائه. ثم يستنطقه زملاؤه الذين دخلوا معه قائلين:

-**الجماعة:** باش تقوم بوبناني؟(مقابل أي شيء تقوم من نومك يا بوبناني؟)

ويرد قائلا:

- **بوبناني:** بالشريحة[2] والكرموس والجوز الفروقي[3]
والرمان المشقوق[4] وفطور الطالب مالفوق[5]

فيقدم رب العائلة للطلبة خليطا من الفواكه الجافة وبعض الحبوب وقليلا من الدقيق، ويرد على عطائه هؤلاء الشباب منشدين:

لا إله إلا الله
هذا الدار دار الله والطلبة[6] عبيد الله
عمرها وطمرها[7] بجاهك يا رسول الله

---

[1] - يؤكد الشيوخ المستجوبون بأن الشخص المقنع كان يسمى ((بوبناني)) قبل مجيء الفرنسيين، حسب ما علموه من آبائهم وأجدادهم.
[2] - تين جاف مقطع شرائح.
[3] - الكبير السهل الكسر.
[4] - الرمان الذي تشقق من شدة النضج.
[5] - زيادة على غذاء معلم القرآن.
[6] - طلبة القرآن.
[7] - اللهم اجعلها معمورة وموفورة الرزق.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

فإذا لم يقدم أحد شيئا لبوبناني، فإن ذلك سوف يكون مرددين:

المسمار في اللوح مول الدار مذبوح

5- عادة عارفة:

تخلّد عادة عارفة في التاسع من ذي الحجة، حيث تجتمع الفتيات "العريفات" دون البلوغ ويطفن حول منازل القرية لجمع بعض المأكولات المحلية، وهن يرددن أغنية عارفة مباركة:

عارفة مباركة يا ميمونة حنَا، حنَا
أعطيني شوية دوز داركم يطلع مراحكم
بالمال والرجال الشياخ والكبار
أماما أعطيني شوية الله يبارك لك في أولادك!

كما تخرج الفتيات العريفات، وهنّ يضعن على وجوههن مساحيق العروسات، في مواكب جماعية أيام الجفاف لطلب الغيث وهنّ تطفن الشوارع، ويرددن إنشادات شعرية كلها توسلات إلى الله لرحمة الأرض بالمطر.

6- احتفالية المطر:

يعتبر المطر الشريان الحقيقي الذي يغذي الأرض ويبعث فيها الحياة لتطل بوجهها الأخضر الذي يعبر عن الطمأنينة والخير. ولا شك أن له مكانة هامة في نفوس أولئك الذين تربطهم به علاقة متينة، وبالنسبة لمواسم الزراعة وغرس الأشجار وللشرب أيضا.

ينتظر الفلاحون، بعد الانتهاء من زراعة المحاصيل الشتوية رحمة الله وبركة السماء من المطر، وإذا ما توقف المطر وانحبس لفترة تراهم يجتمعون صغارا وكبارا ونساء ورجالا مستغيثين إلى الله، يسوقون أمامهم الحيوانات من الغنم والماعز وصغارها فيختلط رجاؤهم بأصوات الغنم وصغارها.

وبعد ذلك يطفون بشكل مجموعات في شوارع القرية ويدخلون المنازل، فيقوم أصحاب المنازل برش الماء عليهن تيمنا بعطاء الله وكرمه. وإذا استجاب الله لدعائهم، لا تقدر فرحتهم بثمن ولا توازيها فرحة لأن موسمهم قد ضمن.

وقد أدى ذلك إلى انتقال هذا الشعور إلى نفوس الصغار من الأطفال الذين كانوا يستقبلون هذه الأمطار بالأغاني والرقصات التي تعبر عن الفرحة الكبرى بسقوط أول الغيث، فيجتمعون فرقا تحت أول قطرات المطر بعد أن يتم تشبيك كل اثنين أيديهما بعضا ببعض ليتحركا دائريا كل في اتجاه الآخر، وهم بذلك يرددون هذه الأغنية المعبرة :-

يا نو.. صُبي.. صُبي ما تصبيش عليا
حتى يجي حمو حويا ويغطيني بالزريبة
يا نو.. صُبي.. صُبي صُبي علي حوش جْدودي

وجدي ما عنده عْشى غير خْبيزة وبْصيلة
يا نو .. يا أم الخيران صبي علي حوش الجيران

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والجيرانوْ صيْة القرآن والنبي عليه السلام

يا نو.. صُبي.. صُبي صُبي علي حوش خالتي
صبي على قطايتي المدهونة بزيت الزيتون

يا أمه أعطيني نعاتي باش انْروحْ لْخالْتي
لخالتي البعيدة تعطيني عصيدة

يا مطر يا غالية صُبي لي على المزروعة
فيها راقدة زرّيعة تكبر وتولي سنبولة

يا نو.. صبي.. صُبي صُبي في عيدنا وزيتنا في دقيقنا
الله يخلي سيدنا يعطينا ويزيداشْ ويا

يا نو.. صبي.. صُبي صُبي على من زار وتاب
يشرب من زمزم ويْروى بجاه نبينا المختار

يانُوْ صُبي الوديانْ وخلي سواقينا غُرْانْ
بين الكرْمة والرُمانْ وتحت زيتون ليتامْ[1]

صُبي .. صُبي فوق البيرْ[2] أملي جْنانا بالغدير[3]
قصعتنا نمْلوها شعير نَرْحُوها نْديرُوها غْدى[4]

صُبي ، صُبي فوق الحيط وأمليحْواضْنا بالغيث
بالقلة نمْلى و الخيط ونسقي في سبيل الله

هذا ويتضح من كلمات هذه الأغنية القديمة تلك الوحدة والتآزر.

وتعتبر «بوغنجة» أو أسطورة المطر عادة طقوسية شعبية ويعبر الأهالي من خلالها عن طقوس اجتماعية يسعون من خلالها جلب المطر، حيث يقومون بتجمع في ساحة القرية أو أحد الأماكن العمومية، حاملين تمثالاً مصنوعا من القش أو القماش ومتجولين في موكب جماهيري بهيج مرددين بعض العبارات المخصصة لذلك:

بوغنجة دار العقاش يا ربي قوي الرشراش[5]
والجلبانة عطشانة واسقيها يا مولنا
والفول نو رْ وصْفار واسقيه يا بولنوار[6]

وكلها عبارات شعبية، يتمنى الأهالي بعد ترديدها نزول المطر بعد طول انتظاره، حتى يسقي حقولهم كي تنمو غلالهم وتمكنهم من العيش في سلام. وهذه العادة أكثر تعبيراً

---

[1] - الأيتام
[2] - البئر
[3] - الماء الممزوج بالتراب.
[4] - غذاء
[5] - الغيث
[6] - صاحب الأنوار

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

عما يمكن أن نسميه بالجنوح نحو التفسير اللاعلمي الأوساط الشعبية الجزائرية، وخاصة في الأوساط الر

يذهب الطلبة والشباب، حافيي الأقدام، عاريي الرأس، بعد المغرب، إلى أضرحة أولياء المنطقة ويطلبون المطر. ترمى الحجارة على أضرحة الأولياء، كما ينتف الواحد منهم شعيرات من رأسه ولحيته ويرمي بها عليها.

وتلعب العجائز والنساء والأطفال بكرة وملاعق – تزين بالحلل ملعقة كبيرة بمثابة دمية ويطاف بها في شوارع القرية وضواحيها – يستجلبون الفأل عن طريق نعجة سوداء تساق على واد تافنة وتربط بعيدا عن صغيرها. يرمى في الماء أحد أبناء سيدي الشيخ أو أحد الأشراف. ويتراش بعد ذلك عامة الناس بالماء . ويتقرب إلى الأولياء بذبح ثور أسود أو كبش أسود أو ديك أسود قرب أضرحتهم.

في سبدو وقريعن (صبرة) ومن أجل الاستسقاء ، تعلق السلاحف من أرجلها في أغصان الأشجار ، وتترك في هذه الوضعية المقلقة ، حتى يقضي الله بنزول المطر، رحمة بهذه الحيوانات البائسة.كما تطلق من قيدها إذا هي تبولت ، ففي ذلك إعلان عن سقوط قريب للمطر.

كما يردد الأطفال مقطعا غنائيا عندما يسألون الله أن ينزل المطر:

يا النو يا مولاتي صبي على عزلتي[1] ما يكلوا معيزاتي[2]
يا سبولة في الأغماد حن عليها يا جواد
يا رخلة في الأوداح[3] حن عليها يا فتاح

7- الناير:

تنقسم كلمة **أناير**(يناير) ذات الأصل البربري إلى قسمين: يَن وأيون، وتعني كلمة أيون شهر من أشهر السنة الفلاحية والذي يعتبر مباركا لكثرة الغطاء الطبيعي فيه. وتشير كلمة **ين** إلى اسم اليوم الأول الموافق لإثنتا عشرة (12) جانفي من السنة الغريغورية.

تصادف مناسبة «الناير» الثاني عشر من يناير من كل سنة وهي تمثل رأس السنة الفلاحية. يكون دخول شهر يناير متوازيا مع عرض كبير من الفواكه الجافة كالزبيب والبرقوق والتين، والمكسرات كالجوز واللوز والفستق، إلى جانب الحبوب كالقمح المسلوق والفول، وكل ما يمكن أن يشتهيه الصغار والكبار من حلويات وفواكه ومشروبات.

ومن العادات المرافقة للناير وبمناسبة السنة الفلاحية تحضير أكلات، يكون فيها «الكسكسي»[4] والدجاج على رأس أطباقها، إضافة إلى الرقاق والغرايف والفطير المشبع بزيت الزيتون. يطهى في كسكاس الحلفاء[5] بوضعه في فوهة قدر[1] به مرق[2] لتبخيره.

---

[1] - الزرع البائس.
[2] - لتجد ما تأكله ماعزي .
[3] - ملطخة الصوف بآثار الولادة أي حديثة العهد بالولادة.
[4] - أبلبول بالبربرية المحلية السنوسية.
[5] - أنفيف بالبربرية المحلية السنوسية، والقلال بلهجة تلمسان وندرومة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يذبح في الخميس بني سنوس في كل عائلة عد
ويعطى للمرأة المرضع أو الحامل دجاجتان. وفي
النساء الديوك ويأكل الرجال الدجاج. تسمن هذه الطيور مسبقا وحلال مدة طويلة. وتوجد نفس العادة في بلاد القبائل، لابد في هذا اليوم من تناول لحم الدجاج، ويحرصون الفقراء المدقعون، على تنقية أسنانهم بعظام الدجاج حتى يتمكنوا من شرائه.

تختلف الاحتفالات بعيد الناير بين قبيلة وأخرى لدى بني سنوس، لكن القاسم المشترك في احتفالاتهم: إعداد «القفة»[3] وطبق «الكسكسي» بالدجاج المسمى «دجاج العرب»، يعرف في كل أنحاء تلمسان بأسماء مختلفة فهناك من يقول له «مردود» أو«بركوكس» أو«طعام» ويوضع فيه بذر تمرة على أن يصيب السعد من وجدها أثناء الأكل.

تختلف مدة الاحتفالات من مكان إلى آخر « وهي في الغالب ثلاثة أيام. في تلمسان يسمى اليوم الأول يوم «نفقة اللحم» والثاني يوم « نفقة الكرموس» والثالث « رأس العام». ويقع في أول يناير من السنة اليوليوسية أي بتأخر 12 يوما عن السنة الميلادية. يصنع البركوكس من السميد الخشن (السميد الأحرش) بتحويله إلى حبيبات . ولا يوضع مثل «الكسكسي» في الكسكاس، بل يكتفي بطبخه في الحليب أو المرق مباشرة. [..] يترك من البركوكس في بعض المناطق، عند تناوله نصيب للجن في قعر القدر. كما يوضع منه شيء على الأثافي، وفي البئر وعلى عتبة الدار، وعلى الرحى (القرويشة). فإذا فضلت من البركوكس كمية كبيرة، فإنها تغطى ويوضع على الغطاء بعض الفحم والملح حتى لا يفسدها الجن.»[4]

يؤكل في تلمسان البركوكس كذلك في اليوم الذي يبدأ موسم الحرث . ومنه يحمل مالك الأرض إلى عماله في الحقل. ويوضع في أول ثلم (يرسمه المحراث) الخميرة والفول والرمان، بينما لدى بني سنوس يوضع :الخميرة والتين والرمان. وكان موسم الحرث يبدأ حسب بعض الشيوخ[5] مع الناير. يقال بهذا الصدد: خلِّ زيتونك للناير يضْمنْ لكْ الخسايَرْ ، أدخر أي زيتونك حتى يحل موعد الناير، فإن طلك يعوض لك نوعيا ما لحقك من خسارة كميا.

يتبادل الجيران في مدينة ندرومة صحونا مملوءة بالبركوكس، وكان يحمل المسلمون الفواكه والسفنج للأسر اليهودية التي يعرفونها، وتمنحهم هذه الأخيرة في المقابل الرقاقة (وهي أقراص خبز تصنع من عجينة لا ملح بها ولا خميرة)، خصوصا في يوم ما يسمى عندهم عيد الرقاقة.

---

[1]- تايدروث بالبربرية المحلية السنوسية.
[2]- ثيسي بالبربرية المحلية السنوسية.
[3] - تعني القفة في الاصطلاح الرمزي السنوسي هنا، كل ما يتم تحضيره من مأكولات مثل البيض واللوز والحلويات والزبيب والرغيف أو الخبز...
[4] - محمد مأمون حمداوي: بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية)، المرجع السابق، ص8.
[5] - استمارة االبحث.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وتوضع، في تلمسان، أربعة أحجار صغيرة بالحليب، كل حجر ملح مغلق بقشرة جوز (عازلة) و الأولى: يناير وفبراير ومارس وأبريل. ويقال أيضا:

إلارْواتْ [1] فنايرْ انقصْ منْ الخْمايرْ [2] وزيدْ فالمْطايرْ [3]
وإلا مارْواتْ شي زيدْ فالخمايرْ وانقصْ مَنْ المْطايَرْ

ويتمّ بالمناسبة تحضير «الشرشم» وهو قمح مهشم. تضع النساء ولمدة أيام القمح والفول والحمص في الماء لتليينه، وعندما تنتفخ هذه الحبوب، تطهى في ماء قليل الملوحة. وعند وضع الحبوب في الماء تعقد ربة البيت النية بأن تكون السنة (منتفخة) أي حسنة بانتفاخ الحبوب إلى أقصى درجة ممكنة. بهذا الصدد يقال:

كُلْ الشرشم لا تحشمْ ربي عالمْ ما دسينا شي
قُمْ تسلفْ لا تتوهرفْ قاع الحلة ما فيها شي؟

ومعناه: كل الشرشم بلا خجل ، يعلم الله أننا لم نخف شيئا آخر من الطعام أفضل منه.
انهض واطلب الإعارة ولا تخدع (بهذا القول) أحدا، أفي الحلة كلها لا يوجد شيء آخر(من الأكل أفضل من الشرشم)؟

ويتمّ تحضير صاع كبيرة من الفواكه الجافة أو ما يسمى بـ«لمخلط»والمتكوّن من التين المجفف أو ما يعرف بالعامية المحلية «رْمُوسْ يابَسْ». والجوز واللوز والفول السوداني والبندق والتمر والزبيب والحلويات والمرطبات وغيرها من الفواكه، ويلتف أفراد العائلة حول الصاع «الميدونة» وتقوم ربّة البيت بالتوزيع على الجميع أكياسا تسمى «زوادة».

ما زالت المداشر والقرى متمسكة بما يسمى بالتويزة، حيث تقوم العائلات بتقديم تبرعات مالية توجه لشراء عجول وخرفان يتم ذبحها وتوزيع لحومها على العائلات المعوزة، تبركا للمولى عز وجل لجعل السنة الجديدة سنة خير وبركات. خاصة وأن يناير يصادف موسم الانتهاء من حملة الحرث والبذر وهو ما يجعله بنكهة خاصة عند الفلاحين الذين يحضرون بدورهم أكلة مميزة بالتين والزيتون المجفف مع حبات الرمان الشهية وقليل من العسل المصفى ويخرجونها هدية أو صدقة، ومن تقاليد المنطقة كذلك قص شعر الأطفال الذين يبلغون حولا كاملا عند حلول يناير لأول مرة .

ويكون الاحتفال بالناير ما بين منتصف شهر ديسمبر ومنتصف شهر يناير، ويرد البعض هذا الاحتفال في هذا التوقيت أنه يأتي في نهاية فصل الخريف ونضج جل الثمار، ولهذا فإن «الناير» يعني الاحتفال بنضج كل الثمار. وأعتقد أن ما يرجح هذا التصور هو أن مسألة الاحتفال تركز بالأساس على الثمار والفواكه وخصوصا الجافة منها.

يتزامن «الناير» ، أول شهور "السنة الأمازيغية" مع تعاقب الفصول ومختلف أطوار حياة النباتات التي تحدد أوقات العمل الزراعي لكل موسم زراعي.

---

[1] - إذا سقيت الأرض بالماء(المطر) .
[2] - مخزون الحبوب.
[3] - غرس الحبوب في الأرض المسقية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ويعتقد السنوسيون أن من يحتفل بعيد الناير ب
وشر الحسد. ويرمز الاحتفال بالناير إلى الخصوبة،
والتفاؤل بالعام الجديد، و« يذبحون في هذه المناسبة ديكا، يفضل أن يسمن بالحبوب أمام عتبة البيت، ليكون أضحية الناير لإعداد عشاء ليلة الناير **(ايمنسي)**، يقدم لإكرام الضيوف في هذه المناسبة. وعلى الضيوف وأفراد العائلة أن يأكلوا حتى الشبع، وتقوم الأم على رعاية هذا التقليد لدى أطفالها بأن يشبعوا وإلا جاءت عجوز تملأ بطونهم بالتبن والهشيم، لذا يتبارى الأطفال على الشبع خوفا من تلك العجوز.»[1]

وفي بعض المناطق يحسب حساب الأموات من عشاء الناير بأطباق وملاعق على المائدة كأنهم بين أفراد العائلة، ويقام في بعض القرى باليومين المواليين للناير بإعداد طبق "أوفثيان" وهو حساء من الحمص والقمح والفول، إلى جانب حلويات تقليدية وسكريات وفواكه جافة للتفاؤل بسنة طيبة.

يستقبل الناير، الذي يحتضن احتفاليات «شاخ» و«آيراد» و«حمار الكرموس» بالجديد والحلو والطيّب والعناصر الزوجية. وهي ترمز جميعا للخصوبة والرفاه والسعادة. وتستقبل السنة الجديدة، بالخضرة المجلوبة من الغابة والحقول، وتتخلّلها أغصان بعض الأشجار المرّة المذاق مثل الدفلى والبلوط والزيتون. لتكون السنة الجديدة خضراء وتمرّ دون مرارة[2]. ويمتنع الأهالي خلال الأيام الثمانية التي تسبق الناير عن شرب اللبن الحامض . كما لا تصنع الزبدة في هذه الفترة . ويمتنع عن وضع التوابل في البركوكس

يستقبل العام الجديد بالجديد، متمثلا خصوصا في جعل كل أسرة دارها نظيفة الغرف والفناء والأثاث، احتفاء بالناير واستبدال أثافي الموقد القديمة بأثافي جديدة، مع كسر بعض الأواني الطينية التي استخدمت خلال السنة بأواني طينية أو فخارية جديدة.

يمثل كسر الأواني عادة وقائية لدفع الشر، يكسر الناس الماعون " باش يلقى الباس" أي لكي يواجه ويعترض الأذى الذي يهدد العائلة.

ويكون الاحتفال بالناير ، الذي يرمز للخصوبة والازدهار، بإقامة طقوس تسمى بـ«**آسغل**» لإبعاد الجوع وسوء الطالع وللتفاؤل بالخير ووفرة المحاصيل، كما يعد الناير فرصة لإقامة حصيلة عامة ولتجديد النفس لمواجهة متطلبات الحياة ويعتقد الناس بأن من يحتفل بالناير سيبعد عن نفسه عين السوء وعواقب الزمن.

يحمل الأهالي – عند اقتراب الناير - إلى المدن الحليب وسيقان الدوم[3]، بغرض بيعها. ويمنح الفلاحون هذه الأشياء نفسها إلى من هم في خدمتهم والذين يعطونهم مقابل ذلك بعض الفواكه. هكذا فإن السنة سوف تكون بيضاء(رائقة) كالحليب وخضراء كالنخيل. وهي في بلاد القبائل توضع في الحقول المبذورة بأغصان الدفلى لطرد الحشرات. ولدى البدو الرحل تلقى على الخيام الأعشاب الخضراء.

---

[1] - مروان فاتح قاديري، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، المرجع السابق، ص 39.
[2] - يسود في مثل هذه العادة، المعتقد أن اللون يأتي بمثله و يأتي الذوق بعكسه.
[3] - يقابل كلمة "دوم" في البربرية كلمة "يلاون" ، وفي اللاتينية كلمة Chamoerops humilis .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أما سكان **بني بوسعيد**[1] فيفرشون بالأعشاب التي تنام عليها. وفي تغطى في تلمسان أرضية الم **صبرة**[2] يجمع الأهالي ليلة الناير أوراقا من أشجار متنوعة والريحان ونباتات أخرى ويضعونها خلال الليل في جرار مملوءة بالماء على ضوء القمر، ثم يغتسلون بهذا الماء. إنهم يتوقعون أن هذا الفعل يبعد عنهم الأمراض والآفات والوهن والعين الشريرة والحظ السيئ.

يأكل بعض سكان تلمسان وندرومة في اليوم الثاني من الناير لحم رؤوس الكباش ويقال: اللّي يَاكُلْ الرَّاسْ فْنَّايرْ يبقىرَاسْ . أي من يأكل بمناسبة الناير لحم رأس الغنم يبقى رفيع القدر، رئيسا على قومه.

- الناير و"السنة الأمازيغية":

تحتفل الجزائر بأربع مواعد لإحياء أربع غرر لسنوات جديدة: فالاحتفال الأول يتم للسنة الميلادية الذي يوافق 01 جانفي **(**التقويم الغريغوري**)**، ثم الاحتفال بالسنة الهجرية في أول محرم**(**التقويم الهجري**)**، والاحتفال بغرّة السنة البربرية في 12 جانفي **(**التقويم البربري**)**، وغرة السنة الترقية و شهرها الأول "سبيبة " الذي يوافق عاشوراء **(**التقويم الترقي**)**.

توافق سنة 2007 ميلادية – على سبيل المثال- سنة 1427 هجرية وتوافق سنة 2957 بربرية. بينما تستعمل الجزائر تقويمين رسميين فقط؛ التقويم الهجري والتقويم الغريغوري.

يصادف الثاني عشر من شهر جانفي من كل عام "رأس السنة الأمازيغية" و الناير هو أول شهور السنة الأمازيغية التي بدأت تأريخا حسب الأمازيغ عام 950 قبل الميلاد.

يعتبر يوم 12 يناير عند الأمازيغ في الجزائر « بداية السنة الأمازيغية التي تسمى **ثابورت** أو **سقاس**؛ أي باب السنة، ويسمى اليوم الأول من السنة الأمازيغية بالناير حيث يتزامن مع تعاقب الفصول ومختلف أطوار الحياة عند النباتات التي تحدد أوقات القيام بالأعمال الزراعية والفلاحية وكذلك موقع النجوم.»[3]

وبحلول الناير تبدأ الرزنامة الفلاحية وهي فترة ما بين طوري دوران الأرض حول الشمس المتمثلة في الاعتدال الربيعي والانقلاب الشتائي خلال السنة. وهذا ما يفسر اتباع الفلاحين للطقوس ذات العلاقة بالنشاطات الزراعية لكل فصل.

إن التقويم الأمازيغي تقويم مبني على التقويم الشمسي عكس التقويم العربي المبني على التأريخ القمري. ويمتدّ التقويم الفلاحي على مدى إثنى عشر شهرا مجزأة إلى فترات تختلف حسب الظروف المناخية وكذا الغطاء النباتي الطبيعي الذي يكسي الأرض.

---

[1] - دائرة في شمال غرب تلمسان.
[2] - دائرة في غرب تلمسان.
[3] - مروان فاتح قاديري، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، المرجع السابق، ص 34.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يعتبر الناير عمود السنة أو بابها وهو اليوم الأول من مرحلة الليالي السوداء، وهي مرحلة الصقيع والجمو[illegible] وهي مرحلة الجوّ المعتدل والجميل. ومن الأقوال المأثورة في الناير: إذا جاك الناير رْمي لفتك معالحْدايرْ.

ويعتبر الناير مناسبة فلاحية يحتفل بها في الكثير من النواحي الجزائرية تيمنا بمجيء سنة فلاحية جيدة خضراء، وليست مقصورة على المناطق البربرية. فحتى سكان " لبيض سيدي الشيخ " يعدون الشرشم وهو القمح المطبوخ؛ ويأكلونه حتى تأتي السنة بـ«الصابة»؛ أي بمحصول قمح جيد، كما تقسم رمانة على أعضاء الأسرة، والرمانة عادة فينيقية رمز للخصوبة الزراعية.

يذكر **الأب داليه** J.M.Dallet صاحب أهم قاموس للهجة القبائلية حديث، في مادة يناير Yennayer ما يلي: « أول شهر من التقويم الفلاحي الشمسي، تقويم جوليان، أول يوم من هذا الشهر، يقوم فيه الناس بتناول شربة يناير على لحم قرابين الديوك أو الأرانب، ويدخل هذا اليوم ضمن ما يسمى بأيام العواشير، التي تعتبر قبل كل شيء أياما دينية، من التقاليد المتداولة، فمقولة قبائلية تقول: إن الماء الذي ينزل في يناير ينغرز في وهج حرارة غشت؛ أي أغسطس.»[1]

يقول **رونيه باسيه** R.Basset المستشرق الفرنسي « لقد علّم القرطاجيون البربر الزراعة، فالبربر يكسرون الرمانة على مقبض المحراث، أو يدفنونها في أول خط للحرث، تفاؤلا بأن سنابل الحبة المبذورة ستأتي كثيرة بعدد حبات الرمانة، وهي عادة مستمدة من ثقافة قرطاج، فالرمانة عندهم رمز للخصوبة»[2].

وثقافة قرطاج ثقافة عربية قديمة مثل ثقافة الأمازيغ، كل هذا يشير أن يناير عادة جزائرية بعيدة عن العرقية، مرتبطة بالأرض والزراعة وبخاصة زراعة القمح، تستبشر بشهر يناير الذي يأتي بالماء من خلال ثلوجه وأمطاره، فينبت الزرع ويدر الضرع، فتأتي الغلال وفيرة ويعيش الناس في رخاء.

يختلف أصل الاحتفال بهذا العيد في مصر، مثلا، ويصنفه **بن الحاج العبدري** مع أعياد أخرى مثل «خميس العدس»، و«مولد عيسى»، و«عيد الزيتونة»، وهي أعياد قلد فيها المسلمون أهل الكتاب « ويعلمون أنها مواسم مختصة بأهل الكتاب.»[3] وفيما يخص الناير، فإن مسلمي مصر يكونون قد قلدوا الأقباط« لأنهم اكتسبوا ذلك من مجاورة القبط ومخالطتهم بهم»[4] الذين يحتفلون بعيد النيروز« فتشبهوا بهم في فعل النيروز»[5] ويقدم **المقريزي** وصفا جيدا للنيروز في كتاب الخطط.[6]

---

[1] - J.M.Dallet, Dictionnaire Du Dialecte Kabyle : Yennayer, A. Jourdan, Alger 1913, p 8.

[2] - René Basset, Mille Et Un Contes, Récits Et Légendes Arabes 1er Volume Editions, José Corti, Collection, Rien De Commun, Paris 2005, P 141.

[3] - ابن الحاج العبدري، كتاب المدخل، (دون دار نشر)، 3 أجزاء، الجزء الأول القاهرة، 1320هـ ، ص 175.

[4] - ابن الحاج العبدري، المصدر السابق، ص1.

[5] - ابن الحاج العبدري، المصدر السابق، ص 76.

[6] - المقريزي، كتاب الخطط، (دون دار نشر)،جزآن، الجزء الأول، القاهرة 1270هـ، ص 49.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني: الاحتفاليات الآيرادية:

يرتبط الفلكلور السنوسي بطقوس ذات فعل جماعي يمثل توظيفها بشكل درامي مؤسس في مؤديات تمثيلية تصويرية سمعية وبصري جمالية.

تعتبر مدينة الخميس أشهر مكان لاحتفالات الكرنفال والتخفي وراء الأقنعة، خاصة بعد اكتشاف مزاياه السياحية وموارده المالية. فالناس يحبون الاحتفالات العامة في الشوارع والسياح يتمتعون بالفضول لرؤية أهل البلد وهم يحتفلون ويتمازحون ويبتهجون لرؤية الاستعراضات الآيرادية.

يتميز كرنفال آيراد بارتداء مختلف أنواع الأقنعة والتخفي بها، لعلاقتها بعادة تلطيخ الوجه باللون الأسود في طقوس السحر البدائية. لكن القناع في بني سنوس فقد مع مرور الزمن جزءا من طابعه الأصلي وصار أداة تنكر في الأشكال التعبيرية الشعبية فتحول دوره إلى نوع من المحاكاة التهكمية. واستعمله البعض لإخفاء شخصيته.

ويظهر القناع بأشكال فنية متقنة، فهو مصنوع من الجلد أو الورق المقوى، وهي مادة مصنوعة من عجين الورق ممزوجة بالغراء وغيره من المواد يجري طلاؤه بالأبيض قبل الرسم النهائي عليه مما سمح لهم بصنع الأشكال والوجوه الضخمة.

تتكون بني سنوس من أربع مناطق هي: الخميس أين يحتفل **بآيراد**، العزايل أين يحتفل **بالشاخ** وبني بحدل حيث يحتفل **بحمار الكرموس** والكاف حيث يحتفل بهم جميعا.

أولا:- احتفالية الشاخ:

تقام آيرادية الشاخ في منطقة العزايل وخاصة في بلدية تفسرة. وهي عبارة عن عرض فرجوي يغيب فيه المتن المسرحي ويصبح الغناء والرقص لغة تخاطب يتكلم بها الممثلون.

واحتفالية الشاخ هي، على عكس الآيرادية، سلطة الحيوان في قناع الإنسان؛ أي أن شخصيات "الحيوان" هي التي تتقنع كاريكاتوريا بوجوه الإنسان.

ثانيا:- احتفالية حمار الكرموس: [1]

وهي عروض سباق الحمير في الطرف الآخر من المنطقة. حيث يرتدي المتفرجون قناع القرية المعروف **حمار الكرموس** الذي يعبر عن إنسانية الحيوان ويقوم الركبان بألبستهم التقليدية القديمة وأقنعتهم الخشبية بسباق الحمير وضرب البرود. ثم تملأ " شواري" الحمير مع نهاية السباق بمختلف أنواع المكسرات والحلوى والفواكه المجففة، ليقوم أطفال "حمار الكرموس " تناقضا، بتوزيعها على كبار القرية.

تختلف الاحتفالية التي تحمل نفس الاسم **حمار الكرموس** في مدينة ندرومة، عنها في بني سنوس، و« يسمى الشخص المقنع الرئيسيبالمْسيحْ، فهو يحمل قناعا مصنوعا من جلد الأرنب ويضع على رأسه كسكاسا مزينا بالريش. ويعلق له في عنقه عقد مصنوع من قوقع الحلزون(أغلال أو ببوش). يرقص المسيح يرافقه زميل يضرب على طبل مصنوع من

[1] - حمار التين.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

قدر جديد مثقوب يغطي فوهته جلد. يتبع المسيح شـ
أمام الأبواب ويسمى هذا الشخص حمار الكرموس.»

ثالثا:- احتفالية آيراد:

يتضمن **موسم آيراد** في مدينة الخميس معان شتى: فهو يحوي السوق والزيارة؛ أي الاحتفاء بزيارة أولياء الله الصالحين، فضلاً عن كونه المعرض والمهرجان والعرس. وتتضافر هذه الفعاليات لتنشئ فضاءً فريداً تمتزج فيه الأسطورة بالخيال وبالتراث الشعبي والعادات الاجتماعية القبلية المغرقة في القدم. ويتم بصورة احتفالية (درامية) تمثيلية.

يعتبر موسم آيراد مناسبة للمّ الشمل وإيجاد نوع من التواصل بين أفراد المجتمع. ويضم عرض الاحتفالية رموز الخصوبة، فإنّ «ثيوكاوين» أوالعدد الزوجي سوف يلازم الخبز المحشو باللوز والزبيب المصنوع للمناسبة، فتكون أقراص الخبز بأعداد زوجية. فالمعتقد السائد هو أن الذي يفرح في هذا الاحتفال يقضي عامه الجديد سعيدا. لذلك يمتنع عن كلّ عمل من شأنه أن يحول دون المشاركة في الفرح، على أن تجعل الأيام الأخيرة في السنة القديمة خاصة بإتمام الأعمال المشروعة فيها مثل نسج الحصير.

إلى جانب ذلك يحرص على حميمية الأسرة ووحدتها، مع وحدة أشيائها المادية، ويجعل الاحتفال بالعام الجديد موسما لذلك. فلابدّ أن يعود - بمناسبة الناير - كل غائب إلى أسرته، ولحثه على العودة يسود الاعتقاد أن الذي لا يعود يزداد ضلالا وضياعا في السنين القادمة أو أنه بكل بساطة يموت.

هذا بخصوص وحدة الأفراد مع بعضهم بعضا، أما بالنسبة لوحدة الأسرة بأشيائها، فتمتثل في ذلك الطقس الذي تمارسه ربّة البيت مع طيورها الداجنة، ورب البيت مع الأنعام، وتتمثل كذلك، في الامتناع عن الإعارة وإعادة الملح والنار والخميرة والأواني المنزلية واسترجاع الأواني المستعادة.

ترتبط ظاهرة تمثيل آيرادبالتحوّ لات والتغيّرات التي يعرفها المجتمع في تطوره عبر التاريخ. وهي من الظواهر الفريدة، التي لا نجدها إلا في مدينة الخميس بمنطقة بني سنوس. بحث تمثل أقدم العادات وأبرزها، والتي تمكنت من نسج علاقات، خدمت الممارسات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وممارسات الفرجة الفنية والتمثيلية.
وتجاوزت ظاهرة أيراد كونها كرنفالا يحتفل به في رأس "السنة الأمازيغية"، إلى كونها مدخلا حساسا لترقية وتطوير الفنون التمثيلية والدرامية.

كان جميع سكان بني سنوس يتنافسون في مشاهدة احتفالية العروض شبه المسرحية لآيراد. التي كان يستمر عرضها أياما عديدة. ولعلّ آيراد كان في رأيهم ظاهرة تلقائية وعادية عندما كانت ترعاها الأهالي، إذ كان في حياتهم من الضّرورات الباعثة على البهجة والسرور. لقد نشأت الآيرادية من الاحتفالات والأعياد الدينية والعادات الاجتماعية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانوا ينشدونها، ومن المواكب التي كانوا يقيمونها وهم يضربون بالصّنوج النّحاسية ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة. وبما أن أكبر قوة يفتخر

[1] - R.Basset, Nedromah et les traras, Paris, Leroux, 1901, p 25.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ويخاف منها الإنسان السنوسي هي الأسد (آيراد)، ا
منه أنّ الأرواح الشريرة تخاف هذه القوة التي لا تقهر

إن موضوع تمثلات Représentation وكذلك مماثلات Simulations آيراد موضوع واسع وعريق في القدم. فالأصالة في الإيماءات والتعابير الجسديّة والصوتيّة وارتداء الملابس ووضع الأقنعة والتوابع المختلفة عند مجتمع "الخميس" قديمة جدّا، ترجع إلى أزمان السكان القدامى.

يستلهم الآيراديون احتفاليتهم من الأقاصيص الخرافية والفلكلور والحكايات الرمزية ذات المغزى الأخلاقي. ويتخذون مادّتهم من الواقع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويلتقطون خصائص البشر وصفات الأفراد، فيجمعون هذه الخصائص والصفات كلّية أو مركبة ويجعلون منها مادّة لآيرادياتهم المسرحية.

تعتمد الاحتفالية الآيرادية السنوية على الموضوع المرتجل وعلى الأصوات والحركات والرقص، ومزج ذلك بالتمثيل الصامت والطقوس الدينية.

وقد جاء - على مر الفترات - التحام فنون الأداء في الظاهرة الآيرادية، في ميادين التمثيل والتقنع والتنكر والغناء والموسيقى وما لاحق بها من سينوغرافيا ومكملات وملاحق ورقص وأشعار.

يعود تطور ظاهرة تمثيل آيراد بالدرجة الأولى إلى الاهتمام الذي كان يوليه سكان الخميس لهذه الأشكال من التعابير الفنيّة والفرجة الإيمائية، من خلال الاحتفالات والمسابقات والألعاب والحلقات التي كانت ولا زالت تقام.

فالآيرادية في جوهرها، ذلك النشاط التمثيلي الخالص، والمعادل للطقوس الدينية المتعلقة بفكرة الوساطة بين العالمين، المقدس والمدنس والروحي والمادي، الذي يبرز عادات وتقاليد الفضاء السنوسي، في شكل عروض تمثيلية وجسدية، لم تكن لها قبل ظهور **المخابر** والفرق المسرحية الآيرادية؛ أي علاقة بالممارسة المسرحية ذات النسق أو البناء الأريسطوطيليسي التي تعني شكل تنظيم العرض المسرحي اعتمادا على تجسيد الحدث وليس سرد الأحداث.

تعتبر الآيرادية ساحة اجتماعية Aire Sociale، وهو ذلك الشعور بأن الإنسان جزء من مناسبة اجتماعية ما، أو من واقعة ما، تحدث الآن أمامه، وهي لا تعرض الواقع كما هو دائما، إنها تشير إليه بلمحة أو بحركة أو بتعبير.

هكذا فإنّ **آيراد** قرى الخميس و**شاخ** العزايل و**حمار كرموس بني بحدل** تصبح عروض بني سنوس كلّها، وللكاتب أن يجتهد في إبداع احتفالية جديدة انطلاقا من احتفالية بطلها آيراد أو الأسد، واحتفالية بطلها الشاخ واحتفالية أبطلها أطفال حمار الكرموس.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الثاني
فرضيات دراسة أصل الآيرادية

المطلب الأول: فرضيات المدرسة الفرنسية الأنتروبولوجية.
أولا:- فرضية أوغيست موليير ا.
ثانيا:- فرضية أدموند داستان.
المطلب الثاني:- الفرضيات التاريخية والموسمية.
أولا:- الفرضية التاريخية.
ثانيا:- الفرضية الموسمية.
ثالثا:- رأي شخصي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لا شكّ أن كلّ مجتمع محكوم بظروف عص
والسياسية التي تؤثر في صياغة عاداته وتقاليده وفنو
أعماق التاريخ التلمساني السنوسي. وهي مرتبطة بالتحوّلات والتغيّرات التي عرفها المجتمع في تطوره عبر التاريخ.

يعود تطور ظاهرة تمثيل آيراد بالدرجة الأولى إلى الاهتمام الذي كان يوليه سكان الخميس لهذه الأشكال من التعابير الفنيّة والفرجة الإيمائية، من خلال الاحتفالات والمسابقات والألعاب والحلقات التي كانت ولا زالت تقام.

كان الدافع الأول لظهور العمل الفني الآيرادي[2] تهدئة النفوس وإراحتها، وتفهّم كل ما يجري من أحداث، والحَثّ للعمل في سبيل الخير والأفضل والابتعاد عن كل ما هو مضر بكيان المجتمع، وضبط النفس والتحلي بالفضائل والإنفاق في سبيل الله.

عرف المسرح الآيرادي نقلة نوعية بدءا من سنة 1999، بتنظيم الملتقيات والمهرجانات والمشاركة في التظاهرات الثقافية والفنية والأسابيع الثقافية داخل الوطن وخارجه. حيث وجدت الفرق الهاوية مجالا واسعا لممارسة هوايتها، خاصة وأن مديرية الثقافة بتلمسان تكفلت بتنظيم مهرجانات وتربصات مسرحية آيرادية أثرت تأثيرا بالغا على تكوين جيل من الممثلين والمسرحيين الآيراديين الذين يمهدون لانبعاث مسرح آيرادي.

يستنطق المسرح الآيرادي، بوصفه تعبيرا فنيا، معاني الروابط بين الثقافة والبنية الاجتماعية، وبين الثقافة والفرد والفعل الجمعي. وترتسم هذه العلاقة كالتالي:

1- إيجاد ثقافة مسرحية آيرادية تأخذ من النموذج الأريسطوطيليسي وبخصوصيات حداثية، وممارسة ما يشبه "الأساس المشترك" أو الالتقاء عند المنطلقات المشتركة، عبر مراحله التالية:

- ولادة المسرح القديم مع الأسطورة، والمسرح المعاصر من اقتباس الواقع.
- تنحدر المسارح من تمازج الثقافات والحوار مع هذه الثقافات.
- تريد المسارح رفع الحاجز بين عالم الأدب وعالم المسرح وتقنيات إنتاج الفرجة.

2- تطويع الكتابة المسرحية إلى **الأصول** المسرحية العالمية، ومع ظواهره المسرحية وتراثه.

3- المراهنة على القيمة الإنسانية، قيم الجمال والعدالة والتسامح والحوار والحق في الاختلاف والتلاحق الحضاري وجعل الثقافة بكل عناصرها ثقافة إنسانية.

---

[1] - التمثيل هو الرغبة في التعبير عن الخوالج النفسية، ومحاكاة الأنواع البشرية وغير البشرية، وتحليلها تحليلا دقيقا حتى تفي بالغرض لظهور تفاعلات الغير، والاحتفالية عبارة عن عرض تمثيلي وتجسيدي.

[2] - رغم تجريدها من العناصر الدرامية الأساسية تبقى احتفالية آيراد عملا فنيا إبداعيا، وهي صورة أخرى للمسرح، تتمثل في العرض المتنقل الذي يتشكل في الشوارع والميادين والأسواق والأرياف والمنازل.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

4 - توسيع دائرة الحضور الحداثي في الكتابة المسر
للحداثة، أو الانتماء للحساسية الجديدة بوعي قديم مغلو

لقد عرف المسرح الآيرادي المغامرة الكبرى لتأسيسه في الثمانينات من القرن الماضي. وكانت هناك بوادر هذه النشأة قبل هذا التاريخ، لكن لا يمكننا اعتبارها بداية جادة للمسرح الآيرادي، ذلك أن كل بداية حقيقية مشروطة بتوافر حدّ أدنى من العناصر التي تعتبر مقياس لتأسيس حركة ثقافية.

لقد وُضعت عدة **فرضيات** لدراسة أصل ممارسات آيراد التقنعية التي تقام، ويحشد لها جمهور كبير لمشاهدة لوحاتها والتي بقيت – حسبها - متأثرة إلى عهد بعيد بنماذج من العروض القديمة، كالكوموس اليوناني[1] والاحتفال المصري القديم.

وتحدث جميع هذه الطقوس في مدة إثنتي عشرة يوما **(**بين أول جانفي وثاني عشر منه**)**، وتكون مشحونة بالمعاني الاجتماعية والتضامنية والدينية والفنية التي تبلغ أوجها في يوم 12 جانفي. بحيث ترمز مواكب واحتفالات التقنّع إلى التحول الزمني. وقد أفاد من هذه الملاحظة كل من كتب عن الموضوع تقريباً، بوصفها دليلاً على أن هذه الاحتفالات أعياد وثنية قديمة تحتفي بتجدد الطبيعة التي التحمت مع التقويم الإسلامي.

[1] - احتفالية يونانية تعتمد على التنكر والرقص والغناء والفكاهة واللهو والارتجال في الحوار والأداء.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول: فرضيات المدرسة الفرنسية الأنتروبو

يؤكد **مرسيا إلياد** أن تنامي التفكير في أصل
للإيديولوجيات المادية في الغرب خلال القرن التاسع عشر. ففي سياق كتابه "الحنين إلى الجذور" تحدث عن ظاهرة سماها بـ "هوس الأصول" حيث أكد أنه « خلال هذا العصر، كانت التأريخات الغربية كلها مهووسة بالبحث عن أصول الأشياء وبخاصة الطقوس الاحتفالية. فأصل وتطور شيء ما تحول إلى مستنسخ تقريبا. هناك علماء كبار كتبوا عن أصل اللغة والمجتمعات الإنسانية والفن والمؤسسات، والأجناس [...] بحيث يمكن القول أن هذا البحث عن أصول المؤسسات الإنسانية والإبداعات الثقافية يمدد ويكمل البحث عن أصل الأنواع لدى عالم الطبيعة، وحلم عالم البيولوجيا بالإمساك بأصل الحياة، ومجهود عالم الجيولوجيا وعالم الفلك من أجل فهم أصل الأرض والعالم. يمكننا، من منظور سيكولوجي، أن نكشف هنا نفس الحنين إلى "البدائي" و" الأصلي" »[1]

وتعني كلمة أصل مفهومين« فهي من جهة، تعني البداية وتشير إلى مرحلة أولية في الزمن التاريخي، كما تحيل من جهة أخرى، إلى الطبيعة باعتبارها أصلا ممكنا على طول الزمان[..] إن هذا المعنى المزدوج لكلمة " أصل" يجمع، إذن، فلسفة التاريخ مع فلسفة الطبيعة: فبصعودنا مع مسار التاريخ، لدينا حظوظ لإيجاد إنسان ما يزال قريبا من حالة الطبيعة. »[2]

واتخذت "الأصول" عند المسرحيين مظهرين أساسيين : أصول ذاتية وأصول غير ذاتية. تنتمي الأصول الأولى للتقليد الغربي نفسه حيث اعتبرت بمثابة نماذج مثالية لمسرح بدائي، ومنها على وجه الخصوص: المسرح اليوناني ومسرح القرون الوسطى ثم المسرح الإليزابيثي. « وفي سياق العودة إلى هذه الأصول الذاتية ينبغي وضع عودة المسرح الغربي خلال هذا القرن إلى"الكوميديا المرتجلة" التي تؤدي وظيفة مزدوجة: الأولى كميثا وفردوس مفقود بالنسبة لمسرح يبحث عن أصوله، والثانية كنمط فيه خصائص أسلوب مسرحي كانت تبدو إشكالية ومتناقضة عن طريق الممارسة»[3]

أما الأصول غير الذاتية فتعود بالأساس إلى ثقافة الآخر؛ وقد اتخذ البحث عنها وجهات متعددة ترجمها سفر المسرحيين أنفسهم إلى مختلف البقاع التي يعتقدونها بمثابة "أرض الأصول". فلجأ المسرحون الغربيون «عندما استنفدوا أدواتهم في التعبير الفني المسرحي التي كانت بحوزتهم، إلى مناطق وبلدان العالم الثالث بعامة، وإلى القبائل القديمة بخاصة، كشعوب شرق آسيا وأفريقيا وجنوب أمريكا، وبعض الجزر النائية، فدرسوا وحللوا أدوات وطرائق ونظم التعبير لدى تلك الشعوب والقبائل، من طقوسية يومية وموسمية، فنقلوها واقتسموها فيما بينهم، سعيا منهم وراء معرفة الألم البشري الأول، والصرخة الأولى والإيماءة الأولى، وصدمة الحياة والموت. ذهب آرتو ARTAUD[4] إلى شعوب شرق

---

[1] - Mircea Eliade - La Nostalgie Des Origine, Edit Gallimard,1971, P. 81-82.

[2] - Henri gouhier - Antonin Artaud, l' essence du théâtre ,librairie philosophique J.Vrin 1974, p 108.

[3] - منيعي حسن، المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1992، ص 6.

[4] - من أشهر مؤلفات آرتو:

-1964 le théâtre et son double, paris idées / Gallimard

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

آسيا وقبائل مالي وماليزيا وإلى المكسيك ، و**كروتوفس**
إلى أفريقيا وإيران فأخرج "منطق الطير" والماهابارا
نحو الشرق وأمريكا اللاتينية. وتطلع آبيا[1] APPIA Adolph وغريغ GORDEN CRAIG [2]
Edward وعاش الفيلسوف البنيوي ستراوس STRAUSS فترة من الزمن لدى قبائل
بدائية، ودرس دوفينيو DUVIGNAUD [3] قبائل الشامانيك في سيبيريا.»[4]

إن أدوات التعبير وطرائقه موجودة في الحياة اليومية، والتعبير الجمعي والاجتماعي كان موجودا قبل المسرح ولا يزال خارجه، ثم تحول نحو المسرحة كمحاولة للتعبير عنه فنيا. وهنا يصبح التعبير الفني تعبيرا عن التعبير في الحياة، والعمل من خلال هذا المنظور يبدأ من خلال الحاضر(الحياة اليومية) مستلهما الماضي (التراث) على الأقل. فهي استمرار بطريقة ما للتراث والتقليد المدونين والشفويين والممارسين حسيا، بل إن تلك الأدوات (حسية كانت أم كلامية) يتم بها استظهار التراث والتقليد، وبها يتم تحققهما مع ما يشوب ذلك الاستظهار والتحقق من انحرافات وتحريفات وزيادة أو نقصان من جراء الاختلاط والتثاقف والتأثر بين الشعوب والجماعات.

---

[1] - يعتبر أدولف آبيا 1862- 1928 من كبار المخرجين المسرحيين السويسريين الذين قضوا حياتهم في السعي من أجل مسرح حي، ومن أهم مؤلفاته:

-1895 la mise en scène du drame wagnérien, paris, Léon Chailley
-1921 l'œuvre d'art vivant, paris – Genève, atai – billaudot
-1954 « acteur, espace, lumière, peinture », in : théâtre populaire n°5, jan- fev
-1963 la musique et la mise en scène, berne, société suisse du théâtre

[2]- من أهم مؤلفات غريغ:

- 1905 De l'art du théâtre, Paris, Lieutier, librairie théâtrale.
- 1964 le théâtre en marche, Paris, Gallimard.
- 1964 critique et création littéraires en France au XVII ième siècle

[3] - من مؤلفات دوفينيو:

-1965 l'acteur – esquisse d'une sociologie du comédien, paris Gallimard

[4] - أوجينيو باربا، أنتروبولجيا المسرح، ترجمة: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1995، بتصرف.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أولا:- فرضية أوغيست موليراس uste Moulieras

تجعل طبيعة الرموز والعناصر الأخرى في هذه الاحتفالات من هذه الفكرة واردة تماما، إذ نجد في كل مكان محاولات التوفيق بين المعتقدات المتعارضة على الصعيدين الديني والثقافي.

هذا ما ذهبت إليه المدرسة الفرنسية الأنتروبولوجية لشمال أفريقيا، التي أصرت - في دراساتها المختلفة التي تتضمن عنصر التقنع - على مفهوم "البقايا الحضارية"[1] وتعمل مثل هذه المقاربة، بصورة آلية، على عدم الربط بين الاحتفالات الوثنية والإسلامية، أوأنها حينما تعترف بوجود الأواصر بينهما، تنفي خصوصية الإسلامية، لتقارن الظاهرتين بالمعنى الذي تزعم أنه موجود في الأولى؛ أي الوثنية. ويُلاحظ أن مثل هذا الرأي لا يحجب دلالة كل احتفال فحسب، بل الأخطر من ذلك أنه يخفي معنى تعايشهما في العملية الطقوسية ذاتها.

وصف **أوغيست موليراس** حدث كرنفال منطقة الجبل(بني سنوس تلمسان)، بأنه فعاليتان: جولة البحث، التي يطلق عليها المؤلف اسم " الاستجداء"، وسلسلة من المشاهد التي يؤديها أمام المنازل مجموعة من الممثلين جميعهم من المسلمين الذكور الذين يتنكرون بمختلف الشخصيات التراثية. ويستمر كلا الحدثين ليشكلا حدثاً كاملاً بدلا من عمليتين منفصلتين. ويقوم سكان القرية، وهم الجمهور أيضا، باللحاق بهم لدرجة أنهم يندمجون في الدور أحيانا، فيرجموا إحدى الشخصيات، أو أكثر، بما تقع عليه أيديهم. وتأخذ هذه الشخصيات المقنّعة كل ما يعطى لها، وتمثل مشاهدها أمام كل منزل.[2] و«يجري الكرنفال مرة واحدة في السنة ويدوم ثلاثة أيام ويتزامن مع عيد الأضحى. وفي اليوم الأول ينتشر الممثلون المُقنَّعون في القرية عند الظهيرة تقريبا ثم يبدأون جولة الاستجداء ليتلقوا بعدها ما اختار الناس إعطاءه لهم: خبز، لحم، بيض، دجاج، قمح... ولا حاجة للقول أن القرية بأسرها تسير في أثرهم، تحيط بهم، تبدي إعجابها بهم، تطلق صيحات المرح عند سماع طرفة أكثر بذاءة من غيرها»[3]

ثانيا:- فرضية أدموند داستان: Edmond D'Estaing

كتب بتفصيل المستشرق الفرنسي في بداية القرن الماضي مقالا طويلا عنوانه "يناير عند بني سنوس" وهم مجموعة من البربر جنوب غربي تلمسان، نشرها في المجلة الإفريقية واستهلها بخمس صفحات تروي بلهجة بني سنوس البربرية وبالخط العربي احتفالات يناير، خلاصتها كما ثبتها الكتاب في جمل عربية كتبها بنص المقال الفرنسي، نورده فيما يلي: « يوم نفقة اللحم.. يوم نفقة الكرموس .. إنهم يجمعون في مساء بداية اليوم ورق الشجر الأخضر على أنواعها حتى الريحان والبرواق وبوقرعون والخروب والسانوج

---

[1] - البقايا الحضارية أو العناصر الحضارية مصطلح أطلقه الأنثروبولوجي "تايلور" وتشمل عناصر حضارية كانت ذات أهمية لمجتمع ما، فقدت الكثير من أهميتها مع تبدل الزمن وذلك لتبدل وظائفها. لكنها ظلت باقية على الرغم من ذلك. ينظر: لوسي مير، مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة: شاكر مصطفى سليم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1983، ص 355.

[2] - Auguste Moulieras, Islam maghrébin contemporain op. cit, p p 232-247

[3] - Auguste Moulieras, op. cit. p 611.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والكروش والدرياس والعرعار، وينشرونه على سطو
في ندرومة يأكلون في اليوم الثاني رؤوس الغنم ويق
رأس؛ أي يبقى إنسانا عاليا.. في تلمسان يعدون شربة لحريرة بالكروية وهم يقولون: شهد يا الكروية ما تموت شي يهودية.. وتعد النساء الشرشم؛ أي القمح المطبوخ وهن يتغنين بالبيتين:

كل الشرشم لا تتحشم ربي عالم ما دسينا شي
قم تسلف لا تتهورف قاع الحلة ما فيها شي

ويتردد طلبة القرآن على البيوت طالبين الأكل في هذا اليوم وهم يرددون لا إله إلا الله، والبيتين:

هذا الدار دار الله والطلبة عبيد الله
عمروها وثمروها ابجاهك يا رسول الله

وإذا لم يتلق الطلبة شيئا يرددون: المسمار في اللوح، مول الدار مذبوح، شبرية معلقه، مولاة الدار مطلقه.. وتكتحل النساء عيونهن بالكحل.. وإذا سقط سن صبي في هذا اليوم تردد أمه: يا سنينه يا بنينه، تخرج لوليدي سنينه، بجاه مكة والمدينة، ورجال الله كاملين»[1]

يرى أدموند داستان أن هذه الظاهرة مستوردة من الحضارة المصرية نتيجة مخالطة البربر للأقباط وذلك عن طريق التجارة البرية. فنفس الظاهرة تقريبا موجودة عند قدامى المصريين، لكنها أدخلت ضمن إطارها الارتدائي عناصر جديدة، واحتفظت في نفس الوقت بجوهرها الأصلي. وتتمثل هذه العناصر الجديدة، في عدم استخدام الشخص الذي يمثل آيراد في مصر، قناعا كما هو الحال عند البربر، بل: يكتفي بتلطيخ وجهه بالجير والطحين ويضع لحية من الصوف و يلبس رداء أحمر، ويضع على رأسه قبعة طويلة، كما يرتدي أغصانا خضراء من النخيل؛ ويبدأ التجوال في شوارع المدينة رفقة مجموعة من الأتباع. لأن فكرة **الكرنفال** عند هؤلاء ارتبطت في أذهانهم بالتجربة الغربية والفكر الغربي.[2] و« حسب أدموند ديستان فإن الناير بدئ الاحتفال به في العصور الوثنية قبل الميلاد بعد اختلاط البرابرة بالفينيقيين في العهد القرطاجي، وكانت ديانتهم الوثنية، ثم في العصر الروماني انقلبوا إلى الديانة النصرانية ثم دخلوا الإسلام بعد الفتوحات. لكن رغم ذلك علقت في ذاكرتهم عادات ألفوا معاقرتها لأنها ارتبطت بموروثهم التاريخي كالاحتفال بحلول السنة البربرية الجديدة . »[3]

[1] -Edmond D'Estaing, L'Ennayer chez les Beni-Snous, op. cit p57.
[2] -Edmond D'Estaing, op. cit. pp 51-70.
[3] - محمد مأمون حمداوي، في تحقيقه لكتاب أدموند دستان وبلحجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2000، ص و.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني:- الفرضيات التاريخية والموسمية

أولا:- الفرضية التاريخية:

تعتبر الفرضية التاريخية أن آيراد يرمز إلى معركة انتصار الأمازيغي على الفراعنة ويخلده. ويعكس هذا الطقس حدثا تاريخيا، يحدث بدون انقطاع منذ 2957 سنة الموافق لسنة 2007 ميلادي؛ أي قبل ميلاد المسيح بـ950 سنة. كما يعني أيضا أن الأمازيغ أدركوا أهمية التأمين الغذائي في أية مواجهة للعدو الخارجي.

تعود حكاية رأس السنة الأمازيغية حسب الباحث الأنثروبولوجي الجزائري بن حجي سراج في مقالتيه "الاحتفالات بالنار في بني سنوس"[1] و"الشتاء لدى فلاحي بني سنوس"[2] إلى يوم انتصار الملك الأمازيغي ششانق على الملك رمسيس الثالث من أسرة الفراعنة عام 950 قبل الميلاد، عندما عزم الملك رمسيس على احتلال شمال أفريقيا، وحسب اعتقاد الأمازيغ أن المعركة دارت رحاها في منطقة (الرمشي أوبني سنوس) قرب مدينة تلمسان في الغرب الجزائري، حيث يقام سنويا كرنفال آيراد/الأسد، ربما مقارنة قوة ملكهم شيشانق وسلطانه بسلطان الغابة الأسد.

إن كلمة شقشاق هي تحوّل من اسم الملك البربري ششناق الذي ينتمي إلى أصول بربرية هاجر إلى ليبيا وسكن هناك. وفي فترة تواجده احتدمت الحروب بين المجتمع الليبي والفرعوني المصري في سنة 950 قبل الميلاد. حيث جمع ششناق القائد البربري أكثر من 7500 بربري من المجتمع الليبي آنذاك وحارب الجيوش المصرية التي تفوقه عددا، وانتصر عليها. وعليه أنشأ الملك ششناق أسرة حاكمة في مصر، وحمل اسمه من طرف خمس ملوك مصريين من أصول إفريقية ينتمون للأسرتين الحاكمتين الـ22 و23 بجنوب مصر في سنوات 929-950 قبل الميلاد.

تنقلت عبر القرون قبائل أمازيغية التي كانت تسمى اللوبية أو الليبية فأقامت بدلتا النيل، وقد « تمكنت العناصر الليبية البربرية المستقرة في أهناسيا بالفيوم في مصر والتي تسميهم النصوص المصرية بالتحنو، من تقلد وظائف هامة في هذا الإقليم حتى ظهرت شخصية قوية فيها هو شخصية ششناق الأول، الذي تمكن من الوصول إلى عرش مصر، وتأسيس الأسرة الفرعونية الثانية والعشرين، وذلك سنة 950 قبل الميلاد. وكان قبل وصوله للعرش يحمل لقب رئيس المشاوش العظيم، وهي تسمية ترجع في أصلها إلى منطقة شط الجريد جنوبي تونس، وقد دعم ششناق مركزه في حكم البلاد بتزويج ابنه من ابنة آخر ملوك الأسرة الحادية والعشرين المصرية في تانيس، وبهذه الطريقة أوجد لأسرته حقا شرعيا في الوصول إلى عرش الفراعنة، ولم تكن كل من الأسرتين الليبيتين في تاريخ مصر القديم الثانية والعشرين والثالثة والعشرين أجنبية بمعنى الكلمة، بل لقد تأثرت هذه العناصر البربرية بالحضارة المصرية المتفوقة في ذلك الوقت بالنسبة إليهم، مع الاحتفاظ ببعض العادات البربرية»[3] واستمرت أسرة ششناق البربرية الأمازيغية تحكم مصر الفرعونية أكثر من قرنين على رأس الأسرتين 22 و23 وبعض المؤرخين يذهب إلى

---

[1] - Benhadji Serradj, Les fêtes d'ennayer au Beni – snous, op. cit.

[2]- Ben hadji Serradj, Hiver chez les paysans de Beni – snous, op. cit.

[3] - رشيد الناضوري، المغرب الكبير، دار النهضة العربية، بيروت ، 1981،ج1، ص96.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الأسرة الرابعة والعشرين أيضا، بحيث يعتبر « شـ
بدور هام منذ زمن في الدلتا، أسس أسرة ليبية 22
الليبيون كهنة لأمون بطيبة»[1]

وقد ساهم الأمازيغ في بناء الحضارة الفرعونية الراقية بواسطة ششناق وأعقابه، متجاوزين ما وصفهم به المؤرخون اليونان والرومان بأنهم كانوا مجرد قادة جيوش وحروب بعيدين عن البناء الحضاري، فإن « تبادل الهجرات كان يتم بهذا الحوض الحضاري من الشرق إلى الغرب ومن الغرب إلى الشرق بشكل طبيعي، جاءت هجرات قحطانية عرب عاربة من اليمن السعيد قبل آلاف السنين وكونوا التجمع الأمازيغي بشمال إفريقيا بعد أن ذاب عنه الجليد، وزحف الجفاف على الجزيرة العربية، وتحركت القبائل الأمازيغية في الألف الثانية قبل الميلاد من الغرب إلى الشرق وسكنت دلتا مصر وحكمت مصر الفرعونية وساهمت في حضارتها بالقرن العاشر قبل الميلاد، وجاء الفينيقيون العرب من بلاد الشام بالألف الثانية قبل الميلاد وساعدوا إخوانهم الأمازيغ في الخروج من العصور الحجرية، وأدخلوهم التاريخ، ونقلوا لهم أساليب زراعية وصناعية كانت سائدة بالمشرق، كصناعة الزيت من الزيتونة التي كانت شجرة برية غير مستأنسة بالمغرب قبل مجيئهم، وكذلك غرس شجرة التين».[2] وفي القرن السابع الميلادي جاء من المشرق العرب المستعربة بالرسالة الإسلامية واندمجوا بإخوانهم الأمازيغ العرب العاربة، وفي القرن العاشر الميلادي توجه جيش فاطمي يتكون من مائتي ألف جندي من قبيلة كتامة الأمازيغية ففتحوا مصر، وبنوا القاهرة والأزهر الشريف، وتزوجوا بمصريات وكونوا المجتمع القاهري، وهاجرت قبائل بني هلال من اليمن وتنقلوا على امتداد عشرات السنين حتى وصلوا صعيد مصر، ومنه هاجروا إلى المغرب العربي بالقرن الحادي عشر الميلادي واستقروا فيه، وكونوا مع إخوانهم الأمازيغ القحطانيين النسيج الاجتماعي العربي المسلم. إذن فقد كان دور ششناق الأول وأعقابه وحدويا يجسد وحدة الوطن العربي مشرقا ومغربا، هب على رأس قبيلته الشواش البربرية فأنقذ مصر من سقوطها بين أيدي الأحباش.

[1] - وليام لانغر، الموسوعة التاريخية، ترجمة: حلمي شعراوي، الجزء الأول، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة، 1998، ص 45.

[2] - René Basset, Mille et un contes, récits et légendes , op. Cit, p 141.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- الفرضية الموسمية:

يرى عبد العزيز محبوب[1] أن آيراد كغيره من الطقوس الفلاحية التي تحتفل بمناسبة الموسم الزراعي في الناير مرتبط بواد تافنة وواد الخميس المتواجدان بمنطقة بني سنوس. والهدف من الظاهرة طرد الأرواح الشريرة التي تجلب سوء الحظ للموسم الزراعي والقضاء عليها. وبما أن أكبر قوة يفتخر ويخاف منها البربري هي الأسد أو آيراد استعمل قناعا وارتدى لباس الأسد ظنّا منه أن هذه الأرواح تخاف من هذهالقوّة التي لا تقهر.[2]

ثالثا:- رأي شخصي:

يوجد في التراث الشعبي مظاهر "ما قبل المسرحية" شعبية، إذ لا مسرح دون نص مسرحي، و في المسرحية نعول دائما على النص، لأنّه العماد الأساسي والركيزة الأولى، أما التمثيل أو ما قد يشابهه فليس بالحكم، لأنّ بوادر التمثيل كثيرة في حياتنا اليومية، ولربّما كان أحسن مسرح هو الحياة الإنسانية نفسها.[3] وأرجح أن الظاهرة الآيرادية قد نشأت:

1- من **الصمت الإنساني**، وتواجدت عندما كانت أهالي المنطقة لا تستطيع أن تعبر عن نفسها أو تقول كلمتها ضد بعض حكامها، ولهذا لجأت إلى استعمال الاحتفالية كأداة للتعبير الأدائي والتمثيلي عن آلامهم.

2- لعل الموسم الزماني الذي تقام فيه الاحتفالية واقتصاره على الناير، هي الفكرة التي أوحت لبعض الدارسين بولادة الآيرادية في حضن الدين والطقس. وأن آيراد كشكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، يقتضي كذلك التقمص لتجسيد الشخصيات والمواقف. وكان الجمهور يتسلّى في تلك الأوقات بفن آيراد وعروضه الشيّقة في قرى بني سنوس خاصة في الكاف والعزايل والخميس ومدا شرها وأسواقها وتبث فيه روح الانتماء إلى العرض والشعور بأنه في خلوة مع ما يقدم وينجز.

3- نشأ العرض من الطقس، وأنه انسلخ عنه شيئا فشيئا[4]، في حين حافظ طويلا على طابع قدسي. وعليه احتفظت الآيرادية بجوهرها المرتبط بالدين[1] وأشكاله التعبيرية من طقوس وأساطير وعبادات.. إلخ.

---

[1]- ولد عبد العزيز محبوب في 17 أفريل 1959 بمدينة الخميس. يعشق المسرح إلى درجة أنه نقله معه إلى بيته، وصار يعيشه طقساً يومياً لا يمكن التنازل عنه، فهو إضافة إلى عمله كأستاذ للغة الانجليزية ومخرج مسرحي ما زال يعمل لخلق قاعدة مسرحية داخل مدينته(بني سنوس) التي يحبها ويساهم مع ثلة من عشاق المسرح في إيصال صوت المسرح الآيرادي من خلال إقامة ملتقى سنوي للآيرادية.
بدأ بتفعيل دور المسرح الآيرادي وقدم العديد من الأعمال المسرحية الآيرادية التي نالت العديد منها جوائز المهرجانات التي شاركت فيها ولعل أبرزها جائزة مهرجان الربيع البليدي عام 1992 حيث حصل على جائزة أفضل عرض مسرحي عن "الأسد" بعدها شارك في تأسيس جمعية الذاكرة السنوسية وقدم عدة أعمال أبرزها آيرادية "الحراز" وآيرادية "من أعماق آيراد" التي شارك من خلالها بمنتدى المسرح الاحتفالي لمدينة سيدي بلعباس عام 1994.

[2] - عبد العزيز محبوب، ظاهرة آيراد في الذاكرة السنوسية، محاضرة ألقيت في أسبوع عادات وتقليد بني سنوس من11 الى14 مارس2000 بدار الثقافة تلمسان. وهي عبارة عن مخطوطات غير مطبوعة تناول فيها الباحث كرنفال آيراد واستخدامه لقناع الحيوانات الوحشية كآليات رمزية لاستعراضاته، وقيام الاحتفالية على مساعدة الفقراء والمحتاجين...

[3] - ما يسميه رئيف خوري " شيئا من ممثل، شيئا من تمثيل"، التعريف في الأدب العربي، ج2، لجنة التأليف المدرسي، بيروت 1957 ، ص188.

[4] - حدث أول تمثيل للعرض الدنيوي في مدينة أثينا عندما مثلت فيها مؤلفات أوربيدس وأرسطو فانيس وبدأ الانتقال من الطقس إلى العرض الدنيوي في اليونان في القرن الرابع قبل الميلاد.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

إن الانتقال في الظاهرة من المحاكاة الخالصة [illegible] جذورها التاريخية فكانت تسمية الأبيات الفيسينية[2] تطلق في روما قديما على تمثيليات ذات طابع مميّز يمتزج فيها الرقص والموسيقى والغناء مع عناصر تؤدى تلاوةً أو سردا. فهناك « طريقان يؤديان لظهور فن ما في أمة ما: الطريق الأول هو النمو الذاتي داخل الأمة نفسها. أما الطريق الثاني فهو الانتقال، فإن الفنون كنتاج إنساني تنتقل من أمة إلى أمة و من مكان إلى مكان، و لكن ليس عن طريق النقل الحر المباشر و إنما طريق الانتقال المستجاب له داخل الأمة الناقلة. »[3]

ولد المسرح الجزائري، على غرار المسرح العربي من النقل والاقتباس، ولذلك فعلينا أن نحافظ على شكل هذا المسرح، أما روحه وأسسه فعلينا أن ننقلها من تراثنا المتواصل المتواجد، الذي لا يخلو من العنصر الدرامي المتحرك الذي يشكل الصورة للمسرح الحديث. وكان الارتحال هو المحرك الأساسي للمحاكاة الشعبية، أما الجانب الأدبي (النص) فهو على غرار ما يحدث دائما في مثل هذه الظواهر لم يظهر كعنصر فني.

ولا تنفرد منطقة تلمسان ببعض هذه المظاهر الاحتفالية التمثيلية، وإنّما هو أمر مشترك بينها وبين غيرها من المناطق الجزائرية وبينها وبين غيرها من الأصقاع المغاربية والعربية.

إن تمثيل آيراد بوصفه مادة خام، ليس مسرحا بالمعنى الذي يجري به العمل في المسرح الإيطالي والذي يقوم على الأسس الأرسطوطيليسية والأوروبية. فليس هناك نص كتبه مؤلف، وليس هناك مخرج تسلم نص من المؤلف وتدارسه مع الممثلين والتشكيليين والسينوغرافيين وغيرهم قبل أن يقدم للجمهور عرضا مسرحيا متكاملا.
العرض الآيرادي لم يعد ليعرض في مسرح محدد ذي معمار خاص، وليس سلعة تجارية يحصل عليها المتفرج مقابل ثمن التذكرة، إنه ظاهرة تمثيلية مفترض فيه أنه نابع من الجماهير وأنه يطرح حوارا بين الجماهير والممثلين الذين يفترض فيهم أنهم أفراد من الجماهير، ولذلك فإنه ليس لعرض آيراد بداية محددة أو موعد محدد **يرفع فيه ستار**[4].

---

[1] - يكون الانتقال أساسا من العبادة إلى الطقس ومن الطقس إلى العرض.
[2] - فاسينيوم كلمة يونانية تعني العين الشريرة.
[3] - الحجاجي احمد شمس الدين، العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1987 ص75.
[4] - على غرار هذا نشأ المسرح الحكواتي الذي يرفع شعار "لا نرفع ستارا". و يقول في هذا الصدد، المخرج والكاتب المسرحي اللبناني روجي عساف: " لا نرفع ستارا وليس لنا موعد محدد نبدأ فيه العرض".

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الفصل الثاني
الجغرافية الزمنية الآيرادية

المبحث الأول:- المجريات الآيرادية
المطلب الأول: - تحضير مجريات الآيرادية:
المطلب الثاني: آيراد اليوم الكبير (ثامغرا)

المبحث الثاني:- دراسة العرض الآيرادي
المطلب الأول: - تحليل بناء النص/ العرض الآيرادي المؤسس
المطلب الثاني:- دراسة سوسيو سياسية لظاهرة آيراد الاحتفالية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تدوم مدة العروض الآيرادية، ومن خلال ما تبقى من
- الأيام الثلاثة الأولى من **01** إلى **03** يناير: وتعرف
- اليوم الرابع ويوافق **04** يناير: وهو يوم العرضة (الدعوة).
- اليومان الخامس والسادس ويوافقان **05** و**06** يناير**:** ويتم فيهما ترتيب اللقاء الكبير.
- اليوم السابع ويوافق **07** يناير:ويدعى يوم التبخيرة**.**
- اليوم الثامن ويوافق **08** يناير: ويسمى آيراديات السوق**.**
- اليوم التاسع ويوافق **09** يناير: ويتمثل في طقوس الخصب بالحناء**.**
- اليوم العاشر ويوافق **10** يناير: ويجسد الآيرادية الصغرى**.**
- اليوم الحادي عشر ويوافق **11** يناير: وبعرف بعينوز آيراد**.**
- اليوم الثاني عشر ويوافق **12** يناير: آيراد ثامغرا؛ أي آيراد اليوم الكبير.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الأول
المجريات الآيرادية

المطلب الأول: - تحضير مجريات الآيرادية:
أولا:- الترتيبات الأولية.
ثانيا:- الآيرادية الصغرى وشعائر المرور إلى الآيرادية الكبرى.

المطلب الثاني: آيراد اليوم الكبير (ثامغرا) .
أولا:- شخصيات العائلة الآيرادية.
ثانيا:- شخصيات القوى المختلفة.
ثالثا:- شخصيات بناء العرض.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول: تحضير مجريات الآيرادية:

أولا:- الترتيبات الأولية:

1- الآيام التحفيزية:

تمثل الأيام الثلاثة الأولى من يناير الآيرادية التحفيزية، يقوم فيها بعض المهتمين، تطوعا منهم وقبل الانطلاقة الرسمية لمجريات آيراد الاحتفالية، بتحفيز أفراد المجتمع المحلي للاستعداد وتحضير الألبسة والأقنعة. كما يقومون بالاتّصالات الحثيثة بمن يؤدّي دور "لمقدم".

2- يوم العرضة: (الدعوة)

يقوم في اليوم الرابع من يناير القائمون من كبار الشأن دعوة "الوجوه" والأصدقاء من خارج بني سنوس لحضور العروض الآيرادية.

3- ترتيبات اللقاء الكبير:

ويخصص اليومان الخامس والسادس للتحضيرات وترتيبات اللقاء الكبير، واقتناء ضروريات المشاركة في عروض الاحتفالية والناير.

4- آيرادية التبخيرة:

تقام آيرادية التبخيرة يوم في اليوم السابع من يناير. فلقد ولع السنوسيون، على غرار كل الجزائريين بالبخور حتى أصبح أحد مظاهر حياتهم اليومية، بما للطيب من دور كبير في حياة المجتمع. فقد استعملوه في شتى المناسبات كالعيدين والمولد النبوي الشريف وموسم آيراد. وهم يقبلون عليه لأنه نابعا من تراثهم، لاسيما دهن العود وعرق الصندل وعرق الزعفران وعرق العنبر وعرق المسك وعرق الحنة والياسمين وغيرها. ويصنع البخور من مواد عديدة كالعود والزهور المجففة ونبات الصندل الذي يستخدم كعنصر أساسي في صناعة البخور.

يتحول المخلوط بتأثير حرارة الجمر على المواد العطرية المكونة لها، إلى دخان عطري جيد الرائحة، ويستعمل لذلك مباخر أو مجامر ذات أشكال وألوان متعددة تعمل على الجمر الطبيعي.

ينتشر البخور في يوم "التبخيرة" في جميع مناطق مدينة الخميس، حيث يقوم "البخارون" المقنعون بإشعال النار في موقد طيني وفي فترتي الصباح الباكر والغروب، فيتفاءل السكان برائحته المميزة. ويعتقدون أن رائحة البخور تبارك المكان حيث تطرد الشياطين والأرواح الشريرة.

يحمل البَخَّار المقنع على كتفه قفة فيها كميات من البخور والفحم، ويحمل في يده مبخرة تتصاعد منها الأبخرة ذات الرائحة النفاذة. ويقوم بالطواف حول الشوارع والمنازل ومدارس الكتاتيب والمقاهي والحمامات، لتبخيرها وطرد الشياطين. كما يحرص أصحاب المحال التجارية على وضع "المبخرة" أمام المحل وذلك لإعطائه رائحة مميزة، فعندما يدخل الزائر يبتهج لرائحة المكان ويزداد بركة. فالبخور مادة ذات رائحة طيبة تحرق من أجل إسعاد الآخرين وإدخال السرور إلى قلوبهم.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وتستخدم النساء نوعاً من البخور اسمه "الف
النساء يتقنن في صناعة الفاخر ويعرفن جيداً مكون
النساء من عجينة مكونة من عود المسك والعنبر وقد يضاف إليها دهن الورد، تخلط معاً وتعجن، وتشكل على شكل أقراص مستديرة، وتستخدم بعد أن تجف.
كما تحرص النساء أيضا على حرق بخور العود كل مساء. حتى أصبحت الرائحة الذكية شيئاً مميزا للبيت السنوسي، ومظهراً من مظاهر الترحيب بالضيوف.

5- آيراديات السوق:

تجري فعاليات آيراديات السوق في اليوم الثامن من يناير. ويعد "سوق الحصير" من أوائل الأسواق التجارية في تاريخ الحركة التجارية في منطقة بني سنوس، فهو فضاء مفتوح يقع بمحاذاة المسجد العتيق و"السقيفة" وبين الدور والبيوت. إضافة إلى "مقهى الحطب" الشعبي الذي يقدم المأكولات الشعبية والشاي والقهوة العربية الأصيلة. ومجموعة من الدكاكين امتدت فيه لتكون خطاً مستقيماً يشوبه التعرج وتتخلله الأزقة، وقد شكلت في مجملها سوقاً آخر اصطلح على تسميته "السوق اليومي".

ويعتبر السوق مناخا للبيع والمقايضات، وتتنوع فيه نماذج الحصير ومعروضاته، إلى جانب الصناعات الخشبية والأجهزة والألبسة والأعشاب الطبية والألعاب الشعبية والبضائع والحرف الشعبية والصناعات اليدوية التقليدية. وكل ما تحتاج إليه المرأة في مجتمع البادية من تجهيزات كالصناعات الفضية والفخارية وأواني من الحجر والإكسسوارات القديمة مثل الخواتم والفتلة والحلقة. إلى جانب مجموعة من الإبداعات التراثية: الأواني القديمة التي تحتوي مادتها على النحاس من قدور وصحون ومباخر وفناجين ولوحات يستوحيها الحرفي من الشواهد الحضارية والأثرية التي يزخر بها تاريخ المنطقة العريق، والتي تفوح منها رائحة الأصالة وهي تحاول الإفصاح عن سر من أسرار الجمال والفن.

ويعد "سوق الحصير" من الميادين التراثية التي لا زالت تهتم بعبق الماضي، وأصالة التاريخ التي في ضوئها تكونت منطقة بني سنوس، ذلك ما جعله مسرحا لإقامة الاحتفالات والأشكال والظواهر التعبيرية والأمسيات في جميع المواسم خصوصا في موسم آيراد، المليء بالألغاز والأحاجي والقصص، والأحاديث. كما يمارس خلاله هواة التراثيات الآيرادية الشعبية، تحقيقاً لرغباتهم أصالتهم ويعيدوا أمجاد آبائهم وأجدادهم ما يعكس لجيل الحاضر إبداعات أسلافهم.

يعتبر "سوق الحصير" انطلاقة جديدة لماضي الحرفيين في مدينة الخميس لتطوير الصناعات اليدوية. وهذا السوق يُعد موقعاً سياحياً لكل إنسان يعشق الاطلاع على الماضي وصناعاته والحرف الباقية حية يزاولها أصحابها بكل إتقان. ومن هذه الحرف صناعة الحصير والزربية والنجارة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

سوق بني سنوس العامة التي يتم فيها للبيع والشراء وتبادل

لمقدم: آيراد .. آيراد .. آيراد

لعابين الدارة: آيراد .. آيراد .. آيراد

مقنع: اللي غْواهْ رخْصُه .. في السُوقْ .. خَلاّ نصُه ..

القوال: صَنْعَة يَدِّي خيرْ مَنْ رَزْقْ جَدِّي، جَا الهَمْ عنْدْ الهَمْ، خَلّي الكَانُونْ يَسْخنْ
ضَرْبوهْ في السوقْ رَذْعَافْ في مَرْتو، الخْروفْ المْليحْ مَنْ رقبتهْ يْبانْ
بكْلامْ القْوالْ .. النَفْقة والتَسْويقة .. طابقْ الوزيعة .. قرعة البقْري
وعُودُك يا عُودْ .. على عُودي .. عُودْ .. سيدْ المُولودْ
عادةْ الجدُودْ .. ورْوايحْ تاقنَتَهْ

مقنع: يلوْ لادْ فارسْ .. صلي وأدْعي مولاكْ الرحمان .. الخميسْتية
فراشْ لرْضْ مزْيانْ .. وزْياخَة للْحيطانْ
صلي وأدعي .. مولاك الرحمان

مقنع: يلوْ لادْ مزيان .. حْصيرَةْ الحلْفة واللّيفْ مَصنوعَة ليكْ .. يا رجل النيفْ
عيبْ الدومْ مايْدومْ .. بَجْلودْ .. وصنعةْ الجْدودْ

القوال: عودْ يا نهار عودْ .. خَلّي الفجريْنُوضْ .. يفْتحْ ورد العودْ
ويطعم طاعم الجود .. أفتْحي يلوْ رودْ .. غني يلّ غْرودْ
زيْني البلادْ .. كَبْري لوْ لادْ .. يْزول السوادْ .. يقربُو لبْعادْ
يوم الميعادْ .. الخير للعبادْ .. عودْ .. يانْهارْ عودْ

مقنع: صلي .. وَدْعي مُولاك الرحمان .. ولعن مْيات مرة بْليس
وعَمّرْ قْمحكْ في التليسْ

مقنع: يا بُودْراري .. ليكْ الشواري .. بحلفة العودْ
يدْ الجُود .. وحرفة الجدود

مقنع: يا بْنادم .. أنْت من تراب .. مَجْمرْ .. مقْلة ترابْ
قْدْرهْ طْعامْ .. (قلة) شرابْ .. قْصيعة لوُحْ .. مثْردْ لحُماتْ
كسْكاسْ الطْعُماتْ .. أغْطاراتْ الزرْداتْ

القوال: عود يا نهار عودْ .. خلي الفجريْنوضْ
يفتح ورد العود .. يطعم طاعم الجود

مقنع: يوم آيراد معروف .. فيه الناس اجْتامْعَتْ
على لحُومَاتْ الخروفْ .. قاعْ الناسْ تلايْمَتْ

مقنع: عُودْ يا نْهار عُودْ .. خلي لفجْرْ يْنوضْ
يفْتحْ ورْدْ العُودْ .. يطْعمْ طاعمْ الجودْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- الآيرادية الصغرى وشعائر المرور إلى الآيراد

1- طقوس الخضب بالحناء:

تمارس طقوس الخضب بالحناء في اليوم التاسع من يناير؛ أي في الليلة ما قبل اليوم الذي تجرى فيه الآيرادية الصغرى.

ينطلق الاحتفال وسط فناء منزل "لمقدم" حيث يتم دق الحناء في المهراز من طرف الفتيات العريفات المتحلقات حول المهراز، الذي تتم به عملية الدق المصاحبة بالزغاريد والنقر على البندير، وترديد مقاطع غنائية هذه بعض منها:

حنا ميمونة	يا رب تجعلها يمنا
سبحان الله الباقي	صلاة وسلام على رسول الله
الله يرحمنا ويرحم والدينا	هما ربونا ورضاوا علينا
حنا ميمونة	يا رب تجعلها يمنا
كلام الله حق علينا	وما محمد إلا نبينا
كلام الله حق محقق	وما محمد إلا مصدق

بعد الانتهاء من دق الحناء تفرغ في آنية جديدة لم يسبق أن استعملت، ثم تخضب أيادي الأطفال المشاركين في الآيرادية الصغرى. وتوضع أمامهم آنية مملوءة بالدقيق وقد غرز بها شمع مضيء وأربع بيضات. وتخضع عملية التخصيب لطقوس ومعتقدات عريقة[1]، مشحونة بدلالات رمزية وتمثلات يتداخل فيها المقدس بالأسطوري والواقعي بالرمزي، في أجواء احتفالية درامية يتداخل فيها الغناء والسرور والزغردة، التي تطلب اليمن والبركة والرضى من الله. فهي فضاء مؤثث بالشموع وإكسسوارات أخرى مرتبطة بأقنعة وألبسة آيراد وعلم آيراد "العلام".

2- الآيرادية الصغرى:

تقام الآيرادية الصغرى في صباح اليوم العاشر من يناير. يتم فيها رفع علم آيراد "العلام" ثم الإقبال على ممارسة طقس يثير انتباه الحاضرين، ويشكل إعلانا لهم لكي يتجمعوا لمشاهدة المرشح لدور آيراد "أمزيانن أمقران"[2] في الآيرادية الصغرى وهو يقوم بكسر بعض الجرات. يتم هذا الطقس من خلال تداول "العلام" بين العريفات المشاركات.
توضع جرة من الطين ـ وسط فناء تدرت ـ مقلوبة على فمها وتحتها يوضع إسوار "الخلخال" من الفضة وفوقها بيضة، يتحلق الحاضرون حول الجرة، وأحد الأطفال المرشح لدور آيراد "أمزيانن أمقران" الذي يُطلب منه تهشيم البيضة وتكسير الجرة بقدمه. وقبل ذلك، يقوم بحركات يخطو من خلالها الجرة ثلاث مرات برجله اليمنى، ثم ينفذ الأمر المطلوب منه ـ عرفا ـ بمساعدة الأسود الصغرى الذين يحاولون حمايته من ضربات الحاضرين وهجوماتهم واندفاعاتهم في اتجاه الجرة للحصول على إسوار الفضة الذي يسمح العرف لمن حصل عليه بالمشاركة في الآيرادية الكبرى. ولذلك فالوضع يستلزم من

---

[1] ـ تعني الحناء في ثقافة السنوسيين الشيء الكثير، فهي ليست من أجل التزيين فقط، بل هي رمز للاستمرارية والحياة والبقاء والحب والخصوبة والنعمة والكرم.
[2] ـ الأسد الصغير الكبير.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المشاركين أن يكونوا في مستوى المواجهة عبر الس
الخارج.

وبقدر ما يعتبر هذا المشهد إحراجا للمشاركين، بقدر ما هو امتحان لهم على التحمل والصبر والسرعة في الأداء والإنجاز والمواجهة استعدادا للآتي. وبذلك يندرج الطقس ضمن شعائر المرور إلى الآيرادية الكبرى، والذي يتم في جو احتفالي فرجوي ودرامي، يتخلله الصياح وإطلاق الزغاريد من قبل النساء والفتيات.

وبينما يتهيأ المشاركون من الأطفال والعريفات والبراح لأخذ مواقعهم والقيام بمهامهم في التنشيط والفرجة والتحميس ودفع المساهمات، يكون آيراد أمزيان[1]، قد سبق آيراد أمقران إلى الجلوس في مكانه. ويدخل معه في مساومات ذات طابع تمثيلي هزلي، تدور وقائعها الارتجالية على فكرة أن الفتى يطلب من آيراد أمقران فدية مالية أو عينية لإخلاء المكان، ويلوح له بأنه يمكن أن يجلس على عرشه أيضا. وتدور التعليقات حول هذه الآدائيات المحرجة أحيانا، عندما يتجاوز المزاح حدوده، بتفجير المكبوت والتلويح بكلام غير مباح. ولتجاوز مثل هذا الإحراج يقوم "لمقدم الصغير" بتقديم هدية نقدية أو عينية (بيضة) للفتى أمزيان، ويرتمي عليه في حركة تمثيلية ليعانقه بحرارة فينسحب الفتى تاركا المكان للفتى أمقران.

يساهم الجميع في الفرجة ذكورا وإناثا، حيث تتعالى الأصوات بالزغاريد على المتبرعين، ويرفع البراح صوته معلنا عن التبرعات التي يقدمها المشاركون والسكان لدى خروج الآيرادية الصغرى إلى الشوارع والمنازل، على زغاريد النساء وأصوات البارود. بينما يردد الجمهور عبارة "الله ينوب" كشكر وتشجيع للمتبرع.

تساهم الفتيات في تشجيع الأقارب والحضور وتحميسهم على الإقبال لدفع المساهمات من خلال ترديد مقاطع غنائية حماسية ومطلبية، وفيها مدح وإشادة بالأهل من إخوة وآباء وأعمام وأخوال.

يعلن البراح، عند نهاية التبرعات والمساهمات، عن مجموع المبلغ المحصل عليه، وفي نفس الوقت يوجه تحية شكر لكل المساهمين، ثم يقوم الحضور بإعادة إنشاد:

صلاة وسلام على رسول الله
صدقة ميمونة [2] في قاع القلمونة[3]
للآيراد مضمونة أفرحي يا ميمونة[4]
صلاة وسلام على رسول الله

---

[1] - الأسد الصغير
[2] - كلمة ميمون تعني الحظ والسعد واليمن والبركات.
[3] - أنظر صورة صاحب القلمونة ص317.
[4] - رمزا للمرأة الفقيرة العفيفة الطاهرة، والتي ستنال حصتها من الصدقات.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يبدو من خلال الطقوس المصاحبة لهذا الش
تختزنها الآيرادية الصغرى، تسمح بتفسير نظام
التبرعات والمساهمات يعكس إيمان الجماعة بقيم التآزر والتعاون والعمل على تجذيرها وشرعنتها بين أفرادها الصغار، بجعل الجميع يحس بواجبه ومسؤوليته في تقديم الدعم والمساعدة، وكأن ذلك دين يتطلب أداؤه لصاحبه.

كل هذا يتم في جو من الاحتفالية والفرجة التي تعمل على تجذير القيم وترسيخها وتقبلها وتذكرها، فيكشف فيه أفراد المجموعة عن مرجعيتهم الدينية، ويؤكدون على ارتباطهم بها ويعترفون بجميل الآباء على الأبناء وبدورهم التربوي.

3- عينوز آيراد:

ويجري عينوز آيراد في اليوم الحادي عشر من يناير. وهو شكل من الأشكال التعبيرية للاحتفالية الصغرى يقوم على عناصر درامية مثل التمثيل والتقليد والتقنع والحوار والسخرية والغناء والحركات الإيمائية.

يمارس عينوز آيراد كفرجة للتنفيس والضحك أثناء تجوال الآيرادية الصغرى في الشوارع والساحات والمنازل، من طرف الفتيات والأطفال. ومن الإكسسوارات التي تستعمل فيه نجد بالأساس: قلمونة ذكورية وسطل صغير.

تقوم فتاة بتمثيل المشهد بمساعدة فتيات أو نساء في الإعداد والإخراج. حيث تلبس قلمونة ذكورية وتسدل على وجهها غطاء الرأس من القلمونة بعدما يربط لها سطل صغير بحزام مع ترك يدي القلمونة مسدولتين إلى الأرض.

ينطلق العرض الفرجوي بدخول الممثلة على الجمهور بشكل مفاجئ ومقنع. يبدأ الصراخ والضحك، ويحلق الجميع حول "عينوز آيراد" التي تبدأ في الرقص مع تشجيعاتهم التي تتخذ أشكالا متعددة، مثل إطلاق الزغاريد والتصفيق وترتيل جماعي لأبيات شعرية غنائية حماسية، والتي منها المقطع التالي:

يا عيْنوزْ رْواح هْنا أنا أخوكْ لا تْخافْ
غطِ الراس بالقلمونة وظهَرْ قوَة لطْرافْ

يشارك الجمهور في المشهد بتدخلاته التي تظهر في استقبال الممثلة "عينوز" والرفع من معنوياتها عبر إطلاق الزغاريد والتصفيق والحوار والغناء، في الوقت الذي تقوم فيه الممثلة بحركات راقصة هزلية وتسخر من الحاضرين عبر التلاسن مع كل من حولها، بذكر عيوبهم أو الكشف عنها.

يساهم هذا المشهد من خلال عناصره الدرامية التي يتضمنها، في خلق فرجة شعبية، تسمح للحاضرين بالترويح عن النفس.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني: آيراد ثامغرا (اليوم الكبير، الثاني عش

أثبتت الدراسات الأثرية من خلال النقوش التي عثر عليها على جدران الكهوف، أن الإنسان بدأ يحاكي الحيوانات ويتقمص أشكالها ويؤدي حركاتها في محاولة منه لاقتناصها. كان التقمص وسيلة من وسائل تحقيق التجانس المظهري معها، وفرض السيطرة عليها.

وتميزت طقوس القنص واقتربت من فن التمثيل بدرجة كبيرة، بحيث تصور هذه الطقوس عند زنوج الكونجو مثلا؛ كيف يخرج الرجال للقنص في طقوس واحتفالات تمتزج فيها الأقنعة والحركات المعبرة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية، تتابع فيها تعبيرات الجسد والوجه بشكل هارموني، وتتسارع وفقا لإيقاعات تدريجية تتزايد شيئا فشيئا حتى تنتهي بتمجيد أفعال القانصين والاحتفال بهم.

وكذلك؛ يتعامل الممثل مع جسده ووجهه باعتبارهما وسيلة تعبير. وقد يفصح الجسد - في بعض الأحيان - عن أشياء لا يقوى اللسان على الإفصاح عنها. ويقوي القناع قراءة وجه الممثل وعلاقة الوجوه ببعضها وبالواقع الذي تعكسه والتاريخ الذي تحدده.

يعتبر قناع آيراد بمواصفاته الموغلة في التقارب مع الحيوان فنا رمزيا، يحاول الفنان الآيرادي من خلاله أن يتقمص أرواح الأجداد وإبراز الأفكار والنصائح القديمة وبثها للأجيال المتلاحقة. ويرى الآيراديون الشخص بتفاصيل وجهه العادية لا يمثل الحقيقة، فالقناع يمثل الوجه الحقيقي للإنسان حيث هو الوجه الذي لا يتغير، فالإنسان الطبيعي تتغير ملامحه وتتبدل، ولكن القناع يبقى ثابتا وهو يحتل مكانة خاصة لديهم. فتضيع الوجوه خلف الأقنعة هويتها الحقيقية ولو بالمظهر والشكل، وهذا يعني استلاب الإنسان لنفسه أو الخوف من مواجهة الواقع أو ربما الهروب منه بابتداع غطاء ينفرد بخيال ساخر ومتمرد. وهو نوع من الاحتماء لمواجهة الحقائق. كما أنه وسيلة للتخلص من الإحباط المتراكم حيث يخفي الفرد هويته وراء قناع، فإنه يجد ترويحا عن النفس.

يكمن عنصر التشويق في الآيرادية في تمكين " قناع الحيوان" من تقديم الأحداث ولعبها، واقترنت هذه العادة التمثيلية بالفرجة الشعبية. فهي عروض ساهم بها المخيال الشعبي والممارسون الشعبيون في التزيّد والوضع والحذف والتأويل. فقد اهتدى الإنسان إلى طريقة اعتقد بأنها الأكثر نجاحاً في صنع الإثارة لدى المتفرج، والأكثر نجاحاً في توصيل المنظومة الدلالية المرافقة للعرض.

تستحسن العروض الشعبية الممارسة بقناع الحيوان، وغالباً ما تسعى إلى جعل الحوار ذي صلة بموعظة معينة؛ لأنّ هذا النمط من العروض اقترن بأداء وظيفة اجتماعية على أساس الوعظ والإرشاد الاجتماعي.

وقد ظلت هذه الوظيفة هدفاً فنيّاً، يسعى المؤلفون إلي عدم كشف الوعظ الكامن فيه. فتاريخ تطور الحساسية الجمالية هو نزاع مستمر لإخفاء الأهداف الاجتماعية خلف بنى الجمالية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أبدعت هذه العروض الجماعات الشعبية، وض
قوي الشرّ والطغيان، عن طريق الخيال الأسطوري
والمضامين السياسية والإنسانية في آنٍ معاً.

ويسخر الشعب في عروض الآيرادية من الإنسان المغرور المستبد، ويهاجم طغيانه، ويحمي القيم الفاضلة في الأشخاص الذين يعتدى عليهم من الناس الطيبين، ويتحمس في النهاية لانتصارهم علي قوي الشر المعادية. وإذا كانت هذه التمثيليات لا تقتصر موضوعاتها علي طبقة الحكام[1]، فإنها أرادت أن تصطبغ بصبغة شعبية محضة، فاستمدت عناصرها من بيئات الشعب المكافح وأفراده العاديين. وعلى هذا الأساس فإنّ التداول الشعبي لهذه الممارسات التمثيلية، يمنحها باستمرار وظيفة في الوعظ السياسي غير المباشر، فهذا الوعظ في الأصل، هو وجهة نظر شعبية حيال الحكم. وهو من هذه الزاوية، يكشف عن طبيعة النزاع الدائر منذ أزمان بعيدة بين الحاكم والمحكوم، ويكشف عن الخرق الذي أصاب وثيقة العقد الاجتماعي المبرمة بينهما منذ القدم.

ويفسر ذلك لماذا تمارس العروض الآيرادية خلف قناع الحيوان؟ فهذه التقنية تضع العرض في سياق حيواني غير السياق الإنساني للممارس والحاكم؛ إذ يجد نفسه محصّناً بطقوس شعبية، هي الممارسة المتنكرة بقناع الحيوان، فيضمن بذلك سلامته من بطش الحاكم.

يعطي هذا الشكل الحيواني في التمثيل الممارس حرية في الوعظ والانتقاد، أكثر من الشكل الإنساني في التمثيل أو البلاغي المباشر في الوعظ. ولا يخفى في تاريخ تطور الأدب العربي « ما أحدثته حكايات **كليلة ودمنة** من نقلة في تطوّر بناء الدلالة في الأدب العربي، فبعد أن كانت دلالة مباشرة، أصبحت دلالة رمزية. »[2]

كانت هذه التمثيليات ـ أصلاً ـ موجهة إلي جمهور من المتفرجين المتجمهرين في فضاء من الفضاءات الشعبية، ولأنّ هذه الطريقة أكثر إثارة للانتباه، وتحقيق الاستجابة المطلوبة.

شخصيات آيراد ثامغرا:

لا يفترض في تطور ظاهرة آيراد أن تفضي بالضرورة إلى شكل درامي مثل الذي وصل إليه الفن المسرحي الأوروبي أو حتى الفن المسرحي الجزائري الأريسطوطيليسي، بالتأثر والتأثير والنقل، وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة. فليس للفن المسرحي قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان.

تعتبر شخصيات الآيرادية عنصرا أساسيا وثابتا في عناصر البنية الدرامية للنصوص المسرحية.

---

[1] ـ تتضمن كلمة آيراد أيضا مفهوم الحكم أو الزعامة.

[2] ـ رشيد الحسين، الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط:1، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، 2000، ص 19.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تكون الشخصيات – في أغلب الأحيان - الاجتماعية وأفرغت من مضمونها السيكولوجي الخا بلا وجه ولا هوية فهناك لمقدم وآيراد والممثلون المقنعون الذين يضعون الأقنعة فوق وجوههم تلافيا لأي طابع فردي.

يتم اختيار الشخصيات الآيرادية من:

- من القناع الدرامي : فالدراما الآيرادية فضاء شعبي، لذلك فإن كل الأعمال الآيرادية تبرز شخصيات من الطبقات المختلفة وخاصة المزارعين وباعة الأسواق الشعبية.

- من الطبقات المختلفة: الراقية والبسيطة، فالدراما الآيرادية فضاء مفتوح على اللغة الشعبية المصبوبة في قالب شعري جذّاب وهذا ما نجده في أعمال مأمون حمداوي وعلي عبدون وبلود عثمان وفضيل بن خالدي وعلال عثمان. واعتبار أن الشخصية الآيرادية نمط ونموذج وليس فردا متميزا.[1]

إن أهم وأبرز الشخصيات التي تؤسس عليها الاحتفالية هي:

أولا:- شخصيات العائلة الآيرادية:

1- آيراد أمقران: آيراد أمقران باللغة الأمازيغية ويقابلها الأسد الأكبر باللغة العربية والسبع الكبير باللهجة المحلية. ويرمز هذا الدور في الاحتفالية إلى السلطة، وهي القوة الأولى في الصراع الدرامي الآيرادي التي يطلب لها الخير المنشود.

تتميز مكانة **الأسد** في الذاكرة الشعبية بالقوة والجبروت والعظمة، ولذلك فهي من صفات الآلهة وأنصاف الآلهة من الملوك والأبطال الأسطوريين، لذا لا تخلو حضارة قديمة كالبابلية والفرعونية والأشورية واليونانية والرومانية من جعل الأسود حارسة لمعابدها وأبواب قصور ملوكها. فهي منحوتة في تماثيل وجداريات في الساحات، وغالباً ما توضع على مرتفع لتحرس الأماكن المهمة وتقيها من الأرواح الشريرة والعفاريت والجن.

بالإضافة إلى الأساطير التي نسجت عن شجاعة الأسد واقتحامه ومدى تشبه أبطال الشعوب وعظمائهم به.

ارتبط الأسد واللبوة في الديانات الشرقية القديمة بمظاهر مختلفة للآلهة الأم العظيمة. وكان الأسد أو اللبوة في الديانة الفرعونية القديمة رمزاً لآلهة الحرب (سخميت)، أما في الأساطير اليونانية، ارتبط الأسد بالآلهة أيضا مثل أبوللو وأرتميس وكذلك بالآلهة جونو زوجة كبير الآلهة جوتبر. وفي الديانة الهندوسية يظهر رمز الأسد في التجسيد الرابع لفشنو، حيث أن هذا الإله اتخذ صورة الإنسان الأسد (ناراسينها) في العشق عندما لم يكن ثمة نهار أو ليل، وقتل الشيطان على عتبة القصر. وفي العهد الجديد (الإنجيل) يكون الأسد رمزاً للمسيح عليه السلام كما أشار إلى ذلك يوحنا في رؤياه الإلهية.

[1] - فمسرحية البخيل، مثلا، **لموليير** في شخصية **هارباغون** هي نموذج لكلّ البخلاء.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

2- اللبوءة: [1]

تمثل شخصية اللبوءة نقطة صراع داخل الاحتفالية حيث تعمل على تخريب مجرياته.

ترمز اللبوءة إلى الأمومة والهوية والتراث والتشبث بالأرض. وهي الالتحام بالهوية الأصيلة من أجل إثبات الوجود والأصالة والكينونة المحلية، أمام الانسلاخ الحضاري والتغريب والتفريط في المقومات التاريخية، والابتعاد عما تركه الأجداد من أسس البناء الثقافي والاجتماعي، وتعزيز الذات والحفاظ عليها في إطار التمسك بالهوية التي تعني الحياة والوجود.

3- آيراد أمزيان، الأسود: [2]

تأتي شخصية الأسود كقوة دعم ومساعدة، وقد تتمثل في أشخاص ينضمون إلى أية شخصية من الشخصيات السابقة، كالأعوان المساعدين لقوى الشر المنافسة للبطل أوالأعوان المساعدين للبطل.

ثانيا:- شخصيات القوى المختلفة:

1- الشخصية الروحية،لْمْقدَم:

تُمثل شخصية لْمْقدَم القوة الثانية في الصراع الدرامي الآيرادي والقوة الإنسانية الحريصة على الخير.

لابد أن يكون "لْمْقدَم" كبيرا في السن وعاقلا وعالما وورعا وتقيا ومحترما من لدن أفراد المجتمع. ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وأكثر من ذلك أن يكون محبّا لهذه العادة.

فهو الآمر الناهي، في يده عكاز[3] صنعه من خشب البلوط، شحذه من مؤخرته، يتكأ عليه وله فيه مآرب أخرى. فلم يكن يتساهل معهم في كل ما من شأنه الإخلال بالسير العادي للاحتفالية.

يرى بعض المهتمين بالظاهرة الاحتفالية أن "لْمْقدَم" أخذ دور الكاهن الذي كان المرشد الروحي للقبيلة وهو مرفوق دائما بمجموعة من الأفراد تمثل دورلعّابينْ الدّارَهْ.

2- شخصيات القوة المنافسة، المقنعون:

إلى جانب القوة الدرامية المتمثلة في شخصية البطل، تقوم قوة أخرى منافسة لها تكون بمثابة عائق في سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى، وبها يحتدم الصراع وتكتسب الفرجة قوتها الحيوية، وتتمثل هذه المعوقة في شخص أو أشخاص أو عوائق طبيعية أو اجتماعية.

---

[1] - يطلق عليها باللهجة المحلية " اللبية " زوجة الأسد الكبير.

[2] - ما يسمى **بآيراد أمزيان** ويمثل هذا الدور من خمسة إلى سبعة أسود، فكلما زاد عدد المشاركين، كلما تطلب زيادة عدد الأسود أو "السْبوعهْ".

[3] - عصا.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- الذئب والقنفذ:

يعد الذئب رمز لجميع الصفات الذميمة، فهو رمز للخديعة والشر، أما القنفذ فهو رمز للفطنة والذكاء. وهي علاقة موجودة على مستوى الحياة اليومية في مجتمعنا، علاقة الخير والشر، وهذه الثنائية اللامتناهية، التي تبرز في كل زمان ومكان، ثنائية تكمل إحداهما الأخرى.

- الأرنب:

يضرب بالأرنب المثل في الاستسلام والنعومة والحذر والخفة!!

- الحمار أو **أغيول**:

تتميز الحمير بعدة مميزات أبرزها تعدد استعمالاتها، صبرها وقلة تكاليفها ورخص أثمنتها. وبالرغم من كل هذا، فإنها تحتقر من طرف الإنسان، ويضرب بها المثل في الغباء وعدم الفهم، وغيرها من النعوت القبيحة غير المبررة، فهي رمز للغباء بالدرجة الأولى، والصبر والتحمل بالدرجة الثانية. ومن مأثورات الحمار:

قديم وغشيم بحال حمار الطاحونة.
ألي ما عندُه همَ أتولدُ لهْ حمارْتُه.
رْبطْ حْمارك مْع لحْمير يتعلمْ الشهيق والنهيق أوْ خُرْجانْ الطريق.
لو كان الصفيحة ترد العار لو كان ردته على الحمار.
لحمار غي حمار فلمدينة ولا فالدوار.

- الكلب أو **أقزين**:

وهو حيوان كثير الألفة، يتخذه الإنسان صديقا، وهو رمز للألفة والصداقة والوفاء والإخلاص، دائم الجوع والسهر، يخدم الإنسان ليل نهار بدون كلل أو ملل، يدفع الأذى عن صاحبه، ويطرد اللصوص. وهو نوعان: أهلي ويلازم الإنسان في البيت ويقوم بالحراسة، وسلوقي يتخذ للصيد وحراسة الغنم، لا يؤذي صاحبه إلا إذا أصيب بداء الكلب، حينها يصير ريقه سما قائلا. وقيل في الكلب:
الكلب ما يْعضشْ يد مُولاهْ.

ثالثا: - شخصيات بناء العرض:

1-لعّابينْ الدّارَهْ:[1]

هذا الدور يقوم به جماعة تُتْقن الإيقاعات البدوية خاصة النقر على البندير أوالدف[2] والطبلة[1] والناي أو "لفْحلْ ".[2]

[1] - فرقة موسيقية لا يتجاوز عددها خمسة أشخاص، حيث يستخدمون آلات موسيقية بدوية تقليدية مثل البندير و"القلال" كما يستخدمون آلات النفخ مثل الغايطة و"القصبة".
[2]- يعد الدف من الآلات الإيقاعية الشهيرة في مصاحبة الغناء في البلاد العربية، وهي آلة قديمة العهد استخدمها العرب قبل الإسلام، والبعض يسمونها "الرق" نسبة إلى الجلد الرقيق المشدود على أحد وجهيه، وتعلق بالإطار جلاجل نحاسية رقيقة لزخرفة الإيقاع..

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

2- حاملو الشعلة:

حاملو الشعلة أو ما يعرف آيراديا بحاملي [illegible] «الديس» وهي إنارة تقليدية تُحمل في الأيدي. ومن شعارات هذا الدور الأساسية: "النار تغلبالسَّبُعْ".

يحاول حاملو الشعلة إبراز قوة النار وهي المنافس الوحيد للأسد، الذي يعتبر المثال الأعلى للقوة والشجاعة. كما يقوم بعض الأفراد بالقفز واللعب فوق النار المحمولة الموقدة أرضا.[3]

والتوقيع على الدف عند المحترفين له أسراره، فالنقرة القوية تؤخذ من وسط الدف، والنقرة الخفيفة تؤخذ من طرف الدف، وقد يستعاض عن الأزمنة الطويلة أو الساكنة بتحريك الجلاجل. وهناك أصناف من الدفوف الكبيرة الحجم مثل البندير والمزهر، ويستعمل في ألحان الموالد وعند المتصوفين من الدراويش.

[1] - آلة إيقاعية مساعدة للدف، وتسمى دربكة، وهي تستخدم في الفرق الشعبية. وهي إناء من الفخار، ضيق الوسط عند أحد طرفيه، ومتسع عند الطرف الآخر الذي يشد عليه الجلد. ويتم التوقيع باحتضان العازف للآلة والتوقيع عليها بكلتا يديه، مع مراعاة النقرة القوية والنقرة الخفيفة كما في الدف.

إن الأسماء التي تطلق على الآلات الداخلة في فصيلة الدفوف متنوعة مثل الرق – الدائرة – البندير- المربع – الغربال. وتختلف الدفوف من حيث الشكل والحجم. فهناك الدفوف المستديرة وهي صغيرة وكبيرة. كما أن بعض الدفوف تحمل في إطارها حلقات صغيرة من الحديد فهي تستعمل في الأذكار والمناسبات الدينية.

[2] - وهو عبارة عن قصبة جوفاء، مفتوحة الطرفين، من نبات الغاب، وكان منها الناي القصير والطويل، ويتكون الناي من تسع عُقَل بها ستة ثقوب على استقامة واحدة وثقب آخر من الخلف يخصص للإبهام، وتخضع صناعة الناي لخبرة الصانع في كيفية اختيار القصبة، وتحديد أماكن الثقوب تحديداً دقيقاً، بحيث تصدر منها النغمات ونصف النغمات وثلاثة أرباع النغمات بدقة كبيرة.. وعادة ما يستخدم العازف أكثر من آلة ناي لتغطية ما تحتوي عليه المقطوعة الموسيقية من نغمات مختلفة لا تكفي الآلة الواحدة لإصدارها.

[3] - في سلوك إشعال النار غايتان: الأولى: تعتبر طريقة لجلب سكان القرية ولتكوين ما يسمى بالحلقة حول النار. كما تستخدم من طرف **لعابين الدارة** لتسخين البندير والقلال. أما الغاية الثانية فتتمثل في إبراز قوة النار وللإضاءة.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الثاني
دراسة العرض الآيرادي

المطلب الأول: - تحليل بناء النص/ العرض الآيرادي المؤسس.
أولا:- الاستهلال الآيرادي.
ثانيا:- التهيئة الآيرادية.
ثالثا:- المواضيع الآيرادية.

المطلب الثاني:- دراسة سوسيو سياسية لظاهرة آيراد الاحتفالية.
أولا:- السلطات الآيرادية وأنواعها.
ثانيا:- الوظائف الآيرادية وأنواعها.
ثالثا:- كرنفال آيراد واقع اجتماعي شامل.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول: تحليل بناء النص/ العرض الآيرادي ا

أولا:- الاستهلال الآيرادي:

تجد أغلب لوحات الاحتفالية الآيرادية جذورها في تقديس الأولياء والصالحين، حيث تقام لهم المواسم السنوية وتنظم احتفالات دينية وموسيقية لا تخرج في إطارها الشكلي وفي موضوعها وتحركاتها عن فنون العرض المسرحي الشامل.

بعد صلاة العشاء من ليلة الثاني عشر(12) جانفي يبدأ أفراد القرية في التّجمع أمام ضريح الوليّ وقد جذبتهم الإيقاعات الموسيقية التقليدية والأغاني وشعارات آيراد المعروفة مرددين: « آيراد... آيراد...آيراد..» إعلانا عن البداية الرسمية للاحتفالية.

وتعالج الأغاني التي تتخلل الاحتفالية مواضيع تاريخية واجتماعية وفكرية متعددة. وعلى سبيل المثال تمثل أغنية**الشَبْرِيَهْ** ظاهرة رفض بعض الأهالي فتح باب منازلهم لآيراد، حيث يرجى من خلال كسر**الشَبْرِيَهْ**[1] التي تحوي الماء، وتطليق صاحبة البيت وبالتالي انهيار العلاقة الزوجية، لأن الشيء الذي يربط الأسرة هو الماء برمزه إلى الخير والبركة والقوت و بإهدار الماء تفقد الحياة.
ومضمون هذه الأغنية كالتالي:

المجموعة: يا لقمْرة لالهْ فيغْيامَكْوَ لِيْ السْبعْ رَاهُجَايْ يا ربي تحفظولِيْ
الشَبْرِيهْ لمْعلقهْ ..مُولاتْ الدارْ لمْطلقهْ **(مرتين)**

القوال: هَرّسْ وزيدْ هرسْ .. يا ربي متلثعَرَسْ
هذا العام ماتدْرسْ .. ماثرَبِّي ماتحْرسْ

ثانيا:- التهيئة الآيرادية:

1- لعنة عدم فتح الباب للآيرادية:

يتجه المشاركون إلى أضرحة الأولياء الصالحين وينقسمون على الأكثر إجلال منهم[2]، فيجمعون الحجارة ويشكلون كومة كبيرة تسمى «الكركور» ، ثم يلتفون حولها ويطلبون من الله أن ينزل غضبه وسخطه على أهل البيت الذين رفضوا استقبال آيراد رمز الأجداد. علما أنه لا يمكن لأي شخص نزع الحجر من ساحة الضريح خوفا من اللعنة. فـ«الكركور» هنا يرمز إلى عدم الامتثال لقرار الجماعة. وكلما مر أحد الأفراد على الضريح وشاهد هذه الكومة من الحجر تذكر تلك العائلة التي رفضت فتح الباب، مجددا بدوره اللعنة.

---

[1] - القلة.

[2] - توجد خمسة أضرحة كثيرة الإجلال، تضم رفات الأولياء الرئيسيين وهم: سيدي صالح شيخ أولياء بني سنوس، الذي يقع ضريحه في الناحية الشرقية من الساحة الكبيرة، وسيدي أحمد بن صالح، الذي يقع ضريحه غير بعيد عن ضريح والده قبل الدخول إلى القرية، والمسمى ((مول البطمة)) نسبة إلى شجرة البطم الكبيرة التي كانت تغطي قبره. وسيدي محمد بن سعيد في موضع يبعد بمائتي متر أعلى من موضع الضريح السابق. وسيدي أحمد بن سليمان من ناحية الغرب.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يردد لمقدم، عند عتبة كل باب منزل الدعاء و
بغية الشفاء من "العين" و"التابعة"[1] ويركز الدعاء أ
المقبلين على الزواج.

يتجه ركب آيراد نحو ضريح الولي"سيدي صالح" بجنوب شرق المدينة وهو عبارة عن معلم قد غاص في عمق الزمن، يستمتع المشاركون والجمهور بساحة الولي الداخلية بمشهد الرقصات التقليدية ونغمات الفرقة الفلكلورية المسماة "لْعّابينْ الدّارَهْ".

عجوز: وهي تحاول تصفيف أحجار الواحدة فوق الأخرى عند ساحة ضريح "سيدي صالح"

مِيمُونْ (حظ) بنتي ما بغاشْيَوْقَفْ ... جِيتْ نْزُورْ في ركب آيراد الوالي، ونطْلبْ مْنُوباشْ يْوقَفْ مع بنتي في الزواج.

يعد الولي " سيدي صالح" أحد الأولياء الرئيسيين ببني سنوس وأكثرهم شهرة وحضورا في ساحة الآيرادية. ويقع ضريحه جنوب شرق مدينة الخميس وهو بمثابة "الحامي" لها و"المدافع" عنها. وكان نذرا على سكان المدينة والقرى المجاورة لها تنظيم موسم **آيراد** شتاء كل سنة و"الوعدة " صيف كل سنة، تبركا بالولي. يذبحون فيها العجول والجديان لأجل ذلك. وتقام الحفلات من الفلكلور المحلي برقصات العلاوي والنهاري ومسابقات " فانطازيا القوم" والخِيالة وليالي " ڤناوة" و"عيساوة" تبركا بكرامات :

عجوز: - " سيدي صالح الولي مول النخل والدوالي" ...
ورغبة في طلب حمايته بهالته القدسية، كما يهيئ الكسكسي ويوزع على الوافدين لمدة سبع أيام.
عجوز: -أمْكتفينْ أمْسلمينْ بْبَركة سيدي صالحْ
امرأة: - قاضيلْحْوايجْ والصْولحْ
عجوز: - زرتَه اليومْ والبارحْ .. يقْلع التابعهْ والفْضايحْ

2- العبارات المتداولة في النص /العرض:

تشير بعض العبارات كعبارة " أمُولايْجَرْوانْ وجَّرْ عْكلْ " إلى الملك **جروان** الذي كان يحكم مملكة **تافسرة** في القرن الثالث قبل الميلاد.[2] أما أخوه فكان ملك منطقة الخميس وهو **فروان** الذي سميت عليه إحدى الأماكن في قرية أولاد موسى في بلدية الخميس.

وتشير عبارة " القرمة: أبويا دْجاجتيوْ صُبْتها" إلى حادثة وقعت في احتفالية آيراد نفسها؛ أي أثناء الممارسة. فعندما دخل آيراد - كالعادة - بيت امرأة اسمها " القرمة " بحثت عن دجاجة لها في الخم فلم تجدها... فصرخت وقالت: " أبُويادْجاجْتي " وبينما كان الجمع

[1] - يشاع اعتقاد في الأوساط الشعبية بالتأثير السلبي لعين الحاسد. فيمكنها أن تصيب بالشر والسخط والعار ذلك الشخص الذي شملته برؤيتها، لذلك يجب اتقاء شر العين التي تجلب المصائب (التابعة) وأحسن وسيلة تلجأ إليها الأوساط الشعبية للوقاية هي: الأحجبة، أو الكف المرسومة على جدار أو باب.
[2] - من بين الآثار التي خلفتها مملكة تافسرة معبد أوسيلفا Osilva.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يتوجه إلى البيت المقابل وجدت دجاجتها تحت كو
صُبْتها؛ أي وجدتها. ومن حينها تردد العبارة على شكـ

لمقدم: آيراد .. آيراد .. آيراد
لعابين الدارة: آيراد .. آيراد .. آيراد
أمُولايْجَرْوانْ ...وجَّرْ عْكلْ
الجميع: القرمة
لعابين الدارة: أبويا دجاجتيوْ صُبْتها
القوال: دْجَاجَهْ في عَشْهايَخْلي بيتْ مَنْ نَشْها
ولا تكون كيفْ دبَانةالسُّوقْ مَنْ كُلْ الشيتذُوقْ
لاعَاشْ الْعَارْ ولا بقَالودَارْ
الرْجَالْ إذاتحَزْمَتْ والخَيْلْ إذاتلْجْمَتْ
اللّيوْ رَى البَابْ للكْلابْ ..الجرْحْ يَبْرى ياصَبْرة

3- إنارة الفضاء الآيرادي:

يقوم بعض الأفراد المقنعين على أصناف الحيوانات المختلفة (القنفذ والكلب والقط والخروف والحمار والثعلب والديك والعتروس والحصان) بجمع الحطب وإشعال النار الثابتة، ويتقدم حاملو لبوص لإضاءة الفضاء الآيرادي، لتنطلق استعراضات "نقازين البُوصْ".

مقنع1: **مازحا ..**
اجْمعحْطبْ البلوط يابَلْعُوطْ
مقنع2: **مجيبا بنفسِ السخرية..**
اسْوَة يامسْخوطْ ماخَلاتْ شطْبةفغَابةْ البلوطْ
مقنع3: اجْمع الحطبْ اللّي كانْنوْ عُه ماشيشرْطْحْطبْ البلوطْ
مقنع5: العادة تقولْحْطبْ البلوطْ !
مقنع4: عادةْ آيراد تبْغي تقْدي نارْها ولوبشْطبْ البلوطْ ..
مقنع1: مايْكثَرْ دُخانْ مايَدْخُلْلصْدرْ ..ويَشْعلْ بسرْعةالبرقْ
مقنع2: اسْترْ الحكْمة يامزْلوطْ
مقنع3: اسْترْ،اسْترْ
مقنع1: المستور بانواذْكشفْ ...
مقنع4: دَوْرنا يا خويلَسْتَرْ عيوبْ الغالطينْ
مقنع2: نَسْترْ ديما أخطاءالاخْرينْ .. همايَغْلطُو وأنا وأنتنسترْ
مقنع1: همايْديرُها قْدرسائهمْ وحنلْغَطيوْ عْليهم
مقنع3: نَسَتْرُو عَورتْهم
مقنع5: ديما نستر المكشوف
مقنع2: بَصَحْ يْجي النهارتذْكشفْ اللعبة
مقنع4: يذْكشفْ المستور
مقنع3: إذا ماسْترْنشْ المكشوفْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

مقنع1: كِما يلزمْ وحفظْنا على طريقة التستر
مقنع3: عُمَّرْ الخطأ مايِنْكشَفْ ؟
مقنع4: أخْفي يا غابة البلوط الحالكْ .. أخْفي هْوالكْ
مقنع5: دَسّي زْمان.. لزْمان يِنْكشفْ ويبانْ
مقنع3: خبي وأستر الأيام وستر منْوْ راكْ
مقنع2: تعرف غابة البلوط ؟
مقنع1: معرفة صحيحة
مقنع3: وسْبعْ الغابة! تَعَرْفُه ؟
مقنع4: مستورْ الحال
مقنع5: يدخل في اللعبة ؟
مقنع4: عيب نفْضحْ مستورْ إنسانْ طيبْ .. كسْبَعْ غابة البلوط
مقنع3: ما فيه مايِنْفْضحْ
مقنع5: قلْتْ لُكُم مستور سثرة ربانية
مقنع1: المهمة ؟
مقنع2: جمع حطب البلوط
مقنع3: جمع حطب الغابة فقط؟
مقنع2: والشطب؟
مقنع5: فقط .. فقط
مقنع4: فقط.. فقط
مقنع3: رَاكْ متأكد بللي فقط.. فقط؟
مقنع2: جْمع الحْطب والشطبْ
مقنع1: فقط.. فقط
مقنع2: فقط.. فقط
مقنع3: ماكانْ حتى مُهمة اخْرى؟
مقنع4: الفتلة!
مقنع5: الفتلة ولاّ الفتيلة؟
مقنع2: فتلة الحبل
مقنع3: حبل آيراد
مقنع4: بُونَسْوانْ هي تتْكلفْ بالفتلة
مقنع5: ما كان مادَخلْ القناعْ في ذيل السْبعْ
مقنع1: دين السبع !!!
مقنع 3 : شكون راهْ يْكفرْ ويسبْ ملة السبعْ
الجميع: المستور بان وانكشف !!!

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

4- حبل آيراد:

يدخل المقنعون تدريجيا إلى ساحة الضريح، فيحاول الناس الكشف عن هويتهم. فإذا ما اكتشف الناس الشخص المقنع وجب عليه الانسحاب، لأن في مجرد اكتشافه يفقد طاعة وثقة الحضور.

يجب على المقنع أن يكون مجهولا، فالإنسان بطبعه يهاب الشيء الجهول. ويدوم هذا الاختبار طوال مدة بداية الاحتفالية. يتأزم الموقف مع ظهور كل المقنعين، حيث يتصارع هؤلاء على دور الأسد الكبير، فيبدأ أولا الصراع بطريقة غير مباشرة؛ أي عن طريق إبراز القدرات العضلية من خلال استعراضات بهلوانية تجعل من بعض الأسود أرانب. فينسحب الضعيف من الصراع. ويستخدم العنف كطريقة مباشرة مِن بين مَن يبقي في الصراع، فيتشاجرون فيما بينهم باستخدام عصا طويلة تسمى محليا "القصّارية".

ويعني انتصار أحد المقنعين المشاركين في لعبة الصراع، انتزاع الدور الرئيسي في الاحتفالية؛ أي دور **آيراد:** الأسد الكبير، ولكي يُميّز عن الأسود الأخرى يربط بحبل من الخلف رمزا للقوة والشجاعة. ويزف إلى الحلبة بالأهازيج والزغاريد والأعلام المزينة بالنعناع، وهو يزمجر ويحث التراب برجليه كثور هائج.

يطلب لمقدمْ، بعد الرقص والغناء من الحاضرين الالتفاف حوله على شكل حلقة، لإلقاء بعض النصائح والأدعية، حتى تسير الاحتفالية في أحسن نظام.

لمقدمْ: آيرادْ اعْيادْ .. عادةالبْلادْوأجْدادْ .. واللّيْشاركْ مْعانا
يلزَمْ عليهايْطيعْ الأوامر ..يحْفظْ العادةويحْترم السادة
وحْدوا المشْية والكلْمةوالرْصيعْ .. الكبيرْ يحْترم الصغيرْ
والصغيرْ يقدر الكبيرْ .. وما تخْرجوا على حدودْ اللعبة
احْتارمو النظامْ .. وطبْقو قواعدْ الحفلْ .. آيرادْ اعْيادْ
عادةالبْلادْوأجْدادْ .. ما ثعيشُو فوضى .. ماتتنازْعوا بناثكم
عيشوا الحفل ..وقَدْرُو بعضكم بعض
وكلْ سعادةْ البلادْ والعبادْ في إحياء هذا العيدْ السعيدْ
يْنَسِّي الغُبنويْلْعَبْ البْدنْ ..يقْلعْ الغُمةويْفرحْ الأمة
بهيذْشّدْ التفاهم وتقوى المحبة

يحاول لمقدمْ في أول الأمر أن يبرز أهميّة هذا الطقس الفلاحي الذي يرمز إلى السعادة والتسلية ونسيان الإرهاق الناتج عن الجهود المبذولة طوال السنة. ومحذرا من النزاعات والفوضى التي قد تتخلل الاحتفالية:

لمقدم: ياجْماعة كماجْراتْ العادة كلفونا أهلْ الدشرةباشْ نحْتافلو بالمزيودْ الجديد
نشرْفو لبلادْ أمامْ الأولياء والصالحين وبْشهادة أطفالْ المدينة
شيوخْ البلادْ رَسْلولنا صْحيفة يبلغونا فيهاباحْترامْ النظامْ العامْ
الغلطاتْ اللي صْدرات العامْ اللي فاتْ ماخصْهاشْ تتكررْ
لهذا لازمْ تحَافظو على السرية التامة للشخصياتْ والأرْواحْ اللي رَاكمْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تمثلوها

مقنع: رَاكُمْ فيوسْطْ الزْحامْ عْفستو علىدْجَاجة
ورَاهلْعَاتْ عليكمْ ..دَعْوةالريشْ في الوجهْ

مقنع: الدالية أنتاعْ الشيخْ محمدتكسْرتْ بسبابْ العْفارْ ولهذا هذا السنة ماضْناتشْ واشْ هذا .. قلنا النظامْ ثم النظامْ حافظوا على أمانةجْدودْكمْ بالنظامْ واللعبْ الجْميلْ والنية الصَّافية

ثم ينصح - كما جرت عليه العادة كل سنة -المشاركين عدم نسيان الأجداد وعدم السرقة أو قطع الأشجار أو القيام بحرق الحلفاء التي تستعمل لصناعة الحصير.

لمقدم: آيراد عادة من عادات الأجداد ..رَحْمُو على الموتى
أدْعيوْ لهُمْ بالرحمة والمغفرة .. ماتنساوْ الأجداد في صلاتكم
آيرادْ اعْيادْ .. عادةالبْلادْ وأجْدادْ
ماتسرْقو ماتذْهبو ..ماالثْخَبْطُو علىبابْ مَغْلُوقْ
والبابْ المفْتوح اسْتأذنوامْولاهْ .. ملْخَصْرُوزَرْعْ
ماثْهربُوضَرْعْ .. ماتقطْعُوشجْرهْ .. ماتَغَصْبُو ثمار
ماضَيْعُوفْلاحَهْ .. ملحَرْقودُومَهْ ماتشعْلو حلفة.

ويختم لمقدمْ خطبته التقليدية بالصلاة والتسليم على الرسول صلى الله عليه وسلم:

لمقدم: اللهم صلي عليك يارسول الله
الجميع: اللهم صلي عليك يارسول الله
لمقدم: اللهم صلي عليك يا رسول الله
الجميع: اللهم صلي عليك يا حبيب الله
لمقدم: اللهم صلي على النبي المختار
الجميع: اللهم صلي عليك يارسول الله
لمقدم: اللهم صلي على بو بلقاسم
الجميع: اللهم صلي عليك يارسول الله
لمقدم: اللهم صلي على بو فاطمة
الجميع: اللهم صلي عليك يا حبيب الله

5- علم أو راية آيراد:

يطلب لمقدمْ من المشاركين - الحاملين لرايات مختلفة الألوان والأحجام- اتباع "حامل لعْلامْ "، وهو عمود به قطعة قماش بيضاء، تفاديا للفوضى. ويتقدم وهو يحمل شخصيا "لعْلامْ" إلى الأمام في أحيان كثيرة، فينادي الجمع، طالبا منه السير وراءه:

لمقدم: هذا عْلام آيرادْ .. هذا علامْ الأجدادْ ..مَنْسوجمَنْ لِيفْ
بْهيمَةْ سيديحْفيفْ .. على الأولياءطافْ
دعاويلْجْدُودْخْوَافْ ..لكُلْمَنْلعَادَتْهُمْبَدَلْ
ولْتَقالِيدْ هُمْأنْكَرُوْ تْحَوَلْ .. هذا لعلاملخْضرْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

حافظُو عْليهلْدَّهْرْ .. ماثبدْلُوهْ ماثغيْر
ماتَفَتْحُوا مَجالْ السُوءْ .. وتبْعوا الإشار

6- صاحب القْلمُونة:

كان لْمقدمْ، قديما يحمل ما يسمى "القْلمُونة" وهي كيس كبير مصنوع من الصّوف، توضع فيه المأكولات التي تجمع خلال الاحتفالية، لكن هذا الدّور أسند في ما بعد إلى شخص تقي ورع يمثل شخصية "صاحب القْلمُونة".

7- اختيارتَدَرْتْ أو منزل الاحتفالية:

يتفرد لْمقدمْ، بما أنه صاحب الرأي الأول والأخير، بجميع الصلاحيات في اختيار البيت الأول الذي يحظى بشرف استقبال الاحتفالية، و تريد العادة أن يحضى منزل شيخ القرية بذلك.

8- تطبيق القوانين:

يقوم المقنعون بدور الحراسة في تنظيم وتطبيق القوانين العرفية، فكل من يخالف هذه الأعراف يتعرض للضّرب بسوط الأسود الصّغار«آيراد أمزيان». فهم يجبرون الكوكبة على السّير وراء لْمقدمْ أو الانصراف بعيدا عن الاحتفالية. وأيّ تعرض إلى **اللّبؤة** أغِيلاسْ» في الاحتفالية يؤدي إلى غضب الأسود الصغار الذين يقومون بحراسة زوجة الأسد الكبير. ويتدخل هذا الأخير من حين لآخر بإعطاء أوامره إلى المقنّعين والضّغط عليهم لمعاقبة كل من يتجاوز حدود اللّعبة.

تتخلل بعض الأحداث الاحتفالية حين توجّهها إلى أحد المنازل، كقذف الأسود بـ«البُصيْلة»[1] وهي نبات يشبه البصل لكنه غير صالح للأكل، وتعدّ غذاء الذئاب بالمفهوم العامي للمنطقة. وهذا لجعل الاحتفالية أكثر حيويّة ونشاط. وقد يرمز هذا السلوك إلى الصراع الذي كان قائما بين الرّعية والقائد البربري، فقذف جنوده بالبصيلة يعني رفض الرّعية للظّلم والاستبداد الذي سلّط عليها من طرف القائد.

وتهدف الفكرة الأساسية من معارك البُصيْلة إلى إشاعة الفوضى في أواخر أيام السنة المتهاوية والآيلة للذهاب تمهيدا لانطلاق سنة جديدة. في الماضي كان الناس يتراشقون بالفول الأخضر قبل استعمال البُصيْلة (تفاديا لعدم تبذير النعمة والغلة) أما الآن فهم يأكلونه طازجا أو مطبوخا في صحن لذيذ يسمونه "الفولية".

يتدخل آيراد أمقران لمحاولة طمأنة الغاضبين على الأسود طالبا من "لْعّابينْ الدّارَهْ" تأكيد ذلك بالغناء والرقص والشعارات.

تعبر الأغاني التي تردد حين التوجه إلى إحدى بيوت "تدرت" عن بداية منظمة ومقنّنة للاحتفالية وتحمل رموزا كثيرة.

[1] - نبات من عائلة البصل، يأكله الذئب، يسمى باللهجة المحلية ((بْصيلة الدّيبْ))، أما بالبربرية فيسمى((البصلوْ وُ شَنْ)) وفي اللاتينية Scilla Maritua .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تنادي الاحتفالية صاحبة الدار، فيرمز لها بالمرأة "لـ
منها فتح الباب:

لعابين الدارة: أيا لفْقيرهْ .. فاطمة حلّي الباب ...
الخير جا(ء) .. و جا(ء) للأحباب ...

كلّما اقتربت الاحتفالية من البيت كلّما ردد "لعّابينْ الدّارَهْ" أغاني جديدة:

أطاحْ الليلْ وينْ ذباتوا ؟
عند " خيرة "لعْشا[1] واذبتوا [2]

وعند الوصول أمام المنزل يردد "لعّابينْ الدّارَهْ":

راحْنا جينالْكم .. حُلّوا ببانكم

لمقدم: ضياف ربي
لعابين الدارة: أهلا بالضيف .. ضيف الله .. صلوا على رسول الله

فهم يأمرون - بذلك - صاحب البيت بفتح باب منزله للجماعة. وبعد هذه النداءات والشعارات يقوم صاحب البيت بتنفيذ أمر فتح الباب.

يرى البعض في دخول الاحتفالية إلى المنزل دخول البركة. وأول من يدخل البيت "لمْقدَم" حيث يسلّم على أهل البيت. ثم تدخل وراءه فرقة "لعّابينْ الدّارَهْ" وتتوافد بعد ذلك الكوكبة والمقنعين.

وما يسهل دخول المشاركين إلى البيت، نمط البناء البربري، الذي يقوم أساسا على بناء الحجرات حول الفناء أو الحوش فتجتمع الأسرة مبتهجة بضيوفها.
تعبّر الأغاني التي تردد داخل البيت عن تاريخ المنطقة وبعض الحوادث والمواضيع الاجتماعية التي أثرت على الفرد السنوسي.

ثالثا:- المواضيع الآيرادية:

تبدأ العروض وكأنها حلم من خلال لعبة الإضاءة التي تجاوزت وظيفتها التنويرية إلى أداء وظيفة مسرحية تعكس انفعالات الشخصيات وهواجسها وأفكارها، وتسهم، مع الموسيقي، في خلق أجواء إيحائية، بحيث تبدو " تدرت" فضاءً تختلط فيه التخيلات بالأداء الجسدي للممثلين، ولوحات تعبر عن الأحوال والأطر الطقسية الاحتفالية.

1- التسريح: لوحة مسرحية مستوحاة من وقائع الثورة الجزائرية الخالدة.

يحمل الآيرادي عصا طويلة في أعلاها قرص قمر ويسلم المجاهد **(**التسريح**)** رسالة.

لمقدم: رُوحْ يا ولْدي .. اللهيحفْظكْويْنوّرْ لكْ طريقك
ويظلمها على العدو الكافر

يحمل المجاهد الرسالة ويضعها في عمامته.. يقبل رأس لمقدم الذي يمسح على وجهه.

القوال: لقْمْرهْ لالاهْ .. فيغْياملكْ ولّيْ

[1] - العَشاء.
[2] - المبيت.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لعابين الدارة: صاحْبي رَاهْ يْجي وسلْكُه يا ربي
القوال: يا التسْريح ذْيالِي

يخاطب الآيرادي القمر ويطلب منها الاختفاء وراء الضباب ليسود لظلام الحالك. فيتمكن بذلك المجاهد من الدخول إلى القرية، فيدعو الله أن يساعده كي يتمكن من إنجاز مهمته. إضافة إلى بعض الرموز التي تعبر عن معلومات سرية.

لعابين الدارة: ويا التسريح ديالي طلع للجبل
القوال: لقْمْرهْ لالاهْ .. فيغْياماكْ ولّيْ
لعابين الدارة: صاحْبي رَاهْ يْجي وسلْكُه يا ربي
القوال: يا التسْريح ذْيالِي
لعابين الدارة: ويا التسريح ديالي طلع للجبل

تعني هذه الأغنية بأن المهمة التي أوكلت إلى المجاهد لأدائها قد أنجزت وبلغ الهدف المنشود.

يداهم رجال السلطة الفرنسية البيت بحثا عن المجاهد . فلا يستدل رجال السلطة الفرنسية من أحد على شيء.
قائد الشرطة: مخاطبا أم عمار..
فاطمةوينْ راهْوْ ليدَكْ ... عمار؟
ماتخافشْ فاطمة.. فرنسا ماتعْملْ لُه والُو .. والُو
نْفهْمُو .. بلّي الشّي أللّيراهْ يعمْلُه .. فرنسا ما تقبلْ بِهْ
ولازمْ عليهيوقفْ فورا.. أعْمال الحرقْ والتخْريبْ
أللي راه يقوم بها مع صحابُه
الأم: وليدي عمارْ مارهْيعْملْ والو.. ماراهْيْخربْ ما راهْيحْرقْ
قائد الشرطة: مخاطبا رضوان .. وينْ راهْ صْديقك عمار.. مكان وجوده ؟
رضوان: ما على باليش !!
الشرطي1: ما علىبالكْشْ .. كُلْ واحدْ ما علىبالهْشْ
الشرطي2: الكلابْ واحدْ مايعرفْ ..دُرْكْثوَ ليتعْرفْ بْلا ..لا لاكْ

وعليه يقومون بتفتيش البيت، ويلحّون مرة ثانية على أحد الآيراديين إخبارهم بمكانه. فيقرر رجال الشرطة أن يأخذوا الآيرادي مكان المجاهد. وتصل أخبار مفادها أن المجاهد قد قتل في اشتباك مع الجيش الفرنسي.

وتقف أم الشهيد.. سوف تذهب لتأخذ جثة ابنها، ولكنها قبل ذلك ستدور على الأمهات لتقول لهنّ جميعا:

الأم: السّبعْ ما تنْطفى نارُه يا□ يا شعب.. نآخذ بثأره
لعابين الدارة: يا□ يا شعب .. نآخذ بثاره
عمار: يوم اسْتشْهادي يا أمي ماتبْكيشْ عليّ
زغرتي يا أمي ودوري .. دوري في كلْ دشرهْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بين كلْ عذْره .. خبْري كل البشائر
قُولي ماتْ مِنْ أجل الجزائر

وتظهر الأم ذات الإرادة الحديدية وإيمانها الذي لا يتزعزع في حتمية الثّورة الجزائرية وضرورة انتصارها.. تظهر وهي تضع فوق جثّة ابنها الهامدة علم الجزائر.

2- سليمان قريدا:

سليمان قريدا مشهد آيرادي من ريف بني سنوس، استعمل فيه الآيرادي لونين من ألوان المسرح الشعبي: مسرح الحلقة والمسرح المرتجل ليعرض قصة درامية لامرأة فاتنة(فاطمة) سحرت أهل القرية جميعا.

يمثل أن سليمان قريدا ذلك الحرفي الذي يصنع الخواتم، فيطلب منه أهل القرية أن يصنع خاتما لفاطمة التي تعشق بلقاسم.

القوال: يا سليمان قْريدا .. دقْلي خاتمْ
لفاطْمَة راها تْسالْ عليكْ يا بلقاسمْ

لعابين الدارة: راها تسال عليك يا بلقاسم
أسليمان قريدا دقلي خاتم لفاطمة
راها تسال عليك يا بلقاسم

يظهر صاعر، رجل واسع الخيال، له قدرة عالية على تأليف الحكايات، يأتي أهل القرية ويزعم أن هناك شخصا شريرا اسمه سليمان يهدد بإلحاق الأذى بالقرية. لقد قابله صاعر في الليل، فقال له سليمان: إنه قتل سبعة من الرجال وأنه يزعم أن يكون هو الثامن.

يتعالى الهتاف والترحيب بصاعر البطل الآيرادي، ويشترك في الهتاف أهل القرية جميعا عدا الراعي مسعود، الذي لاحظ أن سليمان هذا لا يظهر إلا لصاعر وحسب. فساوره شك في صحة قصة صاعر.

لعابين الدارة: صاعرْ خيرْ الرجالة شْهامة قوة بسالة
صاعر: ياسُكانْ سيدي عيَّاش!! الشرْ كَشَرْ على ذْيابُه
لْحُرْمتْكَمْ جايْ نَبَاشْ .. ما خَلى بْقرْ ولامْعيزْ
أحْرَقْ الزرْعْ وسْرقْ الكْباشْ
الكبش: أنا وخُوتِي لكباشْ ماصْرالْنا حتى شيْ،
كُنا في حْمى الراعي.نرْتعْ ونبْلعْ
وارْتوينا من ساقية الناقوسْ
الكلب: غْنم الراعي مسْعود، خير معدودْ .. ما ناقْصة معزة ولا عْبورهْ
الحالة.. الحمد مسْتورهْ
المعزة: لا يا كلب السرْحة
الكلب: كلب أمَّك .. ما شي كلبْ السرْحة
الحمار: كي ماتحشْميشْ يا معْزة العارْ، ياكْ وصناكم في الاجتماع الأخير بلي الكلبْ كلبنا .. كلب صيادة وماشي كلب سرْحة
وراهْ يقوم بسرْحتكم غير مؤقتا.. كلب سرْحة مؤقت فقط

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

العتروس: كملي واشْ كنتِباغْيهْ تْقولي..؟
شْحالْ ولتيتْفيهْمِي .. واحد النهار ت

المعزة: راهْ الحمار لْقى دجاجة باقي فيها غير الكرْعين والراس

الحمار: أمْريْشَهْ.. عليها أثارالمْخَالبْ

صاعر: مْخالبْ سليمان باقيالخايَنْ مْداومْ على هذا الحال مدةوزمانْ
مْعَوَلْيْشَتَتْ ويَخْلي
الدارْمْقررْيرْكبْ العارْ قاتلْسبْعْرْقابْ ذْهارْ وقْسمْ أنا صاعر
أذْكونْ ثامنْهاالمَكارْ

لعابين الدارة: واشْ عْملْ صاعر .. المغْوارْ ؟ مْع هذا الغولْ
أللييسْرقْ الغلةوكْفرْ بالملّهْ

صاعر: سْقلْتُهرَبْعَهْ ولاخَمْسَهْسَقْلاتْ غابْ منْ وعْيُه
ظَنيتُهماتْ خَليتُه على هذا الحال
وجْريتْنعمْلْخبرْ **وجرحْتُه** منسْلاحُه.. منالزْويجَهْ والخنجرْ

في هذه الأثناء تتوالى أنباء الجرائم، غير أن أمر صاعر لا يلبث أن ينكشف للراعي مسعود.

الراعي: راني نشمْ في هذا الكلامريحَةْ السَرقةوالمكْرْ الغدر وسوء النية
الدور.. دوري واللعب لعبي جرده من سلاحه
من الزويجة والخنجر !!!
ما يكون هذا السارق المارق غير صاعر مليْسَلّكْشْ السَقْلَهْ منْ وجْهُ
ريحةْ شينهْدخْلتْ القرية مع هذا الصاعر .. أللي فيالكذَبْ ماهرْ

لعابين الدارة: ريحةْ شينهْ عمّتْ القرية ..زكْمَتالنيُوفْ

يمضي صاعر في ضبط القصة الخيالية، فيصدر أوامره على الأهالي بعدم الخروج للاحتفال بعيد الأقنعة الذي يلبس فيه الكل قناعا يخفي حقيقته.

صاعر: يا سكان القريةأحَرْزُورْواحْكُم سليمان الغريب ما خَلى والو
سرق كل شيء لقاه في طريقه ملْغَادْرُو خيمة ولازْريبَهْ

الراعي: فيكْريحْتْ الدْجاجْ ..وغْبارالزْريبهْوعدْروسْ ولاد جمالالمَسْرُوقْ

صاعر: أنا ماسْرقْتْ والو البارحْ .. كيوْصلتْ في الليل قريتكم
مالقيتْ وينْ ذْبات ..بتْ فيزْريبهْ الشرقية.. هذا مكان

الراعي: والبْغلْ وشْكارةْ القمحْ للّي خَلّثهم خارج القرية.. عند دار بذْرة العمْيه

صاعر: يحدث نفسه
أبَنْ عمي عمْيهْ وشَفاثني .. لْقيتُهم فيمدْخلْ القرية بعدصْلاةْ العشاء

الراعي: والوَدْلْشْهبْ والبقرة اللّونيَهْوصَدْدوقْ النحاس وقْربةْالعَسْلْ للّي بعتهم للْجبْري ولدحْميدهْ

لمقدم: يا حراس كبْلوهْ وحبْسوهْ غدوانْظرُو في أمْرُه

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وينكشف أمر صاعر. ويقام عيد الأقنعة رغم
دقاق الخواتم وأنه أتى إلى العيد ليبيع ما صنعه من ال
من القرية اسمها فاطمة.

القوال: يا سليمان قريدا دقلي خاتم لفاطمة راها تسال عليك يا بلقاسم
لعابين الدارة: يا سليمان قريدا دقلي خاتم لفاطمة راها تسال عليك يا بلقاسم

فجأة يدخل القرية غريب يصر على أن يرى صاعر، فيفزع الناس منه ويزيد فزعهم حين يعلمون أن اسمه سليمان! ولكنه في الحقيقة خلف القناع هو سليمان الهائم في حب فاطمة.

سليمان قريدا: في حركة بيع

خاتمْ ورْدي من سلْكذْ هبانْ .. مخْدومْ بالقد لْزينة النسوانْ
خُلْخال فضي منْ عودْ المرجانْ .. قَمْرْ العُودْ لفاطْمهْ عبلة الخَلانْ

بلقاسم: مَنْ بعيدْ هَوامْ .. صْبحْتمْسافرْ .. لْفاطْمهْ جايْ .. عارفْ العنوانْ
باسْم فاطمهْ قوامْ .. قلبي مْسافرْ .. يا سليمان دقْلي .. خاتمتحْريرْ

فاطمة: أجلْ الخُطبْ .. للعامْ أجايْ (القادم)
واحْبسْ حبيبي .. بخاتمْذهْبايْ (ذهب)
باشْ مايْخَليني شايْ (حتى لا يتركني).

بلقاسم: مولاتي .. منفوقْ الدرجْ .. يلْمحْ نورْكْ .. الشمسْ أنتِ
نورك يلِمعْ .. ريحكْ مسْكْ .. فيَّاضْ عْبيركْ .. جْنانْ ليلكْ
مرْشوشْ بنورْكْ .. أنت ألفْ امْرهْ بحضورْكْ
عُمْر بلقاسم تايهْ بجنونكْ .. زيدي حبْسيني بخاتم زينكْ

وينتقم أهل القرية من صاعر انتقاما ظريفا، يقرروا أن يخطب البنت **جرادة**، وأن يبقى طوال العمر يعمل من أجلها حتى تتضاعف أموالها.

لمقدم: ياسْبوعهْ ! ! قدمُو صاعر السارق للمحكمة
جلتْ وصلتْ وسْرقتْ ونهبتْ وفي شباك آيرادوقعتْ
حكمت عليك المحكمة بزواج
البنت جرادة لِيتِيما الْعميهْ الزَحافَهْ وتبقى طوال عمركْ خديمْهولمْعَوَ لْها

3- المهرج الْبليش:

رسم الآيرادي في ميدان التهريج، شخصية "البليشْ" في المشاهد الآيرادية الحية. وهذه اللوحة الدرامية مستلهمة من الأغنية الآيرادية:

البليشْ أخويا .. أعْلاشْ تبْكي
الفارينة .. وَ لاتْ أرْمادْ[1]

كانلبْليشْ يملك دكانا، يبيع فيه المواد الغذائية، وذات صباح وضع له أحد المقنعين الرماد في كيس "الفارينة". وبعد اكتشاف لبْليشْ لهذا المقلب، بكى من شدة الغضب

[1] - هذه اللوحة المسرحية والأغنية غير مسموح بها أمام منازل أهل البليش.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والحزن، وبقي على هذا الحال حزينا لمدة طويلة، فأ
التجارة، فاحترف بعدها التهريج الآيرادي.

استعار لبْليشْ رداءه من رداء البهلوانات و"القراقوز" ومهرجي الميادين، وجعل خفة اللسان ولحركة ميزة كبرى من مميزاته، ووضع في يده "الهراوة" [1] ثم جعل الأفكار والآراء والشتائم تتوالى من فمه دون انقطاع.

يدخللبْليشْ الفرجة وفي أعقابه مباشرة ضجة، يدور في فناء المنزل ويحدث هرجا ومرجا بين الصفوف الأولى ليجرها على التراجع وتوسيع الحلقة. وفي المشهد القصير الذي يدور فيه الحوار بين لمقدم ولبْليشْ نجد أنفسنا فيجوّ المسرح فعلا:

- لمقدم: في رداءه الأصيل، يخطب في الناس الوعظ و الإرشاد.

الدنياغْرورْ والوالدينبْرورْ
ولاخْرهْ عيشهْ هانْيهْسْرورْ
مرضي الوالدين من الله مشكورْ
وعاصي أمهْ وباهْضْرورْ

يحاول الأسود جاهدين أن يمنعوا لبْليشْ من الدخول قبل أن يتم لمقدم موعظته الموجهة إلى المتفرجين.

أسد1: أرْجعْ للوراء يامسْخوطْ الوالدين
أسد2: خلي لمقدميْخلصْ كْلامه ولاّ يدْعي عْليك
أسد3: يكْسيكْ ريشْ الدْجاجْ وتابعْ تاتهْ

لبْليشْ يدخل لبْليشْ الحلقة، في عملية مضحكة، محاولا البحث عن الأكل وعن زوجة المستقبل. فيدور هذا المونولوج:

واش هذا.. عين غراب
ألطيف .. وينك يا
يا عين أريم ...؟
غزال الصحراء ...ورد العود والياسمين
العين الزرقة
هذا ماله .. هذا
شوفوا .. كي دايرْ
عين الغراب يا لطيف
الله .. الله
أخدم يا شاقي.. للباقي
هذي .. دجاجة شارفة
ما طيبها قْدور.. ولاجْدورْ
باين عليك رياضي .. فلاحْ
داير .. الزرع .. والقمح .. سلاحْ

[1] - عصا غليظة أحد طرفيها يشبه المقرعة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يعيش المهرج لبْليشْ في الخيال ببساطة ويخ
منه لمقدم أن يفتح الباب لتدخل منه امرأتان[1]. فيذهب إلى باب وهمي ويمسك بآخره وهميه وهو يصيح بسخرية:

-لبْليشْ : لبْليشْ يتعرس .. ومولْ الدار .. يتهرس(يأتي صوت كسر الأواني المنزلية)

ثم يبدع في الرقص الشعبي المعروف باسم العلوي والعراك الشعبي[2]؛ فيدير معركة طريفة بين الزوجتين المرشحتين له.

وتتنافس المرأتان على من منهما تظفر بلبليش. وهو عراك لا تلبث زوجةلبْليشْ "الحقيقية" أن تتدخل فيه، فيصيبها من لسانه تيار متصل من النقد اللاذع، يجعل المشهد مزيجا من "العلاوي" والأداء المسرحي معا. علاوة على ما يتخلله من فكاهة بين زوجة لبليش والآخريتن، ألقت فيه الزوجة القبض على زوجها، رغم استنجاده بلمقدم والأسود الصغرى وآيراد نفسه.

ولا يهمل الآيرادي سمات أخرى من سمات الكوميديا الشعبية مثل توجه المؤدي بالخطاب المباشر إلى جمهور في شكل :

- مونودراما أو " مونولوج[3].
- نزوع المهرج إلى التعبير عن نفسه وعواطفه بالحركات الصامتة.
- اللجوء، إلى ما يسمى بالنمر[4] وما تؤدي إليه الحركات " النمرية " من مآزق، كغضب آيراد أمقران من حركات النمر العدو اللذود للأسد.

تختتم اللوحة بهذا الخطاب المونودرامي العميق:

البليش: واش بكم ؟ كيفاش ؟
عاش مسكين...عاش فقير...
بعد العز ...والزبدة الطرية
في ظل الله ..الكريم
واش بكم؟
ألي يأمن بالفقر ...يخرج
من هذا الدار...المربوحة
ألي يأمن ...بالجد والعرق
يصفق المهرج مثلي
الله ينعل الفن ...من يدين
السماسرية.

---

[1] - يستخدم الآيرادي في هذا المشهد تقليدا من تقاليد الكوميديا الشعبية، يقضي بإسناد أدوار النساء إلى الرجال.
[2] - العراك الشعبي في المنطقة نوعان : العراك المعروف "المطرف" وهو خاص بالرجال، و"الكماش" وهو عراك خاص بالنسوة.
[3] - المونودراما فن من فنون المسرحية قائم بذاته، خاضع لمقاييس البناء الدرامي الأريسطوطيليسي أما المونولوج فهو عبارة عن مقطع ضمن مسرحية يتخلل الحوارات القائمة بين الشخصيات.
[4] - حركات بهلوانية، تشبه حركات النمور محسوبة بدقة، يقوم بها الممثل في مواقف معينة كي يستخرج الضحك وإغضاب الأسود.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

4- آيراد أمقران:

تزداد الاحتفالية حماسا ونشاطا بفضل آيراد أمزيان (الأسود الصغار أو الشبوطة أصْغارْ) واللبؤة (أغِيلاسْ) الذين يستعرضون فنياتهم في الرقص بحركات بهلوانية يعبرون من خلالها عن الإنسان البربري تارة والإنسان العربي تارة أخرى، مستعملين في نفس الوقت العنف ضد كل من لا يغني بصوت مرتفع. وأثناء هذا يتدخل العنصر المهم وهو آيراد أمقران (غيلاس أو الأسد الكبير) لكن هذه المرة يقفز من أعلى الحائط أو السلم الديكوري، لإثبات قوته وشجاعته، وهو يصرخ بطريقة وحشية ترهب الحاضرين.

القوال: السْبَعْ والحلوفْ كلْوَ احَدْ أبَّاهَعْرُوفْ
السْبعْ مْليحْ للْغابَهْ والغَابَهْ مْليحَهْ لسْبعْ
شْحَالْ مَّلَيْهَرَبْ الدِّيبْ للْغَابَهْ تَحْمَى عْليهْ الشَّمْسْ

آيراد أمقران: ها .. ها .. ها .. ها
شْكُونْ يْبارَزْ غِيلاسْ الْعْظيمْ
مفتول لعظْلَهْ خفيف الرَّشْقَهْ الْقويمْ
مَلِكْ الوْحوشْ .. صنْديدْ الغابَهْ

بافتخار وعزّة...
غِيلاسْ ،سْبعْ ، الأسد، الليث، الِورْد،الضْرْغمْ
بْآلفْ كَنْيةمعْروفْ .. بيا تقْوى الصْفوفْ
حامي السَّاحَهْ .. اهْزيري انْفاحَهْ .. شَجَاعَهْ ريحَهْ فُواحَهْ

آيراد أمزيان1: ولدْ سْبعْ رَقْبَهْ [1]
آيراد أمزيان2: وكْذبْ مَنْ قالْ:
آيراد أمزيان3: أنْطَيَرْ هامَنْ فُمْ السْبَعْ
أغِيلاسْ : شْكُون جابْتَهْ أمَّهْ رَقْبَهْ
يَقْلَعْهامَنْ فمْوْ لآدِي .. شْطَارَهْ اليومْ ثْبانْ
ويْبَانُو نَاسْهَا في المِيدانْ ..

آيراد أمزيان1: أغيلاسْ ملْخَافيشْ جَبْتي سْبُوعَهْ
آيراد أمزيان2: أغيلاسْ وَ لْدتْ وعَرْفَتْ تَوْ لدْ
آيراد أمزيان3: أغيلاسْ كُلْ عَامْ تَوْ لدْ غيلاسْ
لعابين الدارة: أغيلاسْ خْيارْ الناسْ .. كُلْ عَامْ تَوْ لدْ غيلاسْ

5- اللبوءة أوأغِيلاسْ :المخاض:

تسقط اللبؤة، بعد لحظات من دخولها وتبخترها، على الأرض، ويبدأ الأسد الكبير بالصراخ حزنا على زوجته. ويتوقف العزف والغناء ويسود الصمت، ويطفأ البوص إلا القليل منه، والكل يحاول أن يختفي وراء صاحبه، لكي يتفادى الحركات الجنوبية التي يقوم بها الأسد الكبير.

أغِيلاسْ : بتألم طارئ

[1] - شجاع

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

آه آه آه آيْرادْ .. آيْرادْزَوْ جيلْعْزيزْ

آيراد أمقران: ها .. ها .. ها .. للّيْيْصِيبَكْ يصيب

لعابين الدارة أغيلاسْ خْيارْ الناسْ .. كُلْ عَامْتوْ لدْ غيلاسْ

ملْخَافُوشْ رَاهِي لاباسْ .. ضَرْخْفيفْ ماتَ لْقى بَاسْ

آيراد أمقران: بآزدراء

أمزيان.. أمزيان.. أمزيان..

آيراد أمزيان1: وَاشْ المَطْلُوبْ

آيراد أمزيان2: حَاضرْ فَالْحينْ

آيراد أمزيان3: آمَرْ .. ذْلْبِي

أغِيلاسْ : آه.. آه.. آه لْوجعْ لْحَسَّاكْ بطْني كرْشي .. رَايْحهْ نْمُوتْ

آيراد: يلوْ لادْ أغِيلاسْ .. يلوْ لادْ لْبِيَهْ .. سْرعُوحَضْرو الحَكيمْ

الشاخ: أمزيان أسْرعْ لْغَى لْمَرْ ةْلْبْلِيشْ .. ذْادَهْ مِيمُونَهْ ..

خَبَرْ ها بَلي أغِيلاسْ جَاوقْتهَا

آيراد أمقران: ماتْجيبْ ميمُونَهْ ما تْجيبكرْ مُوسْ

قُلتلَكْ جْري جيبْ الحكيمْ .. جيبْ الطْبيبْ

آيراد أمزيان1: معاتبا نفسه

ما تْجيبْ ميمُونهْ ما تْجيبكرْ مُوسْ .. نجيبْ الحكيمْ .. الطْبيبْ

يقف أحد الأسود الصغرى، حين يأتي اللبوءة المخاض، خارج الحجرة، ويقوم بأداء بعض الحركات التي تهدف هي أيضا إلى نفس الغاية دون أن، تكون لها صلة مقبولة بعملية الوضع ذاتها فيربط حجرا كبيرا إلى بطنه بقطعة من القماش يلفها حول جسمه لتمثيل الطفل داخل الرحم ثم يقوم مسترشدا بالتعليمات التي يصدرها زميله من داخل الحجرة بتحريك الطفل المتوهم في جسمه مقلدا حركات الطفل الحقيقي حتى الولادة.

يحاول الأسد أن يعيد إلى الأشكال الغريبة والحركات التي استعصت على التوازن، اتساقها وانسجامها، يزمجر يزأر، يتظاهر الجميع أمامه بالخوف والضعف.

بينما تتجه كل العيون إلى اللبوءة التي تصارع القدر المحتوم، يتخبط في أحشاءها الحمل. تموت اللبوءة ويصيح الجميع، يزأر الأسد، لحظات درامية متنوعة...

تعود اللبوءة بفعل القادر إلى الحياة أو بعبارة أدق العودة إلى الأصل، إلى العمق السحيق من الذات، الكفيل أن يعيد اللبوءة إلى الحياة.

يخرج من بين الحاضرين أحد المقنعين وهو يرتدي لباسا مزركشا، فيأخذ اللبؤة بالقوة لعلاجها ويعرضها على مقنع آخر يرتدي لباس الطبيب، وبعد الكشف عنها، تنهض اللبؤة. يميط الطبيب عن وجهه القناع، فإذا به .. ذْادَهْ مِيمُونَهْ زوجة المهرج البليش المتخصصة في توليد النساء. هرج ومرج وجيئة وذهاب .. ويعود العزف والرقص والغناء.

لعابين الدارة: أغِيلاسْ خْيارْ الناسْ .. كُلْ عَامْتوْ لدْ غيلاسْ

ملْخَافُوشْ رَاهِي لاباسْ .. ضَرْخْفيفْ ماتَ لْقى بَاسْ

أشَابْلا لا لاكْ .. أرَّا بْلا لا لاكْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

التفاحة اللّي فيلْجْبلْ العَالي.. خُوتي

وهكذا تنتقل الرموز والدلالات من لمقدم إلى الجمهور الذي بدوره يحيل إشاراته ودعواته إلى حقيقة من خلال مقابلته إياها بالتصفيق والتشجيع.

يفسر سقوط اللبؤة بنهاية الموسم الزراعي بشقائه، أما نهوضها وشفائها فيمثل بداية سنة جديدة محملة بالفرح والبهجة. وفيما يخص الرضيع فهو رمز للمستقبل السعيد.

يمثل سقوط اللبؤة وبحث الأسد عن الطبيب ثم نهوضها وقد أنجبت طفلا، تراجيديا إيمائية عالية في التمثيل الاحترافي الذي يقوم به الممثلون في سلوكاتهم كالمبارزة والسباق والجندية والحرّاس.

6- أغنية التفاحة:

هرج ومرج وجيئة وذهوب .. ويعود العزف والرقص والغناء:

- التفاحة اللّي فيلْجْبلْ العَالي
- خُوتي بْني عمّي دُوهالي.

تعبر أغنية التفاحة عن أحاسيس ومشاعر عاطفية تحكي هموم وانشغالات القروي. إن الفرد من خلال هذه الأغنية المصحوبة بأداء ميميMimique رائع لأحد المقنعين يرى أن غايته (التفاحة) بعيدة المنال (الجبل العالي) فيطلب من أفراد المجتمع الأهلي مساعدته لأنه عاجز لوحده على قطفها، بحيث تمثل هذه الفاكهة روح التعاون الجماعي والمثل العليا.

7- دعاء الختام:

وفي الأخير يعلن لمقدم بإشارة يده إلى "لعابين الداره" بإيقاف العزف، ثم يدعو لصالح أهل البيت الذين استضافوا الاحتفالية، فيطلب الله عز وجل أن يشفي مرضاهم وأن يجعل السنة الفلاحية الجديدة خيرا وبركة، ويختتم الدعاء بعادة الله أومامين (اللّهم آمين).

القوال: وأْ لاذْ الحْلالْ مايَذْبَعُو بَالمالْ ..
ما تكون منْ اللّيلْوَ كلّكْ حَبَّهْ زيتِونْ
ويْخَرَجْهامَنَكْ بَرْ ميلْ زيتْ

لمقدم: ربي يشفع فينا نبينا صلى الله عليه وسلم
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: ربي يبارك لنا في مقام هذا اليوم
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: ربي يوسع رحمته
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: ربي ينفعنا ببراكة الأولياء والصالحين
الجميع: للهم آمين
لمقدم: ربي ينفعنا بأجر الأولياء والصالحين
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: اللهم صلي وسلم على سيدنا محمد

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله
لمقدم: واللي صلى على نبي يربحْ
الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله
لمقدم: واللي صلى على الحبيب ينجحْ
الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله
لمقدم: واللي صلى على سيدنا محمد يفلحْ
الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله
لمقدم: واللي صلى على الهادي في نور الله يسبحْ
الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله
لمقدم: واللي صلى على المختار يفرحْ
الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله
لمقدم: واللي صلى على بلقاسم مايْجرحْ
الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله
لمقدم: واللي صلى على بوفاطمة مْعاه فالجنةْ مَرَ ◌َ حْ
الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله
لمقدم: واللي صلى على الرسول يْستر دنيا وآخرة
لمقدم: الله يهدينا ويهدي جميع الحاضرين
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يغفر لنا ويغفر الأمة الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يَحْفظنا ويحفظ جميع ولادنا
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يسْترْ الحاضر..الله يْرد الغايب
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يْربحْ اللّي يْسبّحْ ويرزقنا السُّكرْ والملْحْ
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يْعزْ اللي عزْ الدين وينصر المجاهدين
الجميع: للهم آمين
لمقدم: الله يْعمر الضرع إنشاء الله
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يكبر الزرع إنشاء الله
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يْسهل .. الله يْوفق .. الله يبارك
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يْعَشَّر الخطوات إنشاء الله
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: الله يتقبل الصدقات إنشاء الله
الجميع: اللهم آمين

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لمقدم: ربي يسقينا الغيث والمطر
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: ربي يْعَمَرْ السدود ويجري العيون والودان بجاه النبي العدلان
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: ربي يفرج الكُرْبْ إنشاء الله
الجميع: اللهم آمين
لمقدم: اللي مريض اللهِيْ ْ ْ شافيهْ إنشاء الله
الجميع: آمين
لمقدم: اللي صْحيح الله يعافيهْ
الجميع: آمين
لمقدم: اللي مغبون الله يكشف غُبْنه إنشاء الله
الجميع: آمين
لمقدم: اللي عْليه دين الله يفرجْ دينه إنشاء الله
الجميع: آمين
لمقدم: اللي مسجون اللهِيفكْ ْ أسره إنشاء الله
الجميع: آمين
لمقدم: اللي باغي يتزوج الله يهوّن عليه
الجميع: آمين
لمقدم: الله يرزقه زوجة صالحة تستره ويسترها
الجميع: آمين
لمقدم: اللي طالب الذرية الله يخصب جنانه
الجميع: آمين
لمقدم: اللي نفق في سبيل الله يعمر داره
الجميع: آمين
لمقدم: الله يتمّر رزقه إنشاء الله
الجميع: آمين
لمقدم: الله يبعد علينا وعليكم والمستمعين البلاء والمصايب
الجميع: آمين
لمقدم: الله يبعد علينا الغلاء
الجميع: آمين
لمقدم: الله يجنبنا الآفات
الجميع: آمين
لمقدم: الله يرزقنا الصبر والحق والعافيه
الجميع: آمين
لمقدم: الله يورنا في الظالمين العجب
الجميع: آمين
لمقدم: الله يشتت عش كل الظلم طاغي
الجميع: آمين

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لمقدم: للي شاركنا فرحتنا اللهيْفرْحُه .. اللي

الجميع: اللهم آمين .. اللهم آمين

الله وما صلي عليك يا رسول الله (3 مرات)

وأغلب ما يكون الدعاء جماعيا، وهو ما يرمز إلى التلاحم الروحي الذي يجمع بين ممارسي الآيرادية. فالدعاء من أوسع أبواب الارتباط والعلاقة با. وهو الطلب والسؤال من الله سبحانه، كما في قوله تعالى: {وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ ٱلدَّاعِ إِذَا دَعَانِ}[1]، وقوله تعالى: {وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدْعُونِيٓ أَسْتَجِبْ لَكُمْ}[2]. وهو توحيد الله وتمجيده والثناء عليه، كما في قوله تعالى: {قُلِ ٱدْعُواْ ٱللَّهَ أَوِ ٱدْعُواْ ٱلرَّحْمَـٰنَ}[3]

ثم يأتي صاحب البيت ويقدم المال للمقدم، اعتقادا منه أنه يكرم الأجداد، وهو ثمن ما قدمه السلف للخلف.[4] و يقدم لمقدم مال الصدقة بدوره إلى شخصية تلقب بـ"صاحب القلمونة" للتكفل به والحفاظ عليه، وهو حامل لكيس كبير مصنوع من الصوف، والذي بدوره يعمل بمعية لمقدم على توزيع المال والأكل على المحتاجين في القرية بطريقة عفوية. فكلما ملأ الكيس ذهب به إلى أحد الفقراء ليفرغه .. و يعيد الكرة كلما ملئ الكيس[5].

توزع الهدايا على أطباق التفاؤل والدعاء، ثم ترفع الفاتحة.. { ربي اجعل هذا بلدا آمنا ورزق أهلَهُ من الثمرات. }[6] أمين.

---

[1] – سورة البقرة الآية 86.

[2] – سورة غافر الآية 60.

[3] – سورة الإسراء الآية 110.

[4] - كانت تقدم قديما المأكولات بدلا من المال. وهي عبارة عن المأكولات النايرية التي تخصص لهذه المناسبة. وتتمثل في كل ما يقلى في الزيت، خاصة أن أهل القرية يفضلون زيت الزيتون الذي يحتوي حسبهم على البركة ويستعمل للعلاج. هذه المأكولات تتمثل في الثريد والسفنج والمسمن والبغرير. كما تقدم بعض المحاصيل الفلاحة كالتين المجفف الذي يعتقد أن في أكله بركة وتخفف شدة البرودة على الفلاح. كذلك الرمان الذي يستعمل في أغراض طبية، وله وظائف سحرية بدليل أن بعض البيوت تعلق على جدرانها حبة رمان للحماية والوقاية من الأرواح الشريرة.

[5] - هذه العادة اندثرت فآيراد يقوم اليوم بجمع المال.

[6] – سورة البقرة الآية 126

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني:- دراسة سوسيو سياسية لظاهرة آير

تشمل أنماط السلوك والعلاقات الاجتماعية نظم القرابة والعائلة والسياسة والدين والأخلاق والقواعد القانونية والأعراف والعادات والتقاليد. وتظم هذه النظم مجموعة من العناصر الثقافية تربط بين أفراد المجتمع الواحد، على شكل علاقات حتمية تؤثر في بعضها البعض. فتؤثر العادات والتقاليد والأعراف في السياسة، والتي بدورها تؤثر بشكل أو بآخر في الاقتصاد والقانون، فتحدث كل النظم الاجتماعية تأثيرات متبادلة فيما بينها، وتلعب دورا كبيرا في تمييز المجتمع الواحد عن باقي المجتمعات الأخرى.

تتجسد فكرة التأثير والتأثر في ظاهرة آيراد الاحتفالية بأشكال مختلفة، تنتمي بدورها إلى نظم العادات والتقاليد. فهي تمثل نمطا من السلوك قد يؤثر في ممارسات الأفراد وسلوكهم. وقد تحدد هذه الظاهرة النظام السياسي الذي يعد أحد النظم الاجتماعية التي يبتدعها المجتمع من خلال تجاربه وممارساته المختلفة. فهل يمكن أن تؤثر ظاهرة آيراد على المجتمع المحلي وتتأثر به في نفس الوقت؟ وتحديدا، هل يمكن لظاهرة آيراد أن تحدد الممارسات السياسية وتكرس السلطة التي تسير المجتمع؟

أولا:- السلطات الآيرادية وأنواعها:

أخذت السلطة Autorité عبر التاريخ عدة أشكال شاركت في تجسيدها ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية. وتعددت - استنادا للممارسات الآيرادية والظروف التاريخية المختلفة التي عرفها المجتمع المحلي السنوسي - أشكالُ ونفوذ السلطات التي سيّرت ومازالت تسيّر هذا المجتمع.

تكون السلطة في كثير من الأحيان، ذات طابع نظامي، فهي« ترتبط بمنصب أو وظيفة رسمية وتخول صاحبها حق إصدار القرارات الهامة والملزمة للغير»[1] والشخص الذي يمارسها تكون له شرعية ترتبط بطريقة الانتساب واحتلال الموقع السلطوي، وعادةً ما يكون ذلك مرتبط بالاقتراع أو التعيين أو من خلال مداخل تقليدية أوعقلانية. أما «النفوذ» Influence أوالتأثير فهو « قوة غير نظامية تتمثل في القدرة على التأثير في صانعي القرارات وتوجيه الرأي العام من أجل تحقيق أهداف معينة. وهو يمارس من قبل القياديين عن طريق الاتصال السياسي، التفاعل الاجتماعي وغيرهما من وسائل الاتصال الجماهيري، كما يمارس من داخل الأحزاب والجماعات الضاغطة بواسطة الترغيب أوالترهيب. وهو يستند إلى البنية الثقافية للمجتمع.»[2]

تتأثر فعالية السلطة الشرعية بالأجهزة التي تعتمدها كالفائدة والمصلحة المتبادلة المشتركة بين قادتها والأشخاص الذين يخضعون لأوامرها ومتطلباتها. فالسلطة قد تقدم المكافآت المادية والمعنوية للأشخاص الذين يقدمون الخدمات لها وتدافع عنهم وقت تعرضهم للمخاطر. وهي نوع من أنواع القوة التي تنظم جهود وواجبات الآخرين من خلال

[1] - عبد الحليم الزيات، البناء الطبقي التنمية السياسية في المجتمع المصري، دار المعارف، القاهرة 1985، ص119.
[2] - نبيل السملوطي، البناء الطبقي والتنمية السياسية: دراسة في علم الاجتماع السياسي، طبعة أولى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1978، ص59.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الأوامر التي تصدرها لهم؛ إذ تعتبر هذه فعالة لكونها اعتقاد الأشخاص الخاضعين لمشيئتها. وتختلف السلط حيث أن الأخيرة تلزم الأفراد على التكيف لمشيئتها من خلال مقدرتها على فرض العقاب أو تقديم المكافأة.

حاول **ماكس فيبر**[1] Max weber (1864-1920) أن يجيب على سؤال طرحه بهذا الشكل « ماذا يحترم الإنسان السلطة ويلتزم بقوانينها؟» معتقدا في أن إخضاع الإنسان لسلطة القوة والقهر غير مجدية، بل يجب البحث عن سُبُلٍ يرضى بها هذا الإنسان، من أجل مصلحة الجميع، حُكّاماً ومحكومين. ومن منطلقه هذا حاول فيبر تحليل السلطة الشرعية التي «تُلزم الإنسان اتباع إرشاداتها بمحض اختياره، والتي يعتقد في قدرتها على الحفاظ على النظام والسلام الاجتماعي، دون الركون إلى استعمال القوة والعنف وسيلة لتحقيق هذا الغرض. » ولا بد من التأكيد هنا على أن شرعية السلطة كما كان يفهمها فيبر، تعني غياب الأسباب الموجبة لمن يعارضها وينوي تغييرها باستعمال القوة.

قسّم ماكس فيبر السلطة الشرعية إلى ثلاثة أنواع، بناءً على مصادرها: وهي السلطة التقليدية، والسلطة القانونية أو«باثريمونيالية»، وسلطة الشخصية الفاتنة التي تقوم على العقلانية **(**الكاريزمية**)**. فالسلطة التقليدية، كما عرّفها، « تعتمد على الاعتقاد الراسخ بين أفراد المجتمع «في الأمس الأبدي» وفي تقديس العادات واعتمادها كمسلمات، وهي مرحلة تعيشها المجتمعات المتخلفة»، أو ما يسمى بمجتمعات قبل الحداثة. من سمات هذه السلطة المتعددة، « انتقالها وراثيا أو إيعازها إلى سلطة فوق كل سلطة دنيوية»[2] مثل الحكم باسم الله، أو نيابة عن الإمام الغائب كما في المذهب الشيعي، أو ممارسة السلطة في المجتمع القبلي حيث يملك شيخ القبيلة سلطة لا مجال لمعارضتها.

تعتقد السلطة التقليدية بأن نظمها ما هي إلا امتداد لنظم كانت موجودة في الزمن السابق أو أن رئيسها تقلد منصبه بموجب مؤهلات معينة كانت شرعية في الزمن الماضي أو أن الأوامر التي يصدرها مدعومة بأوامر كانت ماثلة في الزمن السابق ومتفق على التصرف بموجبها. وهذا يعني بأن الجماعة التي تخضع للسلطة التقليدية تطيع أوامر سلطتها بسبب شرعيتها التاريخية أو سبب تعودها منذ الزمن القديم على إطاعة مثل هذه الأوامر.

أمّا السلطة القانونية، فهي « سلطة عقلانية مجرّدة لا تعتمد على شخصنة العلاقة في تطبيقها، بل تستمد شرعيتها من أنظمة مقننة ومفصلة ومكتوبة وفي متناول كل من أراد فهمها أو التمعن فيها»[3] والدستور الأمريكي خير مثال على مصادر السلطة القانونية– العقلانية التي تحدث عنها فيبر.

---

[1]– باحث ألماني وفيلسوف علم الاجتماع.

[2] - Max weber, Economie et société, T1, librairie PLON, 1995, pp304.

[3] - Max weber, Economie et société, op cit, p310.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعتقد السلطة الشرعية (العقلية) بأن نظم وأ
خلالها يشغل الفرد دور سلطته، وطريقة إدعاء ال
القانونية العامة

تعتمد السلطة الشرعية للشخصية السحرية (كاريزما) في « ممارسة سلطاتها على اعتقاد الأتباع أن شخص القائد يجسد صفات غير عادية تؤهله أن يكون من الواجب اتّباعه وإطاعة أوامره. وقد يكون هذا الشخص يملك بالفعل أو لا يملك هذه الصفات ولكن الأهم من ذلك هو أن يسلّم له الأتباع بحقه للانصياع لأوامره بناء على إيمانهم الراسخ أنه يملك ما يرونه أو يتصورون فيه من صفات. »[1] من هذه الشخصيات من يملك هبة إلهية .... فيصبحون مثلاً وقدوة لمن آمن بهم.

تنعكس السلطة الكاريزمية بشخصية الفرد الذي يتميز ببعض الصفات والمزايا المقدسة التي تدل على قابلياته الفذة وسحر شخصيته وصلاحيته للدور الذي يحتله، في جميع حالات السلطة الثلاثة نشاهد بأن أحكام السلطة وقوانينها والطريقة التي يحتل بها الرئيس مركز قيادته وجوهر الحكم ومبدأ إصدار الأوامر كلها تعتمد على الاعتقاد بأنها متصلة بصورة مباشرة أو غير مباشرة بقوة شرعية نهائية ومطلقة، وهذه قد تكون إرادة الله أو إرادة مؤسسي الخلافة أو المجتمع أو القانون الطبيعي أو إرادة الشعب، إن هذا يعني بأن شرعية السلطات التقليدية والشرعية – العقلية تعتمد على اعتقادها واتصالها بمصدر مقدس أي مصدر الكاريزمي.

تختلف السلطتان الأوليان عن السلطة الكاريزمية من حيث أن اتصالها بالمصدر المقدس هو اتصال غير مباشر بينما تكون علاقة السلطة الكاريزمية بالمصدر المقدس علاقة مباشرة وعميقة. ومن الصعب تصور وجود أي نوع من هذه الأنواع لتأثير السلطة النافذة، بمعزل عن الأنواع الأخرى في أي مجتمع من المجتمعات، بل هي مزيج من هذا وذاك. كما في الإمكان أن تتحول السلطة والنفوذ من نوع إلى النوع الآخر في الظروف التاريخية المواتية لهذا التحول، كأن تنتقل السلطة التي مصدرها شخصية القائد الفذ إلى سلطة قانونية مدونة في دستور، أو تنقلب إلى سلطة تقليدية همّها إيجاد السبل لاستمرارها وانتقالها وراثيا في أسرته.

يقول الفيلسوف الانجليزي **توماس هوبس** « يعيش الإنسان تحت طائل قوانين وأعراف قد لا يرضى بها ولكنه يلتزم باحترامها واتّباع تطبيقاتها رغماً عنه، لأنه يواجه معترك حياته، في رهبة من سلطة الحاكم الذي سنّ هذه القوانين أو أمر بتطبيقها.»[2]فالخوف الذي يسببه القهر والعنف في عالم هوبس، هو المحرك للتاريخ الإنساني، وهو بالضبط ما كان قد أشار إليه ابن خلدون في تحليله التاريخي لبناء الدول والمماليك وأساليب الحكم السائدة في عصره. في هكذا عالم يحكمه منطق وقانون الغاب، يعيش المواطن في صراع محسوم في غير صالحه، مع الجماعة ومع الحاكم في ظلال الرهبة والرعب، وتعيش الدولة أو الأمة في محيطها إمّا قاهرة أو مقهورة.

---

[1] - Max weber, Economie et société, op cit, p318.
[2] - Thomas Hobbes, Le citoyen ou les fondements de la politique, Traduction de Samuel Sorbière, Garnier Flammarion, Paris 1982, p 408.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ومن خلال هذه النظرة المتشائمة استنتج **توم** سلطة مطلقة تملك كل أساليب القوة وتستعملها وقتما في إنسان هذا العالم المزري كما يتصوره.

السلطة بهذا المعنى ليست هي القوة المادية المجسدة في قوة وغلبة النظام وعناصره المكونة فحسب، بل هي في ما يتجاوز أي تجسيد مادي، إلى ما هو رمزي في ممارسة مفاعيل الهيمنة على الأفراد والجماعات الدينية والأهلية، كل يمارسها وفق مفهومه لها وحدود مصالحه ومحددات نفوذه وإمكانياته في حيازة هيمنة أعلى، في تحفيز لتوسيع سلطته وامتدادها فعليا وليس رمزيا فحسب، حتى في ظل وجود الدولة الناظمة، العاملة على محاولة تحديد نسب ومنسوب الهيمنة، وذلك وفقا لقدرتها وقدرة قواها وغلبتها لفرض نسبة أعلى، تقرر هي حيازتها، لتوزع «الباقي» لصالح فئات تشكل قاعدتها الاجتماعية، هي احتياطها المضمر في كل الأحوال.

بهذا المعنى « ليست الدولة إلا «كائن الخرافي» الذي نسمع عنه ولا نراه. أما السلطة فهي «الكائن الطبيعي» الحي الذي يمارس تغوّله على الدولة وعلى المجتمع وعلى الأفراد، في إفشاء لممارسة يومية دؤوبة تهدف إلى خلق شتى تمظهرات الهيمنة والاستبداد والتسلط وإشاعة الخوف، كما إشاعة الحرية المقننة والديمقراطية المكبلة، والتزام دستورية القوانين أو خرقها وإلباسها اللبوس المناسب لهيمنة قوى سلطوية معينة ومكوناتها وشرائعها العليا.»[1]

ليست الدولة إذاً، سوى الدلالة الرمزية، أو الانعكاس المباشر أو غير المباشر، لوجود السلطة وقوة تأشيرها وتفعيلها لرمزية وجود الهيمنة. فيما تشكل السلطة ذاتها القوة الفعلية لممارسة هذه الهيمنة عمليا.

تساعد مجالات السلطة وأنواعها وعلاقتها بمصادرها، على دراسة وفهم المجتمعات السنوسية الأولى البدوية والريفية، وإدراك الاحتفالية الآيرادية وممارستها التي ما زالت ترسم مصير المجتمع، عبر تكرار طقوس السلطة وإعادة إنتاج رموزها ومواردها، التي لها صلة قوية بالعلاقات الأولية كالعائلة والقبيلة، ثم الزمالة والمصاهرة والنفعية والجوار والانتماء الجغرافي والشبكات. كما تتوقف على الجيل والملكية والانتساب إلى قواعد اجتماعية...

تمثل سلطة آيراد أقدم السلطات المتجسدة في الظاهرة الاحتفالية، بحيث « يمثل آيراد ملكا بربريا اعتبر في القديم السلطة الحاكمة، معززا بأسرته وجنوده. وما يميز هذه السلطة أنها تقاسمت الحكم أو دعمته بـ«الكاهن» الذي أصبح، بعد دخول الإسلام، يلقب بـ«لمقدم»، فكلتا الشخصيتين تمثلان السلطة الروحية التي تعتبر الوسيط بين الإله وأفراد المجتمع أي الأب الروحي للمجتمع. فالجانب الميتافيزيقي نجده محتكرا إما من طرف الكاهن (في القديم) أو لمقدم (حاليا) لأنهما في الاحتفالية يقومان بالدعاء والتوسل إلى الإله أو الله لكي يسبغ

[1] - Thomas Hobbes, Le citoyen ou les fondements de la politique, , op cit, p221.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

رحمته على أهل القرية، علما أن لا أحد بإمكانه أن يـ «آيراد». [1]

1- السلطة التقليدية:

تنقسم السلطة التقليدية إلى فترتين زمنيتين ميزتهما أحداث تاريخية ذات طابع خاص:

أ- السلطة التقليدية قبل الاستعمار الفرنسي:

ذكرت سابقا؛ بأن أهل بني سنوس انتموا في الماضي إلى قبيلة الزناتة وعاشوا داخل الدولة الموحدين في حوالي سنة 587هـ الموافق لـ1142 م « الذين قاموا بإصلاح الدين الإسلامي تحت تأثير «المهدي بن تومرت» الذي خلفه السلطان عبد المؤمن» [2]

أخذت – في هذه الحقبة من التاريخ- السلطة بعدا آخرا، حيث حصل تمازج بين الثقافة البربرية والديانة الإسلامية التي تمكنت من زرع نظام سياسي قائم على العدل والشورى، والمشاركة الجماعية في تسيير المجتمع. ولقد مثل السلطة «كبار الجماعة» وهي فئة من كبار القوم يختارهم المجتمع المحلي، يرأسهم «لمقدم» الذي يعتبر المسؤول الأول عن تطبيق القانون العرفي.

ب- السلطة التقليدية أثناء الاستعمار الفرنسي:

شكلت بني سنوس منذ القديم « كونفيدراليةمتكوّنة من ثلاث أجزاء رئيسية: العزايل والكاف والخميس، والتي استولت عليها فرنسا سنة 1842، بعد مقاومة شعبية باسلة قام بها المجتمع المحلي ويسندها الأمير عبد القادر. حيث جهز الجنرال **كافينياك** Cavaignac ثلاث أركان عسكرية انطلقت من سبدو وتلمسان. وقاد العصيان المدني آنذاك محمد ولد علي موسى الذي كان صديقا للبوحميدي. وعلى إثر هذا الانتصار نصبت فرنسا«آغا» Agha حاكما للفيدرالية ، وأقام هو وعائلته في العزايل وبالخصوص في قرية« زهرة» وكان مسكنه مبنيا على النمط الأوروبي يحتوي على طابق علوي وكان لديه خدم بالبيت لخدمة عائلته و«خَمّاسَة» مكلفين بعمل الأرض. ويخلفه ولده عند غيابه، بينما يساعده أخوه في حكم الخميس.» [3]

وتبعا لذلك يمكن اعتبار هذه الشخصيات الحاكمة سلطة تقليدية، تتبنى القانون الوضعي لفرنسا، علما أنها تقاسمت السلطة في منطقة بني سنوس مع العسكريين الذين اعتبروا سلاح الآغا والقايد لضرب أي مقاومة وجعل «كبار الجماعة» تحت هيمنتهم.

---

[1] - Saridj Mohamed, Verveine Fanée, éditions Dar el Gharb, Oran 2001, p 101
[2] -J.Canal, op. cit, p 389
[3] –J.Canal, op. cit, p 399

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

2- السلطة الحديثة (المركزية):

أسست فرنسا في سنة 1955 منصبا شبيها بـ«رئيس البلدية» يحمل بوادر الحداثة. وعينت فيه قائدا جديدا، بعد نفيها للآغا الأول إلى وهران بسبب مساندته للثورة التحريرية الجزائرية. فأصبح يسير بني سنوس إداريا وبالتعاون مع الجهاز العسكري آنذاك.

وبتحليل مجريات الاحتفالية الآيرادية، تتبين فوارق اجتماعية تحدد الانتماء إلى السلم الاجتماعي. فأول مرتبة تتمثل في العائلة الحاكمة أي آيراد «الأسد الكبير» ثم زوجته «اللبؤة» وابنها ثم بعد ذلك يأتي «الكاهن» وفي المرتبة الثالثة جنود آيراد أو«الأسود الصغرى» ثم « لعابين الدارة» وهي فرقة موسيقية يحميها الجنود والكاهن وتأتي في المرتبة الأخيرة الرعية.

ويتمثل تدرج السلم الاجتماعي العام بوجود "الفرنسي" سواء كان موظفا أو جنديا أو حتى زائرا في المرتبة الأولى. وبعد ذلك يأتي في المرتبة الثاني «الآغا» ويليه «القايد» ثم عائلاتهم، أما المرتبة الثالثة فهي لـ«كبار لجماعة» التي تتكون عادة من الإمام وبعض شيوخ القرية و«لمقدم». وفي المرتبة الأخيرة يأتي الخدم و«خَمّاسَة» الذين يعملون لدى الآغا أو القايد.

اقتسم السلطة - بعد الاستقلال سنة 1962- كل من «رئيس البلدية» الذي يمثل السلطة الحديثة، و«كبار الجماعة» الذين يمثلون السلطة التقليدية، فأصبح المجتمع المحلي يسيّر بقانونين واحد وضعي والآخر عرفي، مع اختلاف وظائفهما. وأصبح أفراد المجتمع المحلي يتوزعون على مراتب اجتماعية. فتغيّر السلّم الاجتماعي، حيث دُمّر النظام الإقطاعي الذي كان «الآغا» و «القايد» يسيران عليه تحت حماية ومساندة الاستعمار. فأصبحت لكل شخص حقوق وواجبات وإمكانيات تخول له تسلق درجات السلم الاجتماعي. فظهرت الوظيفة الإدارية التي قد يمثلها رئيس البلدية وكل من يشتغل لدى إدارة البلدية، والأستاذ الذي لا يقل أهمية عن الإمام والطُلبة (حفظة القرآن الكريم). ويمثل «كبار الجماعة» بعض المسنين الذين يمتلكون خبرات الحياة والذين يقومون بوظائف تختلف عن وظائف رئيس البلدية. أما الأهالي عموما فنجدهم إما ملاك أراضي صغيرة أو تجار تجزئة أو يشتغلون بالفلاحة أو بوظائف وأعمال مختلفة.

ويأتي - حسب عامة - «رئيس البلدية» في الدرجة الأولى أو عضو من «كبار لجماعة» وبعد ذلك يأتي الإمام وحفظة القرآن الكريم، ثم الأستاذ وبعد ذلك الموظفون الإداريون، ثم الفلاحون الصغار والحرفيون التقليديون.

تسيّر مثل هذه المجتمعات المحلية عن طريق مجموعة من السلطات تختلف عن بعضها البعض شكلا ومضمونا. وعليه، فالسؤال الذي يطرح نفسه: هل يمكن أن تشترك مجموعة من السلطات في تسيير مجتمع واحد؟

يحمل مجتمع بني سنوس اعتقادات وميولات نسجت - عبر التاريخ - مجموعة السلطات متكاملة فيما بينها ، وتخدم مصلحة المجتمع بصفة عامة ، ومصلحة بعض الأفراد بصفة خاصة. فكل سلطة تحمل جملة من الإمكانيات والامتيازات وصلاحيات تحدد دور الوظيفة التي يجب عليها عدم تجاوزها.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تختلف عوامل نشأة السلطات باختلاف الزم
سواء من الناحية المورفولوجية التي تمثل المؤسسات السلطوية، أو من الناحية
والفيزيولوجية التي تمثل ثقافة واعتقادات الفرد في المجتمع المحلي. وعليه نشأت سلطة
آيراد والسلطة التقليدية جنبا إلى جنب، فالجانب الوحيد الذي يميزهم عن السلطة المركزية
هو الجانب المورفولوجي أي النظم السياسية.

3- السلطة الرمزية:

تقوم السياسة بتنظيم وإدارة مجتمع منظم في جميع المجالات، يختص بها أفراد سياسيون، وتستلزم سلطة ومؤسسات لتنفيذها، مهما كان بنيتها حديثة أم تقليدية. ويمثل المجتمع السنوسي نوعا من هذه المؤسسات؛ حيث يخضع إلى سلطة تقليدية تسيّر وفق معايير ثقافية تربط الحاضر بالماضي.

تأسست السلطة التقليدية عبر الماضي الزاخر باعتقادات وميولات الأفراد، الذين أرغموا على تنصيب «الرجل السياسي» لقيادتهم، خاصة مع تعقّد الحياة الاجتماعية. لكن كيف تمكن مجتمع الخميس أن يعين سلطة حاكمة؟
يعتبر الرجل السياسي « متعدد الحقول، فهو لا يقتصر على مؤسسات الدولة الحديثة التي تميّز مجتمعات حديثة، بل هو موجود في كل الأشكال الاجتماعية ومكوناتها الرمزية والشعائرية والشفهية والمسرحية والسلطة.» [1]

أخذ «الرجل السياسي» – من خلال هذه الرؤية - في المجتمع السنوسي عدة أشكال اجتماعية ورموز وشعائر شفهية ومسرحية . وبالتالي أخذت السلطة المحلية قوتها من هذه الأشكال والممارسات والعادات الاجتماعية المحلية، وأصبحت – بالتالي- تخدم مصالح السلطة التقليدية والسلطة الحديثة التي تتمثل في الدولة. فالأولى تمثلها نخبة تسمى بـ«كبار لجماعة» أما الثانية فيمثلها في أغلب الأحيان «رئيس البلدية».

تعتبر الظاهرة الاحتفالية الآيرادية من أهم العادات التي جعلت منها السلطة الحاكمة وسيلة لتدعيم حكمها، وتبرر ذلك باعتقادات نابعة من أساطير اجتماعية تُخضع الفرد إلى السلطة باختلاف طبيعتها. وتبعا لذلك تبقى الأساطير والحكايات والخرافات وسائر الإبداعات الفنية الشعبية ذات المظهر الجمعي، أشكالا تتضمن أنماطا أولية ورموزا تحمل في طياتها الكثير من المعاني التي تعكس الانفعالات الذاتية.

تعكس هذه الانفعالات الشخصية مدى حب الفرد للزعامة، ومن أجل الحفاظ على سلطته واستمرارها حاول القائد دعم حكمه بالتمثلات الرمزية الحيوانية التي تمثل في الاحتفالية شخصية «آيراد» أي «الأسد الكبير» الذي يحمل مظاهر الكمال ، فهو رمز للأمن وروح التعاون والجماعة والعدل والثواب والعقاب... وتحاول السلطة - في واقع الأمر- أن تستحوذ على هذه المظاهر لتدعيم سلطتها ومكانتها.

[1] – G.Balandier, l'anthropologie politique, ed .PUF, Paris, 1967, p 7.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

4- السلطة الأخلاقية:

تعتبر السلطة الأخلاقية من أهم مظاهر الاحتفالية في النفس الإيرادي. فهي رمز الوحدة ومصدر القوة التي تحافظ على تماسك المجتمع وانسجامه، وتمتين مشاعر الانتماء لدى الجماعة المحلية، وترتكز سلطته على قواعد أخلاقية، توَحَّد من خلالها المجتمع المحلي، بعدما كان الولي الصالح نفسه أحد أسباب تفرقه في الماضي، بحيث « انقسمت مدينة الخميس إلى منطقتين: الأولى خاصة بـ«أولاد سيدي فارس» أما الثانية فإنها خاصة بـ«أولاد سيدي أمزيان». وكان لكل جماعة مسجد ومقبرة خاصة بها إلى درجة أن «آيراد» نفسه كان مقسما. وبتوحيد الاحتفالية أعيد توحيد المجتمع دينيا وسياسيا واقتصاديا.»[1]

[1] - Saridj Mohamed, Verveine Fanée, op cit, p 102.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- الوظائف الآيرادية وأنواعها:

1- الوظائف السياسية الرمزية:

تجاوزت صفة «لمقدم» في الحياة العادية وانتقلت إلى ظاهرة «آيراد» الاحتفالية. فالوظائف المنوطة بـ«لمقدم» لا تختلف كثيرا عن تلك التي يقوم بها في الحياة العادية وبالتالي في القانون العرفي.

أ- وظيفة التسيير والتنظيم:

يرمز دور «لمقدم» في الاحتفالية الآيرادية إلى السلطة الروحية التي تستمد قوتها من الدين. وتفسر عملية اختيار الشخص الذي يقوم بهذا الدور بمعيار ديني، فيجب أن يتصف بالتقوى ويتحلى بالورع والأخلاق الحميدة. فهو المرشد الروحي للجماعة والآمر الناهي فيها. وهو الذي يسعى إلى فض النزاعات وتسوية الخلافات خلال الاحتفالية. وبالتالي يمكن اعتباره السلطة التشريعية التي تسن قواعد لعبة الاحتفالية وقوانينها.

ب- وظيفة تسيير الميزانية:

يتكفل «لمقدم» في الاحتفالية الآيرادية بجمع المال الذي يتصدق به أهل البيوت. وتمثل هذه العملية – بشكل أو بآخر- وسيلة لجمع الضرائب. فيسعى «لمقدم» من خلال وظيفة جمع الأموال إلى هدفين، إما لتوزيعها المعوزين أو المساهمة في تنمية المشاريع المحلية **(تطوير الاقتصاد)**. لقد ساعدت – على سبيل المثال- أموال الاحتفالية الآيرادية في تدعيم مشاريع بناء ثانوية ومسجد وملعب رياضي وفضاء للثقافة. وهكذا، تساعد وظيفة جمع أموال الاحتفالية الآيرادية على «إعادة إنتاج الثقة» في السلطة الحاكمة بنوعيها التقليدية والحديثة.

والسؤال الذي يطرح نفسه – أثناء التعرض لوظيفتي التسيير والتنظيم وتسيير الميزانية. هل دور «لمقدم» في الاحتفالية الآيرادية وظائفه مفتعلة تمثل السلطة التقليدية فحسب؟

يؤدي القولُ بافتعال دور «لمقدم» في الاحتفالية الآيرادية وظائفه إلى التأكيد بأن السلطة فرضت وجودها في الممارسات الطقوسية التي لها تأثير على المجتمع، وانتقال سلطة «لمقدم» من الواقع إلى الاحتفالية الآيرادية ظاهرة اجتماعية. وبما أن المجتمع السنوسي يقدس ظاهرة «آيراد» يؤدي ذلك – ضمنا- إلى تقديس «لمقدم» في أرض الواقع. وعليه تصبح القوانين التي شرعت في الاحتفالية الآيرادية من طرفه ، قابلة للتجسيد في الحياة العادية من طرف السلطة التقليدية، التي تستغل الجانب الروحي للأفراد من أجل ذلك.
يكون الشخص الذي يقوم بدور «لمقدم» في الاحتفالية – في غالب الأحيان- أحد أعضاء «كبار لجماعة»، والغاية من ذلك هو تعويد الناس على شخصيته السلطوية من خلال التحكم في العادات والتقاليد التي تعتبر جزءا من اعتقادات أفراد المجتمع المحلي الروحية. كما يتكفل «لمقدم» في الآيرادية بتنظيم سير الكرنفال وفض الخلافات التي قد تظهر وتقع بين المشاركين ومنع بعض الظواهر الأخلاقية كالسرقة والقذف بطرد المخالفين والبحث عن السارق ومعاقبته، باستنجاده برئيس البلدية الذي يمثل الدولة أو بشرطي البلدية «شامبيط» Garde Champêtre.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ج- وظيفة التكافل الاجتماعي:

عمل الاستعمار الفرنسي على تفريق وحدة وتضامن الشعب الجزائري بانتهاجه سياسة "فرق تسد" ، وعليه لعب الطقس الآيرادي دورا كبيرا في توحيد المجتمع وتضامنه مع الثورة التحريرية. ويمكن اكتشاف ذلك من خلال ما يردد من أغاني؛ يمكن تفسيرها (وفق المقابلات التي أجريتها مع بعض كبار السن الذين عايشوا الظاهرة إبان الاستعمار) على أنها أغاني وطنية حماسية و دعائية توسلية إلى الله تعالى، خاصة أغنية:

يا لقمْرة لالهْ فيغْيامَكْوَ ليْ
السْبعْ رَاهُجَايْ يا ربي تحفظوِليْ

يخاطب المشاركون في الطقس «القمر» طالبين منها الاختفاء وراء الضباب ليسود لظلام الحالك. فيتمكن بذلك المجاهد - الذي غالبا ما يكون من بين المقنعين- من النجاة، فيدعون الله له بذلك. إضافة إلى بعض الأغاني الرمزية التي تعبر عن أمور سرية:

ويا التسريح ديالي طلع للجبل

تعني هذه الأغنية بأن المهمة التي أوكلت إلى المجاهد لأدائها قد أنجزت وبلغ الهدف المنشود.

كما عملت الاحتفالية على محو حواجز الطبقية، بحث تمارس كل الطبقات الفعل الآيرادي وتحت نفس القوانين العرفية المتوارثة عبر التاريخ. فشارك قديما «الآغا» و«القايد» ويشارك اليوم «رئيس البلدية» و«الرجل السياسي» و«كبار لجماعة» و«شامبيط» والإمام والأستاذ ... والذين يمتثلون جمعهم لأوامر «لمقدم» الروحية و«آيراد» التقنية وجنوده. فالكل يجب أن يغني ويسير بنظام حتى ولو كان غريبا عن القرية.

ومن الاعتقادات في هذه الطقوس أن « رفضت إحدى الأسر إدخال آيراد إلى بيتها فقام الحفل بممارسة الطقس " الشبرية المْعلقةمولاتْ الدارْ لمْطلقة"، فتسبب ذلك في فقدانها لحمارين وبعد ذلك بأسابيع أصيب صاحب البيت بالعمي. لكن ما يمكن قوله عن هذه الحادثة – ولو وقعت بالصدفة – أنها أثرت على اعتقادات البعض وأصبحوا يخافون غلق باب منازلهم أمام الاحتفال.»[1]

د- وظيفة الاكتفاء الذاتي(اقتصادية):

تعمل ظاهرة آيراد - في جانبها التعاوني- تثمين مشاعر الجماعة وتعمل على إيجاد تكافل اجتماعي من خلال محاولة الحصول على اكتفاء ذاتي في المحصول الزراعي لفائدة الأسر والمجتمع عموما.

عمل حامل «القلمونة»[2] على جمع منتوج السنة الفلاحية من رمان ولوز وحبوب جافة وبقول مختلفة وغير ذلك من أكلات النّاير التي يجمعها خلال احتفالية آيراد. فيقوم

[1] - زيزي عباس، آيراد : دراسة إثنوغرافية وسوسيو سياسية، مذكرة شهادة ليسانس، إشراف الأستاذ بن عمر بلخير، معهد علم الاجتماع، دائرة علم الاجتماع السياسي، جامعة وهران،السنة الجامعية 1998-1999 ، ص 70.
[2] - كيس يجمع فيه العطايا والصدقات

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بمعية «لمقدم» بتوزيعها على للفقراء أواستبدالها بين
التي لم تحقق فيه اكتفاء ذاتيا، وبدورها تقدم لحامل «ال
كأن تقدم التين المجفف أو الشعير أو القمح. وبهذا يمكن صنع توازن اقتصادي داخل المجتمع. وتسمى عملية استبدال ما تحقق فيه الاكتفاء الذاتي بـ«المقايضة غير المباشرة».

وبعد تطور الحياة الاجتماعية والاقتصادية، ومع ظهور "مبدأ التقسيم المادي للعمل" وإدخال مفهوم النقود في الآيرادية عوض المواد الغذائية، أصبح «لمقدم» يمثل «خزينة» المجتمع، فاندثرت بذلك عادة جمع المتوجات الزراعية، وبالتالي انتهى دور حامل «القلمونة» من حيث الاكتفاء الذاتي.

تحافظ الآيرادية على ممارسة نفس الطقوس، لكن يدخل هنا عامل آخر هو الصدقة أوما يمكن تسميته مبدأ «الهبة» كما يسميها مارسيل موس Mauss Marcel في كتابه Essai sur le don عند قبائل البرازيل « تكتسي العملية التبادلية «الهيبة» عند قبائل البرازيل مفهوما ميتافيزيقيا سحريا، حيث أن الفرد الذي يتمتع عن رد الهدية المعطاة إليه يصبح بالضرورة خاضعا لقدرة سحرية من لدن الذي أعطى الهدية، بحكم مبدأ المنافسة التي تسود احتفالية (البونلانش) كما تسميها هذه القبائل.»[1] ويسري نفس الاعتقاد في احتفالية آيراد، فلا يمكن لأحد رد الهدية لأن في مثل هذا التصرف إهانة للأجداد.

2- الوظيفة الدفاعية الرمزية:

تحمل ظاهرة آيراد الاحتفالية بكل خطواتها دلالات عسكرية تأخذ البعد الرمزي الذي يظهر في «علاقة الخضوع» بين الأسد الكبير والمقنعين، الذي يعمل على فرض سلطته خلال الاحتفالية عن طريق استخدامه القوة. ويمثل "مبدأ القوة" المعيار الرئيسي في اختيار الشخص الذي يفوز بشخصية «الأسد الكبير» بعد نزال قوةٍ بين المقنعين قُبيْل بداية مجريات الاحتفالية، ينتهي بانتصار أحدهم وانتزاعه لحبل آيراد رمز السلطة التي تسيّر العرض الآيرادي.

يتجسد البعد العسكري من خلال العملية التنظيمية التي يتولاها الأسد الكبير. وهي علاقة "السمع والطاعة" بين الجندي وقائده. كما يتجلى البعد العسكري في «مشهد» سقوط اللبؤة الحامل، فيغضب «الأسد الكبير» إثر سقوطها؛ ويبدأ بضرب الحضور بحثا عن طبيب، فتتوقف الموسيقى والغناء ويخيّم الصمت ... إلى أن تلد الأسد الصغير «ولي العهد» الذي يجب احترامه والخوف عليه ، فهو رمز التفاؤل بالسنة الجديدة المليئة بالخير والبركات.

يُكتشف – من خلال هذه المشاهد المسرحية في الاحتفالية- البعد العسكري الذي يتمثل في تطبيع الناس على احترام اللبؤة ومنه احترام كافة الأسرة الحاكمة.

تمثل ظاهرة «آيراد» صراعا بين مجموعة من الشباب البالغين الذين يمثلون قوة المجتمع المحلي. فهم يؤدون دور "جيش تقليدي" تحت قيادة شخصية أسطورية «آيراد».

[1]- Mauss Marcel, Essai sur le don, ed, Payot, Paris, 1943, p 54.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يمثل «آيراد» – كما سبق ذكره – السلطة الـ
صفوف جيشه المتكوّن في الاحتفالية من مقنعين
الحربية، من خلال قيامهم بحركات بهلوانية واستخدام القوة العضلية و«قصاريات[1]» الدفاع عن القائد وعن النفس، ويستعرضون الكفاءة الحربية للآيراد «الأسد الكبير» الذي يقوم بتنظيم السير وإعطاء الأوامر للجنود ويتدخل بقوة في حالة انفلات الوضع أو عصيان أحد المشاركين.

يعكس طقس الآيرادية حدثا تاريخيا، يجري بدون انقطاع منذ 2957 سنة الموافق لسنة 2007 ميلادي؛ أي قبل ميلاد المسيح بـ950 سنة، فقد ترمز الاحتفالية إلى وظيفة عسكرية، تتمثل في إجراء مناورات تقليدية تسعى لإظهار القوة الدفاعية للمجتمع المحلي على شكل معارك وهمية. ويكون بالتالي الكرنفال تحضيرا سيكولوجيا للأفراد من أجل تعويدهم على استخدام الأسلحة والاستفادة من تجارب القدامى في الحرب. فالآيرادية – بذلك- تمثل إنذارا للعدو، ورسالة قوية بأن المجتمع لا يزال يحافظ على قوته المعتادة.

واستنادا إلى الفرضية التاريخية التي عرضتها في المبحث الثاني من هذا الفصل، والتي تعتبر أن «آيراد» يرمز إلى معركة انتصار «ششناق» Chachnak الملك البربري الأمازيغي على رمسيس الثالث Ramses III ملك الفراعنة ويخلده، تشكل هذه الاحتفالية مناورات عسكرية للتذكير بقوة البرابرة القدامى.

يستنتج بأن لعادة «آيراد» وظيفة دفاعية تحمي المجتمع من أي عدوان خارجي أوداخلي قد يتمثل في محاولة انقلاب أو عصيان مدني.

3- وظيفة التطهير النفسي:

يعبر القناع عن القوة والشراسة، ويجب – بالتالي - الاقتداء به لإخافة العدو. ومن هذا الجانب فهو « يلبي أمورا تتعلق بطقوس الطهارة التي من خلالها تطرد الأرواح الشريرة وتقطع دبر الفتن. ولذلك نجد أن المقنع في الاحتفالية، يعمل على طرد كل مشارك لا يستطيع مواصلة الحفل، لأن هذا الأخير يجلب سوء الحظ، فهو يتميز بالضعف. والغاية من التقنع تكمن في ضرورة الظهور بالقوة لجلب الطمأنينة وطرد الأرواح الشريرة التي تمنع نزول البركة أي الأمطار.»[2]

تبقى الأقنعة التقليدية الأكثر فعالية لأنها تثير أرواح السلف بمعنى أنها تساعد الرجوع إلى الحالة الطبيعية التي وجد عليها الإنسان قبل ظهور الحرف، فلقد كان يستعمل الطبيعة كلباس وغذاء لتلبية حاجياته البيولوجية. وبالتالي فالقناع التقليدي يعني بالنسبة لأهل القرية الدعوة إلى حياة الأجداد، كما أن ارتداء القناع عند عامة الناس يدل على الخوف من اتصال الأرواح الشريرة بنفس الإنسان عن طريق الفم والأنف.

يرى الباحث عبد العزيز محبوب « أن الأفراح والاحتفالات والاستعراضات في منطقة بني سنوس تشمل على صور وطقوس تعبر عن رواسب التقاليد البربرية القديمة.

---

[1] – عصيّ طويلة بمثابة أسلحة بيضاء.

[2] – عبد العزيز محبوب، ظاهرة آيراد في الذاكرة السنوسية، المرجع السابق.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والأقنعة التي تلبس عادة تمثل مختلف أنواع ا
الاستعراضات. »[1]

يؤكد الباحث عبد الجليل الطاهر على وجود أوجع التشابه والقياس الحضاري بين البربر والشعوب التي تسكن الجهة الأوروبية من البحر الأبيض المتوسط، لأن تلك الاستعراضات كانت موجودة منذ القدم في شمال إفريقيا أيضا. « ولعل الفرق بين استعراضات الأعياد الرومانية والاحتفالات الكرنفالية الإفريقية هو الفرق بين الحيوانات التي تمثلها الأقنعة والجلود. ففي الأعياد الرومانية العجل والإيل، بينما الحيوانات في الأعياد الإفريقية الخنازير وحيوانات الركوب والحيوانات الوحشية. »[2]

4- وظيفة التأمين الغذائي:

كما تعني الاحتفالية الآيرادية أيضا من – خلال- الوظيفة الدفاعية أن الأمازيغ أدركوا أهمية التأمين الغذائي في أية مواجهة للعدو الخارجي.

5- وظيفة تكريس هياكل السلطة ومراتبها:

يحتوي الكرنفال على معطيات واقعية تبيّن مدى علاقته بالسلطة وهيكلتها. وتكتشف هذه العلاقة اعتبارا من قيّم أخلاقية يتعامل من خلالها أفراد المجتمع المحلي مع الآيرادية.

تتمتع – على سبيل المثال- شخصية «الأسود الصغرى» في الاحتفالية بروح الجندية المتمثلة في الطاعة والانتماء والولاء والصفاء. وهذا يعني أن شخصية الأسود تقتنع بدرجة الجندية دون سعيها الوصول إلى رتب القيادة المختلفة. وفي ذلك إيجابيات وسلبيات ضمن معادلة سيكولوجية معقدة. فلس من السهل جعل الإنسان يكتفي بروح الجندية غير طامح في صفات القيادة. ولقدرُسِّخ هذا السلوك بإيمان الفرد بالولاء المطلق لسلطة الحاكم. فالأفراد جاهزون – قبليا- للعب دور المحكومين، بحيث أن روح الجندية لدى الأسود نابعة من سلوكات يومية يؤمن بها الفرد ويعتبرها أخلاقيات وروح الانتماء للمجتمع المحلي. بدليل أنه، في مدينة الخميس يُكثر الناس تكرار عبارات رمزية مثل: "ما يكون غير خاطرك" أو "خديم الرجال سيدهم" و"واه أسيدي".

تساند مثل هذه العبارات فكرة الولاء والطاعة، بحيث أن العبارة الأولى تعبر عن الطاعة، أما الثانية فهي تعبير عن الولاء الفعلي للحاكم.

يمكن لمس مثل هذه العبارات في الاحتفالية الآيرادية من خلال تصرفات «الأسود الصغرى» المقنعة، والتي أوجدت مبررات الولاء والطاعة في قيّم نابعة من المجتمع المحلي، بصيغ عبارات تدعم سلوك الأسود. وانطلاقا من هذا يظهر الكرنفال كـ«قناة اتصال» ؛ تستقبل قيّما ومفاهيم اجتماعية تساهم، بشكل أو بآخر، في استمرار المجتمع المحلي.

يدعم المجتمع السنوسي نظامه الاجتماعي والثقافي والسياسي، من خلال الاحتفالية، فهي بشكل أو بآخر تمثل الرابطة التي تجمع شتات المجتمع. فالنظام السياسي أوجد المركز

---

[1]- عبد العزيز محبوب، المرجع السابق.

[2]- عبد الجليل الطاهر، المجتمع الليبي، دراسات اجتماعية وأنثروبولوجية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1969، ص 225

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الذي تكرّس فيه هياكل السلطة ومراتبها، حيث أن تمثل أحد أعضاء السلطة التقليدية، أما شخصية الا البلدية »[1] وعليه فإننا أمام ظاهرة اجتماعية تحمل في طياتها أبعادا سياسية لا يمكن اكتشافها إلا من خلال التحليل والدراسة والإحاطة بجميع ملابسات الكرنفال.

كما تمثل هذه الاحتفالية مركزا لتشريع بعض القواعد القانونية العرفية، تتمثل في تعويد المجتمع على تطبيق القوانين والامتثال لها بنوعيها العرفي والوضعي. « قد تعتبر مسألة «الزيارة» وهي الأموال التي تؤخذ أثناء الاحتفالية، ضرائب غير مباشرة تفرض على كل من تزوره الآيرادية. يخدم الفرد - من هذه الناحية - مصالح السلطة الحديثة، ويتم ذلك بدون وعي. فيصبح الفرد مهيئا لتقبل قانون الضرائب المفروضة من السلطات المعنية.

أما العقوبة التي تسلط على من يرفض إعطاء«الزيارة» فهي «دعوة الشّر» أي لعنة الفرد المتمرد. »[2]

تفرض هذه القوانين على المشاركين في الاحتفالية الآيرادية طاعة «لمقدم» والأسرة واللبؤة باعتبارهم السلطة الرمزية التي تسيير وتقود الكرنفال الآيرادي. فمثل هذه القواعد السلوكية تعوّد الناس على الطاعة وتنمي فيهم روح الولاء والخوف من السلطة بنوعيها التقليدي والحديث.

يلزم الفرد المشارك في الاحتفالية بطاعة كل حامل « القصارية» وهي عصا طويلة مصنوعة من شجر "الزَّبُّوجْ" . بحيث أنه يصبح في الحياة العادية يطيع شرطي البلدية الذي يجمل بدوره عصا قصيرة. كما أن وظيفة «لمقدم» لم تعد تقتصر على الاحتفالية فقط بل تعدت ذلك، وتمكن من أن يصبح عضوا فعالا من «كبار الجماعة» **(السلطة التقليدية)**، وبالتالي يحوّل قانون الكرنفال من مادة خام إلى مادة قابلة لاستعمال كقانون عرفي.

ولكن كيف تتجلى هذه القيم والمفاهيم وكيف يمكن لها التأثير في جعل «آيراد» فضاء تكريس هياكل السلطة؟

يمكن إرجاع ارتباط الاحتفالية بالولي الصالح إلى « ذهنية واعتقادات الإنسان البربري، حيث كان هذا الأخير موحدا للإله ويحترم الأجداد ويعتقد أن الاتصال الدائم بهم، من خلال الطقوس الاحتفالية ، يساعد على توسط هؤلاء الأجداد للخلف أمام الإله، لكي لا يغضب ويسلط عليهم الأمراض والجفاف، ومن ثمّ نجد أن هذه العادة ما زالت تقترب من الأجداد، لكن هذه المرة أصبحت تقترب من الولي فجردت هذه الطقوس من الاعتقادات القديمة.»[3]

تصدر مثل هذه العبارات من الاعتقادات الفردية الدينية والمبنية على "وجوبية طاعة **(أولي الأمر منكم)**. ويتمثل **(ولي الأمر)** في الولي الصالح الذي يمكن اعتباره من الوسائل الهامة التي تمكن الاستيلاء على السلطة أو تدعيمها.

---

[1] - Alloula Abdelkader , descriptif de la région de khémis béni- snous : les origines d'ayred, fascicule du théâtre régional d'Oran 1983, p 05 .

[2] - محمد سريج، الساجية الذابلة، دار الغرب، وهران 2001، ص 104.

[3] - عبد العزيز محبوب، ظاهرة آيراد في الذاكرة السنوسية، المرجع السابق.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أورث احترام الأفراد للوليِّ الصالح، أحفاده منهم يلقب بـ«الشريف» أو «ولد سيدي». ولهذا تمكن العديد من أحفاد الولي «سيدي صالح» « من تولي السلطة، وعلى سبيل المثال « سيدي أحمد» كان من الأعضاء البارزين في «كبار لجماعة» . أما « سيدي محمد» فلقد تولى منصب شرطي البلدية أو ما يعرف بـ«شامبيط» وهو يمثل السلطة المركزية.

تكوّن « سيدي أحمد» – منذ صغره – كأسد صغير مقنع، وسمحت له هذه التنشئة التي تلقاها من خلال الآيرادية ومشاركته بصفة مباشرة في الاحتفالية، الجمع بين وظيفة الحفاظ على الأمن خلال الكرنفال، وداخل المجتمع المحلي في نفس الوقت . فممارسته لوظيفة الأسد جعلت منه قادرا على أن يمارسها داخل السلطة التقليدية. والغريب في الأمر، أنه تقلد عضوية «كبار لجماعة» وهو صغير السن. علما بأن العادة تريد أن يكون أعضاء «كبار لجماعة» كبار السن (شيوخا).»[1] وهذا ما يستشف من تدعيم الاحتفالية الآيرادية لسلطته، من خلال تجديد الولاء لجده الوليّ «سيدي صالح» و«إعادة إنتاج سلطته» وسلطات جميع إخوته وأبناء عمومته في كل سنة بمناسبة الكرنفال.

يردد المشاركون في الاحتفالية الآيرادية حين وصولهم إلى بيت حفيد الولي الصالح، أغنية مفادها أن السلطة الروحية التي كان يتمتع بها «سيدي صالح» لا تتغير ولا تتبدل - بين الأمس واليوم – حتى بالناسبة لأبنائه وأحفاده:

أولاد سيدي سيدي صالحْ
سيد اليوم سيد البارحْ
جَايْ نْزورْ سيدي صالحْ
جَايْ نْجَدَدْ العهدْ لسيدي فَارَحْ

كما تردد هذه الأغنية عند وصول الآيرادية إلى ضريح الولي «سيدي صالح». و« مَكّنت هذه المظاهر «سيدي محمد» الذي يمثل شرطي البلدية، من تدعيم سلطته، علما بأنه هو الآخر، كان من الأسود المقنعين. فلقد انتقل من سلطة كرنفالية إلى سلطة واقعية لها امتيازات أكثر فاعلية في فاعلية في المجتمع.»[2] فاستبدل «قصارية» الكرنفال بعصا الشرطي القصيرة، وغيّر قناع الأسد ولباس آيراد بزيّ عسكري بنّي. وبهذا أصبح «سيدي محمد» أسدا من نوع أكثر واقعية. وأصبح المنسق الوحيد بين السلطة التقليدية والسلطة الحديثة.فهو يحمي القانون الوضعي ويتعامل مع القانون العرفي ويستهلك القانون الشرعي في نفس الوقت.

يستخدم «لمقدم» الخطاب السياسي محاولا إسداء النصح للحضور وإعادة إنتاج السلطة وهيكلتها لصالح أولاد «سيدي صالح» حيث أنه قبل الدعاء يوجه خطابا يبرز فيه دور الوليّ وبركاته وعجائبه والتي تنتقل إلى أحفاده عبر التاريخ. وعليه يحض «لمقدم» الأهالي على «وجوبية» احترامهم والتقرب منهم لأنهم يحملون بركات جدّ هم الوليّ الصالح.

---

[1]- زيزي عباس، آيراد : دراسة إثنوغرافية وسوسيو سياسية، المرجع السابق، ص 91.

[2]- زيزي عباس، المرجع السابق ، ص 92.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يؤكد «لمقدم» في خطابه السنوي على طاع
طاعتهم من طاعة الولي نفسه وبالتالي الامتثال لشر
وشرعه. وعليه يسعى «لمقدم» إلى إضفاء شرعية السلطة التقليدية لـ« سيدي أحمد» والسلطة الحديثة لـ«سيدي محمد». وبذلك يؤدي وظيفة الدفاع عن الوحدة السياسية باستخدام الايدولوجيا التي تؤثر على اعتقادات وميولات الفرد.

ساهمت الظروف المحيطة بالكرنفال الآيرادي، بشكل كبير، في تمرير خطاب سياسي موجه لتكريس هياكل السلطة المحلية بأنواعها. فأصبح أفراد المجتمع وسيلة سهلة في أيدي «الرجل السياسي» للحصول على السلطة أو الحفاظ عليها. علما بأن خطاب الكرنفال السياسي يتصف بالحماسة ويمتزج بالدين والعاطفة وتفاعل الأهالي؛ وهم في حالة ابتهاج وفرح ولهو. فلا يمكن لأي فرد الاعتراض على خطاب «لمقدم» السياسي التقليدي لصالح «أولاد سيدي». وبهذا الشكل أصبح الكرنفال أداة لتكريس هياكل السلطة وهي من أسمى الوظائف الرمزية السياسية لآيراد.

تسيطر السلطة الآيرادية على كل المجالات ضمن الوحدة الفضائية للاحتفالية أو الكرنفال، وتوزع الوظائف والأدوار والمهام ضمن الأنساق الشاملة والفرعية في إطار المحافظة وضبط قواعد اللعبة بدقة مجهرية باستثمار كل الأدوات.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثالثا:- كرنفال آيراد واقع اجتماعي شامل:

تجاوز آيراد الظاهرة الاحتفالية وأصبح واقع اجتماعي. بحيث تشكل الكرنفال من نسج علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية. ويمكن إبراز هذا الواقع الاجتماعي في مجموعة من النتائج:

1- فآيراد أصبح عملية تسلية Loisir على نفس المشارك. ويتطلب الترويح تحرّر الإنسان من وظائفه الاجتماعية ومن جميع أنشطته الأخرى خارج عمله. وهو « يتمثل في مجموعة من المشاغل التي يولع بها الإنسان، سواء ليتسنى بها، أو لينمي معلوماته وتكوينه الشخصي ، أو يشارك بها في الأنشطة الاجتماعية التطوعية[..] بعد أن يكون قد تخلّص من واجباته المهنية والعائلية والاجتماعية.»[1]

وتمكّن المجتمع المحلي السنوسي من إيجاد مجالات لقضاء وقت الفراغ أو الترويح. لكن فكرة الترفيه ليست مستقلة بذاتها عن بقية النشاطات التي تُمارس في الحياة العادية. وتبعا لذلك ، فإن كرنفال آيراد زيادة علة كونه ظاهرة اجتماعية فهو ظاهرة فرجة وترفيه وتكوين. وأصبح الكرنفال مدرسة تلقن الممارس المعرفة، فهو ينمي لديه مواهب كثيرة كالشعر والغناء والرقص والمحاكاة والعدو والسباق والمبارزة والتمثيل والتنكر والتقنع والتجميل من خلال صنع الأقنعة. وتمثل هذه المعارف؛ عناصر ثقافية قد تمهّد القواعد الأولى لبناء فن مسرحي.

2- يمكن اكتشاف – من خلال العلاقات التي تؤسس مجريات كرنفال آيراد - عن فئتين في السلطة:

أ – فئة تؤسس أو تحافظ على الأمن وهي متكونة من آيراد الأسد الكبير والأسود الصغرى واللبؤة، وتستخدم هذه الفئة العنف.

ب- فئة تضمن الأمن من خلال ضمان الدفاع عن الوحدة السياسية، وتستخدم هذه الفئة الإيديولوجية، ويقوم بهذه الوظيفة «لمقدم» وأتباعه.

3- لم تسلم عادة آيراد – كغيرها من مظاهر التراث الاجتماعي- من التغيير. ويتحكم في هذا التغيير «مبدأ انتقاء الأصلح» حيث أن كل جيل ينتقي ما يراه صالحا للتخلص من بعض الطقوس السلبية التي لا تتأقلم وحداثة العصر الذي يعيش فيها.

أفرغ الكرنفال من عديد الاعتقادات والأبعاد الميتافيزيقية البربرية. كما تجاوز المشاركون اليوم بعض الطقوس كقذف الأسود بـ«البصلية» ذلك لأن هذا السلوك تسبب في لإصابة كثير من الأشخاص بجروح خطيرة. كما مسّ التغيير بعض الجوانب الهامة من الكرنفال؛ كظهور أدوار جديدة مثل الطبيب والمهرج، واستخدام أقنعة حديثة مصنوعة من البلاستيك أوالجبس في دلالة على تكنولوجية العصر الخالي.

وحصل تغيير في الغناء، الذي يمثل أمال الأفراد وأحزانهم، حيث ردّد المشاركون في احتفالية 1992 أغاني جديدة ومنها ((année Bonne 92)) على أنغام الموسيقى المحلية.

[1] - Dumazedier Joffre, vers une civilisation du loisir, édition du seuil, Paris, 1962, p25

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وبذلك يصبح الكرنفال مكانا لإفراغ وتجسيد تجليات مكبوتات لا يمكن للفرد التعبير عنها في الأيام العادية.

يعارض الكثير من الأهالي عملية التغيير، والتمسك بالنماذج والطقوس الموروثة ورفض كل ما هو جديد، بحث يمثل ذلك انتهاك للأشكال التقليدية. بل رفض بعض الممارسين حضور التلفزيون وحتى الأجانب، منتقدين بعض الأغاني الدخيلة على المجتمع المحلي المحافظ، التي رددها المشاركون سنة 1992، لأنها لا تعبر عن «أيام النية والبركة» بمعنى أنها لم تعد تذكّر بأيام آيراد الحقيقي، أين كان يسود الصفاء والخير و«الخمير» .[1]

يحدث نشوء الظواهر والأنظمة الثقافية الجديدة بصورة مستمرة، ولهذا السبب يجب فهم هذه الظواهر الثقافية الجديدة وتكاملها مع الأنظمة الثقافية الكائنة؛ وتحديد قوانينها وتناقضاتها. وكثيرا ما تؤثر الظواهر الجديدة تأثيرا سلبيا على الأشكال التقليدية؛ وتعرقل كشف المعنى العميق ومضمونها الأولي. وبهذا تصبح هذه الأشكال الثقافية التقليدية مشوهة، قد تعطى للثقافة طابعا عرقيا مزيفا أو طابعا شعبيا كاذبا.

كما يمكن الإشارة إلى تزايد ديناميكية نشوء الظواهر الثقافية الجديدة، التي تتفق وسرعة التقدم العلمي والفني والإعلامي في المجتمع، ويؤدى ذلك إلي تدمير وتشويه القيم والعادات والتقاليد الداعية للتطور الاجتماعي، ويفقد الناس رؤية القيم الأصيلة والتجاوب الاجتماعي والوحدة الثقافية للمجتمع.

4- يتم توظيف الاحتفالية الآيرادية لعدة أسباب أهمها إعادة امتلاك التراث أي معرفته والتعريف به؛ وبذلك دخول الأزمنة الحديثة بجذور واضحة، ثم طرح قضايا اللحظة المعاصرة عبر مجالات وعوالم وفضاءات تنتمي إلى الماضي، الشيء الذي يكسب الاحتفالية وخطابها مصداقية تاريخية يسمح لها بولوج عالم اليوم وقضاياه. كذلك للوصول إلى كتابة نص آيرادي أصيلٍ له امتداداته في الزمن من خلال أشكال وعوالم تراثية، وقادرٍ على إيجاد تكافؤ ترفيهي ومعرفي مع الأفراد الآيرادية وفي البيئة الأصلية، التي أصبحتْ تعاني من عدم الاتزان في معظم جوانبها نتيجة تطور المعرفة وازدياد متطلبات الحياة الفردية والاجتماعية. ذلك أن الكرنفال في إحدى وظائفه الأساسية، يعوض عن فقدان أو انعدام التوازن في الواقع الراهن، لتتضح الحاجة إلى توطيد العلاقة بين الاحتفالية والأفراد على أساس فكري وترفيهي.

5- تلتقط الاحتفالية الآيرادية لحظات التحولات المعرفية والتأثرات والتغييرات، لذا يمكن التركيز على ثلاث ظواهر وظفت في الآيرادية:

<u>الأولى:</u> هي الأصالة والهوية، فلا تعني « الأصالة مخالفة الزمن وإقصاء التطور، ولا مجافاة التجريب»[2] بل يمكن الاستفادة من ذلك في إطار الإنماء؛ وعن طريق التجريب الذي يتولد من الاحتفالية وطقوسها - فكرة وممارسة - في فترات التحولات الاجتماعية المختلفة.

---

[1] – الخير الوفير.

[2] – خالد عبد اللطيف رمضان، العرب وتأصيل المسرح، رابطة الأدباء، الكويت، سلسلة كتاب الرابطة،1999 ص10.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يجد المتتبع لهوية الكرنفال الآيرادي من البداية
السنوسي نفسه، وتأخذ وظيفتها وهيأتها من طبيعة ال
مع ما يحيط بهذا الطقس من واقع وصراعات، يتم من خلالها تحويل الانفعال إلى إبداع جمالي مسرحي تكون فيه الأصالة إبداعا حقيقيا؛ يستمد جذوره من تأصل زماني ومكاني موصول إلى تغيرات الهوية في التاريخ وفي المكان. والمقصود هنا بالأصالة شكلا من أشكال وكيفيات المعاصرة في حساسيات جديدة لمسرح فرجوي آيرادي بهوية تشارك في العالمية، وتمنح لوجودها موقعا في هذه العالمية، لأن المسرح الذي لا يحيط علما بهذه العالمية لا يمكنه العيش والاستمرار.

والثانية: هي **الحداثة** بمعناها التجديدي أو التغييري. فالحداثة لم تكن واقعاً طارئاً على الحياة، فهي فعل تاريخي ولكنه غير متواصل لخضوعه أحياناً لعوامل السكون والجمود، وهي حالة متغيرة من مجتمع لآخر، وقد تكون استجابة مجتمع ما لاستقبال الحداثة مقياساً لقابليته على التطور والتقدم.

ساهمت الحداثة في الاحتفالية الآيرادية في تطوراته الشكلية والجوهرية، فاستجابت لكثير من مجالات العلوم والتكنولوجيا وبخاصة في صناعة الأقنعة والألبسة التنكرية واستعمال المركبات (السيارات) إلى جانب الدواب، كما أنها تفاعلت مع وسائل التوصيل والإعلام. فالحداثة والمعاصرة « هي استرفاد ما ينفع الإنسان لنهوضه والسير به نحو الأمام، وتنقيح التراث والتفاعل معه حوارا وتناصا ونقدا وبناء. »[1] أما الأصالة: « هي الرؤية المعاصرة للتراث، لأننا حين نتعامل مع التراث، لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تساهم في تطوير البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقا من جدلية التأثر والتأثير. وكل تراث لا يؤكد استمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر أصلا...»[2]

والثالثة: هي مخزون التراث الهائل من الاحتفالات الدينية والاجتماعية والطقوس الشعبية المستمدة من الأساطير والعقائد وكذلك من الذاكرة التي حفظت بغريزتها مقومات الوجود. ويكون التواصل مع التراث مستمراً في أوصال الآيرادية.

ولقد فطن في مجال المسرح على سبيل المثال « رواد المسرح العربي منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما فطنوا إلى أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية، لذلك لجأوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها.»[3]

والرابعة: هي التجريب والذي لم يكن أيضاً حالة مستحدثة، فالتجريب سلوك إنساني ارتبط بمحاولة البحث عن المجهول منذ بدايات الوعي البشري. وكان الإنسان يحاول دوماً أن يجرب ليحصل على شيء أفضل أو رؤية غير مألوفة لواقعه ولما يحيط به. ولم يقتصر

---

[1]- خالد عبد اللطيف رمضان، المرجع السابق، ص31.
[2] - مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، الكويت، مارس 1987، ص80.
[3] - مصطفى رمضاني، المرجع السابق، ص82.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

التجريب على اختبار التراث بل كان في الشكل أيض
شيء جديد أو أكثر تناغماً مع الذوق العام للمجتمع
كثيرة وجهاً من أوجه التحولات المعرفية والحداثة.

بدأت تجارب الآيرادية تتشكل في ضوء طقسية المسرح وصورته الدالة عبر منظومة دلالية، تنطلق من علامات الواقع في صيرورته وجدله وتحوله في الحوار والحركة والتشكيل ورسم أداء الممثل؛ في ضوء علامات الوجود الشعبي بوصفه ذاكرته.

يفهم التجريب الآيرادي على أنه ذهاب نحو تأسيس «وعي مسرحي» عن قراءة متمكنة في تأجيج السؤال حول معطيات زمن الفن ووجوده، بالتحديد في واقعه وبيئته وفي المحيط الكوني. وعليه يدخلُ التجريب مجالَ الإبداع في منطقة التراث للتعبير عن وجدان وذاكرة الجماعة، بكتابة «الآيرادية» والعمل على إعادة إنتاج الزمن في فلسفة جماليات الإخراج الحديث. والبحث في مجالات أنثروبولوجية المسرح وكيفية الذهاب إلى تأسيس وعي تأليفي وممارساتي في المجال المسرحي، وإبداع آليات مختبرية بحثا عن مسرح التمايز الثقافي في ضوء الاشتغال في مناطق ذاكرة الجماعة الشفاهية والحركية والإشارية، وصولا إلى العرض الحديث.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الفصل الثالث
النص المسرحي الآيرادي، أسسه وأصوله الثقافية والتاريخية

المبحث الأول: - العرض المسرحي الآيرادي عوامل نشأته وأسسه.
المبحث الثاني: - التأسيس للمسرح الآيرادي.
المبحث الثالث: - الميزات الفنية والجمالية للنص المسرحي الآيرادي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تحتاج مَسْرَحَة التراث إلى المتخصص الد
وأشكاله... والبحث عنه من مواطنه الأصلية قصد كت
على عمليتين:

- عملية المَسْرَحَة العفوية: وتتمثل في أشكال التعابير الشفوية التي لم تخضع لفن التدوين وظلت أكثرها عالقة في الذاكرة الجمعية للمجتمع.

-عمليةالمَسْرَحَة الفنية للتراث: وتتجسد في أشكال التعابير التي خضعت لفن الكتابة فأنتجت "ما يشبه" النص المسرحي.

يكشف التراث الثقافي في عمومه، ومن خلال تتبع شتى ظواهره في بلد معين، مدى ملائمة ما يمتلك هذا البلد من عناصر تاريخية ومعطيات بيئية ومقومات بشرية، وحاجات وأدوات إلى التواصل. وقد يتجمع ذلك كله في الواقع الذي يصبح التراث الثقافي اختزالا له ولعلاقة الإنسان به، عبر أشكال تعبيرية مختلفة مكتوبة وشفوية، من خلال تلك الأدوات.

يعتبر آيراد ثروة فكرية وممارسة شعبية وطقوسية نوعية ومتميزة، لما يزخر به من ثقافات متراكمة عبر العصور، ولما تعاقب عليه من حضارات لها جذور عميقة وامتدادات لانهائية لم يستطع العصر الحديث تجاوزها، أو حتى الادعاء بالقدرة على تفسيرها وإدراك الروح القوية التي تسري فيها، والتي تمثل سر الامتداد الذي يطبعها. من هنا، كان آيراد مصدر إلهام للعديد من الممارسات الفنية التي جاءت لحاقا. هذا التأثير الذي لامس إلى جانب الأعمال المسرحية بعض الأشكال الإبداعية الشعرية[1] والسينمائية[2] والتشكيلية[3]، وحتى على مستوى الممارسة الفكرية. فبالنسبة للمسرح[4]؛ قد جذب إليه عشق العديد من المسرحيين لما يمتلك من خاصية أساسية تتمثل في حفاظه على ذاكرته واتصاله الشديد بتقليده الفرجوي ذي الأصول الطقوسية المقدسة.

---

[1] - أشعار حمداوي مأمون، قصائد منكرة (بشريات أولى) شعر شعبي، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس2001.

[2] - الأعمال التليفزيونية والسينمائية:
- فيلم نور الدين الهاشمي، القناع المتجدد، إنتاج التلفزيون الجزائري، 1996 .
- حصة قدور إبراهيم زكريا، قافلة تعود حول آيراد، جوان 1998.
- وثائقي باية الهاشمي، صور من أعماق كرنفال آيراد بني سنوس، إنتاج التلفزيون الجزائري، محطة وهران الجهوية، سنة 2000.

[3] - اللوحات التشكيلية، للفنان سيدي محمد بوهداج، قناع الأسد المعروضة بالمتحف الوطني برياض الفتح، ولوحات عديدة أخرى لفنانين محليين و جزائريين.

[4] - عثمان علال:
- مسرحية دنيا، ابنت شهرمان، المطبعة الجهوية بتلمسان، 1999
- مسرحية يا سيدي العفريت، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر 1996

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الأول
العرض المسرحي الآيرادي: عوامل نشأته وأسسه

المطلب الأول:- مفهوم الاستعانة بالذخيرة التراثية.
أولا:- الاستعانة بالذخيرة الاحتفالية.
ثانيا:- الاستعانة بالمادة التراثية.

المطلب الثاني:- عوامل الممارسة الطقوسية.
أولا: - الممارسات "ما قبل المسرحية".
ثانيا:- ظواهر الفرجة الشعبية.

المطلب الثالث:- الذخيرة المسرحية الجزائرية.
أولا:- الطقوس الاحتفالية الجزائرية والفكر الاستعماري.
ثانيا:- تأصيل الفعل الاحتفالي الجزائري.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعتبر احتفالات وتمثلات التقنّع الآيرادي في تلمسان قديمة العهد ومتأصلة الجذور. فالأصالة في الإيماءات والتعابير الجسديّة والصوتيّة وارتداء الملابس ووضع الأقنعة والتوابع المختلفة عند مجتمع "الخميس" قديمة جدّا، وترجع إلى السكان القدامى، وهي علامة على حلول السنة الفلاحية في الجزائر عموماً، وبني سنوس تلمسان بصورة خاصة.

نشأت احتفالية آيراد منذ بدايتها في ظل الطقوس الدينية، فهي - في هذه الحالة - تشابه نشوء الظواهر الدرامية الأوروبية، وبالتحديد الظواهر المسرحية الإغريقية، التي اعتمدت الطقوس والشعائر بداية لها حيث كانت الاحتفاليات بأعياد إله الخصب "ديونيزوس" تجري كل عام وتقدم فيها فعاليات الرقص والأناشيد والتشكيلات المختلفة.

يعود تاريخ المسرح إلى القرن الخامس قبل الميلاد. ففي بلاد الإغريق وفي عيد باخوس إله الخمر، اتخذ هذا المسرح صورة قصص مستقاة من التاريخ الشعبي الأسطوري، على أيدي **اسخيلوس** 525-457 ق.م، ثم اتخذ طابعا إنسانيا خالصا، ورفيعا على يد **يوربيدس** 480-407 ق.م « إن لدى الناس منذ الطفولة غريزة التشخيص، ومن هذه الناحية يختلف الإنسان عن الحيوانات الأخرى في أنه أكثر منها قدرة على المحاكاة وأنه يتعلم أول دروسه عن طريق تشخيصه للأشياء، ثم تبقى بعد ذلك المتعة التي يجدها دائما في التشخيص.»[1]

امتزج المسرح منذ نشأته عند اليونان بالدين والشعائر المقدسة، وكان الشعب اليوناني كله يشاهد التمثيليات (المأساة) الوطنية لديونيزيس[2]، التي كان يستمر عرضها أياما عديدة.

وقد نشأت الدراما من الاحتفالات والأعياد الديونيزيسية مباشرة، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد والمواكب التي كانوا يقيمونها لديونيزيس تمجيدا وتكريما، وهم يضربون بالصنوج ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة.

وليس هناك أمة قديمة اعتنت بتعابير الجماعة الإنسانية وتاقت إلى اكتشاف كنه الكون وأسراره من الأمة اليونانية «فحوّلت محاور اهتمام الجماعة من مجرد الاكتفاء بها وممارسة الطقوس الدينية حولها إلى تعميقها وتحويلها إلى محاور اهتمام جماعية فنية عميقة.»[3]

ارتبط تاريخ العرض الآيرادي بتاريخ الممارسة الفنية الطقوسية ووجود أشكال "ما قبل المسرحية" المحلية كالحلقة والرقص والممارسات الشعبية، حيث شكلت تلك الفرجة

---

[1] - أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967 ص25.

[2] - عبد اليونان ديونيزيس Dionysies بوصفه إلها خاصا بهم من دون الناس، وكانوا يحتفلون في أعياده بإقامة المهرجانات الصاخبة والشعائر الدينية. ويرجع مجد المسرح اليوناني بصورة جزئية إلى اللون الديني الذي كان لأعياد الدراما والذي كان لشخصيتهم القومية تلك التي جعلتهم ينظرون إلى الشعراء المسرحيين على أنهم معلمون وفلاسفة، تقوم مهنتهم على إيحاء أنبل المثل عن الوجود الإنساني.

[3] - عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية (الإغريقية،الأوروبية،العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان بيروت، لطبعة الأولى، 1970، ص24.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وغيرها منطلق وعي بالظاهرة المسرحية في هذه
نشأة المسرح الآيرادي لعوامل ثلاثة متفاوتة الأهمية

العامل الأول: هو تلك الممارسات "الما قبل المسرحية" في منطقة بني سنوس تلمسان، والتي كان حضورها قويا في التجمعات والأسواق والساحات العمومية. فالكرنفال الآيرادي وتمثيلات الشاخ ومهرجان حمار الكرموس والحلقة والمداح والأشكال الأخرى ساهمت وسهلت الممارسة المسرحية في هذا الجزء من الجزائر.

العامل الثاني: وجود فئة مثقفة نبّهت إلى وجود فرجة منظمة يمكنها أن تصبح مسرحا. ولقد تحملت تلك الفئة المثقفة مسؤولية تأسيس وبعث وتطوير المسرح الآيرادي في هذه المنطقة. والتي كان لها الدور البارز في بعث الاهتمام الثقافي بالمسرح كأحد الأعمدة الثقافية.

العامل الثالث: استجابة لوعي ثقافي وسياسي وحضاري. فالوعي الثقافي المتنامي والامتلاك الحقيقي لمختلف المدارس المسرحية وكذا إعادة امتلاك التراث الثقافي للمنطقة من طرف المسرحيين هو الذي أفرز تجارب مسرحية متميزة، وقد واكب كل ذلك حركة نقدية في الأواسط المسرحية.

ساعدت هذه العوامل وعوامل أخرى لميلاد الحركة المسرحية الآيرادية في هذه المنطقة، نشأة البنية العامة للفرجة الآيرادية ومسرحها في التأسيس والتطور.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول:- مفهوم الاستعانة بالذخيرة التراثية:

مر المسرح الإنساني بـ « ثلاث مراحل أساسية: مرحلة التمثيل الفردي عن طريق اللعب والرقص والغناء والإنشاد، إذ ولد المسرح مع الإنسان كغريزة فطرية وشعور داخلي وانجذاب سحري إلى اللعب والتمثيل، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنثربولوجية والإثنولوجية والاجتماعية. [..] ومرحلة الظواهر الاجتماعية، ويعني هذا أن الفعل المسرحي انتقل من ظاهرة فردية إلى ظاهرة جماعية تتكون من شخصين فأكثر، كما تتشكل هذه الظاهرة الاجتماعية من الممثلين واللاعبين لأداء مجموعة من الطقوس الدينية والفنية. ويسمى هذا النوع من التشكيل الدرامي الاجتماعي بالظواهر المسرحية أو الأشكال ما قبل المسرحية أو الطقوس الاحتفالية. [..] ومرحلة المسرح التي ظهرت مع المسرح الإغريقي والبناية المفتوحة في أثينا ووجود النصوص الدرامية سواء أكانت تراجيديات أو كوميديات.»[1]

أولا: - الاستعانة بالذخيرة الاحتفالية:

تعرف الاحتفالية بأنها استغلال المادة التراثية لاكتساب العمل المسرحي قوة وحضورا نظرا لما يتميز به التراث في ذاكرة الشعوب، و« يمثل من علامات ورموز يصعب تفسيرها. وتغري قوة التراث وطغيان حضوره كثيرا من المبدعين على الاهتمام به ومحاولة استعماله استعمالا عقلانيا يسهم في بناء الإبداعية العربية المعاصرة.»[2]

ظهرت الاحتفالية كرد فعل لنكسة 1967 وإعادة النظر في أسس الثقافة والحضارة العربيتين، وتأسيس مشاريع إبداعية وفكرية تتسم بالأصالة، وتستند إلى معطيات البيئة العربية المعاصرة، وإرثها الحضاري القديم، وتكسر المفهوم الانعكاسي في الثقافة، أو التبعية لمراكز خارجية وغربية، وبخاصة الغربية منها، و« دعوة إلى الاحتفالية بوصفها مشروعاً عربياً مسرحياً وجمالياً ومعرفياً بديلاً عما هو سائد من اتجاهات مسرحية مستنسخة في العالم العربي.»[3] لأن المجتمع العربي يمارس « المسرح كفطرة غريزية تتعلق بالمحاكاة والتمثيل ولكنه لم يتمكن حتى الآن من أن يحول هذه الفطرة إلى مؤسسة حقيقية لها قانون منظم ولها شرعيتها ولها اعترافها الأصلي والشعبي ولها إرثها الثقافي ولها أهدافها التعليمية والتربوية والتثقيفية والحضارية.»[4]

يعتبر جماعة المسرح الاحتفالي في مبادئهم العامة، الاحتفالية بديلا للمسرح القائم، ذلك لأن هذا المسرح قد أضاع أشياء كثيرة نتيجة ابتعاده عن مفهوم الاحتفالية الحقيقية، الشيء الذي جعله يتحول إلى مجرد فنّ أحادي البعد، له لغة واحدة تخاطب في الإنسان حاسة واحدة، معتمدين في ذلك على أن « الاحتفال في جوهره هو التعبير الحر والتلقائي عن الحياة وهي في حالة الفعل والحركة لا في حالة الثبات والسكون [..] والاحتفال المسرحي لا يحيي زمنا كان ثم مضى، كما أنه لا يحكي عن زمن كان أو يكون، ولكنه

---

[1] - محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب، ط1، 1996، ص 23.
[2] - عبد الواحد عوزري، المسرح المغربي بنيات واتجاهات، المرجع السابق، ص 213
[3] - البيان الأول، جماعة المسرح الاحتفالي، مجلة البيان الكويتية عدد 63، 1979، ص41
[4] - عبد الكريم برشيد، أوراق من تجربتي المسرحية: الورقة الأولى، مجلة البيان الكويتية عدد 205، 1983، ص 90.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يخلق زمنا جديدا. من هنا كان ضروريا أن تختفي كل
ليحل مكانها ما أصبح يسمى بالزمن الاحتفالي.»[1]

تقوم الاحتفالية على المشاركة، فهي لقاء يختفي فيه المتفرج والمتفرج عليه، يبدع فيه الجميع لحظة حقيقية. والأصل في الاحتفالية هو الاحتفال، والأصل في هذا الاحتفال هو الإنسان، والأصل في الإنسان أنه كائن اجتماعي وتاريخي وجغرافي، فهو موجود في نسيج الزمن، وفي لحظاته الحية والعلاقات الاجتماعية والأمكنة والأفكار والمفاهيم، وفي البنيات والمؤسسات، وبهذا كان كائنا احتفاليا بامتياز.

تعتبر الاحتفالية رؤية قبل كل شيء وموقف أيضا: رؤية للذات وللآخر، وأساس هذه الرؤية هي الحرية. فالاحتفالية هي تعبير الإنسان الحر في المجتمع الحر. فهي إذن تبسط الفعل الدرامي وتحرره من قيوده المتوازنة في المجتمع الغربي وتحرره من القاعة والخشبة ومن الستارات ومن الكواليس ومن الآداب البرجوازية الغربية القائمة مع النفاق والاختفاء وإظهار الأشياء بغير حقيقتها. وتدعو إلى مراجعة كل المسرح اعتبارا من النص الذي ينبغي أن يكتب انطلاقا من أصوله التي تتمثل فيه روح هذا الإنسان وحكمته وفلسفته. كما تدعو إلى تغيير البناية وطريقة التشخيص وطبيعة الاحتفال المسرحي؛ ونفت عن الظاهرة المسرحية أن تكون تفرجا خالصا وأن تكون المسرحية عرضا وأن يكون الممثل جسدا يعرض نفسه. وتصبح - بالتالي - المسرحية احتفالا شعبيا عاما.

وبهذا « فقد كان لابد للاحتفالية من أن ترفض المسرح الدرامي والملحمي البريختي معا، لأن الأول فرط في الكثير من العناصر الاحتفالية التي هي أساس الفن المسرحي، أما الثاني فلأنه صبغة طرقية، فهو مرتبط بالمجتمع ما دام أن الصراع الطبقي متواجد فيه مع أن الطبقية التي يرتكز عليها هذا النوع من المسرح لا تزيد عن كونها عطب في التاريخ وليست جزء من مكوناته الأساسية [..] والاحتفالية كبيرة في العيون الكبيرة، وصغيرة خارج العيون الصغيرة. إن العين أذن، إذا تغير موضع الأشياء أمامها، وتغير موقعها، فإنه لابد أن تتغير رؤيتها هي أيضا، فترى تلك الأشياء أكبر مما هي، أو أصغر مما هي كائنة. إن مثل هذه العين، ليست عينا احتفالية، لأنها عين مقيدة، وليست عينا حرة، فهي لا ترى إلا بحسب ما يسمح لها، وما يراد لها.»[2]

تنبع الظاهرة المسرحية من الاحتفال قبل كل شيء؛ فهي منه وفيه ولأجله، والأهم أنه احتفال عفوي بلا تخطيط مسبق. ويراهن المسرح الاحتفالي على عنصرين أساسيين هما العرض والجمهور. إنّه عرض بلا مساحيق ولا ديكور ولا خشبة ولا قاعة ولا تذاكر فالاحتفال هو الجوهر. وهو يناقض المسرح التقليدي بفرعيه الدرامي والملحمي على السواء. فهو مثلا يرى أن المسرح خطاب عقلي وعاطفي في آن واحد وليس رهانا على الكائن بل على الممكن أيضا. وكنموذج لهذا الممكن مسرحية امرؤ القيس في باريس لعبد الكريم برشيد. فرحلة امرؤ القيس عبر التاريخ تكشف النقاط عن الراهن والكائن بواسطة الممكن.

---

[1] - البيان الأول، جماعة المسرح الاحتفالي، المرجع السابق، ص43

[2] - البيان الثاني،جماعة المسرح الاحتفالي، مجلة الثقافة المغربية تطوان، مارس 1980 ، ص 31.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تتداخل دوافع ظهور الاحتفالية بالأهداف التي كونها جاءت استجابة لخصوصيات مرحلة السبعينا مجموعة دوافع لظهورها من خلال استقرائها لواقع المسرح العربي، ورؤيتها النقدية لعناصره الأساسية: التأليف، التمثيل، الإخراج، والتلقي.»[1]
ومن أبرز هذه الدوافع:

- بقاء المسرح العربي- لزمن طويل جداً- لا يفعل شيئاً سوى « أن يركّب مسرحيات مختلفة. مسرحيات جل قطع غيارها، وكل نماذجها التي تستنسخها مستوردة، ولذلك كان ضرورياً أن ينتهي هذا الفعل العبثي»[2] لأن الأمر- قبل كل شيء- « يتعلق بتأسيس صناعة مسرحية ثقيلة، صناعة تبدأ بإيجاد المحرك أولاً. ولا يمكن أن يكون هذا المحرك إلا العقل المفكر والمدبر. العقل الذي ظل غائباً أو مغيباً لزمن طويل في المسرح العربي. »[3] ومن هنا وجد الاحتفاليون لزاماً على أنفسهم الدخول في التنظير، كضرورة حتمية، لإخراج هذا المسرح من سكونيته وتبعيته ومدرسته القديمة فـ« لا حياة لمسرح يكتفي بأن يكون ظلاً. ولا وجود لإبداع يقنع بأن يكون مجرد صدى. »[4]

- عدم قيام المسرحيون العرب بفعل حقيقي، وإنجاز أصيل يحمل ملامح أمتهم أو هويتهم القومية، بل « ظلوا يتكلمون ولا يقولون، يتحركون ولا يصلون، يبتدعون ولا يبدعون، ينقلون ولا يتمثلون، يستظهرون ولا ينشئون. »[5]

- أمية المسرح العربي، وتخلفه الفكري والجمالي. فبالرغم من إعطائه مسرحيات بكل تأكيد، فإنها مسرحيات بأعمار قصيرة، لا تدرج ضمن مشروع كبير.. مشروع فكري وجمالي طويل المدى، ومتعدد الأبعاد والآفاق.

- وقوف المسرح العربي في مفترق الطرق، حائراً متردداً بين المسارح والاتجاهات والتيارات والاجتهادات المختلفة. ويصف برشيد « توزع المسرح العربي بين هذه الصيغ الغربية التي لا تكشف عن جماليات إنسانه- العربي- ولا تتسع لقضاياه، ولا تترجم فكره وروحه وإرثه الحضاري، بأنه تنكر للذات جعل كتابتنا تصبح ترجمةً واقتباساً، وحول "إبداعنا" إلى مجرد نقل واستنساخ، وجعل اجتهادنا يصبح فعلاً بلا معنى.»[6]
- معرفة العالم لنا بشكل سيء، وبخاصة « الغرب الأوروبي الذي يعرف فينا شرقه الخاص، شرقه الذي ارتجله، وزخرفه المستشرقون والرحالة والسائحون والمغامرون، شرقه الذي " فبركته" الكتابات الأثنوغرافية، وزادته تأكيداً إبداعاتنا الفلكلورية التي هي نوع من الاستشراق المعكوس[..] تجارب الطيب الصديقي التي ترصد المظاهر المختلفة و

---

[1] - مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1986، ص 81.
[2] - بيان، ألف باء: الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلة الثقافة الجديدة، 1976، ص 45.
[3] - عبد الرحمن بن زيدان ،الطيب الصدّيقي والاحتفالية، مجلة الأقلام، 1976، عدد 5 ، 1981.ص 66
[4] - عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، منشورات صوت مكناس، المغرب ج1، ط1،1992، ص 269.
[5] - محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1993، ص11 .
[6] - بيان المسرح الاحتفالي، ملحق التفارق، جريدة العلم، الملحق الثقافي، عدد 02، جانفي1976، ص 18.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المتخلفة في المجتمع، من أجل تقديمها لعين الآخ
والمثير، تدخل في هذا الإطار، أي الاستشراق المعكو

- كون المسرح- كما يمارس عربياً - « متخلفاً ومهادناً ومحايداً، مسرحاً استهلاكياً وتعليمياً وأخلاقياً، يكتفي بالقريب دون البعيد، ويفضل ممارسة السطح على ممارسة الغوص بالأعماق، والتأويل والتبرير، ويرسم الواقع وكأنه معطى نهائي، ويصور العلاقات الإنسانية وكأنها غير قابلة لأن تتغير وتتحول، وينطلق من رؤية غائمة ومضببة، ويحلق في إطار الأفق ضيق ومحدود. إضافة إلى أن مواقفه غير نقدية، ومواضيعه محدودة، وشخصياته شبحية، ومطالبه محتشمة، ومصطلحاته مترجمة.»[2] هذه هي خلاصة رؤية نقدية للمسرح العربي، وهي من دون شك « رؤية قاتمة وإطلاقية لا نجد فيها أي صورة إيجابية، أو ملمحاً مشرقاً في تجارب أجيال عديدة من المسرحيين العرب طوال قرن ونصف. وقد شكلت هذه الرؤية دافعاً له ولجماعته لإطلاق بديلهم المسرحي الجمالي والمعرفي (الاحتفالية).»[3]

اختارت الاحتفالية أن « توجد للمسرح العربي (أنجليه) الخاص»[4] أي أن تعطيه الأساس النظري الذي يمكن في ضوئه أن يكتب المؤلفون، ويشخص الممثلون، وتبنى المسارح، وتقام المؤسسات، ويخلق النقد، وتصمم عناصر الفرجة المسرحية البصرية والسمعية، وهذا يعني أنها قدمت نفسها بوصفها مشروعاً تأسيسياً: « تأسيس مسرح جديد، وواقع تاريخي مغاير، وإنسان جديد متحرر نفسياً واجتماعياً وفكرياً وسياسياً.»[5] وإزاء هذا الطموح الكبير، كان عليها أن تعيد ترتيب الكثير من الأوراق، فالفن المسرحي في جوهره الحقيقي «احتفال اجتماعي شعبي ينطلق من حاجة فطرية لدى الإنسان. ومن هنا كان التوقف عند هذا الاحتفال ضرورياً وأساسياً، وذلك باعتبار أنه درجة الصفر في الفعل المسرحي، بل أبو المسرح وأبو كل الفنون الأخرى، وأنه الديوان الذي يختزل ويختزن كل أشكال التعبير المختلفة.»[6]

رفضت الاحتفالية التجربة المسرحية العربية المقتبسة من تجربة المسرح الغربي، ودعت إلى تغيير كل المفاهيم المتعلقة بالتمثيل والأداء والإلقاء، ذلك « لأن المسرح لم يعد، وهماً وخيالاً- كما كان- ولم يعد اللقاء المسرحي مناسبة للتفرج المحايد، بل أضحى احتفالاً شعبياً وحياً (نحن/ الآن/ هنا). ومن جملة ما دعت إلى تغييره مصطلحات العرض والتمثيل والسرد، فأحلت محل الأول مصطلح اللقاء، وعوضت عن الثاني بمصطلح الاحتفال، واستبدلت الثالث بمصطلح اللعب. وإذا كان المصطلحان البديلان اللقاء والاحتفال مقنعين إلى حد ما، فإن استبدال مصطلح (السرد) بـ(اللعب) غير مقنع تماماً، ذلك أن (اللعب)

---

[1] - عبد الرحمن بن زيدان،الطيب الصدّيقي والاحتفالية، المرجع السابق ص 74.
[2] - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص40.
[3] - عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات، مطابع أمبريال، سلا، المغرب، 1996، ص 57
[4] - برشيد عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، المرجع نفسه، ص 102.
[5] - برشيد عبد الكريم، ألف باء الاحتفالية المسرحية، مجلة الثقافة الجديدة الرباط فبراير 1975، ص 21.
[6] - برشيد عبد الكريم، ألف باء الاحتفالية المسرحية، المرجع نفسه، ص 21.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

مصطلح مرادف للتمثيل و التشخيص والأداء أكثر م
ضرب من ضروب الخطاب مرادف للقص في النقد ا
وفي ضوء الفعل التأسيسي الذي انتدبت الاحتفالية نفسها لانجازه، فقد ادعت أنها جاءت لتحدث خلخلة عنيفة وقوية للمعرفة المسرحية، ولجمالياتها المختلفة من خلال تحقيق أهداف عامة كثيرة ومتشعبة أهمها:

- تعريب المسرح العربي يجعله مرتبطاً باللحظة التاريخية، والتراث الفكري والفني والحضاري للإنسان العربي.

- تحرير الظاهرة المسرحية من « ثنائية الفن / الحياة، والواقع / الخيال، والمعيش/ المحكي، وجعلها تظاهرة واحدة، اجتماعية فكرية فنية وسياسية تسمى الفعل المسرحي. وليس ثمة غير زمن واحد هو الآن المرتبط بـ النحن/ هنا. »[2] وبالتالي تحرير الإنسان المبدع، حتى يمكن لخطاباته أن تصل، والمقصود بالمبدع هنا هو الممثل الذي تهدف الاحتفالية إلى تحريره من خجله وخوفه والهروب من جسده، انطلاقاً من شعارها الذي جاء في أحد بياناتها، وهو« التعبير الحر للإنسان الحر في المجتمع الحر.» [3] وتحرير الإنسان، بشكل عام، من الآلية والوحشية على أساس شعار « إنسانية الإنسان وحيوية الحياة ومدنية المدينة.» [4]

- جعل المسرح فعلاً محرضاً على تحقيق الحرية الاجتماعية، وأداةً لتعرية الواقع من خلال إعادة إنتاجه بشكل أكثر صدقاً وحقيقة وواقعية. وقراءة الوجدان الشعبي قراءة مسرحية. ويتمثل الوجدان الشعبي- بشكل أوضح- في الاحتفال الشعبي، أو العيد الذي اختزنت الشعوب فيه فكرها ووعيها. وجعل الفعل المسرحي فعلاً يقوم على التطوع، أي أن يكون فعلاً حراً، قائماً على الاختيار الحر، وليس فعلاً إجبارياً، فلا وجود في دولة المسرح، حسب تعبير برشيد، للعناصر/ الأسياد، والعناصر/ العبيد.

- نقل العلاقات في المسرح من طبيعتها السلطوية الإقطاعية إلى طبيعة إنسانية وشعبية جديدة، من خلال إقصاء سلطة النص، وسلطة الإخراج، وسلطة الإدارة، وسلطة الشباك، وسلطة المنتج، وكل أشكال السلطة المختلفة، من أجل أن تجعل المسرح لقاءً إنسانياً مفتوحاً، يتحرر فيه الإنسان بالمسرح، ويحرر فيه المسرح.

- سحب البساط من تحت المخرج ووضعه تحت الممثل، لأن الثاني هو المتحرك، أما الأول فلا يوجد الحركة، بل يساعد عليها. إنه مثل "القابلة" لا يعطي الحياة، بل يساعد على إخراج الحي من مكمنه. وعليه يتأسس الاجتهاد والبحث عن مسرح في تفاعله الحار مع الإنسان والمكان، وكل المعطيات التاريخية و الجغرافية والحضارية المتنوعة.

---

[1] - مصطفى رمضاني، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، جريدة العلم، الملحق الثقافي عدد: 06 أبريل 1991، ص 23.
[2] - مصطفى رمضاني، الاحتفالية في أفق التسعينيات إلى كتابات على هامش البيانات، سلسلة الدراسات النقدية، عدد 09، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص، 33.
[3] - منيعي حسن، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات صوت مكناس، المغرب 1985، ص 21.
[4] - عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية، عدد 06، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2000 ، ص 25

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- إقصاء مركزية الغرب التي بنت قوتها وسلطتها ع
لتكون هي- الاحتفالية- مركزاً تتحاور مع المراكز ا
الإبداع السائد في المسرح العربي بأنه مجرد نقل واستنساخ وفعل من دون معنى، أو هدف، يمارس الكتابة من أجل الكتابة.

يقول برشيد إن الاحتفالية بدءاً « هي الإبداع قبل كل شيء، إبداع أدبي وفني وفكري واجتماعي، لا يعرف له حدوداً معينة، ولا يمكن أن يتوقف عند نهاية ما. وهو يسكن الكتابة ويحيا داخلها، الكتابة بالكلمات والأشياء والجسد. وبهذا يتجسد في الكتابة / النص، وفي الكتابة / النقد، وفي الكتابة / التنظير، وفي الكتابة / العيش. وكل كتابة احتفالية هي في أصلها كتابتان متكاملتان، كتابة للإبداع وأخرى للتنظير يحضر فيهما المفرد والجماعة، والواحد والمتعدد، وكلاهما يحمل القيمة نفسها، فيتبادلان التأثير والتأثر والفعل والانفعال»[1] وإنه يقيم نظريته « على أسس إبداعية. وأبني إبداعاتي المسرحية على أسس نظرية، وبهذا يتكامل الضدان لصناعة شيء يسمى الاحتفالية»[2].

يفرق عبد الكريم برشيد بين النظرية والإبداع، مؤكداً أن «النظرية رؤية عامة يحضر فيها [..] الآخرون- أي كل الاحتفاليين- في حين أن الإبداع رؤية خاصة لا تحضر فيها إلاّ ذات المبدع، أي ذات الفرد التي تختزل ذات الجماعة وتختصرها، وتنطلق منها ثم تعود إليها. وإذا كانت الاحتفالية تياراً عاماً وشاملاً، لا تتوقف عند الجزئيات والخصوصيات الذاتية، بل تكتفي بأن تعطي خارطة عامة، فإن الإبداع الاحتفالي هو الذي يترجم الأساليب الخاصة، ويجسدها داخل التيار الواحد ذاته. »[3]

ما هي الفضاءات التي يتنفس داخلها الإبداع الاحتفالي؟ فخصائص الإبداع حسبما يذهب إليه برشيد، هي:

- تتحرك شخصيات الإبداع الاحتفالي في أرض غير مألوفة ولا معروفة، إنها تخرج مما هو واقعي وطبيعي إلى ما هو أسطوري، وتعيش داخل أرض الحلم والهذيان والأسطورة. وتتميز هذه الشخصيات بكونها « أولاً: تملك انتماءً مزدوجاً، فهي تنتمي إلى الواقع، وذلك في تفاصيلها الفسيولوجية والنفسية والذهنية، ولكنها في كليتها تنتمي إلى دولة الكتابة التي تقوم على نوع من التكوين الغرائبي. ثانياً: إنها حالات متدفقة لا تعرف إلاّ التغير والتحول.»[4]

- إن الإبداع الاحتفالي، وهو يحاول الدخول إلى عالم مغاير وغريب، تصبح لغته المسرحية قريبة من تلك اللغة التي تقترب بها من عوالم الطفولة، وبذلك فإنها تصوغ فضاءً شعرياً زاخراً بالإيحاء والدلالات. .

---

[1] - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات، الاحتفالية إلى أين؟ سلسلة الدراسات النقدية، عدد:7، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص، 26.

[2]- عبد الكريم برشيد، مقدمته في مسرحية، اسمع يا عبد السميع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1983، ص 09.

[3] - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات، الاحتفالية إلى أين؟ المرجع نفسه، ص30.

[4] - بيان جيم دال: الواقعية الاحتفالية في المسرح، جريدة العلم، الملحق الثقافي، عدد 09، أكتوبر 1986، ص 27

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- يتعامل الإبداع الاحتفالي مع الواقع اعتماداً على مف
يجعله يستحضر الغائب، ويجسد المعنوي، ويشخص
الساكن. كل ذلك من أجل إعطاء صورة الواقع في كل أبعاده ومستوياته المختلفة والمتعددة، أي وهو كائن وممكن، وهو محتمل ومحال، وهو حقيقة أو وهم.

- لا يعتمد الإبداع الاحتفالي الحدث الواحد، بل يجعل الأحداث تتداخل وتتقاطع، تماماً كما يحدث في الحياة اليومية، إذ ليس ثمة أبداً أحداث مستقلة بعضها عن بعض، بحيث تشكل خطاً مستقيماً يصعد إلى أعلى، كما هو الحال في البناء الأرسطي للمسرحية. ويرى برشيد أن معمار إبداعه الاحتفالي هذا على غرار ألف ليلة وليلة الذي يقوم على حكاية طويلة تتخللها حلقات صغيرة.

ومن أهم أهداف الاحتفالية:
- أن يصبح المسرح والمسرحية« احتفالا شعبيا عاما يقوم على المشاركة وأن يختفي في هذا اللقاء المتفرج والمتفرج عليه وأن يكون الأساس هو أن يبدع الجميع لحظة حقيقية وعليه يمكن أن نقول بأننا نحيي حفلا عوض أن نقول بأننا نقدم عرضا مسرحيا »[1]

- تطمح الاحتفالية إلى أكبر وأخطر من مجرد تقديم نصوص مسرحية ولقاءات فنية « لأن الأساس هو إيجاد مجتمع عربي آخر يكون أكثر حقيقة وأكثر حيوية وأكثر صدقا وأكثر تحررا، وأن يكون الإنسان فاعلا بالمسرح ومنفعلا به، يحرر به المجتمع ويتحرر أيضا بهذا المسرح. »[2]

- تهدف الاحتفالية إلى « إيجاد مدينة فاضلة أخرى يعيش فيها الإنسان ويتعايش وتكون ممتدة نحو السماء وضاربة في عمق الأرض يتعايش فيها الإنسان والنبات وتختفي فيها الغابات الإسمنتية القاتلة.»[3]

يعتبر التراث صورة الشعب في الماضي، وهو روح العصر الذي يحياه، لذلك ليس غريبا أن يكون هذا التراث الذي أحاول الكشف عن إشكالياته - الآن - هو الذي يلتفت إليه المبدع ليجد فيه بعض مقومات إبداعيته سواء على المستوى التقني أو الأسلوبي. والتراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني « هو المضمن التي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر.»[4] أو هو « كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث» [5] فصيغة "الكل" -هنا- تبدو ذات مشروعية خاصة، بحيث درجت الكتابات العربية المعاصرة في أغلبيتها على حصر التراث العربي الإسلامي في إطاره العالم وإهمال الجانب الشعبي منه.

لا يزال ماضي الجزائر أرضا خصبة للبحث، على أساس أن التراث موضوع ناضج من الناحية "الخام". ولكن هنالك بعض القضايا ليس من السهل إيصالها إلى الجمهور

---

[1] - منيعي حسن ، المسرح .. مرة أخرى، سلسلة شراع، عدد 49 الدار البيضاء، المغرب 15 فبراير1999، ص 41.
[2] - مصطفى رمضاني، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، المرجع السابق، ص 23.
[3] - عبد الواحد عزوري، المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات، دار توبقال للنشر البيضاء، ط 1 ، 1998 ،ص 56.
[4] - محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ط1، 1982، ص8
[5] - حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ط1، 1981، ص11.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

عندما نتناولها بطريقة سطحية على حالتها التراثية
تحقيق الفرجة بل يجب أيضا الإحاطة بالجوانب التق
الدرامي. وذلك بالتحليل التاريخي وقراءة مفردات التراث بعيون الراهن.

وأقصد بالموروث الثقافي كل المنتج الثقافي المادي وغير المادي منذ أقدم العصور حتى الوقت الراهن باعتبار أنه المحيط الذي فيه تشكلت الهُويَّة الجزائرية وفيه تتفاعل تحولاتها الديناميكية.

تتماثل آثار الماضي البعيد والتراث المادي وغير المادي التقليدي، أمام الناس في شكل مبان وفنون وتحف تعرضها المتاحف المختلفة بطريقة تعكس أهداف الجهات التي أعدت تلك المتاحف. فالموروث الثقافي يُقدَم للناس على أنه إرثهم الحضاري الذي يقوم عليه حاضرهم ومستقبلهم. وبناءً على ذلك فكثير من الأعمال التي يقوم بها الكاتب تنبع من موجهات فكرية أو وطنية تدعمها الدولة « لبث مفاهيم وأفكار توظف في ترسيخ الانتماء الحضاري، وهذا بتأويل الموروث الثقافي نظرياً واستغلاله في تعريف الهُويَّات الثقافية التي تعبر عن نقطة الانطلاق في تكوين الشرعية التي تقوم عليها الأمة والسلطة التي تدير شؤونها. »[1]

تتوقف الاستعانة بالموروث الثقافي في « تشكيل الحاضر بالدرجة الأولى على الأيديولوجيا السائدة وعلى قدرة القوى الاجتماعية التي تتبناها. وعلى المنهجية والمعرفة الإبداعية المعاصرة الأصيلة التي تعتبر بمثابة المحرك الأساسي التي يتحرك عبرها كل كاتب ومبدع أصيل يعبر عن واقعه ويؤمن بمستقبله.»[2]

[1] - حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، المرجع السابق، ص 137.
[2] - حسن المنيعي، المرجع السابق، ص 144.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا: - الاستعانة بالمادة التراثية:

فلا بد لأي كاتب يعتمد التراث مادة فنية في كتاباته - من حيث المبدأ - أن يأخذ الاعتبارات الآتية:

- **نوعية المادة التراثية**: فالتراث لا يمكن أن يكون برمته صالحا، و« لهذا كان على الكاتب أن ينتقي- دوما - مادته التراثية اعتمادا على قدراته الفنية والفكرية والإيديولوجية.»[1]

- **مرونة** المادة التراثية؛ أي أن تكون للمادة التي انتقاها « إمكانية تحويلية من قالبها الذي وجدت فيه إلى أشكال أخرى. »[2]

- **إمكانيتها الترميزية** : ولكي لا تتوقف المادة التراثية عند حدود الفكر الذي ابتدعها فإنه ينبغي أن تمتلك قابلية الملائمة مع المدلولات المستجدة والمعاصرة. »[3]

- وأخيرا **امتلاك المادة التراثية للزمن**: فالزمن أو « اللحظة الإنسانية التي أنجبت تلك المادة، المنتقاة، لابد وأن تكون قد قذفت بها في رحم الزمن فامتلكت مبرر نموها وبقائها وقدرتها على محاكاة أفكار ومشاعر الناس على مر العصور. إذ لا بقاء للمادة التراثية خارج مقومها الإنساني ذلك لأنه يشكل القوة الوحيدة التي تمكنها من الزمن.»[4]

---

[1]- أحمد الطيب لعلج، اكتساب المادة التراثية للعنصر الفني في المسرح، منشورات صوت مكناس، المغرب، 1998، ص 66.

[2]- أحمد الطيب لعلج،المرجع السابق، ص 79.

[3]- أحمد الطيب لعلج،المرجع السابق، ص 93

[4]- أحمد الطيب لعلج،المرجع السابق، ص113

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني:- عوامل الممارسة الطقوسية:

ولا يمكن الحديث عن ميلاد وتأسيس المسرح الآيرادي في ظروف معينة، أن يغفل ما كان للأشكال المسرحية التقليدية، من أثر على تهيئة الفضاء الفني وعلى تطوير الفن المسرحي الركحي، ذلك أن التاريخ الفني لبني سنوس والطابع التقليدي لبلدياتها وقراها ومداشرها، مرتبط بفضاءات فنية وفولكلورية غنية بفُرجها ورقصاتها وأغانيها، وكان له أعظم الأثر على الفن المسرحي الآيرادي.

ارتبطت أشكال الفرجة التقليدية المتنوعة – هذه - في بني سنوس بتقاليد ثقافية أصيلة، ولها تأثيرها الحاسم على تربية الذوق الفني. ومما زاد في انتشار هذه الأشكال المسرحية تهيئة المنازل (تدرت) البربرية والساحات لممارسة تلك الاحتفالات المسرحية.

ساعدت القرية السنوسية، كفضاء عمراني وإطار مكاني مهئ للاحتفالية والفرجة، على بعث الحركة المسرحية الآيرادية كحركة لها أثرها الثقافي الهام على السكان. فالفترة الزمنية الممتدة من سنة 1984إلى سنة 2000 تعتبر فترة الانبعاث الكبير، فقد تم تأليف وتقديم عشرات المسرحيات الآيرادية. وتكوين جمهور منظم يرتبط ارتباطا وثيقا بالفن الدرامي.

أولا: - الممارسات "ما قبل المسرحية":

ويجدر الآن وأنا أحاول التأريخ لهذه الظاهرة المسرحية أن أعالج بعض القضايا النظرية كما طرحت عند المسرحيين الجزائريين. بل حتى في بعض التنظيرات النقدية التي حاولت الاقتراب من إشكالية الحركة المسرحية في الجزائر، وجذورها التاريخية. ويمكن الإشارة إلى أن هناك نظريتين متباينتين:

الأولى هي تلك النظرية التي تقول بأن المسرح بوصفه احتفال يخضع لقواعد فنية معينة كما حدّدها المعلم الأول **أرسطو** في كتابه "فن الشعر" هي التي يجب أن تطبع المسرح الجزائري. وأن كل ادعاء يقول بأن الجزائر عرفت المسرح قبل احتكامها بأوروبا نظرة خاطئة[1]. ويساند أغلب المشتغلين حول المسرح العربي[2] والجزائري هذه الأطروحة معتبرين أن المسرح فن غربي محض.[3]

والثانية تدافع على وجود أشكال مسرحية لا تنتهي إلى الشكل الأريسطوطيليسي، حيث تختلف عن هذا الشكل وتخالف القواعد الأرسطية المعروفة والمتداولة لدى المسرحيين.[4]

فقد أسفرت الدراسات المسرحية عن وجود ظواهر مسرحية في الفرجة الشعبية الجزائرية القديمة، تعتمد أصلا على الحوار ورسم الشخصية. ويتضح ذلك جليا في:

---

[1]- يدافع أدونيس عن هذه الأطروحة في كتابه، فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، ط1 ،1980، ص157.

[2] - يرى أحمد علبي: « إنّ ما وجد في تراثنا من الظواهر قد تحوي على بعض العناصر المسرحية ليس مسرحا. » أحمد علبي، المظاهر المسرحية عند العرب، كتاب العربي، الكتاب 18، يناير 1988، ص41.

[3] - أذكر على سبيل المثال، كاتب ياسين وأحمد شنيقي وبوزيان بن عاشور وإبراهيم نوال وزياني شريف عياد...

[4]- ومنهم مصطفى كاتب وعبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي وسطوف عبد الرحمان وإدريس قرقوة ...

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

1- الحلقة:

يمكن اعتبار الحلقة أقرب الفنون إلى المسرح، فالحلقة تحمل جل خصائص الجوقة اليونانية، وهي أحد أقدم الفنون الفرجوية، لازالت راسخة في وجدان الجمهور الجزائري، تمارس فيها كتراث شفهي عالمي.
تتعدد أنشطة الحلايقية حسب تخصص وموهبة كل منهم. أما المداح فيتشابه كثيرا والممثل اليوناني، فهو وإن لم يلبس قناعا محسوسا لأداء أدوار أبطاله فهو يرتدي قناعا نفسيا...

الحلقة فضاء أدائي يؤثثه المداح وهو يضرب على الدف ويلف حول نقطة مركزية **(**نواة الحلقة**)** وفق أسلوب عمله، من حيث القص، وتشخيص السير الشعبية، وتقطيعها إلى مراحل وحقب، بكلمات وحركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلط فيها العجائبي بالواقعي، بحيث يظل مفتوحا عبر شكله الدائري و فرجاته القائمة على السرد و بلاغة الجسد و الموسيقى. والحلقة هي: « لقاء عام يتشكل من أجساد بشرية، وبداخلها يقف أويجلس الراوي [..] وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد والجد بالهزل والواقع بالسحر هذه الحلقة لها مركز هو الرواية/الملحمة والأسطورة والخرافة.»[1]
ويعتبر فضاؤها هو « فضاء المؤسسة التثقيفية والترفيهية المفتوحة أمام جميع شرائح المجتمع. »[2] والحلقة ليست فنا واحدا متجانسا، كما يبدو لدى جل الباحثين الآخرين، بل هو نمط يضم أنواعا مختلفة من الفنون تجمعها عناصر اتفاق تتركز في البناء الشكلي، وتفرقها اختلافات تتجمع في المواضع وطرق تناولها.

2- السبيبة:

تؤسس احتفالية "السبيبة" للصراعات القائمة بين قصور منطقة **جنات**، وبخاصة بين قبيلة "إمانان" وهي قبيلة السلاطين والأشراف، الذين حكموا طوال قرنين منطقة **الأساجا** و**الأهقار**، وقبيلة أوراغن التي كانت سلطتها تمتد إلى توارق النيجر وليبيا. وسبب هذا الصراع - الذي دام ثلاثين سنة - كان نتيجة استنجاد سكان منطقة جنات بقبيلة أوراغن لاستبداد أحد سلاطين إمانان وهو السلطان **قوما** في القرن السادس عشر.

يقوم بالاحتفالية التوارق المستقرون في منطقة جنات وترتبط **بموسم عاشوراء**. والسبيبة هي شهر من أشهر السنة الدينية الترقية وهو يعادل محرم. وتستمر الاحتفالات لمدة ثمانية أيام. وتسمى مرحلة التحضير **بتمولاين**، جمع تاملولي ومعناه المديح أو الثناء، وهو صيغ المدح المختلفة كمدح الشيوخ القائمين على السبيبة والشخصيات الأسطورية الموجودة في هذا الاحتفال، ومدح النساء المشاركات المنتجات للأشعار. يتخلل هذه التحضيرات توقف في اليوم التاسع لترتيب اللقاء الكبير- في اليوم العاشر - الذي يجري بين

---

[1] - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، المرجع السابق، ص 102.
[2] - المسكيني الصغير، الثقافة الشعبية وفضاء الحلقة الدرامي أو مسرح الحلقة بالحي المحمدي، ندوة حول جوانب من الثقافة الشعبية بالدار البيضاء، كتاب مشترك، منشورات كلية الآداب عين الشق، جامعة الحسن الثاني، سلسلة الندوات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2001، ص51.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

قصرين من القصور الثلاثة المكونة لمنطقة جنا
أزرواس.[1]

3- بوجلود:

يرتدي **بوجلود**[2] جلود الخراف أو الماعز، وتوضع هذه الجلود على جسده العاري. ويرتب الجلد الذي يغطي ذراعيه بطريقة يتدلى بها من يديه. أما وجهه، المسود بالسخام أوبمسحوق ما، فيختفي وراء قناع كان - أصلاً – "قربة" قديمة مصنوعة من جلد ماعز تستعمل لخض الزبد. ويزين رأسه بقرنيّ بقرة أو برأس خروف ويفتح فكيه بعصا صغيره ليظهر بأبشع شكل. وغالبا ما توضع في نهاية كل قرن، برتقالة فيها حزمة من الريش، ويغطي رأسه أو كتفيه بنباتات خضراء. وأخيرا، تكتمل شخصية بوجلود البشعة بعقدين أوثلاثة، ومسبحة هائلة حباتها من أصداف القواقع.

[1] - لقاء أثيري مع د. مريم بوزيد باحثة بالمركز الوطني في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان، على هامش الملتقى الوطني حول الفنون التقليدية، تلمسان من 12 إلى 15 فبراير 2002.
[2] - الرجل الذي يرتدي الجلود.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- ظواهر الفرجة الشعبية:

1- احتفالية الركب:

تقام احتفالية **الركب** سنويا، من طرف محبي الولي الصالح بمستغانم "سيدي لخضر بن خلوف" بمعية أحفاده لمدة يومين، وتشارك فيه فرق البارود في النهار قبل أن تحل محلها ليلا فرق الموسيقى الشعبية. ولا تغنى فيه إلا قصائد من نظم سيدي لخضر بن خلوف في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم).

2- احتفالية الطعم:

تقام احتفالية **الطعم** سنويا بفضاءات وأضرحة الأولياء الصالحين وعبر العديد من مناطق الجزائر. وهي ولائم تتخللها أفراح وأهازيج مصحوبة بعروض للفروسية وتعابير الفرجة، وهي مناسبة للتبرك بالولي الصالح بعد زيارة ضريحه.

3- الحيزيات والمجدوبيات والعيساويات وفرجة العبيد، وما كان يجري في أسواق المدن العتيقة والأرياف...

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثالث:- الذخيرة المسرحية الجزائرية:

يهدف هذا المطلب إلى التعريف بأهمية التراث الاحتفالي الجزائري وعلاقته بالإبداع المسرحي. ثم مدى تعامل المسرح الجزائري مع التراث وأبعاد ذلك على تأصيل الفعل الآيرادي تأليفا وإخراجا.

لقد أنجب المسرح الجزائري عشرات الأسماء المهمة في مجالات التأليف والإخراج والتمثيل، ولكن يبقى الأهم في الإجابة عن السؤال هو أن إطلاق صفة مسرح جزائري تظل في حدود الدلالة المكانية وأن جميع التجارب قد تأثرت بشكل أو آخر بالمسرح الغربي.

إذا استعرضنا فن الدراما - تاريخيا - بمعزل عن طقوس الإغريق لوجدنا أن كل التيارات والمذاهب هي وليدة تفكير عميق وإضافة متواصلة إلى الأسس التي وضعها أرسطو لهذا الفن. إن خصوصية أي مسرح يشكلها الاشتغال على الموروث الشعبي للبيئة إذ نستطيع تبيان هوية ذلك المسرح من خلال طرح المفاهيم ذات الإرث المتداول ضمن رقعته الجغرافية. ولكن يبقى السؤال قائما عن مدى ابتعاد ملامح ذلك المسرح واقترابه من أشكال المسرح الأوربي ومدارسه الحديثة.

ووفقا لما سبق، يفترض التصريح بوجود مسرح آيرادي جزائري خالص أو محاولات الاستفادة من الأشكال التعبيرية أو الظواهر المسرحية وأدْرَمَتها واعتبارها مسرحا جديدا، أن يخضع أساس التسمية لجملة من المعايير لعل في مقدمتهما المعيارين الفكري والجمالي بالإضافة إلى المكانية. مما يعني أن الجغرافية وحدها لا تكفي لتحديد معالم التسمية المسرحية بل يفترض أن يضاف لها الكثير من العناوين الأخرى لغرض الوصول إلى تحديد دقيق للتيار المسرحي. وفي الوقت نفسه؛ فإن التيار المسرحي حين ينبثق في بيئة معينة لا يصبح حكرا على تلك البيئة.

تبقى الفرجات الاحتفالية الشعبية هي الأصول الحقيقية للمسرح الجزائري، وهي التي يجب تطويرها وتطويعها وملاءمتها مع قواعد المسرح ونظرياته.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أولا:- الطقوس الاحتفالية الجزائرية والفكر الاستعما

تعود أصول الوعي الأنثروبولوجي في الثقافة الغربية بشكل عام « إلى القرن السادس عشر، حيث سكنت جاذبية "الآخر" الفكر والأدب الغربيين. فمنذ عصر النهضة ظهر نوع من الفكر "التسلطي" الذي ينظر إلى ثقافة الآخر باعتبارها مجالا لإيجاد حلول أو نماذج لحضارة غربية متأزمة. ولعل هذه الجاذبية نفسها هي التي هيأت الفكر السياسي الغربي للقرن الثامن عشر لاستقطاب تصور جديد يقوم على ثنائية: مجتمع متحضر/ مجتمعات طبيعية.»[1]ذ

لقد شهد القرن التاسع عشر اهتماماً متزايداً من جانب المستشرقين الأوربيين بالطقوس والشعائر التي تجري في المغرب العربي عموماً، وفي الجزائر على وجه الخصوص. كانت الجزائر منذ مطلع ذلك القرن، هدفاً للمطامع الاستعمارية التي جاءت بأشكال مختلفة؛ لعل من أبرزها احتلال الجزائر عام 1830.

سار المسرح الغربي - على هذا التفكير الأنثروبولوجي - المسكون بهواجس البدائي أوالأسطوري أو المقدس، وذلك في سياق محاولة البحث عن دواء لأزمة المسرح أوالثقافة الغربية بشكل عام، الناتجة عما خلفته الحداثة من تصدع فكري وسيكولوجي في أعماق الإنسان الغربي. وبذلك تحولت مسألة الطقوس الاحتفالية عند "الآخر" إلى هاجس مشترك بين العديد من الاتجاهات المسرحية الغربية.

كما اتسمت هذه الحقبة بسياسة التمركز حول الذات التي بدأ ينتهجها الغرب، مع النظرة الدونية للآخر. بل صار الاتجاه السائد تلفيقياً ينأى عن تحليل البنية الاجتماعية على حقيقتها ويتجه نحو رسم صورة تبين الصفة الكريهة للإسلام، على أن تكون هذه الصورة مرسومة بما يرضى الذوق الأوربي.

لقد ظهرت محاولات كثيرة - ومنذ نشأة الدراسة المقارنة للأديان في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر- « للكشف عن أصول الطقوس والاحتفالات والشعائر، إلا أن مثل تلك المحاولات لم تتسم بالشمولية. وإذ يشير المنهج المقارن إلى الإجراءات التي يستعين بها الباحث للكشف عن أوجه الشبه والاختلاف بين الظواهر وفقاً لبعض المحكمات التي تجعل هذه الظواهر قابلة للمقارنة بهدف اكتشاف العوامل السببية الخاصة بظهورها وتطورها؛ وصور الارتباط والتداخل بين كلٍ منها، نجد أن الدراسات الاستشراقية التي تخصصت في تاريخ الديانات الشرقية على وجه الخصوص حاولت التأكيد على تفريغها من محتواها وإسقاطها في دائرة أخرى بعيدة عنها البعد كله.»[2]

---

[1] - Monique Borie - Antonin Artaud: Le Théâtre Et Le Retour Aux Sources (Une Approche Anthropologique)، Edit Gallimard 1989، P.11.

[2]- مرسلي فلاح، الطقوسية في فكر الآخر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 1983، ص 36.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

برزت إثنوغرافيا الشعوب الإسلامية كميدان الفرنسي إدمون دوتيه[1] وإدوارد ويسترمارك[2] وجان هؤلاء المستشرقين تهدف -حقاً - إلى إيجاد « صيغة مشتركة لفهم حقيقة مثل هذه الطقوس والشعائر والإحاطة بها، بل كان الجهد منصبا على رسم صورة لها وما يرافقها من أنماط حياتية. إلا أن هذه الصورة تعمدت الوقوف عند الملامح الخارجية من دون السعي إلى البحث عن معانيها ومضامينها.»[4]

وهكذا ينبغي على أية محاولة تهدف إلى رصد طبيعة مثل تلك التحركات أن تنطلق- بادئ ذي بدء - من فهم التوجهات التي رافقت مثل هؤلاء المستشرقين، ولعل خير ما يوضح ذلك هو مواقف الأب فوكو والكاردينال لافيجري، رائد الحملة الصليبية إبان احتلال الجزائر، الذي قال: « علينا أن نخلص هذا الشعب ونحرره من قرآنه، وعلينا أن نعنى، على الأقل، بالأطفال لتنشئتهم على مبادئ غير التي شب عليها أجدادهم، فإن واجب فرنسا تعليمهم الإنجيل، أو طردهم إلى أقاصي الصحراء، بعيداً عن العالم المتحضر»[5]

تتجلى طبيعة الدوافع التي انطلق منها هؤلاء المستشرقين في تَمَثلاتهم وهم يحاولون إلباس صفة الموضوعية على ما يصورونه، في « إحياء فقه الصليبية الذي يكمن في تمزيق بنية هذا المجتمع ورسم صورة لدينه وطقوسه عبر ربطها بسلسلة من الممارسات والشعائر البدائية من جهة، وبأديان وثنية موغلة في القدم من جهة أخرى، لتفريغ القالب الإسلامي من محتواه. بمعنى أنهم عملوا على تلمس جذوره في مجاهل الماضي القديم في محاولة العثور على أوجه تشابه - ولو بعيدة - مع ما ينشدونه. »[6]

الشيء الذي يدفع إلى الوقوف أمام حقيقة راسخة مؤداها أن ثمة "بقايا" تتجسد في الطقوس والشعائر التي تُمارس في احتفالات إسلامية خاصة جدا. ولما كانت هذه الفكرة غاية في الخطورة، فإني سأذكر بعض الشواهد عليها:

« - محاولة الفصل، الواضحة جداً، بين العرب والبربر من خلال الاهتمام المغالى فيه بتتبع أثر الطقوس والشعائر التي تجري في مناطق البربر من المغرب العربي حصراً، مع التأكيد في الوقت نفسه على وجود دين بربري قديم جاء الإسلام و"طمسه". ويتضح ذلك بإصرار إدمون دوتيه على أن التضحية والاحتفالات المرافقة لها ذات صلة وثيقة بدين بربري موغل في القدم، أو السعي - على الأقل - إلى إيجاد تكوين ثقافي مختلف. وبهذه

---

[1]- اهتم إدمون دوتيه الفرنسي(1867 - 1926) في كتابه " السحر والدين في شمال أفريقيا " 1908 بتقديم تحليل للطقوس، فوصف احتفالات عاشوراء والنزلات الطقوسية والألعاب الشعبية كلعبة الكرة واستعمال الدمى.

[2]- أجرى إدوارد ويسترمارك البريطاني (1862 – 939) بحثاً مكثفاً في المغرب العربي، إذ كتب مؤلفات عدة حاول فيها التركيز على الطقوس التي يراها تؤكد استنتاجه بوجود "بقايا وثنية "، ويسهب في كتابيه "الطقوس والاعتقاد في المغرب" 1926 والذي يقع في 629 صفحة، و"الطقوس والاحتفالات المرتبطة بالزراعة: تواريخ معينة في السنة الشمسية والمناخ المغربيين" 1913. بالحديث عن الدمى الطقوسية والعلاقة بين ألعاب الأطفال وعملية بيع الدمى أثناء احتفالات "عاشوراء" ولعبة السيج وألعاب الكرة ولعبة جر الحبل والنزال.

[3]- ألف جان بيير روسي، ما يزيد على الخمسة وعشرين كتاباً تتناول الألعاب والاحتفالات التي تجري في بلدان المغرب العربي.

[4] - مرسلي فلاح، الطقوسية في فكر الآخر، المرجع السابق، ص 42.

[5] - الكتاب العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 322، سبتمبر1985، ص47.

[6] - أسعد عطية، الفكر الصليبي في ثقافتنا القومية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1979، ص 96.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الطريقة يتم شطر هذه البنية المتماسكة إلى شطرين ع
الآخر[..]

- إصرار إدمون دوتيه على فرضية "البقايا الحضارية"من خلال التطلع إلى الماضي، ولا أعني به الماضي الإسلامي للمجتمع الذي يعمل على تشريحه، بل إلى ماضٍ روماني، مع التركيز في الوقت نفسه على بقايا الحقبة السحرية التي تحاول إضفاء الطابع الروحي على الخوف والرغبة. [..]

ويكمن الهدف من ذلك، في تلمس جذور الماضي القديم للعثور على بقايا أديان أخرى لا تمت للإسلام بأية صلة، بمعنى أنها محاولة تقفز فوق الدور الإسلامي لتثير انتماءات وصلات جديدة تعود إلى ما قبل الإسلام. وخير دليل على ذلك آراء **موليرا** حين يرى أن مثل هذه الاحتفالات (تعد علامة على تفسخ المجتمعات التي تمارسها) فضلا عن كونها من "بقايا" الوثنية الموروثة من الرومان...»[1]

وبهذا تتضح خطورة هذه المحاولة الرامية إلى تهميش دور الإسلام في الثقافة البربرية في شمال أفريقيا وعزله عن كل قيمه الروحية والإنسانية والاجتماعية، والتغافل عمدا عن روحه ومضمونه الساميين.

ورغم قيام الفرنسيين في الجزائر ببناء قاعات نظامية قدموا عليها العروض التي استقدموها معهم، إلا أنهم تركوا تأثيرا سلبيا على مجمل الحياة الثقافية الجزائرية، وعلى الجمهور الذي كان يرتاد تلك العروض. فكان « الصفوة من المثقفين الجزائريين إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات الجزائرية التراثية والاحتفالية تهمهم في كثير أو قليل.»[2] في الوقت الذي كانت حاجة الجمهور الجزائري إلى عروض سهلة باللهجة المتداولة البسيطة المفهومة، نظرا لتفشي الجهل والأمية. وهكذا لم يجد الجمهور الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة. ويعلل ذلك **محي الدين باشتارزي:** « كان جمهورنا مقتصرا على من يتقنون اللغة العربية الفصحى، وهم قلائل بسبب انتشار الجهل، ومحاربة الاستعمار للغة العربية، ولم يتعد عددهم الثلاثمائة.»[3] وكان حري بالمسرحيين الابتعاد عن المواضيع الهجينة المنقولة أو المقتبسة البعيدة عن الهم الجزائري. ويؤكد **محي الدين باشتارزي** أن فرقته حين قدمت مسرحية "جحا" لعلالو المستوحاة من التراث الاحتفالي الشعبي العربي باللهجة البسيطة المفهومة من الجميع لاقت نجاحا كبيرا، وغصت قاعة العرض التي تتسع إلى 1200 مقعد بالمتفرجين.

لم تكن ولادة المسرح الجزائري ونشأته نتاج رغبة بسيطة بالفن، وإنما هي عملية تصعيد وطني وتصدي للمستعمر الفرنسي. وكان الفن في تلك الفترة أداة كفاح ونضال، ومطالبة بالهوية الوطنية التي من أجلها حُول المسرح إلى أداة دفاعية ينادي من خلالها بجميع مطالبه ومطالب الشعب الذي ينتمي إليه. ويمكن تقديم "ولادة" المسرح الجزائري

---

[1] - Auguste Moulieras, Islam maghrébin contemporain, op. cit, pp 232-247

[2] - باشتارزي محي الدين، مجلة المعرفة السورية، العدد الثالث، دمشق 1976، ص26.

[3] - باشتارزي محي الدين المرجع السابق، ص 29.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

كبادرة أولى للثورة والتمرد من أجل الحرية والاستق
ونشاط لا يؤدي واجبه إلا من خلال التلويح بعملية إلغ

ليست المشكلة في التعامل أو الاتكاء على التراث في حد ذاته. ولكن في كيفية استخدامه ولأي هدف؟ لقد تعامل كبار كتاب المسرح في العالم مع التراث لأهداف متعددة.

يبدو أن البحث في التراث، ومنه التراث الشعبي، وحسن استخدامه يؤدي إلى شيئين: أولهما استعمال أدوات جزائرية في البنية الدرامية والبنية المسرحية. ومن شأن هذا الاستخدام أن يؤصل المسرح في التربة الجزائرية والثقافة الجزائرية. وثانيهما أنه بواسطة استخدام التراث يمكن أن يكون التلقي الدرامي والمسرحي جيدا. هذا دون أن يعني استخدام التراث الجزائري انغلاقا على الذات، إذ يستحب استخدام كل التراث الإنساني.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- تأصيل الفعل الاحتفالي الجزائري:

ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته الأولى بالتراث لكونه عوامل أهمها تأكيد الذات واستعمال التراث كرمز لتمرير خطاب سياسي كان يصعب آنذاك تقديه للجماهير.

طرحت المسألة التراثية في الفكر الجزائري، كتأكيد للأنا في مواجهة الآخر الغربي، وكإعادة ترتيب الذات لمواجهة العصر التكنولوجي والمعرفي الهائل، فإنه « يحاول "إنتاج معرفة" هذا التراث؛ أي إنتاج الوسائل المعرفية لامتلاكه وذلك لتطويعه تطويعا يتماشى مع تطلعات المعرفة المعاصرة، نستهلكه لأننا ننتجه ضمن بنية فكرنا المعاصر ولا يملكنا كمعاصرين خاضعين. .»[1]

يستبعد بعض المسرحيين الجزائريين التراث محاولين – بذلك- إقصاء المعرفة السابقة التي كان من الواجب عليهم أن يقيموا عليها صرح ممارسة مسرحية لا تخضع لتقاليد المسرح الأريسطوطيليسي؛ الذي ينتمي إلى حضارة مغايرة وإلى فضاء اجتماعي وثقافي آخر هو الفضاء الأوروبي، الذي يسلبنا كل مقوماتنا الحضارية والثقافية التي هي ضمان حاضرنا ومستقبلنا. وعلى هذا الأساس، فليس استخدام التراث في المسرح الجزائري هروبا من الواقع وعدم مواجهته. إن « متطلبات جمالية التعبير وجماليات الخطاب الدرامي والمسرحي هي التي تدعو إلى استخدام التراث ثقافيا وفنيا. فلا يكون استخدامه مقصودا لذاته، بل يكون نافذة جمالية؛ أو قالبا فنيا لمناقشة قضايا معاصرة.»[2]

يستمد المسرح – بوصفه فنا أدبيا وبصريا- أصوله من مقومات الأمة وثقافتها وأصولها وتراثها واحتفالياتها فهو « لا يشبه إلا ذاته، لأنه في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي، وهذا شيء طبيعي، مادام أنه مرتبط بشروط جغرافية وتاريخية واجتماعية وذهنية ونفسية مختلفة.»[3] ولا يشترط فيه أن يكون منسوخا عن المسرح اليوناني القديم أو المسرح الأوربي الحديث، إنما « يجب أن تكون له مقوماته الخاصة المستمدة من ثقافة الأمة وحضارتها ومعتقداتها مادام الأصل في المسرح وجود المشاهدين بالدرجة الأولى، أما المكان فلا فرق أن يقدم العرض في مجلس أو خيمة أو ساحة أو فضاء، في شارع أو مقهى أو في قاعة يطلق عليها اسم مسرح.»[4]

ومن أهم الظواهر التراثية الأصيلة التي وظفها المسرحيون الجزائريون؛ بالرجوع إلى التراث الجزائري لاستقراء ظواهره الفنية والاجتماعية للبحث عن الأشكال الدرامية والطقوس الاحتفالية واللعبية، أذكر على الخصوص: الطقوس الصوفية والأعياد الدينية والحلقة التي استعملها عبد القادر علولة في مسرحية "الأجواد" و"القوال" في مسرحيته "الأقوال". والمسرح "الشعبي" في مسرح عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحية "القراب والصالحين" و"الأوبرات الشعبية" في مسرحيته "ديوان القراقوز".

---

[1] - أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1928 - 1989، مطبوعات الجاحظية، الجزئر 2003، ص 23.
[2] - أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1928 - 1989، ص 28.
[3] - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، المرجع السابق، ص40.
[4] - عمر محمد الطالب، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1987، ص10.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لقد عرف المسرح الجزائري نوعين من التعام

1- استنبات المسرح الغربي في التربة الجزائرية من خلال [illegible] والتبيئة الجزائرية، كما فعل المسرح الذي أدخله المستعمر ليلعب الدور التكميلي كقناة إعلامية تبشيرية بحضارة المستعمر الجديدة.

فقد ظهر المسرح بالجزائر مبكرا مع الاحتلال الفرنسي؛ الذي أنشأ كثيرا من القاعات المسرحية لعرض أهم النصوص الدرامية الغربية التي كانت توجه غالبا إلى المعمرين الفرنسيين. مما ساعد المثقفين الجزائريين للاطلاع على المسرح الغربي وتقنياته وطرائقه السينوغرافية والإبداعية. وعليه وظفت كثير من المسرحيات الجزائرية التراث ولكن في قالب غربي: كلاسيكي ورمزي وواقعي وعبثي ورومانسي وسريالي... وليس من أجل الحفاظ على الهوية الجزائرية وأصالتها من خلال استقراء الموروث الأدبي والتاريخي والديني والصوفي والشعبي والأمازيغي.

2- تأصيل المسرح الجزائري، وذلك بالتوفيق بين قوالب المسرح الغربي والمضمون التراثي. ومن المعلوم أن التأصيل الذي من مقوماته الأساسية « الاشتغال على التراث وتوظيفه إما باعتباره مادة تراثية تاريخية أو صوفية أوأدبية أو دينية. وإما باعتباره موقفا إيديولوجيا، وإما باعتباره قالبا فنيا لاحتواء المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تمظهراتها الصراعية والجدلية.»[1] فاتكأ المسرح الجزائري على الموروث المحلي، وكتب الممثل **سلالي علي** المدعو **علالو** مسرحية عن مقالب جحا، بطل الحكايات العربية القديمة لفرقة **محي الدين باشتارزي**. واشتهر **رشيد القسنطيني** كثيرا حتى لقب **بموليير** الجزائر.

شارك كثير من المخرجين الجزائريين في **تأصيل** المسرح الجزائري عن طريق الإخراج والتأليف والتطبيق الميداني دون حاجة إلى إصدار كتابات نظرية كما فعل عبد القادر علولة في "اللثام" وعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي في "القراب والصالحين "وكاتب ياسين في "الجثة المطوقة" و"غبرة الفهامة".

لقد اتخذ هذا التعامل مع التراث أبعادا أخرى أملتها ظروف فكرية وسياسية جديدة بعد الاستقلال. فوسط الكم الهائل من الأعمال المسرحية التي قدمت على الخشبة؛ سواء في المسرح الوطني بالعاصمة أو بالمسارح الجهوية أو التي قدمها الهواة، والتي أعادت خطاب سياسي ونقد مسطح ساد الساحة الوطنية. ظهرت بعض الأعمال التي عمل أصحابها على إخراج الحركة المسرحية في الجزائر من المضامين السياسية والإيديولوجية التابعة.

ويمكن اعتبار بعض الأسماء الرائدة في هذا المجال بمثابة المحرك الأساسي للحركة المسرحية الجديدة في الجزائر. والتي دفعت بالتجريب الدرامي إلى قمة ما وصل إليه في أعمال مسرحية أثرت تأثيرا كبيرا على ممارساتنا المسرحية. فأعمال مصطفى كاتب وأحمد عياد المدعو رويشد وعبد الحليم رايس وعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي وكاتب ياسين وعبد القادر علولة « لم تكتف بالتعبير عن هموم وتطلعات الجماهير الشعبية - وهي تبني مستقبلها- بل جددت في جماليات الفعل الدرامي وأسلوبه وأدخلت عناصر الفرجة القريبة

[1] - عبد الرحمان سلامي، البناء التراثي في مسرح الجزائري، مطبوعات البرزخ، الجزائر 2001، صفة 28.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

من قلوب ووجدان الجماهير والكامنة في تقاليده واحـ
المسرحيين الجزائريين مع تراثنا خاصة منه الشعبي

إن توظيف التراث في نصوص مسرحية وفي أعمال مسرحية متكاملة إخراجا وتمثيلا، كان نتيجة البحث المتواصل عن قالب مسرحي قريب من الأشكال "الما قبل مسرحية" والمنتشرة في أسواقنا الشعبية وساحاتنا العمومية والتي اختفت - طبعا - بعض مظاهرها في السنوات الأخيرة نتيجة الغزو الثقافي والإعلامي (الإذاعة والسينما والفضائيات) وهكذا « لم يكن الوصول إلى المستوى الفني الجيد هدفا في حد ذاته. وإنما كان الهدف أن يلتحم المسرح بالجمهور وأن تزداد قاعدته وأن يرتبط به الناس ويألفوه » [2]

فأعمال ولد عبد الرحمن كاكي ومحاولات كاتب ياسين خاصة، كانت رائدة في التعامل مع تراثنا الشعبي والاحتفالي، تجسد في مسرحيات تعتمد الذاكرة الجماعية " فجحا" و"المداح" و"القوال" و"القراقوز" و"الحلقة" كلها تجمعت لتبدع فرجة في أعمال مثل "القراب والصالحين" و"ديوان القراقوز" و"كل واحد وحكمه" و"الشيوخ" لكاكي و"غبرة الفهامة" لكاتب ياسين وثلاثية علولة "الأجواد" و"أقوال" و"اللثام" و"الوعدة" لمحمد شواط وغيرها من العروض المسرحية التي كانت بمثابة المحطات الكبرى في تاريخ المسرح الجزائري بعد الاستقلال.

والمتتبع لتطور المسرح الجزائري بعد الاستقلال، لابد وأن تستوقفه بعض المشكلات التي شغلت المسرحيين والتي انعكست في أعمالهم كإشكاليات يجب حلها أو على الأقل الاهتمام بها. فمسألة اللغة المسرحية والمضمون والشكل المسرحي ومسألة الترجمة والاقتباس كلها كانت عناصر إشكالية مطروحة على جدول البحث والعمل والتجريب المسرحي. ودون الدخول في استعراض كيفية الممارسة المسرحية وكيف عالجت ذلك، أخلص إلى القول بأن الذين حاولوا معالجة تلك العناصر الإشكالية التي طرحها المسرح الجزائري عبر مسيرته التجديدية الإبداعية، حاولوا نبش الذاكرة الشعبية لإقامة فعل مسرحي يقدم الإجابة العملية على الأسئلة الكبيرة المتعلقة بالنص أو المضمون أو الشكل المسرحي.

لذا فإن التعامل مع التراث بشكل واعي وهادف أضحى من الأولويات التي بنى عليها المسرح الجزائري إستراتيجية كاملة لتغيير القياسات للقوالب المسرحية. فأصبح تراثنا الشعبي خاصة بعد 1967 مجالا لاستلهام المواضيع والشخصيات وكذا أشكال الفرجة والتعبير الفني. وهنا يمكنني أن أتساءل لماذا لم يتعامل المسرح الجزائري مع التراث العالم أو لم يتعامل معه إلا ناذرا ؟

إن الجواب على مثل هذا التساؤل الإشكالي، لا يمكن أن يجد له جوابا إلا إذا تم طرحه في إطار الثقافة الجزائرية المعاصرة التي تحددت بعض مؤثراتها الداخلية

---

[1]- بوزادي فتيحة، التراث والمسرح في المغرب العربي، رسالة ماجستير، إشراف د. واسيني الأعرج، المعهد الوطني للتعليم العالي في الثقافة الشعبية، شعبة الأدب الشعبي، جامعة تلمسان، السنة الجامعية 1991-1992، ص 107

[2]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، منشورات آمال، الجزائر 1982، ص 21.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والخارجية، والتي جعلت منها ثقافة يصعب على البا
لمجالات ثقافية وإيديولوجية وسياسية، تطرح نفسها ك

تخضع الثقافة الجزائرية الحديثة والمعاصرة لازدواجية على مستوى اللغة والتفكير. وعلى هذا الأساس، فإن المسرحيين الجزائريين الذين جددوا الفعل المسرحي بتعاملهم وتوظيفهم للمادة التراثية، كانوا في أغلبيتهم - إن لم نقل كلهم - ذوي ثقافة فرنسية ومتشبعين بها رغم أنهم رفضوا دوما الكابتة بهذه اللغة.[1] ونظرا للمعرفة المحدودة أو انعدامها عند الكثيرين للغة العربية وآدابها وتراثها، فإن تعاملهم مع التراث كان أحادي الجانب؛ إذ كان التعامل مع التراث الشعبي الذي سهل عليهم معرفته والتفاعل معه في إطار ثقافتهم الشعبية. وقد تم غالبا إهمال تراثنا العالم نظرا لما سبق ونظرا لعوامل أخرى.

ورغم الاقتصار على توظيف تراثنا الشعبي فإن المسرح الجزائري عمل دائما على إبراز عناصر الفرجة والاحتفال سواء في النص أو الإخراج، كما عمل على توظيف العبقريات الشفوية التي تزخر بها المدن والقرى الجزائرية.

كان تأثير الثقافة الجزائرية بمختلف اتجاهاتها على توجيه العمل المسرحي، هو الذي أفرز تلك الأعمال الدرامية التي كانت دائمة البحث عن أشكال مسرحية تتماشى مع ذوق الجمهور وانشغالاته وهمومه اليومية. ومع أن الشعارات السياسية والألوان الإيديولوجية كانت مرفوعة وبطريقة أثرت سلبيا على الأعمال الفنية، إلا أن ذلك لم يمنع بعض المسرحيين الذين اتخذوا من الخلفية التراثية مجالا لتحريك خطاباتهم الإيديولوجية من الوصول إلى نتائج جد مشجعة.

يمكن للإنسان الاستفادة من التجارب الماضية من خلال امتلاكه تراث أمته الذي يفترض به أن يعرفه أكثر من غيره. لكي يتمكن من خلاله أن يصل إلى الخصوصية التي يبتغيها. هذه الخصوصية الشعبية الموروثة، أساسية لإيجاد المسرح الشعبي الجزائري إذ لا يمكننا أن نستعير شكلا شعبيا لأمة ما وندعيه لأمة أخرى وذلك لاختلاف سماته وخصوصيته القومية.

فعلى المسرح الجزائري أن يتحرر من طوق الغربة في المسرح، ويعمل على ما يؤكد الهوية الخاصة به والرجوع به إلى المضامين المعاصرة وأشكاله الموروثة، وأن يتجه إلى الشعب بأسره، والى كافة الطبقات الاجتماعية... فعلى « الفن الدرامي أن ينطلق من فكرة وحدة المشاعر بين المشهد والمشاهدين فلا يرون إلا الجمال والثقافة »[2]

المسرح الشعبي إذن، مسرح موجه إلى الجمهور الواسع الذي يستطيع الذهاب إلى المسرح، دون تميز في ثقافة ونوع هذا الجمهور. فالمواضيع المطروحة مستمدة من حياة الشعب، من تاريخه وتراثه وعاداته وتقاليده، التي من خلالها سيتعرف على كل ما هو جيد

---

[1]- أبرز مثال على ذلك هو تحول الكتابة المسرحية عند كاتب ياسين من اللغة الفرنسية إلى الدارجة الجزائرية.

[2]- فيرمان جيميه، المسرح، أحاديث جمعها بول جيل، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة 1981، ص 47.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وما هو غير ذلك. فالمسرح كان ولا يزال « من ألص
ثقافية جماهيرية، توفر للناس حق المتعة من خلال
للجماهير، وفي الأماكن الأكثر راحة للجماهير الشعبية فالبعض يرى: أن الذي حط من شأن المسرح وشوه سمعته هي الهندسة المعمارية »[1]

وكان للمخرجين الجزائريين الذين حاولوا الاستفادة من التراث إسهاماتهم في تعميق الظاهرة الشعبية في المسرح. وكان من أبرز سمات هؤلاء هو أسلوبهم المميز في تناول القضايا الفلسفية التي تتعلق بالتراث والتاريخ والهوية والأيدلوجية والأصالة والمعاصرة فعلى اختلاف وتباين مناهجهم في الدراسة والتحليل فإن « لديهم مواقف ترقى إلى مستوى الفروق التي تتيح لنا أن نتكلم عن بداية مدراس فكرية فلسفية في العالم العربي لاسيما وأنهم يزرعون ثقافة السؤال والتجاوز وليس ثقافة المختوم والنهائي »[2]

هذا الاهتمام بالمسارح الشعبية هو الذي دعى إلى ضرورة تأسيس (مسرح الأمم عام 1906)[3] في باريس ليتم اللقاء بين الشعوب لتقدم كل أمة أفضل ما لديها من فن أصيل خلقته شعوبها، ومن خلال هذا التبادل في الخبر والتراث لكل أمة يزيد من ثقافة المشاركين، ويغني تراثهم، ويفتح لهم ثغرات يستطيعون من خلالها النفاذ إلى الأزمات التي يعاني منها إنساننا المعاصر.

فلابد للمسرح من الاستفادة من المورثات الشعبية والحكايات والأساطير والقصص كمضامين، كذلك الأشكال الدرامية أو الشبيهة بالمسرح المتوارثة عبر الأجيال والتي تديم العلاقة مع فنون الشعوب المختلفة، كخيال الظل والقراقوز والمقامات والحكواتي والآيرادية ... وكل ما يمكن أن يجذب الناس من فنون الضحك، كما يقول فائق مصطفى أحمد « أن كل فرح الدنيا لا يثير في مشاعري ما كانت تثيره دقات طبلته المتواضعة وهو يقترب (الحكواتي) من حيّنا »[4] فالمسرح الحقيقي هو الذي يستطيع أن يزدهر في وسط الشعب. ويصبح جزءا من حياته الاجتماعية، ومن أجل أن يحقق استمرارية اللقاء بجمهوره.

---

[1] - آن ماري كوردن، المسرح الشعبي، هل هو فن الجماهير؟ ترجمة: أكرم فضل، مجلة التراث الشعبي، العدد 12، بغداد 1977، ص 79.

[2] - عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي - من الدراسة إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992، ص18.

[3] - مهرجان (مسرح الأمم) مهرجان يقام كل أربع سنوات في دولة، والمشاركة الخاصة بحكاياتها وأساطيرها وما تعارفت عليه من مسارح مثل النو والكابوكي في اليابان والكتاكالي في الهند والكوميديا دي لاراتي في إيطاليا.

[4] - فائق مصطفى أحمد، اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1985، ص 55.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الثاني
التأسيس للمسرح الآيرادي

المطلب الأول:- التنظير للمسرح الآيرادي:

أولا:- البيان التوجيهي.
ثانيا:- البيان الفني.

المطلب الثاني: التأريد المسرحي:
أولا:- لماذا التأسيس للمسرح الآيرادي؟
ثانيا:- الحفاظ على روح الأشكال التعبيرية.

المطلب الثالث: جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الآيرادي.
أولا:- جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الآيرادي.
ثانيا:- المبادئ الأساسية لجمعية الذاكرة السنوسية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تزدحم البيئة الاجتماعية والثقافية الجزائر
وبالكثير من العادات والتقاليد والمعرفيات الفنية، تـ
خلال إبداع وقائع فكرية وفنية جديدة.

تميزت فترة السبعينات من القرن الماضي ببيانات لمسرح عربي؛ بعد أن أدرك المسرحيون العرب أن التفكير بإعادة التموقع يحمي ويعيد بناء الثقافة المسرحية المحلية. ولعل السبب الأكثر أهمية في نشر هذه البيانات كانت هيمنة الثقافة الغربية، وبالتالي محاولة الانفلات من هذه الهيمنة بصدور بيانات مسرحية نابعة من روح المجتمع العربي، حيث قدم أصحاب البيانات مشاريع مسرحية مستندة بشكل أساسي على الفترة التي اتسمت بامتداد الوعي والشعور بالذات العربية من خلال الإنتاج الثقافي، وباتت قضية المسرح العربي مرهونة بالأصالة والتأصيل والتأسيس، وليس بمعزل عن الذوات المحلية التي انصهرت مع الذات العربية الجمعية.

كانت البيانات بمثابة منشور مسرحي تنطلق من النظرة العميقة للواقع العربي آنذاك، إذ قدم أصحابها آراء فكرية وفنية وفلسفية، واحتموا بالعودة إلى التراث العربي والبحث عن أشكال الفرجة فيه، والتعامل مع إيقاع الحياة ونبضها، أو الانطلاق من احتفالية الحياة العربية، وما إلى ذلك من المواضيع والأشكال القديمة، فتتالت البيانات المسرحية تأكيداً على تأسيس مدرسة مسرحية تخص المسرح العربي تحديداً، ويمكن تصديرها إلى مسارح العالم.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول:- التنظير للمسرح الآيرادي:

كانت تجربة المسرح الآيرادي في الجزائر، [illegible] من خلفية البيانات المسرحية الاحتفالية المتعددة. فقرأ أصحابه تجارب الرواد ووجدوا في بعضهم ما يخدم فكرتهم ورؤيتهم الفنية، وفتحوا معهم إطاراً للتحاور والتفاعل، وبنوا أسس بياناتهم على إثر فهمهم للمسرح والراهن والجمهور. وبدأو البحث عن أشكال جديدة للفرجة، أو انطلاقاً من التمازج والتفاعل الثقافي باعتبار أن الفن ينطوي على صفة الإنسانية.

يبقى المسرح الأوروبي أوروبياً « مهما حاولنا تطويره وتعديله، ونحن مقتنعون أن لكل شعب فناً خاصا به، يرتبط بتكوينه النفسي والاجتماعي وتطوره الحضاري وإيقاعه الحياتي.»[1] ومن هنا يمكن القول أن البيانات كانت بمثابة كتابات تنظيرية عن مسرح آيرادي لم يكن موجوداً بالفعل، فاعتمد أصحابها على الخصوصية المحلية وتأسيسها وتأصيلها، بل وتطويرها في ظل مواجهة هيمنة المسرح الآخر، بعد إدراك الوعي بذاتية الثقافة والمسرح الجزائريين.

تقوّت هذه الرغبات، في الوقت الذي تهيأت للمسرح الجزائري ظروف ووسائل مختلفة، ساعدت العاملين في مجالاته اقتحام مجال التجريب؛ انطلاقا من هواجس جمالية تسعى إلى التخطي والاختلاف لتأسيس الجديد، على مستوى الرؤية أو الممارسة « فيحفزنا كل هذا ويدعونا إلى المحافظة على هويتنا الثقافية، لأنها تشكل الرؤى الذاتية للشعوب ونظرتها الخاصة للحياة والوجود التي تتوارثها الأجيال عبر التاريخ، والتي تعتبر من أهم دعاماتها وركيزة أصالتها.»[2]

فلم يعد المسرح على الطريقة الإيطالية يجسد بالنسبة لبعض المسرحيين « هدفية المسرح الثقافية، وإنما تحول إلى فضاء ساكن تنتفي فيه كل ممارسة أصيلة، وكل علاقة جدلية بين الجمهور والخطاب المسرحي، لذلك كان من اللازم البحث عن فضاءات أخرى تحاول تقديم أعمال متميزة ذات إيقاعات جمالية»[3]

يعتبر تاريخ الجزائر الطويل مثالا جيدا للتطور الثقافي، والثقافة الجزائرية مليئة بالمورثات الثقافية القديمة التي تؤكد أن التقاليد الشعبية الجزائرية ثابتة وضاربة في جذور التاريخ من الأزمنة السحيقة حتى الآن.

نبعت البيانات المسرحية الآيرادية من روح المجتمع السنوسي(الجزائري) حيث قدّم أصحابها مشاريع مسرحية مستندة بشكل أساسي على الكرنفال الآيرادي. وعلى هذا الأساس أقامت مديرية الثقافة بتلمسان مهرجاناً مهماً يلبّي احتياجات الآيرادية بعنوان (مهرجان الناير للفنون الآيرادية)[4] ووضع قضية التأسيس للمسرح الآيرادي في مقدمة قضاياه. وكان

---

[1] - جميل كرم، قناع الآخر في المسرح العربي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1986، ص 155.

[2] - خالد بلحاج، مسرح البليري: رؤى إبداعية، مطبوعات المهرجان الوطني للمسرح التجريبي، الدورة الأولى قسنطينة مارس 2002 ، ص 12.

[3] - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ط 1، 1994، ص 40.

[4] - تشمل الفنون الآيرادية كل فنون العرض المتعلقة بالاحتفالية كرنفال آيراد ، من رقص وعروض مسرحية وفنون تشكيلية ومعمارية وشعرية...

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

من أهم أهداف المهرجان الذي نظم في شهر جانفي بتلمسان، محاولة صهر المادة الآيرادية (التاريخية وال

لهذا ستكون رؤية كل الطروحات التي أقدمها في هذه البيانات (والتي سوف أجتهد إلى تحليلها وطبعها في دراسات قادمة إن شاء الله) استمرارا لكل التنظيرات المسرحية الأخرى، لكن برؤية تراهن على الفهم وعلى وضع قضايا الآيرادية في سياقاتها الخاصة والعامة.

يندرج ضمن هذا الطرح، الفعل التأسيسي للمسرح الآيرادي بكل ما يحمله في خطاباته وبنياته وتشكلاته من تناقض في رؤيته وفي مساره، لأنه فعل يريد أن يكون بنتاجه منخرطا في الفعل الثقافي، ليوجد لنفسه صوتا يعبر عنه من فوق أركاح المسرح. وتندرج - أيضا - كل الفنون الآيرادية المعبرة عن هوية الكرنفال الآيرادي وتاريخه.

صدرت البيانات المسرحية الآيرادية، بتوقيع جماعة من المسرحيين التلمسانيين الذين أسسوا ورشة البحث المسرحي عام 1991، وهم عبد الكريم بلحرازم (سينوغرافي مؤلف)
عبد الكريم بن عيسى (مؤلف مخرج) علي عبدون (مؤلف مخرج) عثمان بلود (مؤلف باحث مسرحي) زبلاح بومدين (شاعر ممثل) زيزي عباس (ممارس وباحث) كمال بن ديمراد (ناقد صحفي مؤلف) عبد العزيز محبوب (ممارس باحث) بخشي بن علي (إذاعي مخرج) طبال عمر (ممثل) بومدين عامري(ممثل مخرج). ولقد كشفوا في بياناتهم هذه عن مشروعهم المسرحي الجديد الباحث عن كل ما هو متجدد وتجريبي في النص والعرض المسرحيين الآيراديين.

أولا:- البيان التوجيهي:

يعتبر هذا البيان توجيه وتعليمية تساعد الجمهور والممثل والمخرج على تمثل العمل الدرامي الآيرادي واستيعابه قصد معرفة الخلفيات الإخراجية لقراءة العرض أو فهمه على ضوء المعطيات التي تساهم في تفسير العمل وشرحه وإخراجه وقراءته قراءة سياقية واعية.

« يتميز مسرحنا الآيرادي عن باقي المسارح الأخرى، بخاصية تجعل منه قوة تعبيرية وإيحائية محملة بالدلالات التاريخية والواقعية والمتخيلة، هي خاصية استنباته من العرض الخام غير المدون الذي يتم تحويله من وجوده الفرجوي إلى وجوده المعجمي المسرحي ليتخذ وجودا آخر في سياقات جديدة هي سياق الكتابة الدرامية في إطار أدبي شعبي تنبع منه عناصر تكونه، لترتسم له هيأته وملامحه ومعالم تجربته، في عرض تعطيه إمكانية التواصل مع محيطه، ومع العالم، وتضعه في شبكة العلاقات الاجتماعية، وفي لحظته التاريخية، وفي اقترابه من المقدس، وفضحه للمدنس، يكون جدله مع كل العلاقات، محكوما بما يحققه من انزياح عن الواقع المعطى ليحقق بما يكتب، ما يبنيه، عوالم لا تعني سوى الابتعاد عن كل مرآوية تعكس بشكل آلي وضوح العالم وغموضه في مخاضاته المتجددة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

نعتبر الآيرادية من الفنون التنويرية التي ت
والتغريب والتهريج، وتتجلى احتفاليتنا المسرحية
والغناء والشعر والتمسرح الدرامي.»[1]

هذا يعني، أن المسرح الآيرادي، كفرجة وكعرض متخيل لحياة الإنسان، لا تحده قواعد، ولا تخنقه إيديولوجيات، ولا تضبط مواضيعه المضامين المهيأة سلفا. ذلك أن حياته، تكمن في تجدده، وفي انبعاثه، من قوة اللحظات تنكتب رؤية الدراما فيه وتتشكل بإبداع أبعاد الإيحاءات المطلقة، وتصوغ الخلاص من المحدود ومن المغلق، وتمكن الرؤية والحلم والتخييل من أن يصيروا رؤية تراجيدية محملة بتاريخ الإنسان، وعانق الحياة والزمن المطلق والمحدد فيها، وهذه الخاصية ـ بصفة الجمع ـ تجعله لا يستسلم للنموذج كأسلوب في الحياة، بل يكون أسلوبه في إبداع هو حياة تتخذ بعدها الثقافي من انشغالات حقيقية بهوية الإبداع لتضعه في النسق الخاص للدراما، وتعطيه إمكانية الدخول في النسق العالم للعالم بجمالية متقنة تؤكد وجود الغاية التي تعني بالضرورة وجود النسق والغاية.

يعمل المسرح الآيرادي على توليد حساسيات جديدة في أشكاله وفي خطاباته، حتى يبقى قادرا على تقديم إبداع حيوي؛ في رؤية حيوية متميزة بجماليتها كي تدرك طبيعة الظرفية التي تحكم الثقافة المسرحية. وتؤثر في المبدعين المسرحيين، وتكون منطلقا لكل الخطابات التي تشكل وجودها في رؤيتها. ومن هذه الدينامكية، تولدت ـ أيضا ـ الأسئلة الإبداعية في الدراما الآيرادية داخل ورشات مسرحية تجد في البحث عن وسائط فنية وجمالية وتعبيرية تنعش حياة هذا المسرح بمقومات مستمدة من الثقافة العالمية ومن التراث الإنساني، ومستمدة من المكتسبات التكنولوجية دون التفريط في سمو معاني هذا المسرح وجوهره الإنساني.

« إننا ندعو إلى إعادة اكتشاف العين الجزائرية بناء على الصورة السمعية، وبناء على المرويات المشهدية. هذا الاكتشاف حتما سيعطي للمسرح الجزائري عمقه التاريخي. ونستفيد من أشكال العرض الشعبية الأصيلة الآيرادية، لا بتكرارها بل بإدراك الجوهري في هذه العروض، وهو التواصل المباشر غير المقيد مع المتلقي وإمكانية التفاعل المستمر والمباشر بين الجمهور والمبدع مما يجعل الجمهور مبدعاً أيضاً. إن ما يميز المسرح الآيرادي عن بقية الأشكال الإبداعية هو هذا الأمر تحديداً، لذلك يجب الاستفادة منه إلى الحدود القصوى.

إننا نصنع مسرحا آيراديا لأننا نريد تغيير وتطوير " المسرح القابع على نفسه"، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا، فالمسرح حدث اجتماعي يقوم على المشاركة الجماعية والتواصل الحميمي والتوعية ضد الاستلاب والتغريب. »[2]

[1] - البيان الآيرادي التوجيهي، ورشة البحث المسرحي الآيرادي، منشورات مديرية الثقافة تلمسان، جانفي 1992 ، ص7.

[2] - البيان الآيرادي التوجيهي المرجع السابق ص7.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تتمظهر أهمية الموروث الشعبي الآيرادي وهوية الإنسان، وباعتباره حصنا منيعا في مواجهة للحيلولة دون انصهارها في ثقافات الغير، إلا إن الاهتمام بهذا الموروث الشعبي لم يكن بدرجة تحقق الهدف من حمايته سواء كان ذلك على المستوى الرسمي من خلال المؤسسات الرسمية أو المؤسسات الثقافية وظلت الجهود المبذولة في هذا الإطار جهودا فردية تفتقر - إلى حد ما - إلى منهجية البحث.

خزّن الشكل الآيرادي في تاريخه دراما لم تنجز حتى أصبحت تقديما قادرا على إنتاج عمل مسرحي بمعناه الحقيقي. وإن هذا التقديم الاحتفالي عبارة عن صوت مكلف بأن يجعل من قناع الأسد إبداعا مسرحيا يقدم من خلال الأداء المسرحي، وتقنينه في لغة تصويرية أمام الجمهور، بغية أن لا تتوقف الاحتفالية عند حد معين.
« إن المغزى من طرحنا هذا هو أن المسرح الآيرادي قد نشأ نتيجة لاهتدائه إلى الصراع الدرامي الذي يحمل في طياته نوعاً من المقاومة الفنية والثقافية. »[1]

يعبر التمثيل كفن جماعي، عن أخلاق تصقل جمال الثقافة التقليدية التي هي دائما وأبدا جاهزة للانفجار هناك حيثما تسنح الفرصة، وتحل الفوضى. والفن لم يعد مجرد محاكاة للطبيعة، بقدر ما هو تقليد للنشاط التقني للإنسان، وهذا يحمل في جوهره نوعا من الرفض والإنكار للبحث الأنثروبولوجي الكلاسيكي.

« علينا ترك فكرة المحاكاة، والميل الغريزي للأشياء؛ ونتجه صوب البراغماتية التي لم تعد فيها أنثروبولوجية الفن مكلفة بالغريزة الفطرية للإنسان وإنما في مدى تطوره التقني. وإذا كان العمل قد أبدع الإنسان، فإن التقنية قد ألهمته مبادئ العقل. وقد طرأت تغيرات كثيرة على شكل الإنسان وهيئته نتيجة لانتقالاته من مرحلة لأخرى، بحيث أصبح التغيير صيرورة تبني وتكوّن نماذج أخرى، وكل نموذج يخضع لنظام متحرك لا يعرف الثبات والسكون. إذن لا بد من اتباع حركة التاريخ التي نطلق عليها اليوم اسم التطور الحديث للإنسان. الكل في تطور، لأن الكل خاضع للتغير .. والنظام العالمي الجديد لم يختف أو يتلاشى ما لم يترك خلفه نظاما جديدا.

إننا نسعى بالدعوة إلى المسرح الآيرادي لتأسيس الطقس المسرحي الخاص ببيئة وروح مكاننا وزماننا، كمعطى إبداعي يميزنا ثقافيا وفكريا وأدبيا واجتماعيا وفنيا. والبحث في الشخصية المحلية والوطنية المميزة للفن وللفنان، وكنوز التراث الجزائري بكل مكوناته المادية والروحية والخيالية والملحمية، إلى جانب فنون الرسم والزخرفة والمنمنمات والعبارة الروحية الجزائرية، والموسيقية بمقاماتها وتلاوينها وأغراضها العديدة، وليس بمعزل عن المنجز الإبداعي العالمي.

كل هذا وغيره من النتاجات الإبداعية في ميادين متعددة، يكوّن جملة أسرار البحث في دعوتنا لتأسيس ملامح وشخصية وثوابت مسرحنا الآيرادي غير بعيدين أو مبتعدين عن المنجز الإنساني العالمي للمسرح وللفنون عامة. »[1]

---

[1] - البيان الآيرادي التوجيهي المرجع السابق ص7.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعني الثوابت ـ هنا ـ وجود مرجعيات أساسية الهوية من كل ضياع، ويقيها من كل زوال وتشويه، يحتكم لها كل من أراد أن يعرف العمق الثقافي الجزائري، ثوابت بها تقاس إمكانيات قبول جديد يطور هذه الثوابت، ويضعها في السياقات الصحيحة الجديدة لتساير المتغيرات والتطورات التي يعرفها المجتمع الجزائري، وتطرح الأسئلة الجديدة، وتبحث عن الأجوبة المحتملة لمسايرة هذه المتغيرات. وهذا يظهر أن الهوية تتغير بثوابتها حين تحيط نفسها بحداثة حقيقية تجعل مركبات وعناصر الهوية قوة فاعلة في التغيير والتبدل والإضافة.

ضمن هذا الطرح يندرج الفعل الآيرادي في المسرح، بكل ما يحمله في خطاباته وبنياته وتشكلاته من تناقض في رؤيته وفي مساره، لأنه فعل يريد أن يكون بنتاجه منخرطا في الفعل الثقافي ليوجد ضمن سؤال الهوية، ويكون الأقدر على مواجهة التحديات بثقافته وبثقافة مضامينه التي تواكب حيوية هذه الهوية وقد أوجدت لنفسها صوتا يعبر عنها من فوق أركاح المسرح، منذ أن عاش فيها هذا المسرح فعل تأسيسه الدرامي.

ثانيا:- البيان الفني:

« ندعو إلى مسرح آيرادي على مستوى المضمون؛ لأنه يحمل أطروحة التغيير وتوعية الجماهير الشعبية وتثقيفها والتواصل معها **آيراديا** قصد اتخاذ قرارات انتقاديه وبناءة لإخراج المجتمع من خموله وسكونه وتخلفه وفساده نحو التقدم والازدهار على غرار المسرح الملحمي عند **بريخت**.

نريد أن نأخذ فنون العرض المسرحي إلى واقع الموروث الشعبي، وتغذية العرض/النص المسرحي الآيرادي بأفكار جديدة على صعيد الشكل والمضمون ووسائل التعبير وبخاصة العرض المسرحي الشعبي المحلي - على رأي المفكر طاغور الذي يقول في عبارة مشهورة:« لكي تصبح عالميا، عليك أن تكون محلياً أولاً.» - إلى ما يسمى "التجربة الشعبية"؛ أي حصر المعطى الإبداعي التجريبي للعامة التي لم تتح لها فرصة الحضور إلى المسارح والعروض المختلفة. وبهذا نقوم بتقريب المنجز المسرحي الفني الإبداعي إلى قطاع واسع من الناس وعبر هيئة وموروثات و تراثيات وآداب حديثة، وفضاءات يعرفونها جميعا وهم أهلها أصلا. لكنهم يكتشفون " العرض المسرحي الآيرادي الشعبي" بقيم ومعطيات ومكونات جديدة.

إننا ننظر إلى التراث كملهم للروح، لا كقيد يشد أرجلنا إلى الماضي. وإذا كان الإنسان الجزائري وليد الماضي فإن الماضي لم يعد موجوداً إلا كذكرى في الرأس عبر كثافة الحاضر وقوة التطلع نحو المستقبل. »[2]

يوجد في المسرحية الآيرادية شخصيات تاريخية وشخصيات فنية خيالية، فأثناء التعامل مع الشخصيات التاريخية التي وردت في المستوى الموضوعي ينبغي التعامل معها

---

[1] - البيان الآيرادي التوجيهي المرجع السابق ص8.
[2] - البيان الآيرادي الفني، ورشة البحث المسرحي الآيرادي، منشورات مديرية الثقافة تلمسان، جانفي 1992، ص9.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

كأقنعة ورموز فكرية وإيديولوجية وكممثلين يمثلو
الاهتمام بالجوانب النفسية والشخصية والإنسانية لهذه

يتجه المسرح الآيرادي إلى البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي. « نستفيد، على المستوى الفني والسينوغرافي، من المسرح الاحتفالي والمسرح البريختي ودعوات تأصيل المسرح العربي والاستفادة من المسرح العالمي بكل مدارسه وتياراته ونظرياته الدرامية والإخراجية. ونستلهم التراث الشعبي الآيرادي بسائر مستوياته النصية والتشخيصية والرمزية، كما نسعى إلى:

- تقريب المسرح إلى الجمهور، وترسيخ تقاليده بين طبقاته من خلال الفرجة.
- تداخل الأمكنة والأزمنة والأحداث، والسرد والتشخيص، والشخصيات والجمهور فيما بينها تارة، وتداخلها بزمن العرض تارة أخرى.
- تهيئ الجو المسرحي الاجتماعي قبل بداية العرض.
- خلق جو التمسرح من بداية العرض إلى نهايته.
- إحياء فترة من المسرح الجزائري تفاعلت مع الجمهور وحاولت الاستجابة لذوقه.
- الاستفادة من تقاليد التراث المسرحي العالمي باعتباره ظاهرة إنسانية.
- تطويع القاعة الإيطالية للعرض الآيرادي.
- مسرحة عناصر الفرجة الآيرادية التراثية.
- قراءة التراث الآيرادي بمنظار انتقادي معاصر قصد التواصل مع الجمهور لتغييرها وتنويرها. »[1]

أصبحت الممارسة المسرحية في الجزائر تعبر بقوة من خلال تعدد أشكالها وتنوع مفاهيمها ورؤاها، عن رغبة المسرحيين في البحث عن الفضاء المسرحي، بوصفه واحدا من الخيارات الإخراجية.

« بالنسبة لنا في المسرح الآيرادي، يتمثل البحث عن الفضاء المسرحي في الأمكنة المطابقة للعرض الآيرادي. وتتجسد هذه المطابقة في:

- فضاء المعمار الداخلي المغلق: مسرح العلبة، مسرح تدرت، مسرح المنصة والقاعة.
- الفضاءات المفتوحة: تجربة المسرح الدائري حين يجعل المشاهدين يحيطون بمساحة الأحداث كما فعل علولة في مسرحية الأجواد حين تعرض في الفضاء المفتوح.

فنحن في مسرحنا نطابق الأمكنة المسرحية مع عروضنا الآيرادية، ولا نتمرد أبدا على السائد والمألوف في بحثنا عن الفضاء الذي نمارس فيه إبداعنا. كما نطابق فضاءنا السينوغرافي المشكل لبيئة العرض وجماليته، الذي ندخل به من خارج الفضاء الآيرادي المفتوح بكل أنواعه إلى داخل مسرح العلبة الايطالي ثم نسافر به مرة أخرى إلى الخارج: الأمكنة المغايرة للمعمار المسرحي التقليدي والفضاء الآيرادي على السواء. ونقصد

[1] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص9.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بالأمكنة المغايرة، الجامعات والثانويات والملاعب والمستشفيات...

وعلى هذا الأساس، لا يعتبر بحثنا المتواصل عن الفضاء المسرحي انزياحا عن الفضاء الآيرادي في عرضه الخام ولا عن الفضاء المؤسساتي/البناية، لأنه ليس إلا مجرد مكان للعرض ينفصل عن المدينة أو القرية بما هي ائتلاف لأمكنة تتقاسمهما وظائف متعددة. »[1]

يأخذ البعد المكاني في المسرح الآيرادي كمفهوم وكعرض دلالات متعددة بحيث اعتبر البعض أن المكان هو متخيل رغم واقعيته فهو بالضرورة المكان الواقعي الذي ينتمي للمعرفة المشتركة بين المرسل والمتلقي، وهو اللامكان في تجاوزه لواقعيته وتحمله لدلالات إيمائية تثير متخيل المتلقي.

يبدو أن الركح المسرحي يساوى- عند أصحاب البيان - الفاعلية والحياة، لهذا فالمصدر الأساسي يكمن في جماليات العرض؛ لأن الفرجة هي **وسيلة** للتواصل مع خطاب يحتفي بالتراث الشعبي: كمصدر إبداع ومصدر صورة ركحية. فليس العرض المسرحي مقولات، وأن القول المسرحي أو الخطاب المسرحي لا يكون قولا مسرحيا إلا على الركح.

يقوم النقد بدور إيجابي كبير في تأسيس مسرح آيرادي ذي هوية واضحة، في ظل ما يحمله من حس نقدي، ولم يتأصل بعد في اتجاهات ومناهج، ولكنه يلبي هذه الحركة المسرحية المبتدئة في البحث مع رجالها عن مستقبل أكثر رحابة وأصالة.

« يعبر مسرحنا الآيرادي عن بأبعاده التاريخية والتراثية والفنية، وما قد يحمله من خلفيات، تحتمل اختلاف وتنوع القراءات لها حسب طبيعة المتلقي النفسية والفكرية والإنتمائية. لهذا تقتحم الآيرادية مجال النقد، وفضاء النص ومميزاته وخصائصه المختلفة ورموزه وخلفياته وأدواته الإجرائية، التي تضع الممارسة الفنية والمسرحية والأدبية في صيرورتها وسياقها التراثي والحداثي.

يجعلنا النقد أقرب من هذا المسرح، لأنه مجهود يؤكد صحة الإبداع، ويعطي لنا صورة حقيقية عن المنهج الذي تتم به قراءة هذا المسرح. »[2]

وفي الختام توصي الورقة بأهمية النظر إلي الثقافة الآيرادية من الداخل والأخذ في الاعتبار أنها ثقافة ليست أحادية الجانب، بل إنها ثقافة مركبة بصورة تجعل من الخطأ التفكير في فصل أي طرف فيها عن الآخر، حيث أن أي طرف منها مكمل للآخر.

كما توصي الورقة أيضا بأهمية التوسع في الدراسات والبحوث الأكاديمية في الكشف عن طبيعة الثقافة الآيرادية، وفتح المنابر والمؤسسات والمراكز والمهرجانات لبلورة هذه الثقافة ودفعا نحو الارتقاء.

---

[1] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص16.
[2] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص17.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني: التأريد المسرحي:

تتشكل أقدم الآيراديات من ثلاث احتفاليات شعبية: «**إيراد**» نفسه، «الشاح» و«حمار الكرموس». هذه الأعمال تجسد في معظمها الموروث الثقافي السنوسي، لكنها تشمل أيضًا الحكايات الشعبية والخرافات والأساطير والأغاني والرقص والأشعار. وأقدم أشكال الآيرادية عرض آيراد الخميس، وقد تطوّر عن أداء الأغاني والرقص التي كانت لفترات طويلة جزءًا من الطقوس الدينية والشعبية. وقد شملت موضوعات عن الطبيعة والفلاحة والزرع والضرع...

لا يتأسس العرض المسرحي الآيرادي إذ لم « يكن أساسه وجوهره الإنسان: مشاهدا ومبدعا. ويعمق سعي التأسيس – هذا - خبرة العرض، ولهذا يفترض العلم والمعرفة والبحث في حالات الطقس الفني والإبداعي المكون للعرض المسرحي في كل عناصر وجوده من الأحياء والأشياء. »[1]

يعد الفن المسرحي باعتباره "حدثا اجتماعيا" أو ظاهرة حية مؤشرا نابضا بعمق معاناة الإنسان، ومقياسا صادقا لهموم الأمة، يلتزم بالنص الدرامي وروابط البيئة والمجتمع والحضارة والتاريخ.

لا تزال قضية العروض المسرحية المستلهمة من التراث قائمة وحية وتثير كل يوم آراء متناقضة، وصراعات ذهنية، وفي نفس الوقت تتشكل متخذة ملامحها الخاصة وهويتها المرتبطة بالإنسان معبرة عن هموم ومواقف شعب بأكمله.

ينتقي الكاتب المسرحي الذي يتمتع بالحس التاريخي، الصيغ الملائمة للبيئة والمجتمع والإنسان من أجل تكوين حركة مسرحية تبدع وتستلهم وتقتبس للمسرح الذي يقوم بتعميق وعي المتفرج، آفاقا أخرى تتطلع لمسرح مغاير، من خلال البحث والتأصيل وتلاقح الثقافات وتخصيب المخيلة المحلية بالانفتاح على تجارب الآخر.

يعلم ويعرف التأسيس للمسرح الآيرادي أو« التأريد الفنان ماذا يعمل، لأنه يقود إلى هذا الانفتاح والحرية والتعرف على الآخر، فهو يعنيالمَسْرَحَة في أوسع أبوابها كما هو متعارف عليها بهدف خلق تقاليد جديدة في المشاهد الآيرادية والكتابة الآيرادية وبناء العرض المسرحي الآيرادي والتمثيل والتلقي والعلاقة مع الجمهور. فالتأريد حالة من حالات إعادة إبداع الذات، تنزع إلى البحث والتقصي وعدم الرضوخ والاستكانة إلى المألوف والجاهز والمستهلك. فهو تحدي للثابت وللخام، يقود إلى إدراك كنه الظاهرة الآيرادية وطابعها "ما قبل المسرحي" والإجابة بالتالي على أسئلة وتحديات الواقع الجامد من خلال السعي المتواصل لبناء مسرح آيرادي أكثر فنية وجمالية. وبدون هذا الطموح يبقى الكرنفال بركة راكدة وآسنة. »[2]

يعتبر إنسان الآيرادية نفسه حصيلة أحداث أسطورية ودينية. فهو مدين في واقعه الفكري والمادي إلى سلسلة متواصلة من المنجزات والأحداث التي وقعت عبر تاريخه الطويل

---

[1] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص9.
[2] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص10.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وأسهمت في تطوره العلمي والفني والأدبي. ولهذا
عن طريق إقامة الطقوس، ذلك لأن معرفة الإنسان
التراث، ومن خلال إعادة وقائعه يعيد ما صنعه الأبطال والأجداد في البدء. إذن كان من المنطق أن يعيد الآيراديون، وأن يكرروا الوقائع والأحداث التي كانت تحاكي احتفالات التقنع والركب والطعم والكرموس... كل عام، فيقوم ممثلو الآيرادية كالأسد والملكولمَقدمْ، بتقمص شخصيات الآيرادية الأولى.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أولا:- لماذا التأسيس للمسرح الآيرادي؟

كيف يمكن أن يؤسس – تاريخيا ومعرفيا وجماليا – لمسرح آيرادي؟ وكيف يتسنى لنا أن نصوغ مسرحا يمكّن من إعادة اكتشاف ذواتنا وفنوننا وطاقاتنا، من جهة، ويتقاطع مع المسارح الأخرى من غير إقحام الآخر وسلطته، من جهة ثانية؟

تهدف احتفالية آيراد المسرحية إلى إمتاع الجمهور وبهره بمناظر وشخصيات منتقاة من السوق ومن فضاء المدينة: الواعظ وبائع الأعشاب والمشعوذ والمنجم ومن يجمع بين البهلواني والمغني.

كما يهدف الاحتفال الذي يظهر فيه آيراد بدور الممثل الأساسي؛ إلى إنزال البركات للعائلات والتحصن من المصائب والمتاعب طوال السنة القادمة. فهي تريد أن تدمج الناس ببيئتهم وتجعل من الإنسان الممارس لها بطلا اجتماعيا، ومرشدا يعمل ليثير الفن في الناس جميعا.

يعتبر فعل التأريد كتابة « تغترف من ثقافات محلية مازالت توحي بالحكمة و"الفلسفة" والغنى الروحي. تخص هذه الكتابة خبرة الإنسان الحية وتخيلاته الإبداعية ورؤيته للواقع المعيش وللمستقبل المنشود. ولهذا فهي وعي الإنسان بإنسانيته، في كل أنحائها الايجابية والسلبية، وفي الإحساس بالذات والإحساس بالآخر. وسيظل آيراد ضرورة إنسانية معرفية ذاتية وموضوعية، وبخاصة في هذه المرحلة من واقعنا الجزائري؛ وهذا الواقع الإنساني المعولم. فآيراد هو اليوم رابطة الهوية والخصوصية في كل قرية سنوسية وجزائرية في مواجهة هذه العولمة التي تسعى لطمس الخصوصيات الثقافية، وفرض رؤاها وقيمها ومصالحها. إن تنمية الخصوصية الوطنية والمحلية للفن والثقافة الشعبية والعالمة، هي من أهم الأسلحة لمواجهة هذه الهيمنة، ولحماية ودعم التنوع الثقافي. ويطمح التأريد إلى التغيير وإعادة التكوين بأدوات الواقع والطبيعة، وهو إبداع الخلفية التاريخية من خلال إبداع النص الدرامي والملابس والديكور، وتحقيق الشخصية عبر الاندماج؛ وإعادة بناء الحياة على المسرح ببناء مشهد جمالي على الخشبة مشابهاً للحياة. »[1]

ويعتبر المخزون الفني الذي يمنحه « العرض الآيرادي **الخام**، وسيلة مهمة في تطوير الرؤية المسرحية والمنهج والوسيلة لإغناء العمل الفني والإبداعي. وكان مصدراً ملهماً للطفرة التي حدثت في العروض المسرحية الآيرادية والتي انطلقت منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي. حيث دخلت الثقافة والمسرح في صراع بين ما هو تقليدي وحديث، بين ما هو أكاديمي وما هو تجريبي، وبين من يعمل في داخل المختبرات المسرحية المغلقة. »[2]

ويُعتبر - من هذا المنطلق - هذا المسرح « مسكونًا بذاكرة وطقوس هذا الشعب للوصول إلى معادل فكري ومشهدي - بصري - تطبيقي في تركيب الحدث أو الصورة. هذا هو - في نظري - المعنى الحقيقي لمسرح احتفالي يحمل بذور تطوره في المستقبل، وخاصة لأن التأريد:

---

[1] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص10.
[2] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص10.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- بمثابة توجه جديد نحو تأهيل الظاهرة المسرحية.
- لأن تجربة المسرح الآيرادي تؤكد على أن الآيراديه عرض قبل أن تكون نصا (كتابة).
- تبدو هذه التجربة نتاجا للمسرح الاحتفالي الذي جاء كرد فعل على المسرح الغربي، واهتم لذلك بالتراث الشعبي (الموقف الانثربولوجى).
- المسرح الآيرادي مسرح هواة؛ وكل تأسيس هواية أي مغامرة وثورة.
- تفسح تكنولوجيا الاتصال والمعلوماتية من مجال المعرفة، وبالتالي من وعي الجمهور. على أن هذه الأدوات الاتصالية والمعلوماتية والإعلامية الجديدة لا تلغي دور "الأدب المؤرد" في تغيير الوعي بشكل مباشر في وعي القارئ، أو بشكل غير مباشر في المشاهدين لمسرحياته. »[1]

يجب التأكيد على أن قضية التأسيس للمسرح الآيرادي الأصيل تتعدى إطار علم الفنون؛ وتتحول القضية إلى دراسة ثقافية نظرية واسعة النطاق، لأن الأشكال التعبيرية تعتبر مستودعا ضخما للمعلومات حول ماضي الأمة وحاضرها، حيث تعكس شخصيات الآيرادية في منطقة تلمسان، أثار عصور مختلفة من تاريخ الأمة ونظرتها إلى العالم، بل وأفكارها وتصورتها حول الواقع المحيط. كما تتجلى في الأشكال التعبيرية - بصورها المباشرة أو غير المباشرة - المعتقدات الدينية والفلسفية. كما تساعد على اكتشاف تاريخها وثقافتها في مجال دراسة العصور المختلفة.

[1] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص ص10-11.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- الحفاظ على روح الأشكال التعبيرية:

ويمكن الحفاظ على روح الأشكال التعبيرية عن طريقتين:

1- يساعد البحث النظري في مجال أشكال الآيرادية الأصيلة من حيث نشأتها وحالتها المعاصرة؛ في الحفاظ على هذا الفن وإثراء جانبه الإبداعي وحفظ الموروث الذي تكون على مدى آلاف السنين. وذالك لا يتأتي إلا عن طريق الدراسة الدقيقة والتحليلية للظاهرة المسرحية الآيرادية، والتي مازالت موجودة حتى الآن. وإدراك منابعها وأصولها وطرق نشأتها وكيفية تفاعلها مع بيئتها والعصور التاريخية التي مرت عليها.

2- يجب أن يتبع البحث النظري نشاط تطبيقي في مجال التأسيس للفن الآيرادي داخل الإطار المسرحي. وبذالك يتحقق الحل الفعلي لمشكلة الحفاظ على الروح التراثية في أعمال معظم الفرق المسرحية الآيرادية. وإن لم نستطيع الحفاظ على ذلك؛ فسوف نفقد الروح التراثية في الأعمال المقدمة، وتتحول إلى مجرد تجارب يقوم بها بعض الأفراد وتقدم في إطار عروض للمتفرجين للترفيه عنهم فقط.

تتخذ عملية التأسيس، من العروض الآيرادية المسرحية بأنواعها المختلفة - نصاً أدبياً - يمكن قراءته ونقده، والتعرف على مضامينه الاجتماعية، وخصوصياته الفنية، كما يمكن الكشف عن مدى استفادته من النص المسرحي العالمي، والتعرف على إنتاج النص المسرحي العربي والجزائري لمتنه الخاص المنتج داخل التنوع والتجريب والصراع.

تُحدَّدُ - من هذا المنطلق - وظيفة رجل المسرح الفنية والفكرية والاجتماعية داخل الممارسة المسرحية. ويمكنه أن يستفيد، في هذا المجال « من تجارب المسرح الجزائري المحترف ومسرح الهواة والمسرح العمالي، وذلك بهدف رصد الإيجابيات في كل تجربة من جهة، والإحاطة بالعراقيل التي تحول دون تحقيق المشروع المسرحي المبحوث عنه، من جهة أخرى. ويمكن الوقوف على السلبيات التي تظهر من خلال إقامة المهرجانات المسرحية والندوات والمشاركات في التظاهرات الثقافية، وضبط المادة المتعامل معها.»[1]

ترصد الممارسة المسرحية الآيرادية اعتبارا من بداياتها وتوجهاتها ودلالاتها؛ داخل الأعمال الإبداعية التي تتخذ مسألة إنشاء مسرح تراثي، نواة منهجها على مستوى التأريخ لها؛ انطلاقاً من بناء الذات الإبداعية سياسياً واقتصادياً وثقافياً، حتى تصبح هذه الذات فاعلة ونافعة ومعبّرة بفنونها وآدابها وحضارتها، وأنشطتها المختلفة.

تنصب اهتمامات المسرحيين الآيراديين عند عملية التأسيس الدرامي للآيرادية، في أن «يكون هذا المسرح جزءً من أدوات إشاعة القيم والإسهام في حفر الوعي على إدراك مشاكل الفرد الاجتماعية والسياسية، مع استفادته القصوى من الانجازات التقنية الحديثة. وأن يكون هذا المسرح فعالا ويمتلك جذوره وخصائصه الاحتفالية، ومتقدم فنياً وجمالياً من خلال شخصياته المتولدة والابتعاد عن سلبيات العروض الخامة. يؤسس لمنطلقات مغايرة لما يحدث في العروض الثابتة، بالبحث عن المسرح الاحتفالي الشامل. كما يسعى لإعادة الأشكال الشعبية المسرحية ذات الصبغة الجماهيرية، ويسعى عن موقع جديد في قتل

[1] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص11.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الاعتيادية في الممارسة والتلقي، بابتكار مضامين وأ
رغبة النزوع إلى مساءلة الواقع والخروج من دائر
الكرنفال وعلى ساحات الآيرادية»[1] أو حتى على خشبة المسرح من خلال ما كتبه بلود عثمان أو عبد العزيز محبوب أو علي عبدون...

تدفع الشجاعة التي يتميز بها الفنان المسرحي الآيرادي المؤسس مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً، إلى التأسيس والتجريب والتجديد وعدم الوقوف والرضا وعدم الركون إلى ما هو **خام** وثابت ومألوف، والعمل مهما تغيرت الظروف بروح البحث والاكتشاف، حيث يسعى الكتاب الآيراديون إلى اختبار قدرتهم على التجدد والتطور، ليس فقط لأن المسرح هو المكان الوحيد الذي يتلقى فيه الكاتب تأثير عمله مباشرة وبلا حدود، وإنما لأنه كذلك مكان للحوار والنقاش والتجريب وتبادل الآراء والخبرات.

ويبقى الهدف البعيد من تأسيس للآيرادية هو إبداع مسرح يكون قادرا على أداء الوظيفة التي على كل مسرح حيّ أن يؤديها.

وتتلخص متطلبات هذه الوظيفة في الآتي :
« يقود ترسيخ الشعور بالهوية والحرص عليها؛ إلى التمسك والتشبث بها والدفاع عنها.
- تنمية الملكات وإغناء المؤهلات وتقوية القدرات بما يمكن من إمداد هذا المسرح وتطويره.
- تحديد السلوك الفردي والجماعي، وبلورة المفاهيم والقيم التي ينبني عليها هذا السلوك.
- اعتبار تراث الآيرادية مرجعية؛ يكون منها الانطلاق وإليها تكون العودة في المجال المسرحي.»[2]

فلا يمكن **للتأسيس** المسرحي - هذا - بما يحمله من استقراء واستنباط ومن تركيب وتوظيف، أن يتحقق بدون التأصيل والتواصل. لهذا فإن التجارب المتعددة بقدر ما تعمل على التأصيل بقدر ما تنحو إلى التجديد. ويتسم التأسيس بالتجريب الذي يوظف التأصيل والتجديد.

[1] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص ص 10-11.
[2] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص11.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثالث: جمعية الذاكرة السنوسية:

كان يراود مجموعة من الشباب المسرحيين [illegible] آيرادية مميزة تكون مكملة لحركة الإبداع المسرحي داخل مدينة تلمسان أولاً، وثانياً لكي تغدو هذه الجمعية مساحة حرة لطرح رؤى وأفكار الموروث الآيرادي.

جاء الإعلان عن تكوين جمعية الذاكرة السنوسية بشكل آخر، حيث قرر المؤسسون الأوائل أن يأتي الإعلان عن التأسيس من خلال الركح لا من خلال الورقة؛ لإحساسهم أن للركح بالغ التأثير في هكذا إعلان. فكان يوم 12 يناير 1992 هو موعد البداية للشروع في عمل الولادة من خلال عرض آيرادية " لعبة الأسد " والذي تكلل بشرف ركح قاعة دار الثقافة عبد القادر علولة.

أولا:- جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الآيرادي:

يمتاز عرض آيرادية " لعبة الأسد " بالتماسك والإثارة والأفكار، فاستطاع المخرج عبد العزيز محبوب أن يقلب حيثيات النص الخام ويعيد إنتاج نصاً آخر للعرض بصيغة حمل من خلالها العرض أطروحات فكرية معاصرة دغدغت هموم المتلقي الذي شاهد مدة ساعة ونصف عرضاً أثار حفيظته من خلال عنصر المفاجأة في شكل الطرح الحديث.

يدور عرض مسرحية "لعبة الأسد" التي يتدخل في خط سيرها المخرج بين الحين والآخر كسلطة محركة وفاعلة في الحدث. وجاء الاهتمام بالإضاءة والموسيقى والديكور عاملاً لعب دورا كبيرا في الإبهار والتأثير النفسي في المتلقي، ومع الممثلين وأدائهم المتميز.

جددت جمعية الذاكرة السنوسية في كل شيء؛ فحاول طاقمها جاهداً إرساء الكثير من التقاليد المسرحية كالاهتمام بملصق الآيرادية وتوزيع خاص بأسماء الممثلين وأدوارهم وكذلك الفنيين. وأيضاً عمدت إلى إقامة جلسة نقدية لمناقشة التجربة والاستماع إلى آراء الجمهور المسرحي، فكانت دار الثقافة حلبة ساخنة للمحاورات المسرحية من أجل إنضاج هذه التجربة الآيرادية وتعزيزها بالآراء النقدية.

جمع المسرحي عبد العزيز محبوب في ذاته الكاتب والمخرج والمنظر والمبدع والإنسان، واستطاع أن يؤسس رؤيته للمسرح الآيرادي، وأن يكون أحد الشهود على هذا المسرح بكل متغيراته الثقافية والفنية والفكرية، وأن يجد في هذا المسرح كل القيم الجمالية والرؤى الإبداعية...

لم تكتفِ جماعة الذاكرة السنوسية بتقديم العروض المسرحية فقط؛ بل اعتمدت أسلوب الورشات المسرحية التي عملت من خلالها على تطوير كفاءات أعضاءها المسرحية فأنجزت ثلاث ورشات مهمّة الأولى ورشة التأليف المسرحي والثانية ورشة الإخراج المسرحي والثالثة ورشة القناع المسرحي. وتمخضت هذه الورشات عن إنجاز عدد من النصوص المسرحية الآيرادية إلى جانب قراءات نقدية لعدد من البيانات التنظيرية في

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المسرح الآيرادي، في نفس الوقت الذي أحيت فيه ت
وقد قسم التكوين في مختلف الورشات إلى وحدات تعا

1- ورشة التأليف المسرحي:
الوحدة الأولى: تاريخ الفن، تاريخ المسرح، تاريخ الملابس.
الوحدة الثانية: الكتابة المسرحية، الدراماتورجيا، سوسيولوجيا الفن.
الوحدة الثالثة: الشخصية الآيرادية ومميزاتها.

2- ورشة القناع المسرحي:
الوحدة الأولى: تاريخ القناع، أنواع الأقنعة، جغرافية القناع.
الوحدة الثانية: فنون القناع، تصميم القناع، بناء القناع.
الوحدة الثالثة: القناع الآيرادي ومميزاته.

3- ورشة الإخراج المسرحي:
الوحدة الأولى: التشخيص، الارتجال، التعبير الجسدي، الإلقاء، الصوت والغناء، الرقص، الموسيقى.
الوحدة الثانية: الفضاء والأحجام، الديكور والسينوغرافيا، دراماتورجيا الإنارة، الرسم والألوان،
الوحدة الثالثة: نظريات الإخراج، الإخراج المسرحي: آليات الخشبة، إدارة الخشبة، تقنيات الخشبة، الإدارة المسرحية.

أما على المستوى الثقافي فقد أصدرت جمعية الذاكرة السنوسية نشرة آيرادية تحت عنوان "كراريس الأقنعة" وهي مساحة للثقافة المسرحية الآيرادية والجزائرية والعربية والعالمية. وجاءت هذه النشرة لسد الفراغ في الثقافة المسرحية بمختلف تنوعاتها،

ولعل الجهد الأبرز للجمعية هو طرحها لمشروعها المسرحي التنظيري فيما أسمته بالمسرح الآيرادي الإسقاطي عبر الموازنة بين الفرضيات التطبيقية من خلال العروض الآيرادية الخام والمُمَسْرَحَة، والاجتهادات التنظيرية التي حفلت بها أدلّة العروض إلى جانب عدد من الدراسات والمقالات التي تم نشرها في الصحف الجزائرية وتقديمها عبر الإذاعات الوطنية والمحلية للتعريف بهذه الأطروحة المسرحية التي مازالت في طور التجريب والتنظير لها من مختلف الزوايا لتحقيق خصوصية أسلوبية للعروض المسرحية التي تقدمها الجمعية محاولة منهم لتوسيع قاعدة الثقافة المسرحية الآيرادية.[1] وتأتي هذه الأطروحة لتضيف عمقا كبيراً لتجربة الجمعية. فقد كان الهاجس التأسيسي مسيطراً على جميع تجارب

---

[1] - أذكر على سبيل المثال:
- زيزي عباس، آيراد : نحو تشكيل درامي، كراريس الأقنعة الأوراق الأولى، جمعية الذاكرة السنوسية مارس2003 ص16.
- عثمان بلود، المستلزمات التقليدية في إبداع سينوغرافية الفعل الآيرادي، كراريس الأقنعة، الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية جوان 2003 ، ص6.
- علي عبدون، الفضاء الآيرادي الجديد، كراريس الأقنعة، الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية، جوان 2003 ، ص11.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الجمعية بحثاً عن صيغة مُثلى من صيغ التواصل ال
سائد وتقليدي ومستهلك.

وبرغم حداثة نشأتها واعتمادها على التمويل الذاتي في إنتاج عروضها المسرحية الآيرادية إلا أنها استطاعت ومنذ تأسيسها عام 1992 أن تقدم عديد الأعمال المسرحية التي شكّلت بمجموعها صورة المشهد المسرحي الآيرادي العام في ولاية تلمسان خلال العقد الأخير من القرن الماضي والسنوات الأولى من القرن الحالي.

ثانيا:- المبادئ الأساسية لجمعية الذاكرة السنوسية:

تأسست جمعية الذاكرة السنوسية لغاية احتضان مجموعة من الطاقات الواعدة في مجال التمثيل، بحيث أنها كونت مجموعة من الشباب، تعنى بهذا الفن. وأهم المبادئ التي آمن بها مؤسسوها، الاعتناء والحفاظ علي التراث الآيرادي، وكذلك الغيرة علي ما تشكله الآيرادية من علامات تحمل سماتها داخل منظومة الموروث الثقافي والحضاري والفني، ثم سعيا منها في البحث عن الأشكال التعبيرية والعروض والنصوص المسرحية والأشعار والألحان المحلية، والأطباع المستعملة في هذا النوع من التراث الروحي.

سبق وأن شهدت بني سنوس - قبل تأسيس هذه الجمعية - عدة محاولات استعراضية جل أعضائها من الممارسين الفوريين، ومنهم من كان يتعاطى هذا الفن عن طريق الهواية. وبذلك فإن الفن الآيرادي الفوري له تاريخ قديم بالمنطقة.

إن الأصل في الشخصيات الآيرادية أنها غير ورقية، فهي حياة وحيوية لها وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية متدفقة ومواقف صادقة وشبكة علاقات متداخلة وصور مقتطعة من نسيج الواقع اليومي؛ ومنتزعة من نسيج الواقع التاريخي ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمي والأسطوري للإنسان.

تتمثل أهم مصادر استلهام جمعية الذاكرة السنوسية في القناع والشخوص الحيوانية والرقصات الآيرادية الشعبية التي يمتزج فيها الشعر بالغناء، وتقترب من الحالة الروحية، والأغاني الشعبية المحلية. كما استعملت النماذج والقوالب التجريبية الغربية والأشكال الجديدة.

لا تحجر ورشات الجمعية على الفنان ولا تطالب بالمنع أو الإقصاء أو نفي أنواع أخرى من المسرح، « نحن نرى هذه الدعوة كنوع من الانغلاق على الذات، ورفض لعملية التفاعل والتهجين الثقافي. لقد كان الغربيون أكثر ذكاء ونجحوا في توظيف اليوجا الهندية، لخلق عرض مسرحي، كما تبنوا العديد من الثقافات لتطوير المسرح، ولم يأخذوا الطقوس كما هي، بل ما وراء تلك الطقوس [..] لقد أحيا الصدّيقي من المغرب التراث في المسرح، وفي مسرحية "البعد السابع"، قدم مسرحا حديثا عن طريق البناء الهيكلي للطقوس العيساوية[..] وقدمت تلك العروض برقص وخلفيات مختلفة، وهذا مسرح حديث. فلم ينقل

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الصدّيقي الطقوس كما هي. وهذا هو النموذج الذي إلى حد ما- إلى المسرح المحلي.»[1]

فالآيرادية مسرح دائري، للمتفرج دور إيجابي وحق التدخل، وله أزياء خاصة، والفنون والرقص عنصران أساسيان في بنية الدراما، كما أن الآلة الموسيقية مرئية، والممثل شامل فهو يغني ويتحرك ويمثل ويعزف، وللإكسسوارات دور أساسي وليست مكملة. كما أن القناع له رموز من تخطيط وألوان مختلفة.

يتميز المسرح الآيرادي بطابع خاص يختلف إلى حد ما عن باقي التجارب المسرحية الجزائرية من حيث المثاقفة بين تحديث الشكل المسرحي وتقنية الكتابة ومن حيث استنباط وتوظيف المواضيع والأفكار المستوحاة من التراث التاريخي.

فأهمية بحث هذا الموضوع ودرجة حيويته في الزمن الراهن كما يقول عبد العزيز محبوب « يكمن في أنني أبحث عن المنجز الشخصي والهوية، فلا نستطيع أن نثبت جغرافيتنا دون أن نمتلك تاريخنا، فالبحث في منجز الآيرادية هو البحث في منجز شعب، فعندما أقف على المسرح وأحرك يدي أو رأسي أو أطلق نفساً حاراً أشعر بانتمائي الحقيقي لهذا الفعل لأنه فعلي، وتلك إيماءتي، بكل بساطة، أريد أن ألعب في بيتي الذي ترعرعت وحلمت وضحكت وبكيت فيه، فكم أليف هو شارع الطفولة الذي نلعب فيه كل يوم، ولكنه يصبح أكثر ألفة عندما تعلق الرايات وتشعل البوصات معلنة عن أيام آيراد.»[2]

إن أي مراجعة سريعة لمنجز جمعية الذاكرة السنوسية ستكشف لنا النقاط التالية :

- استطاعت أن تثبت وعياً جديداً في مجمل الحركة المسرحية في تلمسان، وتقدم طاقات جديدة في ميدان التأليف والتمثيل والتقنيات خاصة في ميدان التمثيل. واستقطبت جمهوراً مسرحياً واسعاً غلبت عليه صفة الجمهور الأوسع من خلال عروض مسرحية آيرادية شعبية. ودعت إلى تطبيع العلاقات الشخصية بين الفنانين المسرحيين من أجل حياة مسرحية نقية بعيدة عن التقاطعات الشخصية.

- كرست الوعي المسرحي من خلال إقامة الجلسات المستمرة عن المسرح والمسرح الآيرادي وهمومه، وعملت على إحياء بعض التقاليد المسرحية كالالتزام بوقت العرض المسرحي وإصدار ملصقات وأدلة للعروض وتوثيق المقالات والأخبار والصور الفوتوغرافية المتعلقة بالعرض المسرحي الآيرادي.

- اهتمت بانجاز مشروع توثيق المنجز المسرحي في مدينة تلمسان من أجل المحافظة على تأريخ المسرح المهدد بالضياع.

---

[1] - عبد العزيز محبوب، كراريس الأقنعة الأوراق الأولى، جمعية الذاكرة السنوسية 2003 ، ص7.
[2] - عبد العزيز محبوب، المرجع السابق، ص 8.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- وفرت إمكانية البحث المسرحي من خلال المزاو
التجربة المسرحية الآيرادية. وضيفت أسماء مسرحيـ
للاستفادة من خبراتها المسرحية.

سعت الجمعية منذ تأسيسها إلى إرساء دعائم هذا التصوّر – على الأقل بين أعضاءها والمسرحيين الآخرين – ليكون منطلقاً لها في تجربتها المسرحية الآيرادية القادمة التي تنتظر أن تكون أكثر فاعلية وتأثيراً في المتلقين.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الثالث
المميزات الفنية والجمالية للنص المسرحي الآيرادي

المطلب الأول: الكتابة للمسرح الآيرادي.
المطلب الثاني: المميزات الفنية للنص الآيرادي.
المطلب الثالث: المميزات الجمالية للنص الآيرادي.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أشير، بادئ ذي بدء، إلى أن الأعمال المسرح
بالاستقصاء والتحليل هي تلك التي وضعها مؤلفون
أطلع عليها وأن أحصل على نسخ منها. مع التأكيد بأن الأعمال المسرحية للكتاب المسرحين التلمسانيين غير الآيراديين قد سقطت عن عمد، لأنها تخرج عن إطار الهدف العام من هذه الدراسة، وهو تقصي الآيراديات المحلية في أعمال المسرحيين المحليين، الذين عاشوا هذه الأشكال التمثيلية وتأثروا بها وأعادوا تشكيلها في أعمالهم المسرحية، وبذلوا الجهود في توثيقها، ومن ثم الكيفية التي وظفت بها هذه الآيراديات في إطار خدمة المضمون المسرحي، شكلاً وموضوعاً؛ فضلاً عن جدوى هذا التوظيف ومحصلته.

لقد أثيرت مثل هذه القضايا في العديد من الأوساط المسرحية الجزائرية، وظهرت دراسات كثيرة تسعى في إطار الظاهرة المسرحية وتتقصى ملامحها في الأعمال الإبداعية مع اختلاف في الأهداف، فبعض الدراسات أرادت إغناء الأشكال التمثيلية الشعبية بالإشارة إلى ما يرد منها في الأعمال الإبداعية وبعضها الآخر أخضع هذه الأشكال للدراسة والتحليل الوظيفي، وكان أخرها رسالة الدكتوراه التي وضعها الدكتور **إدريس قرقوى**[1] عن التراث في المسرح الجزائري، وكتاب " تراث السبيبة الاحتفالي" للدكتورة **مريم بوزيد**.[2]

فقد وجد أولئك الدارسون كماً كبيراً من الأعمال الإبداعية التي تتضمن الأشكال التمثيلية الشعبية، وهو كم يسمح للناقد والباحث أن يسعى إثر الظاهرة بحُرية، بل ويمكنه لكثرتها وتعددها أن يضعها في مدارس وتيارات. لكن الأمر بالنسبة للآيرادية يبدو شاقاً، فالأعمال الإبداعية الآيرادية "ما قبل المسرحية" أو حتى المسرحية التي يمكن إخضاعها للدراسة – رغم كثرتها - إبداعات غير منشورة وبالتالي غير متوفرة، وبعضها لا يحتمل أكثر من إشارة واحدة، لأن **التأريد** نفسه ورد عند الخاطر في السياق.

[1] - إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، سنة 2004.
[2] - مريم بوزيد، تراث السبيبة الاحتفالي، دار البرزخ للنشر والتوزيع، الجزائر،2001.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول: الكتابة للمسرح الآيرادي:

يقدم فن الآيرادية – على مستوى النص الدرامي – [illegible] فمادته النصية تتشكل من مصادر مختلفة الأشكال التعبيرية والاستعراضية، يمكن انتقالها كأشكال تعبيرية شعبية من الشفهية إلى التدوين.

يبرز، من هنا سؤال يطرح نفسه، ما هي مصادر دراسة وتوثيق الآيرادية؟ وكيف يمكن تخطي رواسب النظرة السكونية السلبية للآيرادية؟ وما هي الغاية العملية والعلمية من بسط إشكالية التوثيق والتدوين؟

تتمثل مصادر الآيرادية في الأشكال التعبيرية والعروض الشعائرية وفن الحلقة، والمنوعات المحلية في فنون الرقص والغناء، إضافة إلى بعض الأشكال البسيطة في الرواية والإنشاد، والموسيقي البدوية والوعظ الشعبي وفن الأهازيج الشعبية والفنون الارتجالية والتقنع.

ظهر، بفضل التبادل بين الفنون المختلفة والجمع بينها، فن تمثيلي آيرادي شامل يجمع الغناء والحوار والرقص وألعاب العصي والتنكر والتقنع للتعبير عن الحياة المتنوعة والقصص الكاملة.
إن مصادر دراسة وتوثيق الآيرادية متعددة وأهمها:

- تاريخ بني سنوس بوصفه ضميرا وذاكرة.
- البحث الميداني والمقابلات الشخصية والتراكمات المعرفية.
- المصادر المطبوعة في مجال التراث الشعبي الآيرادي.
- الاستفادة من المصادر المثبتة وماتوَفّر في هذا المجال.

ضاع على إثر النظرة السكونية[1] للآيرادية الجهد ومعه الكثير من الأعمال الإبداعية في مجالات الإنتاج الآيرادي. وما لحق ذلك من تسيب وإهمال وضياع الإنتاج والمصادر والتجارب، وتغييب مبادرات الفاعلين في مجالي البحث والإبداع والإفادة المنهجية، خاصة فيما تعلق بانتقال الآيرادية من الشفهي إلى المكتوب.

وجاء إبداع الآيرادية ليحقق خصوصية مسرحية في عملية إرساء الدعائم الفنية والجمالية لهذا الإبداع. ومن نتائج ذلك، تحقيق هدف تعميم تداول الآيرادية على أوسع نطاق يتعدى حدود تلمسان / بني سنوس، حتى يُدرك كنه عملية التوثيق، وهي ذات أهمية بالغة بالنسبة لنص الآيرادية ومصادر البحث فيها.

يتم التسجيل التوثيقي بناءً على معلومات تمر عبر عمليات مُمَنهجة في الفرز والتمحيص، والتنظيم والضبط والتخزين أو الاحتفاظ. وهي عمليات تهم في الآيرادية؛ النصين: الخام والمُمَسرح. إلى جانب المصادر والبيانات والكنانيش والمذكرات والإحصاءات ...

[1] - أقصد بالنظرة السكونية، النظرة التقليدية السلبية التي ظلت تقف عقبة في سبيل تحقيق مشروع تدوين الآيرادية وتوثيقها.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ويفهم من كل ذلك، أنه من بين مهام التوثيق
المصادر، والنصوص الإبداعية، قبل توثيقها، ومن
عن الأهواء والخلفيات. يتعامل التوثيق مع جميع أنواع الكتابة المتاحة والتي طورها العلم وسهل استعمالها. فالمهم أن تقدم الوثيقة دليلا وإخبارا وإنتاجا على موضوع معين؛ وبكل العمليات المتاحة للتدوين والتسجيل والتي تتطلب محو ظاهرة الرواية والحفظ.

والتوثيق في الأول والأخير هو كل عملية ترمي إلى تأكيد أقوال وأفعال بالوثائق اللازمة، وهذا هو المراد الذي أريد تحقيقه من الدعوة إلى توثيق الآيرادية، أي: إبعادها عن الارتجال.

يعد تاريخ بني سنوس بوصفه ضميرا وذاكرة؛ أول مصدر من مصادر الكتابة للمسرح، وأول ما يقدم للكاتب المسرحي مادة لعمله الفني. ويختار الكاتب من وقائعه وأحداثه وشخصياته، وينقله من حالة السرد بلسان الغائب "الراوي" إلى حالة الفعل المعاش والتي هي "العرض المسرحي" بحيويته وفعاليته وديناميكيته وتطوره ونموه، وهو بهذه المعالجة التي تتصف بموضوعية العرض إنما يثبت أهمية التاريخ كمصدر أساسي من مصادر الكتابة للمسرح.

ويعتبر الأدب الشعبي المصدر الثاني للأخذ بالتراث السنوسي المتنقل في السرد الشفهي، الذي يحفز ويُروى غناء وسردا وإلقاءً؛ فيما تحفل به الذاكرة السنوسية من روايات الفروسية والفرسان والأشعار بلسان شعبي صادر عن مخيلة ثرية، وخيال لا يعتمد الواقعة التاريخية بحقيقتها وإنما يتجاوزها عبر مستويات متباينة من الأمنيات والحلم، صانعا شخصية البطل الشعبي...

يقوم عرف الأشكال التمثيلية الآيرادية السنوسية؛ بتحويل المادة الفرجوية لعدد من العروض **الخامة** إلى فكرة صالحة دراميا. فهي تمتلك قابلية المعالجة الدرامية لما تمتلكه من حركة داخلية وخلو من الوصف والسرد يضعها ضمن الروافد المهمة للمهتمين بقراءة الموروث الشعبي، بشرط ما يقتضيه التحويل من الحفاظ على روح العرض/النص بتعديله أو تحريكه أو الانتقال به من بيئة إلى بيئة جديدة، بيئة تحمل مناخا وخصائص أخرى يتفاعل فيها المتفرج بما يسمى بالمزاج الاجتماعي، كاسرا غربة المكان والعادات والأسماء.

كما كان استغلال المادة التراثية الشيقة، والحكاية الشعبية المثيرة والخرافة ذات المغزى الأخلاقي؛ انعكاسا لروح ومزاج ونبض وإحساس المتفرج.

يرى بعض الباحثين « أن الخرافة أرقى من المأثور الشعبي وإنها ثمرة ثقافة مفلسفة إلى حد ما. وإن اعتمدت في تركيب عناصرها على المادة الشعبية.»[1] والأسطورة عند الإنسان القديم الموغل في القدم أو البدائي تعني قصة واقعية بل أنها قصة لها مكانتها الرفيعة في حياته لأنها مقدسة ولأن لها هدفا كبيرا، وإنها ذات مغزى عميق. وتقوم الأسطورة « في الثقافة البدائية بوظيفة لا غناء عنها، فهي تعبر عن العقيدة وتذكيها وتقننها

[1]- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار آفاق عربية، كتاب الجيب، القاهرة 1989، ص33.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وتصون الأخلاق وتدعمها وتبرهن على كفاءة ال
والأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد؛ كما أنها تر
عصور ممعنة في القدم. عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة.»[1] وذلك بعمل فني يحمل ملامح إنسان المنطقة دون انفصال الشكل عن المضمون لإغناء الفعل وإثراء الخيال، ومعالجة القيمة التراثية بالتناول والتفسير والتحليل والكشف عن الدوافع واستلهام الفترة الزمنية والحادثة والواقعة والشخصية.

يحدد الكاتب إطار عمله المسرحي أو الشكل المسرحي الجديد، وفقا لزاوية التناول؛ شرط مراعاة تعدد الألوان والأشكال وارتباط الكاتب المسرحي بعناصر عرض تراثية أكيدة تحاشيا لأي اغتراب للمضمون. وقد ساند في ذلك انتقال الموروث الآيرادي من إنسان إلى أخر، ظل يمارسه في بعض العادات والطقوس في المناسبات والأزمنة، التي توارث الاحتفال بها من الأغاني الفلاحية والموسمية – في شكلها التلقائي – فاستخدمت أدوات البيئة لانتقال الصياغة الفنية والشكل الفني الذي يتوقف على الخامة التراثية نفسها، والتي يتناول فيها المادة التراثية التي يختلط فيها التاريخ بالحكمة والموعظة والخيال، بهدف تأكيد الانتماء.

تعد تجربة الكتابة للمسرح الآيرادي قصيرة، ولكنها غنية بالأعمال التي أعطت بعدا جديدا لتعامل المسرح الجزائري مع التراث. حيث أن المسرح الآيرادي لم يتعامل مع التراث كمجرد خلفية مرجعية؛ بل كاستراتيجية إبداعية تدخل ضمن أحداث معمار التأليف المسرحي بقواعده وفنياته.

يعمل المسرح الآيرادي على تحقيق شكل مسرحي ومضمون مسرحي جديد يتماشى ومبادئ يعتمدها كأسس ومنطلقات للإبداع. وقد بلغت التجربة الآيرادية مرحلة متقدمة في تحقيق كيان مسرحي يقيم احتفالا فرجويا فيه العصر التراثي والمخيال الجمعي هو الموجه. ويختلف عن كثير من التجارب المعاصرة التي حاولت هي كذلك إقامة صرح مسرح تراثي احتفالي أصيل.

يستمد النص المسرح الآيرادي شخوصه الدرامية من المجتمع ومن موروثاته وأساطيره، فشخوص الآيرادية تخضع للقوانين نفسها لذلك فإن قالبها الدرامي ذو أحداث وأفعال متعددة، وتتمحور هذه الأحداث والأفعال في علاقة الإنسان مع مجتمعه والصراع مع هذا المجتمع من جهة؛ وصراع الإنسان مع نفسه من جهة أخرى. ومن هنا يكون التعرف على هذه الظاهرة ومعطياتها ذا أهمية بالغة بإيجاد معالجة درامية لبنية الآيرادية الاجتماعية.

وأؤكد – في هذا الصدد - على أهمية كتابة النص المسرحي الآيرادي القوي طارحا عدة تساؤلات مهمة: أي نص آيرادي هذا الذي يجب أن يمسرح؟ وما هي الأشكال التي يجب أن يتخذها لنفسه بعد هذا التمسرح؟

---

[1]– عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة في أدب الأطفال، اتحاد الأدباء والكتاب العرب 1985، ص48.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

إن التأسيس لنص مسرحي آيرادي ضرورة وسوف يجعله المجتمع الجزائري وسيلة لتأكيد تراثه (الكتابة المسرحية الآيرادية) والفعل (النص المسرحي على خشبة المسرح) أثره وتأثره.

لا يتأتى التأسيس، لكتابة تمسك بخصوصية طقوسية كالآيرادية، للمبدع إلا عبر إنتاج نماذج تخيلية مغايرة للواقع وللذات، يصبح فيها الحقيقي مشكّلا بواسطة الخيال، وعن طريق صياغة عالم بديل بهدف تجاوز الواقع وإعادة إنتاجه.

وتكمن وظيفة الكتابة الإبداعية في خلق التفاعل بين الواقعي والتخييلي. والآيرادية – في مجملها - تجربة إبداعية جديدة في المسرح الجزائري، وتعد كتابة استثنائية بعودتها إلى الإنسان للحديث عن الذات في تجربة الطقوسية الايجابية لاستنبات الفن المسرحي.

ترجع الكتابة لإبداعية الآيرادية إلى ما تبقى من طقوس تقنّعية في الذاكرة، وهذه عودة ترجع بالأساس إلى إستراتيجية الاستماع إلى الذات والذاكرة. فالمسرح الآيرادي عمل يسعى واعياً إلى تحديد هويته؛ أي عمل يوظف النتاج الفني للماضي القريب ويتجاوزه سعياً إلى تأسيس قواعده الخاصة؛ واكتشاف شروطه الفنية المتفردة التي تؤسس شرعيته.

تتحدث الآيراديات عن الحاضر وما يحمله من شواهد الماضي. وعندما تكتب الآيرادية بدلالات الواقع والذات، تبدأ بتأمل ما في الذاكرة من وجدان، وتجعل من صورها وحالاتها مادة للكتابة الدرامية. وهو ما يجعل فعل الكتابة بهذه الطريقة فعلا يقصد إلباس الخطابات المسرحية مجازات الخيال والواقع، وتجمع كل المفارقات التي تساعد على بناء الكتابة في دراما الفرد والجماعة. وهي تحلق في فضاءات متخيلة تجمع بين الذكريات والواقع الحياتي للمجتمع، وتبرز أعمالا محملة برؤية تعمل على بناء جديدها بقديمها. ويفسح المجال أمام الواقع، ليجد وجوده في الكتابة المتخيلة وهي تطل على الإنسان والواقع من خلال عروض موسومة بدلالات الواقع والذات.

يطرح النص المسرحي، الذي ينبثق من الاحتفالية الآيرادية، أثرا أو صورة مؤثرة وكلية تثير التساؤلات في أعماق المتلقي بشأن الحياة وتفاصيلها، وذلك من خلال قراءة عميقة للذهن والوجدان. لذا يتمثل موقع الجمهور الأفضل في مجال الخطاب المسرحي في نظام العلاقة الماسك للشكل والمضمون بين الجملة الشعرية الشعبية الوصفية وبين الحس الدرامي المسرحي.

يجعل تناول العناصر البنائية والمكونة للنص الآيرادي بالتفصيل بدءا من اللغة، خطاب الحكي العام المباشر. إنها اللغة بصفتها التوصيلية؛ أي أنها وسيلة وليست غاية بحد ذاتها، فليس المقصود بجمالية اللغة وثرائها هو مدى رونقها الخارجي؛ أو بالأحرى انزياحها الخارجي عن لغة العامة، فهذه اللغة، قد تكون لغة وصفية أكثر من كونها لغة تقف خلف الوصف. وكذلك لأنها لغة المؤلف لا لغة الشخوص التي يتناولها النص. الأمر الذي يجعل التساؤل عن الضفاف التي وصلت إليها الكتابة الآيرادية، وعن الآفاق التي تستشرفها، وعن المنهج (أو المناهج) التي بدأت تتكون بلغتها وأدواتها ورؤيتها في علاقتها الجدلية بالممارسة المسرحية. هذا الحقل الذي ما زال ينتج أسئلة حول هذه الممارسة:

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تاريخها وخصوصياتها ومواطن الإبداع فيها وجوا
بحث عن نوع مسرحي ذي بُعد معرفي وجمالي.

فالمقصود بجمالية اللغة؛ هو مدى ما تحمله هذه اللغة من صور ومدى تعبيرها عن أحداث وشخصيات مفترضة، مما يخلق القلق والشك لدى المتلقي، وهذا الأمر بحد ذاته يرفع من مستوى التوتر الدرامي للنص وللعمل المسرحي ككل، وبالتالي يُصعد من لذته، كون أن لذة النص هي في عدم الاستحواذ الكلي والهيمنة المطلقة بسهولة من قبل المتلقي على النص، على اعتبار أن العلاقة التي تربطهما هي علاقة تفاعل وجدل مستمر وشك دائم. فسيطرة وهيمنة المتلقي على النص منذ الوهلة الأولى تعني ببساطة، موت النص.

أما بناء الشخوص في هذا النوع الكتابي من المسرح، هو بناء غير نمطي ولا يستوي في سياق تقليدي وهو متأت من طبيعة النفس البشرية التي تحتوي على سلوكيات مختلفة. يكون في أحيان كثيرة، سلوك الشخصية افتراضيا واحتماليا، وليس بالضرورة أن يكون واقعيا أو مطابقا للسلوك الواقعي. وعليه فإن مستوى الدهشة في النص الآيرادي عالي وتوتره الدرامي متصاعد. لذا نقول بأنه نص "شعري" لأنه باختصار نص احتمالي وافتراضي في عناصره بالإضافة لفنتازياته العالية، وهذا هو سر شعريته أو جماليته.

وإذا انتقلنا إلى العنصر الآخر من عناصر النص الآيرادي، ألا وهو بناء الحدث، فإننا نقول بأن أكثر الأحداث واقعية وقربا من الواقع والحياة هي تلك الأحداث التي تبنى بناء غير منطقي ولامعقول (مسرح الحيوان أو بالأحرى مسرح الإنسان المقنع في الحيوان). فليس بالضرورة نقل الواقع بحذافيره للتعبير عنه. فتجسيد الواقع يكون أحيانا كثيرة من خلال خلق مناخ أو حالة لها موحيات متشابكة، تحاول صياغة جملة من الإشكاليات المتناثرة في واقع الحياة. فحينما يتكلم الطقس مسرحا، فإن المبررات والدوافع، هي من مهمة المتلقي المتفاعل بصورة صحيحة مع النص.

وإذا ما عدنا إلى غالبية النصوص الآيرادية سنجد أنها مستوحاة من ملحمة انتصار الملك الأمازيغي **ششناق** على الملك **رمسيس الثالث** من أسرة الفراعنة في مصر في معركة دارت في منطقة بالقرب من ولاية تلمسان في غرب الجزائر، أين قتل رمسيس الثالث، كما سبق الذكر.

مما يبرز تركيز الكاتب الآيرادي في نصوصه على مادة موضوعاتية مستمدة من الأسطورة التي يتم إضفاء الطابع الدرامي Dramatisation عليها، بإعادة بنائها وتشكيلها مسرحيا.

تتحكم خصائص المادة الموضوعاتية التي تميز الكتابة الدرامية في فن الآيرادية، بشكل نسقي متناغم في باقي عناصر العرض من ماكياج وملابس وحلاقة وتعبير جسدي.
يقوم الماكياج على الألوان الرمزية والرسوم المعقدة التي تتساوى بشكل منظم مع رمزية التعبير الجسدي عند الممثل وإشاراته اليدوية، والملابس بدورها، تنسجم مع هذا النسق فتأتي متفاوتة بدرجة مستويات وخصائص الشخصيات، خصوصا بعد إضافة الأقنعة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المركبة. وتبدو هذه العناصر مستقلة عن بعضها ا
استقلاليته، وفي الوقت نفسه ينخرط في هذا الكل المس

لقد أصبح من المؤكد أن المسرح هو الفن الوحيد من بين الفنون الكونية الذي يمتلك خطابه الشمولي وأبوته لجميع الفنون الأخرى، وذلك لأنه في الوقت الذي يكتفي فيه بعناصره الإبداعية، فإنه قادر علي الابتكارية والتحديث وتوظيف الفنون الأخرى كالشعر والرواية والقصة والتشكيل والسينما والسير الذاتية والحكايات وتفاصيل ومفردات الراهن والمستقبلي أيضاً. وانطلاقاً من هذه الشمولية الدرامية، فإن المسرح استطاع أن يكون عالماً إبداعيا شاملاً من خلال رؤى ومهارات وطرائق المشتغلين على كينونته وكونيته.

ومن أبرز الدعائم التي توظف في النص المسرحي الآيرادي: اللجوء إلى فنون وإبداعات البيئة المحلية والتراثية والإرث الروحي والأدبي والتاريخي. وفي هذا المجال تندمج الكتابة مع تجهيز النص ومع التمرين وبناء العرض الكلي للفرجة المسرحية، فلا ينعزل إعداد النص عن طريقة تمرين الباحث؛ ولا ينفصل البحث عن أسلوب المعالجة الأدائية، وهي في نفس الوقت إنماء وبلورة لشخصية الخبير الدرامي في ذات إبداعية فنية واحدة: مُجَهز نص وبَنَّاء عرض ومُربي فني...

اشتغلت أقلام الكُتاب لأجل بلورة منجز ذي شكل مسرحي على أساس قراءة وتعاطي تلك المعطيات انطلاقا من هاجس التأصيل والعصرنة لخلق ثقافة مسرحية مستمدة ومستلهمة للموروث الشعبي الآيرادي. ومن هذه الأقلام **علي عبدون**، التجربة الثرية بمحاولاتها التأليفية والتنظرية والإخراجية خاصة في مسرحيتيه الآيرادية " الخشبة المخفية" و"كرنفال المدينة"، من خلال استخدامه للتراث والموروث بالعمل المسرحي، ويمتاز **علي عبدون** بالتنظير لكل تجاربه، بل يعمل على كتابة بحث لكل تجربة من تجاربه المسرحية الآيرادية.

ومن التجارب الأخرى لتأصيل وقراءة الموروث الشعبي الآيرادي مسرحيا عبد العزيز محبوب المخرج المسرحي وأحد أبرز فناني أشكال الآيرادية في آيراديته الارتجالية "الحراز".

ومن الدارسين المهتمين بالتراث الشعبي والمسرح الآيرادي بتلمسان وبمنطقة بني سنوس الدكتور مأمون حمداوي. فالطريق الذي يسير فيه مأمون حمداوي، في ميدان الشعر المسرحي الآيرادي مثلا، هو طريق الأصالة الفنية والإبداع والفرجة الآيرادية. فهو من الباحثين في الأدب الشعبي واستيعابه.

تربّى مأمون حمداوي في بني سنوس، وعنى بجمع وتأليف الكثير من الأشعار والقصص والحكايات ودراسة الأنثروبولوجيا والفن المعماري، وقد ترجم كتبا قيّمة في ذلك، مثل كتاب: بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية) جمع فيه نصيّ أدموند ديستان : "النار لدى بني سنوس" و"عياد وعوائد موسمية لدى بني سنوس" و نصوص محمد بن حاجي سراج : "احتفالات النار في بني سنوس" و" الشتاء لدى فلاحي بني سنوس" و"الصيف في العزايل: الأشغال والأيام". وكتاب الفرد بل "

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين(دراسة عنوانه قصائد منكرة (بشريات أولى). وفي تقديمه يزلي: « ... فهذا الاسم ما إن تعاشره حتى يشاعرك، وما إن تصادقه حتى يصادقك. أذكر حينما سمعته لأول مرة يقرأ أشعاره، بطريقته الخاصة، طريقته الطقوسية الصوفية. بانفعال باطني دفين وتلاوة تشبه الترتيل المسترسل. شعرت أني أمام شاعر وجداني عميق الغور. حامل لكل صفات الشاعرية[..] كانت شاعريته جديدة الإيقاع في أذني، مختلفة عن وقع تلك المسامير التي كنت مرغما على سماعها أحيانا [..] وأحسست أن الشعر بدأ يحيا في أذني. وعرفت ساعتها أنّ شاعرا مرهف الإحساس. ليس شعره كشعر باقي الناس، اسمه مأمون، قد أنجبه علم الاجتماع وسيق إلى الشعر والأدب بكل بأس...»[1]

يعد النص المسرحي البنية الأولى في الخطاب المعرفي والجمالي للمنظومة الكلية للعملية المسرحية، بالإضافة إلى بُنى التمثيل والإخراج والمؤثرات الزمانية والمكانية. وتحتفظ البنية الذهنية للمتلقي، بتصانيف متباينة لهذا النوع من الخطابات الفنية والأدبية.

ويحتاج النص المسرحي (التأليف) بالرغم من احتشاده بالإرشادات الإخراجية والأوصاف التفصيلية القويّة والتوضيحات (عناصر مسرحية)، إلى عناصر التجسيد التي تجعل منه كائنا حيا (دراما) له عناصر درامية؛ أي خصائص مسموعة ومرئية، وجوّ انفعالي عام يشترك في صنعه الجمهور ممّا يخلق عوالم متكاملة الحركة والصورة واللون.

وهنا يصدق قول مارجوري بولتون في كتابها المعروف تشريح الدراما « المسرحية ليست في الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث: فهي أدب يمشي و يتكلم أمام أبصارنا.»[2]

سيبقى النص في العرض المسرحي ذلك المتن الملفوظ والمؤدى، وليس المتن المكتوب، وإن التحليل والتفسير وإظهار المعنى، سيأتي من خلال التعبير الجسدي والصوتي للكلمة ولهذا يجب علينا، أن نطور كل موضوع من موضوعات النص على حدة. ويعني هذا أن هناك موضوعات، لم تأت من النص ذاته إنّما من خلال قراءة العاملين له.

وعليه فالسؤال الذي يطرح نفسه مجددا: هو كيف يمكن أن **يؤسس لتأليف آيرادي** يرسخ من معاني توظيف التراث الأدائي وتدعيم البحث المسرحي الشعبي الجزائري؟
إن الجواب على مثل هذا التساؤل الإشكالي لا يمكن أن يجد له جوابا إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار:

أولاً:- منح الأشكال الفنية الأدائية الشعبية حريتها في البحث عن نفسها (فعل التأسيس) حتى تنطلق بدون القيود الكثيرة التي تحيط بها من كل جانب. والبحث عن مناهج جديدة لحركة ثقافة مسرحية، وعن ديناميكية حية ومتجددة تتفاعل بالسرعة المطلوبة والمعقولة في عملية التوازن بين الأصالة وحركة التحديث.

---

[1] - عمار يزلي، في تقديم ديوان مأمون حمداوي، قصائد منكرة، ص ص أ / ب

[2] - مارجوري بولتون تشريح المسرحية بولتون مارجوري، تشريح المسرحية، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت مكتبة الأنجلو، القاهرة 1987.، ص64.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- يحتاج التأليف المسرحي الآيرادي للقوة الـ
المجتمع وهو الذي يمد الفنان بالطاقة الإبداعية
والمهرجانات وجلسات الاستماع، ثم من خلال حركة نقدية فنية خالصة تبرز خصوصية الآيرادية وأصالتها، وتدعو لتفعيل الموروث الفني بأدوات العصر الحديثة لما لها من تأثير قوي، خاصة ما نعيشه حالياً في ما يعرف بفلسفة الأنظمة العالمية الجديدة والتي تعتمد على استخدام الصوت والصورة والأداء التعبيري.

ثالثا:- ثم بعد ذلك، يأتي دور المبدع الحقيقي الذي يفسر ويحلل تلك المعطيات الثقافية في عمله الفني.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني: المميزات الفنية للنص الآيرادي:

لا تتأتى العلاقة "الجديدة" بين الكتابة وصناعة العرض على الفضاء العرض الخام، من أجل جمالية نص آيرادي منشود، إلا انطلاقا من تراكمات المادة الارتجالية التي تصنع منها فرجة العروض الآيرادية الخامة.

تتمتع نصوص آيراد المرتجلة بالإيمائية الرفيعة والشاعرية الكبيرة ومهام تخطيطية وفرجة عالية، وعليه فإنه لا يجب التعامل معها بصورة اعتيادية كعروض درامية ذات طابع نصي أدبي، ولكن كمشروع نصوص قابلة للأدرمة الأدبية والتموضع الركحي والمَسْرَحَة، وفق رؤية إخراجية معاصرة؛ فنحن هنا بإزاء مسرح إيمائي وحركي بالدرجة الأولى.

يغض بعض الباحثين من شأن العرض المسرحي القائم على الارتجال، باعتباره لا يدخل ضمن دائرة المسرح الجاد. ومن يرى هذا الرأي يميل إلى اعتبار المسرح المكتوب وحده هو الجدير بالتقدير.

يدخل الارتجال ضمن تقنيات الأساليب المشتقة من المنحنى الخيالي في التمثيل[1]، ويُستخدم على نحو متسع في مدارس الدراما الحديثة، وهو من الأساليب المفيدة في كتابة مخطوطة المسرحية (أو الدور) Script.

يرتبط النظام الخيالي بالمخرجين المسرحيين العالميين **قسطنطين ستانسلافسكي** وبمسرح موسكو الفني من جهة، و **لي ستراسبيرج** Lee Strasberg وبستيديو نيويورك للممثل من جهة أخرى.

ويتم إعداد الممثل لدى أصحاب هذا النظام بأسلوب يقوم على أساس « الذاكرة الانفعالية، فينبغي على الممثلين أن يحاولوا تذكر المناسبات التي حدثت فيها، خلال حياته، ظروف مماثلة لهذه الظروف التي يمثلونها على المسرح، وأن يعيدوا تكوين أو إيقاظ ذلك الانفعال الذي كانوا يشعرون به خلال ذلك الزمن الماضي. ثم يمكنهم بعد ذلك دمج ذلك الانفعال، وكذلك الإيماءات التي أوحى بها، أو استثارها، في المشهد الدرامي الحالي بشكل

---

[1] - على عكس النسق التقني الذي يركز الاهتمام على وجهة النظر العقلية أو الخارجية؛ أي الخاصة بالجمهور وبمردود الممثلين الآخرين وبمردود النقد المسرحي. كما لو كان الممثل يقف في الخلف وينظر إلى نفسه كشخص آخر يقف أمامه. والتأكيد على أهمية الممثل التقني هو كذلك التقيد بالنص الأدبي وتحريم الخروج عن النص، والتأكيد على أهمية المهارات الدقيقة الخاصة بالصوت والحركة والأزياء والماكياج في الإبداع أوفي صنع الإيهام. و« يتعلق الفارق المميز الأساسي بين هاتين المدرستين (المنحنى الخيالي والنسق التقني) بما إذا كان على الممثل أن يتحرك أداؤه من الداخل إلى الخارج ، أم يتحرك من الخارج إلى الداخل ، أي ما إذا كان عليه أن يركز على ((الشعور بالدور)) أو أن عليه أن يسقط نفسه أو يلقي بها إلى الوضع الخاص بالجمهور ، بحيث يرى هذه الذات من خلال وجهة نظر المشاهدين أنفسهم . لهذا السبب قد يسمى هذان الاتجاهان بالاتجاه الداخلي والاتجاه الخارجي.» **جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عناني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جوان 2000 ، العدد 258، ص ص129**

ويعد المسرحي الفرنسي **فرنسوا ديلسارت** François Delsarte أول من وضع الأسس الخاصة بهذا النسق بشكل منظم في نهاية القرن التاسع عشر، إلى جانب المخرجين المسرحيين **تايرون جثري** T. Guthre و**لورانس أوليفييه** L.Olivier.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

مناسب»[1]. والحوار الارتجالي مع الذات أو المناجاة
لقب المنهج أو « مدرسة الاندماج في إطار الشخصـ
وأسسها واتجاهاتها لتضمن للممثل الباحث أسس دوره ومراحله.»[2]

يركز النظام الخيالي على التحليل السيكولوجي للشخصية، ولذلك فهو يعتبر اتجاها باطنيا (داخليا) إلى حد ما.

يحاول المنحنى الخيالي أن « يعيد توجيه الانتباه - ارتجاليا- إلى العمليات الداخلية لدى الممثلين، مع تقديم الوسائل التي يستطيع الممثل من خلالها أن يستحضر إلى مجال خبراته المواقف والانفعالات التي يمر بها "مخطط" الكاتب المسرحي ويحاول أن يجعل الشخصيات المسرحية تشعر بها.»[3] وعليه يجب على الممثل أن يراعي عند تكوين كل شخصية جديدة تنشيط عقله وجسمه، ففي هذا التنشيط تكمن القوة الديناميكية لتكوين الشخصية. كما يجب أن « تعيش الشخصية وأن ترتكز على خبرات الممثلين في الحياة وعلى انطباعاتهم التي يخرجون بها منها وملاحظاتهم التي تكمن في صدورهم منذ أمد بعيد ولا تجد من يوقظها ويخرجها إلى المتلقي في أسلوب فني.»[4]

تعتبر عملية تذكر الأحاسيس السابقة إحدى نقط الارتكاز في تحديد ملامح الدور والاندماج في إهاب شخصية أخرى. كما تعتبر عملية « تحريض الشعور الذي يستعد به الممثل ليخطو أول خطواته على خشبة المسرح واندماج الممثل في الدور، القاعدة الأساسية عند أصحاب المنحنى الخيالي. فعملية تحريض الشعور هي التي تزود الممثل بكل إمكانياته الروحية النابعة من داخله وبكل حماسه الداخلي والجسماني في كل لحظة. وهو بإخلاصه للدور إنما يلقى أضواء جديدة صادقة، وباستقلاله التام في ميدان فنه عن طريق الإطار الذي يصنعه لدوره. »[5]

ترتبط هذه القواعد تماما مع علم النفس ونظرياته، فهي بهذا تعطي الممثل الفرصة لنشاط قوة تخيله فكلما كان الممثل عارفا بحقائق الأمور في الحياة وكلما كان منقبا فيما حوله من مظاهر وحسيات كلما كان تخيله غنيا وفيرا وعميقا.

يجب على الممثل وهو يحيا الدور المرتجل « أن يعيش في مجتمعه (مجتمع الدور) بإحساس وبمعقولية وأن يحاول دائما الوصول إلى درجة أكبر من الإتقان ويعمل على أن يكون تفكيره إنسانيا وهو يكون مراحل الدور.»[6]

---

[1] - جيلين ويلسون، المرجع السابق، ص131

[2]- لي ستراسبيرجLee Strasberg، العمل في استيديو الممثل، ترجمة: شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة مصر 1972، ص 1979 .

[3]- لي ستراسبيرج، المرجع السابق، ص 91.

[4] - ستانسلافسكي قسطنطين، إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي العشماوي ومحمد مرسي، مكتبة النهضة، القاهرة 1960، ص 101.

[5] - ستانسلافسكي قسطنطين، إعداد الدور المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1983، ص64.

[6]- ستانسلافسكي قسطنطين، إعداد الممثل، المرجع السابق، ص 119.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

طوّر الآيراديون طريقة جماعية في "التأليف ويبحثون عن فكرة أو صورة مركزية يمكن أن توص الجميع أن يسهموا في عملية الوصل هذه.

يبدع الممثلون الفوريون مجموعة من الفقرات المتماسكة على رأس كل لوحة أدائية مرتجلة، مكونين في النهاية نصا آيراديا أو خطوط نص آيرادي. وهو عبارة عن أسلوب من الإيماءات والحركات كبديل للكلمة. وإن كانت مخطوطة - سلفا - تخبر الممثلين الآيراديين عن مهامهم ووضعياتهم المختصرة. وكلّ الممثلين غير محترفين، ولكلّ طريقته في التمثيل، ولهم حرية كبيرة إذا قورنوا بالممثلين بالمسرح الإيطالي.

لا يقوم الارتجال الآيرادي من فراغ، وإنّما هناك أسس أصيلة يعتمد عليها الفنان المرتجل في العرض الذي يقدمه، ثميطوّر أو يرتجل ما تتطلبه اللوحة أو يتطلبه المشهد.

تأخذ عملية "التأليف الارتجالي"، الشكل المألوف لدى الآيراديين، إذ يعثر أحدهم ـ قد يكون أحد المقنعين أو المشاركين أو أحد المعجبين الملتفين حول الاحتفالية ـ على فكرة ما، تمثل موضوعا مهمّا، وعادة ما يكون هذا الموضوع منتزعا من الواقع أو التراث. فيأخذ الفريق كلّه في دراسة إمكانيات الفكرة، وقد يطوّرها أو يعدل فيها، ثم يضع لها الشكل الدرامي المناسب، وتأتي من بعد، عملية التقطيع إلى مشاهد ولوحات، ثم توزع الأدوار على من يظن فيه القدرة على أدائها، فيعطى سطورا بعينها، عليه أن يرددها، وذلك حفظا لقوام المشهد أو اللوحة من الانهيار.

يترك الباقي للفنان الآيرادي، كي يجرب فيه قدرته على الإبداع الفوري، استجابة لحاجات نفسه أو مجاراة لاتجاه لدى الجمهور، أو لأنّه عثر بمحض المصادفة على ما يمكن إضافته فورا إلى شكل النص المعروض في ذلك المشهد أو تلك اللوحة.[1]

ظهر شكل المسرح المرتجل في كثير من البلاد العربية والغربية على حد سواء. وكان له أثر عميق في فن المسرح المكتوب. ذلك أن الكوميديا الشعبية الإيطالية التي عرفها العالم قرونا طويلة منذ عهد النهضة، قد حفرت قنوات عميقة في فن الكوميديا المكتوبة الأوروبية، وتسربت إلى **موليار**، أعظم كوميدي شهدته أوروبا في عهد النهضة، كما تسربت إلى صنوه العظيم **شكسبير** في بعض كوميدياته، كما كان له أثر واضح في فن **برنارد تشو**.

يعتقد الآيرادي أن كسر قوانين المكان يؤدي إلى أن يكون أفراد الجمهور مشاركين ومشاهدين. وأن تفرض كل حادثة مكانها الخاص. وعليه لا يوجد، في اللوحات الآيرادية زمان أو مكان محدد تدور فيه أحداث القصة أو العرض، حيث تلفت الانتباه ظاهرتان:
- الأولى: أن الممثلين هم كل سكان القرية.
- والثانية: أن هذه الطقوس لا تبقى في مكان واحد بل تنتقل ويتبعها الجمهور. كما تغير الطريقة التقليدية الثابتة في الجلوس، فهناك إمكانية لعلاقات جديدة كليا، إذ يظهر اتصال

[1] - مثال ذلك ارتجالية "الحراز"، لعبد العزيز محبوب وهي كوميديا قائمة على أساس قوي من فن الارتجال.أنظر بعض الصور في الملاحق، ص313.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

جسدي بين الممثلين والجمهور؛ ويتولد إحساس الشخصيات، كائنات تحرّرت من كافة الانتماءات السيكولوجي الخاص. هذه الشخصيات أنماط تكاد تكون بلا وجه ولا هوية فهناك القناع والتنكر والتستر والتخفي.

يستخدم المسرح الآيرادي، « الذي جعل لكي يرى لا لكي يقرأ - إلى أقصى حد العناصر المرئية وينشئ ما سمي بـ«العرض الشامل» الذي يتعدى الحوار ويمتد على الضلال، والأضواء والأصوات، لأن الفضاء الآيرادي هو تلك الفرجة المحسوسة التي يجب أن تملأ بالفن والجمال.»[1]

ولن يستطيع الفنان المسرحي أن « يولّد الجمال ويصنع الفرجة؛ إلا إذا تأمّل وتعمّق في التراث الخاص الذي ابتدعه الوجدان الشعبي في المنطقة، مهما كان هذا التراث بسيطا. ففي هذا التراث يمكن للكاتب المسرحي أن يجد كثيرا من المواد **الخام** الصالحة للصياغة الفنية.»[2]

تتجلى الأهمية الفنية للنص الآيرادي في ارتباط الاحتفالية في ماهيتها بماهية الفن، وكونها فنا جماعيا يشترك في تكوينها أكثر من مبدع، بالطريقة الجماعية في الفكرة والرأي والتنفيذ (الإخراج) والتوزيع الفنّي للأدوار تشخيصها. وجعل زمن الماضي (الميت) حاضرا (حيا) في الآن، وجعل المستقبل صورة من الماضي. كما يعتمد النص الآيرادي على حكايات ذات بداية وعقدة ونهاية ممزوجة، والغرابة في سبك الحدث إن وجد. والحدث الدرامي، فعل واضح وصريح يشارك فيه الأبطال أنفسهم ولا يحتاجون لوسيط في الوثوب منه إلى صلب الأحداث نفسها، والمشاركة في الفعل المسرحي أنفسهم، مع إعادة إنشاء أسلوب آيرادي على خشبة المسرح.

تقوم الآيرادية على عناصر فنية وخصائص وراثية وثقافية متعددة، تشترط في كاتب النص المسرحي لتؤهله دون غيره لإعادة بناء الواقع فنيا وجماليا.

فإذا أراد المرشح للكتابة الآيرادية أن يكتب نصا مسرحيا يعكس واقع الثقافة الشعبية للمنطقة، وجب عليه الرجوع إلى الكتابة التاريخية والأثرية والكتابة السوسيولوجية والكتابة الأنثروغرافية ... وهي ممثلة في بعض النصوص التي مكّن البحث من توفيرها ونشرها. مع الأخذ بعين الاعتبار، عملية الإدهاش مثلها مثل المسرح في صورته اليونانية.

يعتمد المسرح، وهو يخاطب في المقام الأول شعور الجمهور، على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان المتفرج. وينبع ذلك من كون الإبداع لا يأتي وفق قالب سابق؛ إذ أنّه في العمق تحدٍّ مباشر للمتعارف عليه، وتجاوز لما هو كائن، وتصوير الواقع بمظاهره المختلفة بشكل يعتمد على إعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادي.

يقوم النص المسرحي كأي نص أدبي وفني بإعادة إنتاج الواقع الاجتماعي فنيا وجماليا. وهذا البناء المعاد بصورة واعية لا يصور الواقع آليا؛ أي لا يعكس كل عناصره، بل يصوّره جدليا؛ أي بشكل يمتزج فيه الموضوع بالذات ويكون متبادلا معه التأثر والتأثير.

---

[1] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص16.
[2] - البيان الآيرادي الفني المرجع السابق ص16.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يجب على المؤلف الآيرادي أن يكون مخ
ويتعمّقها إلى أبعد حد، فهذا الإخلاص للبيئة هو الذي يقدم للفنان تجربة حقيقية كي يمكن أن يصوّرها- فنيا- ويعبّر عنها ويؤثر ويتأثر بها. ذلك أن الفنان يصل إلى العموميات من الجزئيات، ويصل إلى الإنسانية من البيئة المحلية الخاصة، والالتزام بإعادة إنتاج الواقع من خلال جماليات التأليف والتقديم.

وبقدر ما يتأثر كاتب النص المسرحي بعناصر الواقع؛ لغة وأحداثا وتصورات وعلاقات، بقدر ما يؤثر في هذا الواقع؛ أي بقدر ما يتجاوزه بإضافة شيء جديد إلى الوعي الذي تحمله الجماعات الاجتماعية، ممّا ينعكس على الواقع المادي وعناصره المختلفة بالتغير الإيجابي ونحو واقع أفضل لذلك.

كما يجب على المرشح للكاتبة المسرحية الآيرادية؛ أن يكون من الناحية البيولوجية مزودا بقرائح وميولات وأحاسيس تجعل ميله إلى الكتابة المسرحية مسألة طبيعية. وأن يكون من الناحية الثقافية قد اكتسب ثقافة مسرحية تتمثل في كلّ ما تراكم من نصوص مسرحية ونقد مسرحي، وأن يكون قد استوعب الواقع ووعاه واستنبطه ومزجه بذاته مزجا كافيا يجعل التعبير عنه واضحا وممكنا. فإذا أفتقد المرشح للكتابة المسرحية إلى أحد هذين الشرطين كان مستحيلا عليه كتابة نص مسرحي يتوافر على خصائص الأشكال الواعية الفنية والأدبية والجمالية. فالمؤهل للكتابة المسرحية إنسان دون غيره، مزوّد بموهبة الكتابة، ومستبطن لوعي المجتمع. ولكن هذه الخاصية الأخيرة يشترك فيها كلّ أفراد المجتمع بدرجات متفاوتة، وأن أفراد المجتمع الأكثر إحساسا هم الأكثر استنباطا لهذا الوعي، من بينهم كاتب النص المسرحي.

لذلك يمكن لغير كاتب النص المسرحي أن يوفر مادّة للكتابة شفويا أو كتابيا، ومن هؤلاء المؤرخين والأنثروبولوجيين وعلماء الاجتماع والأدباء، وكتاب السير والحكاة والرواة وفقهاء الدين. فيكتفي الأفراد من عناصر الثقافة بما يسهم من عادات أو أعراف أو معتقدات أو تنظيمات أو آداب أو فنون وهي كلها عناصر يستخدمها كاتب النص المسرحي لبناء نصه المعيد لإنتاج واقع الثقافة الشعبية في بني سنوس. كما يجب على كاتب النص المسرحي معاينة الواقع واستجواب الطبيعة والإنسان ووعيه.

تجعل المعرفة التاريخية - انطلاقا من هذه الحقائق - كاتب النص المسرحي يتفادى خيانة الواقع التاريخي؛ فلا ينسب للجماعة التي يعكس ثقافتها نصه، ما ليس منها في شيء.
تجب كذلك معرفة الآثار المادية؛ أي كلّ ماله علاقة بالإنتاج المادي من بناء ومادّته الحجرية أو الطينية والخشبية، سواء أكان البناء مسكنا أو معبدا، وكلّ ماله علاقة بأدوات الإنتاج الزراعي والحرفي، وأن تكون معرفته بالأشياء والأسماء دقيقة وواضحة. فلا يخلط بين المحراث والمضمض والقلة والبوش والكسولة والمسحاة والتليس والفرارة والقفة

[1] - أذكر في هذا المجال كلمة المسرحي الروسي تشيكوف يقول فيها: « إنه لن يولد أدب يستحق صفة العالمية إلا إذا كان هذا الأدب أدبا محليا عظيما.»

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والخرج، وبين الطبق والطبيقة وبين القصعة والقديح بعضها.

إن المادّة التاريخية والأثرية وبعض العادات، توفّر لكاتب النص المسرحي عناصر السينوغرافيا التي يمكن أن تؤطر المشاهد المسرحية ومجرى الأحداث التي تصورها.
ينبغي في المقابل على الكاتب المسرحي أن يطلع على منتجات الأنثروبولوجيا والأدب الشعبي، كالأعياد والعادات الموسمية والفولكلور والفانتازيا، كلّها مادّة للكتابة المسرحية.

وحتى يعكس النص المسرحي الوحدة الثقافية لبني سنوس، لابدّ من النظر إلى العناصر الثقافية المتواجدة في جزء من المنطقة على أنها عناصر مشتركة بين سكان بني سنوس جميعا؛ بما في ذلك التقنعات والاحتفاليات: آيراد والشاخ وحمار الكرموس...
أما المشاهد المسرحية المجسمة بالحركة أو الإشارة أو الإيماء؛ أي بكلّ وسائل الاتصال غير اللفظية من جهة والكلام حوارا أو مونولوجا من جهة أخرى. فينبغي أن تعكس العادة والعرف والمعتقد ونمط السلوك ونمط المعيشة ضمن رؤية كاتب نص المسرحي الذي قلت أنه يمرر عبر النص رسالة معنية مثل نشدان الوحدة الاجتماعية، كمادّة لتجسيم المشاهد.

إن هذه العناصر الفنية التي تقدمها العادات وما يرتبط بها من معتقدات؛ واعتبارها عناصر ثقافة واحدة ودمجها ضمن نص مسرحي، من شأنه أن يحقق رسالة في غاية الأهمية، بدء بنقلها من الواقع الاجتماعي إلى النص المسرحي إلى تجسيمها على الخشبة بصورة درامية.

يكون كاتب النص المسرحي المفترض موزعا بين قضيتين حين يتعامل- فنيا- مع تراث آيراد بالشكل والمضمون.

- يحاول البحث عن شكل أصيل للمسرح امن خلال تراثه.
- البحث عن مضمون باختيار موضوعات تنقل التراث الآيرادي، فيحقق بذلك تفاعلا ذكيا بين مسرح آيراد والتراث.
- البحث عن السمات الدالة في الشخصية المسرحية الآيرادية، لأن موضوع استلهام الشخصيات التراثية لا يصل كاتب النص المسرحي الآيرادي إليه والاندماج به والتعبير من خلاله بسهولة، مع مراعاة – في ذلك أيضا - الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورية، فبعضها، لا تصلح موضوعا معاصرا على الإطلاق وذلك لانعدام السمة الدالة فيها.

يعتبر التراث المادّة التي يشكل منها الفنان رؤيته الإبداعية للكون والمجتمع. ولا تنم هذه النظرة عن سطحية التعامل مع التراث، لأن **التأريد** بالتراث يتطلب وعيا به. وفهما أعمق لما يحتويه. كما لا يجب، أن تلغي العودة إلى التراث الجانب الإبداعي الفني، للكاتب المسرحي الآيرادي الذي يقوم بعمليات ثلاث تعيد إلى الشتات التراثي تنظيمه وبعثه وتكثيفه بصورة فنية معاصرة:

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

مرحلة الاختيار: اختيار المادة التراثية؛ وهذا الاختيار

مرحلة الانفعال: انفعال المادة التراثية التي اختارها؛ ف

مرحلة التأريد: وهي طرح مالا يتناسب من التراث واقتناص ما يساعد في المادة ونبض الحياة للتراث مسرحيا.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثالث: المميزات الجمالية للنص الآيرادي:

يقدم فن الآيرادية جمالية مسرحية منسجمة العناصر، تقوم على مبدأ الفرجة الشعبية، بمادته النصية الارتجالية والتمثيل القائم على رمزية الجسد والإشارات اليدوية. إضافة إلى عناصر التقنع والماكياج والملابس والفضاء التي تخضع لهذه النسقية، وتمُد عرض الآيرادية بما يحتاجه من عناصر الفرجة الشعبية.

تستثمر الآيرادية، كشكل مسرحي، موروثا شعبيا وتقنيات جمالية للتمثيل، هي إفراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي والديني بالدنيوي والأصيل بالمعاصر. وهذا ما يفسر كون الآيرادي استطاع أن يستجيب بسهولة لجهود التأريد؛ ورد الاعتبار لجزء من تراث الجزائر الزاخر بالفرجة والأداء وأشكال التعبير.

وُجدت الآيراديات كمواد أولية وكنص/عرض قبل عملية المَسْرحة، لكنمَسْرَحَتها وأدْرَمَتها تنسقها وتنظمها بطريقة جمالية تخرجها عن عاديتها لتجعلها صورة فنية ذات جمالية بالتفاعل مع سواها من العناصر، وذلك بطريقة تركيب مختلف اللوحات الفنية الأدائية بوساطة الإبداع التصويري المسرحي.

يسهم عدد من العناصر الفنية المتفاعلة مع المواد الخام الأصلية، في تحفيز الآيراديات كعمل مسرحي من أهمها طبيعة تركيب اللوحات: الاستخدام الجسدي والحوار كطاقات وقوى توجيه العرض التي تؤثر في المتلقي بفضل تسلسل الإيقاع تأثيراً جمالياً.

يساهم هذا التأثير؛ بالمقدار نفسه في خلق الإحساس بالموقف المسرحي أو التجربة المسرحية. كما أن للفعل المسرحي القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع لغة الحياة أن تقوله، فالمسرح ينجح في قول ما لا تستطيع الحياة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه الحياة العادية لم يكن مبرر لوجوده.

يسعى المسرح، بوصفه فعل فني بلاغي وإبلاغي، إلى وظيفة جمالية تختلف عن الوظيفة الإبلاغية ولغة الخطاب العادي. وتقوم فنية المسرح من محاولة استغلال هذه العناصر بكل طاقاتها الشعرية والصوتية والتركيبية والدلالية.

وتنبعث الوظيفة الجمالية للمسرح الآيرادي من تفاعل هذه الفنية، كما سيخفف، أي خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية، من شعرية الخطاب المسرحي وتفرده، إذ شعريته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى، والمبدع الحاذق هو الذي يسخر إمكانات اللغة ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصه خصوصية شعرية تجعله يتميز عن غيره من النصوص.

تعتبر مفردات اللغة وتراكيبها وموادها الصوتية والمعجمية المادة الأولية للنص الأدبي المسرحي الآيرادي، ومن الممكن للمبدع أن يضع نصاً متفرداً، وإنني أنطلق هنا، من التخفيف من دور المكانة الإلهامية، وإن كنت لا ألغي دورها لأنها المفتاح الأصلي للعملية الإبداعية برمتها. لكن التهذيب والثقافة والوعي هي التي تساهم في تميز هذا النص عن غيره.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يحرص الباث في الفعل المسرحي على أن يـ
اللغة المسرحية تكشف بالاستعمال المسرحي عن درجـ
متفردة عن غيرها. ويحرص على نقاط ارتكاز في نصوصه تشكل محاور لنسيج الخطاب، وهذه المحاور مرتبطة داخلياً بعلاقات متنوعة ثم ترتبط مكونات كل محور من هذه المحاور ضمن سياق الخطاب المسرحي، ويتجلى الجمال اللغوي من خلال ارتباط مكونات السياق في نطاق الارتكاز ومحاورها وما يدور فيها. ويعتبر هذا التفاعل بين عناصر الإبداع المسرحي عامل تميّز للخطاب المسرحي وله دور جمالي كبير.

يسهم التفاعل إضافة إلى كونه عامل إبداع؛ في لفت انتباه المتلقي، ومن ثمة التأثير فيه وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب، فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المُمَسْرَحة والعادية لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها بل قد تكون عوامل معيقة لشعرية الخطاب. صحيح أن العناصر العادية كجزء من عملية انتقال أو سفر النص الآيرادي من محيطه الطقوسي الاحتفالي إلى محيطه المسرحي الجديد مهم لكن هذا الجزء يستمد أهميته من تفاعله مع الأجزاء الأخرى في كون عام اسمه الخطاب المسرحي.

ينتج التفاعل تغيراً في طبيعة المواد المتفاعلة والإطار الذي تنتمي إليه، مما يخلق لها سمات جديدة ووظائف جديدة تكون مميِّزة للخطاب المسرحي. إن الشيء الثابت هو النظام الاحتفالي، أما المتغير فهو اللوحات التي تشمل وظائف هذا النظام مما يخلق لكل نص خصائصه المسرحية والتركيبية، هذه الخصائص التي تتفاعل مع النصوص الأخرى بحيث تصير عوامل مميزة لخطاب هذا الباث أو ذاك.

تعمل المسرحية الآيرادية على تجديد الصيغة المسرحية وتنويع مصادرها في الشكل والمضمون، فكانت الاحتفالية وكانت الصيغة الشعبية للبحث عن الفرجة المبتكرة، حيث يشكل الجسد الأهمية الأولى للنص، وتُشكل اللغة الإيمائية من خلال المزج بين النص المكتوب والروائي والحركة الجسدية ومفردات العرض بالنسبة للعمل، الذي يتضمن الإحساسات الجمالية والانفعالات العاطفية.

وأقصد بالإحساسات الجمالية اعتبار المسرح فناً جميلاً، فإذا فقد المسرح قيّمَه الجمالية فقد كونه مسرحاً. ولابد أن يتضمن المسرح، كذلك حرارة العاطفة (الانفعالات العاطفية) وإلا انقلب إلى حقائق علمية أو رياضية تخرجه عن كونه فناً. وحتى عندما يكون العمل المسرحي قائماً على الفكر يجب أن يتضمن الحرارة القادرة على تحريك وجدان الإنسان.

وتتطلب الفرجة المبتكرة أو المسرح المبتكر أيضا، علاقة جديدة بين الكتابة وصناعة العرض القائمة على أنقاض العرض الخام. فكان نتيجة ذلك أن ظهر أفق جديد لجماليات مسرحية مغايرة على مستوى النص أو الإخراج أو التمثيل. وعلاقاتها جميعاً بالجمهور ومبادئ التلقي.

يعتبر النص/ العرض الآيرادي في شكله الخام نصا رؤيويا أو بصريا، وفضاء مسرحيا بصرياً يخاطب الجمهور - جماليا - بلغة الصورة والرموز والإحالات والتأويل

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

واللغة البصرية بعيداً عن اللغة الأدبية. فالنص ضم
كدلالة ولغة سمعية فقط؛ وإنما هنالك مساحة أكبر للتع

يبدأ التعبير الجمالي والاستفزاز المعرفي للخطاب المسرحي الآيرادي من النص/العرض، لذا فإذا أراد **السفر** إلى عالم الركح الايطالي الأريسطوطيليسي، عليه أن يتسلل إلى بنى العمل المسرحي بأكمله، فمن المهم أن يتسلل أولا إلى عناصر النص المسرحي بكل جرأة، سواء من حيث اللغة أم من حيث بناء الشخوص، أو من حيث صياغة الموضوعات التي يجب أن تمتلك القدرة على الامتداد إلى الآتي من الزمن، وهذا ما يسعى نص اللامعقول[1] باتجاهه ، إيمانا منه بشعرية الحياة والواقع.

وهذا يعني أن يمتلك المؤلف رؤيا بصرية من خلالها يفهم إيقاع الصورة والحدث، اعتبارا من الفضاءات المحتملة، على الفضاء الآيرادي للعرض التقليدي أو على خشبة المسرح الايطالية قبل الورق. ومن خلالها يتحقق الخطاب المسرحي. ويتحول بذلك، المؤلف[2] إلى كاتب لنص بصري (هو أصلا قيد الوجود والمتمثل في العرض الخام) لأنه يتعامل مع الجسد في أداء الممثل، من خلال ديناميكية بصرية لخلق الصورة المعبرة في فضاء الطقس وديناميكية الأشياء لخلق الفضاء. إضافة إلى أن الملاحم والأساطير والقصص الشعبية بالرغم من كونها تراثاً حكائياً للكلمة فيه المكانة الأولى، إلا أنها أيضا تراث للصورة البصرية المعبرة والمبنية على خارج الزمن أو الزمن الأسطوري، وكل هذا يمكن أن يشكل الرؤى الجوهرية لمسرح الآيرادية.

إن المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه النص/العرض الآيرادي في شكله الخام هو وضع عدة عناصر وأشكال مختلفة أساسًا بصورة متعاقبة لإنتاج مشهد جمالي. وتتميز حركة هذه العناصر والأشكال بإيقاعها المتطور، مما يجعل هذه العروض تحفر في الذاكرة. ومن بين المبادئ الأساسية لمَسْرَحة الآيراديات كنص طقس مسرحي بصري جمالي:

- ضرورة توفر الحركة وأساليب الإثارة والتشويق والطرافة.
- العناية برسم الشخصيات التي تقدم المضمون.
- عدم الإسراف في عدد الممثلين أو تقارب صفاتهم وأسمائهم.
- الحرص على الفكرة الأساسية العرض الآيرادي الذي يجرى مسرحته.
- ملائمة المادة الآيرادية مع مستوى المشاهدين والمؤديين.

يعالج نص الطقس المسرحي البصري تفاعل الجمهور، ليس مع الدلالات السمعية فقط، وإنّما مع تلك الأحداث والصور والأشياء والأفكار التي تؤثر على السمع والبصر. كما يعالج الواقع والحياة بحركتها الديناميكية التي تتداخل فيها الأزمنة الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل) للوصول إلى الزمن الإبداعي الرابع (فضاء الطقس المسرحي البصري). ولهذا فإن مثيولوجية الجسد والمسرح البصري والبعد الرابع تشترك في انتقال أو سفر العرض الآيرادي الخام من فضاءاته الأصلية إلى فضاءات العلبة الايطالية الثلاث:

---

[1]- ليس نص مسرح العبث اللامعقول عند صموئيل بيكيت

[2] – إلى جانب استمراره في تحقيق فعل الكتابة الأدبية التقليدية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الفضاء المسرحي والفضاء السينوغرافي والفضاء الر
التعبيرية على الوسائل البصرية ودلالاتها السميولوجي

يعيش في الاحتفالية الآيرادية نوع من "المسرح" له جمالياته وله منطقه الخاص به، وملامحه تختلف عن المسرح الآخر "مسرح المؤسسة" الغربي المبني على تراث اليونان القديم.

تتركز جمالية المسرح الآيرادي في العرض الشامل أمام الناس، وليس في تخيّل هذا العرض على نحو من الأنحاء، لأن نص عرضه ارتجالي أساسا. ثم إن اختبار الحس الفني والمواهب الفنية أساسي في إدراك الذات والمحيط، ويتم هذا الاختبار بالتعبير الجمالي عن المدركات والعواطف ونقل المعاني والمشاعر والأحاسيس إلى الآخرين بواسطة الأشكال أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ وعن طريق العمل الذي يتميز بالصنعة والمهارة، ويعبر الفن عن ذات الفرد وبيئته ويمثل، بالتالي، أحد أوجه التدوين الوثائقي لثقافة مجتمع ما وتمايزها.

ومن هنا، أتساءل: هل النصوص الآيرادية وضعت حقا؛ فقط للعرض أم للنشر أيضا؛ وهل تجد فرصتها إلى الطريقين؟

بالنسبة للشق الأول من السؤال، أرى أن المسرح للعرض وللنشر معا. إنه للعرض، وتلك هي الغاية من كتابة النص الدرامي أصلا. إن كلمة théâtron الإغريقية يُحَدِد معناها المكان الذي منه تتم مشاهدة الحفل أو الفرجة، إنها تعني فضاء المتفرجين حيث يجلسون. لكن العرض محدود في الزمان والمكان. هذه المحدودية تهدده بالاندثار والزوال، رغم وجود وسائل التسجيل التكنولوجية. وهنا تكمن أهمية النشر. إن نشر النصوص الدرامية يجعلها غير محدودة لا في الزمان ولا في المكان. ولذلك تحافظ على مكانتها في التاريخ. ثم إنها لا تتغير مثل العروض المسرحية التي تخضع لظروف الزمان والمكان.

أما بالنسبة للشق الثاني من السؤال، فيبدو لي أن النصوص الحقيقية تجد طريقها إلى العرض والنشر معا. ومثال ذلك النصوص الدرامية التي أبدعها عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي على سبيل المثال. لكن قد تكون هناك نصوص درامية حقيقية يحول بينها وبين العرض أو النشر أو هما معا سبب من الأسباب. وبالمقابل، ليس كل ما يعرض أو ينشر يتوفر على المقومات الجمالية الدرامية والمسرحية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الباب الثاني
الحركة المرسومة في الأعمال الآيرادية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أحاول الاقتراب، في هذا الباب من بعض التـ
كما يكون تحليلي لبعض النصوص مندرجا ضمن
تعتبر أن تعامل المسرح الآيرادي مع تراثنا الشعبي، كان من نتائجه وصول المبدع إلى نتائج هامة على مستوى الأشكال والمضامين المقدمة على ركح المسرح. لا يكون التحليل قاصرا في تناول هذه الأعمال على النصوص المسرحية المدونة فقط،[1] وإنما يشمل كذلك آليات حركتها المرسومة في عروضها المسرحية.

وحتى ألامس المادة التراثية في النص المسرحي كنص إبداعي قابل للاحتفال والتقديم، أحاول تقديم البنية المسرحية التي أنتجها المسرحون الآيراديون في علاقتها مع التراث، من خلال ورشات البحث من أجل أدْرَمَة الفعل الآيرادي. ولعل اختيار هذه المسرحيات له مبرراته العديدة من أبرزها أنها كانت الأولى التي رسخت هذا التعامل إبداعيا.

من هنا كان واجب التنبيه إلى أن النصوص الآيرادية المعتمدة في هذه الدراسة، في تعاملها مع المسرح والتراث هي ما كان مقدما إلى الجمهور. ومع ذلك فإن أغلب تلك النصوص وبشكل متفاوت، تعاملت مع المنطق المسرحي التراثي بمنظورات مختلفة وفي ظروف غير متشابهة، الشيء الذي جعل منها نصوصا تتفاوت في إبداعياتها وإضافاتها.

أشير من خلال التحليل لمختلف التجارب إلى ذلك التعامل المبدع مع التراث وإلى الإسقاطات التي ميزت بعض التجارب ، مستهدفا من وراء ذلك تقديم نصوص تطبيقية معبرة عن بنية النص المسرحي وعلاقته بالمادة التراثية الآيرادية.

بعد التجارب الأولى والتي تركزت على ظاهرة الجمع والتأليف الجماعي للنص الآيرادي المؤسس، انطلقت حركة تأليف مسرحي نشيطة في أواسط الثمانينات، فكان من نتائجها ظهور عدة نصوص مسرحية آيرادية.

مهدت لهذه الحركة من التأليف المسرحي والأعمال المكتملة الركحية؛ تجارب مسرحية محلية، فتأثرت الحركة المسرحية الآيرادية بهذه التجارب المسرحية التي دفعت حركة التجريب المسرحي إلى حدها الأقصى؛ بحيث سميت إحدى الورشات الفاعلة في المسرح التلمساني بورشة البحث المسرحي. وقامت هذه الورشة بتقديم أعمال جدية كمسرحيتي إيزابيل والتجاني وأطلال حيزية لزبلاح بومدين[2].

ساهم الكاتب الآيرادي بذلك في تأصيل المسرح الآيرادي، فاستعمال بعض الأشكال "الما قبل مسرحية" كالحلقة أو المداح أو المقامات ليست كافية لوحدها في بعث فعل مسرحي يتصف جوهره بالأصالة، بل يجب « البحث عن الأصول والقواعد كمحاولة

---

[1]- لا يعتبر النص المسرحي بأي حال من الأحوال فعل مسرحي متكامل. ذلك لأن النص المسرحي هو نصف العمل الإبداعي في العمل المسرحي، ويكتمل النصف الآخر بالإخراج والتمثيل والإنارة وباقي التقنيات المسرحية الأخرى (آليات الحركة المرسومة).

[2] - أذكر على سبيل المثال:
- زبلاح بومدين ،إيزابيل والتجاني، كراريس الأقنعة الأوراق الأولى، جمعية الذاكرة السنوسية 2003 ، ص11.
- زبلاح بومدين ،أطلال حيزية، كراريس الأقنعة الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية 2003 ، ص5.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

للتغلب على اعتباطية العلامة وعدم استقرار معنا
"الجوهر" هو سعي لتحقيق خصائص وقيم فنية م
خارجها»[1] وعليه يلجأ الحرفي التقليدي والشاعر والموسيقي والكوريغرافي والسينوغرافي والفنان المسرحي إلى الأشكال العديدة والمتنوعة من التراث والمخزون الفني الشعبي في قرى بني سنوس ليفرغ فيها شحنة التعبير.

وأردت أن أتعامل مع هذه الأشكال، لأخرج من مرحلة الافتراضات النظرية إلى مجال التطبيق العملي في أرض الواقع. وحاولت أن أقوم بمجهود في احتواء ظواهر الإبداع الفني البكر في قرى بني سنوس، القادر على إمداد العاملين في المسرح الجزائري بالموضوعات والشخصيات والأفكار.

[1] – نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الكتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 2، 1996، ص 21.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

فصل تمهيدي

الآيراديات نسب واحد

أولا :- المقومات الآيرادية المؤسسة.
ثانيا:- العمل آيرادي من خلال مخابر ورشة البحث المسرحي.
ثالثا:- نموذج تطبيقي لإعداد الممثل في ورشة البحث المسرحي الآيرادي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أولا :- المقومات الآيرادية المؤسسة:

تتضمن الأعمال المسرحية الآيرادية التي يتضمنها البحث، كما سبقت الإشارة، مسرحيتين:

- آيراديةأهَّانْ : أوخيمة المقنعين للأستاذ عثمان بلود وإخراج بن علي بخشي.
- آيرادية الخشبة المخفية: تأليف وإخراج علي عبدون.

حاولت مراعاة عند دراسة وتحليل الآيراديتين،[1] مجموعة من الشروط منها الحفاظ على المقومات الآيرادية المؤسسة أو الأصلية أي مدى نسبة حفاظ النصوص المسرحية الآيرادية على مقوماتها المختلفة التي تميزها فنيا وجماليا وسينوغرافيا. وقد راعيت هنا - وهو الأساس - أن هذه الآيراديات تدخل ضمن نوع مسرحي خاص، يحتوي على بعض الخصوصيات التعبيرية والفنية والوظيفية لا نجدها في الأنواع المسرحية الأخرى من جهة، كما يتميز المسرح الآيرادي بطابع خاص يختلف إلى حد ما عن باقي التجارب المسرحية الجزائرية من حيث المثاقفة بين تحديث الشكل المسرحي وتقنية الكتابة ومن حيث استنباط وتوظيف المواضيع والأفكار المستوحاة من التراث السنوسي، من جهة أخرى، وقد أحصيت ثلاثة وعشرين خاصية هي كالآتي:

1- انعكاس لواقع حياة وعادات وطقوس المنطقة.
2- إعادة الصلة بين العرض الآيرادي الخام كفعل "ما قبل المسرحي" والآيرادية كفعل مسرحي من جهة؛ وبين المجتمع والفن والحياة واستثارة الجمهور ليشارك في الفعل المسرحي من جهة ثانية.
3 - الرقص الخاص بالمنطقة عنصر أساسي في بنية الدراما.
4- الآلة الموسيقية مرئية.
5- الممثل شامل: فهو يغني ويتحرك ويمثل ويعزف.
6- الاهتمام بالأقنعة واستخدمتها في كل عروض المسرحية الآيرادية. ويعود مبعث ذلك الاهتمام إلى أن للقناع شخصية أكثر تأثيرا وأدق تعبيرا من الوجه الإنساني.
7- تنظيم الساحة المسرحية بصورة تساعد على خلق اتصال مباشر بين الممثل والجمهور، ليتحول الممثل أثناء ذلك إلى ما يشبه الخطيب ويصبح الجمهور مساهما في الحفلة الخطابية وفي الوقت نفسه مسرح الفرجة الذي يستقي أصوله من تقاليد عرض الساحة الشعبي.
8- الحرص في مشاهده التقنعية التي تقام مواضيعها على أساس ميثولوجي تغرق الجمهور في جو أسطوري سواء بما يجلب من التراث الآيرادي أو يضاف عليه من خيال الكاتب.

9- تلتقي المسرحيات الآيرادية جميعها في **نسب واحد** هو الشخصيات المسرحية الأساسية، والتي تنبع - رغم طابعها الأسطوري أو الرمزي العام - من الحياة والواقع، فتعبر عنها وتضيف إليها الفضائل والقيم. فالأصل في الشخصيات الآيرادية أنها غير ورقية، فهي حياة

---

[1] - علما بأنني وقفت على ثلاثة أصناف من السنوسيات:
- الآيراديات بمنطقة الخميس.
- عروض التين (الكرموسيات) بمنطقة بني بحدل.
- الشاخيات بمنطقة تفسرة، ويعتبر عرض الشاخ هو العرض الأصلي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وحيوية لها وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية متـ
متداخلة وصور مقتطعة من نسيج الواقع اليومي؛
ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمي والأسطوري للإنسان. والاستعانة بكل شخوص المسرح الآيرادي من شخصيات القناع (توظيف قناع الحيوان) وشخصيات العائلة الآيرادية لمقدم، الشاخ، الأسود، أيراد أمزيان، آيراد أمقران، أغيلاس اللبوءة). وشخصيات بناء العرض (لعَّابينْ الدارهْ وحاملي البوص). إلى جانب إبداع الكاتب لنفسه شخصيات قصته المسرحية الآيرادية.

10- تحمل الألحان الموسيقية إلى جانب سائر عناصر العرض الأخرى، طابعا محليا وما تخفق به من إحساس غني بالبيئة السنوسية.

11- تصميم الرقصات تصميما حيا معبرا وخاصة الرقصات التي تنتشر بين الصبية الصغار في الآيرادية الصغيرة.

12- تصوير بعض شخصيات الآيرادية تصويرا كاريكاتوريا.

13- تستخدم الآيرادية ثلاثة أنواع من الفضاءات:

- الفضاء العام: كله للعرض ولإجلاس الجمهور، بحيث يصبح في هذا الفضاء الأفراد هم صانعي المشهد ومشاهديه.
- استعمال فضاء **تدرت:** حيث تتحول بعض المنازل إلى فضاء للعرض والفرجة، ويؤخذ الفضاء كما هو وتكيف الفرجة لموصفاته.
- الفضاء الركحي للعرض وفق النماذج الأريسطوطيلسية أو الملحمية.

14- إنشاء الألفة والصراحة بين الجمهور والممثل، بإزالة المسافة والكلفة بين القاعة والركح، وإذابة الركح في القاعة أو الممثلين في الجمهور بغية تحقيق حدثا اجتماعيا يتولد فيه حوار حي وفعال يكشف الحقيقة ويحفز على التغيير في حركة متقدمة واعية. من خلال ظهور الشخصيات قبل أن يبدأ العرض، وكسر الإيهام التمثيلي بصعود الممثلين من القاعة وبالتوجه إلى الجمهور.

15- نمطية شخصيات العرض الآيرادي في كل نصوصها المسرحية، التي تتجسد في "لمقدم" والمجموعة أو لعابين الدارة، والمسمع، والمهرج لبليش، وجروان، المقنعون، آيراد أمزيان أو الأسود الصغرى، آيراد أمقران، اللبوءة...

16- توظيف الأغاني الآيرادية.

17- توظيف الأدعية الجوهرية التي تمثل روح الآيرادية نفسها.

18- التذكير بالاحتفال بالمولود الجديد.

19- الاحترام (احترام العادة، احترام ذكرى الأجداد).

20- الامتثال للنظام الآيرادي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

21- احترام قواعد اللعبة الاحتفالية.
22- الحفاظ على رقصة الولادة من خلال الرقص الآ
23- قاعدة صراع المقنعين على دور آيراد أمقران في بداية العرض الآيرادي.

يجد النص المسرحي تعبيره الحقيقي في شكل التمسرح الذي يعطيه كل قدراته وإمكانياته الإبداعية. وأتاح النقد المسرحي المعاصر إمكانية هذه الثنائية في تحليل النص وتحليل العرض. ذلك أن سوسيولوجيا المسرح تنقسم اليوم وفي أبحاث معاصرة إلى مجالين متميزين « النص المكتوب والعرض ولا يمكن دراستهما في آن واحد، نظرا لتشعب كل منهما، وعلى الناقد أن يختار بينهما.»[1]

تستند فكرة عمل رسم الحركة الآيرادية في جميع نصوصها وبشكل أساسي، إلى توثيق وجداني لتراث فني، وهذا هو دور الفن، بل من أدواره الأساسية في إحياء هذا التراث.
والتوثيق الوجداني عبر الفن من أشد الوسائل تأثيرا وفاعلية على الجمهور، خصوصا حين يعتمد على أسس تقنية صحيحة - بعيدة عن التجريد وأقرب إلى نبض الحياة وإحساساتها - تنفجر في العمل الفني في أبسط الأحداث والشخصيات والمواقف.

لقد كانت الآيراديات، بحق نبضا لحركة الحياة وقوة دافعة فيها، يشارك بالانتقاد والتنوير والتحفيز، ويغلي في داخله باختمارات جمالية وفنية متنوعة بل متعارضة، سواء فيما يقدمه من إبداع فرجوي أو فيما يحاول من أشكال تعبيرية. فهي انعكاس لواقع حياة المنطقة، ولكنها في الوقت نفسه شحذ وتعبئة وتنوير لهذا الواقع نفسه.

يجب أن تنطلق الممارسات الآيرادية، في المسرح من التعابير الثقافية الأصيلة والمتجذرة في الذات السنوسية، حتى يكون للإبداع والممارسة الإبداعية خلفياتها، خاصة وأن أي عمل مسرحي هو بالضرورة عمل جمعي يسمح بالتجمع والتجمهر وتبادل الأفكار والتجارب؛ وهذا في حد ذاته يعد من العناصر الثقافية والحضارية الهامة التي ترقى بمستوى الإنسان ثقافيا وسياسيا.

فرضت ظروف المجتمع الجديدة على المسرحين في الجزائر نوعا من التعقيد في الكتابة المسرحية؛ مما استوجب على المسريين خاصة كتاب النصوص؛ طرح عدة عناصر هي بمثابة المؤشر الذي سيوجه الحركة المسرحية والفعل المسرحي كفعل ثقافي واجتماعي، منها:

1- التعامل مع الفضاء الاجتماعي بمنظور نقدي ، حيث طرحت عدة قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية لتكون منطلقا للجمهور لتناولها خارج القاعة.

2- ظهور الخطاب المسرحي الذي يطرح العلاقات الثقافية الجديدة التي يعمل من أجلها على توازن يلغي كل هيمنة أو احتكار.

[1] - سامية أحمد أسعد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة 1983، ص 158.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

3- موضوع – الهوية - كموضوع طرح نفسه في الـ
الدرامية أو اللغة الدرامية(سواء العامية أو الفصحى)
خاصة في تأصيل المسرح الجزائري وعصرنته وذلك من أجل إبراز الهوية الثقافية والحضارية للإنسان الجزائري.

4- التعامل مع التراث الآيرادي كرمز وكحضور حضاري وثقافي في الإبداعية الجزائرية خاصة الإبداعية المسرحية التي تتوجه مباشرة إلى الجماهير. ويساهم التراث كمادة ثقافية ورمزية على إبراز وطرح الهوية ودورها في الإبداع وتجاوز ذات الماضي إلى ذات تراثية وعصرية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- العمل آيرادي من خلال مخابر ورشة البحث ا

تحاول ورشة البحث المسرحي الآيرادي من خلال مخابرها وعن طريق التجارب المسرحية العثور على المعادلة التي يستطيع من خلالها الفنان المسرحي أن يخاطب وجدانا جديدا، وأن يعكس بصدق كل ما في هذا الوجدان من تعقيد وثراء وتضارب وتصارع.

تبحث مخابر المسرح الآيرادي في الأشكال الآيرادية وفي دور الممثل في العملية المسرحية، بمعنى أنها تحاول أن تجد صيغة جديدة لعمل الكاتب والممثل وعمل المخرج في المسرح. وتحاول أن تبحث عن أشكال في التعبير تتعدى كل ما عرف من الأشكال "ما قبل المسرحية". وبمعنى آخر أن تجد لنفسها اصطلاحا مسرحيا تخاطب من خلاله الجمهور. فورشة البحث المسرحي الآيرادي هي تلك التجارب الخصبة للإنتاج المسرحي الآيرادي الذي ظهر من خلالها عدد من المسرحيين لم يكونوا جماعة أو مدرسة بمعنى الكلمة، لكنهم أرادوا التأسيس لعروض الآيرادية.

لم يكن البحث عن أشكال مسرحية آيرادية خاضعا لإدخال طريقة جديدة، أو نزعة لتلبية رغبات معينة، بقدر ما كان يهدف إلى تكوين مسرح جزائري إبداعي، ومن أجل بعث مسرح محلي.

تحاول مخابر الأبحاث المسرحية الآيرادية أن تعيد الصلة بين العرض الآيرادي الخام كفعل "ما قبل المسرحي" والآيرادية كفعل مسرحي من جهة؛ وبين المجتمع والفن والحياة واستثارة الجمهور ليشارك في الفعل المسرحي من جهة ثانية.[1] كما تجعل هذه التجارب من كل شيء موضع نقاش: موقع الممثل في المسرح وموقع الجمهور وعمل الكاتب المسرحي وفائدة النص المكتوب وتركيب بناية المسرح والحاجة إلى وجود بناية للمسرح وأخيرا الحاجة المستمرة لوجود قوة فاعلة في ثقافة مسرحية متغيرة... لأجل التوصل إلى نتائج في مجال البحث والتجريب، فلا يجب أن يعتمد المسرح كليا على التمثيل أو التأليف أو الإخراج أو الرقص بل يعتمد على كل هذه العناصر مجتمعة وبالدرجة الأولى على « الحركة التي هي روح التمثيل، على الكلمة التي تؤلف جسد الدراما، على الخطوط والألوان التي تؤكد المشهد المسرحي، على الإيقاع الذي هو رقص في الأساس» [2] والمسرحية التي تحوي هذه العناصر الخمسة تخاطب عين الجمهور وأذنه في وقت واحد.

اهتمت هذه المخابر كثيرا بالأقنعة في المسرح الآيرادي واستخدمتها في كل عروضها المسرحية. ويعود مبعث ذلك الاهتمام إلى قناعتها في أن للقناع شخصية أكثر تأثيرا وأدق تعبيرا من الوجه الإنساني. إن التعبير المحدد والثابت الذي نراه كنموذج؛ لابد وأن يتطلب أكثر من وجه إنسان عادي التعبير. ولهذا فهي تسعى بواسطة القناع إلى إظهار بعض الخطوط الرئيسة في الوجه وتجسيدها حتى تلعب دورها في إضفاء تأثير غير عادي

---

[1] - مشاركة الجمهور في الفعل المسرحي لا يعني بالضرورة المشاركة في التمثيل.

[2] - جوردن كريج إدوارد، في الفن المسرحي، ترجمة: ديني خشبة، مراجعة علي فهمي، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية، القاهرة 1960. ص 51.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

« إن القناع هو الأداة الصحيحة الوحيدة لتصوير ت
الوجه.» [1]

تسعى المخابر المسرحية - وبهدف دراسة تكنيك الحركة على خشبة المسرح- إلى استخدام القراءة الموسيقية في الآيرادية، وتنظيم الساحة المسرحية بصورة تساعد على خلق اتصال مباشر بين الممثل والجمهور، ليتحول الممثل أثناء ذلك إلى ما يشبه الخطيب ويصبح الجمهور مساهما في الحفلة الخطابية وفي الوقت نفسه مسرح الفرجة الذي يستقي أصوله من تقاليد عرض الساحة الشعبي.

وتهدف هذه الورشات، إلى استنهاض التراث والأشكال "ما قبل المسرحية" وترسيخه في المجتمع الجزائري، وتشجيع العلاقات وتبادل المعارف والتجارب بين الفرق المسرحية والشعوب من خلال المسرح.

كما تبحث عن توسيع أطر التعاون مع المسارح الرسمية والهيئات والجمعيات المسرحية الوطنية والإقليمية والدولية في المجالات المسرحية بما فيها الهيئة الدولية للمسرح I. I. T وتعمل على إشاعة التربية المسرحية باعتبار المسرح فعلاً حداثياً والوقوف إلى جانب الإبداع المسرحي الحر.

وتهدف إلى إبراز المنجزات المسرحية الآيرادية والمحلية المتميزة، وتشجيع وتنمية التجارب المسرحية الجديدة بين أوساط الشباب، وتدعم التعاون بين المبدعين المسرحيين، وتعنى بالتكوين في مجالات المهن المسرحية بمختلف تخصصاتها.

تقوم الورشات المسرحية الآيرادية، ولتحقيق أهدافها، بتفعيل تبادل الخبرات وإنشاء هيكل يهتم بالجمع والتوثيق وإصدار النتاجات المرئية والمسموعة والمقروءة للفعل الآيرادي. ولقد تم تأسيس "مسرح المخبر مشترك لولاية تلمسان" في دار الثقافة بتلمسان في عام 1999؛ يعنى بإقامة دورات منفتحة على التجارب الآيرادية المختلفة وعلى الإبداعات المسرحية الأخرى المحلية والعربية والعالمية، وتقديم نماذج مسرحية أو آيرادية مشتركة بين الفرق المحلية أو الجهوية أو الوطنية على غرار مسرحية بني كلبون لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي وآيرادية الخشبة المخفية.

وتم تحديد يوم للمسرح الآيرادي، تلقى فيه كلمة المسرح الآيرادي، ويكون ذلك في الثاني عاشر من يناير من كل عام باعتباره يوم إجراء احتفالية آيراد، وإقامة مهرجان سنوي للمسرح الآيرادي في تلمسان.

تساعد ورشات البحث المسرحي الممثل على اكتمال شخصيته واشتماله بدقائق فن التمثيل بشكل أكاديمي معرفي وتعليمي.

تتمثل مهمة مخابر الأبحاث المسرحية في تأمين جميع المعطيات التي تجعل الممثل يبدع بحرية أكبر، ويكون هذا الإبداع مفهوما أكثر ما يمكن للمتفرجين. كما يجب أن يقدم

[1] - كوردن كريك إدوارد، مجلة الماسك، العدد الأول، إيطاليا،1907، ترجمة: كمال عيد، الدار المصرية للتأليف والترجمة 1966.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ركح المسرح كل ما يساعد الجمهور، وبأسهل صـ
الوضع الذي يتطلبه مجرى أحداث المسرحية. وعل
الوسائل ليكشف عن روحه المندمجة بروح الكاتب المسرحي عبر روح المخرج، والتنويه بدور الجمهور الفعال في المسرح.

فليس التمثيل مجرد محاكاة سطحية للسلوك البشري، وليس رصيداً جاهزاً من الحركات والتشنجات، بل هو "عملية خلق فني" تستهدف ترجمة أفكار المؤلف المسرحي إلى حياة وحركة وفعل. والممثل الحقيقي هو من يبعث الحياة في الشخصية التي رسمها المؤلف، ويكشف بالمعطيات الحسية عن عالمها الداخلي المعقد، ويبرزها بكل أبعادها السيكولوجية والاجتماعية.

تندمج ملامح الدور، في عملية الخلق والإبداع، بملامح شخصية الممثل لتؤلف صورة مركبة فريدة ومتجددة باستمرار. فكل شخصية تظهر أمامنا على المسرح لها جانبان: الجانب الذي صاغه المؤلف (الموضوعي) ويستلزم من عملية الخلق الفني هماً عميقاً للدور وللمسرحية ككل. والجانب الذي أضافه الممثل (الذاتي) يرتكز إلى عوامل متعددة، أهمها موهبة الممثل وثقافته وتجاربه وملاحظاته.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثالثا:- نموذج تطبيقي لإعداد الممثل في ورشة البحث

تعتبر ورشة البحث المسرحي أكثر نضجاً في التعامل مع الموروث الايرادي في إطار العمل الإبداعي، حيث نجح بعض أعضائها في انبعاث الاحتفالية داخل رحم المسرحية الآيرادية ضمن إسقاط تاريخي يأخذ بعداً رمزياً ووظيفياً؛ يرقى بالمستوى الفني للمسرحية فضلاً عن تعميق المضمون.

برز المسرحي على عبدون في هذا المجال بصفته صاحب أول محاولة حقيقية لاستخدام الشكل الآيرادي الخام استخداماً فنياً خارج سياقه الأدائي العادي(كرنفال آيراد)، فقد كان يحرص في مشاهده التقنعية التي أقام موضوعها على أساس ميثولوجي على أن يغرق الجمهور في جو أسطوري سواء بما يجلبه من التراث الآيرادي أو يضفيه عليه من خياله الرومانسي.

يبدأ العمل في ورشة البحث المسرحي الآيرادي بعملية الإحماء، ليس فقط لجسد الممثل ولكن أيضا لوعيه وخياله. فهناك التمارين التقليدية بالإضافة إلى تمرينات الممثل مع الأشياء مثل العصا والكرسي والقناع. ثم العمل على الموضوعات والشخصيات التي يختارها الممثلون. وقد يختار كل ممثل حيواناً (بطلب من "المدرب") يناسب الشخصية المراد تمثيلها مع مراعاة وجود مشترك ما بين هذه الشخصية والحيوان، مع أفكارها أو مشاعرها حيث يضيف عمقاً للشخصية. على أن يُصوَرَ "العمل التمثيلي" الارتجالي بواسطة كميرا؛ لتعرض بعد ذلك على المشاركين في نهاية مدة التدريب والتي حددت بثلاثة أشهر.

ويمكن أن نقرأ دلالة اختيار الحيوان المناسب لهذه الشخصية وأيضا الأشياء التي تم استخدامها في المشهد. ويمكن أن نلاحظ كيف وظف هؤلاء ملامح حيوان ما ليشكل جزءاً من قاموس الشخصية الإشاري. فهي محاولة للعمل على الجانب الإنساني في شخصية الممثل واكتشاف مساحة اللعب داخله، والعمل على تحرير الجسد، من خلال اكتشاف مساحات المتعة داخل الإنسان حين يفكر في علاقة الشخصية وتاريخها وعلاقتها بالحيوان الذي اختاره لها.

يحاول القائمون على ورشة البحث المسرحي الآيرادي ، من خلال إدراك المتدرب الفرق بين الدور والشخصية(خاصة الشخصية الحيوانية) في القصة التي يتم تجسيدها من خلال مجموعة من الصور الصامتة. طرح مفهوم المسرح مع المشتركين في الورشة على أنه أسلوب حياة ونمط تفكير بالنسبة للممثل وإمكانية تحقيق هذا من خلال مساحة الحرية للممثل في الاختيار والتخيل ليبرز كل الطاقات الكامنة بداخله. فكيف يتم العمل؟

كانت نقطة الانطلاق من الحياة ومن الشخصيات التي يعرفها الجميع، وكان السؤال كيف نصل إلى هذه الشخصيات التي نرغب في تمثيلها وما هي الوسيلة المثلى لذلك؟

بدأ العمل في دائرة (حلقة). وصار كل ممثل يعدو في اتجاه الآخر ويحاول تغيير مكانه في الدائرة مع أحاديث هلامية غير مفهومة. وتبدأ الشخصيات تتقدم إلى الفضاء المسرحي وكل يقدم شخصيته في إطار الحيوان الذي اختاره. فهناك من قدم شخصية قرد

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

متأمل يبحث عن الحقيقة، وأخرى تجسد لبؤة تقدم بها تجسد لنا عزلتها، وأسد يحترف العزف والرقص...

ثم جاء دور الصور أو الدراما المصورة ليتأكد من خلالها كيف تعامل هؤلاء مع المسرح على أنه أسلوب حياة ونمط مهم من أنماط التفكير من خلال القصص التي تم تجسيدها واحتفظت بها آلة التصوير.

وتنوعت الدراما المصورة بين التراجيديا والكوميديا وتناولت موضوعات متعددة ولكنها اتفقت جميعا في السخرية من الواقع.

فتحولت كل هذه المشاهد المتنافرة والمتناثرة هنا وهناك، إلى بناء درامي محكم على هيئة صور صامتة ولكنها معبرة من خلال الحركة وأيضا المشاعر التي تجسدت على وجوه هؤلاء واحتفظت بها الكاميرا، لأن العمل كان طيلة مدة التدريب على كيفية إبراز الطاقات المعطلة وتحرير الجسد وعمل المخيلة، ليتجسد كل هذا من خلال الصور.

تلي عمليتي الإحماء بواسطة التمارين التقليدية والعمل على الموضوعات والشخصيات، محاضرات للتعرف على فن البانتوميم وتمرينات الممثل مع الأشياء، ثم دراسة أسس حركة الجسد، وبعدها كيفية بناء مشاهد إيمائية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الفصل الأول

آيراديةأهّانْ : دراسة تحليلية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أهَّانْ[1] أو الخيمة التي يخفي أهلها كل مساوئ الإنسان
ينزعها المقنعون حتى ينكشف المزيفون على حقي
ويُحكمون جميعا بلا أقنعة. تعالج الآيرادية موضوع "الخيمة" رمز الوطن أو الأسرة أو الأم، كما تدل على ذلك عتبة العنوان.

قامت بتمثيل آيرادية أهَّانْ لأول مرة فرقة **مصكات**[2] لمسرح تلمسان؛ من تأليف المسرحي **بلود عثمان** وبإدارة وإخراج المهندس وراسم الحركة المسرحي والإذاعي **بخشي بن علي** وبسينوغرافيا الفنان التشكيلي والمسرحي **عبد الكريم بلحرازم** وذلك يوم 27 مارس 2002 بدار الثقافة عبد القادر علولة بمناسبة اليوم العالمي للمسرح.

أراد بلود عثمان في هذا العمل المسرحي من خلال البحث المتواصل على شكل مسرحي؛ أن يكون أقرب إلى ما يعرفه ويعايشه ويحلم به الإنسان الجزائري البسيط والمثقف على حد سواء، توصل عبره إلى تقديم نماذج مسرحية أصيلة، ليس فقط في مضمونها وشخصياتها الناطقة والمتحركة على ركح المسرح؛ ولكن في الشكل الدرامي التي قدمت به.

تمتاز آيرادية أهان بأنها عالم زاخر بالمشاعر الإنسانية والتحليلات الدقيقة للسرائر والضمائر، وهي رمز عميق الدلالة على ما يكابده بعض المجتمع من شدائد وأهوال.

عالج الكاتب موضوع آيراديته بالرمز المكشوف، فحوّل أبرز المعوقات التي واجهتها العائلة الآيرادية الصغيرة حيث تعيش الأسرة مقهورة ومحاصرة (وَزة والراعي مسعود) والعائلة الآيرادية الكبيرة (أهَّانْ والغشيم والمقنعون الضعفاء: الكلب والحمار والخروف...) إلى تحديات رمزية في صور مسرحية متكاملة. فيكافح الآيراديون من خلال **سور** القرية العالي، من أجل أن يتخطى الواحد منهم السور والظلمة على السواء.

[1] - الخيمة باللهجة الترقية
[2] - فرقة مصطفى كاتب تلمسان.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الأول
البناء المسرحي لآيراديةأهَّانْ

المطلب الأول:- البناء الدرامي لآيراديةأهَّانْ .
المطلب الثاني:- البناء الرمزي واللغوي في آيراديةأهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول:- البناء الدرامي لآيراديةأهَّانْ :

يمكن أن نستشف آيرادية أهَّانْ من خلال تسلسل البناء الدرامي الذي يبنى عن تجربة ذاتية للكاتب تحيل إلى أن النص المسرحي لم يخضع لقواعد النص التقليدي، بقدر ما كان بناء دراميا يتسم بمنهجية اللوحات؛ بعيدا عن منهجية الفصول والمشاهد الكلاسيكية في الكتابة المسرحية. فهندس الكاتب آيراديته باستهلال عرّف من خلاله - بشكل تقريبي- بالشخصيات على لسان (القوال) وبصور تستعرض ظروف القرية بخيامها وبسورها العالي وشخصية الحاكم **(**في صورة الحاج ـ آج**)** ثم ثلاثة أطوار في كل منها لوحتان ولوحة ختامية. فلا يضع المؤلف هدفا لكل لوحة فحسب، ولكنه يقرر سلفا آليات الحركة المسومة الفنية والحالة التقنية التي ستنقل ذلك الهدف، وتترجمه إلى صور مرئية.

وشغل الطور الأول **تقديما للمشكلة** الدرامية، وخصص الكاتب الطور الثاني لتطور المشكلة التي يدور حولها الصراع الدرامي **(**مع وصول هذا الصراع لذروة التأزم في نهاية هذا الطور**)**، أما الطور الثالث فقدم انفراجا للتأزم. تصاحب الذروة إثارة لحظات التأزم - على اختلاف درجاتها - عادة نهاية كل طور. غير أن هناك بعض لحظات التأزم التي تتخلل أحداث مختلف اللوحات. كما أثار المؤلف عنصر **التشويق** خلال الأحداث ذاتها، ووظف حيلا مختلفة في إثارة هذا العنصر، فقد أحاط شخصية **عوال** بالغموض وقدم مجموعة من الشخصيات تتسم بغرابة السلوك.

تتكون آيراديةأهَّانْ من كثير من اللوحات، وتمثل كل لوحة من تلك اللوحات فكرة لها علاقة بالفكرة الرئيسية. وجاء هذا التقسيم مصطنعا من الكاتب نفسه تقيد به راسم الحركة في العملية الإخراجية. وقام به تبعا لفكرة أو هدف وضعه المؤلف. إذ بدون معرفة هدف اللوحة لا يمكن إيجاد تصوير رُكحي ذي معنى. وتمكن - بهذه التقنية في الكتابة الدرامية- راسم الحركة:

- أن يعنون هدف كل لوحة: غير أنه لا يجبر على تحليل الفكرة الأساسية التي تكمن وراء كل لوحة.
- أن يعبر بجلاء عن الحالة المصورة لكل لوحة: بمواضع الشخصيات على فضاء الركح وأوضاعهم المحدثة وعلاقتهم العاطفية.
- أن يعين نهاية وبداية اللوحة: لكي يمكنه تقسيم الأجزاء المناسبة لعناصر البناء الآيرادي.
- أن يعتمد على القيمة الجمالية: في تكوينات الصورة على طبيعة الآيرادية.
- أن تكون الحركة والصورة للوحة تعبيرا عن تكوين ومضمون اللوحة أو تدعيما لهذا التعبير.
- عدم الإفراط المقصود في الشكليات: حيث يجوز أن يزيد اهتمامه بالشكل في صور الطقوس والمواكب، حيث أن أماكن الأهمية والمواضع والحركة تخضع في مثل هذه الأحوال للعادات والتقاليد والرتب والمكانة الدينية أو القومية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أولا:- التوجيهات التأليفية Didascales في آيراد

يقسم عثمان بلود فضاء النص المسرحي لآيرادية أهَّانْ إلى فضاءين اثنين.

1- **الفضاء المسرحي**، وظف المؤلف في نص أهَّانْ فضاء الحلقة، في أغلبية أطوار الآيرادية وفي شكل الخطاب وتقنيات التمثيل "ما قبل المسرحية" التي تحويها.

2- **الفضاء الدرامي**، وهو صورة تبنى في مخيلة قارئ النص عبر استجابته الذهنية للمسرحية، فهو بناء فضائي خيالي من وحي المؤلف لتحديد إطار تطور الحدث والشخصيات.

ينتمي الفضاء الدرامي إلى النص الدرامي ولا يرى إلا في إرشادات النص Didascales أو ما يعرف باللغة الشارحة Métalangage. وهو يناقض الفضاء الركحي المرئي الذي يتجسد في الحركة المرسومة أو الإخراج Mise en scène وهو عبارة عن قسمين متساويين للركح موافقين للفضاء الإيحائي والفضاء الحقيقي.

يجسد المؤلف الفضاء الدرامي في "الخيمة" حيث تقف فتحة قوس الخيمة في الواجهة الأمامية بستارها الذي يشكل اللون الأحمر الداكن به رموز تغمر كل مساحته، والتي تنصب في الاحتفالات وفي الولائم والمواسم.

كما يقدم فضاء "الخيمة" كل مقومات المسرح في بنيتها وفي احتفاليتها، حينما تُنصب الخيمة بأوتادها المصنوعة من براعم النخيل وحبال صوف البعير وجلدها.

وستبقى مفاهيم هذا المسرح متنافية مع كل قواعد المسرح اليوناني الأريسطوطيليسي والغربي الايطالي الحديث.

يتمثل فضاء آيراديةأهَّانْ في كيان وبناية ومعمار"الخيمة"، حيث تتواجد الركيزة المحورية الكبيرة التي تنتصب عليها الخيمة وركائز الدعم الأخرى لثباتها. والستار والتقسيم الداخلي لكل الفضاءات المتواجدة من اليمين إلى اليسار ومن المقدمة إلى عمق الخيمة.

ويمكن من خلال فتحة ستار الخيمة أي واجهة المسرح، متابعة آيراديةأهَّانْ على الأعمال المسرحية وكأنها تدور وسط الخيمة.

يستفيد بلود عثمان من الدلالات الناتجة عن مكان مسرح الفرجة الآيرادي، فهو تجريب داخل الجماعة الشعبية، ومع تقاليدها. وعندما يشارك الجمهور في الآيرادية « يحدث التقاء بالحالة المسرحية، لأنه - في الأساس - مهيأ لنوع من التواصل . فالإيهام فعل، لا يحتاج إلى كسر، لأن الجمهور بحكم ملكيته للمكان، وللحكاية، ورموزها، وللأنماط يملك كل هذا، فهو – إذن – متواصل معها، وواع بحقيقة اللعبة في هذا العرض المسرحي [..] تعتبر مشكلة الفضاء المسرحي من المشاكل الأساسية التي وجدنا ضرورة معالجتها في سياق المسرح الآيرادي. إن هندسة مسارحنا التي نسخناها عن نموذج واحد من نماذج المسرح الأوروبي، ونعني المسرح على الطريقة الإيطالية، تشكل عائقاً أمام تكوين علاقة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

حارة وفعالة بين الفرجة والجمهور. وإذا كنا نريد أن
التقاليد التي تتيح للمتفرج عفوية وتفتحاً نفسياً، فإن عل
وأن نبحث عن علاقة تشكيلية جديدة بين الممثل والجمهور.»[1]

يحدث في مسرح الجماعة الشعبية الاحتكاك المباشر مع الجمهور ودعوته للمشاركة من خلال هذا المسرح الجوال الذي يجوب الشوارع والحارات، إنه مسرح متحرك يقوده متفرجوه. وبهذا الصدد يقول **بيتر بروك** « غير أن المسرح إذا ما افتقر إلى الجمهور يصبح مفتقراً لوجوده فالجمهور هو التحدي الدائم وبدونه تبقى الصورة كاذبة. »[2]

تبقى الجماعة الشعبية إحدى مكونات المكان حيث يشترك الممثل والمشاهد المشارك[3] بلا حواجز نفسية أو اجتماعية أو ثقافية، والتي لم تصبح دنيوية تماماً كما جرى مع الطقوس اليونانية. يقول **غروتوفسكي** « لا أظن أن من الممكن فصل أزمة المسرح عن أزمة معينة أخرى آخذة مجراها في الثقافة المعاصرة، إن أحد عناصرها الأساسية – أعني اختفاء القدسية الدينية ودورها الشعائري في المسرح – جاء نتيجة ضعف الدين في المسرح».[4]

يوظف المؤلف، من حيث الزمنية الدرامية، مبدأ "تداخل الأزمنة": زمن العرض المعاصر وهو زمن الفرجة الحقيقي الآني، والزمن التراثي الذي يمتد في الماضي الوسيط، والزمن النهضوي الحديث وهو زمن التجربة المسرحية التأسيسية.

يجعل هذا التداخل الفضائي والزماني هذا النص فعلا مسرحيا حداثيا؛ لأن الكاتب كسر الوحدات الثلاث التي تشكل انزياحا واضحا عن القالب الأريسطوطيليسي والمسرح الكلاسيكي فضلا عن تداخل المستويات التركيبية للمسرحية؛ وإدماج المسرح داخل المسرح وتوظيف الراوي والاستفادة إلى الاحتفالية التي تتمثل في استغلال التراث ومحاورته واستعمال أشكال الفرجة الشعبية.

والفضاء الدرامي هو مجموعة العلامات الفضائية التي يقدمها الكاتب على شكل إرشادات جمالية في المسرح، بشكل عام، وتتميز الإرشادات والعلامات الدرامية بقدرتها الديناميكية على التحول. وعليه شكل الكاتب مادته الدرامية من مجموعة من علامات سمعية **(**أشكال الأداء اللفظي**)** وعلامات بصرية **(**أشكال الأداء الحركي**)** على شكل تعليمات إخراجية نصية في الكثير من اللوحات من خلال صور درامية تنم عن ضرورة يتطلبها تكنيك المسرحية. والتوجيهات التأليفية هي ما يعطيه المؤلف من توجيهات في النص الدرامي، قد تساعد راسم الحركة على إغناء العمل المسرحي أكثر مما لو اعتمد على النص التمثيلي وحده.

---

[1] - عثمان بلود، المرجع السابق.

[2] - بيتر بروك ، مقدمة كتاب جيري غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة 1983.ص 6

[3] - ما يجعل المشاهد المشارك مشاركاً أيضاً في إعادة إنتاج المعنى أي صنع الدلالة وهذا ما يقوده حتماً للدفاع عن هذا المسرح الذي شارك في صنعه.

[4] - جيري غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة 1983، ص45

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تحصل توجيهات المؤلف دائما تبعا للظروف عندما ما تساعد على التعمق في روح المؤلف الفني، المعاصرين « أنه ليس من عملهم أو عمل ممثليهم أن " يعيدوا كتابة " مسرحية أي مؤلف من زاوية الإخراج أو التمثيل. فالإبهام لدى مؤلفي المسرح القادرين مسألة نادرة، والغالبية العظمى منهم كتاب مهرة وأكثرهم ذوو دراية معقولة بحرفية المسرح. وقد ينجح كل من المخرج والممثل في إثراء عمل المؤلف، إلا أننا لا نعتبرهما فنانين مبدعين إلا من حيث أنهما يحيلان النص المكتوب إلى حركة وكلام يضعانهما في صورة مرئية مرضية تعزز من مقصد المؤلف.» [1] فقدم المؤلف (تحذيرا) لكل الذوات المسرحية المبدعة عند تقديمه للمسرحية، حيث حرص في توجيهاته لراسم الحركة المحتمل بأن «لا يعطي المجال لخياله كي يبتعد كثيرا عن حدود عنوانها، ويجب أن لا يهمل الإرشادات التي وضعتها لهذا العمل ووصفي للشخصيات. فسيجد أن المنبع الأصلي لكل تخيّل هو الآيرادية نفسها، وشخصياتها التي تمد العديد من الإمكانيات التي تساعد على إيجاد العمل الآيرادي، وتعطي مجالا واسعا للعمل من خلال مظهرهم الخارجي وسلوكهم وعمرهم وكيفية إشاراتهم وعاداتهم وملابسهم ومعتقداتهم ومنح الصفة المحلية للإمكانيات التي تساعد المخيلة على إنشاء الشغل الآيرادي، فيجب تصوير كل الإمكانيات التي يمنحها الفضاء، الذي يوفر كثيرا من المواد القابلة للاختيار ثم ترتيبها والسيطرة عليها وتوجيها.

أريد أن تكون (أهّانْ) بالنسبة للمخرج والممثلين والفنيين حفلة آيرادية فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى:

- في اللغة وهي التجمع والاحتشاد
- في النفس وهي الإمتاع الذي يوقظ الحواس
- في الاجتماع وهي المشاركة بالمشاعر حينا، وبالفكر حينا وربما بالجسم أحيانا.
- في الفكر وهي الجدل السجال بين القوى المتناقضة، والمتعارضة والتي يعدو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب؟
- في الفن المسرحي الآيرادي وهي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزيئية من جزيئاته.

ليست المسرحية كوميدية، أي لا ينبغي تضخيم جانب الفكاهة فيها. وإذا حوت المسرحية فكاهات ما فهي من ذلك النوع الذي ينبغي أن يقال وبدون مقدمات من نوع (انتباه، الآن أروي فكاهة) وفي حالة العكس ينشأ أمر خاطئ. وفضلا عن ذلك فعلى راسم الحركة أن يراعي التوازن بين درجة الفكاهة ودرجة الجدية بين لوحة وأخرى.» [2]

---

[1] - كونراد كارتر، كونراد كارتر، الإخراج المسرحي، ترجمة رأفت أخنوخ الدوري، مراجعة كامل يوسف، دار النهضة العربية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة 1962، ص111.

[2] - عثمان بلود، مقدمة مسرحيةأهّانْ ، كراريس الأقنعة، الأوراق الثالثة، جمعية الذاكرة السنوسية، سبتمبر 2003.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- بناء الشخصيات المسرحية في آيراديةأهَّانْ :

تلتقي المسرحيات الآيرادية جميعها في **نسب** [illegible] الأساسية، والتي تنبع - رغم طابعها الأسطوري أو الرمزي العام - من الحياة والواقع، فتعبر عنها وتضيف إليها الفضائل والقيم.

تشكل الشخصية المسرحية إحدى مقومات بنائية النص الفكرية؛ وتتحرك في بنائها الدرامي من خلال شبكة من الأنسجة السيكولوجية والإيديولوجية والتاريخية والاجتماعية. فالشخصية محور مركزي في بنية النص؛ تنمو وتتطور من خلال بنية الأحداث ومن خلال ذلك المحيط البيئي والذي تحركه وتشكله عناصر أهمها، العلاقة المتداخلة والمتشعبة بينه وبين الشخصية من حيث أنها بناء تركيبي يتحرك ضمن عمق البيئة والمجتمع، ومن حيث أنها تشكيل فكري يرتبط مع الأحداث والشخصيات الأخرى ضمن دائرة الصراع.

أبدع المؤلف في خلق شخصيات آيراديته ، بالاستعانة بكل شخوص المسرح الآيرادي من شخصيات القناع وشخصيات من سكان القرية وشخصيات العائلة الآيرادية وشخصيات بناء العرض. كما أبدع لنفسه شخصيات قصته المسرحية الآيرادية:

- **شخصيات القناع الآيرادي:** توظيف الحيوان؛ جمهرة تلبس أقنعة لوجوه أرانب وقردة وذئاب وقطط وخراف...

- **شخصيات من سكان القرية**: العامل والفلاح والطالب...

- **شخصيات الإبداع المسرحي**:أهَّانْ وزوجها العيد، الراعي مسعود وزوجته تونزة، الحاج آج، القوال، غشيم، عوال...

- **شخصيات العائلة الآيرادية**: لمقدم، الشاخ، الأسود (أيراد أمزيان)، آيراد أمقران، ثسدّة (أغيلاس اللبوءة).

- **شخصيات بناء العرض**:لعَّابينْ الدارهْ، لجنة التحكيم.

تعيش كل شخصية من شخصيات أهَّانْ أزمة خاصة تختلف عن أزمة الشخصية الأخرى، إلا أنها تتوحد – في النهاية – لفضح بعض القيم الاجتماعية المتخلفة، وقيام بعض التعاطف بين الشخصيات.

تظهر في محور بناء الشخصية في آيراديةأهَّانْ خطوطاً محكمة في وحدة رسم فعل الشخصية الباطني وسلوكها الخارجي إضافة إلى عمق أبعادها المرتبطة بالإيديولوجي والتاريخي والاقتصادي والاجتماعي والبيئي. فبناء شخصية أهَّانْ نفسها رسمها المؤلف ضمن حركتين بنائيتين والتي تشكلهما علاقة النسيج الحبي بينها وبين "العيد"، والترمل، ومن هنا تتخلخل كل الأبنية الدرامية في نسيج الشخصية وتعيش في مأساة الحدث التراجيدي عندما يموت زوجها "العيد" فنرى المؤلف يقذفها في فضاء تراجيدي مؤلم (التّرمّل).

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تحرك بناء الشخصية من خلال وعي معمق وعلاقتها بالحدث واللحظة، فالبناء الدرامي للشخ
الكاتب السيكولوجي وثانياً من معرفة المحيط، فصراعات الشخصيات وبنائها الدرامي هو بناء ساكن ولكن يتحرك بعمق وباضطراب داخل الشخصية مما يشكل لها ألماً متصاعداً وباستمرار.

يُستخلص من ذلك أن البناء الدرامي للشخصية يدخل كمنطلق تكويني مهم في بناء خارطة النص وحركته؛ متداخلاً مع الفكري وإفرازات المحيط وإفرازات الذات وتداخلات الإنسان مع الذات والمحيط.

فيعتبر تعاطف "تونزة" وزوجها "الراعي مسعود" مع أهَّانْ تعاطفا عقليا، لأنه وبرغم وجود الظرف المشترك الذي يُحدِث هذا التعاطف يقوم على أسباب موضوعية، أهمها المحافظة على كرامتها كزوجة، ووجودها كامرأة.

يطرح الكاتب إنسانية الإنسان، بطريقة ذكية؛ يوظف الحيوان للإشارة لواقع خاص للإنسان. ففي الوقت الذي مات فيه أحد كلاب "الحاج ـ آج" من فرط التخمة كان الآخرون يتضورون جوعا، بل وحين ابتعدت الكلبة عن ما تبقى من الأكل؛ هب الآخرون ليقتاتون عليه. إن هذا الوضع هو تشريح لما يجري في مجتمعنا بمنهجية الآيراديات أو بن المقفع الذي تناوله في كليلة ودمنة.

الكلب:

[..]

ماتْ سْلوقي الحاج - آج من كثرة ما كْلى مْن لحْم التخمة
وقامتْ القيامة بين كْلابْ القرية على شْطوطْ كلبة ولدْ عمْ الحاج - آج
الله يْنعلْها عيشة... واحد يموت من الشبْعة والتخمة ..
ولآخرْ يْموت من الجوعْ .. ولا يقتات من شْطوطْ لسْيادْ

يصور بلود عثمان شخصيات مسرحيته الآيرادية أهَّانْ تصويرا شبه كاريكاتوري، مع أنها شخصيات جادة، فيما تقوله من عبارات ضاحكة، وجادة فيما تؤديه من حركات هزلية، وذلك من حيث القيمة الفكرية التي عبر عنها الكاتب والرؤية الإبداعية التي جسد بها راسم الحركة النص المكتوب والأداء المبدع الذي توج به هذا العرض، الذي استطاع أن يغذي العقل ويثري وينعش الوجدان. فتقدم هذه الشخصيات لاهثة تعبث بالحب والزمن، وتفلسف الأحداث وتجتر ذكريات الماضي التي تراها من خلال الأقنعة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني:- البناء الرمزي واللغوي في آيراديةأ

أولا:- البناء الرمزي في آيرادية أهّان:

1- الخيمة:

تدل الخيمة على الهجرة والتشرد، استخدمهما الشعراء الكلاسيكيون والحداثيون للتعبير عن حالة الاغتراب الداخلي أو الخارجي. فاستخدمها محمود درويش لوصف الهجرة الفلسطينية في ديار الغربة، وعنترة في وصف ديار حبيبته عبلة، يوم كانت الخيمة رمزا للوطن لدى القبائل العربية شبه المرتحلة.

أصبحت الخيمة وطنا أزليا للبعض، وتنوعت ألوانها وأشكالها وأحجامها ومنافعها، لكنها بقيت عنوانا للتشرد.

وبقيت الخيمة؛ رغم العولمة والقرية الصغيرة التي هي العالم والمجتمع الدولي، ناتئة في كل بقاع العالم تفقأ العين بتناقضاته.

تتناول آيرادية "أهَّانْ" موضوع التشرد والهجرة من خلال الخيمة التي أصبحت عنوانا للغربة الداخلية. وفيها تشكل الخيام عالم المنفيين داخل قراهم في صراعهم ضد الغربة ومن أجل العودة للقرية.

2- سور القرية العالي:

لازالت "أهَّانْ" تتذكر سور قريتها العالي، ذلك السور الشاهق والمرتفع والذي كان يشكل لها ولأطفال سنها عقدة الصغر، ويشعرها بقصر قامتها.

كانت تجلس لفترات طويلة كلما مرت من أمامه في أية مناسبة، تحدق فيه وتتساءل عن طريقة تسلقه؛ وهل هناك مجال للانتصار على علوه الشاهق وارتفاعه الساحق؟

فقد كانت تحاول يوميا أن تكسر عناده وتروض كبريائه، ولكنه للأسف كان أقوى منها. كان شامخاً صامداً يطال عنان السماء، لا تهزه رياح ولا تنال من عضده أمطار ولا عوامل تعرية. كان دائما هناك، يحيط بالقرية ويحضنها بكل إحكام.

ولم يحطم كبرياء طفولتها سوى ذلك السور العنيد الذي نعتته بكل الصفات المشينة وأطلقت عليه كل الألقاب السيئة ووضعت فيه كل عيوب الدنيا. ولكنه؛ لا زال هناك صامدا قائما لا يلين؟؟

أهان :

سورْ القرية..الملعونْ.. سورالعْذابْ .. القلوبالقاصْحهْ
عارْ في جبين قريتنا الحْبيبة ..لأهلهافرَّقْ
جْعل منها ..جْيُوبْ .لْخيرْ هاواخْميرهاسْرقْ
وأنا صغيرة ..نسْمعْ كْبارْ الكلْمة..يْقولوا..
سورْ العارْ..درسْ للأجيالْ
ما تهدمهفيسانْ .. ماثريبهْيْدينْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يبقى شاهدْ على فعال الغول لشقرْ .. ع
على ماجْلبْ من عارْ على ماخرَّبْ م

3- شخصية الحاكم(الحاج-آج) :

الحاج- آج عنوان لكل حاكم ظالم وفاسد و"محتل" للقرية التي قسمها أو شارك في تقسيمها بسور عالي لفائدته وزبانيته، واحتل القلوب ومنعها من أن تحب، واحتل العقول كي لا تفكر وتفهم.

يدخل "الحاج-آج" صحبة حارسه بين الحاضرين على الركح كأنما يستقصي وجوههم... وهو رجل بدين يعترض في اعتزاز ثقيل طريق غشيم وفي يده سوط جلدي، مانعا إياه من الخروج بإشارة بالسوط؛ يصحبه إلى مقدمة المسرح، يُظهر اغتياظا مكبوتا.

الحاج-آج: قَاضِي القضاة يَامَلعُونْ .. رَانِيَنَسْمَعْ فِيكْ تتكلَّمْ ..
عْلى قَاضينَا العْظيمْ يا غْشيمْ ؟

غشيم: أنا ياسِيدْ الحاج - آج لِيهْ مُطيعْ خْديمْ

الحاج- آج: كَانْكْلامَكْ عْلى سيدْ القاضِيبْحُورْ وعْلاشْ كانْ يْدُورْ ؟

غشيم: العَفوْ يلحَاجَبْ المعْذرهْ يا سِيدي حْكايَة الغَاشي

الحاج- آج: كيفَاشْ ؟ تقولْ على سيدْنا مرْتشي ؟

[..]

فسَّرْ كْلامَكْ يا غْشيمْ

غشيم: الغاشي وينْ ثْروحْ تْلقى الغَاشي

الحاج- آج: العَدْلْ ؟؟عَنْدْ قاضي القُضاة ماكانْ شِي؟

غشيم: لا .. لا قلتْ العَدْلْ عَنْدْ سيدْ القاضي كُلْ شِي

الحاج- آج: يَعْني كُلْ شِي كَايَنْ .. غيرْ العدْلْ ماكانْ شِي؟

غشيم: بْغيتْ نقُولْ ..العَدْلْ كَايَنْ ومَنْ غيرُهْ مَاكَانْ شِي

الحاج- آج: لسَانَكْ نارْ يا غْشيمْ، لازَمْ نَطْفي نارْ لسَانَكْ والمَاء اللّي يَطْفِيهَا، يا غْشيمْ

يومئ إلى المقص

المقصْ يا غشْيمْ يا ناكرْ خيرْ نَلومَعْرُوفْنَا

غشيم: بتوسل

لْحَمْ لْسانِي مَنْ خيرْكُمْ يا سِيدي الحاج - آج

يركع على ركبتيه ويبكي

الحاج- آج: مَنْ خيرْ ناومَنْ خْميرْنَا ..ولْسَانْ اللي ياكُلْ الغلَّةْ ويْسَبْ الملَّةْ
لازَمْ يْذَقْطَعْ ويْتْبَكَّمْ ويْبَلَعْ

تصور آيرادية أهَّانْ في جانب منها، كذلك صراع المثقف الذي يستهدف بالإقصاء والتعذيب بشتى الوسائل المشروعة وغير المشروعة وبالتهميش والعزل والنفي والإهمال والنسيان والأسر والاعتقال والترصد.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الحاج آج: في حالة غضب.. للحارس بلهجة عنيفة.. مع بأصبعه إلى الحارس.

كَبْلَهْ.. رْبْطَهْ.جَرْجْرَهْ ..جُرَّهْ ديرْ فيهْالعجَبْ ديرْ فيهْالمذْكرْ
سِيّحْ دمَّهْ حشْلَهْرْكبيهْ وَري لهْالزّمْبَاعْ وينْ يذْبَاعْ ..
صلصْلَهْ،عَرِّيهْمَنْ قشَهْ
رْبطَهْ بالحبلْ،شدْ وثقَهْ،بلْعْلَهْ فُمّهْ ماتَبْغيشْ ذْزيذْنسْمعْحَسّهْ

[..]

الحاج آج: قُلْتْ يا قوال المَلك بالتاجْ ويحْتاجْلَمَّنْ يحْتاجْ الملكْ ؟ يا غشيم ؟؟

تنهال العصي وضربات الحارس الموجعة على القوال[عرض شريط فيديو عبر الكمبيوتر يظهر ملامح الفقر والحرمان لبعض الناس.]

إن لوحة الحج آج هذه - الحجاج بن يوسف الثقفي؛ الرمز التاريخي المشهور بسفكه للدماء بل وبقصف الكعبة المشرفة - تنبيه خاص بطريقة ذكية لضرورة التخلص من "الحجاج" على اختلاف أنواعهم داخل المجتمع.

4- التَّرمل:

يمثل الطمع في آيرادية أهان تنافسا غريزيا وصراعا عدوانيا من لذة جنسية وشهوة حيوانية ولمسات شيطانية عند الذين يريدون إرضاء شهواتهم، ولا يستطيعون كبت غرائزهم البهيمية وتنظيمها. فتنحدر أخلاقهم وتسود لديها الغرائز البهيمية بكل تجلياتها فتؤجج الصراع الذي يؤدي إلى السلب والنهب والتطفل والزنا وقتل الأنفس.

بعد موت زوج أهَّانْ، يتغنى الجميع بجمال هذه المرأة الأرملة الحامل في شهرها التاسع.

القوال: أهَّانْ زينَةلبْناتْ هِبَةالسْوالفْ سَاقْ العَدْرا .. سبْحانْ زارَعْ الزِّينْ
طينْ صلْصالْسبْحانْ زارَعْ نفوسْ مْؤلفْ القلوبْ بَعْضْهالبَعْضْ حَنِيَّهْ
تحَيَّرْ مَنْ حُبْها عَقلي ماعَادْ مَلكي عَقليمَاتْ ..

فقدتأهَّانْ زوجها، لكنها لم تفقد شرفها. وكان لموت زوجها "العيد" صدمة مدمرة، فتحس أن عقلها قد شل وتكاد أن تفقد صوابها لهول الصدمة التي قلبت حياتها رأسا على عقب.

تونزة: حتىأهَّانْ ما حضرت .. مسكينةأهَّانْ من للّي مات العيد زوجها
هذيثمْنْ الشهر ما عرفت راحةأتمّرْ في غابة البلوط..
باش تْعيّش حمزة وعربية.. واللي رآه في بطنها.
مات العيد وخلاها هاملة

[..]

تونزة: حتىأهَّانْ ما حضرت اليوم ! مسكينةأهَّانْ تخدم أسبوع كامل
ما تعرف راحة ولا استراحة يوم بيوم: يوم في غابة البلوط تحطب
تتسلق .. تتعافر مع الأغصان المذبالة اليابسة كي وجها المصفار

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

صغيرة في بداية العمر وكبرها الزمار
ويوم تبيع لحطب وخشاش الأرض في
باش تقوّت اليتامى واللي في كرشها وتربيه..

مات الزوج، التف الجميع حولها معزيًا ومواسيًا، وما أن انتهت أيام العزاء حتى وجدت نفسها وحيدة أمام مأساتها ومسئولياتها الجديدة، وبالإضافة إلى هذه المعاناة تبدأ معاناة من نوع آخر، معاناتها من نظرة المجتمع لها لكونها بلا زوج، فيحسبون عليها حركاتها وسكناتها.

أهَّانْ : من فضلك يا قوال .. بعّد عليا ما نريد شعر ولا مديح
بعدأهَّانْ .. وغني للبلوط خليني نبحث على لقمة العيش

عوال: لقمة العيش .. من حقك تعيشي سعيدة من بعد !

أهَّانْ : من بعد موت العيد زوجي أعرف يا قوال .. لو تجبليشِعْر الدنيا
ما تطربني ما تشعرني ما ينسني القلب الحبيب.. ما بقى للحياة طعم
العيد بونوار زوجي يرحمك الله الحي المعبود أمانتي ليه
تضحية وعهود
ووفاء ممدود أسمك في القلب حي وموجود حبكلأهَّانْ كان
ماعندو حدودْ

عوال : فكري وعيدي التفكيرْ مليح يا بنت الرحْبه..

بقيت أهَّانْ وفية لزوجها، في استكمال رحلتها في تربية أبنائها ورعايتهم. كما ساعدت الصورة الإيجابية لزوجها وأخلاقها العالية على الانخراط والتفاعل مع الآخرين فى العمل وبين الجيران والأقارب، وبدلاً من أن تجلس وحيدة تجتر الماضي وذكرياته، وتكون مرتعًا لوسوسة الشيطان، تحاول أن تخلق لنفسها جماعات مرجعية بشرية سوية(الراعي مسعود وزوجته تونزة)، تكون بمثابة إسعافات سريعة لتضميد جراحها، وضمان عودتها للحياة بعد ترتيب أوراقها.

كانتأهَّانْ جميلة الوجه وذات تقاطيع رقيقة؛ وكان يحسب كل من تنظر إليه أنها تبتسم له. فالبعض يطمع فيها ويراها فريسة سهلة الاقتناص.

عوال: يأخذ زجاجة الخمر ويدلق ما فيها دفعة واحدة في فمه

ربي يعفو عليا وعليكم، عالمْ الغرامْ سْكني،ناسْ عاشقه
ناسْ واهْمة، هايْمة في بحر الحب، حبأهَّانْ الشريفة
بنتْ الأصل والحسب والنسب،بنتْ الخيمة الكبيرة
بنتْ العزْ، قلبي بْغا لونجة .. لونجةبنتْ السلطانْ
سوالف العدراء، شعر المرجانْ ، بْغا سلطانة البحر
[..]

أهَّانْ : حياتي يامعوَ ل ولدْ رجبْ صبحْ طعْمها بلوطْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وكلها ملك .. هذا ! **(تشير إلى بطنها)**

كما تطرح الآيرادية قضية التشبث بالأرض والالتحام بالهوية العربية الإسلامية والدفاع عنهما من أجل إثبات وجودنا وأصالتنا وكينونتنا الحقيقية أمام الانسلاخ الحضاري والتغريب "المعُوْلم" والتفريط في مقوماتنا التاريخية والابتعاد عما تركه لنا الأجداد من أسس البناء الثقافي والاجتماعي وتعزيز الذات والحفاظ عليها في إطار التمسك بالهوية العربية الإسلامية التي تعني الحياة والوجود بالنسبة لنا.

الراعي: يكون قد ذهب إلى تفقد قطيع الغنم وراح ينظر من خلال إشارة التأكد سلامة الوضع.. في صوت خفيض

فانِي عُمْري تْعبْ فْناهْ منْ قبْلي مَنْ جَرَّبْ

يتناول كمشة من التراب ويقبلها

ثْربْ الأرض يَطْ ويني يْضمْني كِما تْضمْ لمِّيمَلوْ ليدْ هالصْدرْ هاتْقرّبْ
حُبْ الثْرابْ في جُرْحي يَدْفعْني نَحْيا عُمْري تْغنيهْ
نشْعُرْ لمَّا تْقدمْ للترابْ دمّي
نشْعُرْ نارْ في ذاتي تحْرقْ نَتْعَبْ ومنْ تعْبي وتعْبْ خُوتي
يبْني الناسْ الأساسْ
ومنْ تعْبي وتعْبْ بُويا أشْحالْ تغذى الملْهوفْ السارقْ المارقْ
ودقْ السيف في جسْدي ...

ثانيا:- البناء اللغوي في آيراديةأهَّانْ :

تعتبر اللغة عنصرا مهما في البناء المسرحي ولكنها ليست الوحيدة والأهم في معادلة الإبداع هذه، فالأهم هو ماذا نقول وكيف نقول، ذلك أن اللغة تبقى في هذا السياق أداة للتعبير.

قدم نص مسرحيةأهَّانْ لغة مسرحية عامية عادية، مع تمسك المؤلف بعدم إقحامه لمفردات اللغات الأجنبية حتى لا تفقد هذه اللغة هويتها. واهتم الكاتب بتقديم مشاكل حياة الإنسان وخلق منها نماذج درامية، عبر عنها بلغة عامية شعبية بسيطة وإيحائية ورمزية تكشف عن الغموض، وتدعو المشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي والسياسي. وأهم ما يميز هذه اللغة الشعبية التي أستعملها المؤلف في صياغة عمله المسرحي، هي أنها تجعل المسرح وسيلة من وسائل تغير الواقع، فوجد في لغة وأداء القوال الجواب الأمثل عن رغبته في إبداع المعنى والمتعة في نفس الوقت. وتغيير الواقع هذا - في الحقيقة - ليس « حيلة خارجية، وإنما وهو جزء أساسي في بناء المسرحية. ذلك أن المسرح لم يعد يكتفي بعرض صورة الواقع، وإنما يقدم صورة رمزية لهذا الواقع، وهذه الصورة لابد أن تكون مغربة، لأن العالم إذا عرض أمامنا بصورة غريبة، فإن هذا يدفعنا للعمل على تغييره.»[1]

[1] - نسيم مجلى، مقدمة الترجمة العربية لكتاب بريخت لرونالد جاري،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989 ص 31.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والصورة المغربة هي « الصورة التي تسمح بالتعرف الوقت غريبا.»[1]

استلهم الكاتب لغته العامية من التراث الشعبي؛ كلغة القوال والمداح والحلقة. وظف المؤلف لغة محكية خاضعة لمنطق السرد؛ كلغة تراثية مشحونة بالإيحاءات والرموز تفيد في تطوير المعاني والأفكار أكثر مما تفيد في التفسير والشرح. فاستعمل اللغة ذات الطابع التراثي القريبة من لغة المداح التي كان يستعملها في لغة الأسواق والحلقات الشعبية. فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفوس الجمهور؛ تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها. وتكسب الكلمة فيها حيزا زمنيا على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفهيا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة بأسلوب ملحمي، وهذا ما نلاحظه في كل كلام "القوال" والراعي والشخصيات الأخرى، وذلك بلغة شعرية مؤثرة تعبر عن الحدث الدرامي:

القوال:

أهَّانْ زينَةلبْناتْ ِهبَةالسْوالفْ سَالفْ العَدْرا .. سبْحانْ زارَعْ الزِّينْ
في طينْ صلْصالْسبْحانْ زارَعْ نفوسْ مْؤلفْ القلوبْ بَعْضْهالبَعْضْ حَنِيَّهْ
تحَيِّرْ مَنْ حُبْها عَقلي ماعَادْ مَلكي عَقليمَاتْ ..

[...]

القوال زينْ شْيُوخْ المْدينة مليَخْرُجْ مَنْ فَمُهْ غيرْ كلامْ الخيرْ
مايْلطَخْ كلامُهْبْعَارْ ويْدنْسُهْبْغيبَهْ، مليَهْدَرْ بكْلامْ الفُجَارْ
مايْوسَّخْ لْسَانُهْبنْميمَهْ، ما يْنْسى قلْبْ الجارْ،
لسانهمَنْ لْسانْ قوْمْ المدينة،
ولْدْفخْرْ الدارْ امْربي، شاربْ مَنْ أخلاقْ العَزْ .. امْعبّي
كَالِي منْ غلةْ المَلة، وتابعْ درْبي،ودرْبْ جَدي مْصَفي شْرْبي
اللّي باقيهْ... الدُرِّيةبْقُرْ آبي.. مْحَافظْ على العَاهدْ، قايَمْوَ اجَبْ رَبي

[...]

راعينا كي العَادَهْ .. ما يْتغيرْ مايْتبدلْ رغم هْوالْ .. رغم مْحانْ زْمانْ
باقي وافي مْحافظْ على قْطيعْ الغنمْ بْروح حيَّهْ روحْ كفاحْ زمانْ
ما تعرف غشْ ما سكنتْها حيلةمْجرْدة من عاطفةالنفاقْ والخيانة
ذْربعْ ْ ْ بحْداهْ نسْتغلْ الهوى وما مْعاه

[...]

أصَّبري ياتَوَ ذْزة أصَّبري الجُوعْ والظلمةقْسَاوْ هاالمُسْتَقْبَلْ
نْسَاتْ عْصيرْ الشَّهْدَةولَوْنْ النوارْ خْطَر في بَالْهَابْابْ الوالي
شْهلتْ كرْمُوسَة منكرْمة المقامْ العَاليورْفيسْ الخالةعْوَ الي
أصَّبري يا توذْزة أصَّبري رَبي وحْدُه عَالمْ شْحالْصَبْرَتْ تَوَ نزَة
رَاهاخايْفَهْ منْ المُوتْ قبْلْالعَزْ اللِي رَاهْجَايْ والثْيَابْ اللّي رَايْحَهْ تلبَسْها
والتَفاحْ والنَّفاحْ اللِي رَاكْ ثْمَنيها بهْ

[...]

[1] -.رونالد جراي، بريخت، المرجع السابق، ص 81 .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ومع هذا جاءت العامية طيعة راقية بلا سوقية أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن عربية ملحونة ومنتقاة [..] تلك اللغة التي تسعى إلى تفصيح العامية اقترابا من اللغة الثالثة التي ينشدها الجميع فوق فضاء الركح، لغة الشعب النابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية، القريبة من الوجدان الشعبي المحلي.»[1] ويمكن أن يتحقق التقارب بين الفصحى والعامية كلما ارتفعت الثقافة المسرحية؛ بحيث يجب « الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية [...] إنها تجربة النزول باللغة العربية الفصحى إلى أدنى؛ لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية، والارتفاع مستوى العامية دون أن تكون هي الفصحى، إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله».[2]

يتضاءل الفرق بين الفصحى والعامية وتتبسط الفصحى نتيجة خروجها « لكتابة "الحياة مسرحيا" وتحولها إلى لغة منطوقة، لغة للتعامل بين الناس في الأسواق وفي العمل وفي الندوات والمؤتمرات وغيرها. فتتداخل مع العامية وتصير من ثم حيَّة متحركة غير جامدة؛ وبذلك تفقد الأطر البلاغية القديمة الجامدة، وتصبح العامية في إطار ذلك قريبة من الانضباط، حيث تفقد سيولتها، ويرتفع مستواها نتيجة لاستخدامها في الخطاب المسرحي وسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة وفي الأحاديث الملتزمة بقضايا معينة. »[3]

يتضح من هذا « أن وجود اللغة الثالثة يعد من أهم وسائل التقريب بين الفصحى والعامية، لأنها اللغة العربية السهلة والميسرة التي يفهمها العامة والخاصة، ووجودها في المجتمع مع الالتزام بضرورة أن ترقى لتقترب من الفصحى ولا يندرج في مصطلحاتها وألفاظها مصطلحات أجنبية إلا ما عرّب منها، سيساعد على استيعاب أشكال الحضارة الحديثة وجوانبها الاجتماعية والاقتصادية والفنية، ولكنني أرى في النهاية أن اللغة الثالثة التي أقصدها ليست لغة بجانب اللغتين الفصحى والعامية قائمة بذاتها، بل هي لغة تستند في أسسها وضوابطها على اللغة الفصحى، مما يؤدي إلى وجود فصحى واضحة ومبلغة لمضمون رسالتها، فاللغة الثالثة المقصودة عندي هي الفصحى في ثوبها السهل الجديد الذي يكون في متناول الجميع. »[4]

والواقع أن هناك لغة عربية فصحى واحدة ولهجات محلية وليست لغات محلية متعددة، لهذا يجب الارتقاء باللغة الفصحى باستخدامها وتبسيطها بعيداً عن الحذلقة.

يتجلى من خلال هذه النماذج التي جاءت على لسان "القوال" و"الراعي" وأحد المقنعين (الخروف) أن المؤلف استعمل لغة شعبية في قالب شعري مقفى بأسلوب محكي، تجعل من المتلقي يتابع الأحداث، ويفهم معناها.

الراعي: واشْ دْقَدَمْ لْتَدَرْتْ بيتي الْمجْروحْ الْمفْضُوحْ الْعَاري السْطوحْ

---

[1] - عثمان بلود، تجربة اللغة الثالثة في المسرح الآيرادي، مداخلة في الملتقى الوطني الثالث حول واقع الممارسة المسرحية في الجزائر، جامعة الجيلالي اليابس، أيام 10، 11 و12 ديسمبر 2004، منشورات المسرح الممتاز، سيدي بلعباس، مارس 2005 .

[2] - توفيق الحكيم، مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر1981، ص 158.

[3] - عثمان بلود، تجربة اللغة الثالثة في المسرح الآيرادي، المرجع السابق.

[4] - عثمان بلود، تجربة اللغة الثالثة في المسرح الآيرادي، المرجع السابق.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

[...]
غُصْنْ الدَّفلة .. اللّي بْقى مَنْ مْروجْ الـ
المغْروسة فيزْمانْ الوحْلْ المحْروسَة .. بْقبّة لمرابط الفَحَلْ
[...]
فانِي عُمْري تْعبْ فْناهْ منْ قبْلي مَنْ جَرَّبْ
تْرابْ الأرض يَطْويني يْضمْني كِما تْضمْ لمّيمَلوْ ليدْ هالصدْرْ هاتْقرّبْ
حُبْ التْرابْ في جُرْحي يَدْفعْني نَحْيا عُمْري تْغنيهْ
نشْعُرْ لمَّا تْقدمْ للتْرابْ دمّي
نشْعُرْ نارْ في ذاتي تحْرقْ نَتْعَبْ
ومنْ تعْبي وتعْبْ خُوتي يبْني الناسْ الأساسْ
ومنْ تعْبي وتعْبْ بُويا أشْحالْ تغذى الملْهوفْ
السارقْ المارقْ ودقْ السيف في جسْدي
وشربْني وشربْ بُويا وخُويا قطرانْ الخلْ
وفي ترابي تْربعْ، منْ عنْدي مجْده صنعْ
مسْكينْ مطْعُونْ مسمومْ مذبوحْ مْرَصَصْ مْغرّقْ
مَصْلوبْ مْحَرّقْ مشْنُوقْ مْعلقْ
باشْ نبْقى أنا راسي مرْفوعْ
[...]

الخروف: رعينا خدامْ وسيدْ الرَّعْيانْ وخَدمْتُه شْريفَهْ
رعينا خدَّامْ حْزَامْ .. منْ بزُولْهْ أمهْ رحْمَهْ
راضعْ منْ عْروقْ الأرض الفَحْمَهْ شَاربْ من طينْ تُرْبَة الوحْمهْ
شارَبْ أخلاقْ الطهرْ كَالِي مَنْ عْسلْ النَّحْلهْ
خُبْزْ أسْمَرْ ومَنْ عُودْ النخْلهْ مْجرَّبْ

كتب عثمان بلود تراكيب هذه الآيرادية بالعامية الطيعة، تلك اللغة التي تسعى إلى تفصيح العامية التي ينشدها الجميع فوق فضاء الركح، إيمانا منه بأنها لغة الشعب النابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية، القريبة من الوجدان الشعبي المحلي.

يتعامل عثمان بلود مع اللغة في آيراديةأهَّانْ كوسيلة للتراث الشعبي ومحاكاته للغة الحكايات والأساطير الشعبية التي كانت تروى على شكل خطاب في قالب شعري ملحون من طرف المداحين والقوالين في الحلقات الشعبية حتى كانت تقام في الأسواق والساحات العامة، فكانت هذه اللغة التراثية الشعبية بالنسبة له معينا لغويا ثريا، وتمكنه من صياغتها في إبداعه المسرحي، كما أنه تفاعل مع هذه اللغة بطريقة حية وقف من خلالها على جوهر الأداء المسرحي عند شخصية القوال.

لقد سعى الكاتب جاهدا باحثا عن لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في عمق التقاليد الثقافية الشعبية والمسايرة للعصر. كاستخدامه للشعر الملحون المنقول عن عبد الرحمان المجذوب مجسدا هذه اللغة الشعرية الشعبية لتنطق على لسان شخوصه المسرحية فنجدها في "مونولوج" القوال:

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

القوال أجْبدْ يدكْ مَنْ جيبي المَقْعُورْ باقي نابَحْ
طامعْ فالمقْهُورْ كاشَفْ المسْتُورْ
ضاربْ تقولهْ حَارَبْ مَلْهُوفْ سَالبْ
كَالبْ مْعمّرْ مْطمّرْ مَخْطُوفْ
(ياويحْ منْ طاحْ في بيرْ وصْعبْ عنه طْلوعُه
فرْفرْ ماصابْ جنْحينْ بْكيوْ سالوْ دْموعُه)[1]
[...]

الراعي: سبحان الله ...
عيني مارات اليوم النْسا(ء)

القوال برفقة المهرج لبليش

القوال: سوقْ النْسا(ء) يا راعي سوقْ بلا سْلاعيي
سوقْ هدْرهوتَهْراسْ ورد بالك من ضربة الفاسْ
(سوقْ النْساسوقْ مطيارْ يا داخل رد بالك
يْوَرِوْ لكْ مارْبَحْ قنطارويدِوْ لكْ راسْ مالكْ)
يا البليش.. الخلوة امْلاتْ اليوم غابة البلوط

اعتمدت آيرادية أهَّانْ على لغة تراثية سهلة الفهم، توحي برموز ودلالات أكسبتها جمالية جديدة في الخطاب المسرحي وصياغة المسرحية.

هذا المبدأ الجمالي الذي يستعيد فيه المؤلف لغة الخطاب الشعبي ليدخل عليه تطعيمات من فضاء التراث الشعبي وطاقات القوال التبليغية، فهو يتعامل مع اللغة في خطابه المسرحي كأداة تراثية منقولة من فضاء الحلقة، وأغاني الملحون الشعبية، وأقوال المداح الشعرية لتجسيدها في النص المسرحي.

كما أراد من خلال استعماله اللغة العامية الشعبية، تقريب خطابه المسرحي من الجمهور الشعبي، وإدخاله لمجموعة من المقاطع الغنائية الشعبية المعروفة، التي يتفاعل معها الجمهور مثل المقاطع الغنائية، التي تتردد طيلة الآيرادية:

القوال أجْبدْ يدكْ مَنْ جيبي المَقْعُورْ باقي نابَحْ كالكَلْبْ المَسْعُورْ
طامعْ فالمقْهُورْ كاشَفْ المسْتُورْ ضاربْ تقولهْ حَارَبْ مَلْهُوفْ سَالبْ
كَالبْ مْعمّرْ مْطمّرْ مَخْطُوفْ
[...]

لعابين الدارة: عارفهْ مباركهْ يا ميمُونهْ حنَّهْ.. حنَّهْ أعْطيني شْويَهْ .. دُوزْ لدارْكُمْ
دُوزْ لدارْكُم .. يطْلعْ مْراحْكُم بالمالْ والرْجالْ .. الشْيَاخْ والكْبَارْ
أمَامَا أعْطيني شْويَهْ .. الله يبارَكْ لكْ في أوْلادَكْ !
[...]
مَوْسمْ آيرادْ زْرَادْ وعْيادْ .. فرحَه لقْيَهْ وجْوادْ
أيا لقْيرهْ .. فاطمة حُلي البابْ الخيرْ جا .. وجا للأحْبابْ

[1] - أنظر كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجذوب، شرح وتصنيف نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية، الجزائر، ب ت.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أطاحْ الليلْ ..وينْ ذباتوا ؟عذْذْ خيرَة لعْشـ
راحْنا جينالكُمْ حُلُوا بِبَاذْكُمْ

[...]

القوال : لقمْرهْ لالاهْ .. فيغْياماكْ ولّيْ
لعابين الدارة: صاحْبي رَاهْ يْجي وسلكُه يا ربي
القوال: ياالتسْريحْ ذْيالِي
لعابين الدارة: طْلَعْ للْجبَلْ .. وياالتسْريحْ ذْيَالي

تعتبر لغة المؤلف لغة احتفالية جماهيرية « فاللغة في النصوص المسرحية الاحتفالية لن تعتمد على الكلمات، بل ستعتمد على جميع مفردات العرض المسرحي، بحيث تصبح الاحتفالية كلها لغة والاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر/ القصة) ومن لغة اللحن (الغناء/الموسيقى) ولغة الإشارات (الحركات/ الإيماء). وهي لغة جماعية تراثية شعبية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية».[1]

تظهر جدوى هذه الكتابة اللغوية الشعبية؛ أولا في تأكيدها على مَسْرَحَة وأدْرَمة التراث الآيرادي، ومن هنا أصالتها، ثم جعلها لغة درامية فعالة، يمكن لهذه الفعالية أن تقاس بالنظر إلى تجربة "التأليف الجماعي" الذي كان يساهم فيه المؤلف في عديد التجارب التأسيسية للفعل المسرحي الآيرادي.

تكون هذه التجربة قد ساهمت في العمل على قبول والتصنيف الممكن للغة العامية الدارجة كلغة وطنية كلما اعتبر دورها كمرب للحس الشعري الشعبي، والخيال السردي، ولتذوق حكم الأيام وأمثالها أولوية أساسية لكل مطالبة بالتراث الشعبي الثقافي الجزائري.

[1] - محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح الاحتفالي، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، وزارة الثقافة، مصر 1994، ص 24 - 25.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الثاني
البناء الركحي لآيرادية أهّانْ

المطلب الأول:- آيرادية أهان بين توظيف الطراز المسرحي والآيرادي.
المطلب الثاني:- الآليات السينوغرافية في آيرادية أهّان.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يعتبر راسم الحركة المسؤول المباشر عن تركيبة الشكل وحركة الأشياء، وهو يعتمد أساسا على ممثلين وعلى وسائل فنية خاصة وظفت لخدمته. ويساعده صانع ملحقات مختص ومصمم أزياء خاص. وتتبع خصوصية كل منهم من طبيعة مساهمته في العمل، بل إنها تعتبر عضوية لأن التأثير الكلي ينبع منها أصلا. وبالارتكاز على هذه الخصوصية يصبح في إمكان راسم الحركة تطوير كل العناصر الفنية مجتمعة لخدمة العرض.

صنع المهندس بخشي بن علي، راسم حركة آيرادية أهَّانْ عملا فنيا، حيث وقف عند الدراسة الدقيقة لكل تفصيلة ولكل حركة ولكل سكون ولكل كلمة ولكل صمت، وكان جهدا مبذولا لخدمة هذه العناصر- كل منها على حدة - ولخدمة وحدة العرض كله.

يعد بخشي بن علي من المسرحيين الواعين بالتكنيك الدرامي القادر على جذب الجمهور إلى ما يدور فوق فضاء الركح فكرا وحركة. وتظل الحركة الآيرادية أهم ما في هذا العمل الذي قدم من خلالها جهدا سيكولوجيا، حيث تخضع أجسام الممثلين إلى رسم أنيق للحركة الجسمانية وصدق أداء، يغرق الممثلين وفي انفعال متواصل على فضاء الركح.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول :- آيرادية أهان بين توظيف الطراز ا

آثر راسم الحركة أن يقدمأهَّانْ كما هي في تسلسلها الأدبي من السهل يستعرض ظروف القرية بسورها العالي ثم ثلاثة أطوار في كل منها لوحتان ولوحة ختامية، دون أن يخل بالبناء الدرامي أو يعدل في المكانين الذين وقعت فيهما الأحداث.

غلب على رسم الحركة الطابع شبه الملحمي، فلقد بنى راسم الحركة فلسفته الإخراجية على أساس أنها مسرحية شبه ملحمية أو شبه درامية؛ فنظم المجاميع وخطط الحركة ووزع الحوار بين الركح والقاعة واستخدم المجموعة الغنائية وأزال الديكور الطبيعي. كما أضاء المسرح في بعض الأحيان إضاءة كاملة، وأظلمه في أحيان أخرى ظلاما كاملا.

وبهذا أراد راسم الحركة أن يوفي الطابع شبه الملحمي لهذه الآيرادية، وأن يؤكد طابعها شبه الدرامي على السواء ولكن هل أكد هذا الجانب كذلك؟

أكد راسم الحركة فعلا طابع الشّبهية بين الملحمية والدرامية لأنه احتفظ في الأداء التمثيلي بالطابع الدرامي الخالص. فقد كان الأداء اندماجا كاملا ودعوة إلى الاندماج، والمشاركة الانفعالية أساسا، على حين أن الأداء الملحمي، هو دعوة إلى التعقل أساسا. ولهذا جاء الإخراج خليطا من الإخراج الملحمي والأداء الدرامي. وهذا دعوة للتأمل في طبيعة العلاقة بين الموضوع والمضمون من ناحية والشكل من ناحية أخرى، دعوة لأهمية الترابط والتداخل بينهما.

استطاع المخرج أن يعبر بالنص إلى العرض الآيرادي باستخدام طابع الشّبهية والأسلوب التعبيري في الإخراج بكل ما في هذا الأسلوب من ألوان الديكور الحادة وبذوق ووعي وأنغام موسيقية وحركة الأداء، من خلال حوار دافئ حاول الإخراج أن يكسبه حيوية بالإيقاع السريع والحركة المتدفقة.

تمكن راسم الحركة بوجه عام، أن يرتفع بالنص دون أن يعلو عليه.فحوّل الكلمة إلى آيرادية مليئة بالحركة. حركة الأبطال وحركة المجاميع بل وحركة الموسيقى والإضاءة. ومن جهة أخرى وفق راسم الحركة في تجسيد نصأهَّانْ على فضاء الركح، وإن عمد إلى ترجمة أحداثه إلى واقع فرجوي، كما وفق في رسم الشخصيات وتحريكها فوق الركح.

أولا:- توظيف الطراز المسرحي:

امتازت آيراديةأهَّانْ في عرضها بقوة عناصر الدراما الأساسية، سواء الكلمة أو الحركة أو الموقف على امتداد العرض، والتي رفعت بالعمل إلى مستوى النضوج الفني في الوقت الذي حافظت فيه على الحد الفاصل بين الكوميديا والتراجيديا وبين لون ثالث هو ما يسمى بالتراجي ـ كوميدي أو الميلودراما.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

1- طريقة "الفلاش باك" في آيرادية أهَّانْ :

استفاد راسم الحركة من ثقافته المسرحية في استخدام طريقة الفلاش باك التي أشار إليها الكاتب في إرشاداته في اللوحة الثانية من الحركة الثالثة للطور الأول:

نفس الحوار يدور عند مشارف سور القرية العظيم – باستعمال تقنية الفلاش باك – في العمق الأسفل من الركح، بين أهان وزوجها العيد

العيد: عْييت وعييتك مْعايا مليتْ ومليتي مْعايا
الليلْ والظلامْ كفرت بخدمة اتّحْمال وعيشة الحمّالة

أهَّانْ : بشيء من الحنان

ما اظْنش تبقى على هذا الحالْ
أخرجْ يا **العيد** اتهنى واتْهني امْعاك أهَّانْ
فَكَرْ في المهدي ومصير أيامُه

العيد: يقبل عليها وبلهجة واثقة

قررت نخرج مَنْ سَجْنْ اتّحْمالْ
نردْ العَرَبْ للمَجْدوبْ ونحقق حلم أهَّانْ
الحلم اللي يزيد مع المزيودْ الجديد .. مع المهدي

أهَّانْ : مع نجمة
العيد: لازم المهدي يعيش فالشمس خارج الظلمة
أهَّانْ : لازم النجمة تعيش في نور النهار ونوار الربيع
العيد: الحب اللي اجْمعنا ياأهَّانْ أقوى من الظلمة

ولما ربي – إنشاء الله – يرزقنا بصبي

بعيد على حياة التّحْمال

اهتدى راسم الحركة في إظهار **سور** القرية العالي على شكل خلفية تستعمل كستار خيال الظل، تدور فيها تقنية "الفلاش بك"، سور القرية العالي ذي الخطوط المتنافرة السوداء والبيضاء. ولعل الأسود والأبيض كرمزين للخير والشر كانا أكثر وضوحا وتأثيرا.

2- مسرح الظل:

استعمل راسم الحركة طريقة "مسرح الظل" على صورة ثابتة في لوحة "الولادة" للمزج بين الصور كقاعدة والحركة كإيحاء وتعبير، بحيث يرى الجمهور "مسرح الظل" على صورة ثابتة لحركة الولادة تُظهر - على ستارة خيال الظل البيضاء - شبح شجرة البلوط العملاقة وصورة صخرة الولادة. شجرة البلوط تكبر وهي تضاء بفعل تقنية إضاءة خيال الظل، نرى خيال تَوَ دْزَة ممسكة بأهَّانْ في حركة الولادة العسيرة يرتفع ألمها ...

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

3- صوت الصدى Play back:

استخدم المخرج في إبداع خلفية درامية شاعرية متعددة الألوان والظلال. كما استغل قدرات الممثلين الذين كانوا ينتقلون بشكل تواصلي فوق الخشبة الركحية تقاطعا وتداخلا وتلولبا. ووفق كذلك في استخدام لغة الجسد التمثيلية التي يدعو إليها ستانيسلافسكي. وتحضر في آيراديةأهَّانْ بعض التقنيات المسرحية كالمسرح داخل المسرح وتكسير الجدار الرابع بالمفهوم **البريختي**، واستخدام مسرح القسوة كما عند **أرتو**، واستلهام المسرح التجريدي، والاشتغال على الأقنعة بطريقة وظيفية. كما تحضر الإضاءة لترسم مع الأصوات لوحات درامية من خلال صوت الصدى Play back .

ثانيا:- الفضاء المسرحي بين الدرامية والاحتفالية الآيرادية:

1- الفضاء المسرحي الدرامي:

ابتكر راسم الحركة المسرحية المستويات الركحية وألوانها، فهو - بتسييره لفضاء الركح - أصبح مهندسا معماريا ينظم الفضاء في كل هرموني واحد. وكان الشيء المهم في تسيير الفضاء المسرحي - من خلال رسم الحركة - هو إنشاء الانسجام بين مواد الصورة التي أبدع منها راسم الحركة ذخيرة ضرورية من الأدوات الدرامية (سينوغرافيا) وجسم إنساني (ممثل) وسطح مستوي (الركح) التي تتحرك عليها هذه الأجسام. وتمثلت مهمة راسم الحركة في جمع هذه المعطيات وتركيبها على نحو ينشئ فيه نتاج فني منسجم يسمى الصورة المسرحية. فطريقة راسم الحركة في تسيير الفضاء المسرحي كانت قريبة جدا من طريقة المهندس المعماري.

ووجد المخرج ممثلا يستطيع أن يجعل من جسمه تمثالا يبعث الحياة في الأحجار الميتة (الشخصيات) ويبدع قاعدة دعم التمثال (تقنيات التمثيل والبلاستيكا والحوار) للجسم الحي.

قسم راسم الحركة الفضاء الحركي إلى ثلاثة فضاءات هي:المناطق والسطوح الارتفاعات، لتمكين الممثل من التعبير عن أداءه الكلي وفي كل المستويات. كما استطاع أن يقسم هذه المستويات إلى ثلاثة أجزاء معينة بخطين وهميين متوازيين يقطعانه من أسفله إلى أعلاه، وعموديين على خط مقدمة الركح. كما وظف في رسم حركته أقسام الركح ستة التي تسمى بالمناطق وهي (أسفل اليسار وأعلى اليسار، أسفل الوسط وأعلى الوسط، أسفل اليمين وأعلى اليمين وبالإضافة إلى ذلك يمكن إضافة مواضع أخرى وهي (وسط وسط ووسط اليمين ووسط اليسار) وتقع هذه المواضع بين المناطق الرئيسية.[1]

[1] - هناك من يقسم المسرح إلى تسعة أقسام على هذا الأساس.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

2- فضاءات الحركة المرسومة الآيرادية:

ينقسم فضاء الحركة المرسومة إلى ثلاثة فضاءات: أولا: فضاء النص المكتوب، وثانيا فضاء التصور المحقق بواسطة النص الفعلي، وثالثا: فضاء الركح المجسد بالحركة والحوار والمنظور.

تنقسم الآيرادية - عند دراستها- إلى جزئين مختلفين: **الجزء الأدبي** وهو الخاص بالتأليف وكتابة المسرحيات والحوار والحوادث. و**الجزء البنائي** وهو الخاص ببناء الآيرادية وما يقدم فيها من مناظر وتمثيل ورسم للحركة. والمسرح الآيرادي مفتوح على فضائين:

أ - فضاء مساحات العرض على الطريقة الآيرادية أو الفضاء الآيرادي الاحتفالي، أي علامات في طريق رسم الحركة لا يمكن إغفالها أو الحياد عنها، إذ أن هذه العلامات إنما تميز فترات معينة بعروض معينة لها طابعها الخاص في تطوير مدرسة فنية في التمثيل وفي الإخراج. وينقسم فضاء مساحات العرض الآيرادي إلى:

ب- الفضاء الضيق أو الداخلي أو فضاء "تدرت"، والذي يتمثل في مضايفها أو أفنائها التي تقام فيها العروض واللوحات الآيرادية الحية، كمشهد سليمان قريدا والمشاهد التاريخية وخاصة مشهد سقوط اللبوءة ومشهد الولادة. كما يلقى فيها الشعر ويتم فيها الرقص والغناء والأناشيد الدينية وسرد القصص والحكايات. فليس - هناك - في فضاء "تدرت" مقاعد بالمعنى التقليدي،[1] إذ يجلس بعض المشاهدين على الأرض والبعض الآخر يبقى واقفا. وحين يبدأ العرض يكون الممثلون منتشرين في المكان ثم يتجمعوا تدريجيا، ويتحرك بعضهم بين المشاهدين هامسا بأبيات أو بكلمات وإشارات سرية.

لم تكن العناية الموجهة إلى المعمار الفني الخالص في العرض الآيرادي، بل اتجه الاهتمام إلى أن يكون الإطار رحبا ومرنا، بحيث يستوعب الرقصات والأغنيات الشعبية التي يتعلق بها الجمهور، وهي استعراضات لتقاليد الناس في الأغاني والموسيقى والأزياء.
لا شكّ أن كلّ مجتمع محكوم بظروف عصره الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤثر في صياغة عاداته وتقاليده وفنونه.

- الفضاء الشاسع أو الخارجي أو فضاء الساحة، ويتمثل فضاء الساحة في حمى الولي الصالح والساحات والشوارع والأزقة التي تعرف مجريات آيراد الخارجية، كمنظري الاستعداد والانطلاقة ومشهد إشعال النار ومشهد لعلام ومشهد البصيلة... بحث تؤدى العروض الاحتفالية الآيرادية في الطرقات وأماكن التجمع السكاني، ويكون الممارسون كلّهم من الذكور باستعمال الأقنعة وأصناف الشّعر الطويلة من الصّوف المصبوغ أو الدّوم المنسوج والماكياج الذي يُعمل لبعض الشخصيات من قبيل الشياطين والقرود والمعز والأسود.

[1] - ما يسميه عبد الغفار مكاوي: ملاعب التمثيل في كتابه: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1971، ص16.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ب - فضاء الركح المسرحي الإيطالي وقابلية مسرحة الدراما التي تجعل من النص الآيرادي مسرحا الأرسطوطيليسية.

يجب أن يستقي مفهوم الحركة المرسومة في المسرح الآيرادي - كذلك - أسسه من البنية المسرحية وقوانينها التي وضعها أرسطو وطوّرها فيما بعد مسرح الطريقة الإيطالية، والتي رسّخت ما يعرف بالمسرح الدرامي.

لا يمكن بأية حال من الأحوال إنكار سحر المسرح وتقنياته على الآيرادية، إذ هي المعين الأول على إظهار أعماق الفن الآيرادي والجدية في الأداء التمثيلي، وهي التي قوّت من الآيرادية وطورتها:

- من خلال قوة الغليان الدرامي التي تبعثه في الممثل والجمهور معا.
- ومن خلال الإخصاب الذي تحتويه الآيراديات والثروة الفكرية التي تزخر بها.

أفادت تقنيات المسرح الآيرادية إفادة كبيرة إذ فتحت المجال لفرق كرنفالية للاحتكاك بالفن المسرحي، فضلا عما استفادته هذه الفرق من التجارب العميقة التي احتوتها هذه التقنيات المسرحية. مما أكسب أعضاء الفرق خبرات شخصية بحتة عادت على الممثلين بالنفع الكثير، إذ تعرضوا نتيجة دراسة المسرح للقيام بشخصيات تاريخية عظيمة وأحداث هامة وتعرفوا على سلوك كثير من الملوك والقواد والعظام فضلا عن دراساتهم للحقيقة التاريخية التي تقوم المسرحية بعرضها على الجمهور.

ثالثا:- توظيف الطراز الآيرادي في أهَّانْ :

تندرج آيرادية أهَّانْ ضمن الاتجاه الاحتفالي، وقد اشتغل فيها راسم الحرمة على التراث الشعبي من خلال تحبيك عقدتين: عقدة رومانسية وعقدة اجتماعية ذات طابع سياسي وطبقي. كما استعان المخرج بعدة تقنيات مسرحية كفن الحلقة ومسرح المقهى أو السامر كما عند سعد الله ونوس، والاشتغال على نص ديوان عبد الرحمن المجذوب على طريقة الطيب الصديقي، وتوظيف الذاكرة الشعبية الجزائرية بأزيائها وماكياجها والإكسسوارات الوظيفية.

ضمَّن المخرج عرضه الدرامي مجموعة من الأشكال المسرحية الآيرادية الفطرية كمشهد الولادة، وتوظيف "رقصة العلاوي"، واستخدام أغاني "الصف". وتوظيف الذاكرة الغنائية والأدائية السنوسية والتوظيف الفني الذي يقوم على استقراء الذاكرة و"ما قبل المسرحية" وتشغيل التراث الثقافي الآيرادي بمنطقة بني سنوس.

ينكشف المشهد المظلم عن خيمة في وسط المسرح. ينفتح سحاب صغير في أسفل الخيمة ويظهر منه بالتدريج جسم أشبه ما يكون بالدمية سرعان ما يخرج بالكامل، يتحرك ويصرخ كالطفل الوليد، تظهر "أهَّانْ " يلي ذلك مخاض وولادة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

1- الأقنعة والتنكر في آيراديةأهَّانْ :

تمثل الأقنعة أقدم العناصر الأساسية في العروض الآيرادية. بل إنها تكاد تولف العرض بأسره. وتقتضي سيكولوجية القناع التعرف على عضلات الوجه وضبط وظائفها من أجل إبراز الفكرة المستهدفة، كما تساعد ألوان الماكياج الممثل على ضبط مزاج الشخصية وسماتها المتميزة.

يعطي القناع في المسرحية تعبيرا موضوعيا لما وضع من أجله. ويعتبر القناع أو عملية التنكر فنا قائما بذاته يسمى فن تخطيط الوجه. وبما أن تعبير« الوجه هو مرآة آلياتنا السيكولوجية» [1] يعرض الحساسات العميقة، فإنه يجب الاعتناء به من قبل **منجز ماكياج** مختص - ذي ثقافة فنية متميزة تتوفر على معرفة الرسم والنحت وصنع الأقنعة والشعر الاصطناعي - يحرص على إبراز عواطف الشخصية الداخلية.

يهتم فن القناع بتنكير الوجه عن طريق التنكر وكذلك الرعاية بالصوت وتكبير الفم وتضخيم الأنف وتطويل الأذنين. وتعتمد القواعد الأساسية للتنكر على جزئيات الوجه - الذي كان دائما وما يزال - العضو الذي يستطيع أن يعبر أكثر وأعمق تعبير عن الأعضاء الأخرى، وهو بهذا يصبح في العصر الحديث - عصر علم النفس - مرآة النفس والداخل، فمن خلاله وعن طريقه يمكن أن نكشف ما قد تخبئه نفس بشرية أمام نفس أخرى.

لازال المسرح يؤثر لأنه ينقل ويصور الأحداث التي تمر بالإنسان ومن ثم يقوم الممثلون بالحلم بها أو تخيلها ثم العيش فيها والقيام بتمثيلها. « يرتاد الجمهور المسرح ليشاهد فن الإنسان. ولكن أي فن هذا الذي يظهر على المسرح كما هو عليه في الحياة. الجمهور ينتظر أن يقدم له إبداع وأداء ومهارة وفن، فيقدم إما حياة أو تقليد أعمى لها. ألا يكمن معنى فن الإنسان - على المسرح - في أن يخلع هذا الإنسان عن نفسه أردية البيئة، ويختار لنفسه قناعا وثوبا مسرحيا فيزهو أمام الجمهور، تارة بتكنيك الراقص وتارة بتكنيك مدير مكائد في حفلة تنكرية ؟ ومرة بفن عبيط من الكوميديا الإيطالية القديمة، وأخرى بفن الحاوي؟ » [2] وإذا ما وضعنا قناعا على وجه ممثل، فإن هذا يعني أنه استبدل بوجه آخر تماما، ثم الحدث نفسه الذي يصدره ويتصرف به الممثل على فضاء الركح، إنما يأتي من عمق قناع الشخصية. لذلك فإن التنكر أيضا يؤثر فيه ويزيد من ضخامة وقع الحدث وتأثيره، فالقناع يعتبر أقصى درجات التعبير في المسرحية.

القناع الآيرادي نوعان :

- قناع وجه الممثل: إذ يعتبر وجه الممثل (بالمساحيق أومن دونها) قناعا يستطيع الممثل رسمه في أي لحظة معينة من المسرحية عن طريق التحكم في بلاستيكا عضلات وجهه، وهو قناع حيّ.

---

[1] - Baisse Guy Et Jean Bodin, maquillages et perruques au théâtre, ed, librairie théâtrale Paris 1954 p 19.

[2] - مايرخولد فسيفولد، في الفن المسرحي، جزآن، ترجمة: شريف شاكر، دار الفرابي، الطبعة الأولى، بيروت1979، ص 197.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- قناع على وجه الممثل: يضع الممثل على وجهه ق
الحقيقة - قناع ميّت، إلا أنه بفضل فنه يستطيع أن
معينة، ثم يلوي جسمه في وضع يصبح معه هذا الميت حيا.

يرى الممثل في القناع دائما عنصرا ذا دور ثانوي في المسرح. فالقناع بالنسبة له هو ما قد ساعد ـ في زمن مضى ـ على تمييز طبيعة الدور وتذليل صعوبات الظروف السمعية. وتستخدم هذه الأقنعة في المسرحية لإبراز شخصيات مختلفة، كما أن الممثلين يضعون الأقنعة فوق وجوههم تلافيا لأي طابع فردي. فلقد كان مسرح القناع دائما مسرح عرض شعبي، وفكرة الفن التمثيلي التي تقوم على أساس تقديس القناع والإشارة والحركة إنما ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة "عرض شعبي"، وإن تطبيق مبادئ العرض الشعبي المقنع هو الحلم الذي يراود المشتغلين بالمسرحية.

تريد آيراديةأهَّانْ أن تنفذ إلى ما وراء القناع ووراء الفعل، إلى طبيعة الوجوه التي يبلغها العقل، إلى قناع الوجوه الداخلي، ذلك أن المسرح «لم يعد يكتفي بعرض صورة الواقع، وإنما يقدم صورة رمزية لهذا الواقع، وهذه الصورة لابد أن تكون مغرية، لأن العالم إذا عرض أمامنا بصورة غريبة، فإن هذا يدفعنا للعمل على تغييره.»[1]

2- الرقص في آيراديةأهَّانْ :

لما كان الرقص هو أساس الإشارة في المسرحية، فإنه يجب على الممثل المسرحي أن يتعلم أسس الرقص وأن يلتزم عند ممارسته لهذا الرقص بالقواعد والخصائص التي تنبثق من المسرحية نفسها.

وظف المخرج الرقص الآيرادي من خلال حركة جسم الممثلين في المجال الإيقاعي، فكان بمثابة موسيقى للمشاعر.

ظهرت لغة الرقص في آيراديةأهَّانْ عندما يفقد الحوار قوته التعبيرية. كما يعتبر الرقص المسرحي امتداد فني للتعبير الذاتي الذي يتم من الخلال الوضع الجسمي والإيماءة وارتقاء ليونة الجسد واللياقة البدنية الكلية الانكماش والتمدد.

إن العرض الجماعي في رقصة الربيع الآيرادية التي تقوم بها النساء، تعبير فردي عن المشاعر التي تتولد عن الإحساس بالربيع. وأن الراقص الجيد يستطيع أن ينقل إلى الجمهور كل معاني الربيع.

استطاع الإنسان البدائي بغريزته أن يتوصل إلى الرقص وذلك بدوافع عديدة منها إفراغ شحنة الطاقة وتجسيد بطولته والاحتفال بالقنص، وكانت الرقصات البدائية للإنسان الأول تتضمن حيوية الرقص دون أن يكون لها طابع الفن.

لهذا نجد اختلاطا في العناصر والمفردات داخل رقصات الشعوب البدائية التي كانت تضم إلى جانب المحتوى الدرامي الموسيقي لمشهد الاحتفالية، فنونا أخرى كالرقص

[1] - نسيم مجلى، مقدمة الترجمة العربية لكتاب بريخت لرونالد جاري، المرجع السابق، ص 31.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بأنواعه المختلفة الذي يعتبر وسيلة إيضاحية في تح
الغريزة، والرقص المتأسس على فكرة.

كانت تحتوي أغلب الرقصات على أبعاد شعائرية احتفالية ذات وظائف سحرية واجتماعية تحمل دلالات ورموزا تترجم عادات وتقاليد هذه الجماعات في خروجها إلى الحرب، ودعواتها في استنزال المطر والانتصار والابتهاج.

فإذا رقص الإنسان أو أبتهج بمعركة كسبها، وكان فعله صادرا في رقصه عن مجرد الغريزة، لم يكن رقصه ذلك من المسرح في شيء. ولكنه إذا رقص معبرا عن انتصاره في المعركة يكون فعله أقرب من الفعل المسرحي، ويعود هذا - في الحقيقة - إلى قربه من التعريف الذي يقدمه أرسطو في كتابه " فن الشعر" لفنون التقليد الثلاثة: الملحمة والمأساة والرواية الهزلية. إن هذه الفنون الثلاثة لا تقدم شخصياتها إلا في حالة الفعل مثلما لو أنها تعمل. ومن هنا نشأت الدراما لأنها تقلد شخصيات تعمل. إنه تقليد بالمعنى المجازي للكلمة (المأساة لا تقلد الناس بل تقلد الفعل). ويتحول مكان إقامة التسلية بفعل مشاركة أفراد القبيلة وانسجامها مع الحدث المروي إلى مكان ذي جاذبية خاصة يفصل ما بين المقدس والمدنس، ما بين المواقف التي تنتجها الحياة والمواقف التي تخلقها التسلية. ولذلك فإن اجتماع الناس في مكان عرض منظم يصنع الفرجة أو يؤلف العملية السحرية، لأن المؤدي من أفراد القبيلة يقدم لهذه المجاميع الأشكال التي تثمنها التجربة الخاصة المعاشة لكل فرد منهم.

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن المسرح في أبسط أشكاله اعتمد على الدراما الإنسانية الناجمة عن مواجهة الإنسان البدائي لقوى الطبيعة التي لم يكن يفهمها في بداية الأمر. وأن ظروف الحياة الشاقة التي عاشها قد جعلته يتحد ويتعاون مع أفراد قبيلته من أجل الحصول على موارد مشتركة للغذاء وللدفاع عن النفس. ولذا صنفت القبائل حسب أسلوبها في إنتاج الطعام باعتباره القاسم المشترك في الصراع من اجل البقاء، وبذلك أصبح لكل قبيلة تقاليدها وشعائرها الدينية وممارساتها الطقسية التي تضمنت بعض الملامح والعناصر المسرحية المتفردة.

أما الرقص، فلقد وجدوا فيه خير سبيل إلى استراق القلوب واستلاب الوجدان، وكأنما يريدون من خلال تعاطيهم للشطح تكسير القيود التي تربطهم بالأرض والناس والحياة المادية ليحلقوا في الأجواء الروحانية الصافية.

تشمل الآيرادية العديد من الرقصات داخل عروضها المسرحية. والسؤال المطروح هو كيفية تقديمها في إطارها الصحيح لاستكمال الشكل الاستعراضي للعمل. وكذالك يبرز تساؤل هام وهو كيفية تناول بعض المصممين للرقصات الشعبية داخل العروض المسرحية الآيرادية؟ فإلى جانب إبراز الجانب الاستعراضي، يجب أن لا يبتعد أصول تصميم الرقصات عن ما هو أصيل وحقيقي في البيئة، وكيفية استخراج وتركيب الجمل الحركية بشكل صحيح.

وهذا ليس دعوة للتوقف عن ضرورة التحديث في تناول رقصات آيراد الشعبية في إطار العرض المسرحي بل يجب أن يكون هذا بوعي وحرص شديدين لأن أغلب العروض

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

توثق وتحفظ في كراسة الإخراج كأرشيف، وهنا تكإلى المحفوظ لاتخاذه نموذجا أصيلا وغير مزيف.

لا يكتفي مصمم الرقصات، في مجال الرقص الآيرادي، بمحاكاة الواقع على خشبة المسرح بل عليه أن يتبنى من جديد في سياق جديد الجمل والحركات الراقصة في وحدة تكاملية وتكون الحركات الشعبية الأصيلة أساس وحدات العمل ككل ليخرج من إطار التكرار إلى مجال التعدد والتنوع.

أفرز الإنسان البدائي أشكالا إيمائية وحركية من خلال لغة الجسد كردود فعل لتحديات الطبيعة، وهذا يعتبر بحد ذاته خطوة أولى في مضمار الرقص. كما أن هنالك مشابهات ومقاربات كثيرة تجمع الحياة الاجتماعية بالممارسة المسرحية، تجمع ما بين الفعاليات وفن التمثيل الدرامي.

إن العثور على هذا النوع من المقاربات والهيئات المسرحية ليس بالمستحيل أو المتعذر خصوصا عندما نلقي نظرة على حياة مجتمعات ما قبل التاريخ التي كانت تستمد قناعتها بوجودها من هذا النوع التمثيلي شبه الخرافي. لقد اعتادت هذه الجماعات على محاكاة العالم بالرقص والغناء وفن الحكاية وبعض الممارسات البهلوانية التي يمتزج فيها الواقع بالخيال، الاجتماعي بالمسرحي فتعطي جملة رموز وإشارات تشخيصية تعبر عن انصهار الفرد بالجماعة والجماعة بالفرد.

يعتقد العديد من الباحثين أن الرقص ظاهرة كرنفالية واحتفالية، ارتبطت منذ القدم بالطقوس والاحتفالات الدينية المخصصة لمواسم الزرع والحصاد والحروب[1] . كما يرى آخرون استعماله كطقس ثم كفنّ، ذلك أن الإنسان ميال بالفطرة إلى التعبير بالجسد والإيماء. وفي هذا الصدد، يتحدث **عباس الجراري** عن الرقص الأمازيغي قائلا بأنه « يعتمد إيقاعات معينة يكاد في حركاته وحلقاته يقترب من المسرح، كما يقرن بصناعة الدمى والتماثيل واتخاذ الأقنعة والرسوم. وهي كلها تدل على وجود فن يتوسل في تعبيره باللغة والتشكيل.»[2]

وفي منطقة بني سنوس وبني هديل بتلمسان لا يكاد يمارس الغناء إلا وورد فيه الرقص الذي هو تعبير رمزي عن حاجات الإنسانية إلى التآزر، والإبقاء على العلاقات الاجتماعية.

يشخص الرقص عند "لاعابين الدارة" باعتماد صفين متقابلين وجها لوجه بحيث يقترب الصفان بخطى وئيدة، وعلى إيقاع الدف. تتم الحركة جانبيا من اليمين نحو اليسار في إطار دائري مع ضرب بالرجل الواحدة على الأرض، وكل لاعب راقص يملك دفه الخاص، مع ارتباطه بالحركات الجسدية، التي تتراوح بين مد وجزر، بل إن الجسد لا يوهن من رعشات أو حركات الأطراف، وعليه، لا يعدو هذا الرقص ن يكون بناء حركيا

[1] - أنظر مثلا: ألكسندر هجرتي راب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص ص: 457-469.
[2] - عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، المرجع السابق، ص 174.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لفضاء سيكولوجي يسمح بعدم التردد أمام المتلقي ال
تكمن أهمية الحركة.

تتمسك الآيرادية بالرقص لأنها تعتبره أداة فعالة في تحقيق الفعل الآيرادي. ومن ثم فقد غدا يمثل ركنا من أركان الفن الآيرادي، إلى جانب الدعاء والغناء والموسيقى.

وإلى جانب الرقص، تساهم الآلات النقرية بدورها في بلورة الخصائص الإيقاعية للأغاني الآيرادية. ويبدو ذلك جليا من وفرة هذه الآلات التي تصاحب الإنشاد وحركات الرقص، كالطبلة والدف والبندير لدى لعابين الدارة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني:- الآليات السينوغرافية في آيرادية أهَانْ

تتكئ الآليات السينوغرافية في آيرادية أهَانْ على خلفية كبيرة تستمد بنيتها الريف البدوية، كما تعتمد هذه السينوغرافيا على نقل مكونات العمارة الريفية التي تصور مخابئ التبن والحبوب والمخابز الحجرية والعمارة الأمازيغية التي تتجسد في المنازل الطينية المفتوحة الفناء.

تأخذ المفردات السينوغرافية التي تؤدي دوراً رمزياً على المسرح، خصائص وصفات وطبائع لا تحملها في الحياة العادية، فهي تخلق من جديد مغايرة لطبيعتها الأولي، كالممثل تماماً الذي يتحول على ركح المسرح إلى إنسان آخر، شاب إلى شيخ، امرأة إلى رجل ... كذلك الشيء الذي يستعمله الممثل في أداء دوره يمكن أن يعطي مدلولات جديدة لم تكن من قبل من خصائصه ومميزاته، فقد تتحول الستارة الزرقاء إلى بحر، والخيمة إلى سارية ويمكن أن يتحول شباك منزل إلى قضبان سجن، والأريكة إلى سرير والعصا إلى حصان.

أولا:- هرمونية تنسيق الفضاء:

يهتم السينوغرافي ويعنى بدرامية الصورة المسرحية، ليحتل مكانة تشكيلية درامية جمالية، ليخلق قطع حيوية تثير الإبهار والاستمتاع، ولا يشترط أن يكون مصمم الديكور سينوغرافياً، لكن يشترط بالسنوغرافي أن يلم بتصميم الديكور والفن التشكيلي، حتى أصبح السينوغرافي مساهماً في العملية الإخراجية.

تعمل السينوغرافيا بالمقام الأول على فن التنسيق التشكيلي وهرمونية العلاقات السمعية والمرئية بين مفردات العمل المسرحي. كما يعتمد السينوغرافي على العمق المنهجي والتنظير الفلسفي بجانب تعدد العلامات في سياق التطبيق والممارسة.

تغير العلامات السينوغرافية وظيفتها، وتنتقل من ناحية إلى أخرى محركة أشياء معدومة الحركة، ومتحولة من مظهر بصري أو دلالي إلى آخر. فقدرة العلامة المسرحية بصورة عامة، والعلامات السينوغرافية بخاصة، علي التحول هي طابعها الخاص، وبفضله نفهم لماذا يستطيع البناء المسرحي كله أن يتحول في أية لحظة.

من خصائص العلامات السينوغرافية، أيضاً، الميل إلى التعقيد، فهناك حالات يضطر المتلقي فيها إلى أن يجمع بين علامتين، أو علامات عدة لكي يكتشف المدلول المركب.

وتمثلت خاصية العلامات المسرحية الأساسية في آيرادية أهَّانْ في تبادل المواد، والانتقال من مظهر إلى آخر، وبعث الحياة في الشيء الجامد، والتحول من مجال الرؤيا إلى مجال السمع، أو العكس. ويستحيل علينا في العرض المسرحي أن نقرر بصفة قاطعة ما إذا كان ما يسمي حركة لن يدل عليه عنصر آخر من عناصر العرض، أو أن نتنبأ بأن ما يعد ظاهرة سمعية لن يعهد به إلى ظاهرة بصرية، كتحول بعض المقاطع الحوارية إلى صور، أو تحول بعض المفردات السينوغرافية إلى فواعل تؤدي فعلاً ما ضمن سياق العرض. وكذلك تحول حركات الممثل إلى رقصة تعبيرية، أو توظيف مشبه للإيحاء بالفضاء. وهكذا يمكن تفسير خطوات الممثل (عنصر حركي) كوظيفة للموقع الفضائي (عنصر تشكيلي).

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لا يتكامل خطاب العرض المسرحي بالدلالة ال
بقية العناصر المسرحية، وبين المتلقي الذي يتفاعل مع الحركية البصرية واللغوية، وأي عمل مسرحي يحتاج إلى حركة مسرحية تنسجم وتتفاعل مع الألوان والخطوط إلى جانب خيط إيقاع تنامي الحبكة.

تبرز أهمية الإدراك البصري في تحليل الإبداعات التشكيلية وبناء الصورة المرئية، فقواعد المنظور المسرحي تعطي لتكوين الإيحاء بالمكان المتسع داخل فراغ المسرح، أن العين البشرية وبلا شك هي من الحواس الأساسية لدى الإنسان ، فالإدراك البصري يعتمده المتلقي كدالة.

تجاوزت السينوغرافيا عنصر الديكور أو عناصر إيحائية أو مناظر جاثمة على صدر المسرح ، بل جعلت أحد عناصرها ، والمسرح الحديث تخلى عن الديكور التزييني الثابت، نتيجة لتجارب ومهارات وممارسات لوسائل تعبير أكثر تواصل مع المتلقي « لا تنبع فكرة السينوغرافيا من ثرثرة الموبيليا، ولا من بهرجة الألوان والأضواء ، ولا من الأشكال الهندسية التي تشكل الفراغ تشكيلاً عضوياً.»[1] استطاع الديكور بخطوطه التشكيلية ورموزه الواضحة أن يبرز الفضائين اللذين تدور فيهما الأحداث **(** سور القرية العالي وغابة البلوط**)** رغم ما بينهما من تعارض واختلاف. وكان الديكور نابعا من طبيعة البناء الفني للآيرادية. وكان لتعاون راسم الحركة والسينوغرافي، الأثر الكبير في إنجاح هذا المؤلف الدرامي الآيرادي. فوجها اهتمامهما إلى بلورة نبرة العرض.

صمم السينوغرافي في الحركة الثانية من آيرادية أهَّانْ ، مدخل القرية من خلال عجلات عربة و"عرش" الحاج- آج و" قبر" يرمز لموت العيد زوج أهَّانْ ، و"مائدة" ترمز إلى أفواه وبطون يجب أن تشبع وأجساد يجب أن تلبس وتنام وتتعلم. في إنشاء بنائي موحد بحيث يكون قبر العيد عبارة عن صندوق صغير ذي شاهدتين في جانبيه يعلوه مباشرة كرسي الحاج-آج، فيكون القبر مجرد ذلك الحيز الصغير الواقع تحت كرسي العرش، وبين قوائمه الأرضية. ومن المؤكد أن الكرسي بحد ذاته ذو معني أساسي واضح، وكذلك القبر، لكن وجودهما معاً في إنشاء بنائي واحد يجعلنا ننظر إليهما كوحدة دلالية مركبة نقرأ فيها معني آخر غير المعني الأساسي لكل منهما بمعزل عن الآخر. وبجمع المدلولين معا نقف علي مدلول مركب مفاده سيطرة سلطة الحاج-آج علي المتحرك والجامد والإنتاج والإبداع واحتكارها في حدود عرشه وفائدته.

تحدد العلامة السينوغرافية التي تحيط بالممثل صورته الإنسانية، واحتلت السينوغرافيا دورا متميزا في العمق التفسيري للأفعال، خاصة مع مبدأ التحول في العلامات المسرحية من بنية دلالية إلى بنية دلالية مغايرة.

---

[1] - جواد الأسدي، سينوغرافيا الأمكنة المهجورة، ورقة عمل ضمن فعاليات المهرجان المسرحي الرابع لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ، البحرين ، مايو 1995.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- آليات بناء الحالة في آيرادية أهّان:

1- الإضاءة:

استطاعت الإضاءة أن تكشف اللحظات الدرامية والتي يرغب راسم الحركة في إبرازها وإعطائها الأهمية. فسلطت على مناطق الحركة وعلى بعض المناطق المهمة في فضاء الركح، ولقد استطاع راسم الحركة أن يوظف الإضاءة توظيفا تقنيا، بحيث عمد إلى استعمال ستارة الضوء القوي في مكان ستارة المسرح التقليدية ويمكن للممثل الواقف في مقدمة المسرح أن يتخذ الوضع الذي يناسبه في الضوء بحيث يحكم الظل والنور على وجهه وجسده على نحو يناسب ويدعم التعبير الذي يريده. وهذه الستارة الضوئية تضمن الإظلام الكامل خلفها بحيث تتيح تغيير الإكسسوار في ظلام تام، كما أنها تصنع تأثيرا مسرحيا قويا وساحرا.

ويلاحظ وجود تنوع في الإضاءة كاستخدام مثلا الألوان الباردة الدالة على الحب والأمان والاستقرار والسعادة الروحية، والألوان الساخنة الدالة على الصراع. كما استخدم المخرج الإضاءة التموجية للتعبير عن موت العيد وندب أهان حظها من موسيقى جنائزية.

2- الملابس:

تم تنفيذ الملابس التي صممتها الفنانة **خالد ليلى**[1] بحس مرهف وذوق رفيع. فجاءت الملابس في آيراديةأهَّانْ جريئة، صارخة الألوان، لافتة للنظر، تنبئ عن نزعة مسرحية، أو مخيلة درامية، أو انسيابية مبسطة لا تتقبلها الثياب العادية. واحتاجت مصممة الملابس، بالإضافة إلى حاسة الذوق، إلى القدرة على إبراز معالم كل شخصية والمعرفة بالمعاني الرمزية للألوان، فخصصت اللون البنفسجي للحاكم الحاج- آج، والأزرق الفاتح للطهارة، والأحمر للفتوة...

يعتبر اللون من أكبر وسائل التحكم في المزاج اللحظي، سواء استخدم هذا اللون في الإضاءة أوفي الديكور أوفي الأزياء. وتوكل مهمة ضمان اللون المناسب إلى مصممي السينوغرافيا ووسائل التحكم الدرامي، لكي تكون الألوان منسقة على نحو مناسب وناقلة للشعور الصحيح بكل أثرها الانفعالي. كما يتم تدعيم الأثر الانفعالي للألوان من خلال الدراسات التي أجريت حول الاستجابات الفسيولوجية للبيئات ذات الألوان المختلفة.[2] وتوجد قائمة ببعض التداعيات أو الترابطات الانفعالية الشائعة الخاصة بالألوان الأساسية في الجدول التالي:

- الأحمر: الحرارة، الخطر، الدم، الغضب، الإثارة، النشاط، لون أعياد الميلاد، الملاهي الليلية والدعارة.
- الأصفر: الشمس، الصيف، الابتهاج، المرح الصاخب، الصحة، النهار.
- الأزرق: بارد، مبتل، كئيب، جدارة الاحترام، الخوف، ضوء القمر والشتاء.
- الأخضر: محايد، خلوي، منعش، مرتبط بالهواء الطلق والخروج للتنزه، هادئ، الأمن

---

[1] - أستاذة الخياطة وتصميم الملابس بمركز التكوين المهني والتمهين **أبو عبد الله الشريف** للإناث تلمسان.

[2] - أذكر على الخصوص دراسة ويلسون Wilson 1966 "المكونات اللونية" ودراسة فاليري Valery 1980 "عناصر الاستجابة البيئية من خلال توظيف الألوان" ودراسة جاردانو Gardano 1986 "الفسيولوجية والألوان".

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والطمأنينة، له علاقة بالنماء والربيع.
- الأرجواني: مرتبط بالانفعال المتأجج أو الشغف أو عميق، مؤسي أو باعث على الشعور بالآسي.
- الأبيض: ثلجي، نظيف، نقي، صريح، فاضل، عذري.
- الأسود: محزن، مرتبط بالموت والليل والظلمة، مشؤوم، منذر بسوء، وشرير.

كما استخدمت الفنانة **خالد ليلى** الملابس الريفية الذكورية من جلابة وبرنوس وأحذية الحلفاء، وملابس نسائية من إزار، وخمار مع تزيين الوجه بالوشم والعينين بالكحول في حالة عدم إبراز الوجه وعدم التقنع والتنكر.

ويلاحظ أن هناك أنواعا من الوحدات اللباسية الأزياء المشتركة للعابين الدارة ولجنة التحكيم و أزياء الإقطاعي (الحاج - آج) وخادمه الوفي "الغشيم" التي تتمثل في البرنوس واللباس الزاهي والطربوش الذي يدل على الغطرسة، والأزياء الإسلامية التي يحملها "المقدم" والقوال وشيوخ القرية وتؤشر على تغلغل الإسلام في الناس.

3- الإيقاع:

جاء الإيقاع - الذي زادت سرعته في هذه الآيرادية - متفقا وحركتها العامة. فكانت آيرادية إيقاع في سرعة تدفقها، وانتقالها من لوحة للوحة في الحال هما ضمان نجاحها، من خلال حوار حاول الإخراج أن يكسبه دفئا وحيوية بالإيقاع السريع والحركة المتدفقة.[1]

إن سرعة إيقاع هذه الآيرادية كفيل بأن يعكس روح الإقدام ومهارات الحركة التي تنطوي عليها أعمال الاحتفالية الشعبية، وهي مسألة حياة أو موت بالنسبة للعرض.
لقد حسب راسم الحركة الإيقاع العام للعرض الآيرادي من خلال اهتمامه بالإيقاع التفصيلي لكل طور ولوحة الآيرادية.

ساهمت الموسيقى التي أعدت خصيصا لهذه الآيرادية في تطوير الحدث الدرامي، فكانت عبارة عن تكوين مؤثر في حد ذاتها، وجاءت مترابطة مع العمل ومعبرة. وكانت وفي موسيقى الفنان **مجاهري بن عمر** قدرة على الإيحاء وعلى التلاؤم مع الطابع الآيرادي العام للعرض.

تأخذ الموسيقى شكلا جديدا في المسرحية: إذ قد تقوم مقام الحوار الذي لم يرد في النص أو عجز النص عنه. كما قد يحتم النص - في أغلب الأحيان - على راسم الحركة الاستعانة بالموسيقى لتجسيد أجزاء منه، إن لم تكن الموسيقى هي التي تعمل على الارتفاع بالنص إلى مرتبة النجاح، إذ « من بين الفنون المختلفة يقف فن الموسيقى أقرب ما يكون إلى فن المسرح».[2]

---

[1] - تختلف مهمة الحوار ودوره باختلاف الشكل المسرحي، ففي المسرح التقليدي يجنح إلى اللغة الراقية ويعالج أمور الطبقة العليا من البشر. لكنه في المسرح الحديث ينقل لغة العامة على خشبة المسرح، ويوجد تفاعلا بين الجمهور والركح لاهتمامه بقضايا مجتمعه وتناوله لأمورهم الصغيرة التي تعبر عن تطلع الطبقات الفقيرة. وفي المسرح البريختي تقع المسؤولية على الحوار في إلغاء الحائط الرابع، وينزل الحوار لمواجهة جمهور العامّة و يتعامل معهم شريطة ألا يفقد قدرته الفنية.

[2] - تايروف ألكسندر ياكوفلافيتش، المرجع السابق، ص114.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

إذا كانت الموسيقى تسير بمقاطعها نحو الهد
مفيدة وموضوعية ولا يهم أبدا ما تحدثه من أصوات
وتسير معها في اتجاه واحد يتمثل في تلك النغمة التي تتضمن الإيقاع.

يحس راسم الحركة أحيانا بنبض المسرحية واحتياجاتها إلى الموسيقى وتأثيراتها، وبضرورة الاستعانة بالموسيقى التي تحدث تأثيرا مطلوبا للعمل المسرحي. وكثيرا ما يفكر في التأثير الموسيقي فور قراءته للنص أو حسب ما تحتمه منطقية الأحداث، كما أن بعض الأحداث تحتم أيضا الاستعانة بمجموعة**لعَّابينْ الدارَة** مع الموسيقى لإبراز مفاهيم معينة يرى راسم الحركة إبرازها من خلال النص المسرحي.

تؤدي الموسيقى دورا خطيرا بالنسبة للعمل الفني، وعليه يجب أن تكون في أماكنها بالتمام ودون أن تمس عمل الممثل أو تطغي عليه، وتكون في المقياس الموضوع لها تماما، وهو مساعدة فن الممثل وفن راسم الحركة، متضافرة مع الإيقاع الذي أوجده راسم الحركة والإيقاع الذي كان عليه ممثلو المسرحية.

يحتاج العمل مسرحي إلى إيجاد صبغة فنية معينة وابتكارها ابتكارا يوافق الوجهين اللذين اصطبغت بهما كمسرحية، الوجه الأول وهو يميل إلى الجو الشعبي الفولكلوري المحلي، والوجه الثاني الذي يميل إلى الجو العصري الحديث. ولهذا عمل المسرحيون على أن تكون الموسيقى الخاصة بالمسرحية ذات طابع خاص أيضا سواء ما كان خاصا منها بالمجموعة أو الغناء أو التعبير بالموسيقى المصاحبة أو الافتتاحيات. فعمد المسرحيون إلى استعمال الآلات الموسيقية الشعبية القديمة التي تصور الطابع الفولكلوري المحلي بشتى أنواعه، وذلك في أغلب الأحيان بالنسبة للموسيقى المصاحبة للعرض[1] المسرحي. ويجب أن تكون مهمة الموسيقى وطريقة تداخلها في النص تعبر عن شيء معين - في ذهن راسم الحركة يريد أن ينقله إلى الجمهور من خلال الموسيقى - فتكون الموسيقى كأداة تعبير عن التحول الذي يطرأ على الأحداث.

ولهذا يجتمع دائما راسم الحركة مع واضع الموسيقى ويستمعا معا إلى أشكال مختلفة من الموسيقى الشعبية المحلية ثم إلى الأنواع الأخرى من موسيقى الريف أو الموسيقى الأمازيغية المحلية أو الموسيقى العالمية أيضا حتى يحافظا معا على وحدة القديم الشعبية في المسرحية وعلى وحدة المجموعة الغنائية في النص المسرحي كمسرحية.

تعطي الموسيقى - إذ تحدد الزمن لكل ما يجري على فضاء الركح - إيقاعا لا يرتبط أبدا بالحياة اليومية، فحياة الموسيقى ليست حياة الواقع اليومي، إنها حياة ليست كما هي عليه، أو كما يجب أن تكون، بل كما تمثل في الخيال.

ولكي يكون الديكور منسجما مع المسرحية، لابد من سماع الموسيقى التي تشترك معناها في إظهار العوامل المعبرة المختلفة والتي تكون عنصرا هاما في بناء المسرحية حتى تستوعبها كعمل مسرحي تماما. لذلك يجب أن تنعكس التأثيرات الموسيقية في الخطوط والألوان، وبذلك يكون الديكور متمشيا مع الموسيقى أو التمثيل نظرا لأنه الجزء الظاهر

[1]- ما يعرف بالموسيقى التصويرية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أمام أعين الجمهور. وعلى راسم الحركة - بعد ذلك بين العناصر المختلفة، حتى تصير وحدة واحدة متماس

زاوج المخرج بين الموسيقى الخلفية والموسيقى البشرية المباشرة، وربما يكون المخرج قد أضاف الطريقة الموسيقية الخلفية تفاديا لانقطاع التواصل بين الممثلين المغنيين.

4- التمثيل في آيرادية أهَّانْ :

تم التشخيص الفعلي لنشاط تصور العرض الآيرادي بواسطة النقل البصري والسمعي الذي لم تنجز مهمته لولا الارتكاز على عناصر الجسد من رأس وجدع وأطراف وصوت، وتوفر فضاء ركحي يساعد على تجسيد صورة مرئية تخضع للقوانين المسطرة في التقاليد المسرحية، من أجل هذا كانت وسائل التقمص المادية تضفي الحياة على العالم الخيالي.

احتوى التعبير الجسدي على خطابات متعددة، تظهر للجمهور – بشكل خاص – في كفاءة الممثل الجسدية، الذي انتهج أسلوبا ظاهرا يبعد الحركة من العشوائية، بحيث حرص على استيعاب أوضاع الجسم وحركاته وإيماءاته، ليستشف موضوع الآيرادية.

استطاعت حركات جسد الممثلين أن تكشف حدث الآيرادية، وتظهر سمات الشخصية الخارجية والداخلية، بل وأن ترتب ظهورها بشكل منسق يلائم عناصر الموضوع ويتكيف معه.[1] كما استطاع الجسد أن يشخص - فعلا- الصور الخيالية في الفضاء دون استعمال النص الشفوي، و تمكنت هذه الأداة المادية أن تنتج دلالات غير منتهية فوق فضاء الركح، كما استغل التشخيص جميع إجراءات الجسد المختلفة – منفصلة ومتناقضة – لتفجير تأويلات جديدة.

أظهر **الممثلون** المستوى الرفيع في الحفظ والأداء والاستيعاب للدور. لا لعثمة في كلمة أو ارتباك في حركة أو تخبط في تشكيل.

كان الممثل **عمر طبال** في دوريه **الراعي مسعود** - الراعي الحقيقي والراعي المرشد إلى الخير- مدرسة في سلامة الأداء ووضوحه ودقته وفاعليته وصدوره من أغوار عميقة، وتجسيدا بارعا لإرادة الاستغلال والتعسف، ونموذجا بالغ الروعة حقا للراعي المتمرد بين مصالحه الخاصة وقيم الجماعة.

وعايشت الممثلة **أمينة بوقر** دورها حفظا ومرونة وملامح طيعة، وتميزت بطاقة تمثيلية ومرونة جسدية، وبملامح وجه تعبيرية وكتلة جسد متغيرة عند تشكيلات متطورة، كما امتازت بقدرة على التلوين الصوتي وتقمص الشخصيتن المختلفتين: **مولودة أهَّانْ البيضاء** و**مولودة أهَّانْ السوداء**، بطريقتها الطبيعية والمعمقة في الحركة وفي الحديث وأدائها المتغير للشخصيتين على اختلافها ولكل المواقف على تباينها، وتمتعت بمقدرة على الجمع بين الأداء والرقص والغناء. وتمكن **الثنائي** طبال وبوقر من تشكيل الوحدة التمثيلية

[1]- ومع ذلك، فإن التقليد المسرحي الكلاسيكي كان يعتبرها أداة بدائية تخدم الكلمة ويرفض اعتبارها تعبيرا مستقلا يضمن بزوغ المعاني.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المتجانسة والمطلوبة في مثل هذا الدور، وما بذلته ال
بذله الفنان من مجهود واضح.

إلى جانب الممثل **بن موسى محمد الأمين** في دور **لمقدم** الذي أداه بعناية وإخلاص وتفهم، والذي استطاع أن يضيف إلى النص وأن يعمق كثيرا من دلالاته بالحركة والأداء. فالتجسيد المسرحي يعني دائما مزيدا من الوضوح بعد أن يترجم النص إلى أداء وتمثيل.
وكان الممثل القدير **بن خالدي فضيل** راسخا متمكنا يقوده الوعي بأبعاد دوره، حيث قام بدور من الأدوار الكبيرة حقا، هو دور **القوال** فأداه بفن واقتدار، محاولا تقديم دور تراثي في ثوب جديد ينبض بروح العصر **(**استعمال العارض العاكس للصورة في التعليق على مجريات الأحداث.**)**

واعتمدت الممثلة **بلعربي أمال** في دور **تونزة** على فن الأداء التمثيلي الحديث الذي يخلو من المبالغة والمغالاة، مؤكدة حضورها كممثلة شديدة الفطنة، كان دورها في نسبة حجمه، الأمر الذي جعلها تؤديه من الداخل فعايشته وأحيته، وظهرت قدرة الممثلة على تلوين صوتها وعلى تشكيل حركتها، فملأت المسرح بالحياة وملأته بالحركة، فأوفت بكل احتياجات الدور.

كشف الممثل **بوساحة محمد الأمين** المدعو **العز** في أدوار **المقنع (**الكلب والعيد وعوال**)** عن حضور مسرحي وطاقة جسدية كبيرة، حيث استطاع وهو يؤدي ثلاثة أدوار متباينة أن يتلون صوتا وشكلا وأن يحافظ على شخصيته الفنية.

انطلق في الأداء فأدى أدواره الصعبة بمرونة واضحة سواء في الحركة الجسدية أو الصورة، واستطاع دون أن ينفصم عن أرض الواقع ودون أن ينفصم عن الشخصية أن يصور الأدوار الثلاثة، فكان بحق أبرز العناصر البشرية التي احتوتها الآيرادية.
أكدت الممثلة **لعريبي فوزية** في دور**أهَّانْ** موهبتها بإعطاء دورها كل متطلباته فهما وأداء والتي ملأت العرض حركة وحياة وعرفت كيف تكون مركز إشعاع تمثيلي في العرض الآيرادي، والتي أفادت دورها بأكثر مما أفادها الدور.

بينما جعل الممثل **حليم بومدين** من دوره الصغير **المقنع (**الحمار**)** جسرا يصل بين التمثيل والتشخيص.

أما الممثلة **يشكر أمال** في دور المقنعة **(**الخروف**)** فقد استطاعت، من خلال دورها الصغير، أن تكشف عن فنها الكبير، وأن تستعيد نفسها فوق فضاء الركح.

وكان الممثل **مستفتح أبوبكر** في دور رئيس **لعابين الدارة** موفقا في حدود دوره، كاشفا عن طاقة تمثيلية واعدة. وقد أدى دوره بحضور مسرحي واضح، وتمكن أدائي رفيع، جعل منه بؤرة الحدث التمثيلي.

يحيل عرض آيراديةأهَّانْ إلى الأجواء التقنعية وما فيها من ممارسات تجسد ما في منطقة بني سنوس من موروثات اجتماعية وفلكلورية، تجسدت من خلال رسم البيئة المنظرية عبر قطع الديكور المصاغة بشكل جمالي كالخيمة التي تعطي طابعا محليا

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

للأحداث وأجوائها، من خلال خلق منظومة جمالية
ركائز العرض.

تتداخل في بناء العرض المشهدي تركيبات ووحدات مختلفة في إطار الجو العام المنضوي، وفي وحدة البناء الفكري والأهداف المتوخاة لخلق حالة من حالات الالتقاء الجماعي بين العرض والمتلقي الذي يكون قطبا مؤثرا في معادلة العرض، إذ يتحسس الموروث الشعبي لوجود رابط شعوري أو لاشعوري معه.

يجسد العرض كذلك المزاوجة التاريخية مابين الماضي والحاضر والمستقبل ، فالخط الدرامي المتنامي يسير في مستويين المستوى الأول زمني متصاعد من الحاضر إلى المستقبل متجسدا في المولود الجديد، أما المستوى الثاني وإن كان يسير مع الخط الأول بشكل متوازي إلا أنه متقطع يستحضر الماضي من خلال التمثيل عن طريق الفلاش باك وبفضل الراعي مسعود الذي يعكس التجربة والحكمة والوعي في توضيح بعض المشاهد حينما يتحول إلى راوي ومعلق وأحيانا يتنبأ بما يجري من أحداث وليس غريبا أن نلاحظ الأسلوب الملحمي في تناول مفردات العرض.

يعبر العرض في وحداته المشهدية المختلفة عن حالات العذاب الإنساني والمتناقضات في القوانين الاجتماعية والفوارق الطبقية وفي جوهر هذا الصراع (أهَّانَ).

عبر هذه الحكاية المستمدة لعناصرها من الواقع وبأبعاد تاريخية يعبر عنها من خلال مفردات العرض ليس بالكلمة فحسب بل من خلال الفنون الشعبية إذ يصبح الحدث والتاريخ خلفية لها، هذا البناء المتداخل في الإيماءة الاجتماعية ذات الحضور الجمعي كأداة تعبيرية واقترانها باللحظة الحاضرة معبرا حقيقيا عن ألام الشخصيات وتطلعاتها لحياة أفضل.

لم يكن استلهام الموروث الشعبي ورقصاته وأدواته المستخدمة استخداما تزينيا بل كان عنصرا من عناصر التركيب في رسالة العرض المشهدية مع المنظومات البصرية الأخرى، مما ولد لغة تعبيرية طغى فيها الجسد في أحوال كثيرة على الكلمة المنطوقة وهذه ميزة اكتسبها العرض بجعله التأثير البصري ذو صدارة للتأثير الذهني المتجلي بإسقاط الموروثات الشعبية على الخبرة الشخصية للمتلقي بعد تجريدها من طابعها القصدي الطقسي والمناسبة التي تستحضر فيها كي لا تكون مشابهة للواقع بل في تحويلها إلى أداة لها قدرة فاعلة في تعميق الجو الاحتفالي من ناحية ومن ناحية أخرى تفصح عن معاناة الشخصية الداخلية كمثال على ذلك في المشهد الذي يعبر عن معاناة ... والجهد الكبير الذي يبذلوه لم يقم المخرج بسرد ذلك من خلال الكلمة وإنما عبر عن ذلك من خلال حركة اجتماعية تعاملت مع الأخشاب والحبال ومع أصوات الآلات الموسيقية الشعبية كالدف والناي والطبول وغيرها وحتى التشكيلات الحركية للرقصات وظفت في تدرج حركي منتظم يتصاعد تلقائيا وبلوحات متداخلة مهدت لجريان الحدث وظهور الراوي الذي وظفه المخرج توظيفا كاشفا ومتنبئا بمجريات الأحداث وهذه قطعا من عناصر التراث المهمة جعلها العرض تنطق باسم الحاضر في أجواء احتفالية تنبع داخل الحدث.

كان توظيف الرقص كدالة تعبيرية تفصح عن رغبات وطموحات فضلا عن معاناة الشخصيات إذ جمعت وزاوجت الفعل الجسدي الذي يعتمد الفعل الحركي الراقص الذي

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يمثل النموذج الواقعي لروح الماضي وتمسكه بالبيئة فيها الموروث الحضاري فالشخصية المفردة هي تع التداخل في مرتبطات التراث.

لا يمثل في ضوء ذلك عرض مسرحية أهان حالة ذاتية أو وجودا ذاتيا فقط وإنما تعبر عن لحظة التصادم الجماعية من خلال الأغنية والرقصة الشعبية وما تحدثه من التقاء جماعي بحكم الطقس المنعكس منها في الذاكرة الزمنية للمتلقي وأجوائها التي توحد الذاكرة الجمعية والفعل المتحرك وهكذا يحدث التأثير الكامل بصريا وذهنيا .

كانت تلك التأسيسات الدرامية للعرض منطلقا مهيمنا في تخطي ومغادرة البناء الأريسطوطيليسي إذ كان عرضا تركيبيا احتفاليا بمعينات موروثة مركبة جماليا بمعنى أن الرقصة لم تكن فاصلا يغني الفعل الاحتفالي أو تستخدم لربط مشهدٍ بأخر أو لتهيئة مستلزمات معينة لم تكن لها مثل هذه الوظيفة التكميلية بل كانت تواصلا مع الحدث والفعل إلى الحد الذي دعا المخرج للاستغناء عن الحوار في مناسبات مختلفة من العرض مما أبعده عن الخطاب السردي وجعل للموروثات الشعبية قابلية الاتصال والتواصل مع ذاكرة المتلقي وشكل منطلقا باتجاه الخلق والإبداع نحو تأسيس منظور مسرحي آيرادي يعتمد مكون الموروث في بنائه وجوهره.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الفصل الثاني
آيرادية الخشبة المخفية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعتبر آيرادية "الخشبة المخفية" من الأعمال [illegible] المشترك"[1] لولاية تلمسان، وهي من تأليف وإخراج المسرحي **علي عبدون**. وعرضت على خشبة دار الثقافة عبد القادر علولة تلمسان بتاريخ 15 فبراير 2002 بمناسبة انعقاد الملتقى الوطني حول الفنون التقليدية من 12 إلى 15 فبراير 2002. وشارك فيها ممثلون من فرق وجمعيات مسارح تلمسان: مسرح **العفسة** تلمسان، مسرح **مصكات** تلمسان، مسرح **الشعب** لمدينة مغنية، مسرح **أفراح** تلمسان، مسرح **التحدي** لمدينة ندرومة، مسرح **المشور** تلمسان، مسرح **الزيانيين** لشتوان، المسرح **الأخضر** تلمسان إلى جانب مسرح **الرمانة** تلمسان. فما هي خصوصيات هذا العرض المسرحي دلالة وبناء وإخراجا؟

[1] - تعد آيرادية الخشبة المخفية ثاني إنتاج يقوم به مسرح المخبر المشترك لولاية تلمسان، بعد مسرحية بني كلبون لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الأول
البناء المسرحي في آيرادية الخشبة المخفية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول :- البناء الدرامي في آيرادية الخشبة ا

أولا :- مضمون آيرادية الخشبة المخفية:

تتناول فكرة مسرحية "الخشبة المخفية" التحقيق في جريمة قتل يمتد إلى الفرقة المسرحية الآيرادية بجميع أفرادها والجمهور بكافة طبقاته. وقد لا تكون بالضرورة جريمة القتل هذه، ارتكبت بوعي وتربص وإصرار، قد تكون جريمة صمت أو جريمة تخاذل. إن الجريمة المفترضة التي يلتقي الجمهور بها على فضاء ركح آيرادية "الخشبة المخفية" إنما هي قضية الإنسان في وجدانه.

يعتبر النص الآيرادي "الخشبة المخفية" بمثابة آيرادية لعبة أو آيرادية لغز، بحيث يبدأ الممثلون أو المشاركون في الآيرادية في غياب البطل والمخرج في التنافس على الدور الرئيسي: **آيراد أمقران**.

تنطلق الآيرادية بتصوير الشخصيات الدرامية وهي تستعد للتدريب والتمرين قصد التأكد من استيعابها للتعاليم المفروضة عليها من قبل المخرج. وانتظارا لقدومه، سيقرر الممثلون أداء بعض المشاهد الآيرادية والمسرحية وتمثيل بعض الأحداث الواقعية فنا وتمسرحا فوق خشبة الركح. وكلما مثلوا مشهدا يعودون إلى الواقع من جديد لممارسة النقد الذاتي وتصحيح بعض الأخطاء التي قد يقع فيها التقنيون ومهندسو الصوت والإضاءة.

تتناقض الشخصيات ـ أثناء اللعب المسرحي ـ على مستوى القيم والأخلاق والأفعال، إذ كل واحدة تريد التخلص من الأخرى بعد هروبها من الواقع لما اقترفت من أخطاء وشرور.

تنتظر الشخصيات المخرج، ومن خلال هذا المنظور يتداخل الواقع مع الفن، والموضوع مع الخيال. ويعني هذا أن الآيراديةتحوّل الأحداث الواقعية إلى مشاهد تمثيلية والمشاهد الآيرادية تبدو أحداثا واقعية. ومن هنا نلاحظ أيضا عملية التوازي في تفكيك العرض إلى بنيتين متماثلتين: بنية الواقع الذي يثور فيه الفنان على المخرج لما يعانيه من استغلال واستلاب واستعباد وتنفيذ ما يقره المخرج ويستوجبه، وبنية الواقع الدموي الذي يتصارع فيه البشر على أتفه الأسباب، لذلك تكثر فيه الحروب والأحقاد. وفي تواصل غياب الأسد الكبير بطل الآيرادية، يبدأ المقنعون في اقتراحات أنانية للظفر بشخصية البطل:

القرد: إذاسْمحْتْ أنا غادي نأدِّيهَوْ رْ السْبعْ
غيرْ باهْنخُرْجُومَنْ هذا المأزقْ ونتقدْمُو في العملْ انتاعْنا

القط: منْ هكذا ! القطّ هو اللي أقرَبْ الحيواناتْ للأسدْ
راهُمْ منْ نفسْ العائلة

الحمار: القطّ .. نْعم أقرَبْ الحيواناتْ ومنْ العائلة
لكن المسألة! مسألة قامة طولْوصوْتْ
وزيد بزيادةالحْمارْ عُمرْكم ولا عْطيتوهْفرْصَة

الأسد الصغير: أحم.. أحم .. أحم .. ع .. ع .. ع ...
واشْ ماعَمَرْنا لكْشْ عينيكمُ ولا حْقرتونا على القامةوالطُولْ
أنا ولدُه . أنا الأقربْ منه عرقا ودما وصفة

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ومَنْ حقي أناالوَحيدْ اللياوْلى بهذا الم
حتى ولوكنتْصغيرْكمْ فيالسنْ والتا

يقع الحادث عند انقطاع التيار الكهربائي فجأة وللحظة واحدة، ولا يلبث أن يتكرر هذا في الآيرادية بل وفي القاعة والكواليس أيضا. وفي الظلام الدامس، ينبغي أن تتداخل الأشياء وتذوب الفواصل لتتحقق وحدة المشاركة الوجدانية للجمهور. وفي أثناء الظلام **يختفي** بعض الممثلين ويتساقط البعض الآخر موتى لتبدأ رحلة البحث عن اللغز... ويعود الضوء تدريجيا تارة بعود كبريت أو بمضيء جيبي، لتتواصل اللعبة على شكل رؤوس موضوعات وقضايا.

تبدأ الآيرادية فتضع الجمهور فجأة في قلبها، مسرح مفتوح على طريقة مسرح الحلقة العلولي.[1]

تبدأ اللعبة حيث تتفق مجموعة المقنعين التي صعدت إلى فضاء الركح فيما بينها – في غياب المخرج - على ما يروق لهم من المشاهد التي شاهدوها أو قرؤوها...

يختار أحدهم مشهدا من مسرحية قيس وليلى والثاني من مسرحية عطيل باللغة العربية الفصحى والثالث مشهدا من الحياة الآيرادية وباللهجة المحلية .. وهكذا تقدم مجموعة من المشاهد المتنوعة التي يقطعها صراخ "لمقدم" لإيقاف المهزلة التي تحدث من دون إرادة المخرج الغائب.

تسيطر على مجريات العرض الآيرادي في جميع لوحاته تعابير الكوريغرافيا الفردية والجماعية والأهازيج والألعاب البهلوانية. وتتجلى هذه التقنية الإخراجية في اللوحة الثانية خاصة عند تحضير اللحظة الحاسمة التي تدخل فيها اللبوءة رقصتها الفردية المنفردة، رقصة الولادة، حتى اللحظة التي يفترض أن يظهر فيها آيراد أمقران، لكن الأسد لم يظهر في اللحظة الحاسمة. وبعد انتظار طويل تحت الأضواء الكاشفة، لا يظهر الأسد بطل الآيرادية، فتنقلب المواقف ويتوقف اللعب وتشمئز نفوس الممثلين، وتبدأ **التخمينات** عن غيابه:

النمر: ياسيدْ المخرجْنبْداوْ ولاراكْ باغي تبيَتنا هنا
الديب: اللعبةطْويلة والليلْطْويلْ ..والبَرْدْ راهْبَدَّىيْلِيَّعْ
الديك: ولا راهْرْجعْسْبعْ أنتاعْ الصَّحْ .. أرقدْ ونسَى المسرحية

يقع توسيع دائرة الذين يختفون من المشاركين عند انقطاع التيار الكهربائي بحيث تشمل الديك والنمر في اللوحة الثانية.. دون تحديد لسبب الاختفاء، فضلا عن تعميم هذه الظاهرة في اللوحات الأخرى. فيختفي في اللوحة الأولى المهرج لبليش وكل من الذئب والقط في اللوحة الثالثة، أما في اللوحة الرابعة فيختفي القرد. عند ظهور المخرج، يبدأ بتقديم الإشارات اللازمة لتنظيم الفضاء على شكل دائرة ويوزع الإنارة على الممثلين ويوجههم.

[1] - نسبة إلى عبد القادر علولة ومسرحه الحلقوي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

**يأمر المخرج الحصان بالانفراد وسط الخشبة. وعندما يتقـ
يريده منه المخرج:**

الحصان: إني أغرق في ماء دافئ .. إنه الدم .. دم الضحايا
يهطل الدم على وجهي .. أيدي ترتعش .. أيدي باردة
أصابعي تتكسر .. ذراعي تزداد طولا .. وهذا الصوت الخشن
يفسد علي ليلي .. أين جسمي ؟ جسمي يتحول إلى ضفدعة ؟
إلى حشرة ..إني أغرق في الندم والحسرة

يفزع المفتش فرحا بهذه النتيجة، ظنا منه أنه اكتشف سر ظاهرة الاختفاء فيعقد مؤتمرا إعلاميا

المفتش: ها هي الحقيقة.. هذا هو الخشبة المخفية.كنتْ عارفْ

سرعان ما تطفأ الأنوار ثم تضاء لنجد أن المفتش نفسه قد اختفى، ولكن مساعده يواصل البحث بشمعة فوق الركح

المخرج: هذا المقطعْ مأخوذْ منْ مسرحية آيرادية !
رَاها في إطارْ التحضيرْ وهذا الممثلْ بالذاتْ !
ماشيخفاشْ الليلْ.. وما هوشْ مَصَاصْ الدمْ
لأنه أدى الدورْ تحْتْ الأضواء الكاشفة القوية.. ومارْ تبكشْ !
والخشبة المخفية علىحْسابْ فهامْتكْ..يْخافْ منْ الأضواء الكاشفة !

مساعد المفتش: النورْ..الضَّوْ ! شعَلناالضَّوْ .. جيبُو المصابيحْ
سيد المفتش .. سيد المفتش ..وين راك؟ وين راك؟

تؤكد آيرادية الخشبة المخفية موهبة المسرحي **علي عبدون** في التأليف والإخراج، التي نالت حظا وافرا من المساندة التمثيلية واللونية والموسيقية. وقد جاء بناؤها الدرامي نموذجا في بلوغ التعبير المسرحي والفني على السواء، باندماج حقيقي في حرارة الواقع.

وينم البناء الدرامي لهذه الآيرادية عن بساطة في تقديم الحلول وعلى الأخص في تعاملها في حل العقدة وتنوير الخاتمة:

المراسل: شكونْ طفىالضَّوْ ؟ اليومْ بالذاتْ عطب عام ألاّ ؟
مقهى المُجاور فيهالضَّوْ ! المخرجْ قالْتبعْتْ الأحداثْ
وينْ كانالسَّبعْ اللي عَيْنتو الجماعة؟علاشْ ماظهرْشْ ؟
ماتْ ؟ خجلان ؟ الفتاة ماداخلاشْ في المجْموعة ؟
السَّيدْ اللي هْدالها الدورْ انتاعو.. عْلاه اليومْ بالذاتْ ؟
السَّيدْ اللي كانْ طايَحْ هْنا .. قالو عْليهْ علامة الخشبة المخفية
والمُخِرجْ قالْ باللي مْريضْ ..فيهالمُومْنينْ
ماآنظنشْ .. السَّيدْ اللي قبْضوهْ.. فقدْالوَ عْيْ
قالوُ جثْثْ مَطْروحةفالكواليسْ ..الأبْوابْ كلها مَغلوقة
أنا بْروحي مْنينْ جيتْ ؟وعْلاهْ جيتْ ؟ الأقنعة !! الخشبة المخفية !!
الضَّوْ !! أسي حَمُو رآكْ بْطيتْ ..أرْواحْ أخُويا بْلا سُؤالْ عْليا
شعْلوناالضَّوْ ..

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

فجأة تشعل الأنوار كلها، حتى في القاعة .. يصرخ المراسل.

المراسل: شحَالْ غاية .. شحَالْ مْليحة الدنيا كي تكون ضدّو يا
الضَّوْ نعْمَة .. بالنورْ كلْ شيء يبانْ يرْجعْ واضَحْ .. سبحان الله

الجماعة: أنتَ عَندَكْ سُؤالْ وأنا عَندي سُؤالْ
بينْ الحقيقة والخيالْ يَبقى هَايَمْ البَالْ

يندهش المراسل، ينظم وسط المجموعة ليحيي بدوره الجمهور يردد المقطع الغنائي مع المجموعة.

الجميع: شكرا على مشاركتم في الخشبة المخفية.

يتمثل حل اللغز الآيرادي أو العقدة المسرحية في حوار بسيط يدور بين مراسل صحفي جاء ليحضر ندوة صحفية يقدمها مفتش الشرطة، لظنه قد اكتشف المجرم القاتل. فيدخل المراسل في صلب مجريات اللعب الآيرادي بجميع تعقيداته وألغازه، إلى أن تتجلى الأضواء الفنية، ليدخل جميع الممثلين المشاركين في لعبة اللغز الآيرادي معلنين للجمهور مشاركتهم في المسرحية الخفية أو خشبة الخشبة المخفية الخفية.

هذه هي كلمة الآيرادية: لا سبيل إلى الانتصار على القتل والاختفاء، بالعمل في الظلام وبإخفاء الحقائق وبإفقاد الإنسان إنسانيته، ولكن السبيل الوحيد هو نشر الضوء وزرع الثقة وبناء الإنسان ومشاركته الجماهير الواعية في توجيه حياتها وتنميتها.

ثانيا:- توظيف تقنيات تقسيم اللوحات الدرامية:

وظف البناء الدرامي في آيرادية "الخشبة المخفية" تقنيات التقسيم المسرحي من خلال لوحات فنية؛ تحرص صورها على إبراز جمال تكوين العرض الآيرادي، وكان هذا التصوير عبارة عن تجسيد فكرة المؤلف المخرج في كل لحظة من لحظات نقل تلك الصور على فضاء الركح.

تتكون آيرادية "الخشبة المخفية" من صورة استهلالية قدم بها الكاتب شخصيات آيراديته والتعريف بها. ومن خمس لوحات، تمثل كل لوحة منها فكرة لها علاقة بالفكرة الرئيسية. وقام المؤلف بالتعبير بجلاء عن الحالة المصورة لكل لوحة، بمواضع الشخصيات على فضاء الركح وأوضاعهم المحدثة وعلاقتهم العاطفية. كما عين نهاية وبداية لكل لوحة.

1- صور التغذية:

وظف المؤلف صور التغذية لغايات بنائية درامية: الصور الاستهلالية والصور الانتقالية والصور التوترية. وتستعمل هذه الأنماط من الصور عندما يستأثر المؤلف بالعملية الإخراجية ورسم الحركة في نفس الوقت. ولقد ظهرت مثل هذه الصور في النماذج التالية على سبيل المثال:

أ- الصورة الاستهلالية:

تحدث الصورة الاستهلالية في بداية التقسيم الأول عندما تسير أفكار جميع الشخصيات في الاتجاه نفسه، وقبل أن تنبعث العقدة سواء مادية أو عقلية. كصور الحب وصور الجو والمحيط وصور العرض، مثال ذلك:

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

[..]

لمقدم: بارَكْ الله فيكمْ ريتْ مليَحْضَرْ المُخرجُ لا ربما عندُه حاجة ماسمحتوش يحضر
في الميعادْ وباشْ ملضَيْعُوشْ الوقتْ نبْداوْ التدريباتْ تعَرْفو باللي العرْضْ قرّبْ
وما لازمْشْ نستهْزاوْ

الجوقة الموسيقية تعطي إشارة القبول بالموسيقى، المجموعة تبارك الفكرة
بَارَكَ بَارَكَ .. بَارَكَ الله فيكَ تشكّرْ .. تشكّرْ

لمقدم: إذن باسم الله
الكل يخرج .. وراء الستار .. أهازيج أيرادية
هذا العامْ الأولْ .. هذا العامْ التالي
الزوَاجْ مَاشي سَاهَلْ .. والذهَبْ غَالي يَاسَرْ
أتفاحَة اللي في الجبلْ العَالي .. أخُوتي وبْني عَمّي دُهَالي
راحْنا جيناكمْ .. حُلو بيبَانكمْ

ب- الصورة الانتقالية:

احتوت الصورة الانتقالية الصور الخالية من العمل الدرامي وعلى الحركات التي تربط بين صورتين كصور الخروج والدخول. وحافظ راسم الحركة بواسطة هذه الصور الانتقالية على الحياة والمتعة، وبفضلها لا يحس الجمهور بالهبوط والانكسار بين لوحة وأخرى تتبعها. مثال ذلك:

[..]

المفتش: أبْقى كِما راكْ كلْ واحدْ في مْكانُه ريّحْ أقطعْ النفسْ
القرد: يحي المفتش
المفتش: **يرد التحية وهو يخرج دفترا صغيرا من جيبه، يحدق في القرد** شكونْ المسْؤولْ هنا؟
القرد: المسؤولْ مارَاهشْ هْنا
المفتش: **وهو يكتب** واشْ رَاكمْ دِّيرو
القرد: رَحْنا نتدَرْبُو عْلى المسرحية
المفتش: **يستمر في تدوين ملاحظاته وهو يرامق الأرنب..**
فيوسْطْكمْ وتحْتْ هذا الأقنعة بالاكْموْ جودْ
بولولو مَصَّاصْ الدَّمْ بولولو خُفاشْ الليلْ يَقدَرْ يَتغَيرْ ويتقمَّصْ أيْ شخصية حَيوانْ
والا إنسانْ وهذا اليومْ بالذاتْ جاتنا مَعلوماتْ وعندْنا إثباتْ باللي بولولو
مَوْجُودْ في هذا القاعة في وسْطْ هذا الخشبة وبلا شكْ تحْتْ هذا الأقنعة
الكواليسْ مْعمْرهْ بالجثثْ وعْليها علامة بولولو كانْ عْلى عَلمْ باللي
اليومْ باللي اليومْ عندْكمْ كرْنفالْ ورَاهْ سَرْ سَبْ فيوسْطْكمْ ..
تنظمو لهيهْ .. وأنتَ لهيهْ .. أنتما لهيهْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ج- الصورة التوترية:

جاءت الصور التوترية في التقسيمات الوسطى والأخيرة حيث [illegible] إلى بناء اضطراري بالحركة ودرجة السرعة ووضعيات كشف كثيرة وإيقاع ذي طراز في بعض الأحيان. وازدادت الصورة التوترية في مسرحية "الخشبة المخفية" وهي الصور التي تتوتر فيها العواطف نحو الذروة، تمكن المخرج الحصول على هذه الصور بالطرق الآتية:

- زيادة في درجة السرعة: وبناء اللوحة إلى أعلى حد ممكن بالإيقاع.

- بالصوت: ويمكن إبراز ذلك بتنويع اللحن والقوة والطبقة والسرعة المتزايدة حتى تصل إلى أعظم سرعة بحيث تكون العبارات ملتحمة، مثال ذلك:

[..]

المفتش: أشعلْ الضوْ أقطعْ النفسْ واقعدْ كما راكْ ماكانشْ أللي يتحَرَّكْ يا مُولْ الضَّوْ راكْ مَحْبوسْ اليومْ وربي كبيرْ

المساعد: ربما هذا هو بولولو يا المْعلمْ

المفتش: بَلعْ فُمَكْ أنتَ

يخرج الممثلون مصابيح من جيوبهم .. تحت حيرة واندهاش المفتش

المفتش: ينقلب نحو الأرنب لِياشْ هذا المصابيحْ؟

الأرنب: نحْتاجُوهم في الفرجة هذي تبَعِياتْ

المفتش: جيبْ هْنا.. جيبْ هْنا

يساعده أعوانه في جمع المصابيح.. يسقطون الأضواء في كل مكان في غير انتظام.. يتدخل المفتش لينظم الإنارة عن طريق هذه المصابيح..

المفتش: أنتَ ضَوي في الوَسْطْ أنتَ لهيهْ أنتَ هْنا وأنتَ هْنا .. أنتَ سَلَطْ الضَّوْ عْلى الوْجوهْ أنتَ حرَّكْ الضَوْ في الرَّجلينْ يتحرك المفتش فوق الخشبة بالقرب من الممثلين والتعرف عليهم واحدا واحدا..يقف عند آخر موسيقي

المفتش: أنتَ ماشي قلتْ لكْ تجي تغَيَّطْ في عَرْسْ بَنتي

ويكون هذا التقسيم في الآيراديات مصطنعا من راسم الحركة نفسه، وقام به تبعا لفكرة أو هدف وضعه لنفسه كمؤلف ومخرج. إذ بدون معرفة هدف اللوحة لا يمكن إيجاد تصوير ذي معنى. ويمكن للراسم الحركة أن يعنون هدف كل لوحة، غير أنه لا يجبر على تحليل الفكرة الأساسية التي تكمن وراء كل لوحة، ويعبر بجلاء عن الحالة المصورة لكل لوحة بمواضع الشخصيات على فضاء الركح وأوضاعهم المحدثة وعلاقتهم العاطفية.

ويعين نهاية وبداية اللوحة لكي يمكنه تقسيم الأجزاء المناسبة لعناصر البناء الآيرادي، ويعتمد على القيمة الجمالية في تكوينات الصورة على طبيعة الآيرادية. وتكون الحركة والصورة للوحة تعبيرا عن تكوين ومضمون اللوحة أو تدعيما لهذا التعبير. وعدم الإفراط المقصود في الشكليات حيث يجوز أن يزيد اهتمامه بالشكل في صور الطقوس

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والمواكب، حيث أن أماكن الأهمية والمواضع وال
للعادات والتقاليد والرتب والمكانة الدينية أو القومية.

2- الصور التكوينية والتدعيمية:

غذى الكاتب المخرج نصه المسرحي الآيرادي بالصور التكوينية والتدعيمية. وتنقسم الصور التكوينية إلى صورة متضائلة وصورة هبوطية وصورة توقعية وصورة طارئة:

أ- الصورة التكوينية المتضائلة:

تتناقص الصورة التكوينية المتضائلة الشدة تدريجيا ويمكن العمل فيها بعكس الوسائل التي استعملت سابقا الواحد بعد الآخر لبناء اللوحة. وهذا يجب أن لا يأخذ من الوقت أكثر من ثلث الوقت الذي استعمل في البناء، ومثال على ذلك من اللوحة الأولى:

[..]

البليش: رَاكُمْ فيوسْطْ الزْحامْ عْفستو علىدْجَاجة الجدة كلثومْ الوحيدة
ورَاهلْ عَاتْ عليكمْ دَعْوةالريشْ في الوجهْ
جروان: الداليةأنتاعْ الشيخْ محمدتكسْرتْ بسبابْ العْفارْ ولهذا هذا السنة ماضْناتشْ
واشْ هذا .. قلنا النظامْ ثم النظامْ حافظوا على أمانةجْدودْكمْ بالنظامْ
واللعبْ الجْميلْ والنية الصَّافية

ب- الصورة التكوينية الهبوطية:

تحول الصورة التكوينية الهبوطية نقطة عليا في الشدة إلى نقطة أوطئ كثيرا. وإذا سبق لوحة الهبوط لوحة من لوحات بناء الذروة، فإن ذلك يعمل على المساهمة في شدة ذلك البناء، وتبدع لوحة الهبوط عاطفة معينة لدى الجمهور تأتي له بصورة مفاجئة وبتضاد عظيم مع الطبقة التي وصلت إليها اللوحة التي تقدمه، ومثال على ذلك من اللوحة الرابعة:

يخيم الصمت على الخشبة برهة.. يشعل السيجارة.. فجأة يسقط شخص وسط المجموعة (الدليل) ضجة كبيرة.. الكل يفزع.. ينهض المفتش ويعقبه المساعد...

المفتش: كنت متيقن باللي المجرم موجود هنا فوق هذا الخشبة وفي وسطكم
ها هو البرهان.. جثة أخرى فوق الحساب
المساعد: وَجَّهْالضَّوْ هنا..الضوْ هنا..شوفْ للرقبة.. علامة بولولو هو..بولولو

يتجه المفتش نحو المجموعة، يقترب ليشتم رائحة كل واحد منهم يدور مرتين حول الكلب كان قريبا من الدليل

المفتش: أنت الكلب اقلعْ القناعْ ..ضَوّ ي فيه يتقدم الكلب يخلع القناع وإذا به فتاة يندهش الجميع لهذه المفاجئة
المفتش: امْرَأة.. وأنتِواشْ جَابْكِ هنا ؟شوفْ لي توزيع الأدوار في الملصقة؟
المساعد: يراقب الكمبيوتر
ماكانشْ امْرَأة مذكورة في الملصقةمَكتوبْ مجموعة من الممثلين
ماكانشْ ممثلاتْ
المفتش: يصرخ في وجه المساعد عاودْ تأكدْ مْليحْ شوفْ لي في الملصقة؟

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المساعد: يراقب الكمبيوتر.. لا سيدْ المفتشْ ما شي مد

المفتش: راك متأكد ماشي مذكورة ..مَكتوبْ مَجْمو
ماكانشْ ممثلة من بينهم

للمرأة... فهْمي الحضور واشْ منْ مَكتوبْ قاسَكْ هْنا؟ انتقامْ ؟ قصة حبْ ؟
مَرْسولةمنْ عندْ المخرجْ ؟ قلعي عليا هذا اللباس أنتاع القطوطة

ج- الصورة التكوينية التوقعية:

تحتوي الصورة التكوينية التوقعية (هي تلك اللوحات التي تطول)على عدد من الإرتقاءات والهبوطات وهي عادة تبدأ بشدة أعلى من لوحة الذروة الاعتيادي ويتبع ذلك هبوط ثم ارتفاعات، وهبوطات وهكذا. وتكمن علامات التباين في داخل اللوحة نفسها، وتحتاج الأقوال التي تعتمد عليها عناصر التشويق والتوقع إلى إلتفات خاص بالتركيز ويكون الهبوط على هذا الأساس أوطأ. وأن بناء الجزء الأخير من اللوحة يجب أن يكون أعلى من أي جزء سابق وأن علوه بالشدة يجب أن يصمم على أساس العلاقة بالبناء الرئيسي للآيرادية، ومثال ذلك:

[..]

سرعان ما تطفأ الأنوار ثم تضاء لنجد أن المخبر نفسه قد اختفى ولكن المخرج يواصل البحث بشمعة فوق الركح يتدخل المخرج ومجموعته بالهتاف والتصفيق على الدور الرائع الذي قدمه صديقهم..

المخرج: هذا المقطعْ مأخوذْ منْ مسرحية آيرادية !! رَاها في إطارْ التحضيرْ
وهذا الممثلْ بالذاتْ !! ماشي خفاشْ الليلْ وما هوشْ مَصَاصْ الدمْ لأنه
أدى الدورْ تحْتْ الأضواء الكاشفة القوية
ومارْ تبكشْ وبولولو علىحْسابْ فهامْتكْ يْخافْ منْ الأضواء الكاشفة

مساعد المفتش: النورْ الضَّوْ شعَلناالضَّوْ جيبُو المصابيحْ سيد المفتش ..
سيد المفتش وين راك؟

في وسط هذه الزحمة يهرول أحد من المجموعة خائفا من الأنوار .. فوضى تعم الخشبة..يقبض أعوان الضبط على الهارب، يفقد وعيه، بذون سابق إشعار يقرر مساعد المفتش القبض عليه والخروج به من على الركح، شخص مكن القاعة.

المخرج: أسي محمد .. المْعلمْ منْ فضلكْ
يقف الكل ويندهش لهذا الحضور المفاجئ

المتفرج: أخوكم مراسلْ من جريدة " البارح "حبيتْ نطرحْ عْليه أسئلة
حولْ هذا القضية

مساعد المفتش: شكُونْ أنتَ ؟منينْ دْخلتْ ؟وَ اشْ منْ قضية؟

المراسل: بَخصُوصْ هذه القضية راني تبعْتْ كلْ الأحداثْ بغيتْ نستفسرْ
في بعضْ التفاصيل في الحقيقة أنا ماكانْ ما دخلني في الأمرْ
وما هوشْ منْ الصلاحياتْ أنتاعي لكنْ !

مساعد المفتش: القضية أنتَ يتسمى رَاكْ جايْ ما رَانيشْ عارفَ منينْ تدْخُلي
في وظيفتي إذن ! في الأمورْ اللي بْعيدة عليكْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المراسل: أنظنْ مافهامتنيشْ
مساعد المفتش: فْهمتكْ القضية تهمْني أنا أما المس
تهمْ المخرجْ وأنت بما أنكْ حَبيتْ
تتفرجْ المسرحية نخليكْ مع أهلْ المسرحْ .. ناقش تكلم

يخرج مساعد المفتش وأعوان الشرطة والمقبوض عليه محمولا.. فاقدا الوعي تبقى المجموعة المسرحية والمتفرج (المراسل) في الظلام .. يوقدون " المشعلات" بينما يشعل المراسل شمعة.

المخرج: في هذا الساعة نرْتاحْ منْ التدريباتْ ومن هذا الأحداثْ المفاجْئة
ومَنْ بَعَدْنرْ جعْلكْ

يخرج المخرج والجماعة في جو أخوي .. إلى وراء الستار ويبقى المراسل لوحده وبشمعته.. يرتاح قليلا بمفرده .. يتساءل ويهيئ نفس أسئلة المخرج.

د- الصورة التكوينية الطارئة:

لا تخص الصورة التكوينية الطارئة لوحات العمل الرئيسي، ولكن يستطيع راسم الحركة بواسطتها نسج خيوط أجواء العرض وتقديم الشخصيات. ويكون العمل في اللوحات ذات أعمال طارئة متطورا بصورة كاملة، ولكن راسم الحركة يعطي راسم الحركة فيها الأهمية الكبرى للحوار. وقد تحتوي اللوحات أحيانا على عمل له اتصال بسيط بالعمل الرئيسي، ولكنها في الغالب لوحات تحتوي على أعمال غير ملائمة تتراكم فوق العرض الأصلي، ومثال على ذلك: مشاهد اللعب التقليدية والبهلوانية في اللوحة الأولى:

دخول الجماعات في مهرجان، أهازيج وألعاب وحركات، يتقدمهم في الأول: لمقدم والدليل وفي يده راية وقلمونة، ثم الجوقة الموسيقية... [..] صعود مجموعة من الجمهور مقنعين : لبوءة، أسد صغير، قط، حمار، ذئب، ثعلب، خروف، معزة، حمار، أرنب، دجاجة، ديك .. ينشطون الخشبة أوالساحة بالأغاني والرقص والألعاب البهلوانية والشعر والأغاني الآيراديين.

لمقدم: الله يعْطينا عامْ خيرْ
المسمع: الله يعْطينا عامْ خيرْ
المجموعة: آمين
لمقدم: اللهيرْحمْناويرْحمْ موتانا
المسمع: اللهيرْحمْناويرْحمْ موتانا
المجموعة: آمين

وتنقسم الصور التدعيمية إلى صورة التدعيمية للإطار الخلفي والصورة التدعيمية للعمل الرئيسي و الصورة التدعيمية السيكولوجية. تحمل الصورة التدعيمية للإطار الخلفي في هذه اللوحات الصفات المحلية - الزمان والمكان - والحوار والحوادث المركزة وهي الخيط الرئيسي لقصة الآيرادية، ومثال على ذلك الإطار الخلفي في اللوحة الثالثة: مثال ذلك:

[..]

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الجماعة في أشق مراحل التدريب... تتدخل بسرعة خاطفة بالبذلة الرسمية، ومساعد مدني قصير القامة وضابط مدني قوية وسريعة، يقطعها دخول رجال الشرطة...

المفتش: أبْقى كِما راكْ كلْ واحدْ في مْكانُه ريّحْ أقطعْ النفسْ
القرد: يحي المفتش
المفتش: **يرد التحية وهو يخرج دفترا صغيرا من جيبه، يحدق في القرد**
شكونْ المسْؤولْ هنا؟
القرد: المسؤولْ مارَاهشْ هْنا
المفتش: **وهو يكتب** واشْ رَاكمْ دِّيرو
القرد: رَحْنا نتدَرْبُو عْلى المسرحية

تحتوي الصورة التدعيمية للعمل الرئيسي هذه اللوحات على الحوادث الرئيسية في الآيرادية التي يأخذ بها ملخص تلك الحوادث شكله الدرامي الواضح. في مثل هذه اللوحات يقلل راسم الحركة من أهمية لوحات الإطار الخلفي إن وجدت لكي يوجه الانتباه إلى الكشف الواضح للقصة. ومثال ذلك: التحقيق البوليسي وإلقاء القبض على شخصية لمقدم المهمة: مثال ذلك:

المفتش: **يتقدم لمساءلته.. يسلط عليه الأضواء**
قبلْ ما تجي هنا لهذا المكان وين كنتْ واشْ كنت تيرْ؟ قيساشْ دخلت؟ومْعَ مَنْ كنت ؟
لمقدم: كنت في القهوة نستنى في الجماعة ودْخلنا كلنا عْلى الساعة الثانية بالضبطْ
المفتش: لوْ كان جيتْ أنت في مكاني في من تشكْ؟
لمقدم: ما عندي شكْ حتى في واحدْ في هذا الجماعة
المفتش: شكونْ ألي عندكْ مْعاهْ حَكَّة وشكونْ أللي يتكَّرْ هَهْ وشكونْ أللي تبْغيهْ
لمقدم: أعوذ با من الكراهية أنا لا أكره أحدا سيدي بل أحبهم جميعا
المفتش: شوفْ مْليحْ مليحْ وقل الحق ماتكْرهْ حتى واحدْ ؟ ماخْرجْ حْدْ؟ لامَنْ هْنا ولامْنْ هْناكْ؟ من الوقت اللي دخلتو؟
لمقدم: من غيرْ وحْدْ الخمْسْ دقايَقْ الوقت اللي خرجنا وراء الستارْ باهْ نهيْئو نفسنا
المفتش: شفت.. خمسْ دْقايقْ كافيهْ باشْ بولولو يقضي على زوجْ أرواحْ وشكون هما أللي غابو عندكْ خمسْ دقايقْ
لمقدم: الكل
المفتش: كيفاه الكل؟ أنعميتْ ؟دُختْ؟
لمقدم: حاشاكْ وحشا قدركْ دْخلتْ لبيتْ الراحة
المفتش: إذن أنتَ واحدْ منْ المتهمين ألقيوا عليه القبض

يشكل عمل شخصية تجاه أخرى في اللوحات السيكولوجية وتصوير المواقف العاطفية والعقلية للشخصية بالنسبة للأخرى صورة واضحة وهي لوحات الحالات والمواقف العقلية للشخصيات، ومثال ذلك هذا المونولوج من اللوحة الخامسة:

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الممثل: إني أغرق في ماء دافئ إنه الدم، دم الضحايـ
أيدي ترتعش أيدي باردة أصابعي تتكسر دراعي تزداد طولا
وهذا الصوت الخشن يفسد علي ليلي أين جسمي؟
جسمي يتحول إلى ضفدعة ؟ إلى حشرة إني أغرق في الندم والحسرة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني- : تجليات تقنية المسرح داخل المسر

يبدأ عرض آيرادية "الخشبة المخفية" على هيئة كرنفال أو مهرجان أو مسرح داخل مسرح تتجلى تقنية المسرح داخل المسرح في آيرادية الخشبة المخفية في العبارات (الموضوع تحتها خط في النماذج التالية) التي يؤكدها الكاتب على أنها مفاتيح تساعد على الاندماج في اللعبة الدرامية.

أولا:- التدريب والسينوغرافيا:

[مجموعة من الممثلين منهم المقنعين وغير المقنعين يحضرون للتدريبات الأخيرة. تظهر جماعات أخرى هنا وهناك. تسمع ألحان متعددة، تظهر شخصيات متعددة، تقام ألعاب بهلوانية. التقنيون يحضرون السينوغرافيا : الأجهزة الصوتية والضوئية والديكور.]

رئيس الجوق: كلْ شيءجَاهزْ نقدْرُونبَديوْ
يتقدم ممثل وهْو مقدم الجماعة في لباسه المميز: برنوس وشاش وفي يده بندير.
المجموعة: هلا لا، لا لا، لا لا...
مقطع غنائي مميز من تراث المسرح الجزائري للمرحوم عبد القادر علولة. تتقدم الجماعة للاستماع .. يتقاربون
لمقدم: عْلى نبي صَلي
المجموعة: صَلي
لمقدم: واللي مايْصَلي.. يْروحْيْوَ لي
المجموعة: يْوَ لي
لمقدم: بارَكْ الله فيكمْ..ريتْ ملَحْضَرْ المُخرجُ
لا ربما عندهْ حاجة ماسمْحتلوشْيحْضَرْ في الميعادْ
وباشْ ملضَيْعُوشْ الوقتْ ..نبْداوْ التدريباتْ
تعَرْفو باللي العرْضْ قرّبْ وما لازمْشْنستهْزاوْ

ثانيا:- الاستهلال:

النمر: يا جماعةنبْداوْ ولا نباتو هنا
الديب: اللعبة طويلة والليلْ طويلْ .. والبردْ راه بَدى يليعْ
الديك: ولا راهْرْجعْسْبعْ أنتاعْ الصَحْ .. أرقدْ ونسى المسرحية
الثعلب: ربما هذا المرة يْجينامنْ الخارجْ والطيارة راها متأخرة .. كماعْوايدْها
يتدخل لمقدم
لمقدم: صَلُو على النبي
الديك: صلى عليهْ وسلمْ
الثعلب: بَصَّحْ ماتنسَاشْ رُوحكْ
أنترَاكْ مْقدمْ فيلفرْجَة، ماراكشْ مْرسَّمْ عْلينامُساعَدْمُخْرجْ
قابلْدَّوْرْ انتاعكْ ولا روحْ جيبْ هذا السبعْ اللي راهْ حشمانْ
عْلى كلّ حالْ نريحْ نشعلْ سيجارة
الديك: ربما السيدْ اللي عيْناتو الجْماعة الكبيرة يأدّي دورْ الأسدْ عندُه

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

حاجة هو كذلك .. ماقدرْشْ يْجي ..

من دون أن يشعر الجميع، يتسلل القرد إلى المنصة

القرد: إذاسْمحْتْ أنا غادي نأدِّيدَوْرْالسْبعْ

ثالثا:- القناع:

المفتش: وهو يكتب

واشْ رَاكمْ دِّيرو ؟

القرد: رَحْنا نتدَرْبُو عْلى المسرحية

المفتش: يستمر في تدوين ملاحظ وهو يرامق الأرنب

فيوسْطْكمْوتحْتْ هذا الأقنعة

بالاكْموْ جودْ الخشبة المخفية

رابعا:- التقمص:

يتقدم الحمار إلى المكان المعين للمساءلة، وبدون سابق إشعار أو تقديم

الحمار: إن المسرح عمل ثوري وسياسي

إن المسرح عمل فكري وجمالي

إن المسرح عمل ترفيهي

المساعد: حْبَسْ .. قدمْ نفسكْ .. واسْتنى حتىنسَألوكْ

المسرح عمل سياسي وثوري .. أنتَ قاعْ مشيتْ بعيدْ

أنتتعديتْ الحدودْ المسموحْ بها .. في حُرية التعبيرْ

أنتَ متقمَّصْ شخصية حمار ..لكنيتعيَنْ لي فيكْ

ريحَة التشويش والسياسة ..أنت قدمْ نفسكْ بَعْدَ وماتقلقنيشْ

خامسا:- توزيع الأدوار:

يتجه المفتش نحو المجموعة، يقترب ليشتم رائحة كل واحد منهم .. يدور مرتين حول الكلب .. كان قريبا من الدليل

المساعد: أنت الكلب اقلعْ القناعْ ..ضَوّي فيه

يتقدم الكلب يخلع القناع وإذا به فتاة ...

يندهش الجميع لهذه المفاجئة...

المفتش: امْرَأة.. وأنتِ واشْ جَابْكِ هنا ؟

شوفْ لي توزيع الأدوار في الملصقة؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر

ماكانشْ امْرَأة مذكورة في الملصقة

مَكتوبْ مجموعة من الممثلين

ماكانشْ ممثلاتْ

المفتش: يصرخ في وجه المساعد

عاودْ تأكدْ مْليحْ شوفْ لي في الملصقة؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر للمرة الثانية

لا سيدْ المفتشْ ما شي مذكورة

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المفتش: راك متأكد ماشي مذكورة..
مَكتوبْ مَجْموعةمنْ الممثلين .. ماكا
للمرأة
فهْمي الحضور ..واشْ منْ مَكتوبْ قاسَكْ هْنا؟
انتقامْ؟ قصةحبْ؟مَرْسولةمنْ عندْ المخرجْ ؟
قلعي عليا هذا اللباس أنتاع القطوطة

الفتاة: تخلع الفتاة لباس المسرحية وتظهر في لباس عادي، تتقدم إلى واجهة الخشبة، أقرب مكان من الجمهور وبكبرياء

أنا لست مجرمة .. ولم آت هنا لأنتقم من أحد ..أنا فتاة
عمري 20 سنة ..أطمح لحياة جميلة .. أهوى المسرح
أحببته منذ طفولتي.. حيث مارسته.. في المدرسة الابتدائية
ثم الثانوية .. وها أنا اليوم في الجامعة .. أدرسه كمادة علمية
ولكي أتمم علمي قررت .. أن ألتحق بفرقة مسرحية
وكان ذلك صعب .. علي نظرا للذهنيات المتحجرة
وبسبب تعصب الوالدين والإخوة ..ارتأيت إلى تقمص
دور في هذه التمثيلية ..كنت على علم بذلك
من صديق لي بالجامعة .. كان هو صاحب هذا الدور...
ولكونه يثق في طاقتي .. وموهبتي ورغبتي
مسؤولية المغامرة .. وسمح لي خوض هذه التجربة...
علما بأن كل أدوارها الأساسية مقنعة
ويكمن سرها في الحفاظ على السرية.. زيادة على ذلك...
فأمنيتي هي معرفة المسرح كممارسة ..
وليس عبر الكتب والنظريات والتجارب الإنسانية...

سادسا:- حل العقدة:

المخرج: هذا المقطعْ مأخوذْ ..منْ مسرحية آيرادية ! رَاها في إطارْ التحضيرْ
الجميع: شكرا على مشاركتم في الخشبة المخفية

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المبحث الثاني
المقومات الآيرادية الأصلية في الخشبة المخفية

المطلب الأول:- الشخصيات الآيرادية.
المطلب الثاني:- الأغاني الآيرادية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وظف الكاتب المخرج المقومات الآيرادية التالية:

المطلب الأول:- الشخصيات الآيرادية:

وتتجسد في "لمقدم" والمجموعة أو لعابين الدارة، والمسمع، والمهرج لبليش، وجروان، المقنعون: (حيث وظف الكاتب حيوانات مختلفة، النمر والذئب والديك والثعلب والقرد والقط والحمار والأرنب)، آيراد أمزيان أو الأسود الصغرى، آيراد أمقران، اللبوءة. وأضاف المؤلف شخصيات مسرحية آيرادية أخرى تتمثل في: الموسيقي، مفتش الشرطة، مساعد المفتش، المخرج، الممثل، المراسل الصحفي...

تنقسم شخصيات آيرادية " الخشبة المخفية" إلى ثلاث فئات:

الفئة الأولى: و يمثلها بطل هذه المسرحية والمفتش والفتاة الطالبة والمخرج والموسيقي، و تعكس هذه الفئة جانب الوعي في المجتمع، فالمخرج المسرحي، يعمل على بث الوعي بين صفوف الشباب الهاوي للمسرح وللفن، كما يمثل المفتش نموذج المثقف المسؤول أمام قضايا وطنه وهموم أمته. وكأن علي عبدون من خلال هذه المسرحية يتقدم ضمنيا بمشروع - ينتظر المثقفين عموما والمهتمين بالتراث والفن خاصة - يتمثل في الدعوة إلى الاهتمام بالتراث والثقافة الفنية. فالاهتمام بالتراث والموروث الثقافي ستظهر مجموعة من الحقائق الخفية، كما ستكشف عن الذين صنعوا أحداث التاريخ، لأنهم - في غالب الأحيان- يحملون أقنعة تخفي وجوههم الحقيقية.

الفئة الثانية: تنقسم هذه الفئة بدورها إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى و يمثلها كل المراسل الصحفي، هذه المجموعة ترمز إلى التحايل والاستبداد بكل أنواعه كما تمثل المصلحة الخاصة وحب الذات. فالمراسل الصحفي متعدد الأوجه والأقنعة لا يحمل أي مبدأ بل يكتفي بالكلام الفارغ والخطابات الزائفة، إنه رمز لفئة عريضة من الإعلاميين والصحفيين الذين يتقنون حرفة الكذب والثرثرة الكلامية. وقد استطاع علي عبدون أن يعبر عن فساد الإعلام من خلال الحوار الذي دار بين الصحفي ومساعد المفتش:

المخرج: أسي محمد .. المْعلمْ منْ فضلكْ
يقف الكل ويندهش لهذا الحضور المفاجئ

المتفرج: أخوكم مراسلْ من جريدة " البارح "
حبيتْ نطرحْ عْليه أسئلة حولْ هذا القضية

مساعد المفتش: شكُونْ أنتَ ؟منينْ دْخلتْ ؟وَ اشْ منْ قضية؟

المراسل: بَخصُوصْ هذه القضية رانيتبعْتْ كلْ الأحداثْ
بغيتْ نستفسرْ في بعضْ التفاصيل
في الحقيقة أنا ماكانْ ما دخلني في الأمرْ
وما هوشْ منْ الصلاحياتْ أنتاعيلكنْ !

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

مساعد المفتش: القضية أنتَ يتسمى رَاكْ جايْ مارَان
تدْخُلي في وظيفتي إذن !
في الأمورْ اللي بْعيدة عليكْ

المراسل: أنظنْ مافهامتنيشْ

مساعد المفتش: فْهمتكْ القضية تهمْني أنا أما المسرحية
والفرجة تهمْ المخرجْ وأنت بما أنكْ حَبيتْ
تتفرجْ المسرحية نخليكْ مع أهلْ المسرحْ .. ناقش تكلم

[..]

المخرج: في هذا الساعة نرْتاحْ منْ التدريباتْ
ومن هذا الأحداثْ المفاجْئة ومَنْ بَعَدْنرْجعْلكْ

[..]

المراسل: شكونْ طفى الضَّوْ ؟ اليومْ بالذاتْ عطب عام ألاّ ؟
المقهى المُجاور فيه للضَّوْ !!
المخرجْ قالْ تبعْتْ الأحداثْ وينْ ْ كان السَّبعْ اللي عَيْنتو الجماعة؟
علاشْ ماظهرْشْ
ماتْ ؟ خجلان ؟ الفتاة ما داخلاشْ في المجْموعة ؟

السَّيدْ اللي هْدالها الدورْ انتاعو
عْلاه اليومْ بالذاتْ ؟السَّيدْ اللي كانْ طايَحْ هْنا
قالو عْليهْ علامة بولولو والمُخِرجْ
قالْ باللي مْريضْ فيه المُومْنينْ
ما آنظنشْ السَّيدْ اللي قبْضوهْ فقالْوَ عْيْ قالوُ جثْتْ
مَطْروحة فالكواليسْ الأبْوابْ كلها مَغلوقة

تنطفئ الشمعة .. قليلا

أنا بْروحي مْنينْ جيتْ ؟ وعْلاهْ جيتْ ؟
الأقنعة بولولو الضَّوْ أسي حَمُو رآكْ بْطيتْ
أرْواحْ أخُويا بْلا سُؤالْ عْليا شعْلونا الضَّوْ

فجأة تشعل الأنوار كلها.. حتى في القاعة يصرخ المراسل .. ويطمئن لعودة الأضواء

المراسل: شحَالْ غاية شحَالْ مْليحة ا
لدنيا كي تكونْ ضَاوْ يَهْ الضَّوْ نعْمَة
بالنورْ كلْ شيء يبانْ يرْجعْ واضَحْ سبحان الله

أما المجموعة الثانية في هذه الفئة فيمثلها دراغولا مصاص الدماء، فهذه المجموعة صورة لفئة تلهث وراء الماديات وملذات الحياة بكل أصنافها غير آبهة للقيم والمبادئ النبيلة، إنها نموذج الخنوع للمغريات مهما كان الثمن:

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

دراغولا : إني أغرق في ماء دافئ إنه الدم، دم ا
أيدي ترتعش أيدي باردة أصابعي تتـ
دراعي تزداد طولا وهذا الصوت الخشن يفسد علي ليلي
أين جسمي ؟ جسمي يتحول إلى ضفدعة ؟
إلى حشرة إني أغرق في الندم والحسرة

الفئة الثالثة: ويمثلها أفراد عائلة الآيرادية "لمقدم" والحيوانات المقنعة: الجمار والقرد والأرنب والديك والأسد الصغير والثعلب والذئب. وترمز للاضطراب و التردد والحيرة وفقدان الثقة. ولعل ما يعكس ذلك قول

النمر: يا جماعة نبْطوْ ولا نباتو هنا
الديب: اللعبة طويلة والليلْ طويلْ .. والبردْ راه بَدى يْليعْ
الديك: ولا راهْرْجعْ سْبعْ أنتاعْ الصَحْ .. أرقدْ ونسى المسرحية
الثعلب: ربما هذا المرة يْجينا منْ الخارجْ والطيارة
راها متأخرة .. كماعْوايدْ ها

يتدخل لمقدم

لمقدم: صَلُو على النبي
الديك: صلى عليهْ وسلمْ
الثعلب: بَصَّحْ ماتنسَاشْ رُوحكْ أنترَاكْ مْقدمْ فيلفرْجَة
ماراكشْ مْرسَّمْ عْلينا مُساعَدْ مُخْرجْ .. قابلْ وْرْ انتاعكْ
ولا روحْ جيبْ هذا السبعْ اللي راهْ حشمانْ
عْلى كلّ حالْ نريحْ نشعلْ سيجارة
الديك: ربما السيدْ اللي عيْناتو الجْماعة الكبيرة
يأدّي دورْ الأسدْ عندُه حاجة هو كذلك
ماقدرْشْ يْجي رحْنا قاعْدين نخَرْفو
[..]
القرد: إذا سْمحْتْ أنا غادي نأدّي هَوْرْ السْبعْ غيرْ باه نخرْجوا من هذا المأزقْ
ونتقدْموا في العملْ انتاعْنا يرجع لمقدم إلى مكانه فوق المنصة
القط: منْ هكذا ! القطّ هو اللي أقرَبْ الحيواناتْ للأسدْ
راهُمْ منْ نفسْ العائلة
يتدخل الحمار بعد حركة ظاهرة
الحمار: القطّ .. نْعم أقرَبْ الحيواناتْ ومنْ العائلة لكن المسألة!
مسألة قامة طولْ وصوْتْ
وزيد بزيادة الحْمارْ عُمرْكم ولا عْطيتوهْ فرْصَة

يقع انقطاع التيار الكهربائي ..يختفي الديك والنمر

لمقدم: ماعْليناشْ أسيدي نجَرْبوا كلْ واحدْ فيكمْ نبديو بالديك
الديك وين راك ؟
القرد: نقطع أخبر الديك والنمر كي انقطعْ للضَّوْ

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الحمار: خرْجُومَنْ اللعبة كانو عارفينْ ومتيقنين
ماكايَنْ غيرْ دّادّكمْ اللي يقدرْ
على هذا المهمة على خاطرْ منْ ناحية الصوتْ مانهدْروشْ
ومنْ ناحية أخرى، أناقريبْ له في لهْبالْ وفي النيبانْ
ونظنْ بللي المشكلة الأساسية في الدوْرْ
هي النابْ

[..]

الأسد الصغير: أحم.. أحم .. أحم .. ع .. ع .. ع ...
واشْ ماعَمَرْنا لكُشْ عينيكمُ
ولا حقرْتونا على القامة والطُولْ أنا ولدُه
أنا الأقربْ منه عرقا ودما وصفة
ومَنْ حقي أناالوَحيدْ اللي أوْلى بهذا الميراثْ
حتى ولو كنتْ صْغيرْكمْ في السنْ

والتاريخْ مْعمرْ بالأمثلة يتدخل أحد الموسيقيين بصوت مرتفع وبالإشارة المعهودة التي يحترمونها كلهم، يتقدم إلى المنصة...

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثاني:- الأغاني الآيرادية:

حافظ راسم الحركة بنجاح على توظيف الأغاني الآيرادية، وعلى الأدعية الجوهرية التي تمثل روح الآيرادية نفسها.

أولا:- الأغاني الآيرادية:

- هذا العامْ الأولْ هذا العامْ التالي الزوَاجْ مَاشيسَاهَلْ والذهَبْ غَاليياَسَرْ
- أتفاحَة اللي في الجبلْ العَالي أخُوتي وبْني عَمِّي دُهَالي
- راحْنا جيناكمْ حُلو بيبَانكمْ
- يا لقمْرة لالة في غيامك وليْ

ثانيا:- الأغاني التراثية:

- أغنية « هلا لا .. لالا » لعبد القادر علولة عن مسرحية الأجواد.
- أغنية «بَارَكَ ..بَارَكَ بَارَكَ الله فيكَ » من أنشطة الكشافة الإسلامية الجزائرية.
- أغنية « يانوْ صُبي صُبي ماتصُبيشْ عليا » من التراث الجزائري

ثالثا:- الأدعية الآيرادية:

- دعاء عام الخير
- دعاء الرحمات
- دعاء الشفاء
- دعاء عودة الغريب

رابعا:- النصائح الآيرادية السنوية:

- التذكير بالاحتفال بالمولود الجديد
- الاحترام (احترام العادة، احترام ذكرى الأجداد)
-الامتثال للنظام
- احترام قواعد اللعبة الاحتفالية

خامسا:- رقصة الولادة:

تمت رقصة الولادة من خلال الحفاظ على الطابع الخام لرسم رقصة الولادة من خلال الرقص الآيرادي الحقيقي.

سادسا:- الإخلال المقصود بالمقومات الآيرادية:

أخلى الكاتب بقاعدة صراع المقنعين على دور آيراد أمقران في العرض الآيرادي، لضرورة التأليف، ولكون أحداث الآيرادية بوصفها مسرحا داخل مسرح، تتطلب غياب البطل والمخرج معا.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الثالث :آيرادية "الخشبة المخفية" وكسر الإ

تستند آيرادية "الخشبة المخفية " إلى نظرية المسرح داخل المسرح ؛ لأن المؤلف المخرج يحاول أن يمثل الواقع دراميا عبر تشخيص ما يجري من صراعات وتطاحنات.

أولا :- كسر الحائط الرابع:

تطورت في السنين الماضية العلاقة بين الركح وقاعة الجمهور. كان الركح قبل ذلك يتجاهل وجود الجمهور كلية. وأقيم بين الممثلين والجمهور حائطا وهميا سمي بالحائط الرابع، ورسمت إضاءة مقدمة المسرح حدوده. فالممثل يؤدي دوره وكأنه لا يشعر بوجود الجمهور كلية.

تجاوز المسرح هذه المرحلة بفنانين عمدوا إلى نسف هذا الحائط الرابع وتحرير القاعة بين الممثل وجمهوره. وأصبح الممثل البريختي يمثل للجمهور، وأصبح بذلك حضور الجمهور جزءا أساسيا من فن المسرح الملحمي. وكان **بريخت** يحتكم مباشرة للجمهور، فأضفى عليه - وهو يطرح عليه القضية من فوق ركح المسرح بكل نقائضه وجدليته - صفة القاضي والحكم.

تهدف الآيرادية إلى تجاوز نظرية التطهير الأرسطية نحو نظرية بريخت الداعية إلى التغريب وتعرية لعبة المسرح وفضح زيف الأدوار المتقمصة. أي أن الممثل يكشف للجمهور أسرار اللعبة ويرفض الاندماج مع دوره ويفضح كل ما يتعلق بفعل التمثيل. وهنا يحضر بريخت الذي يرفض فكرة الاندماج ويدعو إلى إبعاد الممثل عن دوره الذي يؤديه وعدم الانصهار فيه تقمصا ومعايشة. كما يقوم العرض الآيرادي على تكسير الجدار الرابع، وتحقيق الانسجام المتكامل والمتراكب فنيا، وتوظيف السينوغرافيا بطريقة رائعة تعتمد على التفكيك والمونتاج والتآلف بين الأضواء والموسيقى واستغلال الجسد أحسن استغلال جمالي.

كان مسرح **بريخت** هو مسرح الجدل وتغيير أفكار الجمهور، وبهذا الإلهام انطلق المسرح إلى اعتبار الجمهور تجمع سياسي، على الركح أن يقوده ويثيره. أصبح الجمهور أقرب للمتظاهرين منه للقضاة. وبذلك اكتسب المسرح سخونة أعلى.

وقد أسهم كثير من المسرحيين في دفع هذا التطور الفني الجديد، ابتداء من **أروين بسكاتور** ووصولا إلى **بيتر فايس** والمخرج الروسي **لومبيموف** والمخرج الإنجليزي **بيتر بروك**، وغيرهم...

يتمثل كسر الإيهام التمثيلي في آيرادية "الخشبة المخفية" بظهور الشخصيات قبل أن يبدأ العرض، وكسر الإيهام التمثيلي بصعود الممثلين من القاعة وبالتوجه إلى الجمهور على طريقة بريخت أو الطريقة التعليمية.[1]

[1] - يوهم المسرح التقليدي الجمهور بالتمثيل بينما يبين المسرح الملحمي للمتفرج أن ما يدور فوق خشبة المسرح مجرد تمثيل. ويعاني الجمهور في المسرح التقليدي بشكل سلبي ما يتلقاه من خشبة المسرح، فقد أقيم ذلك الفاصل اللعين بين

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أما الوضوح الفني الذي ندركه تماما هو كسر [illegible] أو الممثلين في الجمهور بغية تحقيق حدثا اجتماعيا يتولد فيه حوار حي وفعال يكشف الحقيقة ويحفز على التغيير في حركة متقدمة واعية.

أطلق راسم الحركة **علي عبدون** الممثلين وسط جمهور المشاهدين وأقام ممرات تخترق القاعة وتصل إلى فضاء الركح، مما أدى إلى كسر الإيهام التمثيلي.

وفق الكاتب - راسم الحركة في تحريك الشخصيات وتثبيتها في تقسيمات متساوية، فيزيل الحائط الرابع والمسافة والكلفة بين القاعة والركح، بين الجمهور والممثل، بل بين الجمهور ونفسه، للإنشاء الألفة والصراحة ومحبة الحقيقة.

إلا أن كسر الإيهام المسرحي بتخطيه حدود الكلمة - من جانب الممثلين - إلى الفعل - من جانب جمهور القاعة - أدى إلى خلط بين تعليمية **بريخت** وفانتازيا **بيراندييللو**، شبيها بالخلط الذي رأيناه بين الأسلوب الرمزي والأسلوب الواقعي، فصوت الماء بدلا من الماء، والقطن بدلا من الصابون، وقذف الهواء بدلا من الرمل، رمزية لا تتفق وطلقات النار الحقيقية أو الأرنب الحي ...

ثانيا:- الفضاء المسرحي في آيرادية "الخشبة المخفية":

أفاد راسم الحركة من أساليب الإخراج الحديثة المتنوعة، وتمرده على بعض تقاليد المسرح وشكله وتركيباته، فعمد إلى إلغاء الستار الرئيسي طالما أن فضاء الركح قد تضمنت القاعة فلم يعد العرض تقليديا، كما استخدم الإنارة الفنية في التنقل بين وحدات المكان واستخدام الإظلام التام للفصل بين وحدات الزمان دون خلط بينهما.

أدار راسم الحركة الشخصيات فوق الركح، في إطلاقها من حين إلى حين أو عند تجميدها في بعض الأحيان من خلال حركة تشكيلية مبدعة. كما أحدث راسم الحركة توازن العرض من حيث المساحة الزمنية والمادة الفنية، كما أدى إلى استيعاب أجزاء الآيرادية الكبرى للقدر الأكبر من النص المكتوب، والاعتماد في أجزاء أخرى على الإضافات الإخراجية.

تفترض الآيرادية الشاملة في الممثل إمكانيات متعددة في أداء ورقص وغناء. وهذا ما سارت عليه المجموعات المتتالية المكونة لعناصر العرض الآيرادي والإحساس بالأداء الجماعي في موازنتهم بين الأداء والرقص والغناء، والأداء الفردي وما يبديه من قدرة على التشكيل الآيرادي ممثلا وراقصا ومغنيا على السواء.

الممثل والجمهور، يفصل المسرح حتى يومنا هذا إلى عالمين غريبين عن بعضهما: عالم فاعل، وآخر مستقبل لهذا الفعل، وليس ثمة شريان يوصل بين هذين الجسمين المتباعدين بدورة دموية واحدة من الطاقة الإبداعية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

واستثمر راسم الحركة الألحان التي وضعها تحمل الطابع المحلي وما تخفق به من إحساس غني خدمة العرض وإن تميزت الموسيقى بتطوير الحدث والكشف عن إيحاءات النص.

يحضر هاجس الزمن المسرحي في مسرحية "الخشبة المخفية" بشكل مثير وملفت للنظر، كما يبدو من خلال لعبة المسرح داخل المسرح. فهذه الآيرادية لا تعالج مرحلة بعينها بل هي مسافرة في كل الأزمان و العصور:

ينقسم الزمن إلى قسمين: زمن خاص وزمن عام، فالزمن الخاص محدد ومحصور ومرتبط بتطور الأحداث، ونماذجه متعددة في الآيرادية أكتفي بنموذج يمثل "الليل" على سبيل الإشارة فقط:

النمر: يا جماعةنبْداوْ ولا نْباتو هْنا
الديب: اللعبة طويلة والليلْ طويلْ .. والبردْ راه بَدىيْليعْ
الديك: ولا راهْرْجعْسْبعْ أنتاعْ الصَحْ .. أرقدْ ونسى المسرحية

[..]

المفتش: يستمر في تدوين ملاحظاته وهو يرامق الأرنب،

فيوسْطْكمْوتحْتْ هذا الأقنعةبالاكْموْ جودْ
بولولومَصَّاصْ الدَّمْ بولولوخُفاشْ الليلْيَقدَرْيَتغَيرْ
ويتقمَّصْ أيْ شخصيةحَيوانْ والا إنسانْ وهذا اليومْ بالذاتْ
جاتنامَعلوماتْ وعندْنا إثباتْ باللي بولولومَوْ جُودْ في هذا القاعة
فيوسْطْ هذا الخشبة.. وبلا شكْتحْتْ هذا الأقنعة
الكواليسْ مْعمْرهْ بالجثثْ وعْليها علامة بولولو
كانْ عْلى عَلمْ باللي اليومْ باللي اليومْ عندْكمْكرْنفالْ
ورَاهْسَرْسَبْ فيوسْطْكمْ تنظمو لهيهْ .. وأنتَ لهيهْ .. أنتما لهيهْ

يخرج الممثلون مصابيح من جيوبهم .. تحت حيرة واندهاش المفتش

المفتش: ينقلب نحو الأرنبلِياشْ [1] هذا المصابيحْ؟
الأرنب: نحْتاجُوهم في الفرجة هذيتبَعِياتْ
المفتش: جيبْ هْنا..جيبْ هْنا

يساعده أعوانه في جمع المصابيح.. يسقطون الأضواء في كل مكان في غير انتظام.. يتدخل المفتش لينظم الإنارة عن طريق هذه المصابيح

المفتش: أنتَ ضَويْ فيالوسْطْ أنتَ لهيهْ أنتَ هْناوأنتَ هْنا ..
أنتَ سَلطْالضَوْ عْلىالوْجوهْ
أنتَ حرَّكْالضَوْ فيالرَّجلينْ

[1] - لماذا ؟

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ويحضر الزمن الآيرادي كمقوم من مقومات العمل الـ

لمقدم: اليُومْ يُومْ عيدْ[1] يتلقى فيهْ السَّادة والعبيد
يتلقى فيه العظمْ واللحَمْ واللي قلبُو حديدْ
المجموعة: يتلقى فيه الظفرْ مع الصديدْ
لمقدم: هذا عامْ جْديدْ جَايَبْ مْعاهْ الخيرْ والمْزيدْ
المجموعة: جينا بينا باللي فينا نفرْحو للمزيودْ الجديدْ
راحْنا جيناكُمْ حَلو بيبانكُمْ

إشارة الوقوف من طرف لمقدم

لمقدم: يا جْماعة كماجْراتْ العادة كلفونا أهلْ الدشرة
باشْ نحْتافلو بالمزيودْ الجديد
نشرْفو لبلادْ أمامْ الأولياء والصالحين وبْشهادة أطفالْ المدينة
شيوخْ البلادْ رَسْلولنا صْحيفة يبلغونا فيها باحْترامْ النظامْ العامْ
الغلطاتْ اللي صْرات العامْ اللي فاتْ ماخصْهاشْ تتكررْ
لهذا لازمْ تحَافظو على السرية التامة للشخصياتْ
والأرْواحْ اللي رَاكُمْ تمثلوها

ثالثا:- الحوار الدرامي في آيرادية الخشبة المخفية:

يقوم البناء الدرامي بشكل أساسي على الحوار الدرامي، فبواسطته تتبلور الأحداث وتتطور، كما أنه يساهم في رسم معالم الشخصية وحالتها النفسية.

وقد تنوعت أضرب الحوار في مسرحية " الخشبة المخفية" واختلفت من ناحية الطول والقصر. و لعل "ما يميز الحوار عند علي عبدون هو ذلك التنوع ليكون همزة وصل بين مجريات الأحداث و مشاعر الشخصيات التي تساهم في بلورته، و هو حوار يفصح عن مجموعة من المواقف و الأفكار.

التجأت المسرحية إلى تنويع التواصل اللفظي وغير اللفظي بين الممثلين، واستعمال المنولوج أو المناجاة أو الحوار الداخلي للتعبير عن الصراع الداخلي والتمزق النفسي:

الفتاة: .. وبكبرياء

أنا لست مجرمة ولم آت هنا لأنتقم من أحد ..
أنا فتاة عمري 20 سنة أطمح
لحياة جميلة أهوى المسرح أحببته منذ طفولتي
حيث مارسته في المدرسة
الابتدائية ثم الثانوية وها أنا اليوم في الجامعة
أدرسه كمادة علمية ولكي أتمم

[1] - موسم آيراد.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعليمي قررت أن ألتحق بفرقة مسر
وكان ذلك صعب علي نظرا للذهنيات
وبسبب تعصب الوالدين والإخوة ارتأيت إلى تقمص دور في هذه التمثيلية
كنت على علم بذلك من صديق لي بالجامعة ..
كان هو صاحب هذا الدور ولكونه يثق في طاقتي وموهبتي
ورغبتي مسؤولية المغامرة وسمح لي خوض هذه التجربة ..
علما بأن كل أدوارها الأساسية مقنعة
ويكمن سرها في الحفاظ على السرية زيادة على ذلك ..
فأمنيتي هي معرفة المسرح كممارسة وليس عبر الكتب
النظريات والتجارب الإنسانية.

كما استعملت الآيرادية الميم أو الحوار الصامت إلى جانب الكوريغرافيا الجسدية وتوظيف الحكم والأمثال والأغاني الريفية والأشكال الفطرية المسرحية الموروثة:

المجموعة: غناء هادئ ومرح

يانوْ صُبي صُبي ماتصُبيشْ عليا
حتى يْجي حمُو خويا ويْغطيني بالحصيرية
والسْبعْ راقدْ يشخرْ أرقدْ وانسى المسرحية
ولمقدمْبْدى يذكُرْ بجاهْ النبي والأولياء
منْ عندْ الديبْسْمَعْ خبَرْ قاسْ البندير قاسْ النية
يا ربي بنا تسترْ حتى يْجي حمُو خويا

يتشكل نص آيرادية "الخشبة المخفية" خلال العمل على الركح في ارتجالات تصوب نفسها قبل أن تبدع سياقها في علاقات تتصف بالإبداع الدائم بين المخرج وممثليه.

يعيد **علي عبدون** تشكيل ممثليه من ما يمكن تسميته بالبياض الكامل باحثا فيهم ومعهم عن عرض مسرحي لا يركن إلى السكون بل إلى أسئلة النفس المعذبة والجماعة الحائرة.

ومن هنا يمكننا القول أن تركيبة **علي عبدون** الشخوصية والثقافية هي التي جعلت اهتمامه بالفرد ليس أقل بكثير من اهتمامه بالمجتمع.

إنه ينظر إلى شخوصه على أنهم العنصر الأكثر فاعلية وتأثيرا في مجرى الصراع، فهم مأخوذون من الواقع. إنه ينظر إليهم باعتبارهم كيانات مستقلة. أي انه يتركهم ليحققوا ذواتهم المنعزلة لا عن طريق الارتكان إلى الوحدة والانعزال عن الآخرين بل عن طريق الانصهار والاندماج في حركية العلاقات الإنسانية، إنهم منتقون من الواقع ، أو مأخوذون من التراث أو مبتكرون من الذهن. « إن التوجه إلى التراث هو جزء من تأصيل فن المسرح، والمسرح في كل العالم اتجه نحو التراث، فالمسرح الإغريقي استخدم الإلياذة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والقصص التي تنتمي للتراث السابق لنهضة المسر
استخدم أيضا نفس هذه القصص التراثية وقصص التا

وتراث الكوميديا دي لارتي هي عبارة عن قصص كانت تمثلها الفرق الشعبية المتجولة في أوروبا. إذن استخدام التراث عامل إيجابي، وانطلاقا من هذا جاء استخدامي للتراث ولكن ليس بطريقة الإسقاط التي تنتهجها بعض المسرحيات وتتمثل في إحلال ميكانيكي لقضايا معاصرة فأنا أرى هذه الطريقة فجة، ولكن أؤمن باستخدام التراث لتصوير المقومات الأساسية الثابتة للشخصية الجزائرية وللتذكير بالأبعاد التاريخية للجزائر فنحن شعب قديم وله تاريخ طويل، ولكننا لا نعرف هذا التاريخ جيدا على عكس أوروبا التي نلمس التاريخ فيها في كل مكان، ولهذا فأنا عندما ألجأ للتراث أريد أن أوقظ في وجدان الجزائري الإحساس بالبعد التاريخي ليفكر من خلال خبرة التاريخ وينفعل من خلال إحساسه بالثوابت التاريخية، فأنا أرى ضرورة أن يساعد المسرح الآيرادي في شحذ الإحساس بالبعد التاريخي للشخصية الجزائرية.» [1]

المسرحي **علي عبدون** واحد من أبرز الرواد على ساحة الإبداع الآيرادي، أوقف تجربته وجهده الإبداعي على مجال التأليف المسرحي ورسم الحركة، فساهم في تأسيس مسرح آيرادي يستلهم أصوله وقواعده من التراث السنوسي ويحمل ملامح الهوية الجزائرية الأصيلة، وتجربته التأسيسية للمسرح الآيرادي« تجربة متشعبة متقلبة حاملة في طياتها بعض الإجابات والحقائق هامة لأنها فعلا تأسيسيا أرسى قواعد لعبة جديدة وعلاقات أخرى بديلة مع ذاتنا ومع الطرف الآخر كما أرسى جدلية كبيرة في اختيار الجوهر وفي اختيار الأشكال التي حاولنا التعامل معها على أسس مغايرة - إلى حد ما - للنماذج السائدة والقوالب الجاهزة.» [2]

ينظر **علي عبدون** إلى الدرامية الآيرادية، على أنها فعل للتغيير ومسؤولية إزاء الآخرين والوطن . ويرى أن لا قيمة للكتابة التي لا تفعل شيئا. التي لا تتحول إلى فعل مغير للذات والمجتمع فالكتابة عنده لا تعني نقل الحياة كما هي على الورق بل هي عملية خلق جديدة لحياة تتحرك وفق منطق جديد هو منطق الفن الذي يرفض كل شيء لا يحمل تبرير وجوده. وأن هذه العملية (علمية الخلق) عنده محكومة بعاملي الاتصال والانفصال. لان في ذهن الفنان، دائما، وكما يقول في أحد لقاءاته المنشورة ، « واقعا آخر متخيلا متصلا بالواقع المعيشي أو منفصلا عنه، متصلا به لأنه ينبع منه ومنفصلا عنه لأنه يتجاوزه ويسقط عنه كل شيء لا يحمل تبرير وجوده . ولهذا فان واقع الفنان يشكل أعلى مراحل التكامل الجمالي للواقع وهو وإن كان متخيلا إلا أنه مصنوع من مادة حلم الفنان ومن معطيات وثقافة وحضارة عصره. وأن إنزال أسس هذا الواقع على الأرض لن يتحقق بعيدا عن التغيير المطلوب الذي تحدثه الكتابة[..] ومن هنا فإن الكتابة لا ترضى أن تكون مادة للقراءة فحسب إنما هي إسهام في التغيير.

[1] - علي عبدون، كراريس الأقنعة الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية 2003 ، ص03.
[2] - - علي عبدون، المرجع السابق.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ولكن **عبدون** لا يلقي عبء التغيير كاملا عليها لأن الشروط الموضوعية للتغيير. وكما ينظر إلى الكتابة منها قلعة يتحصن فيها بدافع الغرور الشوفيني دون فرز لما فيها من أخطاء واضطهاد.

وعليه، إن آيرادية " الخشبة المخفية " من خلال عنوانها عبارة عن لعبة درامية و قراءة فنية للواقع البشري تقوم على نظرية المسرح داخل المسرح، وتنتقد الواقع الإنساني بشروره وآلامه ومآسيه. كما أنها عمل درامي متكامل من جميع الجوانب الإخراجية والتقنية والنصية والتمثيلية علاوة على كونه عرضا غنيا بالإشارات السيميائية الموحية والرمزية. ولا ننسى أن نقول بأنه عرض درامي منسجم ومتسق في لوحاته ومشاهده وأدوراه وعلاماته الإيقاعية والفضائية يقوم على التوازي المسرحي والتقاطع السينوغرافي. وتوحي الآيرادية كذلك باحترافية ممثليها وقدرتهما الهائلة على تطويع الخشبة لصالح الدلالة والمقصدية واستثمار التواصل الحركي أحسن استثمار.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

خـــاتمـــة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يتجسد في الإبداع الفني الآيرادي نوع من المسرح ال
فيه عناصر التمثيل والممارسة والمحاكاة المسرحية
الحياة الاجتماعية السنوسية، ولا يمكن للحياة أن تسير بدونه، لأنه جزء من مكوناتها، فهو انعكاس لعادات وتقاليد هذه البيئة.

يمثل التعايش بين هذا الإبداع الفني الذي يعيش في دورة الحياة والحياة نفسها، مصدر طاقة عظيمة وقوة دفع حيوية لفن المسرح، وفيه تكمن **قوة استمرار** نابعة من قوة استمرارية الحياة ذاتها، ومنه أيضا يتولد اتصال حار وعفوي مع الجمهور.

والذي لا شك فيه هو أن الآيرادي قد اخذ **الدراما** الناتجة عن الاحتفالية أيّا كان شأنها، وجعل منها عرضا مسرحيا حقيقيا، له نظرية واضحة وممارسة أوضح، يقوم على مبدأ التشخيص: لكلّ شخص دور و لكلّ دور قناع و لكل قناع صوت وإيماء[1].

كل هذه الأعمال الدرامية للفن المسرحي، تنتزعها مخابر المسرح التلمساني من **آيراد** وغيره من الاحتفاليات وتجعل لها وجودا فنيا على المسرح عن طريق عنصري رسم الحركة والإدهاش.

هذه الاحتفالية انتقلت بسماتها التمثيلية إلى الركح، وقد تمت هذه النقلة عن طريق باحثي الفن الرابع. ووجدت - فعلا - بعد الدراسة والتمحيص، أن هذه الظاهرة من تراثنا المسرحي إلى سنوات قليلة خلت، لم يخرج الآيرادي بها إلى رحاب الإبداع والابتكار إلا حين تأسست ورشة **البحث المسرحي** بدار الثقافة تلمسان، و**مخبر الرمانة** للحفاظ على التراث وورشة **العفسة** المسرحية بالمشور العتيق، وجمعية **الذاكرة السنوسية** بالخميس، وجمعية **الوسام الثقافية** بتفسرة.

أخذت هذه الورشات الآيرادية كلّها في وضع أسس جديدة للمسرح الآيرادي، وإبان العمل فيها، وبفضل حرصها على الإسهام والمشاركة في البحث والتدريس وتنظيم جلسات التدريب على أساس أن المرجع يكون في الخبرات التالية:

1- في مجال الانتماء المسرحي:

ينتمي مسرح العرض الآيرادي بجميع أشكاله إلى:
- المسرح التسجيلي أو التشكيل المسرحي تمثيلا ورقصا وغناء على السواء.
- المسرح الغنائي الذي يفترض الغناء الجماعي والتطريب الفردي غير المنعزل عن الإحساس بالأداء الجماعي.
- المسرح الشامل الذي يفترض في الممثل إمكانيات متعددة في أداء ورقص وغناء.

2- في المجال اللفظي:

- جودة الإلقاء.

[1] - على خلاف مبدأ الراوي الذي يلبس كل الأشخاص وينطق بلسانهم جميعا.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- تجويد الحروف.
- فصاحة النطق.
- إقرار الصوت.
- سهولة جريان الكلام في غير كلفة أو افتعال طبقا لما يتضمنه من عوامل وانفعالات نفسية.
- ضرورة نطق الكلمات نطقا متحررا من الاهتزازات.
- لا مجال للكلام السريع مطلقا.
- التحكم في التلوين الصوتي

3- في المجال البلاستيكي:

- إعطاء الحركات البلاستيكية دورا هاما في التعبير عن الحوار الداخلي.
- يتم رسم السينوغرافيا بحيث لا يدع لهذه الحركة إمكانية التشتت.
- تركيز انتباه الجمهور كله على الحركات.
- تعتبر نحتية الجسم البلاستيكية أساس العمل عند الممثل.

4- في مجال تصميم الملابس:

- التصاق الفنان بأفكار النص والانفعال به.
- الارتقاء بأفكاره إلى الموضوعية وإلى الارتباط بشخصيات الآيرادية التي يعيش معها من خلال قراءته للنص والمعايشة الفنية.
- دراسة تركيب وبناء أجسام الممثلين والممثلات، والإطلاع على عيوبها حتى يمكن معرفتها عند دراسة الشخصية.
- إخضاع الملابس في مظهرها لشكل الممثل لا أن يخضع الممثل لشكل الملابس الآيرادية، مع ضرورة اندماج الملابس في بناء العمل الآيرادية.

5- في مجال التمثيل:

- التعرف إلى القواعد والقيم التي جعلت من فن التمثيل علما.
- الاهتمام بالتقنيات التي تربط بين الحركة والإيماءة وتلوين الصوت وبين صوره المحددة.
- جعل الدور جسرا يصل بين التمثيل والتشخيص.

١ - وجود ثلاثة أنواع من الممارسين:

- الممارس المبتدئ الذي نجده في الآيرادية الصغرى.
- الممارس (المحترف) الذي يبني بناء معينا من التأثير الآيرادي القائم على الصوت والحركة.
- الممارس الرمزي وهو ذلك الممارس (المحترف) الذي يستطيع أن يجسم الصور الموجودة في اللاوعي الجماعي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

٢ - وجوب الجمع بين:
- التعبير الإذاعي بالصوت.
- والتمثيل السينمائي بالوجه.
- والأداء المسرحي بالحركة.

٣- الشخصية الآيرادية:
- التمتع بمقدرة الإمساك بالشخصية ومعايشتها تماما.
- إدراك طبيعة الشخصية، وتجسدها في الحركة.
- إدارة الشخصيات فوق فضاء الركح: في إطلاقها من حين إلى حين أو تجميدها في بعض الأحيان من خلال حركة تشكيلية مبدعة.

6- الكتابة الآيرادية:

ترتبط الكتابة الآيرادية المسرحية ارتباطا عضويا بالحركة المسرحية ككل، ويمكن أن تؤثر هذه الحركة في الكتابة الآيرادية المسرحية وإيقاعها.
وإذا كانت الكتابة الآيرادية إبداعا فرديا، إلا أن سبل تطورها لا يتوقف عند الأفراد، بل تتعداهم إلى المؤسسات الثقافية بعامة، والمسرحية منها بخاصة.
إن الإعلان عن مسابقات في الكتابة الآيرادية، يمكن أن يجذب كثيرا من الكتاب، ويمكن أيضا أن يساعد على اكتشاف مواهب ومهارات قد يكون لها شأن في عالم هذه الكتابة.
والمسابقات هنا لا تقتصر أهميتها على دلالتها المادية، وإنما على دلالاتها المعنوية أيضا، فعندما يعلن عن الفائزين، تتناولهم وسائل الإعلام تعريفا وتقديما، ومن البديهي أن مثل هذا التقديم يرضي الفائز، وينشأ لديه حافزا للاستمرار.
وإذا أضيف إلى ذلك نشر الآيرادية الفائزة ، فإن أمامه فرصة الانتشار.

7- القضاء الآيرادي:

تستخدم الآيرادية ثلاثة أنواع من الفضاءات:
- الفضاء العام كله للعرض ولإجلاس الجمهور، بحيث يصبح في هذا الفضاء الأفراد هم صانعي المشهد ومشاهديه.
- كما يستخدم الفضاء الركحي للعرض وفق النماذج الأريسطوطيلسية أو الملحمية.
- استعمال فضاء **تدرت** حيث تتحول بعض المنازل إلى فضاء للعرض والفرجة، ويؤخذ الفضاء كما هو وتكيف الفرجة لموصفاته.

8- الإطار الآيرادي:

- البناء المسرحي المتضمن للحبكة وامتلاكه لعنصر الإقناع.
- الحدث المسرحي المتطور صدوره عن عقدة تنفرج أو موقف يتبلور أو شخصية تتطور.
- الإطار الدرامي الغني عناصر الكوميديا الأساسية: كوميديا الكلمة وكوميديا الحركة وكوميديا الموقف، التي ترفع بالعمل إلى مستوى النضوج الفني في الوقت الذي تحافظ فيه على الحد الفاصل بين الكوميديا والتراجيديا وبين لون ثالث يسمى الميلودراما.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

9- في مجال الإضاءة الفنية:

- استخدام الإضاءة الفنية في التنقل بين:
- وحدات المكان: استخدام الإظلام للفصل بين الأطوار واللوحات أو المشاهد الآيرادية.
- وحدات الزمان: استخدام الألوان لتأكيد على الحالة والجو والظرف.

10- في مجال المعرفة الفنية:

- فتح المدارس التي تدرس الدراما الآيرادية وفنونه فضاءات مهمة لصقل القابليات وتهيئة الممثلين لأن يكونوا متمرسين.
- فتح شركات المساهمة الآيرادية [1] التي تتمثل مهمتها في إعداد الممثل وتوجيه توجيهات خاصة تتعلق بأصول التمثيل،وتدريبه تدريبا كاملا على طرق التعبير الجسماني والصوتي.
- سيطرة الممثل سيطرة تامة على العناصر الرئيسية لفن التمثيل قبل الالتحاق بالفرق الآيرادية حتى يتمكن الراسم الحركة من الاهتمام بالعناصر الفنية الأخرى كالتركيبات والتركيز والإيقاع والحالات الأخرى التي تشبع خياله.
- تمتع الممثل بتجارب معينة قبل الدخول في الميدان ولابد أن يكون على مستوى معين من الثقافة الفنية والمعرفة. إذ لا يكفي أداء دور أو دورين ناجحين على الركح، بل يبقى المسرح تعلم على الدوام لتحسين وتنمية الحرفية الآيرادية، حرفية تركيب الفعل الدرامي... الفعل الآيرادي المسرحي.

11- العرض الآيرادي:

- إفادة المؤلفين من الآيرادية الأصل، ومن أشعار والأغاني الآيرادية، مع ضرورة ارتفاع المعالجة الدرامية إلى مستوى البناء المسرحي الآيرادي من حيث الفكرة والمضمون معا.
- إن قطبا الآيرادية المسرحية هما العرض والجمهور.
- يجب على العرض أن يغذي العقل، ويثري الوجدان، وينعش الروح.
- كسر الإيهام التمثيلي بظهور الشخصيات قبل بدئ العرض. وكسر الإيهام التمثيلي يتم عن طريق التوجه إلى الجمهور على طريقة بريخت، أو الطريقة التعليمية.
- تصوير بعض شخصيات الآيرادية تصويرا كاريكاتوريا.
- تعتبر الصورة الإعلان الحي عن أفكار المؤلف أو الآيرادية.
- تحريك المجاميع من حيث الشكل والتشكيل فوق فضاء الركح

12- في مجال الإيقاع:

- وضع الألحان الموسيقية إلى جانب سائر عناصر العرض الأخرى، بما تحمله من طابع محلي وما تخفق به من إحساس غني بالبيئة السنوسية، مع مراعاة سلم الأناشيد الكورالية بمستوى مستوى الأغنيات الفردية.
- وتصميم الرقصات تصميما حيا معبرا وخاصة الرقصات التي تنتشر بين الصبية الصغار في **الآيرادية الصغيرة**.

[1] - على غرار التعاونيات المسرحية الحرة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وتبقى **ملاحظات** لها أثرها في تجميد تطوير الآيرادية

1- يجب أن تتعد الآيراديات حيز التفكير إلى مجال التخطيط، سواء في الأعمال التجريبية أو الأعمال التقليدية، بحيث يصبح التنظير في خدمة التطبيق وليس العكس.
2- عدم وجود جهة أو قيادة مسؤولة عن النشاطات المسرحية الآيرادية.
3- غياب لجنة قراءة النصوص.
4- إن انغلاق التجارب المسرحية على نفسها، هو الذي عرقل انبعاث المسرح الآيرادي الشعبي: مسرح الفعل ومسرح الأعياد.
5 - لن تستطيع الآيرادية أن تكون أداة وبناء مسرحي، إذا بقيت تجربة معزولة تختنق بمحليتها وهمومها الصغيرة. فالحوار وتفاعل التجارب والبحث المشترك، وتنظيم المهرجانات الآيرادية الدورية، هي السبل الحقيقية لاستمرار هذا النوع من المسرح.

ونهوضا بالآيرادية حتى يستوعب جمهورها فكرة المسرح إلى جانب اكتساب عادة المسرح ينبغي:

1 - تعيين جهة أو قيادة مسؤولة عن النشاطات المسرحية الآيرادية.
2- إنشاء فرق آيرادية جديدة فضلا عن ضرورة استمرار الفرق الحالية، مع إعانة كل فرقة جادة ومكافأة كل عمل آيرادي جيد.
3- نشر الفن المسرحي الآيرادي في مناطق جزائرية أخرى بصورة ملائمة، وألا تقتصر العروض في أضيق الحدود.
4- رعاية المواهب **الخام** بالتثقيف والتدريب. وهذا يتطلب تعاون قطاع المسرح التقليدي مع هيئة المسرح الآيرادي حتى يتمكن الكتاب والنقاد من العمل على نشر الوعي المسرحي بجانبيه العادي والآيرادي، ومساهمتهم في نشر هذا الفن بناء على خطة عامة غير قاصرة على تلمسان، تتخذ شكل قافلات فنية آيرادية طويلة الأجل ورحلات ثقافية متوالية.
5- إنشاء جمعيات ثقافية تضم العاملين في حقل الآيرادية من كتاب ونقاد وفنانين وأكاديميين، وتحديد نوعية العلاقة فيما بينهم ثم فيما بينهم وبين جمهور الآيرادية. وتكون لهذه الجمعيات علاقة وثيقة بالمراكز الثقافية ودور الشباب ودور الثقافة والمسارح الجهوية.
6- إنشاء مسرح آيرادي جهوي متخصص في الفنون الآيرادية، على غرار المسارح الجهوية الأخرى، يتمتع باستقلالية التسيير وبميزانية مسرح جهوي متخصص سواء من ميزانية الدولة أو من ميزانية الجماعات المحلية.
7- الاستفادة بمسرحيين محترفين أ وخريجي المعهد العالي الفنون الدرامية، لإتاحة الفرصة أمام الطاقات والعناصر الأخرى التي تعمل بنظام العرض الخام، ومن غير تكوين أكاديمي وعلمي، لكسب التجربة.
8- إقامة مهرجانات وملتقيات آيرادية وطنية وجهوية ومحلية. ويمكن إقامة أكثر من مهرجان أحدهما صيفا ببني سوس يفيد من فضاءاتها الآيرادية المكشوفة، ويختص بالفنون الآيرادية الشعبية والاستعراضية. وآخر شتويا بتلمسان يفيد من فضاءاتها المغلقة فضلا عن مسرح دار الثقافة وفضاء المشور. وثالث يقام بفضاء المنصورة، وكلها مهرجانات كفيلة بإحياء الحركة المسرحية وإثرائها وإتاحة الفرصة للاحتكاك بالآخر والإفادة منه فضلا عن تنشيط السياحة مما يدعو وزارة السياحة إلى المساهمة في تلك المهرجانات.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

9- الكشف بشكل وافي عن عملية نشوء مبادئ ا
المسرح الآيرادي، ومتابعة تطور مبادئ المسرح التقل
10- إنشاء مسارح جيب[1] آيرادية لإثراء التجارب الآيرادية من حيث النص والسينوغرافيا والبلاستيكا والأداء والتمثيل والإخراج والتصميم وسائر العناصر الفنية والفكرية التي يقوم عليها العرض المسرحي.

لا أدعي أخيرا ... أن هذا البحث المتواضع تمكن من تحقيق كل الأهداف، والإجابة عن كل التساؤلات ، لأن عنصر الإحاطة العلمية يبقى نسبيا.
أتمنى أن يكون هذا العمل باعث جهد على الاستزادة في هذا الميدان، على أن تتلوَ ه بحوث أخرى تسهم في إضاءة مسرح احتفالي جزائري صميم...
فهذا مجهود بذلته، ولا أدعي أني أحطت بكل جوانب الموضوع، فالمجال لا يزال رحبا فسيحا، ومازالت المحاولات الجادة تنتظر الباحثين.

أخيرا أقول...
إنّ الآيرادية في مسرحها مثل الأرض العطشى التي تطلب الماء، لينبت الزرع الأخضر...
والله اسأل أن يهبني التوفيق والسداد وهو من وراء القصد.

[1] - مسرح الجيب هو المسرح الصغير المحدود المقاعد، القاصر على فئة مختارة من الجمهور، قادرة على تقبل الأشكال والأساليب الجديدة في الإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى.. وهو العرض الذي لا يمكن تقديمه على مساحة جماهيرية عريضة.
ويتمثل دور مسرح الجيب في استقبال الفئة المختارة من الجمهور واختبار الأفكار والأشكال الطليعية مواكبة للتيارات الإبداعية الآيرادية، وتأصيل القيم المسرحية الآيرادية الجديدة في وجداننا، تمهيدا لعرضها على الجمهور العريض.

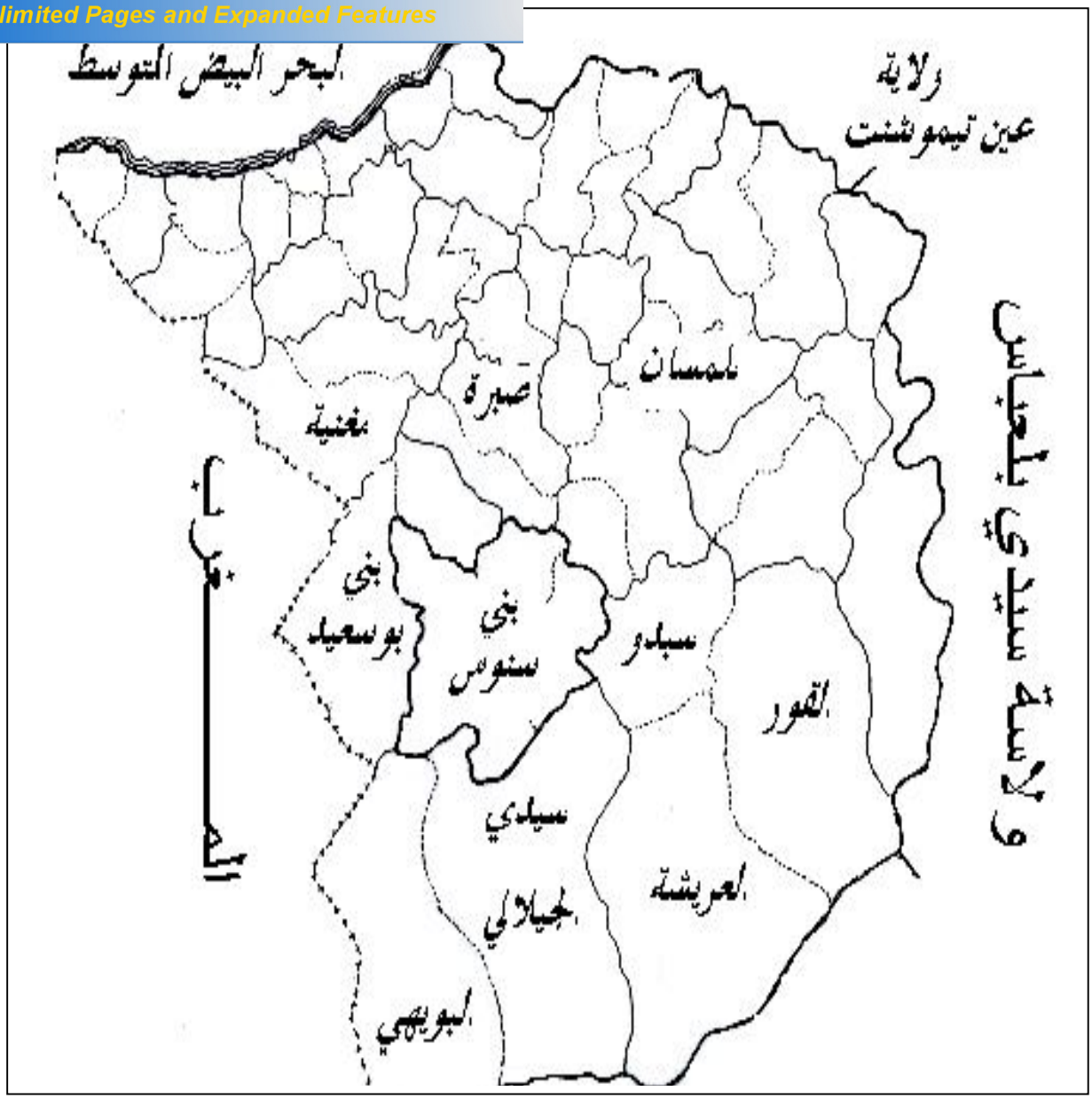
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الـمـلاحـق

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أولا:- خرائط

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



النموذج رقم 01:
العنوان: خريطة ولاية تلمسان.
المصدر: مديرية التخطيط و التهيئة العمرانية لولاية تلمسان سنة2002

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

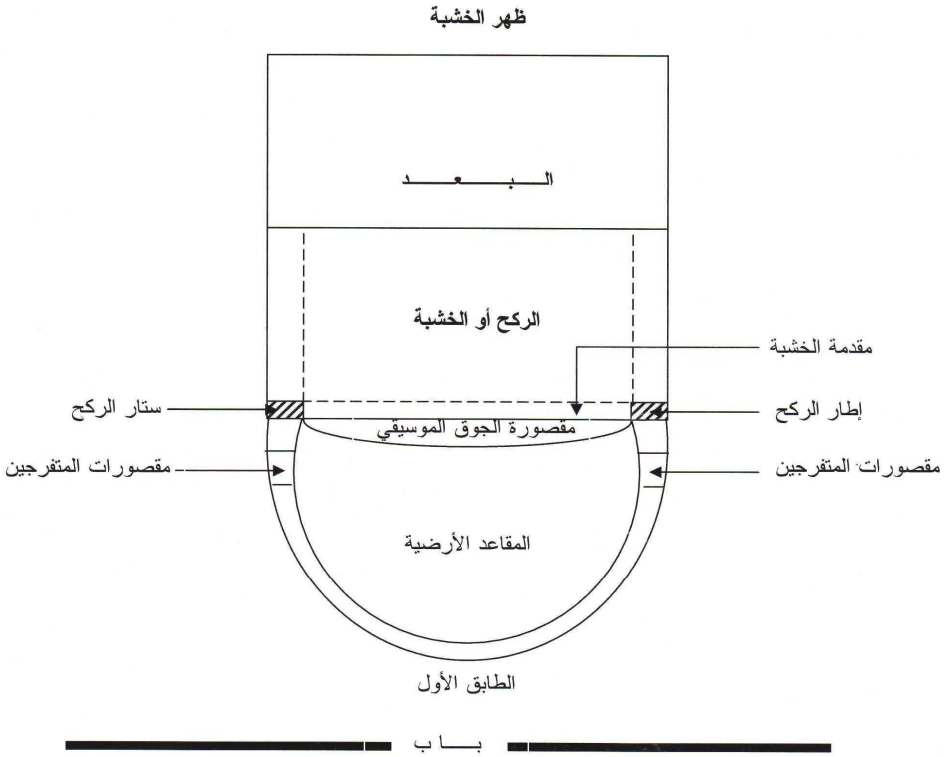
النموذج رقم:02
العنوان: خريطة منطقة بني سنوس بولاية تلمسان.
المصدر: مديرية التخطيط و التهيئة العمرانية لولاية تلمسان سنة 2002.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا : نماذج تخطيطية

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المسرح الإيطالي



النموذج رقم03 : تخطيط المسرح الايطالي

المصدر: المسرح الجهوي وهران، دروس نظرية حول الفن المعماري المسرحي تحت إشراف المخرج محمد سلال.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

مناطق الخشبة الإيـ

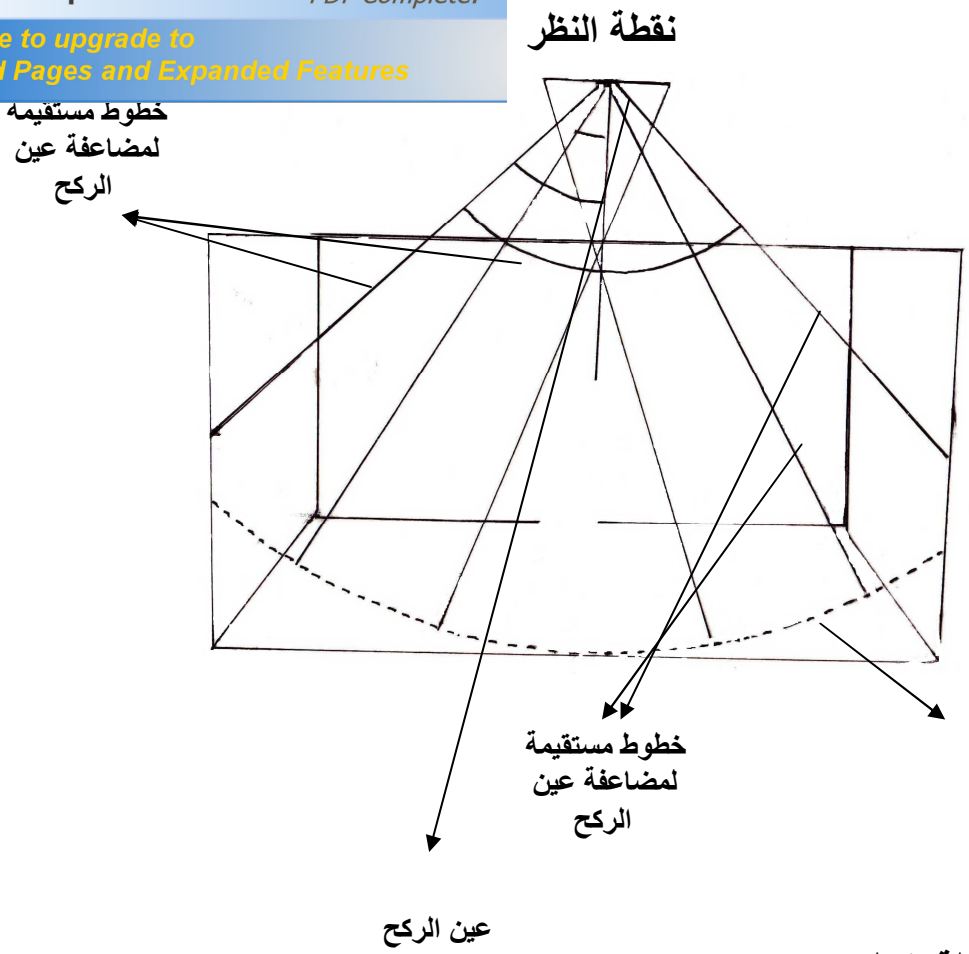
يسار أعلى	**وسط أعلى**	**يمين أعلى**
يسار الوسط	**الوسط**	**يمين الوسط**
يسار أسفل	**وسط أسفل**	**يمين أسفل**

النموذج رقم04: مناطق الخشبة الإيطالية

المصدر: د نوال بن براهيم، دينامية التلقي لدى المخرج و الممثل، عالم الفكر المجلد 25 العدد1 جويلية/ سبتمبر 1996. ص ص: 79 -80 .

إن الخطوط الوهمية المختلفة تجعل الخشبة مكانا يجمع مجموعة من العلاقات التي قد تكون منعزلة أو متصلة داخل الفضاء. وهذه الخطوط لا تنتشر في كل مناطق الخشبة.
تجزئ الخشبة إلى مناطق لبلورة الخطوط الوهمية وفقا **للتخطيط الركحي**. وما يلفت الانتباه أن مناطق الخشبة يجب أن تملأ حتى لا تفقد توازنها ، ولا يمكن تركيز الاشتغال على منطقة معينة إلا إذا دعت ضرورة قصوى إلى ذلك.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



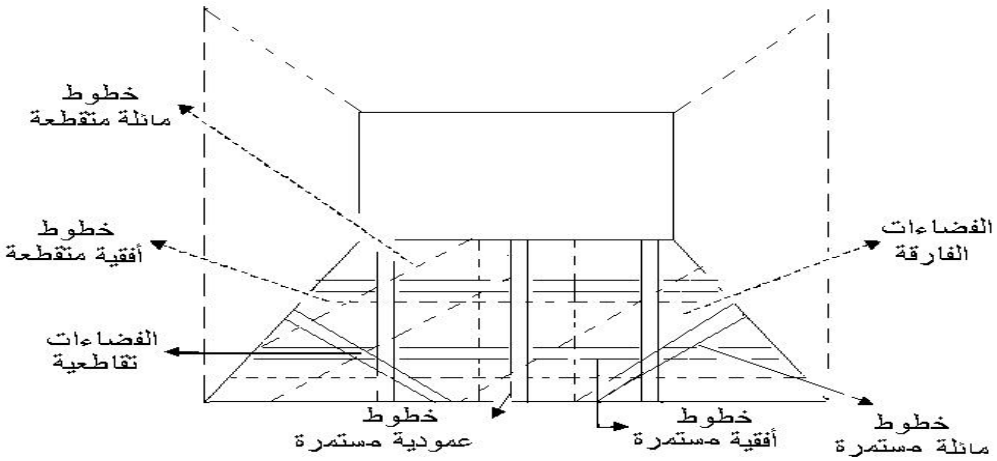
النموذج رقم05: نقطة النظر

المصدر: دراسات ورشة البحث المسرح دار الثقافة تلمسان.

خشبة المسرح: الجزء الذي يشاهده الجمهور، ويوجد في المنتصف
نقطة النظر:المكان الهندسي في قاعة المسرح والذي يشعر فيه أكبر عدد من المتفرجين بأثر مرضي:
- تمكين جميع المتفرجين الموجودين في أماكن متفرقة من القاعة من رؤية المناظر المسرحية متكاملة، أو على الأقل الحصول على أحسن نتيجة بالنسبة لأكبر عدد ممكن من المتفرجين.
- البت فورا في شأن الأحجام المناسبة لكل عنصر من عناصر الديكور.
- تتم تصميمات عناصر الديكور بغاية السهولة وفي وقت قصير.
- تغطية المناظر المسرحية من نقاط نظر مختلفة من القاعة.
- احتساب المسافة اللازمة على المسرح والمخصصة للممثلين.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الخطوط الوهمية



النموذج رقم06: الخطوط الركحية الوهمية
المصدر: د. نوال بن براهيم، المرجع السابق (بالتصرف) من صفحة 66 إلى 78.

الخطوط الوهمية: تنقسم الخشبة إلى خطوط وهمية غير محددة: أفقية عمودية ومائلة (متقطعة ومستمرة) يستثمرها المخرج و يتمكن من وضع تقسيم محدد يبرز الحالة التي يرغب في تصويرها.

الخطوط الوهمية المتقطعة: تخص مسار النص الدرامي أو ما يسمى **(**القراءة الأفقية**)** لراسم الحركة والتي ترشده إلى القوى المتحركة في المؤلف. ولهذا الغرض، فإنه يلجأ إلى تحليل لغة المؤلف فيتعامل مع الجمل و الكلمات بصفتها وحدات لغوية تحمل شحنة تصورية وشحنة نفسية. الفضاءات الفارغة: التي يسرع المخرج إلى إزاحتها عن طريق ملئها بلغة درامية. ومن أعسر الأشياء في العمل المسرحي ممارسة هذا النوع من الملء، لذا فإنه يكتفي بوضع تصور خيالي يجسد محتوى المؤلف **(**الإخراج السلبي**)** ولن يبلغ غايته إلى بتجميع أجزاء المؤلف "البيضاء"في حقل المؤلف.

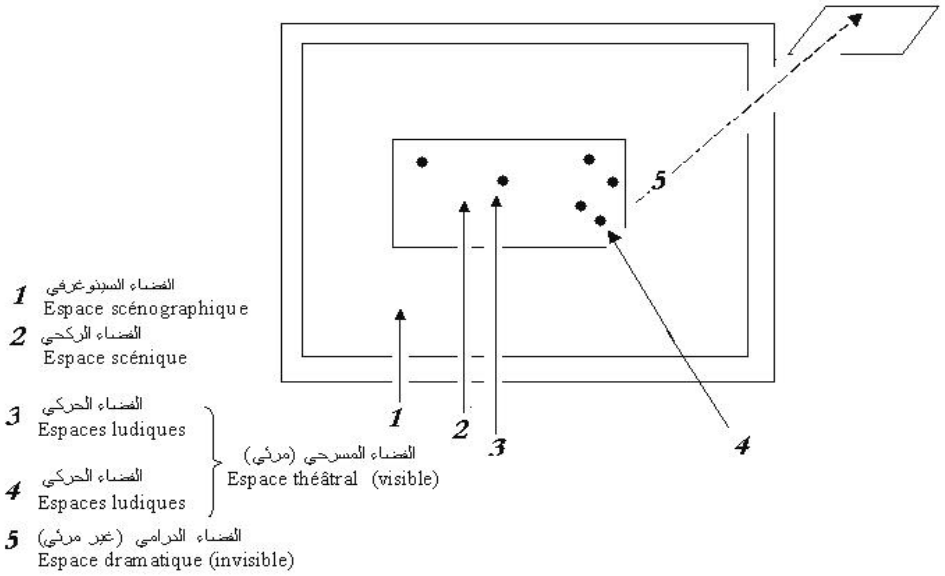
الخطوط الوهمية المستمرة: إذا كان المخرج يطمح في مرحلة أولى من خلال الخطوط الوهمية المتقطعة إلى إستعاب المعطيات العامة تارة، و إلى إزالة الغموض تارة أخرى ويحاول ثالثة تشكيل وحدات دلالية لاستشفاف سياق الوقائع، مما يقوي على إدراك

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تجميعات مكثفة تقدم أخبارا متنوعة. فإن الخطوط ضبط الانتقال من نص مكتوب إلى نص شفوي بطر مرئية.

الانفصالات (الفضاءات الفارغة والمتقطعة): يحاول المخرج أن يقيم علاقات متعددة ويبحث عن انسجام الأجزاء المنفصلة (الفضاءات الفارغة) ويقوم بالتالي بقراءة ثانية تنتج علامات ركحية تنشطر إلى علامات مرئية (كعلامات الجسد والحركة والإضاءة والديكور والملابس) وعلامات صوتية(كعلامات الموسيقى والمؤثرات الصوتية و الكلام الشفوي).

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



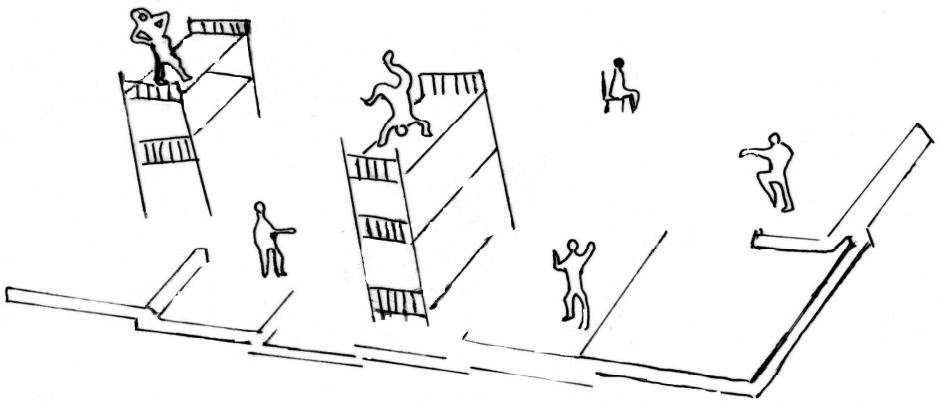
النموذج رقم 07 : الفضاءات المسرحية الإيطالية
المصدر: Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre P :152

الفضاء الدرامي صورة تبنى في مخيلة المتفرج عبر استجابته الذهنية للمؤثرات المسرحية وهو بناء فضائي خيالي من وحي المتفرج لتحديد إطار تطور الحدث و الشخصيات.

ينتمي الفضاء الدرامي إلى النص الدرامي ولا يرى إلا في إرشادات النص أو ما يعرف باللغة الشارحة.Métalangage وهو يناقض الفضاء الركحي المرئي الذي يتجسد في الحركة المرسومة أو الإخراج Mise en scène وهو عبارة عن تقسمين متساويين للخشبة موافقين للفضاء الإيحائي و الفضاء الحقيقي.
الفضاء الركحي، فضاء يتبلور بتطور حركة الممثلين، الذين بفضل إيماءاتهم وحركاتهم، وعلاقات نفورهم أو إقدامهم، وانتمائهم إلى حيز معين للأداء، يرسمون حدود دقيقة لأمكنتهم الشخصية والفردية والجماعية، كما تتم عملية تنظيم الفضاء الركحي اعتبارا منهم.

أما الفضاء السينوغرافي فيشمل على شكل قاعة العرض وخصوصية العلاقة بين الركح والقاعة وتمثل الخشبة الإيطالية النموذج الأفضل لذلك، كما يشمل عناصر الديكور والسينوغرافيا ذاتها.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



النموذج رقم08 : الارتفاعات

المصدر: دراسات ورشة البحث المسرح دار الثقافة تلمسان(كراسة إخراج آيرادية الخشبة المخفية).

الارتفاعات هي العلو الذي يصل إليه الممثل عن أرض المسرح.

درجة قوة الارتفاعات النسبية:

1-الاستلقاء على الأرض.

2- الجلوس على الأرض.

3- الجلوس في كرسي.

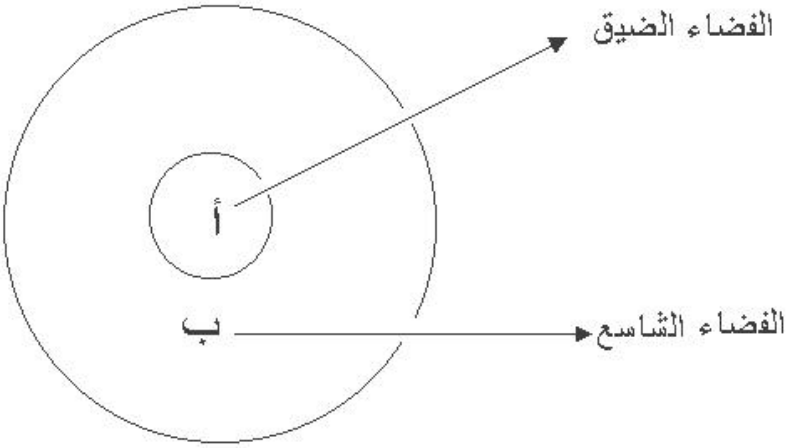
4-الجلوس على ذراع الكرسي.

5- الوقوف على الدرجة الأولى في المرتفع.

6- الوقوف على الدرجة الثانية

7- أعلى منطقة في السلم أو في المنصة.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

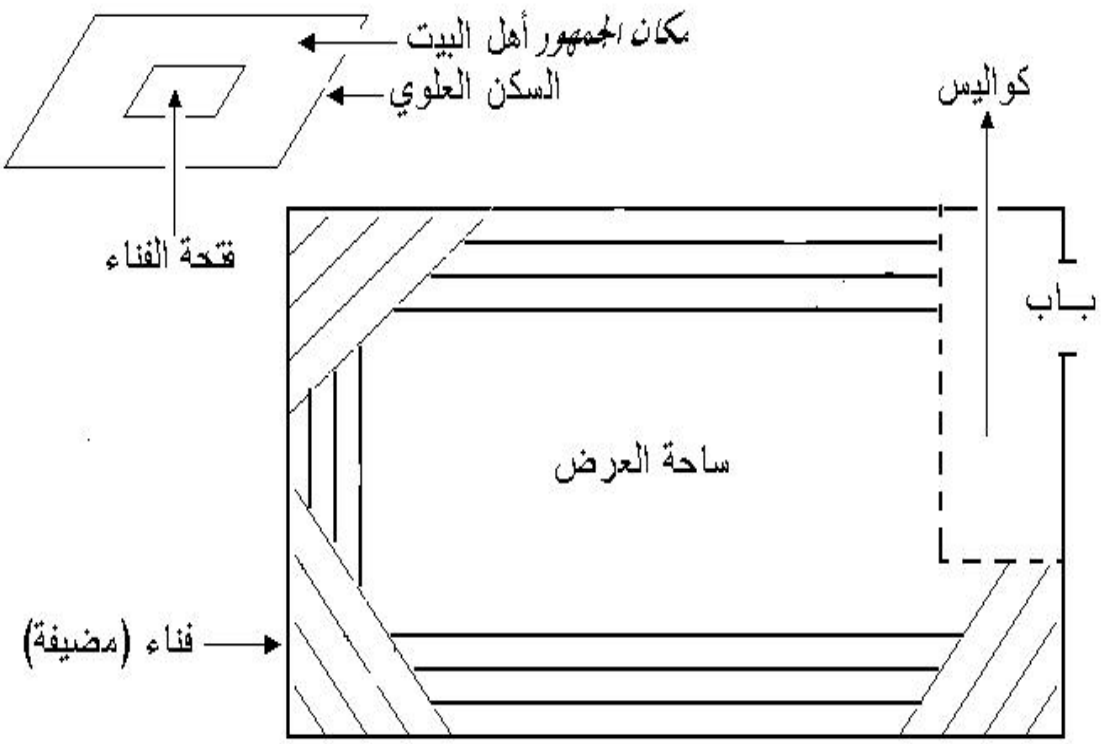


النموذج رقم09 : لفضاء الآيرادي العام

المصدر: ورشة البحث المسرحي دار الثقافة تلمسان

الفضاء الضيق أو الداخلي: يتمثل في المضايف و أفناء تدرت التي تقام فيها المشاهد الآيرادية الحية كمشهد سليمان قردا والمشاهد التاريخية ومشهد الزهور ومنصور وخاصة مشهد سقوط اللبؤة وحضور الطبيب ومشهد الولادة ... إلخ.
كما يلقى فيها الشعر ويتم فيها الرقص والغناء والأناشيد الدينية وسرد القصص والحكايات.
الفضاء الشاسع أو الخارجي: يتمثل في حمى الولي الصالح، والساحات والشوارع والأزقة التي تعرف مجريات آيراد الخارجية كمناظري الاستعداد والانطلاقة ومشهد إشعال النار ومشهد العلام، ومشهد البصيلة... إلخ.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



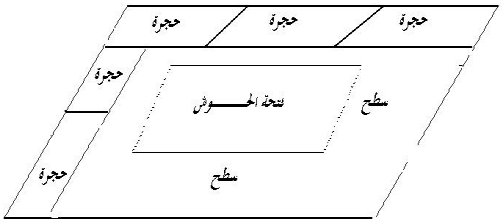
النموذج رقم10 : الفضاء الآيرادي الضيق
المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان دار الثقافة تلمسان.

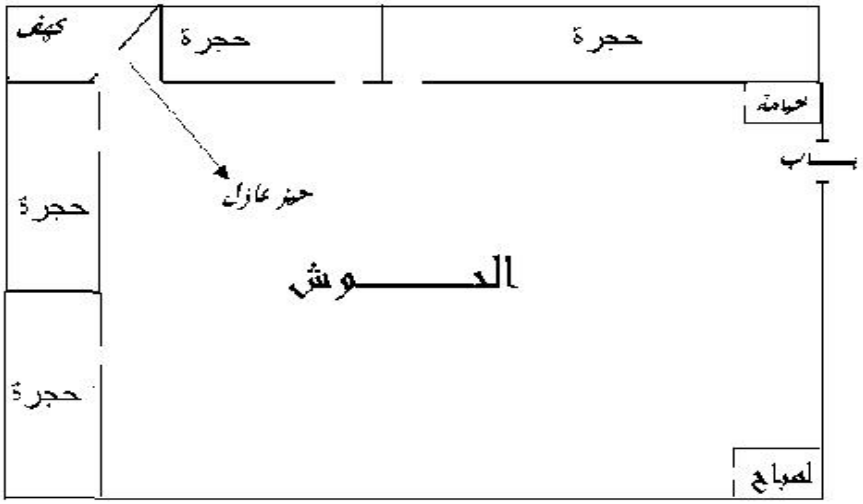
- **الفضاء الضيق أو الداخلي**: يتمثل في المضايف و أفناء "تدرت"، التي تقام فيها المشاهد الآيرادية الحية كمشهد سليمان قردا والمشاهد التاريخية ومشهد الزهور ومنصور وخاصة مشهد سقوط اللبؤة وحضور الطبيب ومشهد الولادة..
كما يلقى فيها الشعر ويتم فيها الرقص والغناء والأناشيد الدينية وسرد القصص والحكايات.

- **الفضاء الشاسع أو الخارجي**: يتمثل في حمى الولي الصالح، والساحات والشوارع والأزقة التي تعرف مجريات آيراد الخارجية كمناظري الاستعداد والانطلاقة ومشهد إشعال النار ومشهد العلام، ومشهد البصيلة... إلخ.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

فضاء تدرت





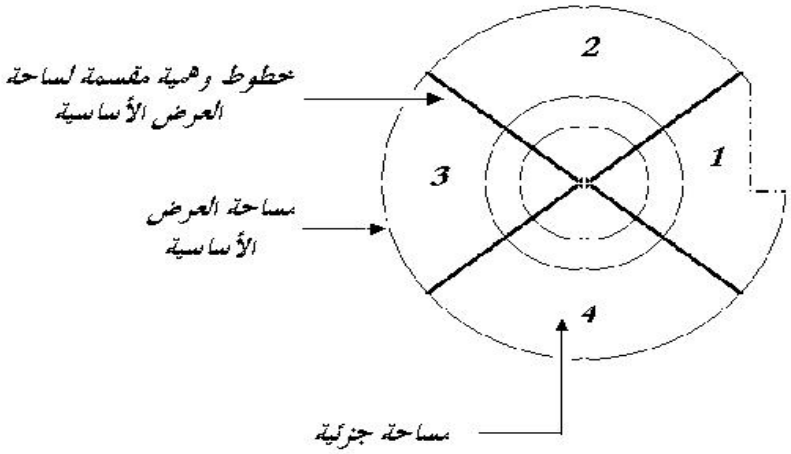
النموذج رقم11 : فضاء تدرت

المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

ليست كل المنازل على تخطيطة ذات طابقين.

تتصل الحجرات إحداها بالأخرى ولكل واحدة باب خاص بها. ويتكون كل منزل من عناصر مهمة هي الحجرات والحوش والكهف ولمباح والخيّامة.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

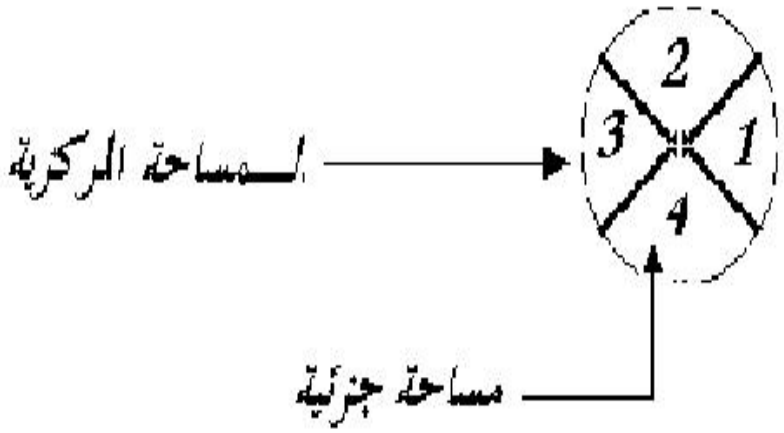


النموذج رقم 12 : مساحة العرض الأساسية وتقسيماتها في مسرح آيراد
المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

المساحة الكلية التي تتم في حدودها مجريات الفرجة الآيرادية .

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المساحة العرض المركزية وتقسيم

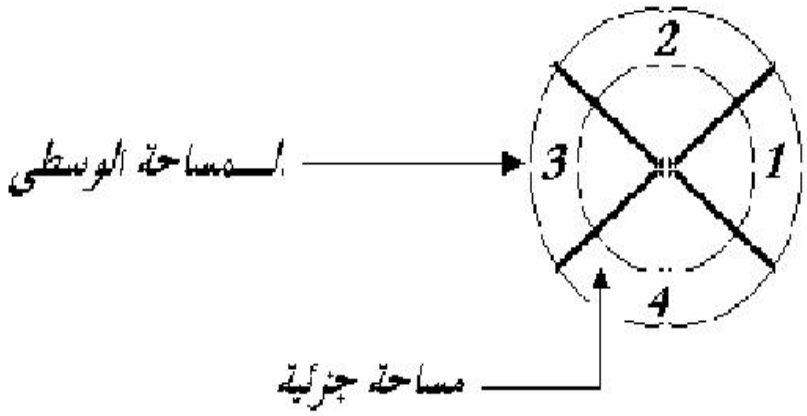


النموذج رقم 13: المساحة العرض المركزية وتقسيماتها في مسرح آيراد
المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

المساحة الكلية التي تتم في حدودها مجريات الفرجة الآيرادية .

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

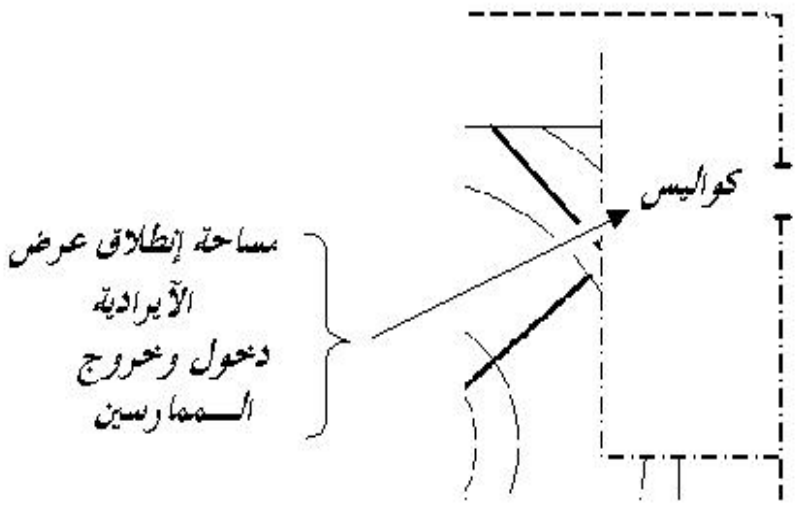
المساحة الوسطى و تقسيماتها في مسرح آيراد



النموذج رقم14: المساحة الوسطى و تقسيماتها في مسرح آيراد
المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

تعتبر المساحة الوسطى، مساحة مخصصة للفصول الآيرادية التمثيلية. غالبا ما تتسم المشاهد فيها بالعنف والقوة و"الصراع" و" الهرج".

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

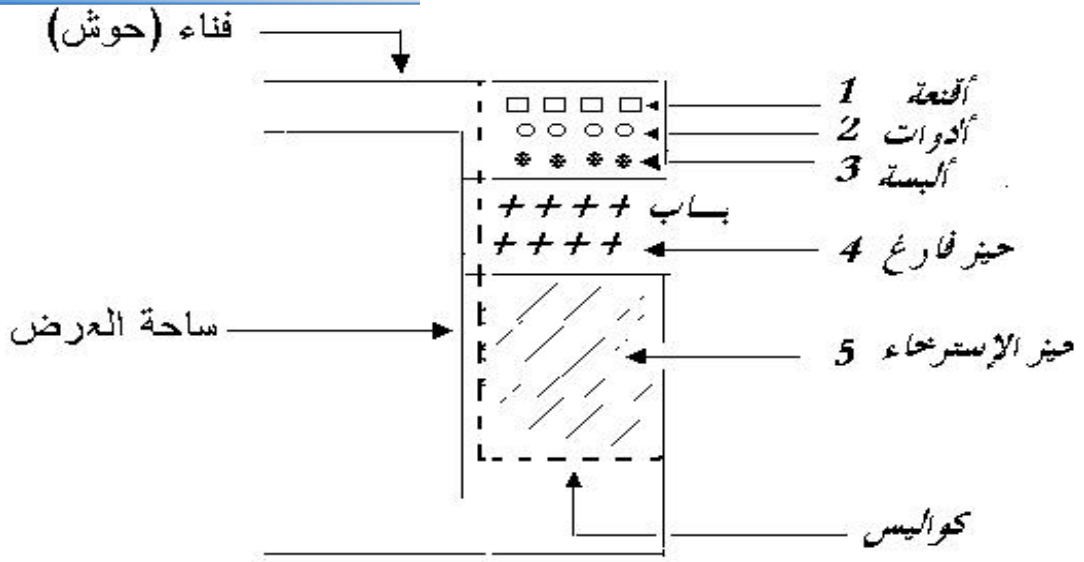


النموذج رقم 15 : فضاء الكواليس في مسرح آيراد

المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

يلاحظ وجود "كواليس" في العمل الآيرادي مع اختلاف جوهري في موقعه بالنسبة للجمهور وللركح مع المسرح التقليدي.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



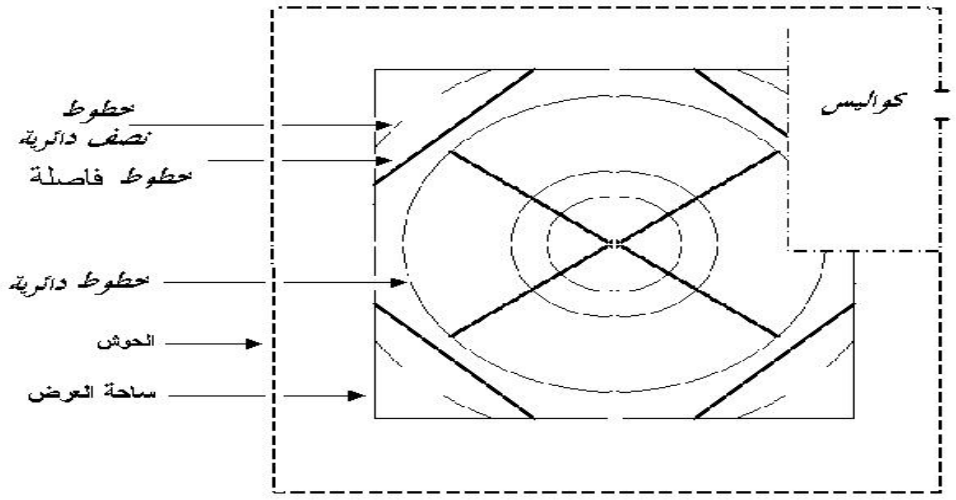
النموذج رقم 16 : استخدام الكواليس في مسرح آيراد
المصدر: ورشة البحث المسرحي دار الثقافة تلمسان.

1) أقنعة Masques إضافية للحاجة.
2) أدوات Accessoires للاستعانة الأدائية
3) ألبسة Costumes إضافية للحاجة.
4) حيز فارغ يوازي عرضا الباب الرئيسي لتدرت لتسهيل عملية دخول وخروج الممارسين من الكواليس إلى ساحة العرض أو إلى خارج الدار.
5) حيز الاسترخاء خاص بالتحضير النفسي و الجسدي للممارسين.

الموظب Machiniste: هو الشخص الذي - أثناء العرض – يسهر على تغيير الديكور، وتحضير التابعيات والأقنعة والألبسة.. فهو لم يعد يعمل بالضرورة في "الكواليس" أي في الخفاء.

والأقنعة والتابعيات أصبحت تتم Dispositif إن عملية توظيب الخلفيات والمستلزمات أمام أعين الجمهور، فلم يعد هناك انقطاع واضح بين الفعل وتوقفات التوظيب.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

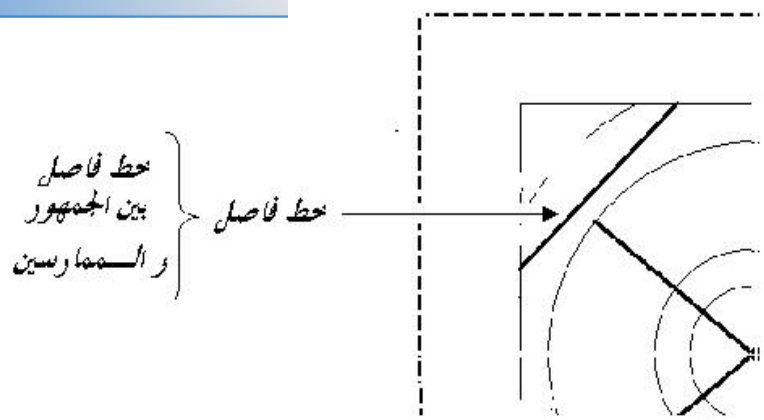


النموذج رقم17: الخطوط الوهمية الإخراجية في مسرح آيراد

المصدر: ورشة البحث المسرحي دار الثقافة تلمسان.

هذه الخطوط الوهمية ترسم في دفتر الإخراج الآيرادي الذي يعتبر مولد وحدة الالتحام الداخلي لديناميكية العرض.
تساعد هذه الخطوط الوهمية راسم الحركة على تجسيد النص المكتوب أو الشفوي وتجزئة كاملة للعمل المسرحي والركحي.
كما أن (المخرج) يرسم اعتبارا من هذه الخطوط مشروعه ليبرز نياته الظاهرة والمختفية. انطلاقا من النص.
يعتبر دفتر الإخراج وسيلة ضرورية ترهن المسكوت النصي وتحوله إلى مقول ظاهر على الورق يشمل كل التخطيطات الإخراجية الركحية، وكل التوجيهات التي يصدرها المخرج للممثلين والتقنيين، و باختصار، إنه يقدم نصا إبداعيا موجبا يركز كل تفاصيل عمله، ويجمع أنواع كتاباته النثرية والترقيمية والصورية والترميزية والرسمية والموسيقية التي توفر مجموعة من القوانين المتكاملة أو المتداخلة أو المتقاطعة، وكل الروابط المادية والركحية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

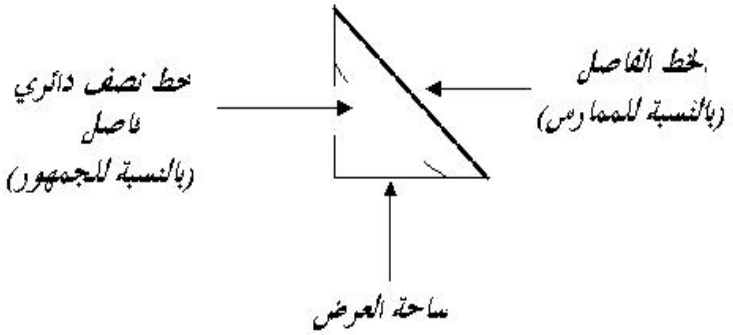


النموذج رقم 18 : الخطوط الفاصلة في مسرح آيراد

المصدر: ورشة البحث المسرحي دار الثقافة تلمسان.

خطوط فاصلة وهمية تساعد المخرج على وضع تخطيطاته وإرشاداته الإخراجية، اعتبارا من مشاركة الجمهور. لكن مع مراعاة الحفاظ على وحدة العمل الإخراجي وانضباطه...

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



النموذج رقم19: حدود الممارس في مسرح آيراد

المصدر: ورشة البحث المسرحي دار الثقافة تلمسان.

ويوجد في المسرح التقليدي ما يعرف بـ:**Côté cour**، الجهة اليمنى للركح أي اليسرى بالنسبة للجمهور. **Côté Jardin** الجهة اليسرى للركح أي اليمنى بالنسبة للجمهور. أما في المسرح الآيرادي فتوجد أربع جهات،أي أربع خطوط فاصلة بين الممارس والجمهور – **لا** يمكن للممارس اجتيازها للحفاظ على وحدة العمل الآيرادي وفق الإرشادات الإخراجية – تقابلها أربع خطوط نصف دائرية تمثل الحد الفاصل بالنسبة للجمهور.

تنبيه هام:

عدم اجتياز الممارس للخط الفاصل، والجمهور للخط النصف الدائري ، لا يعني – إطلاقا- أن الفرجة الآيرادية ليس لها طابع المشاركة العامة والانفعال المباشر للجمهور الواسع، خاصة وأن المشاركة في العمل الآيرادي لا تكمّل الممارس فحسب بل هي تكمّل الفكرة والمؤلف.

لا يتّبع جمهور الآيرادية خيط الحوار الدرامي المتصاعد بقدر ما هو مأخوذ بالقطب الرئيسي المتمثل في " المشاركة الجماعية " .إن الهدف الأساسي للعمل الآيرادي هو تحقيق الاتصال المباشر بين الممارس والجمهور، فهو يتحدث إلى الجمهور مباشرة.أما رسم هذه الخطوط الفاصلة الوهمية إنّما تساعد في الحفاظ على انضباط الممارس والجمهور معا ؛ للحفاظ على الوحدة الإخراجية للعمل الركحي.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثالثا: جدول بأهم الآيراديات المسرحية

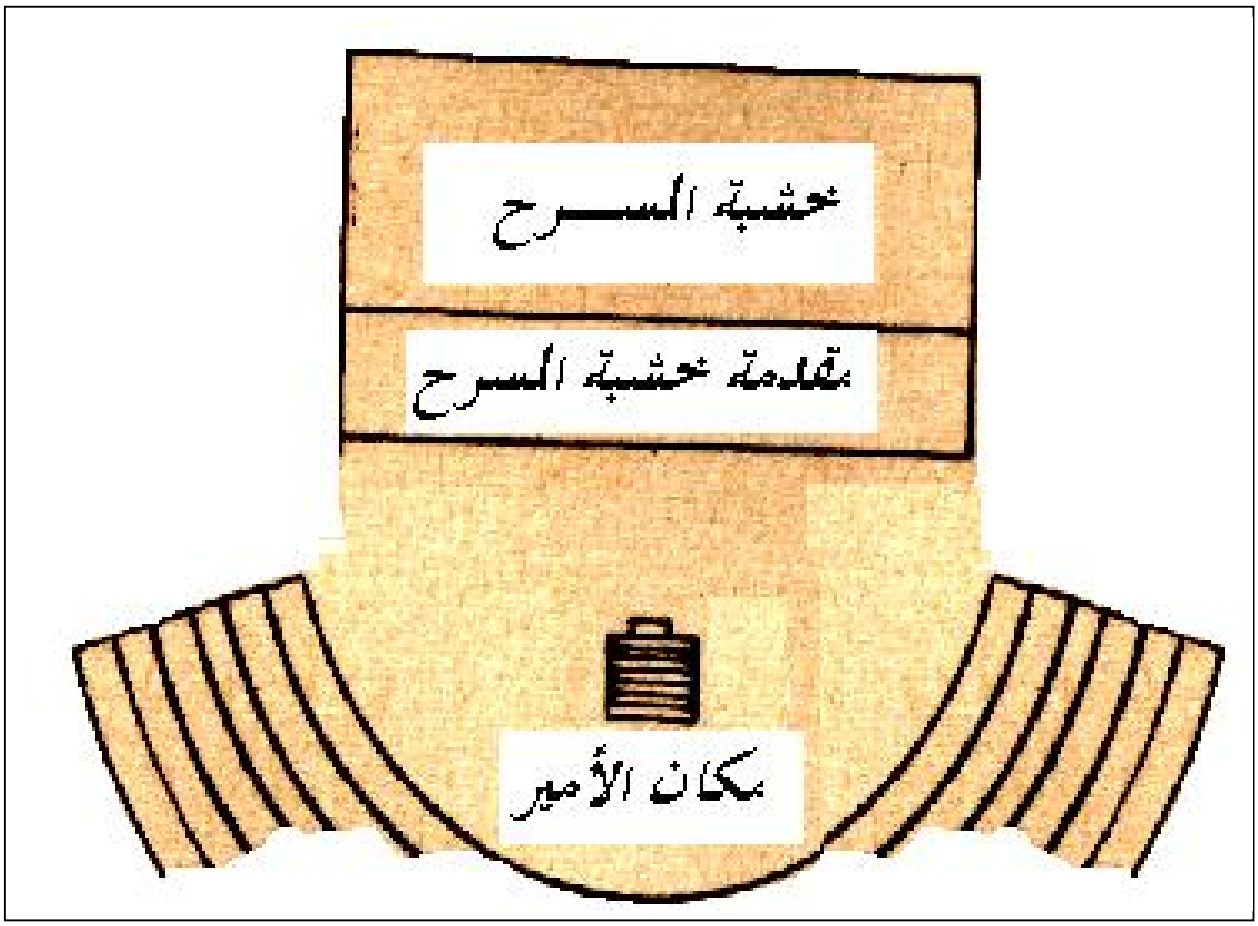
PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

عنوان المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض	مكان أول عرض	الفرقة المنتجة
ركاب آيراد	عبد الكريم بن عيسى	عبد الكريم بن عيسى	1987	دار الثقافة تلمسان	مسرح **مصكات** تلمسان
ديوان الكَرْموس	عبد الكريم بن عيسى	عبد الكريم بن عيسى	1992	دار الثقافة تلمسان	مسرح **مصكات** تلمسان
شمعة الناير	فضيل بن خالدي	بومدين عامري	1999	دار الثقافة تلمسان	ورشة **البحث** المسرحي تلمسان
لْبليشْ	عمار طبال	بومدين عامري	2000	دار الثقافة تلمسان	مسرح **مصكات** تلمسان
حدة	اقتباس فضيل بن خالدي	بومدين عامري	2001	دار الثقافة تلمسان	ورشة **البحث** المسرحي تلمسان
الحراز	عبد العزيز محبوب	عبد العزيز محبوب	2001	دار الثقافة تلمسان	**المخبر المشترك** تلمسان
أهان	عثمان بلود	بن علي بخشي	2002	دار الثقافة تلمسان	مسرح **مصكات** تلمسان
الخشبة المخفية	علي عبدون	علي عبدون	2002	دار الثقافة تلمسان	**المخبر المشترك** تلمسان
مهرجان السْبوعَهْ	علي عبدون	علي عبدون	2004	المسرح الوطني الجزائري	**جمعية الذاكرة** السنوسية
كرنفال المدينة	علي عبدون	علي عبدون	2006	شوارع مدينة تلمسان	**مسرح العفسة** تلمسان

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

رابعا: نماذج معمارية مسرحية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



النموذج رقم: 20
العنوان: كوميديا دي لارتي
المصدر: لويس مليكة، الديكور المسرحي ص40

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

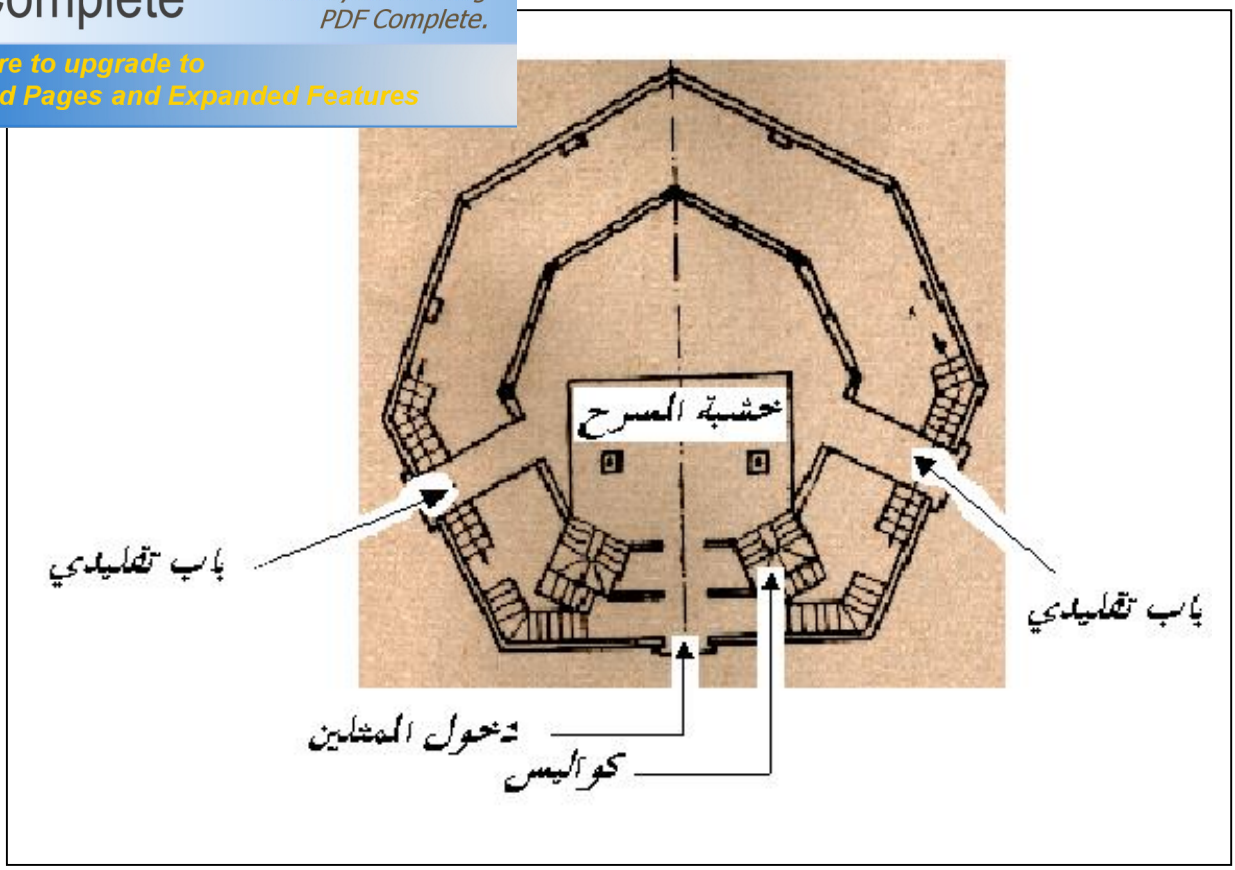
تعليق:

- يعتبر القرن السادس عشر بداية العصور الزاهية في تاريخ المسرح، إذ أتى سيل من التجديد بفضل كوميديا دي لارتي (كوميديا الفن أو المفاجأة) وهذه الكوميديا كانت تعتمد على الحوار الذي يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية.

- من الطبيعي أن الحوار كان يتغير من ليلة إلى أخرى، وكانت التمثيليات على هذا الوضع ذات طابع شعبي وأصبح المسرح من صميم الحياة فعلا.

- لقد ظل المسرح منذ عهد الإغريق حتى العصور الوسطى مخصصا للأمراء والنبلاء والطبقة الأرستقراطية ولكن الجمهور في القرن السادس عشر بدأ يحس رويدا بكيانه وأهليته من الناحية الثقافية والمذهبية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



النموذج رقم: 21
العنوان: المسرح الإيليزابيتي
المصدر: لويس مليكة، الديكور المسرحي ص 44

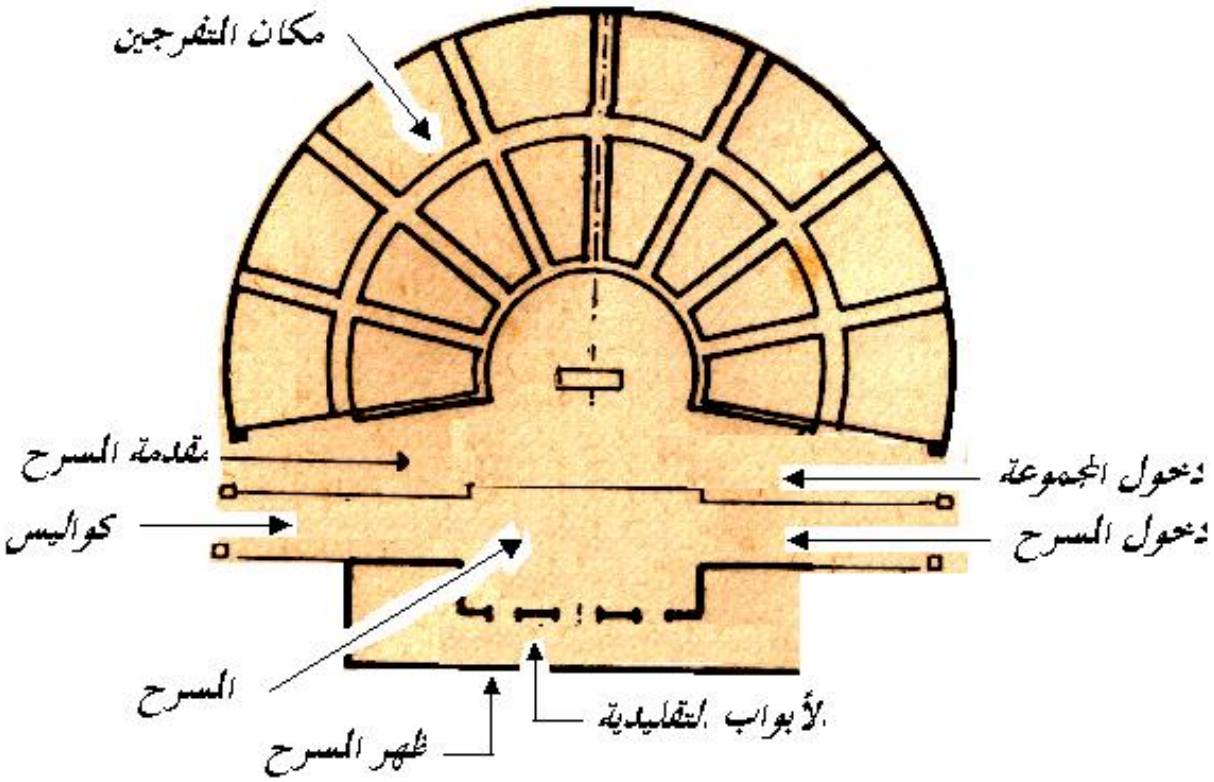
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعليق:

- بينما كانت تقدم التمثيليات بإسبانيا وفرنسا وألمانيا في الأماكن العادية ، و هي عبارة عن قاعات مربعة أو مستطيلة وفي وسطها المكان المخصص للملك، ثم مدرجات الجمهور، أو مكان مسطح لجلوسهم، بدأ في إنجلترا، بفضل رعاية الملكة "اليزابيث" للثقافة والفنون، إنشاء المسارح التي أخذت تنتشر في كل مكان. والمسرح الاليزابيثي هو أول مسرح كان له شكل مستدير.

- ثم أصبح المسرح المذكور على شكل سباعي مرتفع بحيث يستوعب ثلاثة أدوار لجلوس الجمهور أما باقي المسرح فكان بدون سقف، و قد بنيت جميع المسارح على هذا الطراز.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



اسمودج رقم: ٧٧
العنوان: المسرح الإغريقي
المصدر: لويس مليكة، الديكور المسرحي ص18

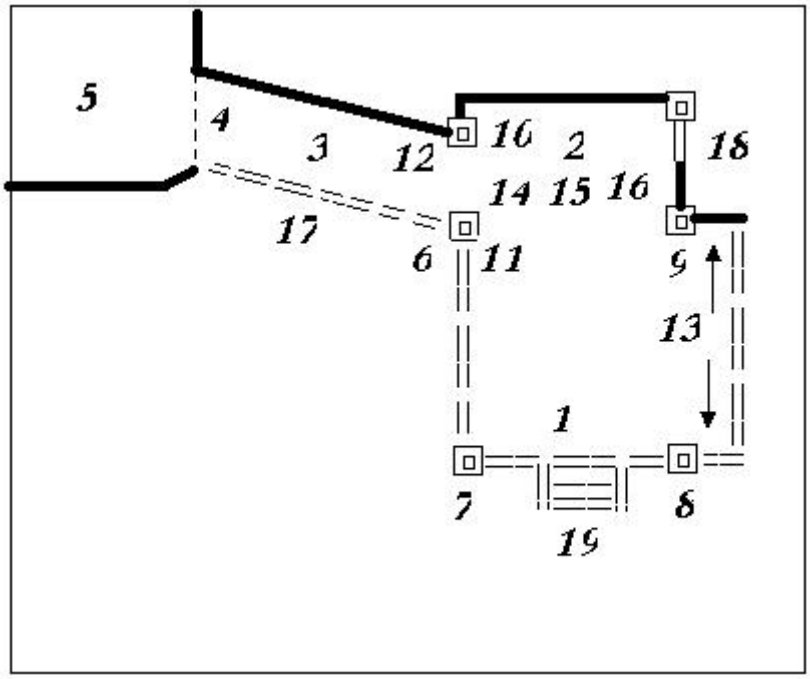
PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعليق:

- يتجلى المسرح الإغريقي في معمار مسرح أثينا – القرن السابع قبل الميلاد– ولقد كان المسرح وقتئذ غاية في البساطة، فكان يكتفي بمنظر أساسي واحد لا يتغير ولا يتبدل طوال عرض المسرحية ... كما أن هذا المنظر لم يكن يحتوي إلا على عنصر واحد لا غنى عنه لتفهم الأسطورة التي تدور حولها المسرحية، كمعبد أو سجن أو قبر. وكان يقوم على جانبي المسرح مبنيان من الخشب أعدا ليستخدمهما الممثلون وليشرفوا منهما على مراقبة سير التمثيل، أما مكان الجمهور فكان على هيئة مدرج على شكل نصف دائرة. و يلاحظ بوضوح انطباع الثقافة الإغريقية وفلسفتها على طريقة تصميم و بناء مسارحهم.

- في القرن الرابع قبل الميلاد تحول الهيكل الخشبي إلى بناء حجري كمسرح lugurgus بأثينا، كما دخلت المسرح الأبواب الثلاثة التقليدية التي كانت تستخدم بحيث تمر من كل منها طبقة معينة من الشخصيات. فمثلا كان الباب الرئيسي في منتصف المسرح مخصصا لدخول و خروج الملوك و الحكام، وباب آخر أقل منه حجما لدخول و خروج الممثلين الأقل مكانة، و على اليسار باب ثالث يستعمله الممثلون الثانويون، وراء هذه الأبواب كانت توضع الستائر .

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



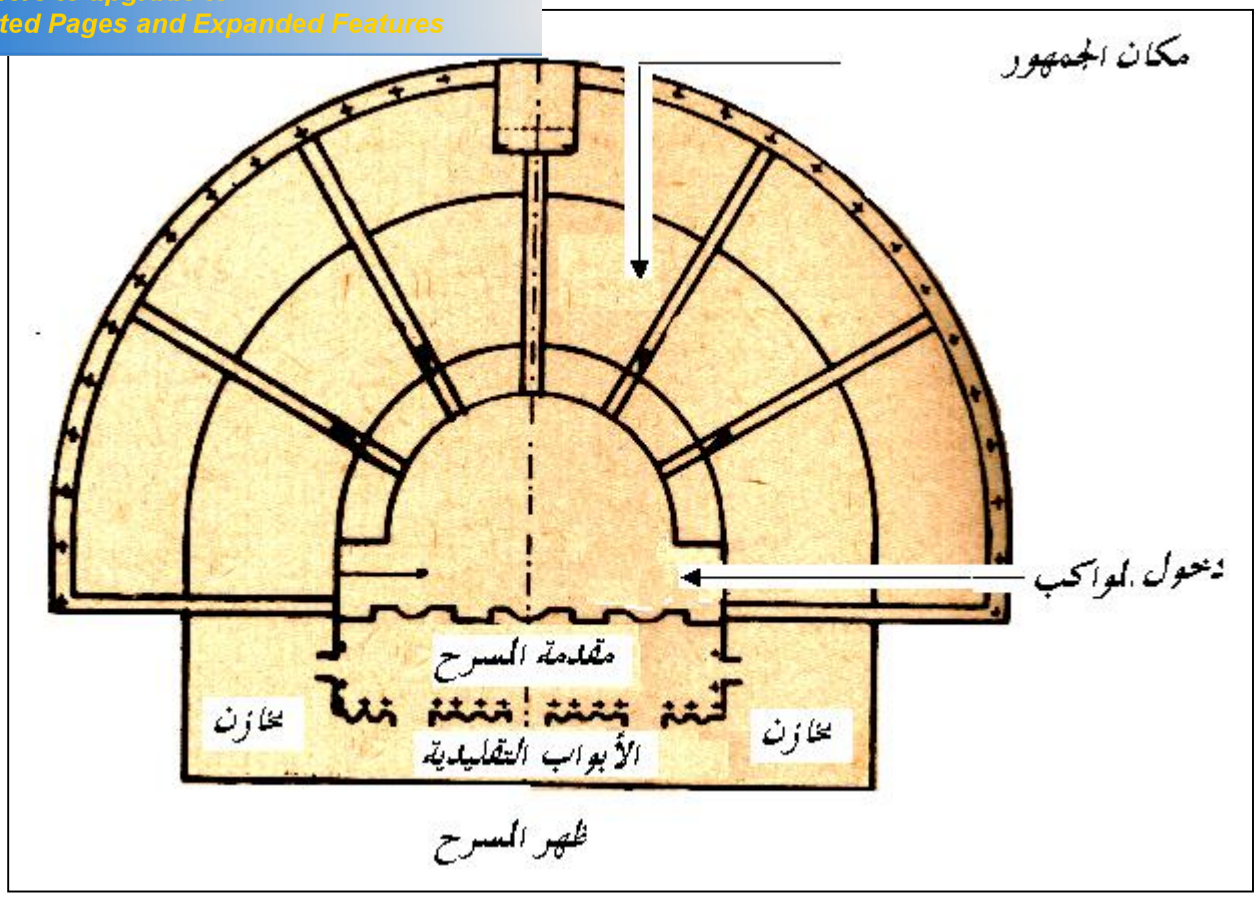
النموذج رقم:23
العنوان: مخطط مسرح النو
المصدر: مسرح النو الياباني:مجلة أقلام رقم 1- 1979 كاظم سعد الدين.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعليق

1- خشبة المسرح الرئيسية (بوتاي)
2- المسرح الخلفي (أتوزا)
3- الجسر (هاشيكاكاري)
4- الستارة (ماكو)
5- حجرة المرايا (كاكامي- نو- ما)
6- عمود بطل الرواية(شيتاي- باشيرا)
7 - العمود المواجه (متسوكاي – باشيرا)
8- عمود الممثل الثانوي (واكي – باشيرا)
9- عمود المزمار (فواي – باشيرا)
10 - عمود عامل المسرح (كوكين – باشيرا)
11- عمود تلاوة الأسماء (نانو- ريزا)
12 – مقعد كيوكين (كيوكينزا)
13- الجوقة (جي - أوتاي)
14- الطبال (تايكو - كتا)
15- الطبالون (سوزومي - كاتا)
16- عازف المزمار (فواي – كاتا)
17- أشجار الصنوبر (متسو نوكي)
18- باب السرعة (النجدة) (كريدو كوجي)
19- درجات إلى المشاهدين (شيرسوا باشيكو)

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



النموذج رقم:24
العنوان: المسرح الروماني
المصدر: لويس مليكة، الديكور المسرحي ص18

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعليق:

- لقد سار الرومان على منهاج الإغريق في أسس التصميم المسرحي. كما انهم اضافوا إلى فن العمارة نوعا من الهندسة المعمارية الزخرفية لم تكن موجودة من قبل، وذلك بتصميم الأقواس التي تميز بها بناء مسارحهم، كما كان يفعل الإغريق، بل أقاموها على أرض مستوية و ذلك لكي تظهر فخامة المبنى و زخرفته من الداخل والخارج.

- كانت أعمال الرومان تتجه نحو الزخرفة والتفخيم بعكس أعمال الإغريق التي كانت تسودها البساطة و التنظيم.

- في القرون الأولى قبل الميلاد بني بالحجارة مسرح بومبي، وكان أول نموذج بني على أساسه مسرح روما. وكانت أماكن الجمهور على شكل نصف دائرة وبهيئة مدرجات على النمط الإغريقي، وأهتم الرومان أيضا بإعداد المقصورات لعلية الناس، كما كان مكان الجوقة الموسيقية في مستوى الأرض، وكان يحتوي على فراغ كبير يمكن شغله بأماكن إضافية لجلوس الجمهور عند الحاجة. وكانت هناك مدرجات من الحجر تصل مكان الجوقة الموسيقية بالمسرح والحائط الخلفي له.
- أما المسرح فكان مرتفعا وعميق جدا، وعندئذ ظهرت الحاجة إلى إقامة مناظر ثابتة متينة تصنع من الخشب ثم تطلى طلاء جيدا.

إن أهم ما يميز المسرح الروماني، ذلك النظام الذي اتبعوه لجلوس الجمهور حيث ألغى الجوقة وخصص المكان السفلي من المدرجات وهو ما يطلق عليه اليوم اسم القاعة لجلوس علية الناس.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

صور

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

صـور من العرض الخـام

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم: 52
العنوان: ارتجالية " الحراز" للأستاذ عبد العزيز محبوب
التعليق: لقطتان من ارتجالية "الحراز"، للأستاذ عبد العزيز محبوب- الممثل والمبدع الآيرادي- وهي كوميديا قائمة على أساس قوي من فن الارتجال.
المصدر: صور رقمية من عرض ارتجالية "الحراز".

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم: 26

العنوان: آيرادية السوق.

المصدر: صور رقمية.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم: 27

العنوان: قناع آيراد

التعليق: تتوارى مأساة الإنسان خلف قناع زائف... بتأمّل وتعمّق في التراث الخاص الذي ابتدعه الوجدان الشعبي في المنطقة، مهما كان هذا التراث بسيطا وبدائيا، ففي هذا التراث يمكن للفنان المسرحي أن يجد كثيرا من المواد الخام الصالحة للصياغة الفنية.

المصدر: صور رقمية للاحتفالية آيراد بتاريخ 2005/01/12

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم: 28

العنوان: آيراد أمقران
المصدر: صور رقمية للاحتفالية آيراد بتاريخ 2005/01/12

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم: 29
العنوان: صاحب القلمونة
التعليق: قديما كان لمقدم يحمل ما يسمى **القلمونة** وهي كيس كبير مصنوع من الصّوف توضع فيه المأكولات التي تجمع خلال الاحتفالية، لكن هذا الدّور أسند في ما بعد إلى شخص تقي ورع يمثل شخصية **صاحب القلمونة**.
المصدر: صور رقمية للاحتفالية آيراد بتاريخ 2005/01/12

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم: 30

العنوان: الفرقة الموسيقية " لعابين الدارة "

المصدر: صور رقمية من عروض الآيرادية .

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم:31

العنوان: نماذج مختلفة عن الأقنعة الآيرادية.

المصدر: صور رقمية من أحد المعارض للآيرادية لجمعية الذاكرة السنوسية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

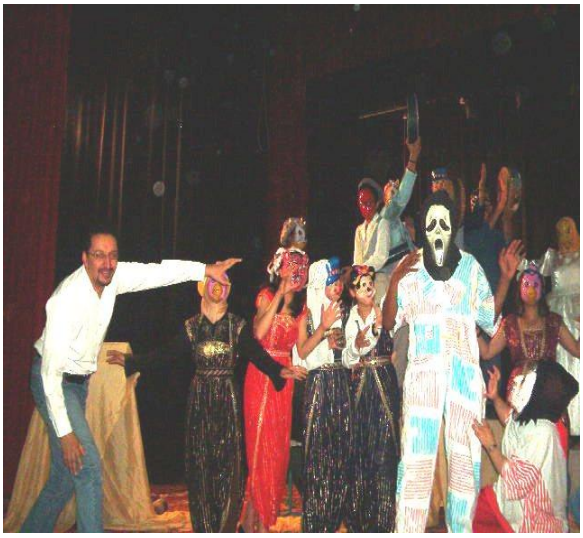
النموذج رقم: 32

العنوان: الكركور
المصدر: صورة رقمية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

صور من العرض الأريسطوطيليسي

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features



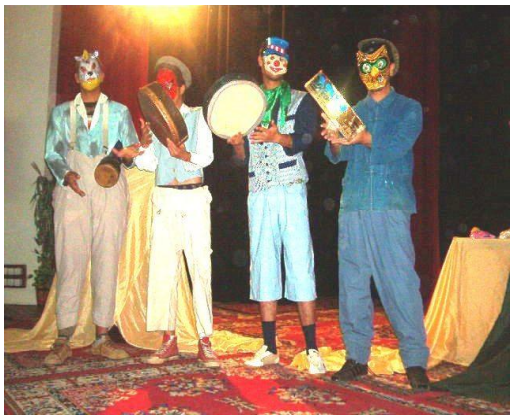
النموذج رقم: 33

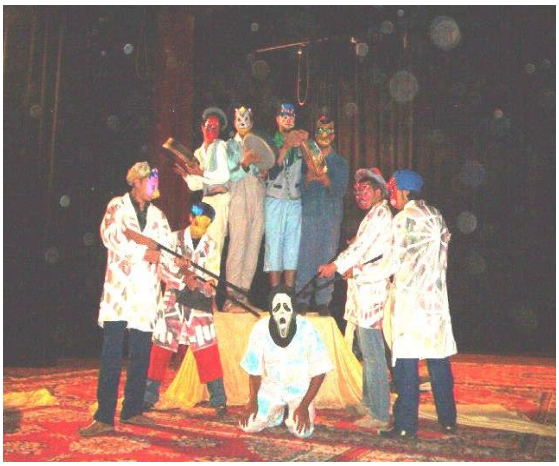
العنوان: الحركة المرسومة في آيرادية أهَّانْ : عملية الإدارة الفنية والإخراج المسرحي.

التعليق: المخرج المهندس والمخرج الإذاعي **بخشي بن علي** في رسم الظلال وتكييف الجو وتكثيف المشاعر. فهو يقدم التعليمات الركحية (الفضائية والتقنية).
يعد المهندس بخشي بن علي من المسرحيين الواعين بالتكنيك الدرامي القادر على جذب الجمهور إلى ما يدور فوق ركح المسرح فكرا وحركة.

المصدر: صور رقمية من عرض آيرادية أهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features





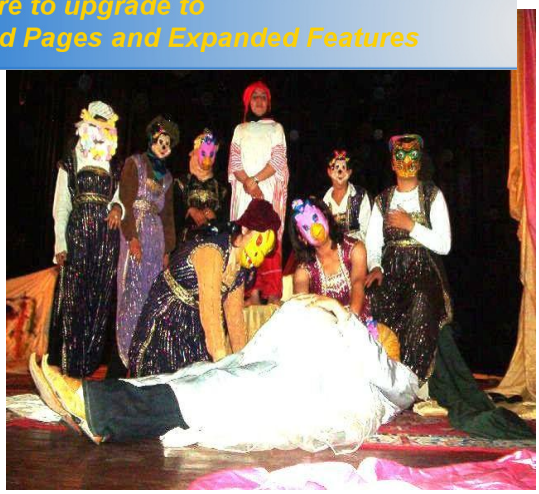
النموذج رقم: 34

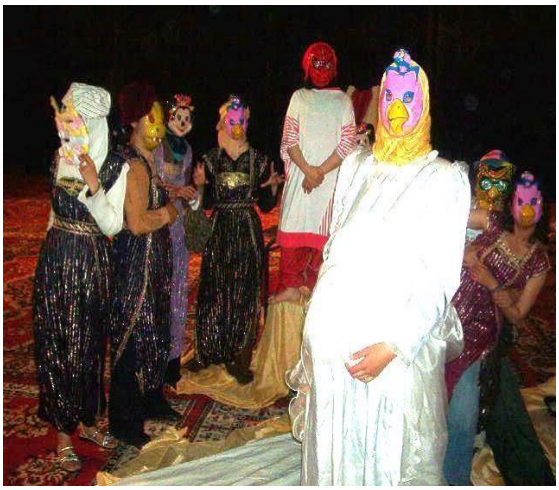
العنوان: الحركة المرسومة لمجموعةلعَّابينْ الد ارَة

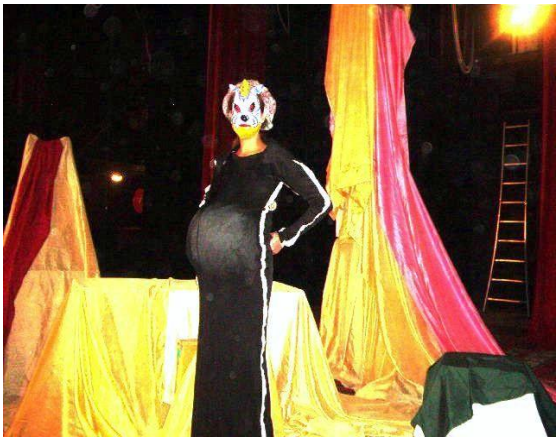
التعليق: يستعين العرض الآيرادي وراسم الحركة بمجموعة**لعَّابينْ الد ارَة** للإيجاد نبض المسرحية واحتياجاتها إلى الموسيقى وتأثيراتها، وبضرورة الاستعانة بالموسيقى التي تحدث تأثيرا مطلوبا للعمل الآيرادي. تستخدم مجموعة **لعابين الدارة** آلات موسيقية محلية كالبندير والقلال والمزمار...

المصدر: صور رقمية من عرض آيراديةأهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features







النموذج رقم: 35

العنوان: أدائية الولادة ومسرح الظل: لعبة الولادة مشهد تصويري شبه كاريكاتوري.

التعليق: استعمل المخرج طريقة مسرح الظل على صورة ثابتة في هذا اللوحة للمزج بين الصور كقاعدة والحركة كإيحاء وتعبير، بحيث يرى الجمهور مسرح الظل على صورة ثابتة لحركة الولادة.
تظهر صورة " صخرة الولادة "... شجرة البلوط تكبر وهي تضاء بفعل تقنية إضاءة خيال الظل، نرى خيالَ قَوَزَة ممسكة بأهان في حركة الولادة العسيرة يرتفع ألمها ...

المصدر: صور رقمية من عرض آيراديةأهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

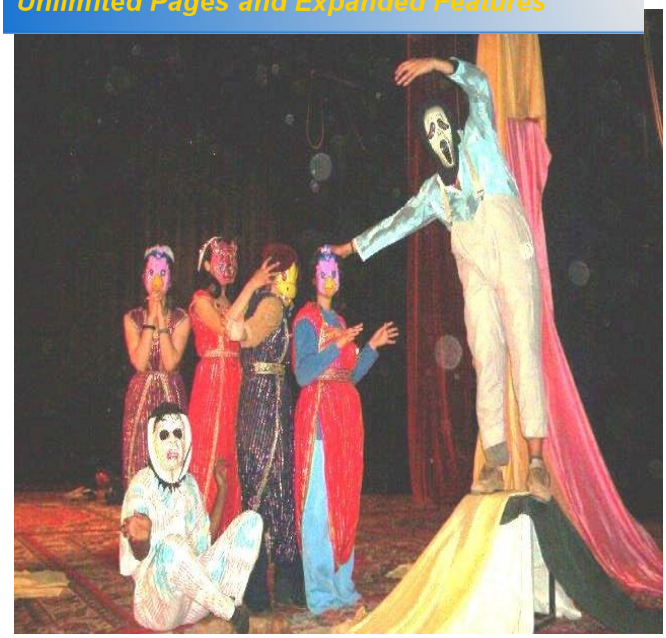
النموذج رقم: 36

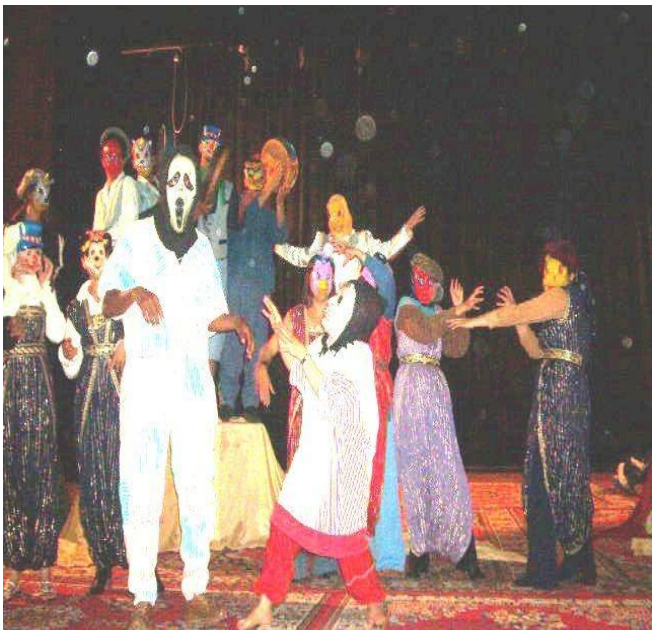
العنوان: التهريج الآيرادي: المهرج لبليش

التعليق: في ميدان التهريج الآيرادي ، رسمت شخصية **لبليش** في مشاهد آيرادية حية.
وهذه الشخصية مستلهمة من الأغنية الآيرادية:
البليش أخويا...أعلاش تبكي .. الفارينة ...ولات أرماد.
استعار رداءه من رداء البهلوانات القراقوز ومهرجي الميادين، وجعل خفة اللسان وخفة الحركة ميزة كبرى من مميزاته، ووضع في يده الهراوة ثم جعل الأفكار والآراء والشتائم تتوالى من فمه دون انقطاع.

المصدر: صور رقمية من عرض آيراديةأهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features





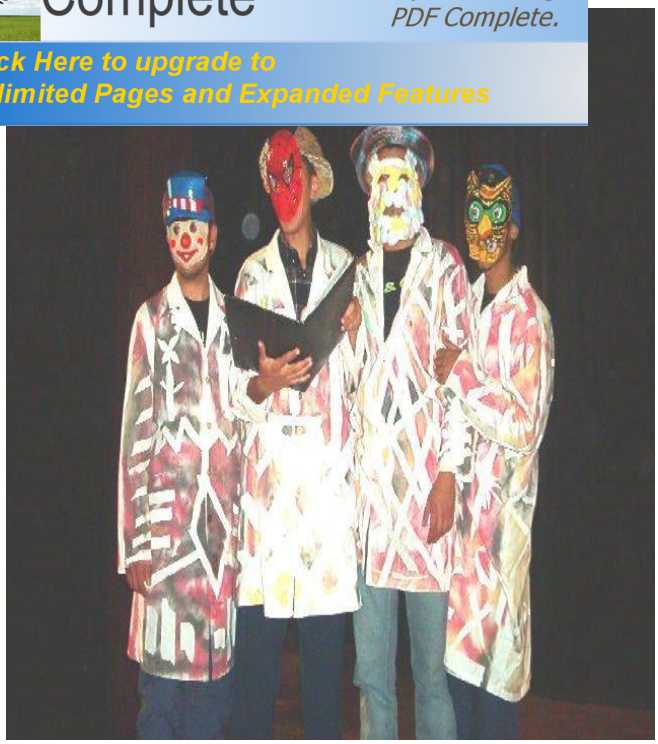
النموذج رقم :37

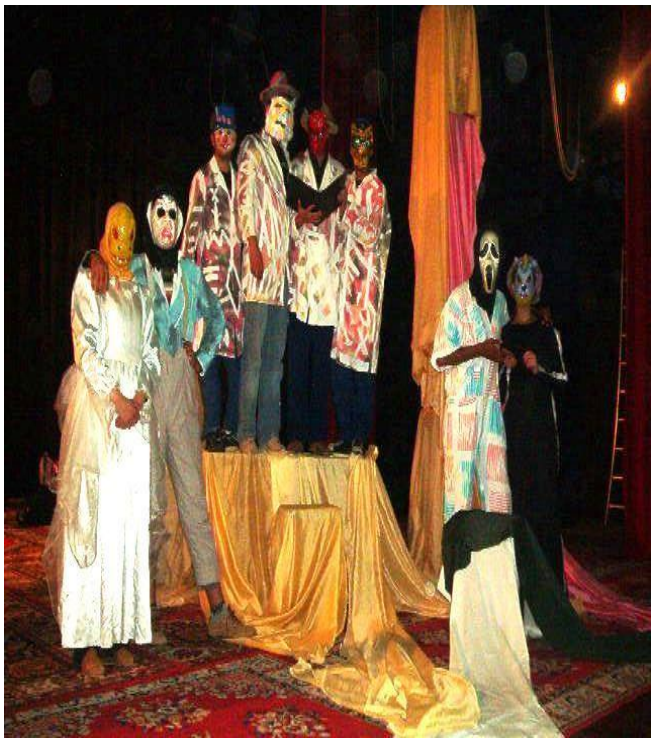
العنوان : عملية تنظيم المجاميع:لوحات إسناد الصورة المسرحية

التعليق: الرسم الأنيق وصدق الأداء الذي ينبغي أن تخضع له أجسام الممثلين فوق ركح المسرح واعتبارهما حقيقة راسخة، مع تحريك المجاميع واختيار أفرادها من حيث الشكل والتشكيل فوق المسرح.

المصدر: صور رقمية من عرض آيراديةأهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features





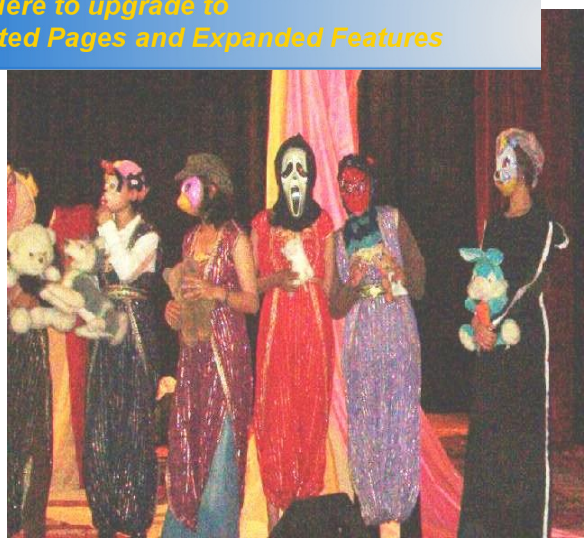
النموذج رقم: 38

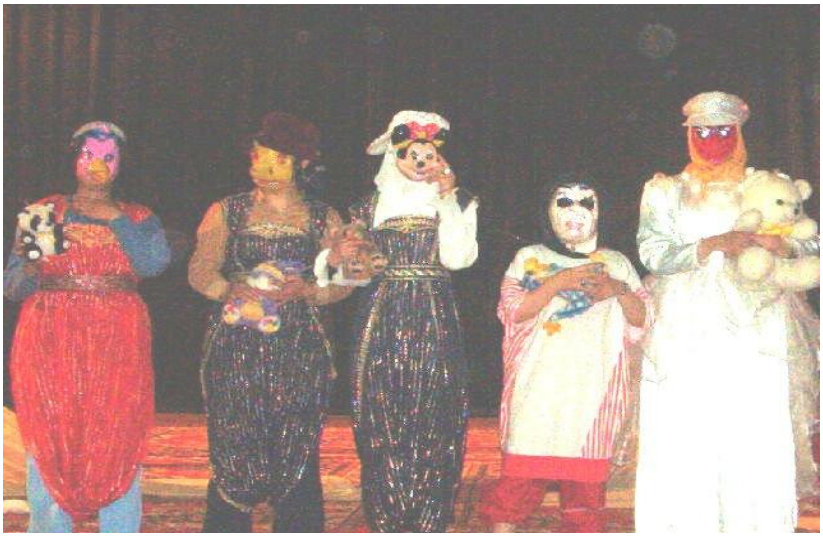
العنوان: لجنة تحكيم آيراد داخل آيراد

التعليق: قراراتْ لجنة التحكيم غير قابلة للطعن والمساومة.

المصدر: صور رقمية من عرض آيراديةأهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features





النموذج رقم: 39

العنوان: لوحات استعراضية

التعليق: **الذي يجمع بين السياسة والتاريخ ويحتوي على كل عناصر العرض المسرحي: الموسيقى والغناء والرقص والأداء. وكافة الأساليب المسرحية: الواقعية والرمزية والتعبيرية... وبما يضمه من ألوان الفنون التعبيرية مجتمعة: دراما وتمثيل إيمائي واستعراض ومسرح سحري.ويفترض المسرح الشامل في الممثل إمكانيات متعددة في أداء ورقص وغناء.**

المصدر: صور رقمية من عرض آيرادية أهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم:40

العنوان: مولودة أهان البيضاء و مولودة أهان السوداء

التعليق: الثنائي عمر طبال وأمينة بوقر في تشكيل الوحدة التمثيلية المتجانسة والمطلوبة في مثل أدوار الآيرادية. وتقمص أمينة بوقر الشخصيتن المختلفتين: **مولودة أهان البيضاء** و**مولودة أهان السوداء**، بطريقتها الطبيعية والمعمقة في الحركة وفي الحديث وأدائها المتغير للشخصيتين على اختلافها ولكل المواقف على تباينها، وتمتعت بمقدرة على الجمع بين الأداء والرقص والغناء.

المصدر: صور رقمية من عرض آيراديةأهَّانْ .

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لنموذج رقم:41

العنوان: أهان العرض الآخر

التعليق: كان الممثل **عمر طبال** في دوره **الراعي مسعود (** الراعي الحقيقي والراعي المرشد إلى الخير**)** ، مدرسة في سلامة الآداء ووضوحه ودقته وفاعليته وصدوره من أغوار عميقة، وتجسيدا بارعا لإرادة الاستغلال والتعسف، ونموذجا بالغ الروعة حقا للراعي المتمرد بين مصالحه الخاصة وقيم الجماعة.

المصدر: صور رقمية من عرض آيراديةأهَّانْ .

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

النموذج رقم:42

العنوان:التوظيب الموسيقي.

التعليق: ساهمت **الموسيقى** التي أعدت خصيصا لهذه الآيرادية في تطوير الحدث المسرحي، فكانت عبارة عن تكوين مؤثر في حد ذاتها، وجاءت مترابطة مع العمل ومعبرة.وفي موسيقى الفنان **مجاهري بن عمر** قدرة على الإيحاء وعلى التلاؤم مع الطابع الآيرادي العام للمسرحية.

المصدر: صور رقمية من عرض آيراديةأهَّانْ .

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

3- الفضاءات الآيرادية العامة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

فضاء العرض المسرحي بالمشور السعيد تلمسان

النموذج رقم: 42

العنوان: بعض الفضاءات الآيرادية العامة.

التعليق: فضاء العرض المسرحي بباب القرمادين تلمسان

المصدر: صور رقمية.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الـمـدونــة

أولا:- آيراد النص الأصلي

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الصورة الأولى: الا

لمقدم: آيراد .. آيراد .. آيراد

لعابين الدارة: آيراد .. آيراد .. آيراد

لمقدم: آيراد .. آيراد .. آيراد

الجميع: آيراد .. آيراد .. آيراد

المقنع1: اللي غْواهْ رخْصُه

في السُوقْ .. خَلاّ نصُه ..

القوال: صَدْعَة يَدِّي خيرْ مَنْ رَزْقْ جَدِّي .. جَا الهَمْ عنْدْ الهَمْ .. خَلّي الكَانُونْ يَسْخنْ

ضَرْبوهْ في السوقْ رَدْعَافْ في مَرْتو .. الخْروفْ المْليحْ مَنْ رقبتهْ يْبانْ

بكْلامْ القْوالْ .. النَفْقة والتَسْويقة .. طابقْ الوزيعة .. قرعة البقْري

وعُودُك يا عُودْ .. على عُوديُ .. عُودْ .. سيدْ المُولودْ

عادةْ الجدُودْ .. ورْوايحْ تاقنَتَهْ

المقنع1: ياوْ لادْ فارسْ .. صلي وأدْعي مولاكْ الرحمان .. الخميسْتية

فراشْ لرْضْ مزْيانْ .. وزْياخَة للحيطانْ

صلي وأدعي .. مولاك الرحمان

المقنع2: ياولاد مزيان .. حْصيرَةْ الحلفة واللّيفْ مَصنوعَة ليكْ .. يا رجل النيفْ

عيبْ الدومْ مايْدومْ .. بَجْلودْ .. وصنعةْ الجْدودْ

القوال: عودْ يا نهار عودْ .. خَلّي الفجريْنُوضْ .. يفْتحْ ورد العودْ

ويطعم طاعم الجود .. أفتْحي ياوْ رودْ .. غني يلزَ غْرودْ

زيْني البلادْ .. كَبْري لوْ لادْ .. يْزول السوادْ .. يقربُو لبْعادْ

يوم الميعادْ .. الخير للعبادْ .. عودْ .. يانْهارْ عودْ

المقنع3: صلي .. وَدْعي مُولاك الرحمان .. ولعن مْيات مرة بْليس

وعَمّرْ قْمْحكْ في التليسْ

المقنع1: يا بُو ذْراري .. ليكْ الشواري .. بحلفة العود

يد الجُود .. وحرفة الجدود

المقنع2: يابْنادم .. انْت من تراب .. مَجْمرْ .. مقْلة تراب

قْدْرهْ طْعامْ .. قلة شرابْ .. قْصيعة لوُحْ .. مثْردْ لحُماتْ

كسكاس الطْعُماتْ .. أغْطاراتْ الزرْداتْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

القوال: عود يا نهار عودْ .. خلي الفجريْنوضْ

يفتح ورد العود .. يطعم طاعم الجود

المقنع3: يوم آيراد معروف .. فيه الناسإجْتامْعَتْ

علىلحُومَات الخروف .. قاعْ الناستلايْمَتْ

المقنع1: عُودْ يا نْهار عُودْ .. خليلفجْرْيْنوضْ

يفتحْورْدْ العُودْ ..يطْعمْ طاعمْ الجودْ

القوال: السارقْ يعاودْ .. معاودْ .. إذا ما تغيرتالناسْ

ما يتغيرْ .. يزيدْ يعاودْ .. الدنيا هي .. هي

لعابين الدارة: هي .. هي

القوال: عسلْوعْسولاتْ .. عسلْ السارقْ مسروقْ

لعابين الدارة: مسْروقْ

القوال: وكْلامْ السارقْ معْسولْ

لعابين الدارة: معْسولْ

القوال: والعسلْ مسْروق .. في كلْزْمانْ عاشْ

لعابين الدارة: عاشْ

القوال: في كل مْكان عاشْ

لعابين الدارة: عاش

القوال: عاش عيّاش

لعابين الدارة: عيّاش

لمقدم: **آيراد .. آيراد .. آيراد**

لعابين الدارة: **آيراد .. آيراد .. آيراد**

الجميع: **آيراد .. آيراد .. آيراد**

الشَبْريهْ لمْعلقهْ ..مُولاتْ الدارْ لمْطلقهْ (2 مرتين)

القوال: هَرّسْ وزيدْ هرسْ .. ياربي منلْثْعَرَسْ

هذا العام ماتضْرسْ .. ماثْرَبِّي ماتحْرسْ

لعابين الدارة: الشبريهْ

لمقدم: **آيراد .. آيراد .. آيراد**

لعابين الدارة: **آيراد .. آيراد .. آيراد**

أمُولايْجَرْوانْ ...وجَّرْ عْكلْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الجميع: القرمة

لعابين الدارة: أبويا دجاجتيوْ صُبْتها

القوال: دْجَاجَهْ في عَشْهايَخْلي بيتْ مَنْ نَشْها

ولا تكون كيفْ دبَانةالسُّوقْ مَنْ كُلْ الشيتدُوقْ

لاعَاشْ العَارْ ولا بقَالودَارْ

يقوم بعض الأفراد المقنعين على أصناف الحيوانات المختلفة (الكلب والقط والخروف والحمار والثعلب والديك والعتروس والحصان)[1] بجمع الحطب وإشعال النار الثابتة ويتقدم حاملي لبوص لإضاءة الفضاء الآيرادي، لتنطلق استعراضات " نقازين البوص ".

القوال: الرْجَالْ إذاتحَزْمَتْ والخَيْلْ إذاتلجْمَتْ

اللّيوْ رَى البَابْ للكّلابْ .. الجرْحْ يَبْرى ياصَبْرة

المقنع 1: مازحا .. اجْمعحْطبْ البلوط يابَلْعُوطْ

المقنع 2: مجيبا بنفس السخرية .. اسْوَة يامَسْخوطْ ماخَلاتْ شطْبةفغَابة البلوطْ

المقنع 3: اجْمع الحطبْ اللّي كانوْ عُه ماشيشرْطْحْطبْ البلوطْ

المقنع 4: العادة تقولْحْطبْ البلوطْ !

المقنع 5: عادةْ آيراد تبْغي تقْدي نارْها ولوبشْطبْ البلوطْ ..

المقنع6: مايْكثّرْ دُخانْ مايَدْخُلْلصدرْ .ويَشْعلْ بسرْعةالبرقْ

المقنع1: اسْترْ الحكّمة يامزْلوطْ

المقنع2: اسْترْ ،اسْترْ

المقنع3: المستور بانواذكشفْ ...

المقنع4: دَوْرنا يا خويلّسْتَرْ عيوبْ الغالطينْ

المقنع5 : نَسْترْ ديما أخطاءالاخْرينْ .. همايَغلطُو وأنا وأنت نستر

المقنع6: همايْديرُها قْدرسائهمْ وحنلْغَطيوْ عْليهم

المقنع1: نَسَتْرُو عَورتْهم

المقنع2: ديما نستر المكشوف

المقنع3: بَصَحْ يْجي النهارتْذكشفْ اللعبة

المقنع4: يْذكشفْ المستور

المقنع5: إذا ماسْترْنشْ المكشوفْ

المقنع6: كِما يلزمْ وحفظْنا على طريقة التستر عليه

---

[1]- **يستثنى التنكر بصنف الأسود.**

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المقنع1: عُمَّرْ الخطأ مايِنْكشَفْ ؟

المقنع2: أخْفي يا غابة البلوط الحالكْ .. أخْفي هْوالكْ

المقنع3: دَسّي زْمان.. لزْمان يِنْكشفْ ويبانْ

المقنع4: خبي وأستر الأيام وستر منْوْ راكْ

المقنع6: تعرف غابةْ البلوط ؟

المقنع1: معرفة صحيحة

المقنع2: وسْبعْ الغابة إتَعَرْفُه ؟

المقنع3: مستورْ الحال

المقنع4: يدخل في اللعبة ؟

المقنع5: عيب نفْضحْ مستورْ إنسانْ طيبْ .. كسْبَعْ غابةْ البلوط

المقنع6: مافيه مايِنْفْضحْ

المقنع1: قلْتْ لْكُم مستور سْتْرة ربانية

المقنع2: المهمة ؟

المقنع3: جمع حطب البلوط

المقنع4: جمع حطب الغابة فقط؟

المقنع5: والشطب؟

المقنع1: فقط .. فقط

المقنع3: فقط.. فقط

المقنع6: راك متأكد بللي فقط.. فقط؟

المقنع1: جمع الحطب والشطب

المقنع2: فقط.. فقط

المقنع3: فقط.. فقط

المقنع4: ماكانْ حتى مُهمة اخْرى؟

المقنع5: الفتلة!

المقنع6: الفتلة والا الفتيلة؟

المقنع1: فتلة الحبل

المقنع2: حبل آيراد

المقنع3: بُونَسْوانْ هي تتْكلفْ بالفتلة

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المقنع4: ما كان مادَخلْ القناعْ في ذيلالسّبعْ [1]

المقنع5: دين السبع !!!

المقنع6: شكون راه يكفر ويسب ملة السبعْ

الجميع: المستور بان وانكشف !!!

دخول المقنعين تدريجيا إلى ساحة الضريح فيحاول الناس الكشف عن هويتهم. فإذا ما اكتشف الناس الشخص المقنع وجب عليه الانسحاب، فقد لا يطاع من طرف الحضور. يجب على المقنع أن يكون مجهولا، فالفرد بطبعه يهاب الشيء الجهول. ويدوم هذا الاختبار طوال مدة بداية الاحتفالية.يتأزم الموقف مع ظهور كل المقنعين، حيث يتصارع هؤلاء على دور الأسد الكبير، فيبدأ أولا الصراع بطريقة غير مباشرة، أي عن طريق إبراز القدرات العضلية من خلال استعراضات بهلوانية تجعل من بعض الأسود أرانب. فينسحب الضعيف من الصراع. ويستخدم العنف كطريقة مباشرة من بين من بقي في الصراع , فيتشاجرون فيما بينهم باستخدام عصا طويلة تسمى محليا القصّارية.
وانتصار أحدهم يعني انتزاع الدور الرئيسي في الاحتفالية أي دور الأسد الكبير آيراد، ولكي يميّز عن الأسود الأخرى يربط بحبل من الخلف رمزا للقوة والشجاعة.

[1] - يربط الأسد الكبير (آيراد) بحبل من الخلف رمزا للقوة والشجاعة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الصورة الثانية: الاس

بعد الرقص والغناء يطلب لمقدم من الحاضرين الالتفاف حوله على [illegible] تسير الاحتفالية على أحسن حال.
لمقدم يحاول في أول الأمر أن يبرز أهميّة هذا الطقس الفلاحي الذي يرمز إلى السعادة والتسلية ونسيان الإرهاق الناتج عن الجهود المبذولة طوال السنة. ومحذرا من النزاعات والفوضى التي قد تتخلل الاحتفالية...

لمقدم: آيرادْ اعْيادْ .. عادةالبْلادْوأجْدادْ .. واللّيْشارِكْ مْعانا
يلزَمْ عليهايْطيعْ الأوامر ..يحْفظْ العادةويحْترم السادة
وحْدوا المشْية والكلْمةوالرْصيعْ .. الكبيرْ يحْترم الصغيرْ
والصغيرْ يقدر الكبيرْ .. وما تخْرجوا على حدودْ اللعبة
احْتارمو النظامْ .. وطبْقو قواعدْ الحفلْ .. آيرادْ اعْيادْ
عادةالبْلادْوأجْدادْ .. ما ثْعيشْو فوضى .. ماتتنازْعوا بناثْكم
عيشوا الحفل ..وقْدْرُو بعضكم بعض
وكلْ سعادةْ البلادْ والعبادْ في إحياء هذا العيدْ السعيدْ
يْنَسِّي الغْبنويْلْعَبْ البْدنْ ..يفْلعْ الغْمةويْفرحْ الأمة
بهيْشْدْ التفاهم وتقوى المحبة

ينصح لمقدم ككل سنة، المشاركين عدم نسيان الأجداد وعدم السرقة أو قطع الأشجار أو القيام بحرق الحلفاء التي تستعمل لصناعة الحصير.

لمقدم: آيراد عادة من عادات الأجداد ..رَحْمُو على الموتى
أدْعيوْ لهُمْ بالرحمة والمغفرة .. ماتنساوْ الأجداد في صلاتكم
آيرادْ اعْيادْ .. عادةالبْلادْوأجْدادْ
ماتسرْقو ما تذْهبو ..ماالثْخَبْطُو علىبابْمَغْلُوقْ
والبابْ المفْتوح اسْتأذنوا مْولاهْ .. ملْخَصْرُوزَرْعْ
ما ثْهربُوضَرْعْ .. ماتقطْعُوشجْرهْ .. ماتَغَصْبُو ثمار
ماضَيْعُوفْلاحَهْ .. ملْحَرْقودُومَهْ ما تشعْلو حلفة

وأخيرا يختم خطبته التقليدية بالصلاة والتسليم على الرسول صلى الله عليه وسلم.

لمقدم: اللهم صلي عليك يارسول الله
الجميع: اللهم صلي عليك يارسول الله
لمقدم: اللهم صلي عليك يا رسول الله
الجميع: اللهم صلي عليك يا حبيب الله

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لمقدم: **اللهم صلي على النبي المختار**

الجميع: **اللهم صلي عليك يارسول الله**

لمقدم: اللهم صلي على بو بلقاسم

الجميع: اللهم صلي عليك يارسول الله

لمقدم: اللهم صلي على بو فاطمة

الجميع: اللهم صلي عليك يا حبيب الله

يأخذ لمقدم عمودا به قطعة قماش بيضاء تسمى " لعلام " ويطلب من الحاضرين اتباع حامل لعلام تفاديا للفوضى. ويتقدم وهو يحمل " لعلام " إلى الأمام في أحيان كثيرة، فينادي الجميع بالسير وراءه. بما أنه صاحب الرأي الأول والأخير فللمقدم جميع الصلاحيات في اختيار البيت الأول الذي يحظى بشرف استقبال الاحتفالية. وتريد العادة أن يكون منزل شيخ القرية.

لمقدم: هذا عْلام آيرادْ .. هذا علامْ الأجدادْ .. مَدْسوجمَنْ لِيفْ

بْهيمَةْ سيديحْفيفْ .. على الأولياءطافْ

دعاويلْجْدُودْخْوَافْ .. لكُلْمَنْلْعَادَتْهُمْبَدَلْ

ولتَقالِيدْهُمْأذْكَرُوْ تْحَوَلْ .. هذا لعلاملخْضرْ

حافْظُو عْليهلدَّهْرْ .. ماتْبدْلُوهْ ماتْغيْروهْ ..تبْعُوهْ في هدوءْ

ماتَفَتْحُوا مَجالْ السُوءْ .. وتبْعوا الإشارهْ .. العلامْ راهْ مْنارهْ

يقوم المقنعون بدور الحراسة في تنظيم وتطبيق القوانين العرفية، فكل من يخالف هذه الأعراف يتعرض للضّرب بسوط الأسود الصّغار. فهم يجبرون الكوكبة على السّير وراء لمقدم أو الانصراف بعيدا عن الاحتفالية. أي تعرض إلى اللّبوّة في الاحتفالية يؤدي إلى غضب الأسود الصغار الذين يقومون بحراسة زوجة الأسد الكبير. ويتدخل هذا الأخير من حين لآخر بإعطاء أوامر إلى المقنّعين والضّغط عليهم لمعاقبة كل من يتجاوز حدود اللّعبة.

من الأحداث التي تتخلل الاحتفالية حين توجّهها إلى أحد المنازل، قذف الأسود بـ"البصيلة " وهي نبات يشبه البصل لكنه غير صالح للأكل وتعدّ غذاء الذئاب بالمفهوم العامي للمنطقة. وهذا لجعل الاحتفالية أكثر حيويّة ونشاط. تدخل آيراد لمحاولة طمأنة الغاضبين على الأسود طالبا من لعابين الدارة تأكيد ذلك بالغناء والرقص والشعارات.

لعابين الدارة: أيا لفْقيرهْ .. فاطمة حلّي الباب .. الخير جا .. وجا للحباب

كلّما اقتربت الاحتفالية من البيت كلّما ردد لعبين الدارة أغاني جديدة.

لعابين الدارة: أطاحْ الليلْ وينْ ذْباتوا ؟ عند خيرة لعْشا واذْبتوا

عند الوصول أمام المنزل يردد العابين الدارة

لعابين الدارة: راحْنا جينالْكم .. حُلُوا ببانكم

أول من يدخل البيت لمقدم حيث يسلّم على أهل البيت.[1] ثم تدخل وراءه فرقة لعابين الدارة وتتوافد بعد ذلك الكوكبة والمقنعين.

لمقدم: ضياف ربي

لعابين الدارة : أهلا بالضيف .. ضيف الله .. صلوا على رسول الله

[1] - **كلمة** مسرح **باللغة العربية مأخوذة من فعل سرح وكانت تستعمل في الأصل لدلالة عن مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار.**

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المنظر الأول: التس

القوال : لقْمْرهْ لالاهْ .. في غْياماكْ ولّيْ

لعابين الدارة: صاحْبي رَاهْ يْجي وسلْكُه يا ربي

القوال: يا التسْريح دْيالِي

لعابين الدارة: ويا التسريح ديالي طلع للجبل

يرفعون رؤوسهم نحو السماء .. بينما يحمل رضوان عصا طويلة في أعلاها نموذج قرص قمر

لعابين الدارة: لقْمْرهْ لالاهْ

رضوان: لالاهْ

لعابين الدارة: في غْياماكْ ولّيْ

رضوان: ولّيْ

لعابين الدارة: صاحْبي راهْ يْجي وسلْكُه يا ربي

لمقدم يسلم المجاهد (التسريح) رسالة .. يمسكها ويضعها في عمامته ويقبل رأس لمقدم

لمقدم: رُوحْ يا ولْدي .. اللهيحفْظكْويْنوّرْ لكْ طريقك

ويظلمها على العدو الكافر

يمسح لمقدم على وجه المجاهد، ينصرف .. يداهم رجال السلطة الفرنسية البيت بحثا المجاهد

قائد الشرطة: مخاطبا أم عمار.. فاطمةوينْ راهْ ليدَكْ ... عمار؟

ماتخافشْ فاطمة.. فرنسا ماتعْملْ لُه والُو .. والُو

ذْفهْمُو .. بلّي الشّي أللي راهْ يعمْلُه .. فرنسا ما تقبلْ بهْ

ولازمْ عليهيوقفْ فورا.. أعْمال الحرقْ والتخْريبْ

أللي راه يقوم بها مع صحابُه

الأم: وليدي عمارْ مارهْيعْملْ والو.. ماراهْيْخربْ ما رامْيحْرقْ

قائد الشرطة: مخاطبا رضوان .. وينْ راهْ صْديقك عمار.. مكان وجوده ؟

رضوان: ما على باليش !!

الشرطي1 : ما علىبالكْشْ .. كُلْ واحدْ ما علىبالهْشْ

الشرطي2: الكلابْ واحدْ مايعرفْ .دُرْكْثوَ ليتعْرفْ بْلا ..لا لاكْ

لا يستدل رجال السلطة الفرنسية من أحد على شيء .. يقومون بتفتيش البيت .. ويلحّون مرة ثانية على رضوان إخبارهم بمكانه. يقرر رجال الشرطة أن يأخذوا رضوان مكان المجاهد عمار.. تصل أخبار مفادها أن عمارا قد قتل في اشتباك مع الجيش الفرنسي.. تقف الأم: سوف تذهب لتأخذ جثة ابنها، و لكنها قبل ذلك ستدور على الأمهات، لتقول لهنّ جميعا:

الأم: السّبعْ ما تنْطفى نارُه يا□ يا شعب.. نآخذ بثأره

لعابين الدارة: يا□ يا شعب .. نآخذ بثاره

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

عمار: يوم اسْتَشْهادي يا أمي ماتبْكيشْ عليّ

زغرتي يا أمي ودوري .. دوري في كلْ دشر

بين كلْ عدْره .. خبْري كل البشائر

قُولي ماتْ مِنْ أجل الجزائر

وتظهر الأم ذات الإرادة الحديدية والوعي، وإيمانها الذي لا يتزعزع في حتمية الثّورة الجزائرية وضرورة انتصارها.. تظهر وهي تضع فوق جثّة ابنها الهامدة علم الجزائر

المنظر الثاني :سْليمانْ قْريدا

سليمان قريدا مشهد آيرادي من ريف بني سنوس، استعمل فيه الآيرادي لونين من ألوان المسرح الشعبي: مسرح الحلقة والمسرح المرتجل ليعرض قصة درامية لامرأة فاتنة(فاطمة) سحرت أهل القرية جميعا. حيث أن سليمان قريدا يمثل ذلك الحرفي الذي يصنع الخواتم،فيطلب منه أهل القرية أن يصنع خاتما لفاطمة التي تعشق بلقاسم.

القوال: يا سليمان قْريدا .. دقْلي خاتمْ

لفاطْمَة راها تْسالْ عليكْ يا بلقاسمْ

لعابين الدارة: راها تسال عليك يا بلقاسم

أسليمان قريدا دقلي خاتم لفاطمة

راها تسال عليك يا بلقاسم

ظهور "صاعر"، رجل واسع الخيال، له قدرة عالية على تأليف الحكايات، يأتي أهل قرية ويزعم أن هناك شخصا شريرا اسمه سليمان يهدد بإلحاق الأذى بالقرية. لقد قابله صاعر في الليل، فقال له سليمان: إنه قتل سبعة من الرجال، وأنه يزعم أن يكون هو الثامن.

صاعر: ياسُكانْ سيدي عيَّاش!! الشرْ كَشَرْ على ذْيابُه

لْحُرْمتْكَمْ جايْ نَبَاشْ .. ما خَلى بْقرْ ولا مْعيزْ

أحْرَقْ الزرْعْ وسْرقْ الكْباشْ

الكبش : أنا وخُوتِي لكباشْ ما صْرالْنا حتى شيْ .. كُنا في حْمى الراعي.نرْتعْ ..ونبْلعْ

وارْ توينا من ساقية الناقوسْ

الكلب: غْنم الراعي مسْعود، خير معدودْ .. ما ناقصة معزة ولا عْبورهْ

الحالة .. الحمد □ مسْتورهْ

المعزة: لا يا كلب السرْحة

الكلب: كلب أمَّك .. ما شي كلبْ السرْحة

الحمار: كي ماتحشْميشْ يا معْزة العارْ .. ياكْ وصناكم في الاجتماع الأخير بلي الكلبْ

كلبنا .. كلب صيادة وماشي كلب سرْحة

وراهْ يقوم بسرْحتكم غير مؤقتا.. كلب سرْحة مؤقت فقط

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

العتروس: كملي واشْ كنتِباغْيهْ ڤولي
شْحالْ ولتيتڤيهْمِي .. واحد النهار تجيبها في

المعزة: راهْ الحمار لقى دجاجة باقي فيها غير الكرْعين والراس

الحمار: أمْريْشَهْ.. عليها أثارالمْخَالبْ

صاعر: مْخالبْ سليمان باقيالخايَنْ مْداومْ على هذا الحال مدةوزمانمْعَوَلْيْشَتَتْ ويَخْلي
الدارْمْقرريْرْكبْ العارْ قاتلْسبْعْرْقابْ ڤهارْ وقسمْ أنا صاعرأڤكونْ ثامڤهاالمَكارْ

لعابين الدارة: واشْ عْملْ صاعر ..المغْوارْ ؟ مْع هذا الغولْ أللي سْرقْ الغلة ..وكْفرْ بالملّهْ

صاعر: سْقلْتلُوبَعَهْ ولاخَمْسَهْسَقْلاتْ غابْ منْ وعْيُه .. ظنّيتُهماتْ خَليتُه على هذا الحال
وجْريت نْعمْلْخبرْ **وجردْتُه** منسْلاحُه.. منالزْويجَهْ والخنجرْ

يتعالى الهتاف والترحيب بصاعر البطل الآيرادي، ويشترك في الهتاف أهل القرية جميعا عدا الراعي مسعود، الذي لاحظ أن سليمان هذا لا يظهر إلا صاعر وحسب. فساوره شك في صحة قصة صاعر.

لعابين الدارة: صاعرْ خيرْ الرجالة شْهامة قوة بسالة

في هذه الأثناء تتوالى أنباء الجرائم، غير أن أمر صاعر لا يلبث أن ينكشف للراعي الذي يتهمه بأنه فيه شيئا من رائحة سليمان.

الراعي: راني نشمْ في هذا الكلامريحَةْ السَرقةوالمكْرْ الغدر وسوء النية
الدور.. دوري واللعب لعبي جرده من سلاحه .. من الزويجة والخنجر !!!
ما يكون هذا السارق المارق غير صاعر مليْسَلْكْشْ السَقْلهْمنْ وجْهُ
ريحهْ شينهْدخْلتْ القرية مع هذا الصاعر .. أللي فيالكذَبْ ماهرْ

لعابين الدارة: ريحهْ شينهْ عمّتْ القرية ..زكْمَتالنيُوفْ

يمضي صاعر في ضبط القصة الخيالية، فيصدر أوامره على الأهالي بعدم الخروج للاحتفال بعيد الأقنعة الذي يلبس فيه الكل قناعا يخفي حقيقته. كالأسد واللبؤة والذئب والحصان

صاعر: يا سكان القريةأحَرْزُورْواحْكُم سليمان الغريب ما خَلى والو
سرق كل شيء لقاه في طريقه مْغَادْرُو خيمة ولازْريبَهْ

الراعي : فيكريحْتْ الدْجاجْ ..وغْبارالزْريبهْوعثْروسْ ولاد جمال هلْسْرُوقْ

صاعر : أنا ماسْرقْتْ والو البارحْ .. كيوْصلتْ في الليل قريتكم
مالقيتْ وينْ ذْبات ..بتْ فيزْريبهْ الشرقية.. هذا مكان

الراعي: والبْغلْ وشْكارةْ القمحْ للّي خَلّتهم خارج القرية.. عند دار بدْرة العمْيه

صاعر: يحدث نفسه .. أبَنْ عمي عمْيهْ وشَفاتْني .. لْقيتُهم فيمدْخلْ القرية بعدصْلاةْ العشاء

الراعي: والعَوْدْلشْهبْ ْ والبقرة اللّونيَهْوصَدْدوقْ النحاس وقْربةْالعَسْلْ للّي بعتهم
للجبْري ولدحْميدهْ

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لمقدم: يا حراس كبْلوهْ وحبْسوهْ غدوا نْظرُو في أمْ

وينكشف أمر صاعر.. ويقام عيد الأقنعة رغم كل شيء، وإليه يتقدم س
ليبيع ما صنعه من الخواتم وخاصة ليخطب لابنه بلقاسم فتاة من القرية اسمها فاطمة.

القوال: يا سليمان قريدا دقلي خاتم لفاطمة راها تسال عليك يا بلقاسم

لعابين الدارة: يا سليمان قريدا دقلي خاتم لفاطمة راها تسال عليك يا بلقاسم

فجأة يدخل القرية غريب ، يصر على أن يرى صاعر، فيفزع الناس منه، ويزيد فزعهم حين يعلمون أن اسمه سليمان...

سليمان قريدا: في حركة بيع .. خاتمْ ورْدي من سلْكدْ هبانْ .. مخْدومْ بالقد لْزينة النسوانْ

خُلْخال فضي منْ عودْ المرجانْ ..قَمْرْ العُودْ لفاطْمهْ عبلة الخَلانْ

بلقاسم: مَنْ بعيدْ هَوامْ ..صْبحْتمْسافرْ ..لْفاطْمهْ جايْ .. عارفْ العنوانْ

باسْم فاطمهْ قوامْ .. قلبي مْسافرْ .. يا سليمان دقْلي .. خاتمتحْريرْ

فاطمة: أجلْ الخُطبْ .. للعامْ أجايْ (القادم)

واحْبسْ حبيبي ..بخاتمْ ذهْبايْ (ذهب)

باشْ مايْخَليني شايْ (حتى لا يتركني).

بلقاسم: مولاتي .. من فوقْ الدرجْ ..يلْمحْ نورك .. الشمسْ أنتِ

نورك يلْمعْ .. ريحكْ مسْكْ .فيَّاضْ عْبيركْ ..جْنانْ ليلكْ

مرْشوشْ بنورك .. أنت ألفْ امْرهْ بحضورك

عُمْر بلقاسم تايهْ بجنونكْ .. زيدي حبْسيني بخاتم زينكْ

ينتقم أهل القرية من صاعر انتقاما ظريفا، يقرروا أن يخطب البنت جرادة، وأن يبقى طوال العمر يعمل من أجلها حتى تتضاعف أموالها.

لمقدم: ياسْبوعهْ ! ! قدمُو صاعر السارق للمحكمة

جلتْ وصلتْ وسْرقتْ ونهبتْ وفي شباك آيراد وقعتْ

حكمت عليك المحكمة بزواج

البنت جرادة لِيتِيما العميهْ الزَحافَهْ وتبقى طوال عمركْ خديمْهلومْعَوَ لها

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الصورة الثالثة:أغِي

تزداد الاحتفالية حماسا ونشاطا بفضل آيراد أمزيان (الأسود الصغار) [illegible] يستعرضون فنياتهم في الرقص بحركات بهلوانية يعبرون من خلالها عن الإنسان البربري تارة والإنسان العربي تارة أخرى، مستعملين في نفس الوقت العنف ضد كل من لا يغني بصوت مرتفع. أثناء هذا يتدخل العنصر المهم وهو آيراد أمقران (غيلاس أوالأسد الكبير) لكن هذه المرة يقفز من أعلى الحائط أو السلم الديكوري، لإثبات قوته وشجاعته، وهو يصرخ بطريقة وحشية ترهب الحاضرين.

القوال: السْبَعْ والحلوفْ كلْوَ احَدْ أبَّاهْمَعْرُوفْ

السْبعْ مْليحْ للْغابَهْوالغَابَهْمْليحَهْلسْبعْ

شْحَالْ مَّلِيهْرَبْ الدِّيبْ للْغَابَهْتَحْمَى عْليهْالشَّمْسْ

آيراد أمقران: ها .. ها .. ها .. ها

شْكُونْيْبارَزْ غِيلاسْ العْظيمْ

مفتولْعظْلهْ خيفالرَّشْقهْالقْويمْ

مَلِكْالوْحوشْ .. صنْديدْ الغابهْ

بافتخار وعزّة .. غِيلاسْ .. سْبعْ .. الأسد .. الليث .. الوِرْد .. الضْرْغمْ .. بْآلفْ كَنْيةمعْروفْ

بيا تقْوىالصْفوفْ .. حامي السَّاحهْ .. اهْزيريانْفاحَهْ .. شَجَاعَهْريحَهْفُواحَهْ

آيراد أمزيان1: ولدْسْبعْ رَقْبهْ [1]

آيراد أمزيان2: وكْذبْ مَنْ قالْ:

آيراد أمزيان3: أنْطَيَرْ هامَنْ فُمْالسْبَعْ

أغِيلاسْ : شْكُونجابْتَهْ أمَّهْ رَقَبَهْ

يَقْلَعْهامَنْ فمْوْ لآدِي .. شْطَارَهْ اليومْثبانْ

ويْبَانُونَاسْهَا فيالْمِيدانْ ..

آيراد أمزيان1: أغيلاسْ ملْخَافيشْ جَبْتيسْبُوعَهْ

آيراد أمزيان2: أغيلاسْوَ لْدتْوعَرْ فَتْتوْ لدْ

آيراد أمزيان3: أغيلاسْ كُلْ عَامْتوْ لدْ غيلاسْ

لعابين الدارةّ أغيلاسْ خْيارْ الناسْ .. كُلْ عَامْتوْ لدْ غيلاسْ

وبعد لحظات من دخولها وتبخترها تسقط اللبؤة على الأرض و يبدأ الأسد الكبير بالصراخ حزنا على زوجته. يتوقف العزف والغناء ويسود الصمت، و" يطفأ البوص "[2] إلا القليل منه والكل يحاول أن يختفي وراء صاحبه، لكي يتفادى الحركات الجنوبية التي يقوم بها الأسد الكبير.

---

[1] - شجاع

[2]- فضاء الفرجة على الطريقة الآيرادية بالبوص Lumière

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أغِيلاسْ : بتألم طارئ آه آه آه آيْرادْ ..آيْرادْزَوْ جيلْعْزيزْ ال

آيراد أمقران: ها .. ها .. ها .. للِّيْصِيبَكْ يصيبلْفَكْرُون

لعابين الدارة أغيلاسْ خْيارْ الناسْ .. كُلْ عَامْتوْ لدْ غيلاسْ

ملْخَافُوشْ رَاهِي لابَاسْ ..ضَرْ خْفيفْ ملتَ لْقىبَاسْ

آيراد أمقران: بآزدراء .. أمزيان.. أمزيان.. أمزيان..

آيراد أمزيان1: وَاشْ المَطْلُوبْ

آيراد أمزيان2: حَاضرْ فَالْحينْ

آيراد أمزيان3: آمَرْ .. ثْلبي

أغِيلاسْ : آه.. آه.. آه لوجعْ لْحَسَّاكْ بطْني كرْشي ..رَايْحةْ نْمُوتْ

آيراد: يلوْ لادْ أغِيلاسْ .. يلوْ لادْ لْبِيَهْ ..سْرعُوحَضْرو الحَكيمْ

الشاخ: أمزيان أسْرعْ لْغَى لْمَرْ ةْلبْلِيشْ ..دْادَهْمِيمُونَهْ ..خَبَرْ ها بَلي أغِيلاسْ جَاوقْتهَا

آيراد أمقران: ماثْجيبْ ميمُونَهْ ما ثْجيبكرْمُوسْ .. قُلتلكَ جْري جيبْ الحكيمْ ..جيبْ الطْبيبْ

آيراد أمزيان1: معاتبا نفسه .. ماثْجيبْ ميمُونهْ ما ثْجيبكرْمُوسْ ..نجيبْ الحكيمْ ..الطْبيبْ

يخرج من بين الحاضرين أحد المقنعين وهو يرتدي لباسا مزركشا، فيأخذ اللبوة بالقوة لعلاجها ويعرضها على مقنع آخر يرتدي لباس الطبيب، وبعد أن يكشف عنها تنهض اللبوة. يميط الطبيب عن وجهه القناع، فإذا به .دَادَهْمِيمُونَهْ زوجة المهرج البليش المتخصصة في توليد النساء. هرج ومرج وجيئة وذهوب .. ويعود العزف والرقص والغناء.

لعابين الدارة: أغِيلاسْ خْيارْ الناسْ .. كُلْ عَامْتوْ لدْغْيلاسْ

ملْخَافُوشْ رَاهِي لابَاسْ .. ضَرْخْفيفْ ملتَ لْقىبَاسْ

أشَّابْلا لا لاكْ .. أرَّا بْلا لا لاكْ

التفاحة اللّي فيلْجْبلْ العَالي .. خُوتي بْني عمِّي دُوهالي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الصورة الرابعة: دعاء

وفي الأخير يعلن لمقدم بإشارة يده إلى لعابين الدارة بإيقاف العزف، ثم يدعو لصاحب المنزل والبيت والمحصول الاحتفالية، فيطلب الله عز وجل أن يشفي مرضاهم وأن يجعل السنة الفلاحية الجديدة خيرا وبركة.

القوال: اوْ لادْ الحْلالْ مايَدْبَعُو بَالمالْ .. ما تكون منْ اللي يْوَ كلكْ حَبَّهْ زيتونْ

ويْخَرَجْ هامَنَكْ بَرْميلْ زيتْ

لمقدم: ربي يشفع فينا نبينا صلى الله عليه وسلم

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربي يبارك لنا في مقام هذا اليوم

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربي يوسع رحمته

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربي ينفعنا ببراكة الأولياء والصالحين

الجميع: للهم آمين

لمقدم: ربي ينفعنا بأجر الأولياء والصالحين

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهم صلي وسلم على سيدنا محمد

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على نبي يربحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على الحبيب ينجحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على سيدنا محمد يفلحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على الهادي في نور الله يسبحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على المختار يفرحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على بلقاسم مايْجرحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لمقدم: واللي صلى على بوفاطمة مْعاه فالجنةتْمَرَ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على الرسول يتْستر دنيا وآخرة

لمقدم: الله يهدينا ويهدي جميع الحاضرين

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يغفر لنا ويغفر الأمة الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيَحْفظنا ويحفظ جميع ولادنا

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيسْترْ الحاضر..الله يْرد الغايب

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْربحْ اللّيْسبّحْ ويرزقناالسُّكرْ والملْحْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْعزْ اللي عزْ الدين وينصر المجاهدين

الجميع: للهم آمين

لمقدم: الله يْعمر الضرع إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يكبر الزرع إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يْسهل .. الله يْوفق .. الله يبارك

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْعَشَّر الخطوات إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يتقبل الصدقات إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربي يسقينا الغيث والمطر

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربييْعَمَرْ السدود ويجري العيون والودان بجاه النبي العدلان

الجميع: اللهم آمين

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لمقدم: ربي يفرجالكُرْبْ إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللي مريض الله أيْشافيهْ إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي صْحيح الله يعافيهْ

الجميع: آمين

لمقدم: اللي مغبون الله يكشف غُبْنه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي عْليه دين الله يفرجْ دينه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي مسجون الله يفكْ أسره إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي باغي يتزوج الله يهوّن عليه

الجميع: آمين

لمقدم: الله يرزقه زوجة صالحة تستره ويسترها

الجميع: آمين

لمقدم: اللي طالب الذرية الله يخصب جنانه

الجميع: آمين

لمقدم: اللي نفق في سبيل الله يعمر داره

الجميع: آمين

لمقدم: الله يتمّر رزقه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: الله يبعد علينا وعليكم والمستمعين البلاء والمصايب

الجميع: آمين

لمقدم: الله يبعد علينا الغلاء

الجميع: آمين

لمقدم: الله يجنبنا الآفات

الجميع: آمين

لمقدم: الله يرزقنا الصبر والحق والعافيه

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الجميع: آمين

لمقدم: الله يورنا في الظالمين العجب

الجميع: آمين

لمقدم: الله يشتت عش كل الظلم طاغي

الجميع: آمين

لمقدم: للي شاركنا فرحتنا اللهْيْفرْحُه .. اللي لعب معانا **آيراد** ربيْحَقّقْ مُرادُه

الجميع: اللهم آمين .. اللهم آمين

الله وما صلي عليك يا رسول الله (3 مرات)

يختتم الدعاء بعادة اللهما آمين (اللّهم آمين)

الجميع: يا رازق الوحداني لا تنسانا .. اللهما آمين

الحمد □ اللي هدانا .. اللهما آمين

لا تنسانا .. اللهما آمين

الحمد □ اللي هدانا ..اللهما آمين

يأتي صاحب البيت ويقدم المال للمقدم، اعتقادا منه أنه يكرم الأجداد وهو ثمن ما قدمه السلف للخلف.. مال الصدقة يقدمه لمقدم بدوره إلى شخصية تلقب صاحب القلمونة للتكفل به والحفاظ عليه، وهو حامل لكيس كبير مصنوع من الصوف، و الذي بدوره يعمل بمعية لمقدم على توزيع المال والأكل على المحتاجين في القرية بطريقة عفوية. فكلما ملأ الكيس ذهب به إلى أحد الفقراء ليفرغه .. و يعيد الكرة كلما ملئ الكيس.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أهّـانْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تقديم:

عندما يقرأ المخرج المحتمل آيرادية (أهّانْ) يجب أن لا يعطي المجال لخياله كي يبتعد كثيرا عن حدود عنوانها، ويجب أن لا يهمل الإرشادات التي وضعتها لهذا العمل ووصفي للشخصيات. فسيجد أن المنبع الأصلي لكل تخيّل هو الآيرادية نفسها، وشخصياتها التي تمد العديد من الإمكانيات التي تساعد على إيجاد العمل الآيرادي، وتعطي مجالا واسعا للعمل من خلال مظهرهم الخارجي وسلوكهم وعمرهم وكيفية إشاراتهم وعاداتهم وملابسهم ومعتقداتهم ومنح الصفة المحلية للإمكانيات التي تساعد المخيلة على إنشاء الشغل الآيرادي، فيجب تصوير كل الإمكانيات التي يمنحها الفضاء، الذي يوفر كثيرا من المواد القابلة للاختيار ثم ترتيبها والسيطرة عليها وتوجيها.

أريد أن تكون (أهّانْ) بالنسبة للمخرج والممثلين والفنيين حفلة آيرادية فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى:

- في اللغة وهي التجمع والاحتشاد
- في النفس وهي الإمتاع الذي يوقظ الحواس
- في الاجتماع وهي المشاركة بالمشاعر حينا، وبالفكر حينا وربما بالجسم أحيانا.
- في الفكر وهي الجدل السجال بين القوى المتناقضة، والمتعارضة والتي يعدو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب؟
- في الفن المسرحي الآيرادي وهي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزيئية من جزيئاته.

ليست المسرحية كوميدية، أي لا ينبغي تضخيم جانب الفكاهة فيها. وإذا حوت المسرحية فكاهات ما فهي من ذلك النوع الذي ينبغي أن يقال وبدون مقدمات من نوع (انتباه، الآن أروي فكاهة) وفي حالة العكس ينشأ أمر خاطئ. وفضلا عن ذلك فعلى راسم الحركة أن يراعي التوازن بين درجة الفكاهة ودرجة الجدية بين لوحة وأخرى.

المؤلف

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الاستهلال

الفضاء مسرح الحلقة الآيرادي .. المكان سوق في إحدى القرى الآيرادي .. يتسع ... رويدا .. رويدا. جمهرة في أعلى المسرح تلبس أقنعة لوجوه أرانب وقردة وذئاب وقطط وخراف .. كما يظهر على ركن من الركح من سكان القرية العامل والفلاح والطالب .. يدخل القوال يبلغ من العمر الستين تملأ وجهه التجاعيد وله لحية بيضاء أشيب. يسير سير الأعوج وهو يتكئ على قائم عصاه،ويضع فوق رأسه صوف غنم على شكل قبعة، يذهب ويجيء ...

القوال: أهَّانْ زينَةلبْناتْ هبَةالسْوالفْ سَالفْ العَدْرا .. سبْحلْ زارَعْ الزِّينْ في

طينْ صلْصالْ سبْحانْ زارَعْ نفوسْ مْؤلفْ القلوبْ بَعْضْهالبَعْضْ حَنِيَّهْ

تحَيَّرْ مَنْ حُبْها عَقلي ماعَادْ مَلكي عَقلي مَاتْ

غشيم: بشعور يقظ تجاه كل شيء

الغَاشِي والطَّهَاجْ .. الحمَّلْ والغَاشي وينْ تمْشي تلقى الغَاشي

القوال: في السُوقْ الغَاشي

يدخل الحاجب بحارسه بين الحاضرين على الركح كأنما يستقصي وجوههم.

القوال: عَنْدْ كُلْ بَابْ الغَاشِي، في بَابْ الحاكمْ الغاشي

عندْ بَابْ القاضِي الغَاشِي

يحاول التسلل خارجا من يمين المسرح. الحاجب وهو رجل بدين يعترض في اعتزاز ثقيل طريق غشيم وفي يده سوط جلدي، مانعا إياه من الخروج بإشارة بالسوط يصحبه إلى مقدمة المسرح، يظهر اغتياظا مكبوتا

الحاجب: قَاضِي القضاة يَامَلعُونْ

رَانِي نَسْمَعْ فِيكْ تتكلَّمْ

عْلى قَاضينَا العْظيمْ يا غْشيمْ ؟

غشيم: فاسحا له المكان في احترام .. متحاشيا الإجابة عن السؤال ثم يرد بصوت أجش

أنا ياسِيدْالحَاجَبْ لِيهْ مُطيعْ خْديمْ

الحاجب: كَانْ كْلامَكْ عْلى سيدْ القاضِي يْحُورْ وعْلاشْ كانْ يْدُورْ ؟

غشيم: بحالة رعب

العَفوْ يلحَاجَبْ المعْذرهْ يا سِيدي حْكايَة الغَاشي

الحاجب: كيفَاشْ ؟ تقولْ على سيدْنا مرْتشي ؟

غشيم: متحيرا من أمره مرددا نفس الكلمات

الغاشي والطَّهاجْ ،الحُمَّانْ والغَاشي

وينْ تمْشِي تلْقى الغَاشي فالسُّوقْ الغَاشي عنْدْ كلْ بابْ الغَاشي

كنْتْ نْقولْ ياحَاجبْ العدْلْ عَنْدْ سيدْ قَاضِي القُضاة مَنْ غيرُهْ ماكانْ شِي

الحاجب: مقاطعا إياه

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

فسَّرْكَلامَكْ يا غْشيمْ

غشيم: الغاشي وينْ ثروحْ تلقى الغَاشي

الحاجب: بدهشة

العَدْلْ ؟؟عَدْلْ قاضي القُضاة ماكانْ شِي؟

غشيم: في تحمس

لا .. لاقلتْ العَدْلْ عَدْلْ سيدْ القاضي كُلْ شِي

الحاجب: مهددا

يَعْني كُلْ شِي كَايَنْ .. غيرْ العدْلْ ماكانْ شِي؟

غشيم: بلهفة

بْغيتْ نقُولْ ..العَدْلْ كَايَنْ ومَنْ غيرُهْ مَاكَانْ شِي

الحاجب: في لهجة عابسة مكفهر الوجه

لسَانَكْ نارْ يا غْشيمْ،لازَمْ نَطْفي نارْ لسَانَكْ والمَاء اللّي يَطْفِيهَا، يا غْشيمْ

يومئ إلى المقص

المقصْ يا غشْيمْ يا ناكرْ خيرْ نَلومَعْرُوفْنَا

غشيم: بتوسل لحَمْ لسانِي مَنْ خيرْكُمْ يا سِيدي الحَاجَبْ

يركع على ركبتيه ويبكي

الحاجب: مَنْ خيرْنا ومَنْ خْميرْنَا ..ولسَانْ اللي ياكُلْ الغلّةْ ويْسَبْ المِلّةْ

لازَمْ يْذْقَطّعْ ويْتْبَكّمْ ويْتْبَلّعْ

يتجاهل الحاجب غشيم شيئا فشيئا ثم يتوجه نحو القوال يبدو مستمتعا بعض الشيء

القوال: أهَّانْ زينَةْ القرْيَةْ .. هبةْ السْوالفْ سالفْ العذْراء زينةْ لبْنَاتْ

سُبْحَانْ زارَعْ الزِّينْ في طينْ صَلْصَالْ سُبْحَانْ زارَعْ النْفُوسْ ..مْؤلفْ القْلُوبْ

بَعْضَهالبَعْضْ حَنيّةْ ثحيّرْ منْ حبْها عقْلي ما عادْ مَلكي .. عَقْلي مَاتْ

الحاجب: في جفاف

يا قوال كلامَكْ أكْثرْ في رْبوعْ المْدينةوذْشَرْ ثَاني ..أسْمَعْ بيهْ القاصِي والدَّاني

ثقولْ كْلامْ في سيدَكْ كْلامْ عَارْ ياغدّارْ تقول كْلامْ في سيدَكْ ياناكَرْ لخْيَارْ ؟

كْلامَكْوْ صَدَلْ ..مَسامِعْ مُولايْ السلطانْ

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

القوال: مرتبكا وغير مصدق

واشْ منْ كْلامْ ياحاجَبْ !!!كْلامْ القْوالْ ماهُو

مالْطَّخْ ماوسَّخْ ماقَاسْ حَدْ ياحاجبْ

الحاجب: في ضيق

كْلامْ خْطيرْ يْولدْ القحْطْ يْجيبْ الزْمانْ

القوال: أعوذ با منْ القحْطْ والزْمانْ بعْدْ حينْ القوال يرْجعْ السببْ في فقْرْ الرَّعيَّهْ

وشحَ السْماء مَنْ الماء والزوَابع الرملية

الحاجب: في حالة غضب .. للحارس بلهجة عنيفة .. مع رسم ابتسامة خبيثة على وجهه ثم يشير بأصبعه إلى الحارس.

كَبْلهْ .. رْبْطهْ.جَرْ جْرَهْ ..جُرَّهْ ديرْ فيهْ العجَبْ ديرْ فيهْ المذْكرْ

سِيّحْ دمَّهْ حشْلهْ رْكبيهْ وَري لهْ الزّمْبَاعْ وينْ يذْبَاعْ ، صلصلهْ ، عَرِّيهْ مَنْ قشهْ

رْبطهْ بالحبلْ ، شدْ وثقهْ ، بلْعلهْ فُمّهْ ماذبْغيشْ ذْزيدْ نسْمعْ حَسّهْ

القوال: في تواضع تقريبا

القوال زينْ شْيُوخْ المْدينة ملِيخْرُجْ مَنْ فَمُهْ غيرْ كلامْ الخيرْ

مايْلطْخْ كلامُهْ بْعَارْ ويْدنْسُهْ بْغيبَهْ ، ملِيهْدَرْ بكْلامْ الفُجَارْ

مايْوسَّخْ لْسَانُهْ بذْميمَهْ ، ما يذْسى قلْبْ الجارْ ، لسانه مَنْ لْسانْ قوْمْ المدينة ،

ولْدْفخْرْ الدارْ امْربي ، شاربْ مَنْ أخلاقْ العَزْ .. امْعبّي كَالِي منْ غلةْ المَلة ،

وتابعْ درْبي ، ودرْبْ جَدي مْصَفي شُرْبي ، اللّي باقيهْ ... الدُرِّيةْ بْقُرْ أبي

مْحَافظْ على العَاهدْ ، قايَمْ وَاجَبْ رَبي

الحاجب: قُلتْ يا قوال المَلك بالتاجْ ويحْتاجْ لمَّنْ يحْتاجْ الملكْ ؟ يا غشيم ؟؟

تنهال العصي وضربات الحارس الموجعة على القوال[عرض شريط فيديو عبر الكمبيوتر يظهر ملامح الفقر والحرمان لبعض الناس] تعليمات دفتر الإخراج.

أجْبدْ يدكْ مَنْ جيبي المَقْعُورْ باقي نابَحْ كالكَلبْ المَسْعُورْ

طامعْ فالمقْهُورْ كاشَفْ المسْتُورْ ضاربْ تقولهْ حَارَبْ مَلهُوفْ سَالبْ

كَالبْ مْعمّرْ مْطمّرْ مَخْطُوفْ

يخفت الضوء تدريجيا .. المسرح يظلم .. الطبول تضرب

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الطور الأول

الحركة الأولى

مجموعة من النساء والرجال المقنعين: كباش وماعز وكلب وحمار قهقهات عالية من الجميع

الراعي: يتكلم في ودٍّ شديد.. يأخذ حجرا ويرمي بها بعيد

حْكايَة الغاشي قَصةمَنْ قَصَّاتْ القرية الكْثيرة القوال يرْوي عَطْشُه بْسرْدها

بعد سكتة تأمل قصيرة

فالحلْقاتْ ومُناسبات النَّايرْ واحتفالاتْ آيراديرْتوى ..ويَرْوي مْعَاهْسُكانْ القرية

الكبش: باهتمام

كْبَرْتْ وضَاقْ بكْ الحَالْ يارَاعينَا باقي ثكلَّمْ فيعْصَاكْ..

ثْكلَّمْ فيحَطْبَهْجَامْدَهْ وثْكلمْ نفسكْحْلاوَ ةْ لسانكْ بعطْرْ النغْمهْمْطرَّز

يتلو ذلك صمت طويلة

الراعي: واشْ ذْقَدَمْ لْتَدَرْتْ بيتي المجْروحْ المفْضُوحْ الْعَاري السْطوحْ

الكلب: يا راعيناعَثْروسْ ومعْزَةثْخَلْفُوا على قْطيعْ الغْنَمْ

نَلْحْتْ عْليهُمْمَرْتينْ .. بْلافَايْدَةعْجَبْهُمْ وْرَقْ الْبَلُوطْ وشُوكْ السّدْرَة

الراعي: وهو منكب على عمله

غُصْنْ الدَّفلة .. اللّي بْقى مَنْ مْروجْ القرية المَدْفُونَة

المغْروسة فيزْمانْ الوحْلْ المحْروسَة .. بْقبةْلْمْرَابَطْ الفَحَلْ

الخروف: في شعور بالعداء للكلب

عثْروسْ ومعْزة ماعْليهُمْشْ يثْأخْروعْلى القطيعْ

الكلب يذْبحْ عْليهمْزُوجْمَرَّاتْ وحْنا كُلْنبْحَهْبْزَلاطْ

الراعي: يكون قد ذهب إلى تفقد قطيع الغنم وراح ينظر من خلال إشارة التأكد سلامة الوضع.. في صوت خفيض

فانِي عُمْري ثْعبْ فْناهْ منْ قبْلي مَنْ جَرَّبْ

يتناول كمشة من التراب ويقبلها

ثْربْ الأرض يَطْويني يْضمْني كِما ثْضمْ لمِّيمَاوْ ليدْ هالصْدرْ هالْقرّبْ

حُبْ الثْرابْ فيجُرْحي يَدْفعْني نَحْيا عُمْري ثْغنيهْنشْعُرْ لمَّا ثْقدمْ للترابْ دمّي

نشْعُرْ نارْ في ذاتي تحْرقْنَثْعَبْ ومنْ تعْبي وتعْبْ خُوتي يبْني الناسْ الأساسْ

ومنْ تعْبي وتعْبْ بُويا أشْحالْ تغذى الملْهوفْ السارقْ المارقْ ودقْ السيف في جسْدي

بازدراء كبير وشربْني وشربْ بُويا وخُويا قْطرانْ الخلْ وفي ثْرابي ثْربعْ، منْ عنْدي مجْده صنعْ

غاضبا مسْكينْ مطْعُونْ مسمومْ مذبوحْمْرَصَصْمْغرّقْمَصْلوبْمْحَرّقْ مشْنُوقْ مْعلقْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

باشْ نبْقى أنا راسي مرْفوعْ

الراعي: يتهيأ لتقبيل الناي .. برهة صمت. يسمع بعدها نفخ كئيب في

القوال: راعينا كي العَادَهْ .. مايْتغيرْ مايْتبدلْ رغم هْوالْ .. رغم مْحانْ زْمانْ

باقي وافي مْحافظْ على قْطيعْ الغنمْ بْروح حيَّهْ روحْ كفاحْ زمانْ

ما تعرف غشْ ما سكنتْها حيلة مْجرْدة من عاطفة النفاقْ والخيانة

ذْربعْ بحْداهْ نسْتغلْ الهوى وما مْعاه

يلتحق الكبش و الخروف، بينما يبقى الكلب على مقربة

الكلب: راعينا ما عالمْ ما قاري قْراتْها السَّرْحَهْ وقطيعْ الغنم قرّتْه الدنيا بمْحانْها

مْجرَّبْ وداري

الخروف: رعينا خدامْ وسيدْ الرَّعْيانْ وخَدمْتُه شْريفَهْ رعينا خدَّامْ حْزَامْ .. منْ بزُولَةْ أمهْ رحْمَهْ

راضعْ منْ عْروقْ الأرض الفَحْمَهْ شَاربْ من طينْ تُرْبَة الوحْمهْ

شارَبْ أخلاقْ الطهرْ كَالِي[1] مَنْ عْسلْ النَّحْلهْ خُبْزْ أسْمَرْ ومَنْ عُودْ النخْلهْ مْجرَّبْ

تونزة: تكون قد دخلت لترتيب مكان الغذاء فتشاهد ما يحدث من مزاح ونكات بين المقنعين تحادث زوجها الراعي مسعود وتناوله الأكل وقدح اللبن.

وَ قْتاشْ[2] ترْتاحْ يارَجَلْ منْ التامَرَهْ ؟ فاني عَزْ شْبابكْ في السَّرْحَة يَكْفي

القوال: ڤولْتْوَ ذْرَة.. الزَوْ جهْ الصَّابرهْ

الراعي: في أثناء هذا الكلام يلقي نظرة آسفة على المكان ثم بإيمان وثقة

صَلّي على الذْبي، مابْقاشْ بَزَّافْ

القوال: مستديرا نحو الجمهور

يْجاوبْ الراعي كِعادْتُه زَوْجتُه الحنينَهْ وَ ذْرَة بأمَلْ كْبيرْ

الراعي: رَاهُمْ واعْدُوني .. يَعْطُوني بيْتْ وخَدْمَة مسْتورَة

القوال: كِمَلوَ عْدُونَاسْ القَرْية الكُلْ

الراعي: دون أن يعيره انتباها

نَكْسُورُ وحْنا نلْبْسُو ثيابْ جْديدهْ يَفَرْحُو الأوْ لاد نَاكْلُو التَّفاحْ والنَّفاحْ

مابْقاشْ بزافْ تَشْرَقْ الشمسْ نَقْطفْ ثمَارْ الْجُهْدْ الفاني وزْمانْ الدَّاني

أصَّبري الفَرَجْ قريبْ

القوال: متّخذا هيئة الواعظ

---

[1] - أكل

[2] - في أي وقت أي بمعنى متى.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أصَّبري ياتَوَ نْزة أصَّبري الجُوعْ والظلمةتَسَاوْ

نْسَاتْ عْصيرْ الشَّهْدَةولَوْنْ النوارْ خْطَر في بَ

شْهلتْ كرْمُوسَة منكرْمةْ المقامْ العَاليورْفيسْ الخالةعْوَ الي

أصَّبري يا تونْزة أصَّبري رَبيوحْدُه عَالمْ شْحالْصَبْرَتْتَوَ نزَة

رَاهاخايْفَهْ منْ المُوتْ قبْلْالعَزْ اللِيرَاهْجَايْوالثيَابْ اللّيرَايْحَهْ تلبَسْها

والتَفاحْ والتَّفاحْ اللِيرَاكْ ثمَنيها بهْ

الراعي: إذاجُعْنا أنا وأنتِ يا تونزوة يَكفيبَشْبَعْ الولدْ

تونزة: متشككة

وإذاجُعْتْ وجَاعْ ولدي ؟

الراعي: لا يعرف كيف يرد.. بعد صمت قصير

أنْعْلي الشيطان يامْرَاهْوبَعْدي اليأسمَنْ قلبَكْ

يطيِّب خاطرها .. مع ابتسامة ودود

رُوحِيبَدْليسَاعَهْبْسَاعَهْ أحَمْدي رَبي عَلى نعْمةالخبْزْ الأسْمرْ

تتلو ذلك لحظة سكوت .. تختفي تونزة في الخلفية

القوال: يتكلم في صوت خفيت إلى نفسه

مشاتْ الزوْجة العزيزَة المسْكينةدَمْعتْها علىخَدْ هاصَابْرَه

صابْرَه كي العَادة غْصَّتها فيالحَلْقْ صابْرةلمَ جْهولْ طامْعَة فالوعْ المنْزُولْ يتْحقَقْ

بقيَةمْعَ اليأسْ عايْشَهْ مُدَّةوزْمانْ عايْشَهْ في العذابْ لاسَقْفْ يَأوي لافْراشْيْسَوّ ي

يتوجه القوال في بطء إلى مقدمة المسرح

القوال: القْليلْ هَمّه الوحيدْ التفْكيرْ في لقمةالعَيْشْ الخدْمة بأيْ ثمنْ في أيْ مْكانْ في كْلْ وقتْ

البَحْثْ علىمَلْءْالبطْنْ وفقطْ كيفَاشْ تقدَرْ تْدخلْالخُبْزْللخَيْمَهْ

الزّلطْ اللهيجْعلْالزّلطْ

الراعي: الريقْ ناشفْ يْسُوطْ بْنادمْ كي اللفعة اللّيضَاعْ مَنْها السّمْ

رُبَمَايْبلْعْ ببانْ الجُوعوالعْرى

القوال: الضَّحْكْ ماشيحَقْ كْلْ الناسْ

الراعي: سُبْحانْ الله حتىَالضَّحْكْدَرَجَاتْ كَايَنْضَحْكْالمسْكينْ

وضَحْكْ الغَني.. الغنيِيضْحَكْ هكذا المسْكين.. المسْكينيِضْحَكْ هكذا

كايَنْالضَّحْكْ الفُوقاني وكايَنْالضَّحْكْ التحْتاني

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الضَّحْكْ الفوقاني كمَا هكْذاالضَّحْكْ التحتاني ه

ضَحْكْ الأماكن الخاصةضَحْكْ الأماكن العامة

الخروف: للكلب متسائلا

الراعي والقوالضَحْكوا عْلى كُلْ ضَحكْ

غيرْ ضَحكنا حْنا الحيوانات ملضَحْكوشْ عْليه

باع باع باع قُولي خُويا الكلبْ

الكلب: كيتَذْكُرْ الكلبْ قول حَشاكُم

الخروف: بتعجب!

الحيوانات اللّي كيفي وكيفَكْتَضْحَكْ ؟

الكلب : هاوْ هاوْ هاوْ

الخروف: هلتْحَسْ بالسعادة وأنْت تذْبحْ يا الكلب؟ حَشاكُم!

الكلب: سَعادةْ الحيوانْ ما شي فيالضَّحْكْ يلوَ جْهْالْخْروفْ

سَعادةْ الحيوانْ في أفعالُه.الحْمارْ عْلى سبيلْ المثالْ سعادْتُه القصوى في تَمْراغُه

أحْلى لحْظة عنْدالحْمارْ لمَّايْمَّرغْ جَسْمُه فيالتْرابْ

الحمار: حَشاكْ ياكلْبْ الصْيادَة. حقيقة لماْمَرَ غْجَسْمي فيالترَابْ نَنْسى كُلْ شِيء

وفي هذْ اللَّحْظةبالذاتْتعْمَرْني فرْحةوسَعَادَة كْبيرة نَنْسى كُلْ شيء

إلاحَاجَةوْحْدة عُمرْني ما نَنْساها

الخروف: وقد استبدبه الفضول

واشْ هي هذاالمُعْجِبَة اللّيعُمْرك ولا تنساها!!!

الحمار: في لهجة ساخرة

تعْواقْ الكلبْ

متابعا بنفس الأسلوب الهازئ

كيأيَزلطُهْ الراعي

يحاول أن يفيد من هذه البادرة للتسلية

يرْفعْ ذيلُه ويْبْدأأيْمُصْفالْحَامَضْ

الكلب: عدَّلْكْلامَكْ ياحْمارْ .. أناكلْبْ ما شي ذيبْ

المسرح يظلم تدريجيا...

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الحركة الثانية

اللوحة الأولى

ضواحي القرية عند مشارف غابة البلوط .. في مقدمة المسرح عجلات عربة حديدية وأغطية من صوف تؤلف مقعدا خارجيا. تظهر تونزة زوجة الراعي تسوق حمارا تحمل الغذاء كعادتها.

القوال: الراعي خدام رعيان والخدمة شريفة .. ماڈساتْ تونْزة ما ڈسات المخلوقة

بلّي الراعي يحميرزْقْ الناسْ .. يحمي حرمة الناس .. يحمي الحياة

أثفكر يا راعي عمّرْ تونْزة ولا ڈسات الغذاء .. تجيبهمْعَاهَا كل يوم

وعمّرها ما تنسى قوت زوجها العزيز ڈعيش طول حياتها فقيرة

أحسن ما تعيش يومْ واحدْ في حياة العارْ عْيات المخلوقة اشتاقت شمس النهار

الراعي: زوجتي لعزيزة ديما وافية .. قطانية[1] الدوم في يدها لِيمنى

وقلة الماء في لِيسرى الله يجعل البراكة أڈدوم

تونزة: تندفع نحو زوجها وتأخذه ملء يديها

خبِّيز بالثومْ وشْويَه زيتْ الجدرة مع طْبيسي فول امْدري بالكمونْ

خبزة بالدُمران مَطْلوعْ شُربة لبينة مالضْروعْ

الراعي: في مظهر من التلطف وهو ينأى عنها رويدا

شْقيتْ وشَقيتَكْ مْعايا الليل والظلام كفرتْ بالسرْحة وعيشْةْ السرحة

[1] - قفة مصنوعة من مادة الدوم.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

اللوحة الثانية

نفس الحوار يدور عند مشارف سور القرية العظيم في العمق الأسفل من المرتفع. بين أهان ووجهها الحي [بالمقطع تقنية الفلاش باك] تعليمات دفتر الإخراج.

العيد: عييت وعييتك معايا مليت ومليتي معايا

الليل والظلام كفرت بخدمة اتّحْمال وعيشة الحمّالة

أهان: بشيء من الحنان

ما اظْنش تبقى على هذا الحال أخرج يا العيد اتهنى واثهني امْعاك أهان

فَكَرْ في المهدي ومصير أيامه

العيد: يقبل عليها وبلهجة واثقة

قررت نخرج من سجن اتّحْمال ونردْ الكارو للمجدوب

ونحقق حلم أهان الحلم اللي يزيد مع المزيود الجديد .. مع المهدي

أهان: مع نجمة

العيد: لازم المهدي يعيش فالشمس خارج الظلمة

أهان: لازم النجمة تعيش في نور النهار ونوار الربيع

العيد: الحب اللي اجْمعنا يا أهان أقوى من الظلمة

ولما ربي – إنشاء الله – يرزقنا بصبي .. بعيد على حياة التّحْمال

القوال: تسبق أهَّان فالكلام العيد وتقوله بروح الأمومة العالية

والحنان المدفق من كبْدهْ لميمه الواسعة بالحب والإخلاص

واللسان المستعطف بكلام العسل

أهَّان: نسموه – على بركة الله –نورْ .. وإذا كانت بنت نسموها نورة

القوال: يرد على سرعتها العيد بكلام مارايدْ بيهْ يغضبْها

ويْقصحْ كبدة الميمة الرهيفة

العيد: اللا.. نسموه – على بركة الله – مصباح .. وإذا كانت بنت نسموها مصابحة

ولا نقولك نسموها شمعة ..

القوال: يعفرها عياش يدغدغها وتقول:

تونزة: في تغيِّر مفاجئ

نور ولا مصباح مصابحة شمعة .. ولا نورة المهم مزيود في الشمس

القوال: يستعطفها يحّن في كلامه ويقول لها:

العيد: بطريقة ودية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أهان وعلاش كل هذا اليأس ظاهر على وجهك

هذه مدّة وحنا خدامين سرْحة ماتقنْطيشْ عند

ونخرج للحياة نشري للمهدي لعبة

القوال: أهان من جهتها ناوية عندما تكبر نجمة تعلمها تخبز خبز الفرينة بالدُمْران والطيّب وترقع وتعلمها أشغال المنزل حتى تكون زوجة صالحة

أهَّان: من فضلك يا قوال .. بعّد عليا ما نريد شعر ولا مديح

بعد أهان .. وغني للبلوط خليني نبحث على لقمة العيش

عوال: لقمة العيش .. من حقك تعيشي سعيدة من بعد !

أهَّان: من بعد موت العيد زوجي أعرف يا قوال .. لو تجبلي شِعْر الدنيا

ما تطربني ما تشعرني ما ينسني القلب الحبيب.. ما بقى للحياة طعم

العيد بو نوار زوجي يرحمك الله الحي المعبود أمانتي ليه تضحية وعهود

ووفاء ممدود أسمك في القلب حي وموجود حبك لأهان كان ماعندو حدودْ

عوال : فكري وعيدي التفكيرْ مليح يا بنت الرحْبه

أهان: قصة أهان بنتْ الرحبة.. قصة نهبْ وسرقة ..جْراتْ في رحْبتنا العريقة

سلبوا من أهلها خيرْ ها وخميرْ ها .. أماليها لحْرارْ عاشوا في ظلمة مْرارْ

بعد الرزق والشرابْ أكْثرْ فيها عش الغرابْ .. أسكن فيها ديبْ وفارْ

وموﻻها عاش في جمر ونار .. كل أجل بكتاب وللقصة بداية وأسبابْ

لعابين الدارة: ياوْ لادي الرحبة ياصُلاحْ

وين الديبْ الجراح، بيني وبينه سور، سور وراء سور

ياطيرْ ياعصفورْ، ياحرْ يا مكسورْ، ياطيرْ ياعصفورْ

ياحرْ يامغدورْ، وين الفار الغدار؟ بيني وبينه .. خطّ النارْ

عوال: يأخذ زجاجة الخمر ويدلق ما فيها دفعة واحدة في فمه

ربي يعفو عليا وعليكم، عالمْ الغرامْ سْكني، ناسْ عاشقه

ناسْ واهمة، هايمة في بحر الحب، حب أهان الشريفة

بنتْ الأصل والحسب والنسب، بنتْ الخيمة الكبيرة

بنتْ العزْ، قلبي بْغا لونجة .. لونجة بنتْ السلطانْ

سوالف العدراء شعر المرجانْ،، بْغا سلطانة البحر .. عشقي من أهانْ

تحول لشراب الدمرْ.

يشير إلى قنينة الخمر

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

القرعة!

يقع على الأرض متقيّئا في حالة يرثى لها محطما مخمورا تعبا

لعابين الدارة: القرعة مرة خاوية مرة تتعمرْ ..نشربْ ونزيدنشربْ حتىندمرْ

أهان: حياتي يامعوَل ولدْ رجبْ صبحْ طعْمها بلوطْ

وكلها ملك .. هذا ! **(تشير إلى بطنها)**

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الطور الثاني

الحركة الأولى

الراعي: سبحان الله ...

عيني ما رات اليوم النسوة

القوال برفقة المهرج لبليش

القوال: يا البليش.. الخلوةامْلاتْ اليوم غابة البلوط

الراعي: عادْ في هذا اللحظة كنت ڈكلم نفسي .. نقول لها على سر هدوء الغابة

من أعاصير النساء والبلاوي اللي اڈجي من كلامهم والعراك اللييْدورْ بينهم

على فرع شجرة وإلا شطبة بلوط

الكلب: الصمت مالي الغابة.. والذيب غادي يسكنها ويْدير أفْعايْلُه والسرحة تصعب

الخروف: كلّي النسوة كانت في حضورها للغابة تبعد الذيوبة

الراعي: متحدثا إلى الكلب و محذرا

أحرس الغنم مليح وحل عينيك .. وخدّم نفيك .. الغابة اليوم سرها كبير؟

الله يحفظ .. واش سر الحكمة اليوم يا القوال؟

القوال: السر! ما كان سر ما حتى شيء النسوة اليوم في عطلة وهذا ما كان

في عطلة تحضر الاحتفالية الكبيرة

الراعي: واش من احتفالية يا القوال؟

القوال: اللي يسمعك تتساءل يظنك براني ما راك من أهل القرية

آيراد !

الراعي: يڈّاير.. وطقوس لقناعْ **آيراد !** والله غيرڈسيتْ .. السرحة بنت الكلب

مابقاتْ فياعْقلْ .. السرحة ياقوال نساتني عمري .. فْناتني

ما بقى فيا ما يذكر الأعياد والمواسم .. الله يعلبوها خدمة السرحة

يلقي بعصاه .. تكاد العصا تبلغ الحمار

الحمار: الحمار كَالِي العصاوالمَخْبَطْ .. كَالِي بالعاني و وإلا بالزهر

الزهرالمْ سوّد يا لطيف

الخروف : حتى أنت دايما في رجل الراعي كالكلب بعد الشوية

الكلب: حشاك ياصوف البولة .. الجن اللييدارَبْكُمْ على الكلب

المعزة: أحترم نفسك.. يا راعينا السرحة مهنة شريفة .. وزاولها الأنبياء والرسل

الخروف: لحم كتافك من لحمنا وشحمنا

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الكلب: نسيت بعد العشرة والصداقة

الحمار: زعفة فايتة .. يتمرغ فالتراب كالحمار .. وال

الراعي: كيفاشْ يتفكر راعي بحالي العياد والحْفالي فاتْ عام وجا آيراد يْلالي

ونسوة غابة البلوط سمحت فيحْطبْهاواشْغلْتبتحْضيرْ آيراد

تونزة: حتى أهان ما حضرت .. مسكينة أهان من للّي مات العيد زوجها

هذي سبع الشهر ما عرفت راحةأتمرّْ في غابة البلوط.. باش ثعيّش حمزة وعربية

مات العيد وخلاها هاملة

الحمار: لا .. واحد ربي مايْضيْعه .. أنتما البشر وإلا حنا الحيوان

لما نمرغ جسمي في التراب ننسى كل شيء

الخروف: وفي هذه اللحظة بالذات تغمرك يا حمار فرحة وسعادة كبيرة

تنسى كل شيء.. إلا حاجة وحدة عمرك ما تنساهى...

الحمار: تعْواقْ الكلب كي أيْزلطُه الراعي

تونزة: حتى أهان ما حضرت اليوم ! مسكينة أهان تخدم أسبوع كامل

ما تعرف راحة ولا استراحة يوم بيوم: يوم في غابة البلوط تحطب

تتسلق .. تتعافر مع الأغصان المذبالة اليابسة كي وجها المصفار

صغيرة في بداية العمر وكبرها الزمان والقحط

ويوم تبيع لحطب وخشاش الأرض في سوق البلدة تخدم بحرارة باش تقوّت اليتامى

الراعي: الحرارة المستمدة من شمس الفقر والحرمان والزلط .. تعمّر كروش البزّ

تونزة: وتحلم أهان المسكينة تحلم بالراحة والخبز الحافي المغمس بالتراب

الراعي: الحلم ياأهان الحلم هو بداية الفعل

القوال: ولو في كثير من المرات ما نقدر نفعل. كلامك يا راعي كل معاني

في الحقيقة .. من الخطأ ثكون راعي

الراعي: واشْ كنتْ اثكون .. إذا ماثكونْ راعي؟

القوال: القوال شاعر ما على باليش

الراعي: المكان يضيق بزوج قواله .. قوال واحد يكفي

القوال: الآن .. عرفت علاش يسموك في البلدة

الراعي: معترضا

الراعي المجنون

في هذه الأثناء يدخل لمقدم في مشية خشوع واطمئنان..وعلى شفتيه حمدلة وبسملة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

القوال: والاّ اذْقولكْ ... أحسن تكون مقدم

الراعي: اسْكتْ راه يسمعنا لمقدم

لمقدم: **متدخلا في سرعة**

اشْكون جاب سيرة لمقدم يا راعي؟

الراعي: السماء شحت من لمطر.. قال القوال وما تفيد اليوم غير دعوة لمقدم

لمقدم: عليك يا قوال راني نبحث

القوال: باركتك يا مولاي لمقدم شاتيشِعْر وكلام مركب

لمقدم: القْصيدْ المْرصعْ خلّيهْ لمقام الجلسة.. سرّج عوْ دك مع الشاخ

ومن غدوة على بكري جهزوا العرضة .. بدءوا بالرجال القومية

دوي عيسى اولاد معمر وبني هلال أكد عليهم يحضروا قبل الموعد بيوم والا يومين

القوال: رحبة موسى ودوار أولاد صالح؟

لمقدم: بلغت لهم سويد وسعيد وقل لهم يتكلفو بعامر وديار القصيب

أولادزْ غيْدة وعرش مروان

الشاخ: كانت أهان ترفض كل من جاي خاطب عشقت ذاك الشاب اللي جاي من العرصة

تزوجت بيه.. وعاشتـرَبْعْ أسْنين في الهناء بينتنا بين البلدة والعرصة

العيد الله يرحمه.. اندمج بسرعة في وسطنا عاش كي واحد من أولادنا

كنتْدَايْرَهْ كيبرْكهْوَ لْدي والاّفارسْوْ ليْ بنْتيمَحْجُوبَهْ

حب كثيرعْوايدْنا وتقمص بسرعة .. آيراد .. ولبس القْلمونة

مرات أحْمل البوص .. وغنى عارفة

لعابين الدارة: عارفهْ مباركهْ[1] ياميمُونهْ حنَّهْ..حنَّهْ أعْطيني شْويَهْ ..دُوزْ لدارْكُمْ

دُوزْ لدارْكُم .. يطْلعمْراحْكُم بالْمالْ والرْجالْ .. الشْيَاخْ والكْبَارْ

أمَامَا أعْطيني شْويَهْ .. الشيبارَكْلكْ فيأوْ لادَكْ !

---

[1] - تخلد منطقة بني سنوس نوعين من عادة عارفة:

أ - عارفة عرفات: تخلّد عارفة عرفات في التاسع من ذي الحجة ، حيث تجتمع الفتيات(عريفات) دون البلوغ ويطفن حول منازل القرية لجمع بعض المأكولات المحلية، وهن يرددن أغنية:

ب- عارفة طلب الغيث: تخرج الفتيات(العريفات)، وهنّ يضعن على وجوههن مساحيق العروسات، في مواكب جماعية أيام الجفاف لطلب الغيث وهنّ تطفن الشوارع، ويرددن إنشادات شعرية كلها توسلات إلى الله لرحمة الأرض بالمطر.

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الحركة الثانية

اللوحة الأولى

يغادر كل من لمقدم الشاخ والقوال المكان.. ويبقى الراعي برفقة زوجته.. تحرص تونْزة على تقديم الأكل بنفسها إلى زوجها .. يتعالى صوت امرأة من أسفل واد البلوط.. وكأنها تتألم وتستنجد صمت وذهول يشمل الزوجين

صوت امرأة: آه .. آه

تونزة: تقوم وهي تتمايل نوعا من الدهشة

جاب لي الله .. صوت امْره

الراعي: مهدئا زوجته

تتألم وطالبة العون والنجدة

الكلب: ينبح ثلاث نبحات قوية

هَوْ وْ ..هَوْوْ .هَوْ وْ

صوت امرأة: آه .. آه

يصمت صوت المرأة.. ثم يسري ضوء شاحب جدا في الزاوية اليسرى من مؤخرة المسرح خلال انكشاف صورة المنظر التدريجي .. خيال امرأة يستلقي عند " صخرة الولادة " قرب شجرة البلوط العملاقة .. يدخل الراعي متلهفا تتبعه زوجته ويلتمسا طريقهما في شبه ظلمة إلى ناحية الصخرة.. يحاول الراعي تحري الأمر.. ثم يحيل عنه في المكان.

الراعي: منبهرا..إلى زوجته في ذهول

شكون هذا المْراة ؟

تونْزة: صارخة بكل كيانها

أهان .. أهان .. راهي في حالةْ راهئْثوَجعْ ..

الراعي: يتمالك نفسه ينحي وهو يتقدم نحو المرأة

واشْ بها ؟

تونْزة: راها تتوجع .. ماراكشْ اثْشُوفْ فيها

وقد اقتربت الفكرة من دائرة اليقين...

هذا مايْكُونْ غيرْأوْجعْ النفيسةباغْيَتوْ لدْ !

الراعي: يندفع إلى الوراء ليأتي بحماره

نَسْرعْ انجيبْ الحمار.. ندوها للمصحَّة

تَوَنْزَة: فاتْ الوقتْ .. فاتْ الوقتْ ..

في تعاطف وإشفاق

روح جيبْلي الماء وخليني أدْدبرْ روحي

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الراعي: في حيرة من أمره

أنْجيب الماء .. الماء

يستدرك

ما لازمْك حتى شي آخر؟

تَوَنْزَة: جيبْ باشْ نسثروا المزْيُودْ وباشْ اذْقوْ تو أهانأسْرَعْ يارجل ..أسْرَعْ

سْرَعْ يارجل ..أسْرَعْ

يسقط خيط ضوء واهن على الكتلة التي تركن جوار شجرة البلوط .. فنتبين فعلا بأن المرأة هي أهان.. وقد تحولت ملامحها - التي كانت جميلة، نضيرة تبرق أقواس قوس قزح في عينها- إلى بقية مهدومة. دور فردي صامت: يظهر قرين تونزة يلبس الأسود،يريد نزع الصبر والإيمان من أهان

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

اللوحة الثانية

بينما تبدأ موسيقى (آيرادية) .. تجسيد خطي لشجرة البلوط العملاقة وصخرة الولادة[على المخرج استنباط طريقة الإيحاء لتنشيط هذه المشاهد، ويمكن أن يكون ذلك بتقنية الأضواء ومزجها.] يغيب صوتها مع ألحان غابة البلوط السحرية، تظل الصورة لحظات ثم تغرق في ظلمة خفيفة رويدا رويدا. بعد لحظات يبدو أن عددا من الناس قد تجمعوا في الغابة أمام " صخرة الولادة ".. يقف الجميع تقريبا.. فيما يحمل الراعي " المولود" على إيقاع لحن الولادة الآيرادي.

الجميع: تونزوة .. مسعود تونزوة .. مسعود

تتوالى الهاتفات الهائلة

الجميع: تونزوة .. مسعود ونزوة.. مسعود

مقنع: ولد والا بنت

مصمما ذكر

الراعي: يومئ برأسه بإشارة الايجاب .. بينما لمقدم يؤدي دعواتهلتوَدْزة وزوجها

لمقدم: اللي سعى اللهيْعشرْ الخطواتْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: واللي قامْ بالواجبْ ربي يقومْ بيهْ دَنْياوآخْرَه

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: مسعودوزوجْته توادْزة سَلْكو هذاالوْ لَيه .. اللهيْسَلْكهممَنْ كُلْ مكْروهْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يْسلْكم يومْ الفزعْ الكبيرْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يسلكهم عند الصراط

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: مسعودْ وزوجته توادْزة قامُو بهذاالمَوْ لودْ .. بهذا اليتيم الله يقوم بهم وبولادهم

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: يَسْروأمْرْ هذاالمغْبونهْ اللهيكْشفْعْ ْ بَنْهُم

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: كْرْمُو هذا المخلوقة الله يكرمهم دنيا وآخرة

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: سْتْرُو أهان الله يسترْهم في الجنة

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: سْتْرُو هذا الصبي الله يكْسيهم فالجنة

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الجميع: اللهم آمين

موجات متلاحقة من الهتافات تغطي على الدعاء والتأمين

الجميع: تونزوة .. مسعود .. تونزوة .. مسعود

وتظل حركة الدخول مستمرة والشاخ يستقبل الناس حتى يأتي الظلام على الصورة.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الطور الثالث
الحركة الأولى

يبرز موكب آيراد ..فيظهر في طليعته لمقدم والشاخ وصاحب حمار الكرموس والمقنعين جميعهم .. بينما يدق لعابين الدارة الطبول ويضربون على صنوج نحاسية.

لعابين الدارة: مَوْسمْ آيرادْزْرَادْ وعْيادْ .. فرحَه لقْيَهْ وجْوادْ

القوال: ناديتَكْ يا آيراد حْصَانيهْسَرَّجْ ..رَزْقي ثْمرْ ثُوتي مْخلَّجْ

ما يبرى الظل والعوهْعَوَّجْ .. بالي مخبول فكريهْحَوَّجْ

خَطْوَة القْدامْ .. آيرادمْتَوَّج

لمقدم: **آيراد .. آيراد .. آيراد**

لعابين الدارة: **آيراد .. آيراد .. آيراد**

الجميع: **آيراد .. آيراد .. آيراد**

لمقدم جا العيدْ السعيدْ كثْرُو الطْعامْ والثْريدْ واللّي بْغى ماكْلَهْ أخْرى يْزيدْ

عيدْ جَدي وجَدكْ شَارَكْ أدْتَ وأحْفَادَكْ نُورْ الرَّحْبَهْ والبُقْعَهْ

ثْنَكَّرْ ولْبَسْ التقِنعَهْ مارس الشاخ وسُوقْ حْمارْ الكرْمُوسْ

زور تدرت وقبةالمَحْروسْ آيراد حفلة الأجدادرَحمْ على الموتى

واستغفر وكبرْ آيرادْ اعْيادْ عادةالبْلادْ وأجْدادْ ..مَغْلُوقْ يبقىمَغْلُوقْ

لحين يرضى مول البابْ .. البابْ المفْتوح مأذون هكذا تقول العَادَهْ

الزَرْعْ والضَرْعْ أمانهْ لشجْرهْ وثمارها مكانهْ.. ماثضيَّعْ فْلاحَهْ

مْلَحْرَقْ دُومَهْ .. ماتَشْعَلْ حَلْفهْ

الصلاة والتسليم على رسول الله صلى الله عليه وسلم

لمقدم: اللهم صلي عليك يارسول الله

الجميع: اللهم صلي عليك يارسول الله (5 مرات)

لمقدم: عْلام آيرادْ يْلالي .. علامْ الأجْدادْ في لعَلالي.. ربيْصَوَّبْ فعالي

لعلامْ لخْضرْ .. ماطالتْ عْوامْ الليالي كيفْ يَصبَرْ حالكْ لحَالي

طالبْ ستر ما طالب معالي مايْهَمْ ثْكونْ الاوَّلْ والآ التالي

نفْهمْ هْيامَكْ بَوْسَالي

لعابين الدارة: أيا لفْقيرهْ .. فاطمة حُلّي البابْ الخيرْ جا .. وجاللأحْبابْ

لعابين الدارة: أطاحْ الليلْ ..وينْ ذْباتوا ؟عنْدْ خيرَة لعْشا واذْبتوا

لعابين الدارة: راحْنا جينالكُمْ حُلُّوا بَبَابْكُمْ

لمقدم: ضْيَافْ ربي

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لعابين الدارة : أهلابالضِيفْ ..ضيفْ الله صَلُّوا على رسو

القوال : لقَمْرهْ لالاهْ .. في غْياملكْ ولّيْ

لعابين الدارة: صاحْبي رَاهْ يْجي وسلّكه يا ربي

القوال: ياالتسْريحْ دْيالِي

لعابين الدارة: طْلَعْ للْجبَلْ .. ويياالتسْريحْ دْيَالي

القوال: ياسليمَانْ قْريدا دقْليخَاتَمْلفاطْمَهْ راهاتْسَالْ عليكْ يا بلْقاسمْ

لعابين الدارة: ياسليمَانْ قْريدا دقْليخَاتَمْلفاطْمَهْ راهاتْسَالْ عليكْ يا بلْقاسمْ

لمقدم : آيراد هذا العام بدل المهام .. الشاطر في التمثيل والتنكر يكون سلطان اللعبه

آيراد أمقران

تدخل شدّة الركح شاحبة اللون - وعلى غير العادة - تميل على أحد المقنعين وبشيء من الحزن والنزق...
شدّة: بتألم طارئ

وهي تحاول التغلب على الألم

ياوَ ادْ سيلْ إجْرىياوَ ادْ سيلْ .. سْقيالأرْضْالعَطْشانَهْياوَ ادْ سيلْ

أنْشاء الله يَطْلَعْ نُوارْ فيوسْطْ اللّيلْ .. تَوْ لَدْ شدّةنُوَّارَة والقمْرة ثْضَويالْجَنانْ

البدرة تكبر وتزيد .. تعطينا حب وحنان

تقبل شدّة على لمقدم ثم تقع على الأرض، وكأنها تلفظ أنفاسها الأخيرة... يغمى عليها .. الكل يجري لإنقاذها تتألق خلالها بين الفينة والأخرى بروق نورانية يستخدم التعبير الجسدي لتصوير المشهد

أحد المقنعين: أمَزْيَانْ ..أمَزْيَانْ ..

أسْرعْ عيِّطْلدَادَهْميمُونَهْ كِيالْعَادَهْ

ثوَ لَدْ شدّة

آيراد أمزيان1: دَادَهْميمُونَهْ كِيالْعَادَهْ

آيراد أمزيان2: ثوَ لَدْ شدّة

آيراد أمزيان3: قالكْ .. عيِّطْلدَادَهْميمُونَهْ

آيراد أمزيان4: ثوَ لَدْ شدّة .. عيِّطْ .. عيِّطْ

يتهامسون جميعهم

آيراد أمزيان1: في غيابْ آيرادْأمْزْيَانْ ؟

آيراد أمزيان2: مْلْعَارْكتْ الرْجَالْوْظْهْرَتْ قُوَ ثْها؟

آيراد أمزيان3: مافازْ واحدْ بدوْ ر آيراد؟

آيراد أمزيان4: ماعَلَقْ حْبلْ البُطُولَهْ؟

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

آيراد أمزيان1: مالْقاسْمتْ الأدْوارْ؟

آيراد أمزيان2: اللّعْبَهْ هذا العامْمَخْدُوعَهْ !!!

آيراد أمزيان3: لازمْيخْرجْ بطلْ..كيفْ جْراتْ عْليهْ عادةْآيْرادْ

يْكونْ هو آيرادأمقرانْ

آيراد أمزيان4: يَحْكمَ ويقررْ يا لمقدمْ

لمقدم: أنارَجَلَ الأولَ في اللّعْبة

وكْلامي هو اللّيْصيرْ ويتنفذْ

وبطل آيراد هذا العامْ

زْيَادَهْ علىحْبَلْ الّصرْ والتّأسُدْ

رَاهَاخَصّتْجْمَاعَهْ لْكُلْالْمْشَارْكينْ

فيالاحْتفاليَهْ

جائزةْ أحسنْ مُمارِسْ وأحسنْ مُمارِسَة

يعنيبْلُغَةْ المسرح والتمثيل

أحسن ممثل وأحسن ممثلة

وقرارْ لجنةْ التحكيمْ غير قابل لطعن والمساومة

الشاخ: وهذِي أسماء لجنةْ التحكيم

اللّيخْتارَتْهُمْالجْماعهْ

والاخْتيارْ هذا تمْ علىأساسْ الممارسة

الفنية الآيرادية وقواعد الفنون المسرحية

قابْلين؟

وإذ ذاك يسمع ضجيج في خلف الحضور معبرين عن رفضهم الفكرة... تتلو ذلك لحظة من السكوت

لمقدم: وقد فزع صبره

قابْلين؟

لا أحد من يجرؤ على الرد تتعالى ضربات الطبول والدفوف من لعابين الدارة كإشارة على الموافقة والقبول

غيرْ لمقدمْ .. يَتْقَدمْ .. يقررْ ويحكمْ .. يَتْقَدمْ

في ثقة كبيرة بالنفس بينما تحضر تونزة وزوجها مسعود الراعي للمشاركة في احتفالية آيراد، يغمر الركح نور غريب كنور الحلم

تونزة : زيت بيتيانطفىَ

الراعي: ماء بيتياْنقطعْ

تونزة : حُلمي زيتْ وماء

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الراعي: قدْرثنازيتْ ومَلْحْ

تونزة : وحُلم يامسْعُودْ

تقترب تونزة من شدّة، فتمسك ببطنها بين يديها بلطف وحنان، تتعلق بها .. صمت يثقل الركح ،وينشأ شريط ولادة إيمائي بينهما .. في نفس أجواء حركة ولادة أهان، تقوم تونزة بتوليد شدّة بين آخر هزيج من الليل وتباشير الفجر.. صمت ثقيل يخيم على الركح، في أثناء حركة الولادة يشع على الركح نور جذلان في إشراقة الربيع

لعابين الدارة: أغيلسخْيارْ الناسْ كُلْ عَامْتوْ لدْغْيلاسْ

ملْخَافُوشْ رَاهِيلابَاسْ ضَرْخْفيفْ ملتَ ◌َ لقىبَاسْ

أشَابْلا لا لاكْ .. أرَّا بْلا لا لاكب

التفاحة اللّي فيلْجْبلْ العَالي خُوتي بْني عمِّي دُو هالي.

تنهض تونزة..وتتنفس طويلا، كما لوكانت تستنشق هواء الغابة كلَ◌ه تسمع جلبة واضطراب وهمهمات من الحضور. تموت الأنوار

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الحركة الثانية

جمع من نساء القرية يحطبن في غابة البلوط..تكون مواضعهن على تونزة و شدّة

النساء: تغني.. موسيقى آيرادية، مع تجسيد الفقرة تجسيدا كوريغرافيا.

في غابَة البلُوطْ ڈسيمْرْبيعْ يْسُوطْ

تَضْحَلكْالوُرُودْ وظْهُورْ ڈسَاءمَحْدُوبهْ

تَسْتنَى في المَولُودْ صَارَتْ لمِّيمَهْمَدْلُولهْ

عَلى لُقمَةلمْيُودْ ثُورْمتْ لِيدينْ الزِّينَهْ

خلّي الورْدةتَذْسْقى خيرْ ماتَذْبالْ اللّيلهْ

وُرودْ الله شْدودْ صَبْحَتْ ثْبَانْ ڈليلهْ

موسيقى تسجيل فيه صيحات وصراخ، يتخلله دق الطبول وضرب صنوج في حس خافت جدا، تتفاقم الموسيقى رويدا رويدا ،تتعالى أصوات النساء بحيث تكون الأصوات كولولة

شدّة: في الأثناء شدّة تتألم وتصرخ .. تمسك بطنها من الألم

آه.. آه.. آه.. آه..

تونزة: مهدئة اللبوءة .. تحيل عينها في المكان كأنها تبحث عن منجدين

شدَّهْوثْفُوتْ .. جاوقْتْزْيادْتكْ ..شهْرَكْ ديمَا فيَنَّايَرْ ..أصَّبْري

نسمع شدّة تتألم تألما .. خلال الظلام الذي بدأ ينتشر، عقب ذلك يهجم المقنعون على بعضهم البعض ويتصارعون بينهم ويتبارزون .. صياح وصراخ وجلبة وضجيج.. صليل سيوف ورماح الكل في لحظة فزع .. ولكنها حالة في أعماقها في رقص مهذب .. الهجوم منظم والصراع منسجم والبراز فنيّ راقص. وأخيرا يتغلب المقنع الذي يلبس جلد الثور المصبوغ بالأحمر القاتم والمتنكر بقناع النسر. بعد لحظة صمت عصبية، يميط الفائز قناع النسر ليظهر تحته وجه. مسعود الراعي زوج تونزة، يبتسم في ثقة واعتياد. يتدخل في الأثناء أحد المقنعين مستنكرا

المقنع1: مضطربا كلْ شيڈنَثْفَاهْمُوعْليهْ غير هذا الشي.. لاَ

راعيڈأسَّدْ علىاسْيَادُه

المقنع2: متهكما عشْنا وشفْنا

المقنع3: ساخطا كِيسَابْ ثْريدْلعْبيدْ

المقنع1: بخبث اللَّعْبْ خْسرْ

المقنع2: مشدوها ملدَلكْهَاشْ حتى رَاعيڈسَلكْها ..قايَدْ

المقنع3: يقاطعه.. في قلق شديد ثْبَهْديلْ .ونقْصانْ لعقلْ

المقنع1: غاضبا حَدْ ملِرْضَى

المقنع2: يهمس في أذن أحد المقنعين المستائين بانفعال شديد

المقنع3: نَخُرْجُومَنْ اللَّعْبَهْ.. مَلْشَارْكيڈشْ

لمقدم: مقاطعا بصيحة مفزعة

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

هذي هي قواعد اللعبة هذا العام

واللّيماعَجْبَهْشْ الحَالْ كيفْ كِيفْ

يتظاهرون بالإعراض عن الاحتفالية ولكنهم يتتبعون برغمهم دوران اللعبة وتزوغ عيونهم لتسارق النظر إليهم الفينة والأخرى.

الراعي: تبدو عليه علامات التفكير والحزم

أناآيْرادْ .. أنا البطلْ .. أناالشُّجاعْ

يهمس لمقدم في أذن الراعي مسعود إيذانا بمواصلة الآيرادية.

لمقدم: واصْلُو علىبَرَكَةِ الله

تونزة: تعود شاحبة اللون ..

هتافات.. ثم صمت جماعي واحد ثم فجأة تبرز من الظلام تونزة .. يقبل الراعي مسعود على زوجته جاريا ينظر إليها محدقا وهو يمسك بيدها.. ظل لطيف ناعم يكتنف الركح .. يتعالى صوت مولود جديد، تنقل تونزة بصرها باتجاه الصوت .. سكوت.. ثم يخر الراعي مسعود ساجدا، وأخيرا يقوم بعد لحظات من الخشوع فيبتهل إلى الله، ويسلط كثيرا من الضوء على شدّة وهي تحمل مولودها بين يديها ويتميز على بقية الشخصيات الحاضرة على الركح. تموت الأنوار .. بناء الدرامي ثنائي صامت بين الراعي مسعود والمولودة الذي تكبر مسرحيا: الراعي مسعود: يحاول بعث الثقة في نفس "ملحة الخير". ملحة البيضاء: ترتدي لباس العروس، لاشك أنه لباس أمها. الراعي مسعود: يحاول إقناع ملحة السوداء بالعدول عن الشر. ملحة السوداء: ترتدي لباس أسودا، لاشك أنه لباس الشيطان (قرين أمها)

المقنع 1: يروح جيئة وذهابا وهو غير مستقر.. فْعَشْنا ونَشْنا

المقنع 2: اللّي فَاتَهْالطْعَامْ يْقولْتْبَعْتْ

المقنع 3: بَرَكَاتْ .. لازم نَقبْلُهبُقواعِدُ اللعْبَة

المقنع 1: أقْبَلْ بها غيرْ أنْت

يبدآن في التشاجر ثم ينقلبان على الأرض

لمقدم : نْعْلُوبْليسْيْبَعَدْكُمْوشَارْكُوخُوتْكُمْقَرْحَتْهُمْ

المقنعان1+2: يستمران في التشاجر صامتين

يتوقفان عن العراك يسمعان ضرب الطبول.. ينهضان بسرعة ، ينتبهان معا ويحدق كل منهما إلى الآخر برهة.. جميعهم يريدون ترك المسرح في اضطراب شديد ..يتدخل لمقدم بلهجة آمرة إلى الأسود الصغيرة:

لمقدم: خَرْجُوهُمْمَنْ اللُّعْبَهْوحَبْسُوهُمْحَتَّىيَكْمَلْالْعَرْضْ

تخرج الأسود الصغيرة المقنعين المتسببين في الفوضى، صمت

لمقدم: وأنْتَ ياالشَّاخْ شُوفْ لْجْنَةْ التَّحْكيمْتَعْلَنْ عْلى النَّتَائِجْ

يتنفس الجميع الصعداء.. تدخل لجنة التحكيم

رئيس اللجنة: يتناول محضر النتائج، ينظر إلى لمقدم لإعطائه إشارة البدء

لمقدم: يهز برأسه موافقا

رئيس اللجنة: يتفحص المحضر ثم يقرأ بصوت عالي

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف خلق ا
والمرسلين أما بعد: نتائج مسابقة الآداء المسرحي الآيرادي

وهو يقرأ المحضر لا طبول تقرع...

ها هي احتفالية آيراد تسدل الستار عن عرسها المسرحي الذي تنافس فيه جمع من الممارسين الايراديين المسرحيين مبرزة ما تمتلك من قدرات ولمسات فنية إبداعية

بعد صمت تخلله همسات بعض المقنعين...

القرد: أعْطينا النَّتيجةْ وخَليناَنَمْشُو

النمس: شْكُونْ اللّي رْبَحْ ؟

الغراب: رِيَّحْنا اشْيْرَيْحَكْ

رئيس اللجنة: يعود إلى استئناف القراءة

تتبعنا ما أنجبته هذه الايرادية المسرحية من حماس ملئ نفوس شباب متعطش يسعى لفرض وجوده المسرحي، بتفاوت ملحوظ بين الأفراد...

بيد أن ما نؤكد عليه يتجلى في أن المعرفة ضالة كل واحد منا، ولا سيما الفنان الذي يحمل في أعماقه بذور الإبداع ويريد أن ينمي تلك البدور بالإرادة والمعرفة والاحتكاك بالآخر ...

الجميع يبقون في أماكنهم عاجزين عن الحركة تماما وفي وضع المرتقب.. لا شيء يحدد..

فعلى المساهمين في هذا الجو الآيرادي - بكل مشاعرهم وطموحاتهم - ألا يتركوا مجالا للفشل يتسلل إلى نفوذهم الركحي فيفسد عليهم آمالهم التي يجب أن تتغذى بالعمل المتواصل كي تنموا قوية وتبرعم وتثمر ثمارا نافعة...

أملنا... كل أملنا أن يكون الجميع قد استفادة من هذا الاحتفال المسرحي الذي نرجوا ألا تخبو جذوته ويضل متفقدا في النفوس ليضل التواصل قائما ...

وبدون هذا التواصل الواعي والفعال لا يمكن أن نصبوا إلى مسرح آيرادي يلج الأعماق ويعكس الواقع...

صمت وسرحان

أولا : تجدر الإشارة إلى أن والآداءات المقدمة استوفت في غالبيتها بعض عناصر مكوناتها المسرحية.

ثانيا: من الضرورة بمكان التأكيد مستقبلا على أصل الأعمال المقدمة على نحو من الإبداع أو المعالجة الدرامية.

وعليه، وبعد العرض المسرحي العام والآداءات الفردية العلنية لجميع المشاركين في إطار المنافسة، وبعد مداولات السرية للجنة التحكيم...

تتلو ذلك لحظة من السكوت والارتقاب

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تعلن النتائج التالية:

1- جائزة أحسن قناع: قناع اللبوءة عن دور ثسدّة

2- جائزة أحسن لباس مسرحي: لباس أهان

3- أحسن أداء نسائي:الممثلة تونزة عن دور القابلة

4- أحسن أداء رجالي: الممثل مسعود عن الدورين

أ - الراعي مسعود

ب- البناء المسرحي الثنائي مع ملحة

وبالتالي يمنح حبل آيراد أمقران.

5- جائزة لجنة التحكيم للممثلة ملحة عن البناء المسرحي الثنائي مع الراعي مسعود.

حرر بفضاء آيراد يوم 12 ينّاير من سنة...

الكل ينحني بشدة أمام البطل الجديد

تموت الأنوار...

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الحركة الختامي

الراعي: يلقي إلى تونزة بحبل آيراد أمقران

اللّيْبَارَكْ .. اللّيْبَارَكْ ..

تونزة : ضاحكة خلال الدموع

الحمدُ □ .. الحمدُ □ ..ثْعَبْنا وثْقانلَرَ احْشْ بَاطْلْ ..

يصحب مسعود تونزة إلى أعلى المسرح، ثم يذهب مسرعا إلى خلف الركح يأتي بغطاء أبيض

أهان: بينما تعيش الحوار في مكانها وهي صامتة .. استندت إلى شجرة البلوط وأخذت تبكي بكاء صامتا

تونزة: تقترب من أهّان ثم تعانقها طويلا

شدّة: بصعوبة ملحوظة تنهض .. مبتهجة وهي تحتضن مولودها وكأنها استعادت حيوية صوتها

تَوَ دْزَ ة مَسْعُودْ أهَّانْ

تنحني على كتف أهّان.. تضم يدها بحرارة .. تتعانقان بدورهما

أهان: تستمر في البكاء بصوت خافت

الراعي: يتناول الغطاء الأبيض يستعطف المولودين ثم يسترهما

تتعانق تونزة وأهّان و شدّة في قمة الفرح .أنوار أخاذة وأغان وأهازيج وفرح..

يعم النور الكامل

لمقدم: واللّيصَلَى عْلى نْبيِيَرْبَحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: اللهم صلي وسلم على سيدنا محمد

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللّي صلى على الحبيب ينجحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على سيدنا محمد يفْلحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على الهادي في نورْ الله يسبحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على المخْتارْ يفرحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على بلقاسم مايْجرحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لمقدم: واللي صلى على الرسول يِسْتر دنيا وآخرة

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللي صلى على بوفاطمة مْعاه فالجنةْمَرَ ◌َ حْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: ربِّيِيْشَفَعْ فينا نْبينا صلى الله عليه وسلم

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربيِيْبارِكْ لنا في مْقامْ هذا اليومْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربيِيْفرجْالكُرْبْ إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربي يَدْفعنابْراكْة الأولياء والصالحين

الجميع: للهم آمين

لمقدم: ربي يَدْفعنابأجْرْ الأولياء والصالحين

الجميع: للهم آمين

لمقدم: ربيِيْعَمَرْ السْدودْ ويْجَري العيُونْ والْودانْ

بْجاهْ النبي العدلانْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربي يهْزم الكفَّارْ والعَدْيانْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: ربي يسقينا الغيث والْمطرْ النافَعْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْعزْ اللي عزْ الدين ويْنصرْ المجاهدين

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْربحْ اللّيِيْسبّحْ ويَرْزقنا السُّكرْ والملحْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْبعَدْ عْلينا وعلى والمَسْتمْعين البْلاء والمصايَبْ

الجميع: آمين

لمقدم: اللهيسْترْ الحاضَرْ الله يْرد الغايب ويْبَلّغْ المُرادْ

الجميع: اللهم آمين

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

لمقدم: اللهيُبَعِدْ عْلينا الغْلا والرْبَا ودعاوي الشر

الجميع: آمين

لمقدم: اللهيْجَنبْنا الآفات

الجميع: آمين

لمقدم: اللهيُرْزقْنا الصْبر والْحقْ والعافيهْ

الجميع: آمين

لمقدم: اللهيْوَرنا في الظالمين العجبْ

الجميع: آمين

لمقدم: الله يْشْتِتْ عشْ كلْ ظالمْ طاغي

الجميع: آمين

لمقدم: اللهيَحْفظْنا ويحفظْ جْميعْ ولادْنا

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يتمّر رزقه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: الله يَهْدينا ويَهْدي جْميعْ الحاضْرين

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيغْفرْ لنا

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يْعمَّر الضَّرْعْ إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْكبَّرْ الزرْعْ إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْسَهَلْ .. اللهيْوَفَقْ .. اللهيْباركْ

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللهيْعَشَّر الخَطواتْ إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يتقبلْ الصَّدقاتْ إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: اللي مْريضْ الله أيْشافيهْ إنشاء الله

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الجميع: آمين

لمقدم: اللي صَحيحْ اللهْ يْعافيهْ

الجميع: آمين

لمقدم: اللي مَغْبون اللهْ يكْشفْ غُبْنُه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي عْليه دين اللهْ يُفرجْ دينه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي مسْجونْ اللهْ يْفكْ أسْرُه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي باغي يْتزوج اللهْ يهوّن عليه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي باغية تْتزوجْ اللهْ يْكَمَلْ في الخيرْ إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي طالبْ الذرية اللهْ يْخصبْ جْنانُه إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي نْفقْ في سبيلْ الله، اللهْ يْعمرْ داره إنشاء الله

الجميع: آمين

لمقدم: اللي شاركْنا فرحْتنا اللهْ يْفرْحُه

اللي لعبْ مْعانا **آيراد**

ربي يْحَققْ مُرادُه إنشاء الله

الجميع: اللهم آمين.. اللهم آمين

يغيب المشهد في العتمة

ستار

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بولولو أو الخشبة المخفية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

استهلال

مجموعة من الممثلين منهم المقنعين وغير المقنعين يحضرون للتدريبات الأخيرة .. تظهر جماعات أخرى هنا وهناك. الجوقة: البعض يتمرن على الصوت، آخرون يتمرنون على آلاتهم الموسيقية المختلفة تتسمع، ألحان متعددة، تظهر شخصيات متعددة، تقام ألعاب بهلوانية .. التقنيون يحضرون السينوغرافيا: الأجهزة الصوتية والضوئية والديكور...

رئيس الجوق: كلْ شيءجَاهزْ نقدْرُونبَديوْ

يتقدم ممثل وهْو مقدم الجماعة في لباسه المميز: برنوس وشاش وفي يده بندير[1]

المجموعة: **هلا لا، لا لا، لا لا...**

مقطع غنائي مميز من تراث المسرح الجزائري للمرحوم عبد القادر علولة، تتقدم الجماعة للاستماع يتقاربون

لمقدم: عْلى نبي صَلي

المجموعة: صَلي

لمقدم: واللي مايْصَلي..يْروحْيْوَ لي

المجموعة: يْوَ لي

لمقدم: بارَكْ الله فيكمْ ريتْ ملِحْضَرْ المُخرجُ لا ربما عندهْ حاجة ماسمْحتلوشْيحْضَرْ في الميعادْ وباشْ ملضَيْعُوشْ الوقتْ نبْداوْ التدريباتْ تعَرْفو باللي العرْضرقْرّ ◌ّ ◌َ بْ وما لازمْشْنستهْزاوْ

الجوقة الموسيقية تعطي إشارة القبول بالموسيقى، المجموعة تبارك الفكرة

بَارَكَ بَارَكَ .. بَارَكَ الله فيكَ تشكْرْ..تشكْرْ

لمقدم: إذن باسم الله

الكل يخرج في نظام وفي هيلولة (هلا هلا هلا) وراء الستار .. أهازيج أيرادية

هذا العامْ الأولْ .. هذا العامْ التالي

الزوَ اجْ مَاشيسَاهَلْ ..والذهَبْ غَاليياَسَرْ [2] (4 مرات)

أتفاحَة اللي في الجبلْ العَالي .. أخُوتي وبْني عَمِّي دُهَالي (4 مرات)

راحْنا جيناكمْ .. حُلو بيبَانكمْ (7 مرات)

---

[1] - الدف
[2] - كثير

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

اللوحة الأولى

تبدأ اللعبة:

أولا: دخول الجماعات في مهرجان، أهازيج وألعاب وحركات، يتقدمهم في الأول: لمقدم والدليل وفي يده راية وقلمونة، ثم الجوقة الموسيقية...
ثانيا: صعود مجموعة من الجمهور مقنعين : لبوءة، أسد صغير، قط، حمار، ذئب، ثعلب، خروف، معزة، حمار، أرنب، دجاجة، ديك .. ينشطون الخشبة أوالساحة بالأغاني والرقص والألعاب البهلوانية والشعر والأغاني الآيراديين.
ثالثا: تتفق مجموعة المقنعين التي صعدت إلى ركح المسرح فيما بينها – في غياب المخرج- على ما يروق لهم من المشاهد التي شاهدوها أو قرؤوها .. أحدهم يختار مشهدا من مسرحية قيس وليلى والثاني من مسرحية عطيل باللغة العربية الفصحى والثالث مشهدا من الحياة الآيرادية وباللهجة المحلية .. إلى أن تستقر الأمور بطلب من لمقدم.
بينما لمقدم والدليل يتوسطان المنصة، وفي مستوى منخفض من الركح المجموعة الموسيقية والكورس، تكون في وسط الخشبة المجموعة المقنعة .. يطلق صوت المسمع الدليل في عيطة فروسية من التراث الشعبي .. يتقدم لمقدم لرفع الفاتحة

لمقدم: الله يعْطينا عامْ خيرْ

المسمع: الله يعْطينا عامْ خيرْ

المجموعة: آمين

لمقدم: اللهيرْحمْناويرْحمْ موتانا

المسمع: اللهيرْحمْناويرْحمْ موتانا

المجموعة: آمين

لمقدم: الله يشافيمرْضَانا

المسمع: الله يشافيمرْضَانا

المجموعة: آمين

لمقدم: الله يْردالغريبْ لدارُو والطيرْلوْكارُو

المسمع: الله يردْ الغريبْ لدارُو والطيرْلوْكارُو

المجموعة: آمين

لمقدم: يالقمْرة لالة في غيامكوليْ السبعْ راه جايْ يا ربيتحَفظوليْ

المجموعة: يا لقمرة لالة في غيامك وليْ السبع راه جاي يا ربي تحفظوليْ

لمقدم: اليُومْ يُومْ عيدْ يتلقى فيهْ السَّادة والعبيدْ
يتلقى فيه العظمْ واللحَمْ واللي قلبُو حديدْ

المجموعة: يتلقى فيه الظفرْ مع الصديدْ

لمقدم: هذا عامْجْديدْجَايَبْ مْعاهْ الخيرْ والمْزيدْ

المجموعة: جينا بينا باللي فينا نفرْحو للمزيودْ الجديدْ
راحْنا جيناكُمْ حَلو بيبانكُمْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

إشارة الوقوف من طرف لمقدم

لمقدم: يا جْماعة كماجْراتْ العادة كلفونا أهلْ الدش

نشرْفو لبلادْ أمامْ الأولياء و الصالحين وبْشهادة أطفالْ المدينة

شيوخْ البلادْ رَسْلولنا صْحيفة يبلغونا فيهاباحْترامْ النظامْ العامْ

الغلطاتْ اللي صْرات العامْ اللي فاتْ ماخصْهاشْ تتكررْ

لهذا لازمْ تحَافظو على السرية التامة للشخصياتْ والأرْواحْ اللي رَاكمْ تمثلوها

البليش: رَاكمْ في وسْطْ الزْحامْ عْفستو علىدْجَاجة الجدة كلثومْ الوحيدة ورَاهاْ عَاتْ عليكمْ

دَعْوةالريشْ في الوجهْ

جروان: الدالية أنتاغ الشيخْ محمدتكسْرتْ بسبابْ العْفارْ ولهذا هذا السنة ماضْناتشْ

واشْ هذا .. قلنا النظامْ ثم النظامْ حافظوا على أمانةجْدودْكمْ بالنظامْ

واللعبْ الجْميلْ والنية الصَّافية

المجموعة: يا لقمْرة لالة في غيامَكْوَليْ السبعْ رَاهُجَايْ يا ربي تحفظوِليْ

يقع انقطاع التيار الكهربائي لثوان، يختفي على إثرها المهرج لبليش..

[1]- لوحة اللبوءة وهي تضع المولود الجديد...

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

اللوحة الثانية

تبدأ الأهازيج، الرقص، الألعاب البهلوانية في كورغرافيا فردية وجماعية [illegible] رقصتها الفردية المنفردة، رقصة الولادة .. حتى اللحظة التي يظهر فيها السبع، لكن الأسد لم يظهر في اللحظة الحاسمة.. يطول الانتظار قليلا تحت الأضواء الكاشفة، ولم يظهر السبع.. تنقلب المواقف، يتوقفون عن اللعب، يشمئز الوضع النفسي للمجموعة

النمر: يا جماعةنبْداوْ ولا نباتو هنا

الديب: اللعبة طويلة والليلْ طويلْ .. والبردْ راه بَدىيْليعْ

الديك: ولا راهْرْجعْسْبعْ أنتاعْ الصَحْ .. أرقدْ ونسى المسرحية

الثعلب: ربما هذا المرة يْجينامنْ الخارجْ والطيارة راها متأخرة .. كماعْوايدْها

يتدخل لمقدم

لمقدم: صَلّو على النبي

الديك: صلى عليهْ وسلمْ

الثعلب: بَصَّحْ ماتنسَاشْ رُوحكْ أنترَاكْ مْقدمْ في لوْجَة ماراكشْ مْرسَّمْ عْلينا مُساعَدْمُخْرجْ .. قابلْدَّوْرْ انتاعكْ ولا روحْ جيبْ هذا السبعْ اللي راهْحشمانْ عْلى كلّ حالْ نريحْ نشعلْ سيجارة

الديك: ربما السيدْ اللي عيْناتو الجْماعة الكبيرة يأدّي دورْ الأسدْ عندُه حاجة هو كذلك ماقدرْشْ يْجي رحْنا قاعْدينْنخَرْفو من دون أن يشعر الجميع، يتسلل القرد إلى المنصة بالقرب من لمقدم وفي مكانه

القرد: إذاسْمحْتْ أنا غادي نأدّيهَوْرْ السْبعْ غيرْ باهْنخرْجوا من هذا المأزقْ ونتقدْموا في العملْ انتاعْنا يرجع لمقدم إلى مكانه فوق المنصة

القط: منْ هكذا ! القطّ هو اللي أقرَبْ الحيواناتْ للأسدْ .. راهُمْ منْ نفسْ العائلة يتدخل الحمار بعد حركة ظاهرة

الحمار: القطّ .. ْنعمأقرَبْ الحيواناتْ ومنْ العائلة لكن المسألة! مسألة قامة طولْوصوْتْ وزيد بزيادةالحْمارْ عُمرْكم ولا عْطيتوهْفرْصَة

يقع انقطاع التيار الكهربائي ..يختفي الديك والنمر

لمقدم: ماعْلينا شْ أسيديْنجَرْبوا كلْ واحدْ فيكمْ نبديو بالديك .. الديك وين راك ؟

القرد: نقطع أخبر الديك والنمر كي انقطعْالضَوْ

الحمار: خرْجُومَنْ اللعبة كانو عارفينْ ومتيقنين باللي ماكايَنْ غيرْدّادّكمْ اللي يقدرْ على هذا المهمة على خاطرْ منْ ناحيةالصوتْ مانهدْروشْ ومنْ ناحية أخرى أناقريبْ له في لهْبالْ وفي النيبانْ ونظنْ بللي المشكلة الأساسية فيالدوْرْ

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

هي النابْ

في وسط هذا الجو يتسلل الأسد الصغير إلى المنصة .. يجعل له مكان

الأسد الصغير: أحم.. أحم .. أحم .. ع .. ع .. ع ...واشْ ماعَمَرْنا لكْشْ عينيكمُ

ولا حقرْتونا على القامة والطُولْ أنا ولدُه . أنا الأقربْ منه عرقا ودما وصفة

ومَنْ حقي أناالوَحيدْ اللي أوْلى بهذا الميراثْ حتى ولو كنتْ صْغيرْكمْ في السنْ

والتاريخْ مْعمرْ بالأمثلة يتدخل أحد الموسيقيين بصوت مرتفع وبالإشارة المعهودة التي يحترمونها كلهم، يتقدم إلى المنصة...

الموسيقي: أنالوْ كانْ تجي عْلياتعَاوْ دو منْ جْديدْ اللوحة الآخرة ربما السبعْ راهْ هْناولكوْ نها المرة الأولى أنتاعُو يقدرْ يْكونْ قابضو الخوفْ نعَاوْ دو ولا ماظهرْشْ هذا المرة نحَبْسو حتى يْجي حمُو خونا وهويْصيبْ لها حلْ علامة القبول تظهر على الجماعة، وينطلق أحدهم، تتبعه الجماعة...

الجماعة: يانوْ صُبي صُبي ماتصُبيشْ عليا حتى يْجي حمُو خويا ويْغطيني بالزرْبية

أحدهم: والسْبعْ راقدْ يشخرْ

الجماعة: أرقدْ وانسى المسرحية

أحدهم: ولمقدمْ بْدى يذكُرْ

الجماعة: بجاهْ النبي والأولياء

أحدهم: منْ عندْ الديبْ سْمَعْ خبَرْ

الجماعة: قاسْ البندير قاسْ النية

أحدهم: ياربي بنا تسترْ

الجماعة: حتى يْجي حمُو خويا رقصة خفيفة يانوْ صُبي صُبي ماتصُبيشْ عليا حتى يْجي حَمُو خويا ويْغطيني بالزرْبية

يقع انقطاع التيار الكهربائي لثوان، يختفي على إثرها الذئب والقط..

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

اللوحة الثالثة

الجماعة في أشق مراحل التدريب، تتدخل بسرعة خاطفة فرقة من [illegible] ومساعد مدني قصير القامة وضابط مدني طويل القامة... ينظمون الجو العام بطريقة قوية وسريعة، يقطعها دخول رجال الشرطة...

المفتش: أبْقى ِكما راكْ كلْ واحدْ في مْكانُه ريّحْ أقطعْ النفسْ

القرد: يحي المفتش

المفتش: **يرد التحية وهو يخرج دفترا صغيرا من جيبه، يحدق في القرد** شكونْ المسْؤولْ هنا؟

القرد: المسؤولْ مارَ اهشْ هْنا

المفتش: **وهو يكتب** واشْ رَاكمْ دِّيرو

القرد: رَحْنا نتدَرْبُو عْلى المسرحية

المفتش: **يستمر في تدوين ملاحظاته وهو يرامق الأرنب،** فيوسْطْكمْ وتحْتْ هذا الأقنعة بالاكْموْ جودْ بولولومَصَّاصْ الدَّمْ بولولوخُفاشْ الليلْيَقدَرْيَتغَيرْ ويتقمَّصْ أيْ شخصيةحَيوانْ والا إنسانْ وهذا اليومْ بالذاتْ جاتنامَعلوماتْ وعندْنا إثباتْ باللي بولولومَوْ جُودْ في هذا القاعة فيوسْطْ هذا الخشبة وبلا شكْتحْتْ هذا الأقنعة الكواليسْ مْعمْرهْ بالجثثْ وعْليها علامة بولولوكانْ عْلى عَلمْ باللي اليومْ باللي اليومْ عندْكمْ كرْنفالْ ورَاهْ تسَرْسَبْ فيوسْطْكمْ .. تنظمو لهيهْ .. وأنتَ لهيهْ .. أنتما لهيهْ

يتدخل الأعوان للتنظيم، أحدهم المساعد المدني القصير في حركات بهلوانية سريعة يضع على الطاولة هاتف نقال، وكرسي وكمبيوتر نقال .. يجانب شمال وسط الخشبة للقيام بعمله. فجأة تطفأ الأضواء...

المفتش: ياه.. أشعلْ الضوْ أقطعْ النفسْ واقعدْ كما راكْ ماكانشْ أللييتحَرَّكْ يا مُولْ الضَّوْ راكْمَحْبوسْ اليومْ وربي كبيرْ

المساعد: ربما هذا هو بولولو يا المْعلمْ

المفتش: بَلعْ فُمَكْ أنتَ

يخرج الممثلون مصابيح من جيوبهم .. تحت حيرة واندهاش المفتش

المفتش: ينقلب نحو الأرنب لِياشْ[1] هذا المصابيحْ؟

الأرنب: نحْتاجُوهم في الفرجة هذي تبَعِياتْ

المفتش: جيبْ هْنا.. جيبْ هْنا

يساعده أعوانه في جمع المصابيح..يسقطون الأضواء في كل مكان في غير انتظام.. يتدخل المفتش لينظم الإنارة عن طريق هذه المصابيح

المفتش: أنتَ ضَوي فيالوَسْطْ أنتَ لهيهْ أنتَ هْناوأنتَ هْنا .. أنتَ سَلطْالضَّوْ عْلىالوْجوهْ

---

[1]- لماذا ؟

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أنتَ حرَّكْ الضَوْ في الرَّجلينْ يتحرك المفتش

والتعرف عليهم واحدا واحدا..يقف عند آخر [illegible]

المفتش: أنتَ ماشي قلتْ لكْ تجي تغَيَّط فيعَرْسْ بَنتي

يتهيأ للمساءلة والغوص في البحث

يقترب ويتوجه إلى لمقدم ويستمر في تدوين ملاحظاته

أنتَ أنت الشيبَانِي أتقدمْ لهيهْ وقدم نفسكْ

المساعد: بمهارة وسرعة معتادتين

أسْمكْ؟ أسْمْ باكْ؟ أمكْ؟ جَدكْ؟ جنسيتكْ؟ حرْفتكْ؟ متزوّجْ؟ عازبْ؟ عدد الأطفالْ؟

الوْلادْ؟ البناتْ؟ شكون يخدمْ؟ الرقمْ؟ البطاقة الوطنية؟ جواز السفر؟ رخصة السياقة؟

الضمان الاجتماعي؟ الخدمة العسكرية؟ بطاقة الانتخاب؟ حساب البنك؟ الوزن ؟

القامة؟ الحذاء ؟

يتقدم لمقدم لمحاولة الايجابة بنفس السرعة...

لمقدم: عبد المجيد ولد عبد القادر ولد الغمري وأمي اسمها الجازية عازبْ ساكن عند

والدي في حي الشوك رقم البطاقة 222 222 222 رخصة السياقة: ماعنديشْ

جواز السفر ماعنديشْ حساب البنك ماعنديشْ بطاقة الانتخاب ماعنديشْ هَمْلتْ

القامة 1م70 الحذاء 44 الوزن 50 كلغ.

المساعد: بدوره يخرج دفترا صغيرا، يتفحصه

لا .. سيدْ المفتشْ عندي مْسجَلْ الوزن ؟؟

يدقق في دفتره 52 كلغ ماهي الأسبابْ اللي جَعلتكْ تنقصْ 2 كلغ؟

لمقدم: آيرادْ .. الرياضة .. المسرحْ يحتاجْ الإنسانْ يكونْ رياضي خفيفْ ويتميزْ بصحة جيدة

المفتش: يتقدم لمساءلته.. يسلط عليه الأضواء

قبلْ ما تجي هنا لهذا المكان وين كنتْ واشْ كنت تديرْ؟ قيساشْ[1] دخلت؟ ومْعَ مَنْ كنت ؟

لمقدم: كنت في القهوة نستنى في الجماعة ودْخلنا كلنا عْلى الساعة الثانية بالضبطْ

المفتش: لوْ كان جيتْ أنت في مكاني في من تشكْ؟

لمقدم: ما عندي شكْ حتى في واحدْ في هذا الجماعة

المفتش: شكونْ ألي عندكْ مْعاهْ حَكَّة[2] وشكونْ أللي تكَّرْهَهْ وشكونْ أللي تبْغيهْ

لمقدم: أعوذ با من الكراهية أنا لا أكره أحدا سيدي بل أحبهم جميعا

---

[1] - متى

[2] - سوء تفاهم أو نزاع

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المفتش: شوفْ مْليحْ مليحْ وقل الحق ماتكْرهْ حتى و

هْناكْ؟ من الوقت اللي دخلتو؟

يرتبك لمقدم...

لمقدم: من غيرْ وحْدْ الخمْسْ دقايَقْ الوقت اللي خرجنا وراء الستارْ باهْ نهيْئو نفسنا

المفتش: شفت.. خمسْ دْقايقْ كافيهْ باشْ بولولو يقضي على زوجْ أرواحْ وشكون هما أللي غابو عندكْ خمسْ دقايقْ

لمقدم: الكل

المفتش: كيفاه الكل؟ أنعميتْ ؟دُختْ؟

لمقدم: حاشاكْ وحشا قدركْ دْخلتْ لبيتْ الراحة

المفتش: إذن أنتَ واحدْ منْ المتهمين ألقيوا عليه القبض

القرد: حْناصَحْ غبنا عْليه خمسْ دْقايقْ لكنْ هو كان قبالنا لأن بيتْ الراحة **بابهْ تشوفْ** لمكانْ التدريب ما هوشْ بْعيدْ عْلى الخشبة

المفتش: **يبتسم** أنتما الكلْ مَضامْنينْ ومَتحْدينْ عْلى كلمة وحدة ومتفاهْمين على راسي أنتما

يخاطب من جديد لمقدم قاري أنتَ متكوَّنْ في هذا المسرحْ؟

لمقدم: إذا تعني باللي متكون في مدرسة ولا في معهد مسرحي متخصص فلا شافني حَمُو المخرج ومسؤول الفرقة نتمسْخرْ مْعَ أطفالْ الحومة في آيراد الصغير قالي: أنت عندكْ موهبة وطاقة مميزة وعندك فطنة كبيرة ساكنة دْواخلك والمسرحْ فيهْ منهجية اللي تسمح لك تعبر على الميول انتاعكْ وربما تجعل من المسرح حرفة تكبرْ فيها

المفتش: البيداغوجية المنهجية الموهبة التعبير .. هذه هدْرة كبيرة روح من لهيه وقف واستنى

يتجه إلى شخص آخر في وسط الجماعة.. إلى القرد

أتقدم أنت أقلع القناع واتقدم؟ عرف نفسكْ ؟

القرد: علي بن عمر ولد مختار والزهرة العمر 30 سنة مولود في الجبل دوي هادي المعروف بالجبل الأخضر دشرة ولاد موسى طالبْ صاحبْ علم وفن رقم البطاقة ماندكرهشْ المعلومات الأخرى ماتغيرتشْ

المفتش: أنت باين عليك فهايْمي واشْ راك دير هنا طالبْ العلمْ يا العالمْ

القرد: مَنْ فضلكْ يا سيدْ المفتشْ طالبْ علمْ وفنْ

المفتش: واشْ مَنْ فنْ راكْ تطلبْ ؟

القرد: آيرادْ .. المسرحْ .. المسرحْ حْياتي من أجله أحيا وفيه أفنى هو الحبْ هو الجمالْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

هو الخيال هو الحقيقة هو الحرية به أكون

المفتش: المفتش في حيرة من أمره هاذي مؤامرة هاذي

يشير إلى مكان معاكس لمكان لمقدم : واحدْ بيداغوجية والآخر الحرية

يتجه بعنفوان إلى آخر.. إلى الحمار.. يتقدم الحمار إلى المكان المعين للمساءلة، وبدون سابق إشعار أو تقديم

الحمار: إن المسرح عمل ثوري وسياسي إن المسرح عمل فكري وجمالي إن المسرح عمل ترفيهي

المساعد: حْبَسْ قدمْ نفسكْ واسْتنى حتىنسَألوكْ المسرح عمل سياسي وثوري أنتَ قاعْ مشيتْ بعيدْ أنتتعديتْ الحدودْ المسموحْ بها في حُريةالتعبيرْ أنتَ متقمَّصْ شخصية حمار لكنيتعيَنْ لي فيكْ ريحَة التشويش والسياسة أنت قدمْ نفسكْبَعْدَ وماتقلقنيشْ

المفتش: إلى مساعده أنتتسكتْ ومادَّخلشْ روحكْ في اللي ما شي ليكْ أنت اللي تعديتْ حْدودكْ راكْ تلعبْ بالنارْ مرة على مرة راني نشوفْ فيكْ تزغدْ

الحمار: أسمي عكلي ولد المنور وأمي طاوسْ عمري 30 سنةساكنْ في حي الزيتون عازبْ بلا خدمةالبطاقاتْ ماعنديشْ المعلوماتْ الأخرى لاشيء ماتغيرتشْ

المساعد: البطاقة ؟ عمرك وللا طلبتها؟ الخدمة ؟ تنقلت منها ؟

الحمار: كلما نطلب بطاقة يكثرو علي الورقْ وأناوالورقْ مشكلة

المفتش: أنت ثاني فهايمي وعْليهايْلزمكْ سؤالْ أنتاعْ الفهامة مهلة تفكير ما هي الأدوارْ اللي لعبتها في حياتك المسرحية؟

الحمار: مثلت: قدور السواق في مسرحية الاستقالة مثلت: قيس بوعامرْ في مسرحية مجنون ليلى مثلت: السلطان في مسرحية السلطان الحاير مثلت: الضحية في مسرحية علي باي باي والمفاتيح المسروقة

المفتش: مع القرد لهيهْ الله يعطيك تلعة علي بايْ بايْ باغي تهبْلوني أنتمْ الكلْ مساخيطْ والكلْ فيكم الشكْ ماراكمشْ واعيين بالخطرْ اللي راكمْ فيهْ واللي رحْنا كلنا فيه مانويتوشْ تساعدوني باشْ نلقي القبضْ عْلى مصاص الدمْ صَحَّ يا ربي الكل حتى واحد النظام.. هنا في الدائرة هذي ما كانشْ اللي يتحركْ النفس مانسمعْهاشْ نبغي نسمع الصمت ماكانشْ الحركة ولا الحركة

يضع كرسيا... يرتاح قليلا.. يتنفس بعمق.. يخرج سيجارة

إلا البنت وزوجتها نريَحْ لكمْ يا ربي نقعْدو هنا الدهر الكلْ حتىنعرفْ الحقيقةوينكشفْ بولولو...

يقع انقطاع التيار الكهربائي لثوان، يختفي على إثرها الحمار

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

اللوحة الرابعة

يخيم الصمت على الخشبة برهة.. يشعل السيجارة.. فجأة يسقط شخص وهو يصرخ (آآآآآآآآآه) بقوة.. يفزع.. ينهض المفتش ويعقبه المساعد...

المفتش: كنت متيقن باللي المجرم موجود هنا فوق هذا الخشبة وفي وسطكم ها هو البرهان.. جثة أخرى فوق الحساب

المساعد: وَ جَّهْالضَّوْ هنا..الضوْ هنا..شوفْ للرقبة.. علامة بولولو هو..بولولو

يتجه المفتش نحو المجموعة، يقترب ليشتم رائحة كل واحد منهم يدور مرتين حول الكلب كان قريبا من الدليل

المفتش: أنت الكلب اقلعْ القناعْ ..ضَوّ ي فيه يتقدم الكلب يخلع القناع وإذا به فتاة يندهش الجميع لهذه المفاجئة

المفتش: امْرَأة.. وأنتِ واشْ جَابْكِ هنا ؟شوفْ لي توزيع الأدوار في الملصقة؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر ماكانشْ امْرَأة مذكورة في الملصقةمَكتوبْ مجموعة من الممثلين ماكانشْ ممثلاتْ

المفتش: يصرخ في وجه المساعد عاودْ تأكدْ مْليحْ شوفْ لي في الملصقة؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر لا سيدْ المفتشْ ما شي مذكورة

المفتش: للمرأة راك متأكد ماشي مذكورة ..مَكتوبْ مَجْموعةمنْ الممثلين ماكانشْ ممثلة من بينهم فهْمي الحضور واشْ منْ مَكتوبْ قاسَكْ هْنا؟ انتقامْ ؟ قصةحبْ ؟مَرْسولةمنْ عندْ المخرجْ قلعي عليا هذا اللباس أنتاع القطوطة

الفتاة: تخلع الفتاة لباس المسرحية وتظهر في لباس عادي .. تتقدم إلى واجهة الخشبة..أقرب مكان من الجمهور.. وبكبرياء أنا لست مجرمة ولم آت هنا لأنتقم من أحد .. أنا فتاة عمري 20 سنة أطمح لحياة جميلة أهوى المسرح أحببته منذ طفولتي حيث مارسته في المدرسة الابتدائية ثم الثانوية وها أنا اليوم في الجامعة أدرسه كمادة علمية ولكي أتمم تعليمي قررت أن ألتحق بفرقة مسرحية وكان ذلك صعب علي نظرا للذهنيات المتحجرة وبسبب تعصب الوالدين والإخوة ارتأيت إلى تقمص دور في هذه التمثيلية كنت على علم بذلك من صديق لي بالجامعة .. كان هو صاحب هذا الدور ولكونه يثق في طاقتي وموهبتي ورغبتي مسؤولية المغامرة وسمح لي خوض هذه التجربة .. علما بأن كل أدوارها الأساسية مقنعة ويكمن سرها في الحفاظ على السرية زيادة على ذلك .. فأمنيتي هي معرفة المسرح كممارسة وليس عبر الكتب والنظريات والتجارب الإنسانية.

يقع انقطاع التيار الكهربائي لثوان، يختفي على إثرها هذه المرة القرد .. يعود الضوء من بعيد يتدخل المخرج وسط الأروقة المؤدية إلى الخشبة يصفق تشجيعا للفتاة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المفتش: أنت شكون؟ اللي راك تحيز روحك في خدمة

المخرج: تظهر لي باللي أنت هو اللي راك في وظيفة ليست وظيفتك وهذا مايشرفنيشْ

المفتش: إذن أنت هو حمو خوهمْ المخرج أنت هو المسؤول على هذا الفرقة أنتاعْ المْساخِطْ

المجموعة: **غناء هادئ ومرح**

يانوْ صُبي صُبي ماتصُبيشْ عليا حتى يْجي حمُو خويا ويْغطيني بالزرْبية والسْبعْ
راقدْ يشخرْ أرقدْ وانسى المسرحية ولمقدمْ بْدى يذكرْ بجاهْ النبي والأولياء منْ عندْ
الديبْ سْمَعْ خبَرْ قاسْ البندير قاسْ النية ياربي بناتسترْ حتى يْجي حمُو خويا

المفتش: ربي جَابَكْ عليكْ رانيندَوَرْ أولا راكْ متهمْ تعرفْ باللي في الكواليسْ كاين جثثْ
وهْنا فوقْ الخشبة راكْ تشوف كاينْ جثة وإذا زادت الحالة هكذا المسرحْ غادي
يْولي مقبرة .. بولولو رَاهْ في وسْطْ هذا القاعة وقاعدْ يقتلْ

المخرج: **يضحك** بولولو راكْ تخرفْ أنعلْ الشيطان واستغفرْ بولولو ما هي إلا أسطورة محاجية
كانوا والدينا وجْدودنا يْخوفونا بها وحْنا صغارْ أرقدْ لا يجيكْ بولولو كولْ ولا نعيَّطْ
لك لبولولو

المفتش: **بنرفزة** ثلاثة جثث أو أكثر في هذا القاعة وتقولي أسطورة وتخاريف إذن ما راكش واخذ
الأمور بجدية وهذا ما يشككني فيك وأنك عند علاقة مع الشي اللي راه صَارِي
وإلا عليك باشْ تثبتْ العكسْ ولهذا وبصفة رسمية ولأنني أنا رسمي نأمْرك باشْ
تفعلْ كلْ ما في جُهْدكْ وتشغلْ مسؤوليتك الفكرية ومهارتكْ الفنية باشْ تسقطْ كل
الأقنعة فوق هذا الخشبة وإلا؟ على كل حالْ الأبوابْ كلها مغلوقة مْنينْ جيتْ ؟
وينْ كنتْ ؟

المخرج: أولا: هذه ما هيشْ جثة هذا عمر الدليلْ راه متغاشي عنده عقدة مايقدرشْ
للأحداثْ القاسية عنده صدمة قيسْ عليه شويا ماء وديرْ لهْ العفسة أنتاعْ المفتاحْ
ثانيا: أنا كنتْ هنا داخلْ القاعة تبعت كلْ الأحداثْ لكني خليتكْ تمارسْ البحثْ نتاعكْ
ثالثا: كنتْ نتعافرْ مع الأنوارْ ونبحثْ عْلى العَطبْ وفي مايخصْ الشكْ اللي راه
عندكْ في هذه الأحداثْ سْمحْ لي نساعدكْ ريَّحْ في كانشْ مكانْ وخليني بدوْ ري
نجربْ حظي

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

اللوحة الخامسة

يعطي الإشارات اللازمة لتنظيم الفضاء.. الدائرة ويوزع الإنارة على [illegible] ويوجههم .. يجلس [illegible] في الصف الأول في المكان الأقرب من الجمهور ظهورهم نحو الجمهور والإضاءة إلى وسط الخشبة، يأمر المخرج أحدهم بالانفراد وسط الخشبة.. يتقدم الحصان يخلع القناع ويتهيأ للدور الذي يريد تمثيله، يركز مهلة .. والأضواء متجهة إلى وجهه

الممثل: إني أغرق في ماء دافئ إنه الدم، دم الضحايا يهطل الدم على وجهي أيدي ترتعش أيدي باردة أصابعي تتكسر دراعي تزداد طولا وهذا الصوت الخشن يفسد علي ليلي أين جسمي ؟ جسمي يتحول إلى ضفدعة ؟ إلى حشرة إني أغرق في الندم والحسرة

يفزع المفتش فرحا بهذه النتيجة...ضنا منه أنه اكتشف سر ظاهرة الاختفاء فيعقد مؤتمرا إعلاميا ...

المفتش: ها هي الحقيقة هذا هو بولولو كنتْ عارفْ

سرعان ما تطفأ فيه الأنوار ثم تضاء لنجد أن المخبر نفسه قد اختفى ولكن المخرج يواصل البحث بشمعة فوق الركح يتدخل المخرج ومجموعته بالهتاف والتصفيق على الدور الرائع الذي قدمه صديقهم

المخرج: هذا المقطعْ مأخوذْ منْ مسرحية آيرادية !! رَاها في إطارْ التحضيرْ وهذا الممثلْ الذاتْ !! ماشي خفاشْ الليلْ وما هوشْ مَصَاصْ الدمْ لأنه أدى الدورْ تحْتْ الأضواء الكاشفة القوية ومارْ تبكشْ وبولولو علىحْسابْ فهامْتكْ يْخافْ منْ الأضواء الكاشفة

مساعد المفتش: النورْ الضَّوْ شعَلناالضَّوْ جيبُو المصابيحْ سيد المفتش .. سيد المفتش وين راك؟

في وسط هذه الزحمة يهرول أحد من المجموعة خائفا من الأنوار .. فوضى تعم الخشبة..يقبض أعوان الضبط على الهارب، يفقد وعيه، بذون سابق إشعار يقرر مساعد المفتش القبض عليه والخروج به من على الركح، شخص مكن القاعة

المخرج: أسي محمد .. المْعلمْ منْ فضلكْ

يقف الكل ويندهش لهذا الحضور المفاجئ

المتفرج: أخوكم مراسلْ من جريدة " البارح "حبيتْ نطرحْ عْليه أسئلة حولْ هذا القضية

مساعد المفتش: شكُونْ أنتَ ؟مْنينْ دْخلتْ ؟وَ اشْ منْ قضية؟

المراسل: بَخصُوصْ هذه القضية راني تبعْتْ كلْ الأحداثْ بغيتْ نستفسرْ في بعضْ التفاصيل في الحقيقة أنا ماكانْ ما دخلني في الأمرْ وما هوشْ منْ الصلاحياتْ أنتاعي لكنْ !

مساعد المفتش: القضية أنتَ يتسمى رَاكْ جايْ مارَانيشْ عارفَ مْنينْ تدْخُلي في وظيفتي إذن ! في الأمورْ اللي بْعيدة عليكْ

المراسل: أنظنْ مافهامتنيشْ

مساعد المفتش: فْهمتكْ القضية تهمْني أنا أما المسرحية والفرجة تهمْ المخرجْ وأنت بما أنكْ حَبيتْ

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

تتفرجْ المسرحية نخليكْ مع أهلْ المسرحْ .

يخرج مساعد المفتش وأعوان الشرطة والمقبوض عليه محمولا.. فاق
(المراسل) في الظلام .. يوقدون " المشعلات" بينما يشعل المراسل شمعة

المخرج: في هذا الساعةنرْتاحْ منْ التدريباتْ ومن هذا الأحداثْ المفاجْئةومَنْ بَعَدْنرْ جعْلكْ

يخرج المخرج والجماعة في جو أخوي .. إلى وراء الستار ويبقى المراسل لوحده وبشمعته .. يرتاح قليلا بمفرده .. يتساءل ويهيئ نفس أسئلة المخرج

المراسل: شكونْ طفىالضَّوْ ؟ اليومْ بالذاتْ عطب عام ألاّ ؟ المقهى المُجاور فيهالضَّوْ !!
المخرجْ قالْتبعْتْ الأحداثْوينْ ْ كانالسَّبعْ اللي عَيْنتو الجماعة؟ علاشْ ماظهرْشْ
ماتْ ؟ خجلان ؟ الفتاة ماداخلاشْ في المجْموعة ؟السَّيدْ اللي هْدالها الدورْ انتاعو
عْلاه اليومْ بالذاتْ ؟السَّيدْ اللي كانْ طايَحْ هْنا قالو عْليهْ علامة بولولو والمُخرِجْ
قالْ باللي مْريضْ فيه للمُومْنينْ ماآنظنشْ السَّيدْ اللي قبْضوهْ فقدْالوَ عْيْ قالوُ جثْثْ
مَطْروحة فالكواليسْ الأبْوابْ كلها مَغلوقة

تنطفئ الشمعة .. قليلا

أنا بْروحي مْنينْ جيتْ ؟وعْلاهْ جيتْ ؟ الأقنعة بولولوالضَّوْ أسي حَمُو رآكْ بْطيتْ
أرْواحْ أخُويا بْلا سُؤالْ عْليا شعْلوناالضَّوْ

فجأة تشعل الأنوار كلها.. حتى في القاعة يصرخ المراسل .. ويطمئن لعودة الأضواء

المراسل: شحَالْ غايةشحَالْ مْليحة الدنيا كيتكونْضَاوْ يَهْالضَّوْ نعْمَة بالنورْ
كلْ شيءيبانْ يرْجعْ واضَحْ سبحان الله

يدخل المخرج مرفوقا بالجماعة ليتحية الجمهور.. يبقى الصحافي وسط هذا الحفل حائرا لا يفهم ما يجري وماذا جرى تتقدم الجماعة متجهة نحو الصحافي.. بإيقاع جماعي وموسيقي

الجماعة: أنتَ عَندَكْ سُؤالْ وأنا عَندي سُؤالْ .. بينْ الحقيقة والخيالْ يَبقى هَايَمْ البَالْ

المسمع: أنتَ عَندَكْ سُؤالْ وأنا عَندي سُؤالْ .. بينْ الحقيقة والخيالْ يَبقى هَايَمْ البَالْ

يندهش المراسل، ينظم وسط المجموعة ليحيي بدوره الجمهور.. يردد المقطع الغنائي مع المجموعة، لا يدخل المفتش وأعوانه..يقدمون التحية المسرحية...

الجميع: شكرا على مشاركتم في الخشبة المخفية

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

بيانات الآيرادية

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أولا:- البيان التوج

يتميز مسرحنا الآيرادي عن باقي المسارح الأخرى، بخاصية تجعل منه قوة تعبيرية وإيحائية محملة بالدلالات التاريخية والواقعية والمتخيلة، هي خاصية استنباته من العرض الخام غير المدون الذي يتم تحويله من وجوده الفرجوي إلى وجوده المعجمي المسرحي ليتخذ وجودا آخر في سياقات جديدة هي سياق الكتابة الدرامية في إطار أدبي شعبي تنبع منه عناصر تكونه، لترتسم له هيأته وملامحه ومعالم تجربته، في عرض تعطيه إمكانية التواصل مع محيطه، ومع العالم، وتضعه في شبكة العلاقات الاجتماعية، وفي لحظته التاريخية، وفي اقترابه من المقدس، وفضحه للمدنس، يكون جدله مع كل العلاقات، محكوما بما يحققه من انزياح عن الواقع المعطى ليحقق بما يكتب، ما يبنيه، عوالم لا تعني سوى الابتعاد عن كل مرآوية تعكس بشكل آلي وضوح العالم وغموضه في مخاضاته المتجددة.

نعتبر الآيرادية من الفنون التنويرية التي تستهدف تحرير العقول من الاستلاب والتغريب والتهريج، وتتجلى احتفاليتنا المسرحية الآيرادية في تنويع اللغات: الرقص والغناء والشعر والتمسرح الدرامي.

إننا ندعو إلى إعادة اكتشاف العين الجزائرية بناء على الصورة السمعية، وبناء على المرويات المشهدية. هذا الاكتشاف حتما سيعطي للمسرح الجزائري عمقه التاريخي. ونستفيد من أشكال العرض الشعبية الأصيلة الآيرادية، لا بتكرارها بل بإدراك الجوهري في هذه العروض، وهو التواصل المباشر غير المقيد مع المتلقي وإمكانية التفاعل المستمر والمباشر بين الجمهور والمبدع مما يجعل الجمهور مبدعاً أيضاً. إن ما يميز المسرح الآيرادي عن بقية الأشكال الإبداعية هو هذا الأمر تحديداً، لذلك يجب الاستفادة منه إلى الحدود القصوى.

إننا نصنع مسرحا آيراديا لأننا نريد تغيير وتطوير "المسرح القابع على نفسه"، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا، فالمسرح حدث اجتماعي يقوم على المشاركة الجماعية والتواصل الحميمي والتوعية ضد الاستلاب والتغريب.

إن المغزى من طرحنا هذا هو أن المسرح الآيرادي قد نشأ نتيجة لاهتدائه إلى الصراع الدرامي الذي يحمل في طياته نوعاً من المقاومة الفنية والثقافية.

علينا ترك فكرة المحاكاة، والميل الغريزي للأشياء؛ ونتجه صوب البراغماتية التي لم تعد فيها أنثروبولوجية الفن مكلفة بالغريزة الفطرية للإنسان وإنما في مدى تطوره التقني. وإذا كان العمل قد أبدع الإنسان، فإن التقنية قد ألهمته مبادئ العقل. وقد طرأت تغيرات كثيرة على شكل الإنسان وهيئته نتيجة لانتقالاته من مرحلة لأخرى، بحيث أصبح التغيير صيرورة تبني وتكوّن نماذج أخرى، وكل نموذج يخضع لنظام متحرك لا يعرف الثبات والسكون. إذن لا بد من اتباع حركة التاريخ التي نطلق عليها اليوم اسم التطور الحديث للإنسان. الكل في تطور، لأن الكل خاضع للتغير .. والنظام العالمي الجديد لم يختف أو يتلاشى ما لم يترك خلفه نظاما جديدا.

إننا نسعى بالدعوة إلى المسرح الآيرادي لتأسيس الطقس المسرحي الخاص ببيئة وروح مكاننا وزماننا، كمعطى إبداعي يميزنا ثقافيا وفكريا وأدبيا واجتماعيا وفنيا. والبحث في

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

الشخصية المحلية والوطنية المميزة للفن وللفنان، و
المادية والروحية والخيالية والملحمية، إلى جانب
والعبارة الروحية الجزائرية، والموسيقية بمقاماتها وتلاوينها وأغراضها العديدة، وليس بمعزل عن المنجز الإبداعي العالمي.

كل هذا وغيره من النتاجات الإبداعية في ميادين متعددة، يكوّن جملة أسرار البحث في دعوتنا لتأسيس ملامح وشخصية وثوابت مسرحنا الآيرادي غير بعيدين أو مبتعدين عن المنجز الإنساني العالمي للمسرح وللفنون عامة.

بني سنوس في 12 جانفي1997
جماعة المسرح الآيرادي

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا:- البيان الفن

ندعو إلى مسرح آيرادي على مستوى المضمون؛ لأنه يحمل الطروحات التغيير وتوعية الجماهير الشعبية وتثقيفها والتواصل معها **آيراديا** قصد اتخاذ قرارات انتقاديه وبناءة لإخراج المجتمع من خموله وسكونه وتخلفه وفساده نحو التقدم والازدهار على غرار المسرح الملحمي عند **بريخت**.

نريد أن نأخذ فنون العرض المسرحي إلى واقع الموروث الشعبي، وتغذية العرض/النص المسرحي الآيرادي بأفكار جديدة على صعيد الشكل والمضمون ووسائل التعبير وبخاصة العرض المسرحي الشعبي المحلي - على رأي المفكر طاغور الذي يقول في عبارة مشهورة:« لكي تصبح عالميا، عليك أن تكون محلياً أولاً.» - إلى ما يسمى "التجربة الشعبية"؛ أي حصر المعطى الإبداعي التجريبي للعامة التي لم تتح لها فرصة الحضور إلى المسارح والعروض المختلفة. وبهذا نقوم بتقريب المنجز المسرحي الفني الإبداعي إلى قطاع واسع من الناس وعبر هيئة وموروثات و تراثيات وآداب حديثة، وفضاءات يعرفونها جميعا وهم أهلها أصلا. لكنهم يكتشفون " العرض المسرحي الآيرادي الشعبي" بقيم ومعطيات ومكونات جديدة.

إننا ننظر إلى التراث كملهم للروح، لا كقيد يشد أرجلنا إلى الماضي. وإذا كان الإنسان الجزائري وليد الماضي فإن الماضي لم يعد موجوداً إلا كذكرى في الرأس عبر كثافة الحاضر وقوة التطلع نحو المستقبل.

نستفيد، على المستوى الفني والسينوغرافي، من المسرح الاحتفالي والمسرح البريختي ودعوات تأصيل المسرح العربي والاستفادة من المسرح العالمي بكل مدارسه وتياراته ونظرياته الدرامية والإخراجية. ونستلهم التراث الشعبي الآيرادي بسائر مستوياته النصية والتشخيصية والرمزية، كما نسعى إلى:

- تقريب المسرح إلى الجمهور، وترسيخ تقاليده بين طبقاته من خلال الفرجة.
- تداخل الأمكنة والأزمنة والأحداث، والسرد والتشخيص، والشخصيات والجمهور فيما بينها تارة، وتداخلها بزمن العرض تارة أخرى.
- تهيئ الجو المسرحي الاجتماعي قبل بداية العرض.
- خلق جو التمسرح من بداية العرض إلى نهايته.
- إحياء فترة من المسرح الجزائري تفاعلت مع الجمهور وحاولت الاستجابة لذوقه.
- الاستفادة من تقاليد التراث المسرحي العالمي باعتباره ظاهرة إنسانية.
- تطويع القاعة الإيطالية للعرض الآيرادي.
- مسرحة عناصر الفرجة الآيرادية التراثية.
- قراءة التراث الآيرادي بمنظار انتقادي معاصر قصد التواصل مع الجمهور لتغييرها وتنويرها. ويكون أساسه وجوهره الإنسان: مشاهدا ومبدعا. ويعمق سعي التأسيس خبرة العرض، ولهذا يفترض العلم والمعرفة والبحث في حالات الطقس الفني والإبداعي المكون للعرض المسرحي في كل عناصر وجوده من الأحياء والأشياء.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

يعلم التأريد الفنان ماذا يعمل، لأنه يقود إلى هذا الانفتا
يعنيالمَسْرَحَة في أوسع أبوابها كما هو متعارف علي
الآيرادية والكتابة الآيرادية وبناء العرض المسرحي الآيرادي والتمثيل والتلقي والعلاقة مع الجمهور. فالتأريد حالة من حالات إعادة إبداع الذات، تنزع إلى البحث والتقصي وعدم الرضوخ والاستكانة إلى المألوف والجاهز والمستهلك. فهو تحدي للثابت وللخام، يقود إلى إدراك كنه الظاهرة الآيرادية وطابعها "ما قبل المسرحي" والإجابة بالتالي على أسئلة وتحديات الواقع الجامد من خلال السعي المتواصل لبناء مسرح آيرادي أكثر فنية وجمالية. وبدون هذا الطموح يبقى الكرنفال بركة راكدة وآسنة.

تغترف من ثقافات محلية مازالت توحي بالحكمة و"الفلسفة" والغنى الروحي. تخص هذه الكتابة خبرة الإنسان الحية وتخيلاته الإبداعية ورؤيته للواقع المعيش وللمستقبل المنشود. ولهذا فهي وعي الإنسان بإنسانيته، في كل أنحائها الايجابية والسلبية، وفي الإحساس بالذات والإحساس بالآخر. وسيظل آيراد ضرورة إنسانية معرفية ذاتية وموضوعية، وبخاصة في هذه المرحلة من واقعنا الجزائري؛ وهذا الواقع الإنساني المعولم. فآيراد هو اليوم رابطة الهوية والخصوصية في كل قرية سنوسية وجزائرية في مواجهة هذه العولمة التي تسعى لطمس الخصوصيات الثقافية، وفرض رؤاها وقيمها ومصالحها. إن تنمية الخصوصية الوطنية والمحلية للفن والثقافة الشعبية والعالمة، هي من أهم الأسلحة لمواجهة هذه الهيمنة، ولحماية ودعم التنوع الثقافي. ويطمح التأريد إلى التغيير وإعادة التكوين بأدوات الواقع والطبيعة، وهو إبداع الخلفية التاريخية من خلال إبداع النص الدرامي والملابس والديكور، وتحقيق الشخصية عبر الاندماج؛ وإعادة بناء الحياة على المسرح ببناء مشهد جمالي على الخشبة مشابهاً للحياة.

ويعتبر المخزون الفني الذي يمنحه « العرض الآيرادي **الخام**، وسيلة مهمة في تطوير الرؤية المسرحية والمنهج والوسيلة لإغناء العمل الفني والإبداعي. وكان مصدراً ملهماً للطفرة التي حدثت في العروض المسرحية الآيرادية والتي انطلقت منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي. حيث دخلت الثقافة والمسرح في صراع بين ما هو تقليدي وحديث، بين ما هو أكاديمي وما هو تجريبي، وبين من يعمل في داخل المختبرات المسرحية المغلقة.

ويُعتبر مسكونًا بذاكرة وطقوس هذا الشعب للوصول إلى معادل فكري ومشهدي بصري تطبيقي في تركيب الحدث أو الصورة. هذا هو - في نظرنا - المعنى الحقيقي لمسرح احتفالي يحمل بذور تطوره في المستقبل، وخاصة لأن التأريد:

- بمثابة توجه جديد نحو تأهيل الظاهرة المسرحية.
- لأن تجربة المسرح الآيرادي تؤكد على أن الآيرادية عرض قبل أن تكون نصا (كتابة).
- تبدو هذه التجربة نتاجا للمسرح الاحتفالي الذي جاء كرد فعل على المسرح الغربي، واهتم لذلك بالتراث الشعبي (الموقف الانثربولوجي).
- المسرح الآيرادي مسرح هواة؛ وكل تأسيس هواية أي مغامرة وثورة.
- تفسح تكنولوجيا الاتصال والمعلوماتية من مجال المعرفة، وبالتالي من وعي الجمهور. على أن هذه الأدوات الاتصالية والمعلوماتية والإعلامية الجديدة لا تلغي دور "الأدب المؤرد" في تغيير الوعي بشكل مباشر في وعي القارئ، أو بشكل غير مباشر في المشاهدين لمسرحياته.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

من تجارب المسرح الجزائري المحترف ومسرح ا
رصد الإيجابيات في كل تجربة من جهة، والإحاط- بالعراقيل التي تحول دون تحقيق المشروع المسرحي المبحوث عنه، من جهة أخرى. ويمكن الوقوف على السلبيات التي تظهر من خلال إقامة المهرجانات المسرحية والندوات والمشاركات في التظاهرات الثقافية، وضبط المادة المتعامل معها.

يكون هذا المسرح جزءً من أدوات إشاعة القيم والإسهام في حفر الوعي على إدراك مشاكل الفرد الاجتماعية والسياسية، مع استفادته القصوى من الانجازات التقنية الحديثة. وأن يكون هذا المسرح فعالا ويمتلك جذوره وخصائصه الاحتفالية، ومتقدم فنياً وجمالياً من خلال شخصياته المتولدة والابتعاد عن سلبيات العروض الخامة. يؤسس لمنطلقات مغايرة لما يحدث في العروض الثابتة، بالبحث عن المسرح الاحتفالي الشامل. كما يسعى لإعادة الأشكال الشعبية المسرحية ذات الصبغة الجماهيرية، ويسعى عن موقع جديد في قتل الاعتيادية في الممارسة والتلقي، بابتكار مضامين وأساليب جديدة تستفز المشاهد وتثير لديه رغبة النزوع إلى مساءلة الواقع والخروج من دائرة التلقي السلبي والخامل لما يدور في الكرنفال وعلى ساحات الآيرادية.

يقود ترسيخ الشعور بالهوية والحرص عليها؛ إلى التمسك والتشبث بها والدفاع عنها عن طريق:
- تنمية الملكات وإغناء المؤهلات وتقوية القدرات بما يمكن من إمداد هذا المسرح وتطويره.
- تحديد السلوك الفردي والجماعي، وبلورة المفاهيم والقيم التي ينبني عليها هذا السلوك.
- اعتبار تراث الآيرادية مرجعية؛ يكون منها الانطلاق وإليها تكون العودة في المجال المسرحي.
- بتحويل المادة الآيرادية الخام إلى أفكار صالحة دراميا، بشرط ما يقتضيه التحويل من الحفاظ على روح النص/العرض بتعديله أو تحريكه أو الانتقال به من بيئة إلى بيئة جديدة، بيئة تحمل مناخا وخصائص أخرى يتفاعل فيها المتفرج بما يسمى بالمزاج الاجتماعي كاسرا غربة المكان والعادات والأسماء.

- انتقال الموروث الفني والشعبي والأدبي الآيرادي إلى «جمهور» ظل يمارسه مع بعض العادات والطقوس في المناسبات والأزمنة التي توارث الاحتفال بها من كرنفال وأغاني العمل أو الأفراح أو الأحزان أو المناسبات – في شكلها التلقائي – فاستخدمت أدوات البيئة لانتقال الصياغة – الفنية والشكل الفني الذي يتوقف على الخامة التراثية نفسها والتي وجدت فيها الكاتبة خيالها واضعة نوعية الجمهور المتلقي في حسبانها بتناولها مادته التراثية التي يختلط فيها التاريخ بالحكمة بالموعظة بالخيال، بهدف تأكيد الانتماء.

- استغلال المادة التراثية الشيقة، والحكاية الشعبية المثيرة والخرافة ذات المغزى الأخلاقي انعكاسا لروح ومزاج ونبض وإحساس المتفرج، وذلك بعمل فني يحمل ملامح الوجه الآيرادي دون انفصال الشكل عن المضمون لإغناء الفعل وإثراء الخيال.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وبالتالي، فان معالجة القيمة التراثية بأقصر حدود ال
والكشف عن الدوافع، واستلهام الفترة الزمنية، الو
التراثية التي تسمى تراثا « ما قبل مسرحي».

يقع اختيار التراث الآيرادي بمختلف «أجناسه» الصالح للاقتباس والنقل والدمج في وحدة واحدة ليتشكل منها مجموعة من المشاهد أو المسرحيات الآيرادية وتقترن تصاميم العرض الآيرادي بأشكال وخطوط وألوان محررة يعبر بها الفنان المصمم عن مشاعره مستجيبا لطبيعة التجربة الفنية التي يمارسها في ظل «المنهج المحرر». فتعالج القيم التشكيلية البحتة والعناصر المجردة التي تحقق الصيغ الجمالية، وذلك بترتيب الزخارف الهندسية ونقلها إلى صياغة تشكيلية جديدة في وجود عقلي منظم. ومع التسليم بأن الشحنة الوجدانية التي يفرغها المبدع في تصميم مثل هذه النوعية من المناظر قد تتأثر بالموروث القديم، فالمشهد في مثل هذه الحالة قد يقترن بالتراث الجزائري الآخر وروافده المختلفة (الحلقة والسبيبة والقناويات والعيسويات وبوغنجة والحيزيات) في تخطيطاته وبتفصيلاته ومحتفظا بصفة المكان أو البيئة المحلية.

نسعى عبر كتاباتنا إلى تكسير حالة التكلس والثبات لبنية النص المسرحي، باحثين عن صيغة جديدة للكتابة، ضمن أفق إنشائية مستحدثة، تتجاوز فيها تقاليد البنية الأدبية، والشكل الاستهلاكي المقولب الخاضع للمدارس المتوارثة، ولقانون الحسابات والمعادلات السابقة.. غايتها في ذلك إنشاء نص مسرحي تخرج هندسيته المعمارية عن الوصايا النقدية الجاهزة، والمعايير الحسابية المتشددة.. نص ينطلق ضمنا من فرضية نظرية التلقي الجديدة، بما تشتمل عليه من صور مرئية فوق خشبة المسرح، وبما يتشكل من رؤية فرجوية خالصة، الكلمة ليست فيه الأصل والأساس، ولكنها جزء من مركبه، وقد تكون تاليا لعناصر فرجوية أخرى.. هذا النص يسمح بقدر كبير من حرية تجاور الفنون والأشكال الأدبية الأخرى، بغض النظر إن شكّل أحد عناصره حالة من الطغيان أوالتماس في المكوّن الجمالي.

يتأسس المسرح الآيرادي في صياغتها الدراماتيكية على نص/العرض الخام لما له من حضور واسع في الوعي الجمعي السنوسي ضمن «فنونه» الإنشائية الأولى، أو في ما تقدمه من رؤية استبصارية لواقع اجتماعي ثقافي جديد.

يحتاج مسرحنا الآيرادي إلى جسد؛ إلى إجراءات تشكيل على المستوى الفني، إلى تقنيات درامية : أي إلى ما يجعله -بالتعبير الاصطلاحي لنقاد الدراما: لعبة وليس بالضرورة أن تستند هذه اللعبة إلى قوانين أرسطو الكلاسيكية بل لها أن تفيد من تقاليد الدراما الملحمية عند "بريخت" مثلا ، ومن أساليب مسرح الاحتجاج الطليعي ، ومسرح الشارع ، ومسرح العبث؛ أي لها أن تفيد من معطيات الحداثة المسرحية عند "بيتر بروك" و"أنتونان آرتو" و"يونيسكو" وغيرهم.

يرتكز المسرح على التمثيل، والتمثيل تواصل وتبليغ، فهو محاولة لنقل الإدراك والإحساس إلى الآخر.. ونحن نعتقد أن المسرح جزء من المعرفة، والتمثيل هو محاولة لإغناء ذات الممثل بها، ثم نقل تلك المعرفة إلى المتلقي، فهو جدل قائم والممثل المثقف هو ذلك المنغمس على الدوام في هذا الجدل، فالتمثيل لم يعد ذلك النوع من المحاكاة البليدة للحياة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

والواقع، إنما هو محاكاة مشاكسة تعتمد السرية وال
للأسئلة، إذ لم يعد المسرح مكاناً للتلقي المخدر والمت
من متعة حسية وذهنية، وعليه فمنهجنا نابع من هذه المنطلقات الجمالية التي تأسست على فهم شامل للظاهرتين المسرحية والآيرادية ومعتمد على إدراك ما أنتجته المدارس والأساليب المسرحية ومناهج التمثيل، فالطريقة «ستانسلافسكية» هي الأرض وكل ما أنتجته المناهج الحديثة هي النبت متعدد الألوان الذي يزينها ويجعلها مثيرة للمشاهد.

يحتاج المسرح والتمثيل إلى استغلال التراث ومناهجه للتواصل ونقل المعرفة، لأنه في بحث دائم عن شكل ذلك التواصل.

انتقل الطقس الآيرادي من الفضاء المفتوح لطقوس الخصب والانبعاث في المنازل والساحات والحقول، يشارك فيها الجميع فرجة وتمثيلا، إلى فضاء ركح العلبة الايطالية للمسرح. فالآيرادية في جوهرها **لا تنبذ** المسرح على الطريقة الايطالية، والاتكاء على التراث الآيرادي **لا يعفي** من عناء التقيد بأصول التقنية الدرامية، وعدم الخروج على أعراف المسرح ومفاهيمه الراسخة، ومبادئ التأليف الدرامي التي تعتبر قوانين متصلة بطبيعة الفن نفسه، وهي قوانين أزلية، لا تقل صرامة في يومنا هذا عما كانت عليه في أيام **سوفوكليس** أو **شكسبير** أو **موليير**. ولأن هذه القوانين لا تتغير، فإن متابعة المسرح الحديث هي عون على فهم تراث الآيرادية.

تقوم الآيرادية بالتأصيل للتوغل إلى مسارب التراث الشعبي، للوقوف على أشكال فرجوية والإحاطة بعناصرها التي تتعلق باللعبة المسرحية. وما ينطوي عليه التراث السنوسي التلمساني من تراكمات فنية؛ وما يمكن لهذه التراكمات أن تفرزه من جماليات مسرحية، وبخاصة ما ينتمي منه إلى فنون العروض البصرية وبالذات تلك الأشكال والفرجوية التي لها مساس بالفن المسرحي، ومن هنا تأتي أهمية إثارة النقاش حول هذا التراث الشعبي المتوارث والمهدد في وجوده؛ والبحث عن السبل الكفيلة لإعادة الاعتبار إليه وبعث الروح فيه.

يجب اللجوء، لإيجاد الأسس المنهجية للفهم المتكامل لأشكال التعابير الآيرادية، إلي مفهوم التقليد، لأن التقاليد هي التي تؤمّن وحدة ثقافة الشعب وتلعب دورا هاما في تشكيل الوعي الذاتي الوطني والتاريخي. وجوهر التقاليد هو نقل الخبرة الاجتماعية للأجيال الناشئة.

ويكْمُن معنى التقاليد في المحافظة على التراث والعلاقات بين الأجيال والحوار بين المراحل الماضية والمعاصرة لتطوير الثقافة. إن شكل الحياة وأشكال النشاط الاقتصادي والعادات والتقاليد والعلاقات المتبادلة بين أعضاء المجتمع ونوع العائلة والعلاقات مع الطبيعة والدين والمعرفة واللغة والصور والرموز هي الأجزاء المكونة للتقاليد الواسعة وكل جزء منها، هو عبارة عن " درجة ثقافية ".

وتعرّف الثقافة التقليدية بأنها النماذج الثقافية والأشكال التي تتمتع بالشعبية المبنية على العادة التاريخية، والتقاليد التي تعتبر ميزة خاصة بثقافة جميع الفئات الاجتماعية في المرحلة المعنية لتطور المجتمع.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ينشأ التنوع الثقافي لكل بلد من تراثه الشعبي وتقاليده على مر آلاف السنين، والفن الشعبي بطبيعته هو فن ولا يهدف ذالك المجتمع، الذي هو خلية داخل المجتمع الإنساني ككل باستخدامه العناصر التراثية والمأثورات الشعبية، إلي الحفاظ على هذه العناصر بواقعها المعيش ولكن بهدف الكشف عن القدرات الإبداعية لهذا الشعب .

ويجب الإشارة إلى أن الشعب الجزائري قد اكتسب بعض عناصر الثقافات التقليدية للشعوب المجاورة التي كانت الجزائر على اتصال ثقافي معهم وفى نفس الوقت حافظ على أصالة وذاتية ثقافته الشعبية التقليدية.

تشكلت الثقافة الإسلامية في الجزائر، نتيجة لعملية التأثير المتبادل وتركيب ثقافات الشعوب الإسلامية، التي حددت العقيدة ونمط الحياة والأخلاق والمثل العليا والمؤسسات الاجتماعية والسلوك لعديد من القرون.
وحافظت الثقافة الجزائرية بشكل عام، وثقافة الأشكال التعبيرية ومنها الأشكال الآيرادية بشكل خاص، على ميزاتها الخاصة وأصبحت جزء من الثقافة العربية الإسلامية، إلى جانب تطور المجتمع الجزائري نتيجة الاحتلال والاتصال الحضاري مع الدول الغربية مما أدى إلى أن تتشكل الثقافة الجزائرية المعاصرة تشكيلا فريدا معبرا عن الكينونة الجزائرية القديمة والحديثة.

يجب أن تقوم عملية اكتساب العناصر الشعبية ذات الطابع الأصيل - البعيد عن التشويه والتزييف - على أساس معرفة العادات والتقاليد؛ وسعة الإطلاع والاحتراف والتكامل بين كافة الأشكال التعبيرية.
ويكون هذا التكامل ممكنا بشرط مراعاة:

أولا:- فن أشكال التعابير:
1- إجراء البحوث النظرية والميدانية الجدية في مجال فن أشكال التعابير الأصيل ومراحل نشوئه ووضعه الحاضر؛ من أجل جمع ووصف وتصنيف الأشكال التعبيرية، انطلاقا من مبدأ كونها الجغرافي في الجزائر المعاصرة. وبذلك يتكشف تركيب الجزائر الإقليمي والسكاني الذي يتكون من العرب والأمازيغ من أجل المساهمة في الحفاظ على النشاط الفني التعبيري الشعبي وتراثه الثقافي.

2 - يجب أن تتبع البحوث النظرية، الممارسة الفعلية من أجل استيعاب الأشكال التعبيرية من جانب جماعات الممارسين، لأن نشاط هذه الجماعات سوف يساعد على إخراجها إلى الجمهور والمساهمة في الحفاظ عليها من الاندثار؛ وكذالك الحفاظ على جوهرها الشعبي الأصيل.

3 - الاستناد إلى الموروث الثقافي من خلال توظيف أشكال التعابير وغيرها من مفردات التراث، لكن بأدوات حديثة وعن طريق طرح قضايا معاصرة تتناول مفردات الراهن كما نعيشه الآن. تماما كما أن باستطاعتنا أن نتناول قضايا الراهن في ثوب تراثي.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

4 - أن يتم تناول القضايا المتعلقة بأشكال التعابير و
معاصر وبأدوات درامية حديثة، وكذلك انطلاقا من م
أساس تعزيز خصوصيتنا وانتمائنا الثقافي.

ثانيا:- فن الآيرادية، وعلى الرغم مما تزخر به الساحة المسرحية الآيرادية بتجارب مهمة حملت سمات ومقومات بقائها، أي أنها نَظَّرَت لمشروعها المسرحي، وكذلك قدمت تجارب عملية على خشبة المسرح، لتعلن عن وجودها، يجب مراعاة:
1- ضرورة السعي والعمل من أجل إيجاد خصوصية مسرحية آيرادية، ومن ذلك صنع شكل مسرحي أخر. لكن؛ ما هو السبيل للوصول إلى هذا الشكل المسرحي الجديد؟ وهل يستطيع هذا الشكل المسرحي المغاير أن يحمل سمات بقائه من جهة، واستمرار تواصلنا مع الآخر من جهة ثانية، وتتوفر فيه شروط ومقومات بقائه في الساحة المسرحية المحلية ومن ثم على الساحة العالمية؟ وعدم الهروب من التواصل الحضاري والمعرفي مع الأخر.

2- الحفاظ على ثوابت الثقافية الآيرادية الايجابية التي تراكمت عبر العصور، وتجمعت عبر تلاحق تاريخها وأزمنتها. ويتمظهر ذلك في الفنون الشعبية بكل تلويناتها الشفوية واللحنية والاستعراضية والفرجوية، هذه ثوابت امتلكت هيأتها عبر التاريخ كي تساير خصوصيات كل الجغرافيات الجزائرية، وتناسب الذهنية الجزائرية وفق تشكلاتها بمعاني هذه الثوابت وهي محملة بالقيم الدينية والأخلاقية والأعراف والوعي الجمعي.

يحمل المسرح - من بدايته في الثقافات القديمة، مرورا باليونان وبكل التجارب المسرحية إلى الآن - أسئلة وجودية لمواجهة الأسئلة الكبرى المرتبطة بكينونة الإنسان والمجتمع والمدينة والعالم... ومن هنا، أتساءل: ما هي المفاتيح المعرفية والتقنية التي يتحوّل بها هذا العرض/النص الآيرادي التراثي الخام إلى عمل معاصر بتبنيه أشكالا جديدة ؟

ينبغي أن يمتلك المخرج؛ الوعي الجمالي والفضاءات الجمالية. هذان المفتاحان يشكلان الأهمية الكبيرة في تحويل النص من منطقته التراثية إلى منطقة الحداثة.

وتكمن المفاتيح في عملية الاختراق؛ أي كيف يخترق البناء المسرحي لتأسيس بناء آخر بمعمار جديد. على أن يكون الانطلاق بإلغاء كل الحدود الكلاسيكية التي يتسم بها النص. فيكتب النص مرة ثانية، وليس المقصود هنا الكتابة الخطية وإنما المقصود كتابة الرؤية؛ أي كتابة جديدة بقراءة الفضاء بالسينوغرافيا وبالأداء.

ما هي المفاتيح المعرفية والتقنية التي يتحوّل بها هذا العرض/النص الآيرادي التراثي عندما تحوله اشتغاليا إلى الحداثة وتكون هناك قيم وعناوين إخراجية على المستوى النظري وعلى المستوى التطبيقي؟

للسؤال علاقة بمفهوم جوهري في النظرية التأصيلية وهو مفهوم " التجديد التأصيلي"، لأن التجديد لا يمكن أن يكون مفهوما ذا معنى إلا أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل ثقافة متكاملة متماسكة حية في أنفس أهلها، ثم لا يأتي التجديد إلا من متمكن النشأة في ثقافته، متمكن في لسانه ولغته، متذوق لما هو ناشئ فيه من آداب وفنون وتاريخ، مغروس تاريخه في تاريخها

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وفي عقائدها، في زمان قوتها وضعفها، ومع المتحد
كله إحساسا خاليا من الشوائب، ثم لا يكون التجديد ت
الكثيرة المتشابكة المعقدة التي تنطوي عليها هذه الثقافة، وبين رؤية جديدة نافذة، حين يلوح للمجدد طريق آخر يمكن سلوكه، من خلاله يستطيع أن يقطع تشابكا من ناحية ليصله من ناحية أخرى يجعله أكثر استقامة ووضوحا، وأن يحل عقدة من طرف ليربطها من طرف آخر ربطا يزيدها قوة ومتانة وسلاسة.

تضع هذه الصيغة، شروطا للمجدد التأصيلي، فهو يجب أن يكون متمكنا من الثقافة الحية المحلية، ومن لسان هذه الثقافة متذوقا لأدبها وفنها، منغرسا في تاريخها وعقيدتها.
ومعرفة طبيعة التجديد التي تتمثل في الحوار بين تفاصيل الثقافة وبين الرؤية الجديدة التي تأخذ بعين الاعتبار الحاجات الداخلية لهذه الثقافة وتطرح الحلول التي تنسجم مع البنية العامة لها.

يجب على الفنان التأصيلي أن يخوض تجربة فكرية وروحية هدفها العودة إلى استبطان المجتمع المحلي، من خلال انطلاقه من رؤية فلسفية للعالم؛ هي رؤية المجتمع المحلي بثوابتها الكبرى بعيدا عن الأشكال الفنية المستوردة وبغربة المضامين والمفاهيم العقائدية والاجتماعية والأخلاقية التي تهدد البنية الثقافية المحلية بالتفكك والتحلل.

نستخدم في المسرح الآيرادي، الذي جعل لكي يرى لا لكي يقرأ - إلى أقصى حد العناصر المرئية وينشئ ما سمي بـ«العرض الشامل» الذي يتعدى الحوار ويمتد على الضلال، والأضواء والأصوات، لأن الفضاء الآيرادي هو تلك الفرجة المحسوسة التي يجب أن تملأ بالفن والجمال. ولا لن يتمكن الفنان المسرحي أن يولد الجمال ويصنع الفرجة؛ إلا إذا تأمّل وتعمّق في التراث الخاص الذي ابتدعه الوجدان الشعبي في المنطقة، مهما كان هذا التراث بسيطا. ففي هذا التراث يمكن للكاتب المسرحي أن يجد كثيرا من المواد **الخام** الصالحة للصياغة الفنية.

بالنسبة لنا في المسرح الآيرادي، يتمثل البحث عن الفضاء المسرحي في الأمكنة المطابقة للعرض الآيرادي. وتتجسد هذه المطابقة في:
- فضاء المعمار الداخلي المغلق: مسرح العلبة، مسرح تدرت، مسرح المنصة والقاعة.
- الفضاءات المفتوحة: تجربة المسرح الدائري حين يجعل المشاهدين يحيطون بمساحة الأحداث كما فعل علولة في مسرحية الأجواد حين تعرض في الفضاء المفتوح.

فنحن في مسرحنا نطابق الأمكنة المسرحية مع عروضنا الآيرادية، ولا نتمرد أبدا على السائد والمألوف في بحثنا عن الفضاء الذي نمارس فيه إبداعنا. كما نطابق فضاءنا السينوغرافي المشكل لبيئة العرض وجماليته، الذي ندخل به من خارج الفضاء الآيرادي المفتوح بكل أنواعه إلى داخل مسرح العلبة الايطالي ثم نسافر به مرة أخرى إلى الخارج: الأمكنة المغايرة للمعمار المسرحي التقليدي والفضاء الآيرادي على السواء. ونقصد بالأمكنة المغايرة، الجامعات والثانويات والملاعب الرياضية والغابات والمخيمات والمستشفيات...

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

وعلى هذا الأساس، لا يعتبر بحثنا المتواصل عن ا
الآيرادي في عرضه الخام ولا عن الفضاء المؤسس
للعرض ينفصل عن المدينة أو القرية بما هي ائتلاف لأمكنة تتقاسمهما وظائف متعددة.

يعبر مسرحنا الآيرادي عن بأبعاده التاريخية والتراثية والفنية، وما قد يحمله من خلفيات، تحتمل اختلاف وتنوع القراءات لها حسب طبيعة المتلقي النفسية والفكرية والإنتمائية. لهذا تقتحم الآيرادية مجال النقد، وفضاء النص ومميزاته وخصائصه المختلفة ورموزه وخلفياته وأدواته الإجرائية، التي تضع الممارسة الفنية والمسرحية والأدبية في صيرورتها وسياقها التراثي والحداثي.

يجعلنا النقد أقرب من هذا المسرح، لأنه مجهود يؤكد صحة الإبداع، ويعطي لنا صورة حقيقية عن المنهج الذي تتم به قراءة هذا المسرح.

نوصي بضرورة الاعتناء الثقافة الآيرادية من الداخل والأخذ في الاعتبار أنها ثقافة ليست أحادية الجانب، بل إنها ثقافة مركبة بصورة تجعل من الخطأ التفكير في فصل أي طرف فيها عن الآخر، حيث أن أي طرف منها مكمل للآخر.

وتوسيعها إلى الدراسات والبحوث الأكاديمية في الكشف عن طبيعة الثقافة الآيرادية، وفتح المنابر والمؤسسات والمراكز والمهرجانات لبلورة هذه الثقافة ودفعا نحو الارتقاء.

بني سنوس في 12 جانفي1997
جماعة المسرح الآيرادي

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

دليل المقابلة

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

1- الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐ السن ☐

2- الحالة الاجتماعية: أعزب ☐ متزوج بأطفال ☐ متزوج بدون أطفال ☐

عددهم ☐

3- المستوى التعليمي: غير متعلم ☐ إبتدائي ☐ متوسط ☐
ثانوي ☐ جامعي ☐ ما بعد التدرج ☐

4- المهنة:

5- ماذا تعني بالنسبة لك كلمة " الناير"؟

6- ما هو أصلها؟

7- ماذا تعني بالنسبة إليك كلمة "آيراد"؟

8- ما هو أصلها؟

9- كيف نشأت هذه العادة؟

10- هل تمارس هذه العادة؟

11- ما هي الدوافع التي جعلتك تشارك في كرنفال "آيراد" ؟

12 - هل مشاركتك في كرنفال "آيراد" كان نتيجة لكونه: - وسيلة تعبير ☐
- طقس اجتماعي ☐
- وسيلة ترفيهية ☐

13 - منذ متى كانت مشاركتك الأولى في كرنفال "آيراد" ؟
- السن ☐
- الدور ☐

14 - ما هو نوع أول قناع شاركت به في كرنفال "آيراد" ؟ ☐
- آيراد أمقران ☐
- آيراد أمزيان ☐
- صاحب القلمونة ☐
- حامل بوص ☐

15 - قناع آخر، لأي حيوان وما هو دوره في كرنفال "آيراد" ؟

16 - هل شاركت مع لعابين الدارة، وما هي الآلة الموسيقية التي تحسن استعمالها ؟
- الدف ☐
- القلال ☐
- الناي ☐
- الغايطة ☐

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

17- هل لكرنفال "آيراد" علاقة باحتفالية "الناير"؟
18- كم يدوم كرنفال "آيراد" ولماذا؟
19- ما هو عدد المشاركين في كرنفال "آيراد"؟
20- لماذا ينطلق كرنفال "آيراد" من حمى الولي الصالح؟
21- من هم المقنعون وما دور كل واحد منهم؟
22- كم يبلغ سن المشاركين؟
23- ما هي الأغاني التي تردد في كرنفال "آيراد" وما تفسيراتها؟
24- ماذا يمثل "المقدم" في كرنفال "آيراد"؟
25- ماذا يعني بالنسبة إليك سقوط اللبؤة ؟
26- هل يمكن للمقنعين استخدام القوة أو العنف، ولماذا؟
27- هل عرف كرنفال "آيراد' بعض التجاوزات الأخلاقية من قبل المشاركين، كيف تم ذلك؟
28- لماذا تنتهي عروض الآيرادية بالعودة إلى حمى الولي الصالح؟
29- إلى أين توجه الأموال التي تجمع خلال كرنفال "آيراد"، وهل يعرف مصيرها؟
30-هل تتدخل السلطات في تحضيرات ومجريات كرنفال "آيراد"؟
31- لماذا تخلى البعض عن ممارسة كرنفال "آيراد"؟
32- ما مستقبل كرنفال "آيراد" في ضوء المتغيرات المحتلفة؟
33- هل تحب المسرح؟
33- هل لديك تجربة في فن المسرح؟

☐

- المسرح المدرسي
- المسرح الجامعي ☐
- المسرح الهاوي

34- ما هي الدوافع التي جعلتك تميل إلى المسرح؟

35- هل شاركت في الكتابة الجماعية لوحات من كرنفال "آيراد"؟
36-كيف كانت التجربة بالنسبة لك؟ إيجابية ☐ سلبية ☐ بدون تأثير ☐
36- هل كان التدوين وفق الكتابة الدراماتورجية؟
37- هل درست الدراماتورجية ؟ نعم ☐ لا ☐
إذا كان بنعم:
38- أين تمت هذه الدراسة؟
39- على يد من كانت؟
40- كم كانت مدة الدراسة؟

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

41- كيف كان تأثيرها على كتاباتك ؟
37- هل حاولت التأليف الشخصي لبعض لوحات كر
38- هل كان لقدراتك الخاصة دور في تطوير الآيرادية كفن مسرح؟

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المصادر و المراجع

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

القرآن الكريم

أولا: الكتب

I- باللغة العربية:

01	إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة / الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الأدب، الطبعة الأولى، بيروت 1981.
02	إدريس يوسف، نحو مسرح عربي، دار الوطن العربي، بيروت 1974.
03	إسماعيل سيد علي، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ومؤسسة المرجاح، الكويت2000.
04	برشيد عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985.
05	بلخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر 2003.
06	بن زيدان عبد الرحمن، قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات، مطابع أمبريال، سلا، المغرب، 1996.
07	بوكروح مخلوف،المسرح الجزائري ثلاثين سنة: مهام وأعباء ، منشورات التبيين، الجزائر 1995.
08	بوكروح مخلوف، الصحافة والمسرح: دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2002.
09	بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، منشورات آمال، الجزائر 1982.
10	بوكروح مخلوف، الاتصال الشفوي: كيف تنمي مهارات الأداء، مطبعة حسناوي مراد، الجزائر 2005.
11	بوكروح مخلوف، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر 2005.
12	مريم بوزيد، تراث السبيبة الاحتفالي، دار البرزخ للنشر والتوزيع، الجزائر،2001.
13	أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1928 - 1989، مطبوعات الجاحظية، الجزئر2003.
14	توفيق سعيد، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1983.
15	حبيب محمد حسين، منطق الطير في ثلاث تجارب مسرحية، صحيفة الزمان، لندن، عدد 09، جويلية 2000.
16	حجاجي أحمد شمس الدين، العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1987.
17	حجاجي أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، جزآن، دار الثقافة، القاهرة 1997.
18	حنفي حسن، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ط1، 1981، ص11.
19	الجابري محمد عابد، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ط1، 1982.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

20	جدري عبد الكريم، الفن المسرحي: إعداد ال الجزائر، بدون تاريخ.
21	جدري عبد الكريم، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الطبعة الأولى، الجزائر،2002.
22	الجراري عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، منشورات صوت مكناس، المغرب ج1، ط1،1992.
23	جلال زياد، مدخل إلى السمياء في المسرح، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، الطبعة الأولى، عمان 1992.
24	جوخدار محمد سعيد، مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر، دمشق، بدون تاريخ.
25	الحسين رشيد، الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط:1، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، 2000.
26	حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الطبعة الأولى، الجزائر 2002.
27	حكيم توفيق، قالبنا المسرحي، المطبعة النموذجية، القاهرة 1981.
28	حمادة ابراهيم ، طبيعة الدراما، دار المعارف المصرية، القاهرة 1977.
29	حمداوي مأمون، قصائد منكرة (بشريات أولى)، شعر شعبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران2001.
30	حمروش أحمد، المسرح من الكواليس، الكتاب الذهبي، منشورات روز اليوسف، القاهرة 1966.
31	خوري رئيف، التعريف في الأدب العربي، ج2، لجنة التأليف المدرسي، بيروت 1957
32	خشبة دريني، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة 1999.
33	خورشيد فاروق، الموروث الشعبي، دار الشروق، الطبعة الأولى، بغداد 1992.
34	الدسوقي عمر،المسرحية العربية، نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ.
35	رحومة محمد محمود، مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد 1990.
36	رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت1975.
37	رمضان محمد الصالح، الذكرى الأدبية لزيارة الفرقة المصرية دار الحديث تلمسان برئاسة نابغة المسرح العربي الأستاذ يوسف وهبي، مؤسسة العصر للمنشورات الإسلامية، وزارة الشؤون الدينية والأوقاف الجزائر، الطبعة الثانية 2003.
38	رمضان مصطفى، قضايا المسرح الاحتفالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1986.
39	رمضاني بوعلام، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر بدون تاريخ.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

40	الزبيري قيس، مسرح التغيير: مقالات في مذ بدون تاريخ.
41	زغلول سلام محمد، المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندرية، بدون تاريخ.
42	زلط أحمد، مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية وفنية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الإسكندرية 2000.
43	الزيات عبد الحليم، البناء الطبقي التنمية السياسية في المجتمع المصري، دار المعارف، القاهرة 1985
44	زيعور علي، مذاهب علم النفس، مدخل إلى علم النفس مع قراءات ونصوص، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت 1980.
45	سرحان سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار المعرفة، بيروت1970.
46	سرحان سمير، المسرح والتراث العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975 .
47	سلامة أحمد توفيق، برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، دار المعرفة، بيروت،2003.
48	سلامي عبد الرحمان، البناء التراثي في مسرح الجزائري، مطبوعات البرزخ، الجزائر 2001.
49	سلام أبو الحسن، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2004.
50	السملوطي نبيل، البناء الطبقي والتنمية السياسية: دراسة في علم الاجتماع السياسي، طبعة أولى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1978.
51	السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت1970.
52	شايف عكاشة، مدخل إلى علم النص المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1991.
53	شاوش بن رمضان محمد، باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، الديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1995.
54	شريف محمد، فن الإلقاء، أبو للو للنشر والتوزيع، القاهرة 1989.
55	الطاهر عبد الجليل، المجتمع الليبي، دراسات اجتماعية وأنثروبولوجية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1969
56	العبدري ابن الحاج، كتاب المدخل، (دون دار نشر)، 3 أجزاء، الجزء الأول القاهرة، 1320ه.
57	العالم محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت 1988.
58	عرسان علي عقلة: الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981.
59	عطية أسعد، الفكر الصليبي في ثقافتنا القومية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1979.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

60	عوزري عبد الواحد، المسرح في المغرب: البيضاء، ط1، 1998.
61	العشري فتحي، دقات المسرح، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1973.
62	عناني محمد، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، 1985.
63	عيد كمال، دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966.
64	غنيمي هلال محمد، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت 1975.
65	غنيمي هلال محمد، الأدب المقارن، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت 1983.
66	غنيمي هلال محمد، الرومانتيبكية، دار الثقافة ودار العودة، القاهرة 1973.
67	فرحات عمر محمد، فن المسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، 1981.
68	قاجة جمعة أحمد، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، بدون تاريخ.
69	قاديري مروان فاتح ، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، منشورات المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر2002، ص 15.
70	قباح محمد مصطفى، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2000.
71	القط عبد القادر، من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت 1998
72	قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1970.
73	لعلج أحمد الطيب ، اكتساب المادة التراثية للعنصر الفني في المسرح، منشورات صوت مكناس، المغرب، 1998.
74	الكغاط محمد ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1993.
75	الكغاط محمد ، المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب، ط1، 1996.
76	المسكيني الصغير، الثقافة الشعبية وفضاء الحلقة الدرامي أو مسرح الحلقة بالحي المحمدي، ندوة حول جوانب من الثقافة الشعبية بالدار البيضاء، كتاب مشترك، منشورات كلية الآداب عين الشق، جامعة الحسن الثاني، سلسلة الندوات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2001، ص51.
77	لويس مليكة، الديكور المسرحي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1975.
78	كرم جميل، قناع الآخر في المسرح العربي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1986.
79	مرسلي فلاح، الطقوسية في فكر الآخر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 1983.
80	المزوغي عمر، قراءات وتأملات في الثقافة الشعبية، دار الكتاب للإعلان والتوزيع والمطابع، ليبيا 1981.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

81	مصايف محمد، فصول في النقد الأدبي الجز والتوزيع، الجزائر 1972.
82	مصايف محمد، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979.
83	معلا محمد نديم، مقالات نقدية في العرض المسرحي، دار الفكر الجديد، بيروت 1990.
84	مغازي أحمد، التذوق الفني والفن الصحفي الحديث 1956- 1964، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1974.
85	المقريزي، كتاب الخطط، (دون دار نشر)،جزآن، الجزء الأول، القاهرة 1270هـ
86	مكاوي عبد الغفار، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1971.
87	منيعي حسن، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات صوت مكناس، المغرب 1974.
88	منيعي حسن ، المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1992.
89	نجم محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الطبعة الثانية، بيروت 1980.
90	الناضوري رشيد ، المغرب الكبير، دار النهضة العربية، بيروت ، 1981،ج1.
91	نقاش رجاء، في أضواء المسرح، دار المعارف، مصر1965.
92	نهاد صليحة، المسرح بين الغنى والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986.
93	نويهض عادل ، معجم أعلام الجزائر: من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية،بيروت، لبنان، 1983، ص 180.
94	نعمان نجم الدين منصور، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد الأردن 1999.
95	ونوس سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد، بيروت1988.
96	ياغي عبد الرحمن، في الجهود المسرحية (الإغريقية، الأوروبية، العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان بيروت، لطبعة الأولى، 1970.
97	يونس عبد الحميد، الحكاية الشعبية، دار آفاق عربية، كتاب الجيب، القاهرة 1989.
98	يونس عبد الحميد، خيال الظل، المكتبة الثقافية، سلسلة كتب تصدر عن الدار المصرية للتأليف والترجمة، عدد138، أوت 1967.

II- المترجمة إلى اللغة العربية :

99	إيليا كازان وروبرت هوايتد، لائحة مشروع لتأسيس مسرح الريبارتوار أو لنكولن، أكتوبر 1963، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة 1983.
100	آبيا أدولف، العمل الفني الحي، ترجمة: السيد سباعي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1987.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

101	آبيا أدولف، الممثل والفضاء والإضاءة والرس العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1986.
102	إجيه بيير، المسرح وقلق البشر، ترجمة: سامية أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1971.
103	أدموند ديستان وبن حجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين: عناصر من الثقافة الشعبية، تعريب حمداوي مأمون، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس2001.
104	أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة مصر 1967.
105	ألارديس نيكول، عالم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، القاهرة 1958.
106	بارت رولان: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا وحسين سحار، دار نوفال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1988.
107	باركر كليف، الألعاب المسرحية، ترجمة: منى سلام، أكاديمية الفنون، القاهرة 2003.
108	باربا أوجينيو ، أنتروبوليا المسرح، ترجمة: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1995.
109	بابليه دنيس، لقاء مع بيتر بروك، ترجمة: محمد سيف، مجلة البحرين الثقافية، عدد 37، المجلد 10، ديسمبر 2003.
110	بال ألفراد، بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين: دراسة تاريخية وأثرية، تقديم وتعريب: محمد مأمون حمداوي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2001.
111	باورز فبيون: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، مراجعة محمود خليل النحاس، منشورات دار الكتاب العربي لطباعة والنشر القاهرة مصر، الطبعة الأولى 1986.
112	بروك بيتر، الباب المفتوح، ترجمة: ناصر ونوس، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق 1999.
113	بروك بيتر، مقدمة كتاب جيرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة 1983.
114	بروك بيتر، خيوط الزمن ، سيرة شخصية، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة 2001.
115	بروك بيتر، المكان الخالي، ترجمة: سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 983م.
116	بروك بيتر، ليس هناك أسرار، ترجمة: غريب عوض، كتاب الصواري، الأيام للنشر، ط 1، مارس 1998.
117	بروك بيتر ، النقطة المتحولة: أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، الكويت، 1991.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

118	بروك بيتر، الشيطان هو الضجر، ترجمة: مح 43، مارس 2001.
119	بروك بيتر ، دهاء الملل، ترجمة: ناصر ونوس، مجلة المدى، العدد 43، 2004، ص 98.
120	بارو جون لوي ، أفكار عن المسرح، ترجمة أنور المشري، دار النهضة العربية، القاهرة 1980.
121	برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة ناصف جميل، عالم المعرفة، بيروت 1981.
122	بليزايتون كاترين، مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة: فايز قزن، مراجعة نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1997.
123	بنتلي ايريك: الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، لبنان1968.
124	بنتلي ايريك، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار لشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.
125	بوبوف ألكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شاكر شريف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق1976.
126	بولتون مارجوري، تشريح المسرحية، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت مكتبة الأنجلو، القاهرة 1987.
127	بولسلافسكي ريتشارد، فن المسرح، ترجمة: أنور المشري، دار النهضة العربية، القاهرة1975.
128	بيتروتشكا بوتشيفا ألكسندرا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفرابي، الطبعة الثانية، بيروت 1990.
129	بيري براد، حرفية المسرح، ترجمة: رأفت أخنوخ الدويري، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة مصر، 1962.
130	بيسك ليتز، الممثل وجسده، ترجمة: الحسين علي يحيى، أكاديمية الفنون القاهرة 1996.
131	تايروف ألكسندر ياكوفلافيتش: مقال حول قواعد التمثيل، ترجمة: كمال عيد، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966.
132	جاسنر جون، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة رشاد رشدي، الدار المصرية لتأليف والترجمة الطبعة الثانية، القاهرة 1967.
133	جراي رونالد، بريخت، ترجمة: نسيم محلى، مراجعة أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989.
134	جوردن كريج إدوارد، في الفن المسرحي، ترجمة: ديني خشبة، مراجعة علي فهمي، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية، القاهرة 1960.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

135	كوكالى بانيوت كونستانتان ، فن المسرح، تر. زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .
136	شانصوريل ليون، تاريخ المسرح، ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباظة، منشورات عويدات، بيروت 1960.
137	شيلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة:عرض لتاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة علي فهمي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، الجزء الأول، القاهرة، بدون تاريخ.
138	عزيزة محمد، الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، دار الهلال، القاهرة 1971.
139	علولة عبد القادر، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة جمال بن عربي، مراجعة جمال صدقي، منشورات دار الثقافة، وهران 1994.
140	غروتوفسكي. ج، نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة، 1983.
141	فارجاس لويس، المرشد إلى الفن المسرحي، ترجمة :أحمد سلامة محمد، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد والهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، بدون تاريخ.
142	فرج ألفرد، أضواء على المسرح الغربي، دار الهلال، الطبعة الثانية، القاهرة، 1988.
143	فروست أنتوني ورالف يارو، الارتجال في الدراما، ترجمة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون ، القاهرة1985.
144	فيشمان موريس، تدريب الممثل ترجمة: دريني خشبة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، بدون تاريخ.
145	فيوليتا راينوفا، المسرح والمتفرج، ترجمة: محمد عبد الرحمن الجبوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1991.
146	كاي نك ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الكتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 2، 1996.
147	كونراد كارتر، الإخراج المسرحي، ترجمة رأفت أخنوخ الدوري، مراجعة كامل يوسف، دار النهضة العربية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة 1962.
148	كوهن روبرت، مقدمة في التأثير الطاغي لفن التمثيل، ترجمة: سامي صلاح، أكاديمية الفنون، القاهرة 2003.
149	كير وولتر، عيوب التأليف المسرحي، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة 1983.
150	هجرتي راب ألكسندر، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
151	وليام لانغر، الموسوعة التاريخية، ترجمة: حلمي شعراوي، الجزء الأول، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة، 1998.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

152	مايرخولد فسيفولد، في الفن المسرحي، جزآن الطبعة الأولى، بيروت1979.
153	ميليت فرد ب. وجيرالد بنتلي ايدس، فن المسرحية، ترجمة: صديقي حطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت بدون تاريخ.
154	مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت مكتبة الأنجلو، القاهرة 1987.
155	هيلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994.
156	ويليه جون ، المتعة التراثية في مسرح بريخت، ترجمة: أنور المشري، دار النهضة العربية، القاهرة 1980.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

III- باللغة الفرنسية:

	tenant, Paris, Gallimard1964.
158	ALLALOU (Ali Sellali) : l'aurore du théâtre algérien (1926- 1932) cahiers du cdsh, université d'Oran 1982
159	Alloula Abdelkader, descriptif de la région de khémis béni- snous : les - origines d'ayred, fascicule du théâtre régional d'Oran 1983
160	ARTAUD ANTONIN, le théâtre et son double idées / Gallimard paris, 1972.
161	BASSET RENE, mille et un contes, Récits Et Légendes Arabes 1er - Volume Editions, José Corti, Collection, Rien De Commun, Paris 2005.
162	BASSET RENE, Nedromah et les traras, Paris, Leroux, 1901.
163	Barba Eugenio / Nicola Savares, Anatomie De L'acteur, Un Dictionnaire D'anthropologie Théâtrale, Ed, Bouffonneries Contrastes 1986.
164	BEL ALFRED, quelques rites en usage chez les musulmans maghrébins pour obtenir la pluie, école des lettres, Alger (s d) .
165	BALANDIER .G, l'anthropologie politique, ed .PUF, Paris, 1967.
166	BARRAULT Jean Louis, nouvelles réflexions sur le théâtre Flammarion, Paris 1959.
167	BENACHOUR Bouziane, le théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour, éditions Dar el Gharb, Oran 2003.
168	BENHADJI SERRADJ, le retour du printemps, institut des belles lettres et des arts (IBLA) 14, Tunis 1950.
169	BENHADJI SERRADJ, les fêtes d'Ennayer au béni – snous, institut des belles lettres et des arts (IBLA) 13, Tunis 1951.
170	BENHADJI SERRADJ, Hiver chez les paysans de Beni – snous, institut des belles lettres et des arts (IBLA) 13, Tunis 1951.
171	BRECHT BERTOLD, l'art du comédien, l'arche éditeur, paris, 2003
172	BROOK PETER, l'espace vide, traduit par : Christienne Estienne et Frank Fayolle, édition seuil, paris 1977.
173	MONIQUE BORIE - ANTONIN ARTAUD: Le Théâtre Et Le Retour Edit Gallimard 1989.‹Aux Sources (Une Approche Anthropologique).
174	BOUZAR NADIA KASBADJI, l'émergence artistique algérienne au XX^{ème} siècle – musique et théâtre – OPU 1988.
175	j.Canal, monographie de l'arrondissement de Tlemcen, 2ème partie, bulletin de la société de géographie de la province d'Oran I.XI.1891.
176	Corvin Michel, encyclopédie du théâtre, bordas, paris 1991
177	DIDEROT DENIS, paradoxe sur le comédien, Garnier Flammarion, paris 1967.
178	DIENESCH MARIE ELISABETH, jeu dramatique et éducation, les dossiers de serves, CUIP Lyon, n°02, 1977
179	DJEDRI ABDELKRIM, les origines du théâtre algérien, traduit de l'arabe

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

	blications de l'union des écrivains algériens,
180	Doutte Edmont, magie et religion dans l'Afrique du nord, édition Adolphe Jourdain, Alger 1908.
181	D'ESTAING EDMOND, Fêtes et Coutumes Saisonnières chez les Beni-snous, in revue africaine, t.50 .1906.
182	D'ESTAING EDMOND, L'Ennayer chez les Beni-Snous, dans la revue africaine, T49 1er trimestre1905.
183	DUMAZEDIER JOFFRE, vers une civilisation du loisir, édition du seuil, Paris, 1962.
184	GIRAUDON RENE, démence et mort du théâtre : faut il dire adieu au théâtre ? Collection mutations, orientations, Casterman poche, 1971.
185	GOUHIER HENRI - ANTONIN ARTAUD, l'essence du théâtre, librairie philosophique, J.Vrin 1974.
186	GUILOINEAU JEAN, Le théâtre, librairie Larousse Paris 1984.
187	GUY BAISSE ET JEAN BODIN, maquillages et perruques au théâtre, ed, librairie théâtrale paris 1954..
188	HELENE HACHARD, la danse, librairie Larousse paris, 1977.
189	HUBERT MARIE- CLAUDE, le théâtre, édition Armand colin, collection cursus paris 1988.
190	IONESCO EUGENE, notes et contre- notes, paris, gallimard1962.
191	IONESCO EUGENE, entretien (par c. bonnefois), paris, belfond1966.
192	IONESCO EUGENE, théâtre et antithéâtre, in cahiers des saisons, n°2, oct.1955.
193	JEANNOT JACQUES et VEINSTEIN ANDRE, la mise en scène des œuvres du passe, éditions du centre national de la recherche scientifique, paris 1957.
194	KALI MOHAMED, théâtre algérien la fin d'un malentendu, les éditions du ministère de la culture, Alger, 2005.
195	LANDAU JACOB, études sur le théâtre et le cinéma arabes, Maisonneuve et Larose paris, 1978.
196	MAUSS MARCEL, Essai sur le don, ed, Payot, Paris, 1943.
197	MERCIER .G, le Chaouia de l'Aurès, Paris, le roux ,1896 .
198	MIRCEA ELIADE, La Nostalgie Des Origine, Edit Gallimard, 1971.
199	MEYERHOLD, le théâtre théâtral, Paris, Gallimard 1963.
200	MEYERHOLD, dans le théâtre, éditions e.braun, New York 1969.
201	MEYERHOLD, écrits sur le théâtre, Lausanne, la cite 1973 – 1975.
202	MOULIERAS AUGUSTE, Islam maghrébin contemporain, Shinar, Paris, 1983.
203	MOSTEFA ABDERRAHMANE et BENCHEHIDA MANSOUR, kaki le dramaturge de l'essentiel, éditions alpha, Alger, 2006.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

	à l'épreuve de la scène contemporaine, , paris 1986.
205	PAVIS PATRICE, voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception presse universitaire de Lille, 1985.
206	PIGMARE ROBERT, histoire du théâtre, pup, paris 1977.
207	SARIDJ MOHAMED, Verveine Fanée, éditions Dar el Gharb, Oran 2001
208	SERVIER JEAN, les berbères, PUF, Paris 1994.
209	STANISLAVSKI CONSTANTIN, formation de l'acteur, Pygmation, Gérard Watelet, France 2004.
210	SURGERS ANNE, scénographies du théâtre occidental, Nathan, paris, 2000.
211	TOUCHARD PIERRE AIME, l'amateur de théâtre ou la règle du jeu, éditions du Seuil, paris 1954.
212	UBERSFELD ANNE, L'école du spectateur, Editions Sociales, Paris 1970.
213	UBERSFELD ANNE, lire le théâtre, édition sociale, 1970.
214	VILAR JEAN, de la tradition théâtrale, paris, l'arche 1955, réédition, idées nrf 1963.
215	VILLIERS ANDRE, l'art du comédien, que sais- je ? Presses universitaires de France N° 600, 1982.
216	VEINSTEIN ANDRE - DUVIGNAUD JEAN, le théâtre, librairie Larousse, Paris 1976.
217	Max weber, Economie et société, T1, librairie PLON, 1995.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثانيا: القواميس والمعاجم:

I - باللغة العربية :

218	غيث محمد عاطف، قاموس علم الاجتماع'، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979.
219	جون غاسنر وإدوارد كون، قاموس المسرح : مختارات من قاموس المسرح العالمي، ترجمة وتقديم: مؤنس النجار مراجعة: رشاد بيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 1976
220	ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت 1997.
221	حمادة إبراهيم، المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة 1994.

II- باللغة الفرنسية:

222	PAVIS PATRICE, dictionnaire du théâtre (termes et concepts de l'analyse théâtrale) éditions sociales, paris 1980.
223	DALLET. J.M, Dictionnaire Du Dialecte Kabyle : Yennayer, A. Jourdan, Alger 1913.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ثالثا: الدوريات والمجلات:

- مجلة فصول:

224	سامية أحمد أسعد، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة 1983
225	فيرال جوزيت، المسرحانية، ترجمة: صالح راشد، مجلة فصول، القاهرة مصر المجلد 14، العدد الأول مارس 1956.

- منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي:

226	آسلن مارتن، مجال الدراما، ترجمة: السيد سباعي، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وزارة الثقافة المصرية،دورة 1992.
227	باتريس بافيس، المسرح في مفترق طرق الثقافة، ترجمة: سباعي السيد، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وزارة الثقافة المصرية،دورة 1993.
228	سفيلد آن هيبر، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وزارة الثقافة المصرية،دورة 1994.
229	سلفيد آن هبير، مدرسة المتفرج ، ترجمة: حمادة براهيم وسهير جمال، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وزارة الثقافة المصرية، دورة 1994.
230	بلحاج خالد، مسرح البليري: رؤى إبداعية، مطبوعات المهرجان الوطني للمسرح التجريبي، الدورة الأولى قسنطينة مارس 2002 .

- عالم المعرفة:

231	عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، عدد267 ، أوت 2001.
232	علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، عدد247، أوت 1999.
233	جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد مراجعة: محمد عناني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت،عدد 258 جويلية 2000.
234	عفيفي بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عدد 12، الطبعة الثانية، فبراير 1971.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- الموسوعة الصغيرة:

235	الأعرجي محمد حسين، فن التمثيل عند العرب، الموسوعة الصغيرة، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر الجمهورية العراقية، دار حرية للطباعة بغداد العدد 27، 1978.
236	الخوري لطفي، في التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر الجمهورية العراقية، دار حرية للطباعة بغداد العدد40، 1979.
237	السلاوي محمد أديب، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، الموسوعة الصغيرة، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر الجمهورية العراقية، دار حرية للطباعة بغداد رقم 134، 1983.

- مجلة أقلام:

238	بوكروح مخلوف، مدخل إلى المسرح الجزائري: المسرح الجزائري في رحلة بحث عن مؤلف، مجلة أقلام، مجلة تعنى بالأدب الحديث تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد عدد خاص: المسرح العربي، أكتوبر 1980.
239	عبد الرحمن بن زيدان، الطيب الصدّيقي والاحتفالية، مجلة أقلام، 1976، عدد 5، 1981.

- مجلة الفنون الشعبية:

240	كمال الدين حسين، دراسة تطبيقية في مسرح نجيب سرور، مجلة الفنون الشعبية العدد 23 القاهرة 1988.

- مجلة المسرح:

241	رشاد رشدي، البناء الدرامي، مجلة المسرح، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم و وزارة المصرية الثقافة العدد 26، فبراير 1966.
242	يوجين يونسكو، الكاتب ومشكلاته، مجلة المسرح، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم و وزارة المصرية الثقافة عدد 26، فبراير 1966.
243	العيوطي أمين، بريخت : عن العرض الملحمي، مجلة المسرح، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم و وزارة المصرية الثقافة عدد 26، فبراير العدد 1966.
244	رشدي رشاد، البناء الدرامي عند تشيكوف، مجلة المسرح، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم و وزارة المصرية الثقافة عدد 29، ماي1966 .
245	تيمور محمود، بواكير المسرح العربي، مجلة المسرح، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم و وزارة المصرية الثقافة عدد 29، ماي 1966.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

246	البارودي عبد الفتاح، تجاربنا في الموسيقى الـ تصدر عن مسرح الحكيم و وزارة المصرية ا

- جريدة العلم:

247	مصطفى رمضان، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، جريدة العلم، الملحق الثقافي عدد: 06 أبريل 1991.

- مجلة البيان:

248	عبد الكريم برشيد، أوراق من تجربتي المسرحية: الورقة الأولى، مجلة البيان الكويتية عدد 205، 1983.

مجلة الحرية:

249	مسكين محمد، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، **مجلة الحرية بيروت لبنان**، عدد 237، سنة 1987

- مجلة الهلال:

250	المسرح من سارة برنار وعزيز عيد إلى مسرح الجيب والغضب، مجلة الهلال، مجلة شهرية تصدر عن دار الهلال، عدد 8 سنة 1973.
251	الراعي علي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ، مجلة الهلال، عدد 248، سبتمبر1971.

- سلسلة الدراسات النقدية:

252	مصطفى رمضان، الاحتفالية في أفق التسعينيات إلى كتابات على هامش البيانات، سلسلة الدراسات النقدية، عدد 09، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،1999.
253	عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية، عدد 05، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، 2000
254	عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات، الاحتفالية إلى أين؟ سلسلة الدراسات النقدية، عدد 07، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

- سلسلة شراع:

255	منيعي حسن، المسرح .. مرة أخرى، سلسلة شراع، عدد 49، الدار البيضاء، المغرب 15 فبراير1999

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

- مجلة آفاق عربية:

256	عوزري عبد الواحد، مسرح بيتر بروك بين تعايش الأضداد وتمازج الثقافات، مجلة آفاق عربية، بغداد، عدد 12، 1986.

- مجلة فضاءات مسرحية:

257	البياتي قاسم، بيتر بروك والبحث عن الحقيقة الإنسانية، مجلة فضاءات مسرحية، العدد 5 / 6، 1986.

- ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي:

258	عيد محمد السيد ، الاحتفالية في المسرح الاحتفالي، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، وزارة الثقافة، مصر 1994.

رابعا: الدراسات الجامعية:

259	إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، سنة 2004.
260	الاطلاش عبدالله، التراث الشعبي في مسرح علولة: الثلاثية - الأقوال، الأجواد، اللثام نموذجا، رسالة ماجستير، معهد الثقافة الشعبية جامعة تلمسان 2001.
261	بوزادي فتيحة، التراث والمسرح في المغرب العربي، رسالة ماجستير، معهد الثقافة الشعبية جامعة تلمسان 1992.
262	منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في مسرح علولة: دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، رسالة ماجستير، معهد الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2002.
263	زيزي عباس، آيراد: دراسة إثنوغرافية وسوسيو سياسية، مذكرة شهادة ليسانس، إشراف الأستاذ بن عمر بلخير، معهد علم الاجتماع، دائرة علم الاجتماع السياسي، جامعة وهران، السنة الجامعية 1998-1999.

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

خامسا: المسرحيات والآيراديات:

264	برشيد عبد الكريم، عطيل والخيل والبارود، 1981.
265	عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1983.
266	علولة عبد القادر، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، الجزائر 1997.
267	مسكين محمد، تراجيديا السيف الخشبي، دار الستوكي، الدار البيضاء، 1983.
268	عبدون علي، آيرادية بولولو أو الخشبة المخفية، كراريس الأقنعة، الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية، جوان 2003
269	بلود عثمان، آيرادية أهان، كراريس الأقنعة كراريس الأقنعة، الأوراق الثالثة، جمعية الذاكرة السنوسي، سبتمبر 2003

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

محتويات الملاح

الملحق	المادة	الصفحة
خرائط		278
خريطة ولاية تلمسان	نموذج	279
خريطة منطقة بني سنوس بولاية تلمسان	نموذج	280
نماذج تخطيطية		281
المسرح الإيطالي	نموذج	282
مناطق الخشبة الإيطالية	نموذج	283
نقطة النظر	نموذج	284
الخطوط الوهمية	نموذج	285
الفضاءات المسرحية الإيطالية	نموذج	287
الارتفاعات	نموذج	288
الفضاء الآيرادي العام	نموذج	289
الآيرادي الضيق الفضاء	نموذج	290
فضاء تدرت	نموذج	291
مساحة العرض الأساسية وتقسيماتها في مسرح آيراد	نموذج	292
المساحة العرض المركزية وتقسيماتها في مسرح آيراد	نموذج	293
المساحة الوسطى و تقسيماتها في مسرح آيراد	نموذج	294
فضاء الكواليس في مسرح آيراد	نموذج	295
استخدام الكواليس في مسرح آيراد	نموذج	296
الخطوط الوهمية الإخراجية في مسرح آيراد	نموذج	297
الخطوط الفاصلة في مسرح آيراد	نموذج	298
حدود الممارس في مسرح آيراد	نموذج	299
جدول بأهم الآيراديات المسرحية	جدول	300
نماذج معمارية مسرحية		302
كوميديا دي لارتي	تخطيط	323
المسرح الإيليزابيتي	تخطيط	305
المسرح الإغريقي	تخطيط	307
مخطط مسرح النو	تخطيط	309
المسرح الروماني	تخطيط	311
صور		313
صور العرض الخام		314
ارتجالية " الحراز" للأستاذ عبد العزيز محبوب	صور	315
آيرادية السوق	صور	316
قناع آيراد	صور	317
آيراد أمقران	صور	318
صاحب القلمونة	صور	319
مجموعة لعابين الدارة	صور	320

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

نماذج مختلفة عن الأقنعة الآيرادية		
الكركور		
صور العرض الأريسطوطيليسي		323
الحركة المرسومة في آيراديةأهَانْ : عملية الإدارة الفنية والإخراج المسرحي	صور	324
الحركة المرسومة لمجموعة لعابين الدارة	صور	325
أدائية الولادة ومسرح الظل	صور	326
التهريج الآيرادي	صور	327
عملية تنظيم المجاميع	صور	328
لجنة تحكيم آيراد داخل آيراد	صور	329
لوحات استعراضية	صور	330
مولودة أهان...	صور	331
أهان العرض الآخر	صور	332
التوظيب الموسيقي	صور	333
من الفضاءات الآيرادية العامة	صور	324
المدونة		336
آيراد التص الأصلي	نص	336
آيرادية أهان	نص	354
آيرادية الخشبة المخفية	نص	386
بيانات آيرادية		400
البيان التوجيهي	نص	401
البيان الفني	نص	403
دليل المقابلة	نموذج	412

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

محتويات البحـ

التبويب	المحتوى	
	مقدمة	05
أولا	الإطار المنهجي للبحث	07
1	أهداف البحث وأهميته	07
2	أسباب اختيار الموضوع	10
3	إشكالية البحث	10
4	فرضيات البحث	10
5	منهجية البحث	12
6	الدراسات السابقة	13
7	البحث الميداني وأدواته	13
8	تحديد مصطلحات البحث	13
9	الصعوبات	15
ثانيا	الإطار التطبيقي وعرض وتقديم المدونة	16
	تمهيد عام	18
الباب الأول	الظاهرة الاحتفالية الآيرادية	23
الفصل الأول	المادة الخام للاحتفالية الآيرادية	26
المبحث الأول	الممارسات الآيرادية	28
المطلب الأول	سوسيولوجية المجتمع السنوسي	29
أولا	الدراسة الطبيعية	30
ثانيا	الممارسات التراثية	34
المطلب الثاني	الاحتفاليات الآيرادية	48
أولا	احتفالية الشاخ	48
ثانيا	احتفالية حمار الكرموس	48
ثالثا	احتفالية آيراد	49
المبحث الثاني	فرضيات دراسة أصل الآيرادية	51
المطلب الأول	فرضيات المدرسة الفرنسية الأنتروبولوجية	54
أولا	فرضية أوغيست موليرا	56
ثانيا	فرضية أدموند داستان	56
المطلب الثاني	الفرضيات التاريخية والموسمية	58
أولا	الفرضية التاريخية	58
ثانيا	الفرضية الموسمية	60
ثالثا	رأي شخصي	60
الفصل الثاني	الجغرافية الزمنية الآيرادية	62
المبحث الأول	المجريات الآيرادية	64
المطلب الأول	تحضير مجريات الآيرادية	65

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

أولا	الترتيبات الأولية	
ثانيا	الآيرادية الصغرى وشعائر المرور	
المطلب الثاني	آيراد اليوم الكبير (ثامغرا)	71
أولا	شخصيات العائلة الآيرادية	73
ثانيا	شخصيات القوى المختلفة	74
ثالثا	شخصيات بناء العرض	75
المبحث الثاني	دراسة العرض الآيرادي	77
المطلب الأول	تحليل بناء النص/ العرض الآيرادي المؤسس	78
أولا	الاستهلال الآيرادي	78
ثانيا	التهيئة الآيرادية	78
ثالثا	المواضيع الآيرادية	85
المطلب الثاني	دراسة سوسيو سياسية لظاهرة آيراد الاحتفالية	98
أولا	السلطات الآيرادية وأنواعها	98
ثانيا	الوظائف الآيرادية وأنواعها	106
ثالثا	كرنفال آيراد واقع اجتماعي شامل	114
الفصل الثالث	النص المسرحي الآيرادي، أسسه وأصوله الثقافية والتاريخية	118
المبحث الأول	العرض المسرحي الآيرادي عوامل نشأته وأسسه	120
المطلب الأول	مفهوم الاستعانة بالذخيرة التراثية	123
أولا	الاستعانة بالذخيرة الاحتفالية	123
ثانيا	الاستعانة بالمادة التراثية	131
المطلب الثاني	عوامل الممارسة الطقوسية	132
أولا	الممارسات "ما قبل المسرحية"	132
ثانيا	ظواهر الفرجة الشعبية	135
المطلب الثالث	الذخيرة المسرحية الجزائرية	136
أولا	الطقوس الاحتفالية الجزائرية والفكر الاستعماري	137
ثانيا	تأصيل الفعل الاحتفالي الجزائري	141
المبحث الثاني	التأسيس للمسرح الآيرادي	146
المطلب الأول	التنظير للمسرح الآيرادي	184
أولا	البيان التوجيهي	149
ثانيا	البيان الفني	152
المطلب الثاني	التأريد المسرحي	155
أولا	لماذا التأسيس للمسرح الآيرادي؟	157
ثانيا	الحفاظ روح الأشكال التعبيرية	159
المطلب الثالث	جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الآيرادي	161
أولا	جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الآيرادي	161
ثانيا	المبادئ الأساسية لجمعية الذاكرة السنوسية	163
المبحث الثالث	المميزات الفنية والجمالية للنص المسرحي الآيرادي	166

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول	الكتابة للمسرح الآيرادي	183
المطلب الثاني	المميزات الفنية للنص الآيرادي	187
المطلب الثالث	المميزات الجمالية للنص الآيرادي	190
الباب الثاني	الحركة المرسومة في الأعمال الآيرادية	191
فصل تمهيدي	الآيراديات نسب واحد	195
أولا	المقومات الآيرادية المؤسسة	198
ثانيا	العمل آيرادي من خلال مخابر ورشة البحث المسرحي	200
ثالثا	نموذج تطبيقي لإعداد الممثل في ورشة البحث المسرحي	202
الفصل الأول	آيراديةأهّانْ : دراسة تحليلية	203
المبحث الأول	البناء المسرحي لآيراديةأهَّانْ	204
المطلب الأول	البناء الدرامي لآيراديةآهَّ ًانْ	207
أولا	التوجيهات التأليفية في آيرادية أهان	209
ثانيا	بناء الشخصيات المسرحية في آيرادية أهان	209
المطلب الثاني	البناء الرمزي واللغوي في آيراديةأهَّانْ	213
أولا	البناء الرمزي في آيرادية أهان	219
ثانيا	البناء اللغوي في آيرادية أهان	221
المبحث الثاني	البناء الركحي لآيراديةأهّانْ	221
المطلب الأول	آيرادية أهان بين توظيف الطراز المسرحي والآيرادي	223
أولا	توظيف الطراز المسرحي	225
ثانيا	الفضاء المسرحي بين الدرامية والاحتفالية الآيرادية	231
ثالثا	توظيف الطراز الآيرادي فيأهَّانْ	231
المطلب الثاني	الآليات السينوغرافية في آيرادية أهّان	233
أولا	هرمونية تنسيق الفضاء	240
ثانيا	آليات بناء الحالة في آيرادية أهّان	242
الفصل الثاني	آيرادية الخشبة المخفية	243
المبحث الأول	البناء المسرحي في آيرادية الخشبة المخفية	243
المطلب الأول	البناء الدرامي في آيرادية الخشبة المخفية	243
أولا	مضمون آيرادية الخشبة المخفية	246
ثانيا	توظيف تقنيات تقسيم اللوحات الدرامية	254
المطلب الثاني	تجليات تقنية المسرح داخل المسرح	254
أولا	التدريب والسينوغرافيا	254
ثانيا	الاستهلال	255
ثالثا	القناع	255
رابعا	التقمص	255
خامسا	توزيع الأدوار	256
سادسا	حل العقدة	257
المبحث الثاني	المقومات الآيرادية الأصلية في الخشبة المخفية	

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

المطلب الأول	الشخصيات الآيرادية	
المطلب الثاني	الأغاني الآيرادية	
أولا	الأغاني الآيرادية	262
ثانيا	الأغاني التراثية	262
ثالثا	الأدعية الآيرادية	262
رابعا	النصائح الآيرادية السنوية	262
خامسا	رقصة الولادة	262
سادسا	الإخلال المقصود بالمقومات الآيرادية	262
المطلب الثالث	آيرادية الخشبة المخفية وكسر الإيهام	263
أولا	كسر الحائط الرابع	263
ثانيا	الفضاء المسرحي في آيرادية "الخشبة المخفية"	264
ثالثا	الحوار الدرامي في آيرادية الخشبة المخفية	266
	خاتمة	270
	الملاحق	277
	المصادر والمراجع	416
	محتويات الملاحق	435
	محتويات البحث	437

PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features

ملخص:

يحتفل سنويا بمنطقة بني سنوس بالناير. تنقسم كلمة يناير
اليوم الأول. وأيار وتعني السنة الجديدة، حيث يجري كرنفال آيراد
يكون دخول شهر يناير متوازيا مع حملات حصاد المحاصيل الزرا

تمثل احتفالية كرنفال آيراد الظاهرة الاحتفالية الاستثنائية لدى سكان بني سنوس.
لقد لاحظت في كرنفال آيراد، قابلية عناصره الفنية من لعب وحركة وإيماءة وقناع، الانتقال والسفر إلى الركح المسرحي الأريسطوطيليسي، وتحويل خامات عروضه إلى فن من الفنون الدرامية.

الكلمات المفتاحية:
المسرح – القابلية للمسرحة – الأدرمة- الاحتفالية – كرنفال- عروض- تراث- الظاهرة المسرحية- مماثلات

Résumé:

Dans la contrée des béni- snous, sont célébrées chaque année les festivités de Yennayer berbère: Yen : signifie le premier jour et ayer : nouvelle année, chapeauté par le carnaval d'Ayred (lion). Il s'agit de la célébration de la saison agraire berbère. Donc ennayer marque un passage entre la compagne de fenaison agraire et l'avènement de l'année nouvelle berbère.

Mais le seul phénomène culturel spécifique demeure dans la manière d'organisation et la démarche messagère contenue dans le rôle même de la dramaturgie du carnaval d'Ayred à béni-snous.

Pour schématiser donc le carnaval d'Ayred, j'ai constaté une analogie déontologique entre le jeu, la plasticité, le gestuel, le masque... dans l'Ayred, et le jeu théâtral proprement dit dans la scène aristotélicienne.

Mots clefs :
Théâtre- théâtralisation- dramatisation- festivité- carnaval- spectacles patrimoine- Phénomène théâtral- simulation.

Summarize:

In the contee of Beni –Snous, every year the Yennayer is celebrated: Yen means: the first day and ayer: New Year, under the cover of ayred carnival (Lyon). It represents the celebration of the new barbarian agricultural season. So that the ennayer event marks both the agricultural season and new barbarian year.

But the only cultural phenomenon in the ayred carnival celebration lies in the manner of its organisation and the content of its dramaturgies messages, in the Beni –Snous area.