

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

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

رسالة لنيل الدكتوراه في الثقافة الشعبية

فرع الفنون الشعبية

بعنوان:

مسرح أيراد الاحتفالي: آليات الحركة المرسومة

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد سعدي

إعداد الطالب:

عبد الكريم بن عيسى

لجنة المناقشة:

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

السنة الجامعية 2008-2009

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فَتَعَلَىٰ اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ وَلَا تَعْجَلْ بِالْقُرْآنِ مِنْ قَبْلِ أَنْ يُقْضَىٰ إِلَيْكَ وَحْيُهُ وَقُل رَّبِّ
زِدْنِي عِلْمًا ﴿١١٤﴾

سورة طه الآية 114

إهداء

إلى روح أبي الشهيد الطاهرة. . وأصالة والدتي

إلى الإنسانية النبيلة . . زوجتي

إلى ابنتي الغاليتين. . هيام حفصة و مروة الرّميساء

إلى من أسهم في دفع تطور المسرح ...

إلى الذين يفتنون حياتهم من أجل المسرح...

أهدي هذا العمل

عبد الكريم بن عيسى

شكر و تقدير

رَبِّ أَوْزَعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ
صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴿١٩﴾

سورة النمل آية 19

امتناني الكبير إلى الأستاذ المشرف أ.د. محمد سعدي ...
إلى كل من كان لي عوناً في تحقيق هذا العمل.

مقدمة

أولاً:- الإطار المنهجي للبحث.
ثانياً:- الإطار التطبيقي للبحث: عرض وتقديم المدونة.

يقود البحث عن الظاهرة الأيرادية بني سنوس تلمسان، إلى تحليل المجتمع السنوسي المحلي، والذي يستمد مفاهيمه الأساسية من الدراسات الأنثروبولوجية، والتصور الفكري للبناء الاجتماعي والسياسي للمجتمع الممارس لهذه الظاهرة إلى جانب الإطار التاريخي لـ«أيراد» وخصائصه الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

تنزع مثل هذه الدراسة الغموض عن بعض الممارسات والطقوس، خاصة وأن الدراسات الأنثروبولوجية التي قام بها الباحثون الأوروبيون¹ 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 كوسيلة 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 لا بد من استعادتها والاستفادة منها لإبداع يقظة فنية.

تمخض الفن المسرحي - باعتباره صنفا من تلك المكتسبات - 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 بريخت** 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.

يدعو **برتولد بريخت** إلى إبداع مسرح غير أريستوطيلسي، مسرح ملحمي théâtre 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 الأريستوطيلسية.

¹ - مثل:

- Alfred Bel, quelques rites en usage chez les musulmans maghrébins pour obtenir la pluie, école des lettres, Alger (s d)
- Edmont D'Estaing :
 - Fêtes et Coutumes Saisonnières chez les Beni- snous, in revue africaine, t.50, 1906.
 - L'Ennayer chez les Beni-Snous, dans la revue africaine, T49 1^{er} trimestre 1905
- G. Mercier, le Chaouia de l'Aurès, Paris, le roux ,1896 .
- Auguste Moulieras, Islam maghrébin contemporain, Shinar, Paris, 1983
- Edmont Douthe, magie et religion dans l'Afrique du nord, édition Adolphe Jourdain, Alger 1908

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 لا بد أن تكون مغرية، 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 تعترى 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 أنغفل 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 Alienation. لكن استعمال برتولد بريخت للاصطلاح لا يعني سوى صنع التغريب و«الصورة المغربية هي الصورة التي تسمح بالتعرف على الشيء لكن تجعله يبدو في ذات الوقت غريبا.»⁵

يعتبر الاغتراب من التراث الملحمي والاحتفالي إلى جانب « التعبير الجسدي والشفوي وسيلة تساعد الممثل على عرض العلاقات الاجتماعية القائمة في عصره أو من خلال استدعائه للمورثات، حتى يتمكن الجمهور من إنتاج مسلك يحلل المعطيات المعروضة عليه، وعلى العموم إنه يستعين بالحركة والصوت ومكونات هذا التراث ليفتح سبل نمو مواقف الشخصية الاجتماعية والتاريخية بطريقة إبداعية»⁶ حتى يقدم

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، القاهرة، 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 جاري، بريخت، ترجمة: نسيم مجلى، مراجعة أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972، ص 81.
6 - أحمد توفيق سلامة، برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، المرجع السابق، ص 76.

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 والأنثروبولوجي 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 فطرية، 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. »¹

يروى بيتر بروك قصصاً وتجارب تقضي 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 بالتوضيح بتدريباتهم واجتهاداتهم. »²

يشرح هذه النظرة من خلال سرده القصص وال نوادر 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 وتشخوف.

استخدم بروك في مسرحه أفكاراً متنوعة مستفيدةً من مرجعيات كثيرة منها اليوغا والتأثيرات المغناطيسية، واهتم بثقافة شرق آسيا الغنية، بالإضافة إلى رحلاته الكثيرة إلى إفريقيا وإيران والهند وغيرها. ويعطي - تأكيداً على ما تقدم- مثاله عن طقوس (التعزية) التي هي تعبير مسرحي - بحسب قوله - ذو طقس ديني « تعتبر ضرورية جداً لإرواء حياة الناس الذين يمارسونها، ولو اختفت من حياتهم، سيحرم سكان هذه القرى من شيء ما يعد مهماً بالنسبة لحياتهم... توجد دائماً وفي كل مكان حاجة ملحة لمسرح يكون بمثابة غذاء للإنسان وأن يعطيه الرغبة والقوة لكي يتحرك ويقوم بفعل ما.. »³ لذلك يوحى

¹ - بيتر بروك، خيوط الزمن: سيرة شخصية، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص 47.

² - بيتر بروك، الباب المفتوح، ترجمة: ناصر ونوس، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق 1999، ص 97.

³ - بابليه دنيس، لقاء مع بيتر بروك، ترجمة: محمد سيف، مجلة البحرين الثقافية، عدد 37، المجلد 10، ديسمبر 2003، ص 107.

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...»¹ هكذا يبدو بروك على خلاف كثير من المخرجين المسرحيين، لا يبدأ عمله بفكرة يستخلصها من النص « أو يتم إسقاطها عليه»² وهذه الاحتفالية تبعد 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»³

تعد مسرحية "مؤتمر الطيور" من المسرحيات المهمة التي استوحاها بروك عام 1979 من التراث الآسيوي الشرقي وتحديدًا من كتاب "منطق الطير" لـ **الفريد الدين العطار** الشاعر الفارسي وأحد أهم المتصوفة الشرقيين الذي عاش في مدينة نيسابور في القرن الثامن عشر. ومنطق الطير حكاية عالجه 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 1985.⁴

تشكل هذه التجربة اتصالاً نموذجياً مع الجمهور، المكون الأساسي في مكونات اكتمال احتفالية العرض لدى بروك. بحيث يعتبر عمله - في الأساس - عملاً احتفالياً إنسانياً 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 الأنثروبولوجيا كأبحاث **أوجينيو باربا** في أنثروبولوجيا المسرح. حيث يستقطب "الاتجاه الأنثروبولوجي" في المسرح مجموعة من المدارس جعلت من مسألة الاحتفال واستعادة البدائي أو الأسطوري أو المقدس قضية مركزية. فهو اتجاه مسرحي قائم بذاته أطلق عليه أقطابه تسمية: "الأنثروبولوجيا المسرحية" وأنشأوا من أجله معهداً دولياً سموه "المعهد الدولي للأنثروبولوجيا المسرحية" كما بلوروا ترسانة من المفاهيم والتصورات

¹ - بيتر بروك، النقطة المتحولة- أربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، عدد 154، الكويت، 1991، ص118.

² - بيتر بروك، ليس هناك أسرار، ترجمة: غريب عوض، كتاب الصواري، الأيام للنشر، ط 1، مارس 1998، ص 89.

³ - عزوري عبد الواحد، مسرح بيتر بروك بين تعايش الأضداد وتمازج الثقافات، مجلة آفاق عربية، بغداد، عدد 12، 1986، ص 100.

⁴ - ينظر: محمد حسين حبيب، منطق الطير في ثلاث تجارب مسرحية، صحيفة الزمان، لندن، عدد 09، جويلية 2000.

الأنثروبولوجية تضمنها معجم متخصص أنجزه قطبان أساسيان ضمن هذا الاتجاه هما:
فيكولا سافاريز وأوجينيو باربا.¹

يؤكد مرسيا إلياد أن تنامي التفكير في أصل الاحتفال تزامن مع المد التصاعدي 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" »²

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. »³

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 وفرديوس مفقود بالنسبة لمسرح يبحث عن أصوله، والثانية كنمط فيه خصائص أسلوب مسرحي كانت تبدو إشكالية ومتناقضة عن طريق الممارسة»⁴

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 المسرحيون 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 وحلّلوا أدوات وطرائق ونظم التعبير لدى تلك الشعوب والقبائل، من طقوسية يومية وموسمية،

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

² - Mircea Eliade - La Nostalgie Des Origine, Edit Gallimard, 1971, P. 81-82.

³ - Henri gouhier - Antonin Artaud, l' essence du théâtre ,librairie philosophique J.Vrin 1974, p 108.

⁴ - منيعي حسن، المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1992، ص 6.

فنقلوها واقتسموها فيما بينهم، سعياً منهم وراء معرفة الألم البشري الأول، والصرخة الأولى والإيماءة الأولى، وصدمة الحياة والموت. ذهب آرتو ARTAUD¹ إلى شعوب شرق آسيا وقبائل مالي وماليزيا وإلى المكسيك، وكروتوفسكي رحل إلى الهند، ونزل بيتر بروك إلى أفريقيا وإيران فأخرج "منطق الطير" والماهاباراتا الهندية، في حين اتجه أوجينيو باربا نحو الشرق وأمريكا اللاتينية. وتطلع آبيا² APPIA Adolph و غريغ³ GORDEN CRAIG و Edward وعاش الفيلسوف البنيوي ستراوس STRAUSS فترة من الزمن لدى قبائل بدائية، ودرس دوفينييو DUVIGNAUD⁴ قبائل الشامانيك في سيبيريا.⁵

إن أدوات التعبير وطرائقه موجودة في الحياة اليومية، والتعبير الجمعي والاجتماعي كان موجوداً قبل المسرح ولا يزال خارجاً، ثم تحول نحو المسرح كمحاولة للتعبير عنه فنياً. وهنا يصبح التعبير الفني تعبيراً عن التعبير في الحياة، والعمل من خلال هذا المنظور يبدأ من خلال الحاضر (الحياة اليومية) مستلهماً الماضي (التراث) على الأقل. فهي استمرار بطريقة ما للتراث والتقليد المدونين والشفويين والممارسين حسياء، 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.

يتمتع واقعا الجزائري بمظاهر وأشكال احتفالية وجد فيها بعض المهتمين نموذجاً 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.

تعتبر الجزائر بلداً غنياً بالأشكال الأدائية المتعددة والموروثات الثقافية المتنوعة. وكل هذه الأشكال الأدائية تحتاج إلى المبدع الواعي بعمله ويفنه إذ يمكنه أن يأخذ ملامح هذه الموروثات الثقافية ويكون منها مؤلفاً ركحياً يعتمد اعتماداً كلياً على الممارسة التمثيلية والأدائية الخامة.

¹ - من أشهر مؤلفات آرتو:

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

² - 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

³ - 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

⁴ - من مؤلفات دوفينييو:

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

⁵ - أوجينيو باربا، أنثروبولوجيا المسرح، ترجمة: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1995، بتصرف.

عنى - من هذا الجانب - بعض المخرجين الجزائريين في استثمار الملامح الدرامية التي تحملها بعض الأشكال الموروثة لتأسيس التجربة والنموذج الجزائري، تحوهم رغبة جامحة لرسم هوية متفردة للمسرح الجزائري منطلقين من أرضية محلية ووطنية.

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

ينقسم الموضوع الذي تتناوله هذه الدراسة إلى قسمين:

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

- ضرورة توافر في مخرج الأيرادية خصائص وتقنيات تؤهله دون غيره لإعادة بناء الواقع جمالياً؛ أي أن يكون مزوداً بآليات تجعل ميله إلى رسم الحركة كتابة ثانية، وأن يكون قد اكتسب ثقافة مسرحية تتمثل في كل ما تراكم من نصوص مسرحية ونقد مسرحي، وأن يكون قد استوعب الواقع ووعاه واستنبطه ومزجه بذاته الفنية مزجاً يجعل التعبير عنه ركحياً أمراً ممكناً.

- ضرورة الإلمام بأن « الإخراج المسرحي ليس شيئاً تجريبياً ولا هو التجميع الاتفاقي للمواد، فهو النشاط السابق على العرض الذي يقوم به المخرج وفريق خشبة المسرح، يتم إنشائه في نفس الوقت عن طريق النتاج والتلقي.»¹

2 - الشكل المسرحي الأيرادي الجديد.

لعل أهم سؤال طرح نفسه هو كالتالي: ماذا أدرس و كيف أدرس ولماذا أدرس؟ يقوم اختياري لدراسة الظاهرة الأيرادية كنمط احتفالي شعبي، 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 الأيرادية موضوع واسع ومتشعب ومعقد وصعب، وذلك لكونه جديد في الأبحاث الأكاديمية الجزائرية، حيث أنني لم أعتز على دراسة علمية اهتمت بهذا الموضوع. وما عثرت عليه لا يتعدى المقالات البسيطة التي هي من باب الترفيه والخواطر الثقافية، أما موضوع الأيرادية كبحث علمي قائم بذاته يكاد - في اعتقادي - يكون غائباً 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

¹ - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان/ ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت 1997، ص7.

كبير من ثقافتنا الشعبية المرتبطة ارتباطا عضويا بهويتنا وأصالتنا وانتمائنا التاريخي والثقافي والاجتماعي وحتى العرقي.

أولاً:- الإطار المنهجي للبحث:

1- أهداف البحث وأهميته:

تأتي أهمية البحث لكشف وبيان دور الموروث الشعبي الأيرادي 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 (الأيروادية نموذجاً) في ميدان بحوث فنون الأداء والعرض الشامل. وتهدف هذه الدراسة إلى تسجيل آليات مسرحية وقوانين درامية لكرنفال أيراد في جانبها التطبيقي: الحركة المرسومة وعملية الإخراج المسرحي.

وقد أعد هذا البحث لدراسة فعاليات الموروث الأيرادي، وإدراك ظواهره التراثية الفنية، بهدف الكشف عن النظم الأكاديمية في استغلال التراث الأيرادي، 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 الأيرادي الفني، وتأسيس حركة مسرحية بكل أبعادها وعناصرها، حركة ليست غريبة عن الواقع الجزائري، وإنما تتمثل في الماضي، وتؤمن بشرعية التأويل والتفسير والتحليل والمقارنة والحادثة.

ولذا تركز هذه الدراسة على عدة محاور أهمها تعيين السمات الفنية للتراث الأيرادي ومدى صلاحيته للأخذ به مسرحياً، وكيفية مسرحة وأدرمة هذا التراث باعتباره حدثاً اجتماعياً يختار شكله وأسلوب عرضه وتقديمه. وبالتالي يتمثل البحث عن التراث الأيرادي في إزاحة الستار عن منطقة بني سنوس ماضيها وهويتها وشخصيتها ودورها عبر التاريخ. مع استلهاهم الطقوس والاحتفالات القديمة لعملية "التمسرح".

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

- تحديد مكانة وخصوصية الأشكال الأيرادية كثقافة شعبية في نظام الثقافة التقليدية للجزائر القديمة.

- تحديد الأجزاء المكونة لثقافة الأشكال الأيرادية نفسها.

أقترح - على أساس التحليل النقدي لتصنيفات الأشكال الأيرادية- تصنيفاً يتفق وأهداف ومهام هذا البحث، بحيث يظهر في أساسه تباين بين أشكال العروض الأيرادية الخامة والعروض الأيرادية الممسرحة؛ وإن كان هذا التباين تبايناً آلياً، كما أعتمد على فرضية أن جذور الأشكال الأيرادية لها طابع ديني وجد في تركيبها الأولي.

2- أسباب اختيار الموضوع:

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

1 - قدمت للمسرح الجزائري أكثر من عمل - بحثاً وتأليفاً وإخراجاً - 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" كاكاي: إبداع وفرجة وهندسة مسرحية، الجمهورية، يومية إخبارية وطنية، الثلاثاء 20 جوان 2000.
- مسرح تلمسان: ثلاثية "مراد بلود" نموذجاً، 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" لسيدى 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.
- 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 " أيراد " 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 والمدارس، 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" سنة 1977
- للمسرح الجامعي، مونودراما "سارق الحافلة" سنة 1980 ومسرحية "القضية والقاضي" سنة 1981

إلى جانب هذه الأسباب الأولى، أضيف أسباباً أخرى- أساسية - وهي أن هذا البحث يستمد أهميته من كونه محاولة تعريفية بشكل ومعمارية الفعل المسرحي الأيرادي الجزائري، الذي غُيبَ كثيراً بسبب التحديات السياسية والاجتماعية وأعرافها التي كانت تشكل عائقاً حقيقياً أمام تأسيسه. وبالتالي بيان الموروث الشعبي الأيرادي 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 أيراد.
- 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 العالمية " أكثر من تركيزها على الثقافة الشعبية المحلية.

3- إشكالية البحث:

تتطلب الكتابة عن الأيرادية المُمَسَّرَحة، جهداً إضافياً 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 الأيرادي مرجعيتها لإقامة بناء إبداعية العرض الأيرادي، بشقيه: النص الدرامي الأيرادي ورسم حركته الإخراجية. وفي ضوءه سأحاول التساؤل: هل يمكن رسم ركحيا العرض الأيرادي 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 تقتض أدْرَمَة ومَسَّرَحة ظاهرة أيراد في رسم نصها المسرحي وحركتها الإخراجية، الإفضاء – بالضرورة - إلى شكل درامي مثل الذي وصل إليه الفن المسرحي

- للمسرح الهاوي، مسرحيات "مقامات الحاج موسى" سنة 1979 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 الأيرادي، مسرحيات "ركاب أيراد" في سنة 1987 و"ديوان الكرْموس" سنة 1992.

الأوروبي أو حتى الفن المسرحي الجزائري الأريستوطيليسي. 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 مقارنة أحد أقدم الفنون ما قبل المسرحية، وهي الظاهرة المسرحية المتمثلة في الاحتفالية الأيرادية، وذلك بالاستفادة من المنهج التاريخي، من خلال، تحديد الإطار الجغرافي والتاريخي، والثقافي لمنطقة بني سنوس. ومفهوم الاحتفالية الأيرادية وأنواعها. فلا أسقط هذا المنهج، وفرضه كوصفات جاهزة على الظاهرة المسرحية الاحتفالية الأيرادية، بقدر ما أستعين به - فقط - لدراسة هذا الإبداع، الذي يعطي منته - 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 الأيرادية، والتي كانت وراء ضياع العديد من لوحات عروضها وروائعها الأدائية الشعبية.

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

لقد ارتبط كرنفال الأيرادية 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.¹ 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، وظهر 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 التركيبية 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 لتقاطع اختصاصات معرفية متنوعة، كالإثنولوجيا والدراسات الاجتماعية التجريبية وعلوم اللغة. فظهرت بحوث ودراسات نقدية يغلب عليها الطابع العلمي، فلمع نقاد كبار ساهموا ببحوث تأسيسية.²

¹ - فسيفلود مايرخولد، في الفن المسرحي، الكتاب الثاني، ترجمة: شريف شاكر، دار الفرابي بيروت، الطبعة الأولى، 1979، ص31.

² - آن أوبرسفيلد Ane UBERSFELD وباتريس بافيس Patrice PAVIS وأندري هلبو A.Helbo وغيرهم. ومن أهم مؤلفاتهم:

A.Ubersfeld

- le roi et le bouffon, paris, corti, 1974.
- Adamov ou le lieu du fantasme, in : travail théâtral, n° 20 juillet, 1975.
- lire le théâtre, paris, éditions sociales, 1977.
- le lieu du discours, in : pratiques, n° 15-16 juillet.
- le jeu des classiques in : voies de la création théâtrale, paris, 1978.
- l'objet théâtral, paris, C N D P, 1980.

Patrice PAVIS

- problème d'une sémiologie du théâtre, in Semiotica, 15 mars 1975.

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

6- الدراسات السابقة:

اقتصرت الدراسات السابقة للأيرادية على بحوث سوسيولوجية عامة، في شكل تلميحات، لم تعالج الجانب المسرحي والدرامي للظاهرة، كالدراسات التي تركز على الموروث الأيرادي 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 العزائل: الأشغال والأيام" و"عودة 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.

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

- théorie du théâtre et sémiologie : sphère de l'objet et sphère de l'homme, in : Semiotica, 16 janvier, 1976.

- le corps social, in : travail théâtral, n° 28 -29 juillet, 1977.

- remarques sur le discours théâtral, in : degrés, n° 13 printemps, 1978.

- l'analyse des spectacles, paris, Nathan, 1996.

-dictionnaire du théâtre, paris, Armand colin, 2002.

- vers une théorie de la pratique théâtrale, Lille, presses universitaires du septentrion, 2007.

- la mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives,, paris, Armand Colin, 2007.

A.Helbo

- sémiologie de la représentation, Bruxelles, complexe, 1975.

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 منكورة (بشريات أولى) شعر شعبي، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس 2001.

⁶ - أدموند ديستان وبن حاجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين: عناصر من الثقافة الشعبية، تعريب حمداوي مأمون، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس 2001.

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.

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 الجهود 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.¹»

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

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

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 كيفياً وكماً. 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 الأيرادية على ما جمعته مباشرة من عين المكان مستعملاً في تدوينها أقراصاً مصغرة الحجم Mini disques، فضلاً عن ما تم توثيقه عبر الكتابة انطلاقاً من روايات شفوية، حيث تمكنت من تسجيل سبعة أقراص تنتمي مجالياً إلى مختلف قرى ودواوير بني سنوس وجهاتها: الخميس والكاف والعزائل 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.²

¹ - مصطفى مُرضي تقديم لكتاب آدموند ديستان وبن حجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين المرجع السابق، ص د.

² - ينظر دليل المقابلة في الملاحق، ص 411.

8- تحديد مصطلحات البحث:

- **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 تنتقل من جيل إلى آخر. وهو كل ما يمثل القيم الحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المنحوتة أو المنقوشة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة وهو بمعنى آخر 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 الركن المسرحي؛ أي تحويل خامات العروض والمشاهد إلى فن من الفنون الدرامية.

- **القابلية للأدرمة:** قابلية النصوص الآيرادية للأدرمة La dramatisation . إن الأمر يتطلب خيالاً فنياً خلاقاً ومعرفة بأصول ومقومات الكتابة المسرحية.

- **المسرح بنوعيه الدرامي و الملحمي:** المسرح الذي ينتسب إلى النموذج الغربي في شتى أنواع المسرحية والذي يعتمد الآليات الغربية وهو المسرحية بنظامها الشكلي المكتوبة به، خصيصاً لكي تؤدي على ركن مسرحي، وما قد يمثل من إرشادات مسرحية، مع استخدام وسائل تقنية، غير الكتابة والقراءة؛ لتجسيد النص الدرامي المطبوع.¹

- **المسرح التقليدي:** ذلك النموذج التقني، الحرفي الذي تم تأسيسه في أثينا وروما أو ما يعرف اليوم بالطريقة الإيطالية بنوعها الدرامي والملحمي والفضاء الإيليزابيثي.² إن مفهوم المسرح التقليدي يستقي أسسه من البنية الأرسطوطيليسية؛ ومختلف قوانينها التي وضعها أرسطو؛ وطورها فيما بعد مسرح الطريقة الإيطالية والتي رسخت ما يعرف بالمسرح الدرامي.

المسرح الدرامي الذي يقابله بطريقة تناقضية، تقريباً، المسرح الملحمي، والذي يستقي قوانينه من المحاولات التمردية الذي قام بها واحد من أكبر رجالات المسرح في العالم. وهو المنظر والكاتب والمخرج الألماني **برتولد بريخت**، الذي أسس كذلك المسرح التعليمي

¹ - ما يقابل الإبداعات الناشئة من الأدبية لفائدة المسرحانية.

² - أنظر ملحقات النماذج المعمارية المسرحية في الملاحق ، ص 296.

كنقيض للمسرح الدرامي وتحطيمه للبناء المسرحي الأريستوطيليسي. 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 للتغريب¹.

- **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 الأنثروبولوجية، التي تعكس المفهوم المسرحي العربي الخاص خارج النموذج الغربي، ويقصد بذلك الطقوس التي تشمل الزار، واحتفاليات الطرق الصوفية والتعازي الشعبية 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...

9- مفهوم الاحتفالية والمسرح الاحتفالي:

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 وغريبة، وبخاصة الغربية منها، و« دعوة إلى الاحتفالية بوصفها مشروعاً عربياً مسرحياً وجمالياً ومعرفياً بديلاً عما هو سائد من اتجاهات مسرحية مستنسخة في العالم العربي.»² 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.»³

يعتبر جماعة المسرح الاحتفالي في مبادئهم العامة، الاحتفالية بديلاً للمسرح القائم، ذلك لأن هذا المسرح قد أضع أشياء كثيرة نتيجة ابتعاده عن مفهوم الاحتفالية الحقيقية،

¹ - التغريب كمصطلح يعني الإبعاد و الإدهاش. فالسلوك أو الفعل الذي يبدو عاديا في صيرورة الحياة يتحول إلى شيء غريب، من الصعوبة تجاهله أو عدم الاهتمام به.

² - البيان الأول، جماعة المسرح الاحتفالي، مجلة البيان الكويتية عدد 63، 1979، ص41

³ - عبد الكريم برشيد، أوراق من تجربتي المسرحية: الورقة الأولى، مجلة البيان الكويتية عدد 205، 1983، ص 90.

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 زما كان ثم مضى، كما أنه لا يحكي عن زمن كان أو يكون، ولكنه يخلق زما جديدا. من هنا كان ضروريا أن تختفي كلمات مثل الماضي والحاضر والمستقبل ليحل مكانها ما أصبح يسمى بالزمن الاحتفالي.»¹

تقوم الاحتفالية على المشاركة، فهي لقاء يختفي فيه المتفرج والمتفرج عليه، بيدع 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 الطبقة 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

تتبع 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. إنه عرض بلا مساحيق ولا ديكور ولا خشبة ولا قاعة ولا تذاكر

¹ - البيان الأول، جماعة المسرح الاحتفالي، المرجع السابق، ص43

² - البيان الثاني، جماعة المسرح الاحتفالي، مجلة الثقافة المغربية تطوان، مارس 1980 ، ص 31.

فالاحتفال هو الجوهر. وهو يناقض المسرح التقليدي بفرعيه الدرامي والملحمي على السواء. فهو مثلاً يرى أن المسرح خطاب عقلي وعاطفي في آن واحد وليس رهانا على الكائن بل على الممكن أيضاً. وكنموذج لهذا الممكن مسرحية امرؤ القيس في باريس لعبد الكريم برشيد. فرحلة امرؤ القيس عبر التاريخ تكشف النقاط عن الراهن والكائن بواسطة الممكن.

تتداخل دوافع ظهور الاحتفالية بالأهداف التي تسعى إلى تحقيقها، فهي إضافة إلى كونها جاءت استجابة لخصوصيات مرحلة السبعينات التي أعقبت نكسة 1967، «حددت مجموعة دوافع لظهورها من خلال استقراءها لواقع المسرح العربي، ورؤيتها النقدية لعناصره الأساسية: التأليف، التمثيل، الإخراج، والتلقي»¹ ومن أبرز هذه الدوافع:

- بقاء المسرح العربي- لزمان طويل جداً- لا يفعل شيئاً سوى « أن يركب 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 والمدير. العقل الذي ظل غائباً أو مغيباً لزمان طويل في المسرح العربي. »³ ومن هنا وجد الاحتفاليون لزماً على أنفسهم الدخول في التنظير، كضرورة حتمية، لإخراج هذا المسرح من سكونيته وتبعيته ومدرسته القديمة فر« لا حياة لمسرح يكتفي بأن يكون ظلاً. ولا وجود لإبداع يفتق 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 يمثّلون، 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

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 الصديقي والاحتفالية، مجلة الأقاليم، 1976، عدد 5، ص 66.

4 - عباس الجزائري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، منشورات صوت مكناس، المغرب ج 1، ط 1، 1992، ص 269.

5 - محمد الكعاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1993، ص 11.

6 - بيان المسرح الاحتفالي، ملحق التفارق، جريدة العلم، الملحق الثقافي، عدد 02، جانفي 1976، ص 18.

- 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 الأنتوغرافية، وزادته تأكيداً إبداعاتنا الفلكلورية التي هي نوع من الاستشراق المعكوس[..] تجارب الطيب الصديقي التي ترصد المظاهر المختلفة و المتخلفة في المجتمع، من أجل تقديمها لعين الآخر، العين العطشى للعجيب والغريب والمثير، تدخل في هذا الإطار، أي الاستشراق المعكوس.»¹

- 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 وتتحوّل، وينطلق من رؤية غائمة ومضبية، ويخلق 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 ويخترن 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 أضحي احتفالاً شعبياً وحيّاً (نحن/ الآن/ هنا). ومن جملة ما دعت إلى تغييره مصطلحات العرض والتمثيل

1 - عبد الرحمن بن زيدان، الطيب الصديقي 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 أميرال، 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.

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) مصطلح مرادف للتمثيل و التشخيص والأداء أكثر من السرد الذي هو مظهر تعبيرى، أو ضرب من ضروب الخطاب مرادف للقصص في النقد الحديث.¹ وفي ضوء الفعل التأسيسي الذي انتدبت الاحتفالية نفسها لانجازه، فقد ادعت أنها جاءت لتحديث خلقة 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، وأداة لتعريب 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 أفكارها ووعاها. 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

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

الحي من مكنمه. وعليه يتأسس الاجتهاد والبحث عن مسرح في تفاعله الحار مع الإنسان والمكان، وكل المعطيات التاريخية و الجغرافية والحضارية المتنوعة.

- إقصاء مركزية الغرب التي بنت قوتها وسلطتها على حساب ضعف الأطراف وتلاشيها، لتكون هي- الاحتفالية- مركزاً تتحاور مع المراكز الأخرى، وأصلاً في ذاتها. وعليه ينعت 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 إلا ذات المبدع، أي ذات الفرد التي تختزل ذات الجماعة وتختصرها، وتتطلق 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 إلا التغيير والتحول»⁴.

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

- 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.

- يتعامل الإبداع الاحتفالي مع الواقع اعتماداً على مفهوم عام وواسع وعريض، الأمر الذي يجعله يستحضر الغائب، ويجسد المعنوي، ويشخص المادي، ويوضح الخفي، ويحرك 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 أبدأً أحداثاً مستقلة بعضها عن بعض، بحيث تشكل خطأً 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 «احتفالاً شعبياً عاماً 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 نحيا حفلا عوض أن نقول بأننا نقدم عرضاً مسرحياً»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 تحرراً، وأن يكون الإنسان فاعلاً بالمسرح ومنفعلاً به، يحرر به المجتمع ويتحرر أيضاً 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

- 10- الصعوبات:** لقد رافقتني صعوبات أثناء قيامي بهذا البحث، ولا أعتقد أن هناك بحثاً يخلو من هذه الصعوبات، خاصة إذا كان البحث ينطلق من واقع خلفياته الفكرية والبحثية شبه منعدمة. وعليه يمكنني أن أختصر هذه الصعوبات في ما يلي:
- قلة الدراسات التي تناولت موضوع البحث.
 - صعوبة الحصول على المتن الإبداعي.
 - كتابة النصوص الأيرادية بالدارجة، وما يتطلبه ذلك من جهد في قراءتها.

¹ - منيعي حسن ، المسرح .. مرة أخرى، سلسلة شراع، عدد 49 الدار البيضاء، المغرب 15 فبراير 1999، 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.

ثانياً: - الإطار التطبيقي للبحث، عرض وتقديم المدونة:

تُبثُّ أمثلة تطبيقية على الكيفيات التي تُسخر الفعل الأيرادي 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 الأيراديات المختلفة بمذهب نقدي واحد أو مدرسة محددة واحدة ذلك لقناعتي بأن كل نص إبداعي يبتكر قوانينه وشروطه الخاصة. ولكنني، في الوقت ذاته، استقدت من التجارب النقدية المختلفة والمذاهب التي شاع استخدامها في العمليات النقدية الحديثة على وجه الخصوص. حاولت أن أبين من خلالها المميزات الأسلوبية وتقرّد 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 الأيرادية، وهي:

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

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

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

2- أيرادية 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.

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

¹ - فرقة مصطفى كاتب تلمسان.

إن النص المسرحي الأيرادي بولولو أو الخشبة المخفية هو أيرادية لعبة أو أيرادية لغز، بحيث يبدأ الممثلون في المسرحية في غياب البطل والمخرج في التنافس على الدور الرئيسي (أيراد أمقران) أما الحادث فيقع عند انقطاع التيار الكهربائي فجأة وللحظة واحدة، ولا يلبث أن يتكرر هذا في الأيرادية 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...

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

وقد وجدت في هذه الأيراديات ما يكفيني من مادة بحث دسمة: كهيئة الأيرادية (كرنفال أو مهرجان...) والشخصيات الأيرادية وتوظيف القناع (توظيف أفنعة حيوانات مختلفة) وتوظيف الأغاني الأيرادية والأدعية الجوهرية التي تمثل روح الأيرادية نفسها، إلى جانب النصائح الأيرادية السنوية ورقصة الولادة... الخ.

ولقد اخترت عينة البحث للأسباب التالية:

- تتفق العروض المسرحية الأيرادية مع فرضيات البحث.
- تمثل المسرحيات الأيرادية نضجا على صعيد التعامل مع الموروثات الشعبية.
- توافر العروض المسرحية على معطيات فكرية.
- القناع كجزء أساسي في الأيرادية بنوعها 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...

الباب الأول

الظاهرة الاحتفالية الأيرادية

- الفصل الأول: - المادة الخام للاحتفالية الأيرادية.
- الفصل الثاني: - الجغرافية الزمنية الأيرادية.
- الفصل الثالث: - النص المسرحي الأيرادي.

لا يمكن فصل الشعوب عن نتاجاتها المختلفة، لأن في ذلك قيمة فكرية وجمالية تنبع من حركة تطور وعي الأفراد؛ ويبرز ذلك من خلال الممارسات التي تأخذ في زواياها 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، اعتمدت الموروثات الشعبية كركيزة في العروض التعبيرية الشعبية من خلال استلهاهم التجربة الماضية، وعبر امتلاك تراث الأمة وصولا إلى الخصوصية المحلية التي تؤثر تماسك وارتباط الحس الجمعي في صقل تلك المفاهيم تبعا لمعطيات العصر.

يحقق توظيف الموروث الشعبي- لما فيه من أشكال ومظاهر خاصة - صيغا فنية تستثمر الظواهر والممارسات الاجتماعية في الحياة الإنسانية. فتصاغ صور الماضي - انطلاقا مما تحمله من تفاعلات اجتماعية وثقافية - برواية مسرحية؛ تكون مصدر انبعاث المادة التراثية تمنحها ملامح استعراضية وجمالية. وذاكرة التاريخ الجزائري حافلة بها؛ ومنها الحلقة والعيسوية والعرفة والسببية والفناوية ... ومن المظاهر الأخرى في الموروث الشعبي الجزائري، الاحتفالية الأيرادية، 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 الأيرادي - والذي لازال يعرف الكثير من البياضات والمساحات الفارغة - بل جمعه العقل الغربي الإثنوغرافي بخلفية استعمارية. وعليه، لا بد 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 يغير من جلده "المستورد" ويعود إلى الطقوس والفنون الشعبية القديمة، ليستلهم منها مسرحا يحمل خصوصيته؟

تتناول تجربة المسرح الأيرادي، ما مسّها من تطور من خلال الظواهر التراثية والقضايا، وما طرحه بعض الكتاب المسرحيين الأيراديين من وجهات نظر حول التأريخ وممارساته المسرحية، والتنظير عبر البيانات والمحاضرات والملتقيات والمهرجانات المختلفة والنقد.¹

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

يَصُبُّ المسرح الأيرادي في حقل الثقافة المسرحية الجزائرية، وما تمليه من إسهام ومشاركة في العطاء المسرحي وفي العملية الإبداعية، سواء تعلق ذلك بالنص وأدبيته، أو ارتبط بالإخراج وتقنياته وأدواته، التي تقرب من النبض الحي للكشف عن المميزات التي تموقع هذا المسرح في بنية الثقافة المسرحية الجزائرية.

يتطلب "تأسيس" مسرحية الظاهرة الاحتفالية الأيرادية توفر مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية ليتحقق المشروع المسرحي الأيرادي، 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 أيرادي جزائري وعن هوية طقوس واحتفاليات الأيرادية؟ والملاحظ أن الإجابة عن هذا السؤال كانت بمقاربة هذه الظاهرة المسرحية من خلال مراحلها وظروفها، وما اعترأها من مدّ وجزر وأخذ وعطاء ومن إضافات أو تكرار واستهلاك. مسرح أيرادي جزائري يبحث لنفسه عن تمييزه كجهاز ثقافي، فأوجد لنفسه نصوصاً كيانية في كثير من المسرحيات.²

1 - أنظر بيانات المسرح الأيرادي المختلفة في الملاحق، ص398.

2- أنظر جدول أهم الأعمال المسرحية الأيرادية في الملاحق، ص298.

الفصل الأول المادة الخام للاحتفالية الأيرادية

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

يحاول العرض الأيرادي تحويل المحسوسات إلى ملموسات، فاستغل حاسة الشم بإطلاق البخور وحاسة اللمس بتوزيع الحناء على المتفرج في محاولة للسيطرة على فضاء المشاهد. كما استغل الأفتنة التي توضع في سرية تامة، لتخفي وجوها لا تبوح بأسمائها لأحد حتى لا تنسحب من مسرح الأحداث.

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

تعتمد عروض الأيرادية على تقنية التعبير الجسدي الخالص، الذي هو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية والدينية، يستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات أوتجليات 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 لا بد 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 بالأيرادية في جوهرها، فهو ذلك النشاط التمثيلي الخالص، والمعادل للطبوس الدينية المتعلقة بفكرة الوساطة بين العالمين، المقدس والمدنس والروحي والمادي. ومن ثم فإن المكانة الأكثر بروزا فيه تكون للممثل وفنه 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 الأيرادية، وهو ما يضطلع به مباشرة في كل عروضها.

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

ينتزع أيراد 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.

المبحث الأول الممارسات الأيرادية

- المطلب الأول: سوسيولوجية المجتمع السنوسي.
أولاً:- الدراسة الطبيعية.
ثانياً:- الممارسات التراثية.
المطلب الثاني: الاحتفاليات الأيرادية.
أولاً:- احتفالية الشاخ.
ثانياً:- احتفالية حمار الكرموس.
ثالثاً:- احتفالية آيراد.

المطلب الأول: سوسولوجية المجتمع السنوسي:

تتطلب دراسة ظاهرة كرنفال آيراد، بما تشمله من معتقدات وطقوس وسلوكيات مختلفة، الإحاطة بجميع جوانبها الطبيعية والعمرائية والمورفولوجية والفيزيولوجية الاجتماعية من عادات وتقاليد؛ التي تؤثر وتتأثر بالفعل الآيرادي.

أولاً:- الدراسة الطبيعية:

1- الموقع الجغرافي:

تقع منطقة بني سنوس¹ 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:

تتميز تضاريس بني سنوس بمرتفعاتها ومنحدراتها الوعرة والمغطاة بغطاء نباتي مميز 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 يميز 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 هامة من اللحوم والحليب ومشتقاته، والجلود والصوف 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 عدة 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 (المرا والزوجة ولمطيرة). 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 - إدmond ديستان ومحمد بن حاجي سراج، المرجع السابق ص 21.

الدار والأرض)، و تبقى الأرض رمزا رئيسيا للقوة ومرجعا أساسيا يحدد الهوية النَّسَبية 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 وتافسة وثلاثا وبني بحدل. أما الخميس فتحتوي على ثلاث عشرة قرية، هي: أولاد حمو والخميس وبني زيدان و دار عياد وأولاد بوشامة وبني عشير و أولاد زفيزف و أولاد موسى وأولاد العربي وزياهيراً وأغراون و أولاد شايب وأولاد علي ودوار الدوابرا. أما قرية مازر فهي منعزلة عن الخميس، وتشكل لوحدها جزءا متكونا من دواوين 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 تافسة 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 يصلتين، وهي قبيلة تفرعت عن زناتة بوصفها القبيلة الأم التي استقرت في بلاد تاغرارت (تلمسان الحالية) كلها. وكانت تافسة 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«القبائل» 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، أيراد: 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, 2^{ème} 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 إيرادي، من محاضرة أقيمت في الملتقى الوطني حول المسرح والصحافة، دار الثقافة تلمسان 22، 23 و 24 أكتوبر 2001.

⁵ - Jean Canal, op.cit, pp 389- 390.

ينحدر « هؤلاء البربر الذين يسكنون اليوم وادي تافنة والخميس [...] من قبيلة بني 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) فاصطنعواهم (القرن الثالث عشر)]² ويبدو 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 يفسر 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 تראה (منطقة ندرومة) أو عن قرى القبائل الكبرى وغيرها من المناطق البربرية الأخرى، حيث تتوَج 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 ألا 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 منازل أو مرابض. ففي الخميس مثلا، يوجد بكل منزل مغارة (كل دار بغار)، كذلك غالبا ما يسكن في المغارات تحت المساجد أو تحت لواحقه من الغرف، طلبا للقرآن 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 فاصطنعواهم، 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.

من معابنتي الميدانية لمجموعة من المساكن في مدينة الخميس ، لاحظت فعلا أن معظمها يحتوى مضاييف وأفناء تحتل أكثر من نصف مساحة البيت. هذه المضاييف والتي تعرف محليا «بآزاك» هي عبارة عن ساحة واسعة داخل منزل «تدرت»، تقام فيها عروض الأيرادية. ومن الأسماء التي تدل على ساحة العرض الأيرادي بمنطقة بني سنوس نجد «(آسارك)»، وهذه اللفظة قريبة إلى كلمة «آزاك» القبائلية، حيث تحول حرف السين في اللفظة الأولى إلى حرف الزاي في الكلمة الثانية، واختفى حرف الراء من كلمة «آزاك»، في الوقت الذي ظل ظاهرا ومنطوقا في «(آسارك)»، وهذا ما يتماشى مع النطق المحلي السنوسي.»¹

ينظف المكان ويرش بالماء وتوقد في إحدى زواياه النار (رعافيث)، ويفرش بالحصير. ويتم أداء الأيرادية 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 الأيرادي، لتؤدي عدة مقاصد منها إنارة المكان²، إذ يتهادى منها ضوء خافت لا يسمح برؤية صافية، لكنه يكشف عن سحر الفرغ 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 المضاييف وأوساط المنازل، غنية بمختلف الفنون: يلقي فيها الشعر ويتم 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 وتخفي العقبات وطرد العفاريت والأشرار. وإذا ما عارض صاحب البيت ورفض نزول موكب آيراد إلى بيته، فإنهم 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، فلكل حجرة باب خاص بها. أما السقوف عادة ما تصنع من خشب الزيتون أو الصنوبر.

يُختار بناء المنازل اعتبارا لإستراتيجيتها الدفاعية (مناعتها وحصانتها الطبيعية) بالنسبة للمنازل المحصنة بالمساحات المسطحة والمستوية على أسفل الجبال المنيعه. 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.

¹ - مروان فاتح قاديبي، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، منشورات المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر 2002، ص 15.
² - تستعمل أيضا المصاييح الغازية.

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 نسبياً. إلى جانب استعمال كذلك قطع خشبية لجذوع الأشجار، خاصة «العرعار»¹ الذي يتوفر بكثرة بالمرتفعات الجبلية حيث استعملت كقاعدة أو أرضية بالمنازل وكحواجز لتفريق مستويات طوابقها. بالإضافة إلى استعمال الحجارة المتعددة الأضلاع والمنحوتة نوعاً ما في بناء أسس جدران البنايات. وكذلك في بناء أسوار القلاع الحصينة وأسس بناياتها الداخلية التي تتركز مباشرة على الأسوار فضلاً على استعمالها بجوانب أنهج مدينة الخميس.

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

ويوجد في كل منزل عناصر مهمة:

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

- 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، علماً أن 40% منها مبنية فوق الكهوف² - عامل يساعد على انهيارها في أي لحظة - يلاحظ اللجوء إلى إعادة بناء منازل عصرية، ذات طراز يعيق دخول احتفالية أيراد إليها. وقد تأثرت هذه المساكن الجديدة إلى حد كبير في قيمتها الوظيفية بالطراز الأوروبي.

ثانياً:- الممارسات التراثية:

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

¹ - وهو في البربرية «أمازي» وفي اللاتينية callitus quadrivaloris
² - الإحصاء البلدي (بلدية الخميس) المعماري سبتمبر 1996.

يجب الإشارة هنا إلى ما يتوافر من معطيات فلكلورية ذات صبغة شعبية تتعلق بأعراف وتقاليد منطقة بني سنوس، فبعضها مكتسب من ثقافات تلاقت 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 الأيرادية.

يجد المجتمع السنوسي كغيره من المجتمعات التقليدية، ذاته من خلال ممارسة بعض العادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة. وتمثل هذه العادات والتقاليد هوية مجتمع مصغر للمجتمع البربري العربي الإسلامي. وتساعد هذه العادات الاجتماعية، والتي لها علاقة وطيدة بظاهرة أيراد 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 كالاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف والاحتفال بموسم عاشوراء والاحتفال بـ«النير»، ومن أكثر الأشكال التعبيرية انتشارا في الثقافة الشعبية السنوسية هي عروض «أيراد» و«الشاخ» و«حمار الكرموس» التي ظل الشعب محتفظا بشكلها ومضمونها.

ومن الحرف المعروفة لدى أهل المنطقة، صناعة التليس¹ وصناعة الحصير، حيث تستعمل كفراش أرضي أو لتزيين جدران المنازل والمساجد، ومواده الأولية متوفرة في المنطقة من الحلفاء² واللّيف 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 كالقصة لقتل 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.

كما اشتهرت المنطقة ببعض الحرف كنصاعة "السروال العربي" وبعض الحلّي، كما نجد بعض الصناعات التحويلية كصناعة الزيت التي تحوّل في المعاصر.

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 لا بد من الإشارة إلى الخبرة التقليدية

¹ - كيس كبير الحجم مصنوع من شعر الماعز يساعد على نقل الشعير والقمح بكميات كبيرة.
² - الحلفاء الخضراء في لهجة بني سنوس البربرية هي ((أري)) أما الحلفاء اليابسة هي ((ثبيرزي))، وفي اللاتينية Stipa tenacissima

في تجفيف بعض الأطعمة ومعالجتها بحيث لا تكون عرضة للتلف أو التلوث خاصة اللحم بأنواعها المختلفة.

وتشهد ألوان الفنون الشعبية في منطقة بني سنوس، اهتماماً شديداً، وبالتالي التعبير الفنية التي تعيش حياة متكاملة باعتبارها كائناً حياً متجدداً باستمرار في سياقه الشعبي.

1- الاحتفال بالمولد النبوي:

يحتفل بعيد المولد النبوي الشريف احتفالاً كبيراً، 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 فناءه مشكلات فضاء حلقياً، 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 فاطنة⁴ لا ترقدي حلي الباب،
وصنتي الليلة يزداد النبي،
صلى الله على نبينا يشفع فينا،
يا فاطنة لا ترقدي حلي الباب،
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 ودينية يتزاورج فيهما الدين بالدنيا بأرقى تجلياته.

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.

2- النفقة:

ترتبط مناسبات النفقة بدرجة كبيرة بالأعياد الدينية كعاشوراء وبمناسبة أول محرم وسيد المولد، 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«التسوية» حيث تباع فيها المواشي من أغنام وماعز وأبقار.

وتقسم الشاة بطريقة تقليدية كربع شاة أو ما يسمى بـ«الطابق» الذي يزن أكثر من خمس كيلوغرامات، وكتلت أو ثمن الشاة وتختلف النفقة عن الوزيجة 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، وتتعمل الأفران العمومية طيلة الأيام التي تلي أول نفقة، ويسمى هذا اليوم «نفقة اللحم» و«تقام في بلاد القبائل بهذه المناسبة» (ثيمشترت) توزيع اللحم = الوزيجة، ويذبح في الأوراس الغنم والماعز.²

3- الظاهرة الصالحة:

تعتبر ظاهرة الصالحة 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 الصديق القريب من الله. وأصل الكلمة من ولاء؛ أي قريب وهو أيضا الطاهر العادل العارف بالله.

تهدف طقوس وشعائر الزيارة والزرادة 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 ويشعل الشموع في الحرم إما بنفسه أو عن طريق مقدم الزاوية ومن المستحسن أن يذبح الزائر ضحية بمناسبة الطواف حول حرم الولي.

تقام الوعدة أساسا لتكريم الأولياء الصالحين والتقرب من الله، وتكرر 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

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

تلميذه **الملاي** في كتابه " المواهب القدسية في المناقب السنوسية " توفي بتلمسان عن ثلاث وستين سنة.¹

ويتناول فيها الكسكسى واللحم، ويرفع الكبير والصغير أكنة 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 وتنتشر السلم داخل المجموعة الأسرية والقبلية.

وتعني " الزيارة " المزاراة، وهي زيارة قبر الولي الصالح أو مكان كان مسرحا في السابق لحدث شيء عجيب، وتحول فيما بعد إلى 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. فالى جانب كونه مكانا للعبادة والصلاة، انفرد المسجد بدوره التعليمي، وشكل المكان المناسب لعقد الاجتماعات للنظر في شؤون القرية. وكانت الجماعة هي التي تنشئ المسجد، وتعين فقيها 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. والتزام 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.

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.

كان الفقيه يقوم بعدة مهام، إضافة إلى إقامة الصلاة بالناس (ذراجيث)، يتولى تعليم الصبيان (أسغار إيمحضان)، وكان يقوم أيضا بمهمة القضاء، والفصل في النزاعات بين القبائل والأشخاص، وكتابة العقود بين الأهالي من بيع وشراء ورهن. وكانت تخصص للفقهاء المقدرين 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 ((أمحضان))¹ حاملا قفة ((ذاقرايث)) 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 الحبوب²؛ 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 الشمس³، وبين كل آية يتوقف، ليردد زملاؤه في الموكب صيغة: "اللهم آمين" أي: "أمين يا الله".

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

- الحمد لله الذي هدانا
- ولو ما علمنا ما جانا
- ضرب بصوتنا وحيانا
- يا رازق الوجداني لا تنسانا
- الحمد لله الذي هدانا
- لا تنسانا
- الحمد لله الذي هدانا
- بيضة .. بيضة .. بيضتي
- ألون بها لوحتي
- لوحتي للفقيه
- والفقيه للجنة
- والجنة مفتوحة
- فتحها مولانا
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين
- الله أو مامين

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 ((أحمر)). 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، وأبياتها خمس عشرة.

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 معلمهم، يقودون أحمره 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 وثلثو هاهاه ورباعو هاهاه وخماسو هاهاه... وهكذا إلى غاية العدد عشرة.

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

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

- **بوبناني:** بالشريحة² والكرموس والجوز الفروقي³
والرمان المشقوق⁴ وفطور الطالب مالفوق⁵

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

لا إله إلا الله

هذا الدار دار الله والطلبة⁶ عبيد الله

عمرها وطمرها⁷ بجاهك يا رسول الله

فإذا لم يقدم أحد شيئا لبوبناني، فإن ذلك سوف يكون مبعثا للضوضاء، إذ يصرح الشباب مردين:

المسمار في اللوح مول الدار مذبوح

5- عادة عارفة:

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

1 - يؤكد الشيوخ المستجوبون بأن الشخص المقنع كان يسمى ((بوبناني)) قبل مجيء الفرنسيين، حسب ما علموه من آباؤهم 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 وموفرة الرزق.

عارفة مباركة	يا ميمونة حنا، حنا
أعطيني شوية	دوز داركم يطلع مراحم
بالمال والرجال	الشاخ 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 عليهم تيمنا بعباء 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 بالزربية
يا نو.. صُبي.. صُبي	صُبي علي حوش جُدودي

وجدني ما عنده عُشى	غير خُبيزة وبُصيلة
يا نو.. يا أم الخيران	صبي علي حوش الجيران
والجيران وُصية القرآن	والنبي عليه السلام

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

يا أمه أعطيني نعاتي	باش أنروح لخالتي
لخالتي البعيدة	تعطيني عصيدة

يا مطر يا غالية	صُبي لي على المزروعة
-----------------	----------------------

فيها راقدة زريعة تكبر وتولي سنبولة
يا نو.. صبي.. صُبي صُبي في عيدنا وزيتنا في دقيقنا
الله يخلي سيدنا يعطينا ويزيد اشْ ويا
يا نو.. صبي.. صُبي صُبي على من زار وتاب
يشرب من زمزم ويروى بجاه نبينا المختار
يا نُؤ صُبي الوديانُ وخلي سواقينا عُذْرانُ
بين الكرمة والرمانُ وتحت زيتون ليتام¹
صُبي .. صُبي فوق البير² أملي جنانا بالغدير³
قصعتنا نملوها شعير نرُحوها نديرُوها غدى⁴
صُبي ، صُبي فوق الحيط وأملي حواضنا بالغيث
بالقلة نملى 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 مصنوعاً من القش أو القماش ومتجولين في موكب جماهيري بهيج مرددين بعض العبارات المخصصة لذلك:

بوغنجة دار العقاش يا ربي قوي الرشراش⁵
والجلبانة عطشانة واسقيها يا مولنا
والفول نو□ر وصفار واسقيه يا بولنوار⁶

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 عما يمكن أن نسميه بالجنوح نحو التفسير اللاعلمي للحوادث، وهي مازالت تجد صداً في الأوساط الشعبية الجزائرية، وخاصة في الأوساط الريفية.

يذهب الطلبة والشباب، حافيين الأقدام، عاربي 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

1 - الأيتام

2 - البير

3 - الماء الممزوج بالتراب.

4 - غذاء

5 - الغيث

6 - صاحب الأنوار

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 النويا مولاتي صبي على عزلتي¹ ما يكلوا معيزاتي²
يا سبولة في الأغماد حن عليها يا جواد
يا رخلة في الأوداح³ حن عليها يا فتاح

7- النايير:

تنقسم كلمة أنايير (يناير) ذات الأصل البربري إلى قسمين: يِن □ وأيون، وتعني كلمة أيون شهر من أشهر السنة الفلاحية والذي يعتبر مباركا لكثرة الغطاء الطبيعي فيه. وتشير كلمة يِن 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 والفسق، إلى جانب الحبوب كالقمح المسلوق والفل، وكل ما يمكن أن يشتهي الصغار والكبار من حلويات وفواكه ومشروبات.

ومن العادات المرافقة للناير وبمناسبة السنة الفلاحية تحضير أكالات، يكون فيها «الكسكي»⁴ والدجاج على رأس أطباقها، إضافة إلى الرقاق والغرايف والفطير المشبع بزيت الزيتون. يطهى في كسكاس الحلفاء⁵ بوضعه في فوهة قدر⁶ به مرق⁷ لتبخيره. يذبح في الخميس بني سنوس في كل عائلة عدد من الدجاج مساويا لعدد أفراد العائلة. ويعطى للمرأة المرضع أو الحامل دجاجتان. وفي تلمسان لدى العائلات الميسورة، تأكل 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.

1 - الزرع البائس.

2 - لتجد ما تأكله ماعزي .

3 - ملطخة الصوف بآثار الولادة أي حديثة العهد بالولادة.

4 - أبلبول بالبربرية المحلية السنوسية.

5 - أنيف بالبربرية المحلية السنوسية، والقلال بلهجة تلمسان وندرومة.

6- تايدروث بالبربرية المحلية السنوسية.

7- ثيسي بالبربرية المحلية السنوسية.

تختلف الاحتفالات بعيد الناير بين قبيلة وأخرى لدى بني سنوس، لكن القاسم المشترك في احتفالاتهم: إعداد «الفقة»¹ وطبق «الكسكي» بالدجاج المسمى «دجاج العرب»، يعرف في كل أنحاء تلمسان بأسماء مختلفة فهناك من يقول له «مردود» أو «بركوكس» أو «طعام» ويوضع فيه بذر تمر 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 «الكسكي» 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 الرحي (القرويشة). فإذا فضلت من البركوكس كمية كبيرة، فإنها تغطي ويوضع على الغطاء بعض الفحم والملح حتى لا يفسدها الجن»²

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 والبول والرمان، بينما لدى بني سنوس يوضع :الخميرة والتين والرمان. وكان موسم الحرث يبدأ حسب بعض الشيوخ³ مع الناير. يقال بهذا الصدد: خلّ زيتونك للناير يضمّن لكّ الخسائر، 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.

وتوضع، في تلمسان، أربعة أحجار صغيرة من الملح فوق البركوكس المرطب بالحليب، كل حجر ملح مغلق بقشرة جوز (عازلة) وتمثل كل حبة اسم أحد الشهور الأربعة الأولى: يناير وفبراير ومارس وأبريل. ويقال أيضا:

إلا زوات⁴ فناير⁵ انقص من الخماير⁵ وزيد فالمطايير⁶
وإلا ما زوات شي زيد فالخماير⁵ وانقص من المطايير⁶

1 - تعني الفقة في الاصطلاح الرمزي السنوسي هنا، كل ما يتم تحضيره من مأكولات مثل البيض واللوز والحلويات والزبيب والرغيف أو الخبز...

2 - محمد مأمون حمداوي: بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية)، المرجع السابق، ص8.

3 - استمارة البحث.

4 - إذا سقيت الأرض بالماء (المطر) .

5 - مخزون الحبوب.

6 - غرس الحبوب في الأرض المسقية.

ويتمّ بالمناسبة تحضير ((الشرشم)) وهو قمح مهشم. تضع النساء ولمدة أيام القمح وال فول 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:

كُلّ الشرشم لا تحشم ربي عالم ما دسينا شي
فمّ تسلف لا تنوهرف فاع الحلة ما فيها شي؟

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

ويتمّ تحضير صاع كبيرة من الفواكه الجافة أو ما يسمى بر(لمخأط) والمنتكون من التين المجفف أو ما يعرف بالعامية المحلية ((كزموس يابس)). والجوز واللوز والفول السوداني والبندق والتمر والزبيب والحلويات والمرطبات وغيرها من الفواكه، ويلتف أفراد العائلة حول الصاع ((الميدونة)) وتقوم ربة البيت بالتوزيع على الجميع أكياساً تسمى ((زوادة)).

ما زالت المداشر والقرى متمسكة بما يسمى بالتوزيع، 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 كهدية أو كصدقة، ومن تقاليد المنطقة كذلك قص شعر الأطفال الذين يبلغون حولاً كاملاً 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 وخصوصاً الجافة منها.

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

ويعتقد السنوسيون أن من يحتفل بعيد الناير يمضي سنة سعيدة، ويعد سوء الطالع وشر الحسد. ويرمز الاحتفال بالناير إلى الخصوبة، لذا لا بد من تضحيات لإبعاد الجوع والتفائل بالعام الجديد، و« يذبحون في هذه المناسبة ديكاً، 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 خوفاً من تلك العجوز.»¹

¹ - مروان فاتح قادييري، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، المرجع السابق، ص 39.

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 والفل، إلى جانب حلويات تقليدية وسكريات وفواكه جافة للتناول بسنة طيبة.

يستقبل الناير، الذي يحتضن احتفاليات «شاخ» و«أيراد» و«حمار الكرموس» بالجديد والحلو والطيب والعناصر الزوجية. وهي ترمز جميعا للخصوبة والرفاه والسعادة. وتستقبل السنة الجديدة، بالخضرة المجلوبة من الغابة والحقول، وتتخللها أغصان بعض الأشجار المرّة المذاق مثل الدفلى والبلوط والزيتون. لتكون السنة الجديدة خضراء وتمرّ دون مرارة¹. ويمتتع الأهالي خلال الأيام الثمانية التي تسبق الناير عن شرب اللبن الحامض . كما لا تصنع الزبدة في هذه الفترة . ويمتتع 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 الدوم²، 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.

أما سكان بني بوسعيد³ فيفرشون بالأعشاب الخضراء للخيول ولأغنام الأرضية التي تنام عليها. وفي تلمسان أرضية المنازل بأوراق الشجر الخضراء. وفي صبرة⁴ 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.

1 - يسود في مثل هذه العادة، المعتقد أن اللون يأتي بمثله و يأتي الذوق بعكسه.

2 - يقابل كلمة "دوم" في البربرية كلمة "يلاون" ، وفي اللاتينية كلمة *Chamoerops humilis* .

3 - دائرة في شمال غرب تلمسان.

4 - دائرة في غرب تلمسان.

يأكل بعض سكان تلمسان وندرومة في اليوم الثاني من الناير لحم رؤوس الكباش ويقال: اللّي يأكُل الرّأس فنّايِرُ بيقي راس. أي من يأكل بمناسبة الناير لحم رأس الغنم بيقي 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 بغيرّة السنة البربرية في 12 جانفي (التقويم البربري)، وغرة السنة الترقية و شهرها الأول "سببية" الذي يوافق عاشوراء (التقويم الترقّي).

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 تاريخا 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»¹

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 إثني عشر شهرا مجزأة إلى فترات تختلف حسب الظروف المناخية وكذا الغطاء النباتي الطبيعي الذي يكسي الأرض.

يعتبر الناير عمود السنة أو بابها وهو اليوم الذي يرمز إلى الفصل بين مرحلتين: مرحلة الليالي السوداء، وهي مرحلة الصقيع والجمود والجوع. و مرحلة الليالي البيضاء، وهي مرحلة الجوّ المعتدل والجميل. ومن الأقوال المأثورة في الناير: إذا جاك الناير رُمي لفتك مع الحداير.

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.

¹ - مروان فاتح قادييري، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، المرجع السابق، ص 34.

يذكر الأب داليه J.M.Dallet صاحب أهم قاموس لهجة 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 الأرناب، 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 رونييه باسيه R.Basset المستشرق الفرنسي « لقد علم القرطاجيون البربر الزراعة، فالبربر يكسرون الرمانة على مقبض المحراث، أو يدفنونها في أول خط للحراث، تقاؤلا بأن سنابل الحبة المبدورة 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 ينار 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 الزيتون»، 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

المطلب الثاني: الاحتفاليات الأيرادية:

يرتبط الفلكور السنوسي بطقوس ذات فعل جماعي يمكن توظيفها بشكل درامي مؤسس في مؤديات تمثيلية تصويرية سمعية وبصري جمالية. تعتبر مدينة الخميس أشهر مكان لاحتفالات الكرنفال والتخفي وراء الأفتنة، خاصة بعد اكتشاف مزاياه السياحية وموارده المالية. فالناس يحبون الاحتفالات العامة في الشوارع والسياح يتمتعون بالفضول لرؤية أهل البلد وهم يحتفلون ويتمزحون ويبتهجون لرؤية الاستعراضات الأيرادية.

يتميز كرنفال آيراد بارتداء مختلف أنواع الأفتنة والتخفي بها، لعلاقتها بعادة تلطيخ الوجه باللون الأسود في طقوس السحر البدائية. لكن القناع في بني سنوس فقد مع مرور

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، ص 1.

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

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

الزمن جزءاً 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، العزائل أين يحتفل بالشاخ وبني بحدل حيث يحتفل بحمار الكرموس والكاف حيث يحتفل بهم جميعاً.

أولاً:- احتفالية الشاخ:

تقام آيرادية الشاخ في منطقة العزائل 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.

ثانياً:- 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 الرئيسي بالمسيح، فهو يحمل قناعاً مصنوعاً من جلد الأرنب ويضع على رأسه كسكاساً مزينا بالريش. ويعلق له في عنقه عقد مصنوع من قوقع الحلزون (أغلال أو ببوش). يرقص المسيح يرافقه زميل يضرب على طبل مصنوع من قدر جديد مثقوب يغطي فوهته جلد. يتبع المسيح شخص ثالث يجمل كيساً يجمع فيه التين أمام الأبواب ويسمى هذا الشخص حمار الكرموس.»²

ثالثاً:- 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 لتنتشئ فضاءً فريداً تمتزج فيه الأسطورة بالخيال والتراث الشعبي والعادات الاجتماعية القبلية المغرقة في القدم. ويتم بصورة احتفالية (درامية) تمثيلية.

¹ - حمار التين.

² - R.Basset, Nedromah et les traras, Paris, Leroux, 1901, p 25.

يعتبر موسم أيراد مناسبة للمّ الشمل وإيجاد نوع من التواصل بين أفراد المجتمع. ويضم عرض الاحتفالية رموز الخصوبة، فإنّ «ثيوكاوين» أو العدد 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 الفرحة، 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. فلا بدّ أن يعود - بمناسبة النابر - كل غائب إلى أسرته، ولحثة 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 أيراد بالتحوّلات والتغيّرات التي يعرفها المجتمع في تطوره عبر التاريخ. وهي من الظواهر الفريدة، التي لا نجد لها 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 لأيراد. التي كان يستمر عرضها أياما عديدة. ولعلّ أيراد كان في رأيهم ظاهرة تلقائية وعادية عندما كانت ترعاها الأهالي، إذ كان في حياتهم من الضرورات الباعثة على البهجة والسرور. لقد نشأت الأيرادية من الاحتفالات والأعياد الدينية والعادات الاجتماعية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانوا ينشدونها، ومن المواكب التي كانوا يقيمونها وهم يضربون بالصنوج النحاسية ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة. وبما أن أكبر قوة يفتخر ويخاف منها الإنسان السنوسي هي الأسد (أيراد)، استعمل قناعا وارتدى لباس الأسد، ظنّا منه أنّ الأرواح الشريرة تخاف هذه القوة التي لا تقهر.

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

يستلهم الأيراديون احتفالياتهم 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 كآلية أو مركبة ويجعلون منها مادة لأيرادياتهم المسرحية.

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

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

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

فالأيرادية 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 الأيرادية؛ أي علاقة بالممارسة المسرحية ذات النسق أو البناء الأريستوطيليسي التي تعني شكل تنظيم العرض المسرحي اعتمادا على تجسيد الحدث وليس سرد الأحداث.

تعتبر الأيرادية 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 فإن أيراد قرى الخميس وشاخ العزائل وحمار كرموس بني بحدل تصبح عروض بني سنوس كلها، وللكاتب أن يجتهد في إبداع احتفالية جديدة انطلاقا من احتفالية بطلها أيراد أو الأسد، واحتفالية بطلها الشاخ واحتفالية أبطالها أطفال حمار الكرموس.

المبحث الثاني فرضيات دراسة أصل الآيرادية

- المطلب الأول: فرضيات المدرسة الفرنسية الأنثروبولوجية.
أولاً:- فرضية أوغيست موليير.
ثانياً:- فرضية آدموند داستان.
المطلب الثاني:- الفرضيات التاريخية والموسمية.
أولاً:- الفرضية التاريخية.
ثانياً:- الفرضية الموسمية.
ثالثاً:- رأي شخصي.

لا شك أن كل مجتمع محكوم بظروف عصره الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤثر في صياغة عاداته وتقاليده وفنونه. وظاهرة تمثيل¹ آيراد متجذرة في 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 الفنية والفرجة الإيمائية، من خلال الاحتفالات والمسابقات والألعاب والحلقات التي كانت ولا زالت تقام.

كان الدافع الأول لظهور العمل الفني الأيرادي² تهدئة النفوس وإراحتها، وتفهم كل ما يجري من أحداث، والحثّ للعمل في سبيل الخير والأفضل والابتعاد عن كل ما هو مضر بكيان المجتمع، وضبط النفس والتخلي بالفضائل والإنفاق في سبيل الله.

عرف المسرح الأيرادي نقلة نوعية بدءاً من سنة 1999، بتنظيم الملتقيات والمهرجانات والمشاركة في التظاهرات الثقافية والفنية والأسابيع الثقافية داخل الوطن وخارجه. حيث وجدت الفرق الهاوية مجالاً واسعاً لممارسة هوايتها، خاصة وأن مديرية الثقافة بتلمسان تكفلت بتنظيم مهرجانات وتربصات مسرحية أيرادية أثرت تأثيراً بالغاً على تكوين جيل من الممثلين والمسرحيين الأيراديين الذين يمهدون لأنبعاث مسرح آيرادي.

يستنتق المسرح الأيرادي، بوصفه تعبيراً فنياً، معاني الروابط بين الثقافة والبنية الاجتماعية، وبين الثقافة والفرد والفعل الجمعي. وترتسم هذه العلاقة كالتالي:

1- إيجاد ثقافة مسرحية أيرادية اندماجية مع النموذج الأريستوطيليسي بخصوصيات حدائية، وممارسة ما يشبه "الأساس المشترك" أو الالتقاء عند المنطلقات المشتركة، عبر مراحلها التالية:

- ولادة المسرح القديم مع الأسطورة، والمسرح المعاصر من اقتباس الواقع.
- تتحدر 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 وراثته.
- 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 الخواص النفسية، ومحاكاة الأنواع البشرية وغير البشرية، وتحليلها تحليلًا دقيقًا حتى تقي بالغرض لظهور تفاعلات الغير، والاحتفالية عبارة عن عرض تمثيلي وتجسدي.

² - رغم تجريدها من العناصر الدرامية الأساسية تبقى احتفالية آيراد عملاً فنياً إبداعياً، وهي صورة أخرى للمسرح، تتمثل في العرض المتنقل الذي يتشكل في الشوارع والميادين والأسواق والأرياف والمنازل.

4 - توسيع دائرة الحضور الحدائى فى الكتابة المسرحية الأيرادية عوض الانتماء الشكلى للحدائة، أو الانتماء للحساسىة الجدىة بوعى قدىم مغلوق.

لقد عرف المسرح الأيرادى المغامرة الكبرى لتأسىسه فى الثمانىنات من القرن الماضى. وكانت هناك بوادر هذه النشأة قبل هذا التاريخ، لكن لا يمكننا اعتبارها بداية جادة للمسرح الأيرادى، ذلك أن كل بداية حقىة مشروطة بتوافر حدّ أدنى من العناصر التى تعتبر مقياس لتأسىس حركة ثقافىة.

لقد وُضعت عدة فرضىات لدراسة أصل ممارسات أيراد التقنعىة التى تقام، وىحشد لها جمهور كبرى لمشاهدة لوحاتها التى بقىة - حسبها - متأثرة إلى عهد بعيد بنماذج من العروض القدىمة، كالكوموس اليونانى¹ والاحتفال المصرى القدىم.

وتحدث جمىع هذه الطقوس فى مدة إثنى عشرة يوماً (بىن أول جانفى وثانى عشر منه)، وتكون مشحونة بالمعانى الاجتماعىة والتضامنىة والدىنىة والفنىة التى تبلغ أوجها فى يوم 12 جانفى. بحىث ترمز مواكب واحتفالات التقنّع إلى التحول الزمنى. وقد أفاد من هذه الملاحظة كل من كتب عن الموضوع تقربىاً، بوصفها دلىلاً على أن هذه الاحتفالات أعياد وثنىة قدىمة تحتفى بتجدد الطبىعة التى التحمت مع التقوىم الإسلامى.

المطلب الأول: فرضىات المدرسة الفرنسىة الأنتروبولوجىة:

أولاً:- فرضىة أوغىست مولىيراس Auguste Moulieras

تجعل طبىعة الرموز والعناصر الأخرى فى هذه الاحتفالات؛ مثل هذه الفكرة واردة تماماً، إذ نجد فى كل مكان محاولات التوفىق بىن المعتقدات المتعارضة على الصعىدين الدىنى والثقافى.

هذا ما ذهب إلىه المدرسة الفرنسىة الأنتروبولوجىة لشمال أفرىقىا، التى أصرت - فى دراساتها المختلفة التى تتضمن عنصر التقنّع - على مفهوم "البقاىا الحضارىة"² وتعمل مثل هذه المقاربة، بصورة آلىة، على عدم الربط بىن الاحتفالات الوثنىة والإسلامىة، وأنها حىنما تعترف بوجود الأواصر بىنهما، تنفى خصوصىة الإسلامىة، لتقارن الظاهرتىن بالمعنى الذى تزعم أنه موجود فى الأولى؛ أى الوثنىة. وىلاحظ أن مثل هذا الرأى لا ىحجب دلالة كل احتفال فحسب، بل الأخطر من ذلك أنه ىخفى معنى تعاىشهما فى العملىة الطقوسىة ذاتها.

وصف أوغىست مولىيراس حدث كرنفال منطقة الجبل (بنى سنوس تلمسان)، بأنه فعالىتان: جولة البحث، التى ىطلق علیها المؤلف اسم " الاستجداء"، وسلسلة من المشاهد التى ىؤدبها أمام المنازل مجموعة من الممثلىن جمىعهم من المسلمىن الذكور الذىن ىنتكرون بمختلف الشخصىات التراثىة. وىستمر كلا الحدثنىن لىشكلاً حدثاً كاملاً بدلا من عملىتىن

¹ - احتفالىة يونانىة تعتمد على التنكر والرقد والغناء والفكاهة واللهو والارتجال فى الحوار والأداء.
² - البقاىا الحضارىة أو العناصر الحضارىة مصطلح أطلقه الأنتروبولوجى "تابلور" وتشمل عناصر حضارىة كانت ذات أهمىة لمجتمع ما، فقدت الكثير من أهمىتها مع تبدل الزمن وذلك لتبدل وظائفها. لكنها ظلت باقىة على الرغم من ذلك. ىنظر: لوسى مىر، مقدمة فى الأنتروبولوجىا الاجتماعىة، ترجمة: شاکر مصطفى سلیم، دار الشؤون الثقافىة، بغداد، 1983، ص 355.

منفصلتين. ويقوم سكان القرية، وهم الجمهور أيضا، باللاحق بهم لدرجة أنهم يندمجون في الدور أحيانا، فيرجموا إحدى الشخصيات، أو أكثر، بما تقع عليه أيديهم. وتأخذ هذه الشخصيات المقتنعة كل ما يعطى لها، وتمثل مشاهدا أمام كل منزل.¹ و«يجري الكرنفال مرة واحدة في السنة ويدوم ثلاثة أيام ويتزامن مع عيد الأضحى. وفي اليوم الأول ينتشر الممثلون المُقنعون في القرية عند الظهر تقريبا ثم يبدأون جولة الاستجداء ليتلقوا بعدها ما اختار الناس إعطائه 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»²

ثانياً:- 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 والكروش والدرياس والعرعار، وينشرونه على سطوح المنازل حتى تأتي السنة خضراء .. في ندرومة يأكلون في اليوم الثاني رؤوس الغنم ويقولون: من يأكل في يناير الرأس يبقى 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 تنهورف 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 معلقة، 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»³

يرى أدموند داستان أن هذه الظاهرة مستوردة من الحضارة المصرية نتيجة مخالطة البربر للأقباط وذلك عن طريق التجارة البرية. ففس الظاهرة تقريبا موجودة عند قدامى المصريين، لكنها أدخلت ضمن إطارها الارتدائي عناصر جديدة، واحتفظت في نفس الوقت

¹ - Auguste Moulieras, Islam maghrébin contemporain op. cit, p p 232-247

² - Auguste Moulieras, op. cit. p 611.

³ -Edmond D'Estaing, L'Ennayer chez les Beni-Snous, op. cit p57.

بجوهرها الأصلي. وتتمثل هذه العناصر الجديدة، في عدم استخدام الشخص الذي يمثل أيراد في مصر، قناعا كما هو الحال عند البربر، بل: يكتفي بتلطيح 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.¹ و« حسب آدموند 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 علفت في ذاكرتهم عادات ألفوا معاقرتها لأنها ارتبطت بموروثهم التاريخي كالاحتفال بحلول السنة البربرية الجديدة .»²

المطلب الثاني:- الفرضيات التاريخية والموسمية

أولاً:- الفرضية التاريخية:

تعتبر الفرضية التاريخية أن أيراد 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 بالناير في بني سنوس"³ و"الشتاء لدى فلاح بني سنوس"⁴ إلى يوم انتصار الملك الأمازيغي ششناق 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 أيراد/الأسد، ربما مقارنة قوة ملكهم ششناق وسلطانه بسلطان الغابة الأسد.

إن كلمة ششناق هي تحوّل من اسم الملك البربري ششناق الذي ينتمي إلى أصول بربرية هاجر إلى ليبيا وسكن هناك. وفي فترة تواجه 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.

¹ -Edmond D'Estaing, op. cit. pp 51-70.

² - محمد مأمون حمداوي، في تحقيقه لكتاب آدموند ديستان وبلحجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2000، ص و.

³ - Benhadji Serradj, Les fêtes d'ennayer au Beni – snous, op. cit.

⁴ - Ben hadji Serradj, Hiver chez les paysans de Beni – snous, op. cit.

تنتقلت عبر القرون قبائل أمازيغية التي كانت تسمى اللوبية أو الليبية فأقامت بدلنا 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»¹ واستمرت أسرة ششناق البربرية الأمازيغية تحكم مصر الفرعونية أكثر من قرنين على رأس الأسرتين 22 و23 وبعض المؤرخين يذهب إلى الأسرة الرابعة والعشرين أيضا، بحيث يعتبر « ششناق أحد رؤساء الليبيين الذين قاموا بدور هام منذ زمن في الدلتا، أسس أسرة ليلية 22 وعاصمتها بوبسطة، أصبح الأمراء الليبيون كهنة لأمون بطيبة»²

وقد ساهم الأمازيغ في بناء الحضارة الفرعونية الراقية بواسطة ششناق وأعقابيه، 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 بالشرق، كصناعة الزيت من الزيتون التي كانت شجرة برية غير مستأنسة بالمغرب قبل مجيئهم، وكذلك غرس شجرة التين»³. 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

¹ - رشيد الناضوري، المغرب الكبير، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ج1، ص96.

² - وليام لانغر، الموسوعة التاريخية، ترجمة: حلمي شعراوي، الجزء الأول، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة، 1998، ص 45.

³ - René Basset, Mille et un contes, récits et légendes , op. Cit, p 141.

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.

ثانياً:- الفرضية الموسمية:

يرى عبد العزيز محبوب¹ أن آيراد كغيره من الطقوس الفلاحية التي تخلد 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 يفخر ويخاف منها البربري هي الأسد أو آيراد استعمال قناعا وارتدى لباس الأسد ظناً منه أن هذه الأرواح تخاف من هذه القوة التي لا تقهر.²

ثالثاً:- رأي شخصي:

يوجد في التراث الشعبي مظاهر "ما قبل المسرحية" شعبية، إذ لا مسرح دون نص مسرحي، وفي المسرحية نعول دائما على النص، لأنه العماد الأساسي والركيزة الأولى، أما التمثيل أو ما قد يشابهه فليس بالحكم، لأن بوادر التمثيل كثيرة في حياتنا اليومية، ولربما كان أحسن مسرح هو الحياة الإنسانية نفسها.³ وأرجح أن الظاهرة الأيرادية 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 الأهم.

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

¹ - ولد عبد العزيز محبوب في 17 أبريل 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 الإنجليزية ومخرج مسرحي ما زال يعمل لخلق قاعدة مسرحية داخل مدينته(بني سنوس) التي يحبها ويساهم مع ثلثة من عشاق المسرح في إيصال صوت المسرح الأيرادي من خلال إقامة ملتقى سنوي للأيرادية.

بدأ بتفعيل دور المسرح الأيرادي وقدم العديد من الأعمال المسرحية الأيرادية التي نالت العديد منها جوائز المهرجانات التي شاركت فيها ولعل أبرزها جائزة مهرجان الربيع البلدي عام 1992 حيث حصل على جائزة أفضل عرض مسرحي عن "الأسد" بعدها شارك في تأسيس جمعية الذاكرة السنوية وقدم عدة أعمال أبرزها أيرادية "الحراز" وأيرادية "من أعماق آيراد" التي شارك من خلالها بمنندى المسرح الاحتفالي لمدينة سيدي بلعباس عام 1994.

² - عبد العزيز محبوب، ظاهرة آيراد في الذاكرة السنوية، محاضرة أقيمت في أسبوع عادات وتقليد بني سنوس من 11 إلى 14 مارس 2000 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 رثيف خوري " شينا من ممثل، شينا من تمثيل"، التعريف في الأدب العربي، ج2، لجنة التأليف المدرسي، بيروت 1957، ص188.

3- نشأ العرض من الطقس، وأنه انسلخ عنه شيئاً فشيئاً¹، في حين حافظ طويلاً على طابع قدسي. وعليه احتفظت الأيرادية بجوهرها المرتبط بالدين² وأشكاله التعبيرية من طقوس وأساطير وعبادات.. إلخ.

إن الانتقال في الظاهرة من المحاكاة الخالصة إلى عملية إبداع، لها في حقيقة الأمر جذورها التاريخية فكانت تسمية الأبيات الفيسينية³ تطلق في روما مثلاً على تمثيلات ذات طابع مميز يمتزج فيها الرقص والموسيقى والغناء مع عناصر تؤدي تلاوة أو سرداً. 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. »⁴

ولد المسرح الجزائري، كالمسرح العربي من النقل والاقتراب، 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 دائماً في مثل هذه الظواهر لم يظهر كعنصر فني.

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

إن تمثيل أيراد كمادة خام، ليس مسرحاً 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 عرضاً مسرحياً متكاملًا.

العرض الأيرادي 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 حواراً بين الجماهير والممثلين الذين يفترض فيهم أنهم أفراد من الجماهير، ولذلك فإنه ليس لعرض أيراد بداية محددة أو موعد محدد يرفع فيه ستار⁵.

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

2 - يكون الانتقال أساساً من العبادة إلى الطقس ومن الطقس إلى العرض.

3 - فاسينيوم كلمة يونانية تعني العين الشريرة.

4 - الحجاجي احمد شمس الدين، العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1987 ص75.

5 - 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".

الفصل الثاني الجغرافية الزمنية الأيرادية

المبحث الأول:- المجريات الأيرادية
المطلب الأول: - تحضير مجريات الأيرادية:
المطلب الثاني: أيراد اليوم الكبير (تامغرا)

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

- تدوم مدة العروض الأيرادية، ومن خلال ما تبقى من ممارسات، إثننا عشرة يوما هي:
- الأيام الثلاثة الأولى من 01 إلى 03 يناير: وتعرف بالأيام التحفيزية.
 - اليوم الرابع ويوافق 04 يناير: وهو يوم العرضة (الدعوة).
 - اليومان الخامس والسادس ويوافقان 05 و06 يناير: ويتم فيهما ترتيب اللقاء الكبير.
 - اليوم السابع ويوافق 07 يناير: ويدعى يوم التبخيرة.
 - اليوم الثامن ويوافق 08 يناير: ويسمى أيراديات السوق.
 - اليوم التاسع ويوافق 09 يناير: ويتمثل في طقوس الخصب بالحناء.
 - اليوم العاشر ويوافق 10 يناير: ويجسد الأيرادية الصغرى.
 - اليوم الحادي عشر ويوافق 11 يناير: ويعرف بعينوز أيراد.
 - اليوم الثاني عشر ويوافق 12 يناير: أيراد تامغرا؛ أي أيراد اليوم الكبير.

المبحث الأول المجريات الأيرادية

- المطلب الأول: - تحضير مجريات الأيرادية:
أولاً:- الترتيبات الأولية.
ثانياً:- الأيرادية الصغرى وشعائر المرور إلى الأيرادية الكبرى.
- المطلب الثاني: آيراد اليوم الكبير (ثامغرا) .
أولاً:- شخصيات العائلة الأيرادية.
ثانياً:- شخصيات القوى المختلفة.
ثالثاً:- شخصيات بناء العرض.

المطلب الأول: تحضير مجريات الأيرادية:

أولاً:- الترتيبات الأولية:

1- الأيام التحفيزية:

تمثل الأيام الثلاثة الأولى من يناير الأيرادية التحفيزية، يقوم فيها بعض المهتمين، تطوعاً منهم وقبل الانطلاقة الرسمية لمجريات أيراد الاحتفالية، بتحفيز أفراد المجتمع المحلي للاستعداد وتحضير الألبسة والأقنعة. كما يقومون بالاتصالات الحثيثة بمن يؤدي دور "المقدم".

2- يوم العرضة: (الدعوة)

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

3- ترتيبات اللقاء الكبير:

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

4- أيرادية التبخيرة:

تقام أيرادية 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 أيراد. وهم يقبلون عليه لأنه نابعا من تراثهم، لاسيما دهن العود و عرق الصندل و عرق الزعفران و عرق العنبر و عرق المسك و عرق 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، فيتفاعل السكان برائحته المميزة. ويعتقدون أن رائحة البخور تبارك المكان حيث تطرد الشياطين والأرواح الشريرة.

يحمل البخار المقنع على كتفه قفة فيها كميات من البخور والفحم، ويحمل في يده مبخرة تتساعد 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.

وتستخدم النساء نوعاً من البخور اسمه "الفاخر" (بتخفيف الفاء والخاء)، ومعظم النساء يتفنن في صناعة الفاخر ويعرفن جيداً مكوناتها ونسب كل منها، فالفاخر تصنعه 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 أيضاً على حرق بخور العود كل مساء. حتى أصبحت الرائحة الذكية شيئاً مميزاً للبيت السنوسي، ومظهراً من مظاهر الترحيب بالضيوف.

5- إيرادات السوق:

تجري فعاليات إيرادات 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 خطأ مستقيماً يشوبه التعرج وتتخلله الأزقة، وقد شكلت في مجملها سوقاً آخر اصطلح على تسميته "السوق اليومي".

ويعتبر السوق مناخاً 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 يستوحىها 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 مسرحاً لإقامة الاحتفالات والأشكال والظواهر التعبيرية والأمسيات في جميع المواسم خصوصاً في موسم أيراد، المليء بالألغاز والأحاجي والقصص، والأحاديث. كما يمارس خلاله هواة التراثيات الأيرادية 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 موقفاً سياحياً لكل إنسان يعشق الاطلاع على الماضي وصناعاته والحرف الباقية حية يزاولها أصحابها بكل إتقان. ومن هذه الحرف صناعة الحصير والزربية والنجارة.

سوق بني سنوس العامة التي يتم فيها للبيع والشراء وتبادل المنافع.

- لمقدم: آيراد .. آيراد .. آيراد
- لعابيين الدارة: آيراد .. آيراد .. آيراد
- مقتع: اللي غواه رخصه .. في السوق .. خلا نصه ..
- القول: صنعة يدي خير من رزق جدي، جا الهم عند الهم، خلي الكانون يسخن
ضربوه في السوق رد زعاف في مرتو، الخروف المليخ من رقبتة بيان
بكلام القوال .. النفقة والتسوية .. طابف الوزيرة .. قرعة البقري
وعودك يا عود .. على عودي .. عود .. سيد المولود
عادة الجدود .. وزوايح تاقنته
- مقتع: يا ولاد فارس .. صلي وادعي مولاك الرحمان .. الخميسية
فراش لرض مزيان .. وزياخة للحيطان
صلي وادعي .. مولاك الرحمان
- مقتع: يا ولاد مزيان .. خصيرة الحلفة والليف مصنوعة ليك .. يا رجل النيف
عيب الدوم ما يدوم .. بجلود .. وصنعة الجدود
- القول: عود يا نهار عود .. خلي الفجر ينوض .. يفتح ورد العود
ويطعم طاعم الجود .. افتح يا ورو .. غني يا زغرو
زيني البلاد .. كبري لولاد .. يزول السواد .. يقربو لبعاد
يوم الميعاد .. الخير للعباد .. عود .. يا نهار عود
- مقتع: صلي .. ودعي مولاك الرحمان .. ولعن ميات مرة بليس
وعمر فمحك في التليس
- مقتع: يا بو دراري .. ليك الشواري .. بحلفة العود
يد الجود .. وحرفة الجدود
- مقتع: يا بنادم .. انت من تراب .. مجمر .. مقله تراب
قدره طعام .. (قلة) شراب .. فصيلة لوخ .. مثرذ لحات
كسكاس الطعمات .. اغطارات الزردات
- القول: عود يا نهار عود .. خلي الفجر ينوض
يفتح ورد العود .. يطعم طاعم الجود
- مقتع: يوم آيراد معروف .. فيه الناس اجتامعت
على لحوماث الخروف .. قاع الناس تلايمت
- مقتع: عود يا نهار عود .. خلي لفجر ينوض
يفتح ورد العود .. يطعم طاعم الجود

ثانياً:- الأيرادية الصغرى وشعائر المرور إلى الأيرادية الكبرى:

1- طقوس الخضب بالحناء:

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

ينطلق الاحتفال وسط فناء منزل "المقدم" حيث يتم دق الحناء في المهرز من طرف الفتيات العريفات المتحلمات حول المهرز، 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 أنية جديدة لم يسبق أن استعملت، ثم تخضب أيادي الأطفال المشاركين في الأيرادية الصغرى. وتوضع أمامهم أنية مملوءة بالدقيق وقد غرز بها شمع مضيء وأربع بيضات. وتخضع عملية التخصيب لطقوس ومعتقدات عريقة¹، 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 أيراد وعلم أيراد "العلام".

2- الأيرادية الصغرى:

تقام الأيرادية الصغرى في صباح اليوم العاشر من يناير. يتم فيها رفع علم أيراد "العلام" ثم الإقبال على ممارسة طقس يثير انتباه الحاضرين، ويشكل إعلاناً لهم لكي يتجمعوا لمشاهدة المرشح لدور أيراد "أمزيانن أمقران"² في الأيرادية الصغرى وهو يقوم بكسر بعض الجرات. يتم هذا الطقس من خلال تداول "العلام" بين العريفات المشاركات.

توضع جرة من الطين - وسط فناء تدرت - مقلوبة على فمها وتحتها يوضع إسوار "الخلخال" من الفضة وفوقها بيضة، يتحلق الحاضرون حول الجرة، وأحد الأطفال المرشح لدور أيراد "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 - عرفا - 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 الأيرادية الكبرى. ولذلك فالوضع يستلزم من

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

المشاركين أن يكونوا في مستوى المواجهة عبر السرعة في إنجاز المهمة والهروب نحو الخارج.

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

وبينما يتهياً المشاركون من الأطفال والعريفات والبراح لأخذ مواقعهم والقيام بمهامهم في التنشيط والفرجة والتحميس ودفع المساهمات، يكون آيراد أمزيان¹، 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 أيضاً. وتدور التعليقات حول هذه الأدائيات المحرجة أحياناً، عندما يتجاوز المزاح حدوده، بتفجير المكبوت والتلويح بكلام غير مباح. ولتجاوز مثل هذا الإحراج يقوم "المقدم 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 الأيرادية 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 وأحوال.

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 ميمونة² في قاع القلمونة³
للآيراد مضمونة أفرحي يا ميمونة⁴
صلاة وسلام على رسول الله

1 - الأسد الصغير

2 - كلمة ميمون تعني الحظ والسعد واليمن والبركات.

3 - أنظر صورة صاحب القلمونة ص 317.

4 - رمزا للمرأة الفقيرة العفيفة الطاهرة، والتي ستنال حصتها من الصدقات.

يبدو من خلال الطقوس المصاحبة لهذا الشكل الأيرادي، أن ثمة طاقة رمزية تختزنها الأيرادية الصغرى، تسمح بتفسير نظام القيم في المجتمع السنوسي. فطقس التبرعات والمساهمات يعكس إيمان الجماعة بقيم التآزر والتعاون والعمل على تجديدها وشرعنتها بين أفرادها الصغار، بجعل الجميع يحس بواجبه ومسؤوليته في تقديم الدعم والمساعدة، وكأن ذلك دين يتطلب أدائه لأصاحبه.

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 أيراد:

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

يمارس عينوز أيراد كفرجة للتنفيس والضحك أثناء تجوال الأيرادية 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، ويطلق الجميع حول "عينوز أيراد" التي تبدأ في الرقص مع تشجيعاتهم التي تتخذ أشكالاً متعددة، مثل إطلاق الزغاريد والتصفيق وترتيل جماعي لأبيات شعرية غنائية حماسية، والتي منها المقطع التالي:

يا عينوز رواح هنا أنا أخوك لا تخاف
غط الراس بالقلمونة وظهر قوة لطراف

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.

المطلب الثاني: آيراد ثامغرا (اليوم الكبير، الثاني عشر يناير):

أثبتت الدراسات الأثرية من خلال النقوش التي حفرت 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 زواج الكونجو مثلاً؛ 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 وفقاً لإيقاعات تدريجية تتزايد شيئاً فشيئاً 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 الموهلة في التقارب مع الحيوان فنا رمزياً، يحاول الفنان الأيرادي من خلاله أن يتقمص أرواح الأجداد وإبراز الأفكار والنصائح القديمة وبثها للأجيال المتلاحقة. ويرى الأيراديون 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 ثابتاً وهو يحتل مكانة خاصة لديهم. فتضيق 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 ترويحاً عن النفس.

يكمن عنصر التشويق في الأيرادية في تمكين "قناع الحيوان" من تقديم الأحداث ولعبها، واقتربت 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 فنياً، يسعى المؤلفون إلي عدم كشف الوعظ الكامن فيه. فتاريخ تطور الحساسية الجمالية هو نزاع مستمر لإخفاء الأهداف الاجتماعية خلف بنى الجمالية.

أبدعت هذه العروض الجماعات الشعبية، وضمنتها أفكارها وفلسفاتها وكافحت فيها قوي الشرّ والطغيان، عن طريق الخيال الأسطوري الذي يتوافر فيه الجمال والإمتاع الفني والمضامين السياسية والإنسانية في آنٍ معاً.

ويسخر الشعب في عروض الأيرادية 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، 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 الأيرادية خلف قناع الحيوان؟ فهذه التقنية تضع العرض في سياق حيواني غير السياق الإنساني للممارس والحاكم؛ إذ يجد نفسه محصناً 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 - أصلاً - موجهة إلي جمهور من المتفرجين المتجمهرين في فضاء من الفضاءات الشعبية، وأنّ هذه الطريقة أكثر إثارة للانتباه، وتحقيق الاستجابة المطلوبة.

شخصيات آيراد تامغرا:

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

تعتبر شخصيات الأيرادية عنصراً أساسياً وثابتاً في عناصر البنية الدرامية للنصوص المسرحية.

¹ - تتضمن كلمة آيراد أيضاً مفهوم الحكم أو الزعامة.

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

تكون الشخصيات - في أغلب الأحيان - كائنات تحررت من كافة الانتماءات الاجتماعية وأفرغت من مضمونها السيكولوجي الخاص. هذه الشخصيات أنماط تكاد تكون بلا وجه ولا هوية فهناك لمقدم وأيراد والممثلون المقنعون الذين يضعون الأقنعة فوق وجوههم تلافياً لأي طابع فردي.

يتم اختيار الشخصيات الأيرادية من:

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

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

إن أهم وأبرز الشخصيات التي تؤسس عليها الاحتفالية هي:

أولاً:- شخصيات العائلة الأيرادية:

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 الأيرادي 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 حارساً 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 وعظماهم به.

ارتبط الأسد واللبوة في الديانات الشرقية القديمة بمظاهر مختلفة للآلهة الأم العظيمة. وكان الأسد أو اللبوة في الديانة الفرعونية القديمة رمزاً للآلهة الحرب (سخميت)، أما في الأساطير اليونانية، ارتبط الأسد بالآلهة أيضاً مثل أبولو 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 - فمشرحة البخيل، مثلاً، لموليير في شخصية هارباغون هي نموذج لكل البخلاء.

2- اللبوءة: ¹

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

ترمز اللبوءة إلى الأمومة والهوية والتراث والتثبيت 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- أيراد 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 أو الأعوان المساعدين للبطل.

ثانياً:- شخصيات القوى المختلفة:

1- الشخصية الروحية، لمقدم:

تمثل شخصية لمقدم القوة الثانية في الصراع الدرامي الأيرادي والقوة الإنسانية الحريصة على الخير.

لا بد أن يكون "لمقدم" كبيراً في السن وعاقلاً وعالماً وورعاً وتقياً ومحترماً من لدن أفراد المجتمع. ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وأكثر من ذلك أن يكون محباً لهذه العادة.

فهو الأمر الناهي، في يده عكاز³ 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 "لمقدم" أخذ دور الكاهن الذي كان المرشد الروحي للقبيلة وهو مرفوق دائماً بمجموعة من الأفراد تمثل دور لعابين الدارة.

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 بأيراد أمزيان ويمثل هذا الدور من خمسة إلى سبعة أسود، فكلما زاد عدد المشاركين، كلما تطلب زيادة عدد الأسود أو "الشبوعة".

³ - عصا.

- الذئب والقنفذ:

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

- الأرنب:

يضرب بالأرنب المثل في الاستسلام والنعومة والحذر والخفة!!

- الحمار أو أغيول، وتتميز الحمير بعدة مميزات أبرزها تعدد استعمالاتها، صبرها وقلة تكاليفها ورخص أمنتها. 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 مآثورات الحمار:

قديم وغشيم بحال حمار الطاحونة.

ألي ما عنده هم أتولد له حمارته.

رُبط حمارك مع لحمير يتعلم الشهيق والنهيق أو خُرجاُ الطريق.

لو كان الصفيحة ترد العار لو كان ردتة على الحمار.

لحمار غي حمار فلمدينة ولا فالدوار.

- الكلب أو أقرين، حيوان كثير الألفة، يتخذه الإنسان صديقا، وهو رمز للألفة والصدقة والوفاء والإخلاص، دائم الجوع والسهو، 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 يُعضش يد مولاة.

ثالثا: - شخصيات بناء العرض:

1- لعابن الدارة¹:

هذا الدور يقوم به جماعة تُنقن الإيقاعات البدوية خاصة النقر على البندير أو الدف² والطبلة¹ والناي أو " لفحل " ².

¹ - فرقة موسيقية لا يتجاوز عددها خمسة أشخاص، حيث يستخدمون آلات موسيقية بدوية تقليدية مثل البندير و"الفلال" 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 لخرقة الإيقاع..

والتوقيع على الدف عند المحترفين له أسرار، 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.

2- حاملو الشعلة:

حاملو الشعلة أو ما يعرف آيراديا بحاملي "البُوص"، وتصنع الشعلة من نبات «الديس» وهي إنارة تقليدية تُحمل في الأيدي. ومن شعارات هذا الدور الأساسية: "النار تغلب السَّبْع".

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 أرضاً.³

¹ - آلة إيقاعية مساعدة للدف، وتسمى دربكة، وهي تستخدم في الفرق الشعبية. وهي إناء من الفخار، ضيق الوسط عند أحد طرفيه، ومنتع عند الطرف الآخر الذي يشد عليه الجلد. ويتم التوقيع باحتضان العازف للآلة والتوقيع عليها بكتنا 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 قسبة 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 القسبة، 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 لعابيين الدارة لتسخين البندير والقلال. أما الغاية الثانية فتتمثل في إبراز قوة النار وللإضاءة.

المبحث الثاني دراسة العرض الأيرادي

المطلب الأول: - تحليل بناء النص / العرض الأيرادي المؤسس.
أولاً:- الاستهلال الأيرادي.
ثانياً:- التهيئة الأيرادية.
ثالثاً:- المواضيع الأيرادية.

المطلب الثاني:- دراسة سوسيو سياسية لظاهرة آيراد الاحتفالية.
أولاً:- السلطات الأيرادية وأنواعها.
ثانياً:- الوظائف الأيرادية وأنواعها.
ثالثاً:- كرنفال آيراد واقع اجتماعي شامل.

المطلب الأول: تحليل بناء النص/ العرض الأيرادي المؤسس:

أولاً:- الاستهلال الأيرادي:

تجد أغلب لوحات الاحتفالية الأيرادية 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 أيراد المعروفة مردين: « أيراد... أيراد... أيراد..» إعلاناً عن البداية الرسمية للاحتفالية.

وتعالج الأغاني التي تتخلل الاحتفالية مواضيع تاريخية واجتماعية وفكرية متعددة. وعلى سبيل المثال تمثل أغنية الشّبريّة ظاهرة رفض بعض الأهالي فتح باب منازلهم لأيراد، حيث يرجى من خلال كسر الشّبريّة¹ 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 لقمرة لالة في غيامك وليّ السبع راء جاي يا ربي تحفظولي

الشّبريّة لمعلّقة .. مولات الدار لمطلّقة (مرتين)

القول: هرّس وزيد هرّس .. يا ربي ما تنعّرس

هذا العام ما تدرّس .. ما تربيّ ما تحرس

ثانياً:- التهيئة الأيرادية:

1- لعنة عدم فتح الباب للأيرادية:

يتجه المشاركون إلى أضرحة الأولياء الصالحين وينقسمون على الأكثر إجلال منهم²، فيجمعون الحجارة ويشكلون كومة كبيرة تسمى «الكركور»، ثم يلتفون حولها ويطلبون من الله أن ينزل غضبه وسخطه على أهل البيت الذين رفضوا استقبال أيراد رمز الأجداد. علماً أنه لا يمكن لأي شخص نزع الحجر من ساحة الضريح خوفاً 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، مجدداً 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.

يردد لمقدم، عند عتبة كل باب منزل الدعاء والتوسل وطلب الخير والرحمة لأهله، بغية الشفاء من "العين" و"التابعة"¹ ويركز الدعاء أساسا على العوانس والشابات والشباب 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 "لَعَابِيْنُ الدَّارَة".

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

- مِيمُونُ (حظ) بنتي ما بغاش يَوْقَفُ... جِيْتْ نَزُورُ في ركب آيراد الوالي، ونَطْلُبُ مَنُو باشْ يَوْقَفُ مع بنتي في الزواج.

يعد الولي " سيدي صالح " أحد الأولياء الرئيسيين ببني سنوس وأكثرهم شهرة وحضورا في ساحة الأيرادية. 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 الثوم" والخيالة وليالي " قناوة" و" عيساوة" تبركا بكرامات :

عجوز: - " سيدي صالح الولي مول النخل والدوالي " ...

ورغبة في طلب حمايته بهالته القدسية، كما يهيبئ الكسكسي ويوزع على الوافدين لمدة سبع أيام.

عجوز: - أمكتفينْ أمسلمينْ بْبِرْكَة سيدي صالح

امرأة: - قاضي لُحَاوِيَجْ والصَوْلُحْ

عجوز: - زرتَه اليومْ والبارخْ .. يَفْلَعُ التابعة والفُضايحْ

2- العبارات المتداولة في النص /العرض:

تشير بعض العبارات كعبارة " أمولاي جَرَوَانْ وَجَرَّ عَكْلْ " 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 نُجَاجَتِي وَصُبْنَتَا" 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: " أبويا نُجَاجَتِي " 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.

يتوجه إلى البيت المقابل وجدت دجاجتها تحت كومة من الحلفاء. فقالت بصوت عال: صُبَّتْهَا؛ أي وجدتها. ومن حينها تردد العبارة على شكل أغنية.

لمقدم: أيراد .. أيراد .. أيراد
لعابن الدارة: أيراد .. أيراد .. أيراد
الجميع: أُمُولَايْ جَرَوَانُ... وَجَزَّ عَكْلُ
القرمة
لعابن الدارة: أبويا دجاجتي وَصُبَّتْهَا
القول: دَجَاغَهْ فِي عَشَّهَا يَخْلِي بَيْتَ مَنْ نَشَّهَا
ولا تكون كيف دبانة السُّوقِ مَنْ كُلُّ الشَّيْ تَدُوقُ
لا عَاشَ الْعَارُ وَلَا بَقَالُو دَارُ
الرُّجَالُ إِذَا اتْحَزَمَتْ وَالخَيْلُ إِذَا تَلَجَمَتْ
اللِّي وَرَى الْبَابِ لِلْكَلابِ .. الْجِرْحُ يَبْرِي يَا صَبْرَةَ

3- إنارة الفضاء الأيرادي:

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

- مقنع 1: مازحا ..
أَجْمَعُ حُطْبُ الْبَلُوطِ يَا بَلْعُوطُ
مجيبا بنفس السخرية..
مقنع 2: أَنَسُوءَ يَا مَسْخُوطَ مَا خَلَّاتْ شَطْبَةَ فَعَابَةُ الْبَلُوطِ
مقنع 3: أَجْمَعُ الْحُطْبُ اللَّيْ كَانَ نَوْعُهُ مَاشِي شَرَطُ حُطْبُ الْبَلُوطِ
مقنع 5: الْعَادَةُ تَقُولُ حُطْبُ الْبَلُوطِ !
مقنع 4: عَادَةُ أَيْرَادِ تَبْغِي تَقْدِي نَارَهَا وَلَوْ بِشَطْبُ الْبَلُوطِ ..
مقنع 1: مَا يَكْتَرُ دُخَانُ مَا يَدْخُلُ لَصَدْرُ .. وَيَشْعَلُ بِسُرْعَةِ الْبَرْقِ
مقنع 2: اسْتَرُ الْحَكْمَةَ يَا مَزْلُوطُ
مقنع 3: اسْتَرُ، اسْتَرُ
مقنع 1: الْمَسْتُورُ بَانَ وَأُنْكَشَفُ...
مقنع 4: دَوْرَنَا يَا خُويَا نَسْتَرُ عِيُوبُ الْغَالِطِينَ
مقنع 2: نَسْتَرُ دِيمَا أَخْطَاءُ الْآخَرِينَ .. هَمَا يَغْلُطُو وَأَنَا وَأَنْتَ نَسْتَرُ
مقنع 1: هَمَا يَدِيرُهَا قَدْ رَسَانَهُمْ وَحَنَا نَعْطِيُو عَلَيْهِمْ
مقنع 3: نَسْتَرُو عَوْرَتُهُمْ
مقنع 5: دِيمَا نَسْتَرُ الْمَكْشُوفُ
مقنع 2: بَصَحْ يَجِي النَّهَارُ تَنْكَشَفُ اللَّعْبَةُ
مقنع 4: يَنْكَشَفُ الْمَسْتُورُ
مقنع 3: إِذَا مَا سْتَرْنَاشُ الْمَكْشُوفُ

- مقنع 1: كما يلزم وحفظنا على طريقة التستر عليه
- مقنع 3: عَمَرَ الخطأ ما يَنْكَشَفُ ؟
- مقنع 4: أَخْفِي يا غابة البلوط الحالِكُ.. أَخْفِي هُوَ اللُّكْ
- مقنع 5: دَسِّي زَمَان.. لَزَمَان يَنْكَشَفُ وَيَبَانُ
- مقنع 3: خبي وأستر الأيام وستر من وراكْ
- مقنع 2: تعرف غابة البلوط ؟
- مقنع 1: معرفة صحيحة
- مقنع 3: وَسْبِعُ الغابة! تَعْرِفُهُ ؟
- مقنع 4: مستور الحال
- مقنع 5: يدخل في اللعبة ؟
- مقنع 4: عيب نَفْضِخْ مستور إنسان طيب .. كَسْبِعْ غابة البلوط
- مقنع 3: ما فيه ما يَنْفُضِخْ
- مقنع 5: قُلْتُ لَكُمْ مستور سِتْرَةٌ ربانية
- مقنع 1: المهمة ؟
- مقنع 2: جمع حطب البلوط
- مقنع 3: جمع حطب الغابة فقط؟
- مقنع 2: والشطب؟
- مقنع 5: فقط .. فقط
- مقنع 4: فقط.. فقط
- مقنع 3: رَاكْ متأكد بللي فقط.. فقط؟
- مقنع 2: جَمْعُ الحُطْبِ والشطب
- مقنع 1: فقط.. فقط
- مقنع 2: فقط.. فقط
- مقنع 3: ما كان حتى مُهْمَةٌ أُخْرَى؟
- مقنع 4: الفتلة!
- مقنع 5: الفتلة ولاّ الفتيلة؟
- مقنع 2: فتلة الحبل
- مقنع 3: حبل آيراد
- مقنع 4: بُونَسْوَانْ هي تتكلف بالفتلة
- مقنع 5: ما كان ما دَخَلَ القنَاعُ في ذيل السَّبْعِ
- مقنع 1: دين السبع !!!
- مقنع 3: شكون راه يَكْفُرُ ويسب ملة السبع
- الجميع: المستور بان وانكشف !!!

4- حبل آيراد:

يدخل المقنعون تدريجياً 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 مجهولاً، 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 أولاً الصراع بطريقة غير مباشرة؛ أي عن طريق إبراز القدرات العضلية من خلال استعراضات بهلوانية تجعل من بعض الأسود أرناب. فينسحب الضعيف من الصراع. ويستخدم العنف كطريقة مباشرة من بين من يبقى في الصراع، فيتشاجرون فيما بينهم باستخدام عصا طويلة تسمى محلياً "القصارية".

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

لمقدم:
آيراد أعياد .. عادة البلاد وأجداد .. واللي يشارك معنا
يلزم عليه ايطيع الأوامر .. يحفظ العادة ويحترم السادة
وحدوا المشية والكلمة والرصيغ .. الكبير يحترم الصغير
والصغير يقدر الكبير .. وما تخرجوا على حدود اللعبة
احترامو النظام .. وطبقو قواعد الحفل .. آيراد أعياد
عادة البلاد وأجداد .. ما نعيشو فوضى .. ما تتنازعو بنا أنكم
عيشوا الحفل .. وقدرو بعضكم بعض
وكل سعادة البلاد والعباد في إحياء هذا العيد السعيد
ينسي الغبن ويلعب البدن .. يقلع الغمة ويفرح الأمة
به ينشد التقاهم وتقوى المحبة

يحاول لمقدم في أول الأمر أن يبرز أهمية 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:
يا جماعة كما جرات العادة كلفونا أهل الدشرة باش نحتافلو بالمزيد الجديد
نشرفو لبلاد أمام الأولياء والصالحين وبشهادة أطفال المدينة
شيوخ البلاد رسلونا صحيفة يبلغونا فيها باحترام النظام العام
الغلطات اللي صرات العام اللي فات ما خصهاش تتكرر
لهذا لازم تحافظو على السرية التامة للشخصيات والأرواح اللي راكم

تمثلوها

مقنع: رَأَكُم فِي وَسْطِ الزَّحَامِ عَفَسْتُو عَلَى دُجَاجَةِ الْجِدَّةِ كَلْثُومَ الْوَحِيدَةِ

وَرَاهَا دُعَاتٌ عَلَيْكُمْ .. دَعْوَةُ الرِّيشِ فِي الْوَجْهِ

مقنع: الدالية أنتاع الشيخ محمد تكسرت بسباب العفار ولهذا هذا السنة ما ضناتش

واش هذا .. قلنا النظام ثم النظام حافظوا على أمانة جدوكم بالنظام
واللعب الجميل والنية الصافية

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 عَلَى الْمَوْتَى

أُدْعِيو لَهُمْ بِالرَّحْمَةِ وَالْمَغْفِرَةِ .. مَا تَنْسَاوُ الْأَجْدَادَ فِي صَلَاتِكُمْ

آيراد أعياد .. عادة البلاد وأجداد

ما تسرقو ما تنهبو .. مَا اتَّخَبْتُو عَلَى بَابِ مَغْلُوقٍ

وَالْبَابِ الْمَفْتُوحِ اسْتَأْذَنُوا مَوْلَاهُ .. مَا تَخْصِرُو زَرْعُ

مَا تَهْرَبُو ضَرْعُ .. مَا تَقْطَعُو شَجْرَهُ .. مَا تَعَصَّبُو ثَمَارَ

مَا ضَيَعُو فَلَاحَهُ .. مَا تَحْرَقُو دُومَهُ مَا تَشْعَلُو حَلْفَةَ.

ويختتم لمقدم خطبته التقليدية بالصلاة والتسليم على الرسول صلى الله عليه وسلم:

لمقدم: اللهم صلي عليك يا رسول الله

الجميع: اللهم صلي عليك يا رسول 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 يا رسول الله

لمقدم: اللهم صلي على بو بلقاسم

الجميع: اللهم صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: اللهم صلي على بو فاطمة

الجميع: اللهم صلي عليك يا حبيب الله

5- علم أو راية آيراد:

يطلب لمقدم من المشاركين - الحاملين لرايات مختلفة الألوان والأحجام- اتباع

"حامل لعلام"، وهو عمود به قطعة قماش بيضاء، تفاديا للفوضى. ويتقدم وهو يحمل

شخصيا "العلم" إلى الأمام في أحيان كثيرة، فينادي الجمع، طالبا منه السير وراءه:

لمقدم: هذا علم آيراد .. هذا علم الأجداد .. مَنْسُوجَ مَنْ لَيْفَ

بُهَيْمَةَ سَيْدِي خَفِيفٌ .. عَلَى الْأَوْلِيَاءِ طَافُ

دَعَاوِي لَجْدُودِ خَوَافٍ .. لِكُلِّ مَنْ لَعَادَتْهُمْ بَدَلُ

وَلْتَقَالِيدُهُمْ أَنْكَرُ وَتَحَوْلُ .. هَذَا لِعَلَامِ لَخْضَرُ

حافظو عليه لَدَهْرٌ .. ما تُبدلوه ما تُغيروه .. تَبْعُوهُ في هدوءٍ
ما تَفْتَحُوا مَجَالَ السُّوءِ .. وتَبْعُوا الإِشارَةَ .. العَلامَ رَاهُ مَنارَهُ

6- صاحب القلمونة:

كان لمقدم، قديماً يحمل ما يسمى "القلمونة" وهي كيس كبير مصنوع من الصوف، توضع فيه المأكولات التي تجمع خلال الاحتفالية، لكن هذا الدور أسند في ما بعد إلى شخص تقي ورع يمثل شخصية "صاحب القلمونة".

7- اختيار تَدْرَتْ أو منزل الاحتفالية:

يتفرد لمقدم، 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 للضرب بسوط الأسود الصغار (أيراد أمزيان). فهم يجبرون الكوكبة على السير وراء لمقدم أو الانصراف بعيداً عن الاحتفالية. وأي تعرض إلى اللبوة (أغ يلاس) في الاحتفالية يؤدي إلى غضب الأسود الصغار الذين يقومون بحراسة زوجة الأسد الكبير. ويتدخل هذا الأخير من حين لآخر بإعطاء أوامره إلى المقنعين والضغظ عليهم لمعاقبة كل من يتجاوز حدود اللعبة.

تتخلل بعض الأحداث الاحتفالية حين توجهها إلى أحد المنازل، كقذف الأسود بـ(البصيلة)¹ وهي نبات يشبه البصل لكنه غير صالح للأكل، وتعدّ غذاء الذئب بالمفهوم العامي للمنطقة. وهذا لجعل الاحتفالية أكثر حيوية ونشاط. وقد يرمز هذا السلوك إلى الصراع الذي كان قائماً بين الرعية والقائد البربري، فقذف جنوده بالبصيلة يعني رفض الرعية للظلم والاستبداد الذي سلط عليها من طرف القائد.

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

يتدخل أيراد أمقران لمحاولة طمأنة الغاضبين على الأسود طالبا من "لعابيين الدارة" تأكيد ذلك بالغناء والرقص والشعارات.

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

¹ - نبات من عائلة البصل، يأكله الذئب، يسمى باللهجة المحلية ((بصيلة الديب))، أما بالبربرية فيسمى ((لبصل ووشن)) وفي اللاتينية Scilla Maritua .

تنادي الاحتفالية صاحبة الدار، فيرمز لها بالمرأة "لْفَقِيرَة"؛ أي المؤمنة الصالحة، ويطلب منها فتح الباب:

لعابين الدارة: أيا لْفَقِيرَة .. فاطمة حلّي الباب ...

الخير جا(ء) .. و جا(ء) للأحباب ...

كلّما اقتربت الاحتفالية من البيت كلّما ردد "لْعَابِين الدَّارَة" أغاني جديدة:

أطاح الليلُ وينُ نباتوا ؟

عند " خيرة " لْعَشَاء¹ وأنبتوا²

وعند الوصول أمام المنزل يردد "لْعَابِين الدَّارَة":

راخنا جينالكم .. حُلُوا ببيانكم

ضياف ربي

لمقدم:

لعابين الدارة: أهلا بالضيف .. ضيف الله .. صلوا على رسول الله

فهم يأمرّون - 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 "لْمُقَدَّم" حيث يسلم على أهل البيت. ثم تدخل وراءه فرقة "لْعَابِين الدَّارَة" وتتوافد بعد ذلك الكوكبة والمقتنعين.

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 الأيرادية:

تبدأ العروض وكأنها حلم من خلال لعبة الإضاءة التي تجاوزت وظيفتها التنويرية إلى أداء وظيفة مسرحية تعكس انفعالات الشخصيات وهواجسها وأفكارها، وتسهم، مع الموسيقى، 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 الأيرادي عصا طويلة في أعلاها قرص قمر ويسلم المجاهد (التسريح) رسالة.

لمقدم: رُوْح يا ولدي .. الله يحفظك وينور لك طريقك

ويظلمها على العدو الكافر

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

القول: لقمرة لالا .. في غيامك ولي

1 - العشاء.

2 - المبيت.

لعابين الدارة: صاحبي رَاهُ يُجِي وسَلُكُهُ يا ربي
القول: يا التَسْرِيحُ دِيَالِي

يخاطب الأيرادي القمر ويطلب منها الاختفاء وراء الضباب ليسود لظلام الحالِك.
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 التَسْرِيحُ دِيَالِي طلع للجبل
القول: لَقْمَرُهُ لالاهُ .. في غِيَامِكْ وَلِي
لعابين الدارة: صاحبي رَاهُ يُجِي وسَلُكُهُ يا ربي
القول: يا التَسْرِيحُ دِيَالِي
لعابين الدارة: ويا التَسْرِيحُ دِيَالِي 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..

فاطمة وبين رَاهُ وَلِيْدِكْ ... عمار؟
ما تخافش فاطمة.. فرنسا ما تَعْمَلْ لُهُ وَالُو .. وَالُو
نَفْهُمُو .. بَلِي الشِّي أَلِّي رَاهُ يَعْْمَلُهُ .. فرنسا ما تقبل بِهُ
ولازم عليه يوقف فوراً.. أعمال الحرق والتخريب
أَلِّي راه يقوم بها مع صحابه
وليدي عمار مارهُ يَعْْمَلْ وَالُو.. ماراه يُخْرِبْ ما رَاهُ يَحْرُقْ
الأم:
قائد الشرطة: مخاطبا رضوان .. وبين رَاهُ صُديْقِكْ عمار.. مكان وجوده ؟
رضوان: ما على باليش !!
الشرطي1: ما على بالكش.. كُْلْ واحد ما على بالهش
الشرطي2: الكلاب واحد ما يعرف.. دُرْكْ تُولِي تَعْرِفْ بلا .. لالاك

وعليه يقومون بتفتيش البيت، ويلحون مرة ثانية على أحد الأيراديين إخبارهم بمكانه.
فيقرر رجال الشرطة أن يأخذوا الأيرادي 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 لهن جميعا:

الأم: السَّبْعُ ما تَنْطَفِي نارُهُ يا الله يا شعب.. نأخذ بثأره
لعابين الدارة: يا الله يا شعب .. نأخذ بثأره
عمار: يوم استشهدادي يا أمي ما تَبْكِيشْ عَلِي
زغرتي يا أمي ودوري .. دوري في كل دشرة

بين كلْ عذره .. خبري كل البشائر
قولي مات من أجل الجزائر

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

2- سليمان قريدا:

سليمان قريدا مشهد أيرادي من ريف بني سنوس، استعمل فيه الأيرادي 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.

القول: يا سليمان قريدا .. دقلي خاتم
لفاطمة راها تسال عليك يا بلقاسم
لعابن 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 بالحاق 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 الأيرادي، 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.

لعابن الدارة: صاعر خير الرجال شهامة قوة بسالة
صاعر: يا سكاُن سيدي عيَّاش!! الشر كشر على نيا به
لحرمكُم جاي نباش .. ما خلى بقر ولا معيز
أحرق الزرع وسرق الكباش
الكبش: أنا وخوتي لكباش ما صرنا حتى شي،
كنا في حمى الراعي. نرتع ونبلغ
وارتوينا من ساقية النا قوس
الكلب: غنم الراعي مسعود، خير معدود .. ما ناقصة معزة ولا عبورة
الحالة.. الحمد لله مستورة
المعزة: لا يا كلب السرحة
الكلب: كلب أمك .. ما شي كلب السرحة
الحمار: كي ما تحشميش يا معزة العاز، ياك وصناكم في الاجتماع الأخير بلي
الكلب كلينا .. كلب صيادة وماشي كلب سرحة
وراه يقوم بسرحتكم غير مؤقتا.. كلب سرحة مؤقت فقط

- العنروس:** كملني واش كنت باغية تقولي..؟
شحال ولتي تتفيهمي .. واحد النهار تجيبها في كعالتك
راه الحمار لقي دجاجة باقي فيها غير الكرعين والراس
المعزة:
الحمار: أمريشة.. عليها أثار المخالب
صاعر: مخالب سليمان باقي الخاين مداوم على هذا الحال مدة وزمان
مَعَوَلْ يُشَنَّتْ وَيَخْلِي
الدار مقرر يركب العار قاتل سبغ رقاب نهار وفسم أنا صاعر
أنكون تامنها المكار
- لعابين الدارة:** واش عمل صاعر .. المغوار ؟ مع هذا الغول
أللي سرق الغلة وكفر بالمله
صاعر: سفلته ربة ولا خمسه سفلات غاب من وعيه
ظنيته مات خليته على هذا الحال
وجريت نعمم أخبر وجرنته من سلاحه.. من الزويجه والخنجر
في هذه الأثناء تتوالى أنباء الجرائم، غير أن أمر صاعر لا يلبث أن ينكشف للراعي
مسعود.
- الراعي:** راني نشم في هذا الكلام ريحة السرقة والمكر الغدر وسوء النية
الدور.. دوري واللعب لعبي جرده من سلاحه
من الزويجه والخنجر !!!
ما يكون هذا السارق المارق غير صاعر ما يسلكش السفله من وجه
ريحة شينه دخلت القرية مع هذا الصاعر .. أللي في الكذب ماهر
لعابين الدارة: ريحة شينه عمّت القرية .. زكمت النيوف
يمضي صاعر في ضبط القصة الخيالية، فيصدر أوامره على الأهالي بعدم الخروج
للاحتفال بعيد الأفتحة الذي يلبس فيه الكل قناعا يخفي حقيقته.
- صاعر:** يا سكان القرية أحرزو رواحكم سليمان الغريب ما خلى والو
سرق كل شيء لقاها في طريقه ما تغادرو خيمة ولا زريبه
الراعي: فيك ريحت الدجاج .. وغبار الزريبه وعثروس ولاد جمال المسروق
صاعر: أنا ما سرفت والو البارخ .. كي وصلت في الليل قريتكم
ما لقيت وين نبات .. بت في زريبه الشرقية.. هذا مكان
الراعي: والبغل وشكارة القمح للي خلتهم خارج القرية.. عند دار بدرة العميه
- صاعر:** يحدث نفسه
أبن عمي عميه وشفانتي .. لقيتهم في مدخل القرية بعد صلاة العشاء
الراعي: والعود لشهب والبقرة اللوينيه وصندوق النحاس وقربة العسل للي بعثهم
للجبري ولد حميده
لمقدم: يا حراس كبلوه وحبسوه غدوا ننظرو في أمره

وينكشف أمر صاعر. ويقام عيد الأقنعة رغم كل شيء. وإليه يتقدم سليمان فيتبين أنه دقاق الخواتم وأنه أتى إلى العيد ليبيع ما صنعه من الخواتم وخاصة ليخطب لابنه بلقاسم فتاة من القرية اسمها فاطمة.

القول: 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، فيفرع 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

خاتم وردى من سلك ذهبان .. مخدوم بالقد لزينة النسوان
خلخال فضي من عود المرجان .. قمر العود لفاطمة عبلة الخلان
من بعيد هوام .. صبحت مسافر .. لفاطمة جاي .. عارف العنوان
باسم فاطمة قوام .. قلبي مسافر .. يا سليمان دقلي .. خاتم تحرير
أجل الخطب .. للعام أجاي (القادم)

واحبس حبيبي .. بخاتم ذهباي (ذهب)
باش ما يخليني شاي (حتى لا يتركني).

مولاتي .. من فوق الدرج .. يلمح نورك .. الشمس أنت
نورك يلمع .. ريحك مسك .. فياض عبيرك .. جنان ليالك
مرشوش بنورك .. أنت ألفت امره بحضورك
عمر بلقاسم تايه بجنونك .. زيدي حبسني بخاتم زينك

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

لمقدم: يا سبوعه !! قدمو صاعر السارق للمحكمة
جلت وصلت وسرقت ونهبت وفي شباك آيراد وقعت
حكمت عليك المحكمة بزواج
البنت جرادة ليبيما العميه الزحافة وتبقى طوال عمرك خديمها ومعوها

3- المهرج البليش:

رسم الأيرادي في ميدان التهريج، شخصية "البليش" في المشاهد الأيرادية الحية. وهذه اللوحة الدرامية مستلهمة من الأغنية الأيرادية:

البليش أخويا .. أغلاش تبكي
الفارينة .. ولات أرمادا¹

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

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

والحزن، وبقي على هذا الحال حزينا لمدة طويلة، فأقسم بأغلظ اليمين ألا يعود إلى ممارسة التجارة، فاحترف بعدها التهريج الأيرادي.

استعار لئليش رداءه من رداء البهلوانات و"القراقوز" ومهرجي الميادين، وجعل خفة اللسان ولحركة مميزة كبرى من مميزاته، ووضع في يده "الهاوة"¹ ثم جعل الأفكار والآراء والشتائم تتوالى من فمه دون انقطاع.

يدخل لئليش 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 ولئليش نجد أنفسنا في جو المسرح فعلا:

- لمقدم: في رداءه الأصيل، يخطب في الناس الوعظ والإرشاد.

الدنيا غرورٌ والوالدين بُرورٌ
ولآخره عيشه هأنئيه سرورٌ
مرضي الوالدين من الله مشكورٌ
وعاصي أمه وباه ضرورٌ

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

أسد1: أرْجِعْ للوراء يا مسخوْطُ الوالدين

أسد2: خلي لمقدم يخلصُ كلامه ولا يدْعي عليك

أسد3: يكْسِيكَ ريشُ الدجاجة وتابِع تاتَه

لئليش يدخل لئليش 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 داير

عين الغراب يا لطيف

الله .. الله

أخدم يا شاقى.. للباقي

هذي .. دجاجة شارفة

ما طيبها قدور.. ولا جدور

باين عليك رياضي .. فلاخ

داير .. الزرع .. والقمح .. سلاح

¹ - عصا غليظة أحد طرفيها يشبه المقرعة.

يعيش المهرج لبليش في الخيال ببساطة ويخرج منه إلى الواقع دون عناء. يطلب منه لمقدم أن يفتح الباب لتدخل منه امرأتان¹. فيذهب إلى باب وهمي ويمسك بأكرة وهمية وهو يصيح بسخرية:

- لبليش: لبليش يتعرس .. ومول الدار .. يتهرس (يأتي صوت كسر الأواني المنزلية)

ثم يبدع في الرقص الشعبي المعروف باسم العلوي والعراك الشعبي²؛ فيدير معركة طريفة بين الزوجتين المرشحتين له.

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

ولا يهمل الأيرادي 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 بالنمر⁴ وما تؤدي إليه الحركات "النمرية" من مازق، كغضب أيراد أمقران من حركات النمر العدو اللذود للأسود. 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 الأيرادي 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 الأريستوطيليسي أما المونولوج فهو عبارة عن مقطع ضمن مسرحية يتخلل الحوارات القائمة بين الشخصيات.

⁴ - حركات بهلوانية، تشبه حركات النمر محسوبة بدقة، يقوم بها الممثل في مواقف معينة كي يستخرج الضحك وإغضاب الأسود.

4- أيراد أمقران:

تزداد الاحتفالية حماساً ونشاطاً بفضل أيراد أمزيان (الأسود الصغار أو سبوعه أصغار) واللبوة (أغيلاس) 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 أيراد أمقران (غيلاس أو الأسد الكبير) لكن هذه المرة يقفز من أعلى الحائط أو السلم الديكوري، لإثبات قوته وشجاعته، وهو يصرخ بطريقة وحشية ترهب الحاضرين.

القول:

السَّبْعُ والحلوفُ كلُّ واحدٌ أباهُ معرُوفُ
السَّبْعُ مُليحٌ للغابِ والغابِ مُليحٌ لسبْعِ
شَحالٌ ما يَهْرَبُ الدَّيبُ للغابِ تَحْمَى عليه الشَّمْسُ

أيراد أمقران:

ها .. ها .. ها .. ها
شكُونُ يَبَارِزُ غِيلَاسَ العَظِيمِ
مفتولٌ لِعَظْلِهِ خفيفُ الرِّشْقَةِ القُويِمِ
مَلِكُ الوَحوشِ .. صُنْدِيدُ الغابِ

بافتخار وعزة...

غِيلَاسُ، سَبْعُ، الأَسَدُ، اللَيْثُ، الوَرْدُ، الضَّرْغَمُ
بألفٍ كَنِيَّةٌ معرُوفٌ .. بيا تقوى الصَّفوفِ
حامي السَّاحَةِ .. اهزيري أنفاحَهُ .. شَجَاعَهُ رِيحَهُ فُواحَهُ

أيراد أمزيان 1:

ولذ سبْع رَقْبَهُ¹

أيراد أمزيان 2:

وكُذِبَ مَنْ قال:

أيراد أمزيان 3:

أنطيرها مَنْ فَمُ السَّبْعِ

أغيلاس:

شكُونُ جابته أمه رَقْبَهُ

يَقْلَعُها مَنْ فَمٌ ولأدي .. شَطارَهُ اليومُ تَبانُ

ويبانو ناسها في المِيدانِ ..

أيراد أمزيان 1:

أغيلاس ما تخافيش جبتي سبوعه

أيراد أمزيان 2:

أغيلاس ولدت وعرفت تولد

أيراد أمزيان 3:

أغيلاس كل عام تولد غيلاس

لعابين الدارة: أغيلاس خيار الناس .. كل عام تولد غيلاس

5- اللبوة أو أغيلاس: المخاض:

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

أغيلاس: بتالم طارئ

¹ - شجاع

آه آه آه آه آيراد .. آيراد زَوْجِي لِعَزِيْزِ الْوَجْعِ .. الْحَسَاكُ بَطْنِي كَرَشِي
آيراد أمقران: ها .. ها .. ها .. للِي يُصِيْبُكَ يَصِيْبُ لَفُكْرُونُ لَعْمَى وَاللَّفْعَةُ السَّمِيْه
لعابين الدارة أغيلاس خيَارُ النَّاسِ .. كُلُّ عَامٍ تَوْلَدُ غِيْلَاسُ
ما تُخَافُوش رَاهِي لِابَاسِ .. ضَرَّ خَفِيْفٌ مَا تَلَقَى بَاسُ

آيراد أمقران: بأزدراء

أمزيان .. أمزيان .. أمزيان ..

آيراد أمزيان 1: وَاشِ الْمَطْلُوبُ

آيراد أمزيان 2: حَاضِرٌ فَالْحَيْنُ

آيراد أمزيان 3: أَمْرٌ .. نَلْبِي

أغيلاس: آه .. آه .. آه لُوجِعُ لِحَسَاكُ بَطْنِي كَرَشِي .. رَائِحَةُ نُمُوتِ

آيراد: يَا وُلَادُ أَغِيْلَاسِ .. يَا وُلَادُ لُبِيْهَ .. سُرْعُو حَضْرُو الْحَكِيْمِ

الشاخ: أَمْزِيَانُ أَسْرَعُ لَعَى لَمْرَةَ لُبْلِيْشِ .. دَادَةُ مِيْمُونَةَ ..

خَبَرَهَا بَلِي أَغِيْلَاسُ جَا وَقْتَهَا

آيراد أمقران: مَا نُجِيْبُ مِيْمُونَةَ مَا نُجِيْبُ كَرْمُوسَ

فُقُنَّاكَ جَرِي جِيْبُ الْحَكِيْمِ .. جِيْبُ الطَّيِّبِ

آيراد أمزيان 1: معاتباً نفسه

ما نُجِيْبُ مِيْمُونَةَ مَا نُجِيْبُ كَرْمُوسَ .. نُجِيْبُ الْحَكِيْمِ .. الطَّيِّبِ

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 يزار، يتظاهر الجميع أمامه بالخوف والضعف.

بينما تتجه كل العيون إلى اللبوءة التي تصارع القدر المحتوم، يتخبط في أحشاءها الحمل. تموت اللبوءة ويصيح الجميع، يزار 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 المقتعين وهو يرتدي لباسا مزركشا، فيأخذ اللبوءة بالقوة لعلاجها ويعرضها على مقنع آخر يرتدي لباس الطبيب، وبعد الكشف عنها، تنهض اللبوءة. يميظ الطبيب عن وجهه القناع، فإذا به .. دَادَةُ مِيْمُونَةَ زوجة المهرج البليش المتخصصة في توليد النساء. هرج ومرج وجيئة وذهاب .. ويعود العزف والرقص والغناء.

لعابين الدارة: أغيلاس خيَارُ النَّاسِ .. كُلُّ عَامٍ تَوْلَدُ غِيْلَاسُ

ما تُخَافُوش رَاهِي لِابَاسِ .. ضَرَّ خَفِيْفٌ مَا تَلَقَى بَاسُ

أَسَا بَلَا لِأَلَاكُ .. أَرَا بَلَا لِأَلَاكُ

التفاحة اللّي في لُجْبُلِ العَالِي.. خُوتِي بُنِي عَمِّي دُو هَالِي.

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

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

يمثل سقوط اللبوة وبحث الأسد عن الطبيب ثم نهوضها وقد أنجبت طفلاً، تراجعديا إيمانية عالية في التمثيل الاحترافي الذي يقوم به الممثلون في سلوكاتهم كالمبارزة والسباق والجنديّة والحراس.

6- أغنية التفاحة:

هرج ومرج وجيئة وذهوب .. ويعود العزف والرقص والغناء:
- التفاحة اللّي في لُجْبُلِ العَالِي
- خُوتِي بُنِي عَمِّي دُو هَالِي.

تعبّر أغنية التفاحة عن أحاسيس ومشاعر عاطفية تحكي هموم وانشغالات القروي. إن الفرد من خلال هذه الأغنية المصحوبة بأداء ميمي Mimique 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 "العابين الداره" بايقاف العزف، ثم يدعو لصالح أهل البيت الذين استضافوا الاحتفالية، فيطلب الله عز وجل أن يشفي مرضاهم وأن يجعل السنة الفلاحية الجديدة خيراً وبركة، ويختتم الدعاء بعادة الله أو مامين (اللهم آمين).

القول: أَوْلَادُ الحَلَالِ مَا يَنْبَعُو بِالْمَالِ ..
ما تكون منّ اللّي يُوَكِّلُكَ حَبَّةَ زَيْتُونُ
ويُخَرِّجُهَا مَنَّاكَ بَرْمِيلُ زَيْتُ

لمقدم: ربي يشفع فينا نبينا صلى الله عليه وسلم
اللهم آمين

لمقدم: ربي يبارك لنا في مقام هذا اليوم
اللهم آمين

لمقدم: ربي يوسع رحمته
اللهم آمين

لمقدم: ربي ينفعنا ببركة الأولياء والصالحين
للهم آمين

لمقدم: ربي ينفعنا بأجر الأولياء والصالحين
اللهم آمين

لمقدم: اللهم صلي وسلم على سيدنا محمد

- الله وما صلي عليك يا رسول الله :الجميع:
واللي صلي على نبي يربخ :لمقدم:
الله وما صلي عليك يا رسول الله :الجميع:
واللي صلي على الحبيب ينجخ :لمقدم:
الله وما صلي عليك يا رسول الله :الجميع:
واللي صلي على سيدنا محمد يفلخ :لمقدم:
الله وما صلي عليك يا رسول الله :الجميع:
واللي صلي على الهادي في نور الله يسبخ :لمقدم:
الله وما صلي عليك يا رسول الله :الجميع:
واللي صلي على المختار يفرخ :لمقدم:
الله وما صلي عليك يا رسول الله :الجميع:
واللي صلي على بلقاسم ما ينجرخ :لمقدم:
الله وما صلي عليك يا رسول الله :الجميع:
واللي صلي على بوقاطمة معاه فالجنة يثمرخ :لمقدم:
الله وما صلي عليك يا رسول الله :الجميع:
واللي صلي على الرسول ينستر دنيا وآخرة :لمقدم:
الله يهدينا ويهدي جميع الحاضرين :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يغفر لنا ويغفر الأمة الحبيب محمد صلي الله عليه وسلم :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يحفظنا ويحفظ جميع ولادنا :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يستر الحاضر.. الله يرد الغائب :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يربخ اللي يسبخ ويرزقنا السكر والملح :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يعز اللي عز الدين وينصر المجاهدين :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يعمر الضرع إنشاء الله :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يكبر الزرع إنشاء الله :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يسهل .. الله يوفق .. الله يبارك :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يعشر الخطوات إنشاء الله :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:
الله يتقبل الصدقات إنشاء الله :لمقدم:
اللهم آمين :الجميع:

- لمقدم: ربي يسقينا الغيث والمطر
الجميع: اللهم آمين
- لمقدم: ربي يُعَمِّرُ السدود ويجري العيون والودان بجاه النبي العدلان
الجميع: اللهم آمين
- لمقدم: ربي يفرج الكُربُ إنشاءً الله
الجميع: اللهم آمين
- لمقدم: اللي مريض الله أيُّ شافية إنشاءً الله
الجميع: آمين
- لمقدم: اللي صحيح الله يعافيه
الجميع: آمين
- لمقدم: اللي مغبون الله يكشف عُنه إنشاءً الله
الجميع: آمين
- لمقدم: اللي عليه دين الله يفرج دينه إنشاءً الله
الجميع: آمين
- لمقدم: اللي مسجون الله يفكُّ أسره إنشاءً الله
الجميع: آمين
- لمقدم: اللي باغي يتزوج الله يهون عليه
الجميع: آمين
- لمقدم: الله يرزقه زوجةً سالحة 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 يتمر رزقه إنشاءً الله
الجميع: آمين
- لمقدم: الله يبعد علينا وعليكم والمستمعين البلاء والمصائب
الجميع: آمين
- لمقدم: الله يبعد علينا الغلاء
الجميع: آمين
- لمقدم: الله يجنبنا الآفات
الجميع: آمين
- لمقدم: الله يرزقنا الصبر والحق والعافية
الجميع: آمين
- لمقدم: الله يورنا في الظالمين العجب
الجميع: آمين
- لمقدم: الله يشتت عش كل الظلم طاغي
الجميع: آمين

لمقدم: للي شاركنا فرحتنا الله يفرحهُ .. اللي لعب معنا أيراد ربي يحقق مرأه
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 الأيرادية. فالدعاء من أوسع أبواب الارتباط والعلاقة بالله. وهو الطلب والسؤال من الله سبحانه، كما في قوله تعالى: {وَإِذَا سَأَلَكَ مِبَادِي مَنِّي فَاِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ} ¹، وقوله تعالى: {وَقَالَ رَبُّكُمْ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ} ². وهو توحيد الله وتمجيده والثناء عليه، كما في قوله تعالى: {قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوْ ادْعُوا الرَّحْمَنَ} 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 بمعىة 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.. { رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا وَرِزْقَ أَهْلَهُ مِنَ الثَّمَرَاتِ. } ⁶ آمين.

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 النابرية 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 والبيغريز. 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 فأيراد يقوم اليوم بجمع المال.

⁶ - سورة البقرة الآية 126

المطلب الثاني:- دراسة سوسيو سياسية لظاهرة آيراد الاحتفالية:

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 تسيّر المجتمع؟

أولاً:- السلطات الأيرادية وأنواعها:

أخذت السلطة *Autorité* عبر التاريخ عدة أشكال شاركت في تجسيدها ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية. وتعددت - استنادا للممارسات الأيرادية والظروف التاريخية المختلفة التي عرفها المجتمع المحلي السنوسي - أشكال ونفوذ السلطات التي سبّرت 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، وعادة ما يكون ذلك مرتبط بالاقتراع أو التعيين أو من خلال مداخل تقليدية أو عقلانية. أما «النفوذ» *Influence* أو التأثير فهو «قوة غير نظامية تتمثل في القدرة على التأثير في صانعي القرارات وتوجيه الرأي العام من أجل تحقيق أهداف معينة. وهو يمارس من قبل القيايين عن طريق الاتصال السياسي، التفاعل الاجتماعي وغيرهما من وسائل الاتصال الجماهيري، كما يمارس من داخل الأحزاب والجماعات الضاغطة بواسطة الترغيب أو الترهيب. 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 التنموية السياسية في المجتمع المصري، دار المعارف، القاهرة 1985، ص119.
² - نبيل السملوطي، البناء الطبقي والتنموية السياسية: دراسة في علم الاجتماع السياسي، طبعة أولى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1978، ص59.

الأوامر التي تصدرها لهم؛ إذ تعتبر هذه فعالة لكونها صادرة من أشخاص شرعيين حسب اعتقاد الأشخاص الخاضعين لمشيئتها. وتختلف السلطة عن السيطرة القسرية أو الجبرية من حيث أن الأخيرة تلزم الأفراد على التكيف لمشيئتها من خلال مقدرتها على فرض العقاب أو تقديم المكافأة.

حاول ماكس فيبر¹ Max weber (1864-1920) أن يجيب على سؤال طرحه بهذا الشكل « ماذا يحترم الإنسان السلطة ويلتزم بقوانينها؟» معتقداً في أن إخضاع الإنسان لسلطة القوة والقهر غير مجدية، بل يجب البحث عن سبل يرضى بها هذا الإنسان، من أجل مصلحة الجميع، حكماً 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 يفهما 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 ((بائثريمونيالية))، وسلطة الشخصية الفاتنة التي تقوم على العقلانية (الكاريزمية). فالسلطة التقليدية، كما عرّفها، « تعتمد على الاعتقاد الراسخ بين أفراد المجتمع ((في الأوس الأبدي)) وفي تقديس العادات واعتمادها كمسلمات، وهي مرحلة تعيشها المجتمعات المتخلفة»، أو ما يسمى بمجتمعات قبل الحداثة. من سمات هذه السلطة المتعددة، « انتقالها وراثياً 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 مجردة 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.

تعتقد السلطة الشرعية (العقلية) بأن نظم وأحكام السلطة ذاتها، الطريقة التي من خلالها يشغل الفرد دور سلطته، وطريقة إدعاء السلطة يجب أن تتم بالطرق والأحكام 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 أتباعه وإطاعة أوامره. وقد يكون هذا الشخص يملك بالفعل أو لا يملك هذه الصفات ولكن الأهم من ذلك هو أن يسلم 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 وقوة 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 السلطان الأوليتان 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 وذلك. 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 همها إيجاد السبل لاستمرارها وانتقالها وراثيا في أسرته.

يقول الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبس « يعيش الإنسان تحت طائل قوانين وأعراف قد لا يرضى بها ولكنه يلتزم باحترامها وأتباع 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 والممالك 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 إما 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.

ومن خلال هذه النظرة المتشائمة استنتج توماس هوبس أن هذا العالم يحتاج إلى سلطة مطلقة تملك كل أساليب القوة وتستعملها وقتما شاءت لترويض هذه النزعة الشريرة 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 النازمة، العاملة على محاولة تحديد نسب ومنسوب الهيمنة، وذلك وفقا لقدرتها وقدرة قواها وغلبتها لفرض نسبة أعلى، تقرر هي حيازتها، لتوزع ((الباقى)) لصالح فئات تشكل قاعدتها الاجتماعية، هي احتياطها المضرر 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 إذًا، سوى الدلالة الرمزية، أو الانعكاس المباشر أو غير المباشر، لوجود السلطة وقوة تأثيرها 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 الأيرادية 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 بر(الكاهن) الذي أصبح، بعد دخول الإسلام، يُلقب بر(لمقدم)، فكُلنا 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.

رحمته على أهل القرية، علما أن لا أحد بإمكانه أن يخرج عن قراراتهما ولا حتى الأسد أي (أيراد).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 الموحدية في حوالي سنة 587هـ الموافق لـ1142م «الذين قاموا بإصلاح الدين الإسلامي تحت تأثير (المهدي بن تومرت) الذي خلفه السلطان عبد المؤمن»²

أخذت - في هذه الحقبة من التاريخ- السلطة بعدا آخر، 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 «كونفيدرالية متكوّنة 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 (أغا) 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(خماسة) مكلفين بعمل الأرض. ويخلفه ولده عند غيابه، بينما يساعده أخوه في حكم الخميس.»³

وتبعاً 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 الأغا 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

2- السلطة الحديثة (المركزية):

أسست فرنسا في سنة 1955 منصبا شبيها برئيس البلدية، يحمل بواذر الحداثة، وعينت فيه قائدا جديدا، بعد نفيها للأول إلى وهران بسبب مساندته للثورة التحريرية الجزائرية. فأصبح يسير بني سنوس إداريا وبالتعاون مع الجهاز العسكري آنذاك.

وبتحليل مجريات الاحتفالية الأيرادية، تتبين فوارق اجتماعية تحدد الانتماء إلى السلم الاجتماعي. فأول مرتبة تتمثل في العائلة الحاكمة أي آيراد ((الأسد الكبير)) ثم زوجته ((اللبوة)) وابنها ثم بعد ذلك يأتي ((الكاهن)) وفي المرتبة الثالثة جنود آيراد أو ((الأسود الصغرى)) ثم ((لعابن 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)) ويلييه ((القايد)) ثم عائلاتهم، أما المرتبة الثالثة فهي لـ((كبار الجماعة)) التي تتكون عادة من الإمام وبعض شيوخ القرية و((لمقدم)). وفي المرتبة الأخيرة يأتي الخدم و((خماسة)) 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. فتغير السلم 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 والطلبة (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 الجماعة)) 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.

تختلف عوامل نشأة السلطات باختلاف الزمان والمكان والحضارة التي تميزها، سواء من الناحية المورفولوجية التي تمثل المؤسسات السلطوية، أو من الناحية والفيزيولوجية التي تمثل ثقافة واعتقادات الفرد في المجتمع المحلي. وعليه نشأت سلطة أيراد والسلطة التقليدية جنباً 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 نوعاً 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 تعقد الحياة الاجتماعية. لكن كيف تمكن مجتمع الخميس أن يعين سلطة حاكمة؟ يعتبر الرجل السياسي «متعدد الحقول، فهو لا يقتصر على مؤسسات الدولة الحديثة التي تميز 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 الأيرادية من أهم العادات التي جعلت منها السلطة الحاكمة وسيلة لتدعيم حكمها، وتبرر ذلك باعتقادات نابغة من أساطير اجتماعية تُخضع الفرد إلى السلطة باختلاف طبيعتها. وتبعاً لذلك تبقى الأساطير والحكايات والخرافات وسائر الإبداعات الفنية الشعبية ذات المظهر الجمعي، أشكالاً تتضمن أنماطاً أولية ورموزاً تحمل في طياتها الكثير من المعاني التي تعكس الانفعالات الغريزية.

تعكس هذه الانفعالات الغريزية مدى حب الفرد للزعامة، ومن أجل الحفاظ على سلطته واستمرارها حاول القائد دعم حكمه بالتمثيلات الرمزية الحيوانية التي تمثل في الاحتفالية شخصية «أيراد» 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.

4- السلطة الأخلاقية:

يعتبر من أهم مظاهر الاحتفالية في الطقس الأيرادي. فهو رمز الوحدة ومصدر القوة التي تحافظ على تماسك المجتمع وانسجامه، وتمتدتين مشاعر الانتماء لدى الجماعة المحلية، وترتكز سلطته على قواعد أخلاقية، توحد من خلالها المجتمع المحلي، بعدما كان الولي الصالح نفسه أحد أسباب تفرقه في الماضي، بحيث « انقسمت مدينة الخميس إلى منطقتين: الأولى خاصة بر(أولاد سيدي فارس) أما الثانية فإنها خاصة بر(أولاد سيدي أمزيان). وكان لكل جماعة مسجد ومقبرة خاصة بها إلى درجة أن (أيراد) نفسه كان مقسما. وبتوحيد الاحتفالية أعيد توحيد المجتمع دينيا وسياسيا واقتصاديا.»¹

ثانيا:- الوظائف الأيرادية وأنواعها:

1- الوظائف السياسية الرمزية:

تجاوزت صفة «لمقدم» في الحياة العادية وانتقلت إلى ظاهرة «أيراد» الاحتفالية. فالوظائف المنوطة بر(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 الأيرادية 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 والأمر 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 الأيرادية 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 الأيرادية في تدعيم مشاريع بناء ثانوية ومسجد وملعب رياضي وفضاء للثقافة. وهكذا، تساعد وظيفة جمع أموال الاحتفالية الأيرادية على «إعادة إنتاج الثقة» في السلطة الحاكمة بنوعها التقليدية والحديثة.

والسؤال الذي يطرح نفسه – أثناء التعرض لوظيفتي التسيير والتنظيم وتسيير الميزانية. هل دور «لمقدم» في الاحتفالية الأيرادية وظائفه مفتعلة تمثل السلطة التقليدية فحسب؟

يؤدي القولُ بافتعال دور «لمقدم» في الاحتفالية الأيرادية وظائفه إلى التأكيد بأن السلطة فرضت وجودها في الممارسات الطقوسية التي لها تأثير على المجتمع، وانتقال

¹ - Saridj Mohamed, Verveine Fanée, op cit, p 102.

سلطة «لمقدم» من الواقع إلى الاحتفالية الأيرادية ظاهرة اجتماعية. وبما أن المجتمع السنوسي يقدر ظاهرة «أيراد» يؤدي ذلك - ضمنا- إلى تقديس «لمقدم» في أرض الواقع. وعليه تصبح القوانين التي شرعت في الاحتفالية الأيرادية 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 الأيرادية بتنظيم سير الكرنفال وفض الخلافات التي قد تظهر وتقع بين المشاركين ومنع بعض الظواهر الأخلاقية كالسرقة والقذف بطرد المخالفين والبحث عن السارق ومعاقبته، باستنجاهه برئيس البلدية الذي يمثل الدولة أو بشرطي البلدية «شامبيط» .Garde Champêtre

ج- وظيفة التكافل الاجتماعي:

عمل الاستعمار الفرنسي على تفريق وحدة وتضامن الشعب الجزائري بانتهاجه سياسة "فرق تسد" ، وعليه لعب الطقس الأيرادي 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 لقمرة لاله في غيامك ولي
السبع رَاهُ جَائِي يَا رَبِّي تحفظولي

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 الطبقة، بحث تمارس كل الطبقات الفعل الأيرادي وتحت نفس القوانين العرفية المتوارثة عبر التاريخ. فشارك قديما «الآغام» و«القايد» وشارك اليوم «رئيس البلدية» و«الرجل السياسي» و«كبار لجماعة» و«شامبيط» والإمام والأستاذ ... والذين يمثلون جمعهم لأوامر «لمقدم» الروحية و«أيراد» التقنية وجنوده. فالكل يجب أن يغني ويسير بنظام حتى ولو كان غريبا عن القرية.

ومن الاعتقادات في هذه الطقوس أن «رفضت إحدى الأسر إدخال أيراد إلى بيتها فقام الحفل بممارسة الطقس " الشيرية المعلقة مولات الدار لمطلقة"، 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 عموماً.

عمل حامل «القلمونة»² على جمع منتوج السنة الفلاحية من رمان ولوز وحبوب جافة وبقول مختلفة وغير ذلك من أكلات النّائر التي يجمعها خلال احتفالية آيراد. فيقوم بمعية «لمقدم» بتوزيعها على للفقراء أو استبدالها بين الأسر. يقدم – مثلاً- الزيت للأسرة التي لم تحقق فيه اكتفاء ذاتياً، وبدورها تقدم لحامل «القلمونة» ما لديها مما يزيد عن حاجياتها 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 الأيرادية عوض المواد الغذائية، أصبح «لمقدم» يمثل «خزينة» المجتمع، فاندثرت بذلك عادة جمع المتوجات الزراعية، وبالتالي انتهى دور حامل «القلمونة» من حيث الاكتفاء الذاتي.

تحافظ الأيرادية على ممارسة نفس الطقوس، لكن يدخل هنا عامل آخر هو الصدقة أو ما يمكن تسميته مبدأ «الهيبة» كما يسميها مارسيل موس Mauss Marcel في كتابه Essai sur le don عند قبائل البرازيل «تكتسي العملية التبادلية «الهيبة» عند قبائل البرازيل مفهوماً ميتافيزيقياً سحرياً، حيث أن الفرد الذي يتمتع عن رد الهدية المعطاة إليه يصبح بالضرورة خاضعاً لقدرة سحرية من لدن الذي أعطى الهدية، بحكم مبدأ المنافسة التي تسود احتفالية (البونلانش) كما تسميها هذه القبائل»³ 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 قوة بين المقنعين قبيل بداية مجريات الاحتفالية، ينتهي بانتصار أحدهم وانتزاعه لحبل آيراد رمز السلطة التي تسيّر العرض الأيرادي.

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

³ - Mauss Marcel, Essai sur le don, ed, Payot, Paris, 1943, p 54.

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 اللبوة الحامل، فيغضب «الأسد الكبير» إثر سقوطها؛ ويبدأ بضرب الحضور بحثا عن طبيب، فتتوقف الموسيقى والغناء ويخيم 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 اللبوة ومنه احترام كافة الأسرة الحاكمة.

تمثل ظاهرة «أيراد» صراعا بين مجموعة من الشباب البالغين الذين يمثلون قوة المجتمع المحلي. فهم يؤدون دور "جيش تقليدي" تحت قيادة شخصية أسطورية «أيراد».

يمثل «أيراد» – كما سبق ذكره – السلطة الحاكمة، والذي يعمل بدوره على تنظيم صفوف جيشه المتكوّن في الاحتفالية من مقنعين «الأسود الصغرى» يتقنون المهارات الحربية، من خلال قيامهم بحركات بهلوانية واستخدام القوة العضلية و«قصاريات¹» الدفاع عن القائد وعن النفس، ويستعرضون الكفاءة الحربية للأيراد «الأسد الكبير» الذي يقوم بتنظيم السير وإعطاء الأوامر للجنود ويتدخل بقوة في حالة انفلات الوضع أو عصيان أحد المشاركين.

يعكس طقس الأيرادية 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. فالأيرادية – 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 «أيراد» 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 «أيراد» وظيفة دفاعية تحمي المجتمع من أي عدوان خارجي أودخلي 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

¹ - عصي طويلة بمثابة أسلحة بيضاء.

من التمتع تكمن في ضرورة الظهور بالقوة لجلب الطمأنينة وطرده الأرواح الشريرة التي تمنع نزول البركة أي الأمطار.¹

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. والأقنعة التي تلبس عادة تمثل مختلف أنواع الحيوانات التي تقوم بدور مهم في الاستعراضات. »²

يؤكد الباحث عبد الجليل الطاهر على وجود أوجه 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. »³

4- وظيفة التأمين الغذائي:

كما تعني الاحتفالية الأيرادية 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 تبين مدى علاقته بالسلطة وهيكلتها. وتكتشف هذه العلاقة اعتبارا من قيم أخلاقية يتعامل من خلالها أفراد المجتمع المحلي مع الأيرادية.

تتمتع - على سبيل المثال- شخصية «الأسود الصغرى» في الاحتفالية بروح الجندية المتمثلة في الطاعة والانتماء والولاء والصفاء. وهذا يعني أن شخصية الأسود تفتنح بدرجة الجندية دون سعيها الوصول إلى رتب القيادة المختلفة. وفي ذلك إيجابيات وسلبيات ضمن معادلة سيكولوجية معقدة. فليس من السهل جعل الإنسان يكتفي بروح الجندية غير طامح في صفات القيادة. ولقد رُسِّخ هذا السلوك بإيمان الفرد بالولاء المطلق لسلطة الحاكم. فالأفراد جاهزون - قبلًا- للعب دور المحكومين، بحيث أن روح الجندية لدى الأسود نابعة من سلوكيات يومية يؤمن بها الفرد ويعتبرها أخلاقيات وروح الانتماء للمجتمع المحلي. بدليل

¹ - عبد العزيز محبوب، ظاهرة آيراد في الذاكرة السنوسية، المرجع السابق.

² - عبد العزيز محبوب، المرجع السابق.

³ - عبد الجليل الطاهر، المجتمع الليبي، دراسات اجتماعية وأثنوبولوجية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1969، ص

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 الأيرادية من خلال تصرفات «الأسود الصغرى» المقنعة، والتي أوجدت مبررات الولاء والطاعة في قيم نابعة من المجتمع المحلي، بصيغ عبارات تدعم سلوك الأسود. وانطلاقاً من هذا يظهر الكرنفال كـ«قناة اتصال»؛ تستقبل قيماً 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 الذي تركز فيه هياكل السلطة ومراتبها، حيث أن شخصية «لمقدم» في الكرنفال أصبحت تمثل أحد أعضاء السلطة التقليدية، أما شخصية الأسد الكبير فقد أصبحت تمثل شرطي البلدية¹ وعليه فإننا أمام ظاهرة اجتماعية تحمل في طياتها أبعاداً سياسية لا يمكن اكتشافها إلا من خلال التحليل والدراسة والإحاطة بجميع ملبسات الكرنفال.

كما تمثل هذه الاحتفالية مركزاً لتشريع بعض القواعد القانونية العرفية، تتمثل في تعويد المجتمع على تطبيق القوانين والامثال لها بنوعيتها العرفي والوضعي. «قد تعتبر مسألة «الزيارة» وهي الأموال التي تؤخذ أثناء الاحتفالية، ضرائب غير مباشرة تفرض على كل من تزوره الأيرادية. يخدم الفرد - من هذه الناحية - مصالح السلطة الحديثة، ويتم ذلك بدون وعي. فيصبح الفرد مهيناً لتقبل قانون الضرائب المفروضة من السلطات المعنية.

أما العقوبة التي تسلط على من يرفض إعطاء «الزيارة» فهي «دعوة الشر» أي لعنة الفرد المتمرد.²

تفرض هذه القوانين على المشاركين في الاحتفالية الأيرادية طاعة «لمقدم» والأسرة واللجوء باعتبارهم السلطة الرمزية التي تسيير وتقود الكرنفال الأيرادي. فمثل هذه القواعد السلوكية تعود الناس على الطاعة وتنمي فيهم روح الولاء والخوف من السلطة بنوعيتها التقليدية والحديث.

يلزم الفرد المشارك في الاحتفالية بطاعة كل حامل «القصارية» وهي عصا طويلة مصنوعة من شجر «الزُّبُوج». 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 عضواً فعالاً من «كبار الجماعة» (السلطة التقليدية)، وبالتالي يحول قانون الكرنفال من مادة خام إلى مادة قابلة للاستعمال كقانون عرفي.

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.

ولكن كيف تتجلى هذه القيم والمفاهيم وكيف يمكن لها التأثير في جعل ((أيراد)) فضاء تكريس هياكل السلطة؟

يمكن إرجاع ارتباط الاحتفالية بالولي الصالح إلى « ذهنية واعتقادات الإنسان البربري، حيث كان هذا الأخير موحدًا 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 ثم نجد أن هذه العادة ما زالت تقترب من الأجداد، لكن هذه المرة أصبحت تقترب من الولي فجدت هذه الطقوس من الاعتقادات القديمة»¹

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.

أورث احترام الأفراد للولي الصالح، أحفاده "القداسة" والاحترام. فأصبح الواحد 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 مقتنع، وسمحت له هذه التنشئة التي تلقاها من خلال الأيرادية 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).² وهذا ما يستشف من تدعيم الاحتفالية الأيرادية لسلطته، من خلال تجديد الولاء لجدّه الولي ((سيدي صالح)) و((إعادة إنتاج سلطته)) وسلطات جميع إخوته وأبناء عمومته في كل سنة بمناسبة الكرنفال.

يردد المشاركون في الاحتفالية الأيرادية 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 صالح
سيد اليوم سيد البارخ
جاي نرور سيدي صالح
جاي نجدد العهد لسيدي فارخ

¹ - عبد العزيز محبوب، ظاهرة أيراد في الذاكرة السنوسية، المرجع السابق.

² - زيزي عباس، أيراد: دراسة إثنوغرافية وسوسيو سياسية، المرجع السابق، ص 91.

كما تردد هذه الأغنية عند وصول الأيرادية إلى ضريح الولي «سيدي صالح». و«مكّنت 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.»¹ فاستبدل «قصارية» الكرنفال بعصا الشرطي القصيرة، وغير قناع الأسد ولباس أيراد بزّي عسكري بّي. 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 الولي وبركاته وعجائبه والتي تنتقل إلى أحفاده عبر التاريخ. وعليه يحض «لمقدم» الأهالي على «وجوبية» احترامهم والتقرب منهم لأنهم يحملون بركات جدّهم الولي الصالح.

يؤكد «لمقدم» في خطابه السنوي على طاعة أهل «سيدي صالح» وأحفاده، لأن طاعتهم من طاعة الولي نفسه وبالتالي الامتثال لشرع الله. ومعاداتهم من تعطيل إرادة الله 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 الأيدولوجيا التي تؤثر على اعتقادات وميولات الفرد.

ساهمت الظروف المحيطة بالكرنفال الأيرادي، 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 لأيراد.

تسيطر السلطة الأيرادية 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.

ثالثا:- كرنفال أيراد واقع اجتماعي شامل:

تجاوز أيراد الظاهرة الاحتفالية وأصبح واقعا اجتماعيا. بحيث تمكّن الكرنفال من نسج علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية. ويمكن إبراز هذا الواقع الاجتماعي في مجموعة من النتائج:

1- فأيراد أصبح عملية تسلية Loisir على نفس المشارك. ويتطلب الترويح تحرّر الإنسان من وظائفه الاجتماعية ومن جميع أنشطته الأخرى خارج عمله. وهو «يتمثل في مجموعة

¹ - زيزي عباس، المرجع السابق، ص 92.

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 تخلص من واجباته المهنية والعائلية والاجتماعية»¹

وتمكن 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. وتبعاً لذلك ، فإن كرنفال أيراد 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 تمهد القواعد الأولى لبناء فن مسرحي.

2- يمكن اكتشاف – من خلال العلاقات التي تؤسس مجريات كرنفال أيراد - عن فئتين في السلطة:

أ – فئة تؤسس أو تحافظ على الأمن وهي متكونة من أيراد الأسود الكبير والأسود الصغرى واللبوة، 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 أيراد – كغيرها من مظاهر التراث الاجتماعي- من التغيير. ويتحكم في هذا التغيير «مبدأ انتقاء الأصلح» حيث أن كل جيل ينتقي ما يراه صالحاً للتخلص من بعض الطقوس السلبية التي لا تتأقلم وحدثا العصر الذي يعيش فيها.

أفرغ الكرنفال من عديد الاعتقادات والأبعاد الميتافيزيقية البربرية. كما تجاوز المشاركون اليوم بعض الطقوس كقذف الأسود «بالبصلية» 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 والمهراج، واستخدام أقنعة حديثة مصنوعة من البلاستيك أو الجبس في دلالة على تكنولوجيا العصر الخالي.

وحصل تغيير في الغناء، الذي يمثل آمال الأفراد وأحزانهم، حيث ردّد المشاركون في احتفالية 1992 أغاني جديدة ومنها ((Bonne année92)) على أنغام الموسيقى المحلية. وبذلك يصبح الكرنفال مكاناً لإفراغ وتجسيد تجليات ثقافة العصر، إلى جانب الإفصاح عن 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 انتهاكاً للأشكال التقليدية. بل رفض بعض الممارسين حضور التلفزيون وحتى الأجانب، منتقدين بعض الأغاني الدخيلة على المجتمع

¹ - Dumazedier Joffre, vers une civilisation du loisir, édition du seuil, Paris, 1962, p25

المحلي المحافظ، التي ردها المشاركون سنة 1992، لأنها لا تعبر عن «أيام النية والبركة» بمعنى أنها لم تعد تذكر بأيام أيراد 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 وتنقضاتها. وكثيرا ما تؤثر الظواهر الجديدة تأثيرا سلبيا على الأشكال التقليدية؛ وتعرفل 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، ويؤدي ذلك إلى تدمير وتشويه القيم والعادات والتقاليد الداعية للتطور الاجتماعي، ويفقد الناس رؤية القيم الأصيلة والتجاوب الاجتماعي والوحدة الثقافية للمجتمع.

4- يتم توظيف الاحتفالية الأيرادية 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 وقضاياها. كذلك للوصول إلى كتابة نص أيرادي أصيل له امتداداته في الزمن من خلال أشكال وعوالم تراثية، وقادر على إيجاد تكافؤ ترفيهي ومعرفي مع الأفراد الأيرادية وفي البيئة الأصلية، التي أصبحت 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 الأيرادية لحظات التحولات المعرفية والتأثرات والتغييرات، لذا يمكن التركيز على ثلاث ظواهر وظفت في الأيرادية:

الأولى: هي الأصالة والهوية، فلا تعني «الأصالة مخالفة الزمن وإقصاء التطور، ولا مجافة 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.

يجد المنتبع لهوية الكرنفال الأيرادي من البداية إلى الامتداد، هوية تتغير بتغير الواقع السنوسي نفسه، وتأخذ وظيفتها وهيأتها من طبيعة المجتمع الجديد، التي تستجيب أو تختلف 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 زمني ومكاني موصول إلى تغييرات الهوية في التاريخ وفي المكان. والمقصود هنا بالأصالة شكلا من أشكال وكيفيات المعاصرة في حساسيات جديدة لمسرح فرجوي أيرادي بهوية تشارك في

¹ - الخير الوفير.

² - خالد عبد اللطيف رمضان، العرب وتأصيل المسرح، رابطة الأدباء، الكويت، سلسلة كتاب الرابطة، 1999 ص10.

العالمية، وتمنح لوجودها موقعا في هذه العالمية، لأن المسرح الذي لا يحيط علما بهذه العالمية لا يمكنه العيش والاستمرار.

والثانية: هي **الحدثة** بمعناها التجديدي أو التغييري. فالحدثة لم تكن واقعا طارئا على الحياة، فهي فعل تاريخي ولكنه غير متواصل لخضوعه أحيانا لعوامل السكون والجمود، وهي حالة متغيرة من مجتمع لآخر، وقد تكون استجابة مجتمع ما لاستقبال الحدثة مقياسا لقابليته على التطور والتقدم.

ساهمت الحدثة في الاحتفالية الأيرادية في تطوراته الشكلية والجوهرية، فاستجابت لكثير من مجالات العلوم والتكنولوجيا وبخاصة في صناعة الأفعنة والألبسة التنكرية واستعمال المركبات (السيارات) إلى جانب الدواب، كما أنها تفاعلت مع وسائل التوصيل والإعلام. فالحدثة والمعاصرة « هي استرفاد ما ينفع الإنسان لنهوضه والسير به نحو الأمام، وتنقيح التراث والتفاعل معه حوارا وتناسا 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 التأثير 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 مستمرا في أوصال الأيرادية.

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 أيضا حالة مستحدثة، فالتجريب سلوك إنساني ارتبط بمحاولة البحث عن المجهول منذ بدايات الوعي البشري. وكان الإنسان يحاول دوما أن يجرب ليحصل على شيء أفضل أو رؤية غير مألوفة لواقعه ولما يحيط به. ولم يقتصر التجريب على اختبار التراث بل كان في الشكل أيضا، وفي معظم الحالات كان تطلعا إلى شيء جديد أو أكثر تناغما مع الذوق العام للمجتمع واحتياجاته. وبات التجريب في أحوال كثيرة وجها من أوجه التحولات المعرفية والحدثة.

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.

بدأت تجارب الأيرادية 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 الأيرادي على أنه زهاب نحو تأسيس «وعي مسرحي» عن قراءة متمكنة في تأجيج السؤال حول معطيات زمن الفن ووجوده، بالتحديد في واقعه وبيئته وفي المحيط الكوني. وعليه يدخل التجريب مجال الإبداع في منطقة التراث للتعبير عن وجدان وذاكرة الجماعة، بكتابة «الأيرادية» والعمل على إعادة إنتاج الزمن في فلسفة جماليات الإخراج الحديث. والبحث في مجالات أنثروبولوجية المسرح وكيفية الذهاب إلى تأسيس وعي تألوفي وممارساتي في المجال المسرحي، وإبداع آليات مختبرية بحثًا عن مسرح التمايز الثقافي في ضوء الاشتغال في مناطق ذاكرة الجماعة الشفاهية والحركية والإشارية، وصولاً إلى العرض الحديث.

الفصل الثاني النص المسرحي الأيرادي، أسسه وأصوله الثقافية والتاريخية

المبحث الأول: - العرض المسرحي الأيرادي عوامل نشأته وأسسـه.
المبحث الثاني: - التأسيس للمسرح الأيرادي.

تحتاج مَسْرَحَة التراث إلى المتخصص الذي يمتلك مفرداته وأدواته ورموزه وأشكاله... والبحث عنه من مواطنه الأصلية قصد كتابته نصًا تراثيًا. وتقوم مَسْرَحَة التراث على عمليتين:

- عملية المَسْرَحَة العفوية: وتتمثل في أشكال التعبيرات الشفوية التي لم تخضع لفن التدوين وظلت أكثرها عالقة في الذاكرة الجمعية للمجتمع.

- عملية المَسْرَحَة الفنية للتراث: وتتجسد في أشكال التعبيرات 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 اختزالاً له ولعلاقة الإنسان به، عبر أشكال تعبيرية مختلفة مكتوبة وشفوية، من خلال تلك الأدوات.

يعتبر آيراد ثروة فكرية وممارسة شعبية وطقوسية نوعية و متميزة، لما يزر 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 لاحقاً. هذا التأثير الذي لامس إلى جانب الأعمال المسرحية بعض الأشكال الإبداعية الشعرية¹ والسينمائية² والتشكيلية³، وحتى على مستوى الممارسة الفكرية. فبالنسبة للمسرح⁴؛ 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، مارس 2001.

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 بوهادج، 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

المبحث الأول

العرض المسرحي الأيرادي: عوامل نشأته وأسس

المطلب الأول:- مفهوم الاستعانة بالذخيرة التراثية.
أولاً:- الاستعانة بالذخيرة الاحتفالية.
ثانياً:- الاستعانة بالمادة التراثية.

المطلب الثاني:- عوامل الممارسة الطقوسية.
أولاً:- الممارسات "ما قبل المسرحية".
ثانياً:- ظواهر الفرجة الشعبية.

المطلب الثالث:- الذخيرة المسرحية الجزائرية.
أولاً:- الطقوس الاحتفالية الجزائرية والفكر الاستعماري.
ثانياً:- تأصيل الفعل الاحتفالي الجزائري.

تعتبر احتفالات وتمثيلات التتقّع الأيرادي في تلمسان قديمة العهد ومتأصلة الجذور. فالأصالة في الإيماءات والتعابير الجسدية والصوتية وارتداء الملابس ووضع الأقنعة والتوابع المختلفة عند مجتمع "الخميس" قديمة جدًا، وترجع إلى السكان القدامى، وهي علامة على حلول السنة الفلاحية في الجزائر عموماً، وبني سنوس تلمسان بصورة خاصة.

نشأت احتفالية أيراد 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 457-525 ق.م، ثم اتخذ طابعا إنسانيا خالصا، ورفيعا على يد يوربيدس 407-480 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 لديونيزيس²، 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 الأيرادي 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 إلهها خاصة 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 إحياء أنبل المثل عن الوجود الإنساني.

³ - عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية (الإغريقية، الأوروبية، العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان بيروت، طبعة الأولى، 1970، ص24.

وغيرها منطلق وعي بالظاهرة المسرحية في هذه المنطقة من الجزائر العميقة. وجاءت نشأة المسرح الأيرادي لعوامل ثلاثة متفاوتة الأهمية فيما بينها:

العامل الأول: هو تلك الممارسات "الما قبل المسرحية" في منطقة بني سنوس تلمسان، والتي كان حضورها قويا في التجمعات والأسواق والساحات العمومية. فالكرنفال الأيرادي وتمثيلات الشاخ ومهرجان حمار الكرموس والحلقة والمداح والأشكال الأخرى ساهمت وسهلت الممارسة المسرحية في هذا الجزء من الجزائر.

العامل الثاني: وجود فئة مثقفة نَبَّهت إلى وجود فرجة منظمة يمكنها أن تصبح مسرحا. ولقد تحملت تلك الفئة المثقفة مسؤولية تأسيس وبعث وتطوير المسرح الأيرادي 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 الأيرادية في هذه المنطقة، نشأة البنية العامة للفرجة الأيرادية ومسرحها في التأسيس والتطور.

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 تؤكدته الدراسات الأنثروبولوجية 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 والبنائية المفتوحة في أثنينا ووجود النصوص الدرامية سواء أكانت تراجيديات أو كوميديات»¹

أولاً: - 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

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»³ أو هو « كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث»⁴ 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 عندما نتناولها بطريقة سطحية على حالتها التراثية الخامة. فلا يمكن أن نكتفي بمجرد تحقيق الفرجة بل يجب أيضا الإحاطة بالجوانب التقنية المتعلقة بأدوات المعالجة والطرح 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 الهوية الجزائرية وفيه تتفاعل تحولاتها الدينامكية.

1 - محمد الكباط، المسرح وفضاءاته، دار البوكلي للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب، ط1، 1996، ص 23.

2 - عبد الواحد عوزري، المسرح المغربي بنيات واتجاهات، المرجع السابق، ص 213

3 - محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ط1، 1982، ص8

4 - حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ط1، 1981، ص11.

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 يُقدّم للناس على أنه إرثهم الحضاري الذي يقوم عليه حاضرهم ومستقبلهم. وبناءً على ذلك فكثير من الأعمال التي يقوم بها الكاتب تنبع من توجهات فكرية أو وطنية تدعمها الدولة « لبث مفاهيم وأفكار توظف في ترسيخ الانتماء الحضاري، وهذا بتأويل الموروث الثقافي نظرياً واستغلاله في تعريف الهويّات 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 إضافة أقوال ومراجع.

ثانياً: - 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 صالحاً، و« لهذا كان على الكاتب أن ينتقي- دوماً - مادته التراثية اعتماداً على قدراته الفنية والفكرية والأيديولوجية. »³

- **مرونة المادة التراثية:** أي أن تكون للمادة التي انتقاها « إمكانية تحويلية من قالبها الذي وجدت فيه إلى أشكال أخرى. »⁴

- **إمكانيتها الترميزية:** ولكي لا تتوقف المادة التراثية عند حدود الفكر الذي ابتدعها فإنه ينبغي أن تمتلك قابلية الملائمة مع المدلولات المستجدة والمعاصرة. »⁵

- **وأخيراً امتلاك المادة التراثية للزمن:** فالزمن أو « اللحظة الإنسانية التي أنجبت تلك المادة، المنقاة، لأبد 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. »⁶

1 - حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، المرجع السابق، ص 137.

2 - حسن المنيعي، المرجع السابق، ص 144.

3 - أحمد الطيب لعلي، اكتساب المادة التراثية للعنصر الفني في المسرح، منشورات صوت مكناس، المغرب، 1998، ص 66.

4 - أحمد الطيب لعلي، المرجع السابق، ص 79.

5 - أحمد الطيب لعلي، المرجع السابق، ص 93.

6 - أحمد الطيب لعلي، المرجع السابق، ص 113.

المطلب الثاني:- عوامل الممارسة الطقوسية:

ولا يمكن الحديث عن ميلاد وتأسيس المسرح الأيرادي 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 بفرجها ورقصاتها وأغانيها، وكان له أعظم الأثر على الفن المسرحي الأيرادي.

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 الأيرادية كحركة لها أثرها الثقافي الهام على السكان. فالفترة الزمنية الممتدة من سنة 1984 إلى سنة 2000 تعتبر فترة الانبعاث الكبير، فقد تم تأليف وتقديم عشرات المسرحيات الأيرادية. 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، وجنورها التاريخية. ويمكن الإشارة إلى أن هناك نظريتين متباينتين:

الأولى هي تلك النظرية التي تقول بأن المسرح بوصفه احتفال يخضع لقواعد فنية معينة كما حددها 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 خاطئة¹. ويساند أغلب المشتغلين حول المسرح العربي² والجزائري هذه الأطروحة معتبرين أن المسرح فن غربي محض³.

والثانية تدافع على وجود أشكال مسرحية لا تنتهي إلى الشكل الأريستوطيليسي، حيث تختلف عن هذا الشكل وتخالف القواعد الأرسطية المعروفة والمتداولة لدى المسرحيين⁴.

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 علي: « إنَّ ما وجد في تراثنا من الظواهر قد تحوي على بعض العناصر المسرحية ليس مسرحا. » أحمد علي، 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 وزباني شريف عباد...

⁴ - ومنهم مصطفى كاتب وعبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي وسطوف عبد الرحمان وإدريس قرقوة ...

1- الحلقة:

يمكن اعتبار الحلقة أقرب الفنون إلى المسرح، فالحلقة تحمل جل خصائص الجوقة اليونانية، وهي أحد أقدم الفنون الفرجية، لازالت راسخة في وجدان الجمهور الجزائري، تمارس فيها كثرات 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 يؤثته 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، وبدخلها يقف أو يجلس الراوي [..] وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد والجد بالهزل والواقع بالسحر هذه الحلقة لها مركز هو الرواية/الملحمة والأسطورة والخرافة»¹ ويعتبر فضاءها 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 المواضيع وطرق تناولها.

2- السببية:

تؤسس احتفالية "السببية" للصراعات القائمة بين قصور منطقة جنات، وبخاصة بين قبيلة "إمانان" وهي قبيلة السلاطين والأشراف، الذين حكموا طوال قرنين منطقة الأساجا والأهقار، وقبيلة أوراغن التي كانت سلطتها تمتد إلى توارق النيجر وليبيا. وسبب هذا الصراع - الذي دام ثلاثين سنة - كان نتيجة استجداد 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. والسببية هي شهر من أشهر السنة الدينية الترقية وهو يعادل محرم. وتستمر الاحتفالات لمدة ثمانية أيام. وتسمى مرحلة التحضير بتمولالين، جمع تامولي ومعناه المديح أو الثناء، وهو صيغ المدح المختلفة كمدح الشيوخ القائمين على السببية والشخصيات الأسطورية الموجودة في هذا الاحتفال، ومدح النساء المشاركات المنتجات للأشعار. يتخلل هذه التحضيرات توقّف 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.

قصرين من القصور الثلاثة المكونة لمنطقة جنات، وعادة بين قصر الميهان وقصر أزرواس.¹

3- بوجلود:

يرتدي بوجلود² جلود الخراف أو الماعز، وتوضع هذه الجلود على جسده العاري. ويرتب الجلد الذي يغطي ذراعيه بطريقة يتدلى بها من يديه. أما وجهه، المسود بالسخام أو بمسحوق ما، فيختفي وراء قناع كان - أصلاً - "قربة" قديمة مصنوعة من جلد ماعز تستعمل لخض الزبد. ويزين رأسه بقرنين بقرة أو برأس خروف ويفتح فكيه بعصا صغيرة ليظهر بأشع شكل. وغالبا ما توضع في نهاية كل قرن، برتقالة فيها حزمة من الريش، ويغطي رأسه أو كتفيه بنباتات خضراء. وأخيرا، تكتمل شخصية بوجلود البشعة بعقدتين أو ثلاثة، ومسبحة هائلة حباتها من أصداف القواقع. إضافة أقوال ومراجع

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 وتعايير الفرجة، وهي مناسبة للتبرك بالولي الصالح بعد زيارة ضريحه.

3- الحيزيات والمجدوبيات والعيساويات وفرجة العبيد، وما كان يجري في أسواق المدن العتيقة والأرياف...

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 الأيرادي 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.

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.

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 رقعة 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 إيرادي جزائري خالص أو محاولات الاستفادة من الأشكال التعبيرية أو الظواهر المسرحية وأدرمتها واعتبارها مسرحا جديدا، أن يخضع أساس التسمية لجملة من المعايير لعل في مقدمتها 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.

أولاً:- الطقوس الاحتفالية الجزائرية والفكر الاستعماري:

تعود أصول الوعي الأنثروبولوجي في الثقافة الغربية بشكل عام « إلى القرن السادس عشر، حيث سكنت جاذبية "الأخر" الفكر والأدب الغربيين. فمنذ عصر النهضة ظهر نوع من الفكر "التسلطي" الذي ينظر إلى ثقافة الآخر باعتبارها مجالاً 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

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 والأسطوري أو المقدس، وذلك في سياق محاولة البحث عن دواء لأزمة المسرح أو الثقافة الغربية بشكل عام، الناتجة عما خلفته الحداثة من تصدع فكري وسيكولوجي في أعماق الإنسان الغربي. وبذلك تحولت مسألة الطقوس الاحتفالية عند "الأخر" إلى هاجس مشترك بين العديد من الاتجاهات المسرحية الغربية.

¹ - Monique Borie - Antonin Artaud: Le Théâtre Et Le Retour Aux Sources (Une Approche Anthropologique)• Edit Gallimard 1989• P.11.

كما اتسمت هذه الحقبة بسياسة التمرکز 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 تفرغها من محتواها وإسقاطها في دائرة أخرى بعيدة عنها البعد كله.»¹

برزت إثنوغرافيا الشعوب الإسلامية كميدان رحب لأعمال بعض المستشرقين مثل الفرنسي إدمون دوتيه² وإدوارد ويسترمارك³ وجان بيير روسي.⁴ ولم تكن محاولات مثل 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.»⁵

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 لافيغري، رائد الحملة الصليبية إبان احتلال الجزائر، الذي قال: « علينا أن نخلص هذا الشعب ونحرره من قرانه، وعلينا أن نعنى، على الأقل، بالأطفال لتنتشئهم على مبادئ غير التي شب عليها أجدادهم، فإن واجب فرنسا تعليمهم الإنجيل، أو طردهم إلى أقاصي الصحراء، بعيداً عن العالم المتحضر.»⁶

¹ - مرسلي فلاح، الطقوسية في فكر الآخر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 1983، ص 36.
² - 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.
³ - أجرى إدوارد ويسترمارك البريطاني (1862 - 1939) 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.
⁴ - ألف جان بيير روسي، ما يزيد على الخمسة وعشرين كتاباً تتناول الألعاب والاحتفالات التي تجري في بلدان المغرب العربي.

⁵ - مرسلي فلاح، الطقوسية في فكر الآخر، المرجع السابق، ص 42.

⁶ - الكتاب العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 322، سبتمبر 1985، ص 47.

تتجلى طبيعة الدوافع التي انطلق منها هؤلاء المستشرقين في تمثلاتهم 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.»¹

الشيء الذي يدفع إلى الوقوف أمام حقيقة راسخة مؤداها أن ثمة "بقايا" تتجسد في الطقوس والشعائر التي تُمارس في احتفالات إسلامية خاصة جداً. ولما كانت هذه الفكرة غاية في الخطورة، فإني سأذكر بعض الشواهد عليها:

« - محاولة الفصل، الواضحة جداً، بين العرب والبربر من خلال الاهتمام المغالي فيه بنتبع 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 الطريقة يتم شطر هذه البينة المتماسكة إلى شطرين عرقيين غير متجانسين، لا يشبه أحدهما 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 انتمايات وصلات جديدة تعود إلى ما قبل الإسلام. وخير دليل على ذلك آراء موليير حين يرى أن مثل هذه الاحتفالات (تعد علامة على تفسخ المجتمعات التي تمارسها) فضلاً عن كونها من "بقايا" الوثنية الموروثة من الرومان...»²

وبهذا تتضح خطورة هذه المحاولة الرامية إلى تهميش دور الإسلام في الثقافة البربرية في شمال أفريقيا وعزله عن كل قيمه الروحية والإنسانية والاجتماعية، والتغافل عمداً عن روحه ومضمونه الساميين.

ورغم قيام الفرنسيين في الجزائر ببناء قاعات نظامية قدموا عليها العروض التي استقدموها معهم، إلا أنهم تركوا تأثيراً سلبياً 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.»³ في الوقت الذي كانت حاجة الجمهور الجزائري إلى عروض

¹ - أسعد عطية، الفكر الصليبي في ثقافتنا القومية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1979، ص 96.

² - Auguste Moulieras, Islam maghrébin contemporain, op. cit, pp 232-247

³ - باشارزي محي الدين، مجلة المعرفة السورية، العدد الثالث، دمشق 1976، ص 26.

سهلة باللهجة المتداولة البسيطة المفهومة، نظرا لتفشي الجهل والامية. وهكذا لم يجد الجمهور الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة. ويعلل ذلك **محي الدين باشتارزي**: « كان جمهورنا مقتصرًا على من يتقنون اللغة العربية الفصحى، وهم قلائل بسبب انتشار الجهل، ومحاربة الاستعمار للغة العربية، ولم يتعد عددهم الثلاثمائة»¹ وكان حري بالمسرحيين الابتعاد عن المواضيع الهجينة المنقولة أو المقتبسة البعيدة عن الهم الجزائري. ويؤكد **محي الدين باشتارزي** أن فرقة 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 بالمترجمين.

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 كبادرة أولى للثورة والتمرد من أجل الحرية والاستقلال. وهكذا صار المسرح بمثابة يقظة ونشاط لا يؤدي واجبه إلا من خلال التلويح بعملية إلغاء المحتل كوجود وكفكرة.

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.

ثانياً:- تأصيل الفعل الاحتفالي الجزائري:

ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته الأولى بالتراث نظرا لعدة عوامل أهمها تأكيد الذات واستعمال التراث كرمز لتمرير خطاب سياسي كان يصعب آنذاك تقديمه للجماهير.

طرحت المسألة التراثية في الفكر الجزائري، كتأكيد لنا 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. »²

يستبعد بعض المسرحيين الجزائريين التراث محاولين - بذلك- إقصاء المعرفة السابقة التي كان من الواجب عليهم أن يقيموا عليها صرح ممارسة مسرحية لا تخضع

¹ - باشتارزي محي الدين المرجع السابق، ص 29.

² - أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1928 - 1989، مطبوعات الجاحظية، الجزائر 2003، ص 23.

لتقاليد المسرح الأريستوطيليسي؛ الذي ينتمي إلى حضارة مغايرة وإلى فضاء اجتماعي وثقافي آخر هو الفضاء الأوروبي، الذي يسلبنا كل مقوماتنا الحضارية والثقافية التي هي ضمان حاضرننا 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.»¹

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.»² ولا يشترط فيه أن يكون منسوخا عن المسرح اليوناني القديم أو المسرح الأوروبي 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.»³

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"القول" في مسرحيته "الأقوال". والمسرح "الشعبي" في مسرح عبد القادر ولد عبد الرحمان كافي في مسرحية "القراب والصالحين" و"الأوبرات الشعبية" في مسرحيته "ديوان القراقوز".

لقد عرف المسرح الجزائري نوعين من التعامل مع التراث:

1- استنبات المسرح الغربي في التربة الجزائرية من خلال؛ التقليد والاقْتباس والترجمة والتبئية 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.

¹ - أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1928 - 1989، ص 28.

² - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، المرجع السابق، ص 40.

³ - عمر محمد الطالب، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1987، ص10.

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 أو أدبية أو دينية. وإما باعتباره موقفاً إيديولوجياً، وإما باعتباره قالباً فنياً لاحتواء المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تمظهراتها الصراعية والجدلية»¹ فاتكأ المسرح الجزائري على الموروث المحلي، وكتب الممثل **سلالي علي المدعو علالو** مسرحية عن مقال جحا، بطل الحكايات العربية القديمة لفرقة **محي الدين باشارزي**. واشتهر **رشيد القسنطيني** كثيراً حتى لقب بمولير 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 كافي في "القراب والصالحين" و"كاتب ياسين في" الجثة المطوقة" و"غبرة الفهامة".

لقد اتخذ هذا التعامل مع التراث أبعاداً أخرى أملت ظروف فكرية وسياسية جديدة بعد الاستقلال. فوسط الكم الهائل من الأعمال المسرحية التي قدمت على خشبة؛ سواء في المسرح الوطني بالعاصمة أو بالمسارح الجهوية أو التي قدمها الهواة، والتي أعادت خطاباً سياسياً 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 تأثيراً كبيراً على ممارساتنا المسرحية. فأعمال مصطفى كاتب وأحمد عياد المدعو رويشد وعبد الحليم رايس وعبد القادر ولد عبد الرحمان كافي وكاتب ياسين وعبد القادر علولة « لم تكف بالتعبير عن هموم وتطلعات الجماهير الشعبية - وهي تبني مستقبلها- بل جددت في جماليات الفعل الدرامي وأسلوبه وأدخلت عناصر الفرجة القريبة من قلوب ووجدان الجماهير والكامنة في تقاليده واحتفالاته. وقد تم ذلك عن طريق تعامل المسرحيين الجزائريين مع تراثنا خاصة منه الشعبي بمختلف أشكاله»²

إن توظيف التراث في نصوص مسرحية وفي أعمال مسرحية متكاملة إخراجاً وتمثيلاً، كان نتيجة البحث المتواصل عن قالب مسرحي قريب من الأشكال "الما قبل مسرحية" والمنتشرة في أسواقنا الشعبية وساحاتنا العمومية والتي اختفت - طبعاً - بعض مظاهرها في السنوات الأخيرة نتيجة الغزو الثقافي والإعلامي (الإذاعة والسينما والفضائيات) وهكذا « لم يكن الوصول إلى المستوى الفني الجيد هدفاً في حد ذاته. وإنما كان الهدف أن يلتحم المسرح بالجمهور وأن تزداد قاعدته وأن يرتبط به الناس ويألفوه »³

فأعمال ولد عبد الرحمن كافي ومحاولات كاتب ياسين خاصة، كانت رائدة في التعامل مع تراثنا الشعبي والاحتفالي، تجسد في مسرحيات تعتمد الذاكرة الجماعية " فجحا"

¹ - عبد الرحمان سلامي، البناء التراثي في مسرح الجزائري، مطبوعات البرزخ، الجزائر 2001، صفة 28.
² - 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
³ - مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، منشورات آمال، الجزائر 1982، ص 21.

و"المداح" و"القول" و"القرافوز" 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، لا بد 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 والاقتراب 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 واعٍ وهادف أضحى من الأولويات التي بنى عليها المسرح الجزائري إستراتيجية كاملة لتغيير القياسات للقولب 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 نادرا؟

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 والخارجية، والتي جعلت منها ثقافة يصعب على الباحث أن يلم بضرورياتها؛ التي تخضع لمجالات ثقافية وإيديولوجية وسياسية، تطرح نفسها كعناصر أساسية لجوهر هذه الثقافة.

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 أغليبتهم - إن لم نقل كلهم - ذوي ثقافة فرنسية ومتشبعين بها رغم أنهم رفضوا دوما الكابته بهذه اللغة¹ ونظرا للمعرفة المحدودة أو انعدامها عند الكثيرين للغة العربية ولآدابها 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.

¹ - أبرز مثال على ذلك هو تحول الكتابة المسرحية عند كاتب ياسين من اللغة الفرنسية إلى الدارجة 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، وإلى كافة الطبقات الاجتماعية... فعلى « الفن الدرامي أن ينطلق من فكرة وحدة المشاعر بين المشهد والمشاهدين فلا يرون إلا الجمال والثقافة »¹

المسرح الشعبي إذن، مسرح موجه إلى الجمهور الواسع الذي يستطيع الذهاب إلى المسرح، دون تمييز 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 وما هو غير ذلك. فالمسرح كان ولا يزال « من ألق الفنون بالجمهير لأنه يمثل مؤسسة ثقافية جماهيرية، توفر للناس حق المتعة من خلال الفن الحي النابع من القيم الحضارية للجمهير، وفي الأماكن الأكثر راحة للجمهير الشعبية فالبعض يرى: أن الذي حط من شأن المسرح وشوه سمعته هي الهندسة المعمارية »²

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 »³

¹ - فيرمان جيميه، المسرح، أحاديث جمعها بول جيل، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة 1981، ص 47.

² - أن ماري كوردن، المسرح الشعبي، هل هو فن الجماهير؟ ترجمة: أكرم فضل، مجلة التراث الشعبي، العدد 12، بغداد 1977، ص 79.

³ - عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي - من الدراسة إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992، ص 18.

هذا الاهتمام بالمسارح الشعبية هو الذي دعى إلى ضرورة تأسيس (مسرح الأمم عام 1906)¹ في باريس ليتم اللقاء بين الشعوب لتقدم كل أمة أفضل ما لديها من فن أصيل خلقتة 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 كعضامين، كذلك الأشكال الدرامية أو الشبيهة بالمسرح المتوارثة عبر الأجيال والتي تديم العلاقة مع فنون الشعوب المختلفة، كخيال الظل والقراقوز والمقامات والحكواتي والأيرادية ... وكل ما يمكن أن يجذب الناس من فنون الضحك، كما يقول فائق مصطفى أحمد « أن كل فرح الدنيا لا يثير في مشاعري ما كانت تنثيره دقات طبلة المتواضعة وهو يقترب (الحكواتي) من حيننا »² فالمسرح الحقيقي هو الذي يستطيع أن يزدهر في وسط الشعب. ويصبح جزءا من حياته الاجتماعية، ومن أجل أن يحقق استمرارية اللقاء بجمهوره

¹ - 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.
² - فائق مصطفى أحمد، اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1985، ص 55.

المبحث الثاني التأسيس للمسرح الأيرادي

المطلب الأول:- التنظير للمسرح الأيرادي:

أولاً:- البيان التوجيهي.

ثانياً:- البيان الفني.

المطلب الثاني: التأريد المسرحي:

أولاً:- لماذا التأسيس للمسرح الأيرادي؟

ثانياً:- الحفاظ على روح الأشكال التعبيرية.

المطلب الثالث: جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الأيرادي.

أولاً:- جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الأيرادي.

ثانياً:- المبادئ الأساسية لجمعية الذاكرة السنوسية.

تزدحم البيئة الاجتماعية والثقافية الجزائرية بالموروثات والمنقولات الشفهية وبالكثير من العادات والتقاليد والمعرفيات الفنية، تساهم في الصناعة التجربة الثقافية من خلال إبداع وقائع فكرية وفنية جديدة.

تميزت فترة السبعينات من القرن الماضي ببيانات لمسرح عربي؛ بعد أن أدرك المسرحيون العرب أن التفكير بإعادة التموّج 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.

المطلب الأول:- التنظير للمسرح الأيرادي:

كانت تجربة المسرح الأيرادي في الجزائر، انطلاقاً من خلفية البيانات المسرحية الاحتفالية المتعددة. فقرأ أصحابه تجارب الرواد ووجدوا في بعضهم ما يخدم فكرتهم ورؤيتهم الفنية، وفتحوا معهم إطاراً للتداول والتفاعل، وبنوا أسس بياناتهم على إثر فهمهم للمسرح والراهن والجمهور. وبدأوا 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 خاصاً به، يرتبط بتكوينه النفسي والاجتماعي وتطوره الحضاري وإيقاعه الحياتي.»¹ ومن هنا يمكن القول أن البيانات كانت بمثابة كتابات تنظيرية عن مسرح أيرادي 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؛ انطلاقاً 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

¹ - جميل كرم، قناع الآخر في المسرح العربي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1986، ص 155.

ونظرتها الخاصة للحياة والوجود التي تتوارثها الأجيال عبر التاريخ، والتي تعتبر من أهم دعائمها وركيزة أصالتها»¹

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»²

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 الأيرادية من روح المجتمع السنوسي(الجزائري) حيث قدم أصحابها مشاريع مسرحية مستندة بشكل أساسي على الكرنفال الأيرادي. وعلى هذا الأساس أقامت مديرية الثقافة بتلمسان مهرجاناً مهماً يلبي احتياجات الأيرادية بعنوان (مهرجان الناير للفنون الأيرادية)³ ووضع قضية التأسيس للمسرح الأيرادي في مقدمة قضاياها. وكان من أهم أهداف المهرجان الذي نظم في شهر جانفي 1997 بدار الثقافة عبد القادر علولة بتلمسان، محاولة صهر المادة الأيرادية (التاريخية والواقعية والمتخيلة) في المادة الدرامية.

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 الأيرادية في سياقاتها الخاصة والعامية.

يندرج ضمن هذا الطرح، الفعل التأسيسي للمسرح الأيرادي بكل ما يحمله في خطاباته وبنياته وتشكلاته من تناقض في رؤيته وفي مساره، لأنه فعل يريد أن يكون بنتاجه منخرطا في الفعل الثقافي، ليجد لنفسه صوتا يعبر عنه من فوق أركاح المسرح. وتندرج - أيضا - كل الفنون الأيرادية المعبرة عن هوية الكرنفال الأيرادي وتاريخه.

صدرت البيانات المسرحية الأيرادية، 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) زبلح 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

¹ - خالد بلحاج، مسرح البليري: رؤى إبداعية، مطبوعات المهرجان الوطني للمسرح التجريبي، النورة الأولى قسنطينة مارس 2002 ، ص 12.

² - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ط 1، 1994، ص 40.

³ - تشمل الفنون الأيرادية كل فنون العرض المتعلقة بالاحتفالية كرنفال آيراد ، من رقص وعروض مسرحية وفنون تشكيلية ومعمارية وشعرية...

مشروعهم المسرحي الجديد الباحث عن كل ما هو متجدد وتجريبي في النص والعرض المسرحيين الأيراديين.

أولاً:- البيان التوجيهي:

يعتبر هذا البيان توجيه وتعليمية تساعد الجمهور والممثل والمخرج على تمثل العمل الدرامي الأيرادي 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 الأيرادي 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 وجوداً آخر في سياقات جديدة هي سياق الكتابة الدرامية في إطار أدبي شعبي تتبع منه عناصر تكونه، لترتسم له هياؤه 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، محكوماً بما يحققه من انزياح عن الواقع المعطى ليحقق بما يكتب، ما يبينه، عوالم لا تعني سوى الابتعاد عن كل مرأوية تعكس بشكل آلي وضوح العالم وغموضه في مخاضاته المتجددة.

نعتبر الأيرادية من الفنون التنويرية التي تستهدف تحرير العقول من الاستلاب والتغريب والتهرج، وتتجلى احتفاليتنا المسرحية الأيرادية في تنويع اللغات: الرقص والغناء والشعر والتمسرح الدرامي.¹

هذا يعني، أن المسرح الأيرادي، كفرجة وكعرض متخيل لحياة الإنسان، لا تحده قواعد، ولا تخنقه إيديولوجيات، ولا تضبط مواضيعه المضامين المهيأة سلفاً. ذلك أن حياته، تكمن في تجده، وفي انبعائه، من قوة اللحظات تنكتب رؤية الدراما فيه وتتشكل بإبداع أبعاد الإحياء المطلقة، وتصوغ الخلاص من المحدود ومن المغلق، وتمكن الرؤية والحلم والتخييل من أن يصيروا رؤية تراجمية محملة بتاريخ الإنسان، وعائق الحياة والزمن المطلق والمحدد فيها، وهذه الخاصية - بصفة الجمع - 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 الأيرادي على توليد حساسيات جديدة في أشكاله وفي خطاباته، حتى يبقى قادراً على تقديم إبداع حيوي؛ في رؤية حيوية متميزة بجماليتها كي تدرك طبيعة الظرفية التي تحكم الثقافة المسرحية. وتؤثر في المبدعين المسرحيين، وتكون منطلقاً لكل الخطابات التي تشكل وجودها في رؤيتها. ومن هذه الدينامكية، تولدت - أيضاً - الأسئلة

¹ - البيان الأيرادي التوجيهي، ورشة البحث المسرحي الأيرادي، منشورات مديرية الثقافة تلمسان، جانفي 1992، ص7.

الإبداعية في الدراما الأيرادية داخل ورشات مسرحية تجد في البحث عن وسائل 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 المشهدة. هذا الاكتشاف حتما سيعطي للمسرح الجزائري عمقه التاريخي. ونستفيد من أشكال العرض الشعبية الأصيلة الأيرادية، لا بتكرارها بل بإدراك الجوهر 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 الأيرادي عن بقية الأشكال الإبداعية هو هذا الأمر تحديداً، لذلك يجب الاستفادة منه إلى الحدود القصوى.

إننا نضع مسرحاً أيرادياً لأننا نريد تغيير وتطوير " المسرح القابع على نفسه"، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً، فالمسرح حدث اجتماعي يقوم على المشاركة الجماعية والتواصل الحميمي والتوعية ضد الاستلاب والتغريب.¹»

تتمظهر أهمية الموروث الشعبي الأيرادي في المحافظة على شخصية المجتمع وهوية الإنسان، وباعتباره حصناً منيعاً في مواجهة التحديات التي تواجه ثقافة المجتمع 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 جهوداً فردية تفتقر - إلى حد ما - إلى منهجية البحث.

خزّن الشكل الأيرادي في تاريخه دراما لم تنجز حتى أصبحت تقديماً قادراً على إنتاج عمل مسرحي بمعناه الحقيقي. وإن هذا التقديم الاحتفالي عبارة عن صوت مكلف بأن يجعل من قناع الأسد إبداعاً مسرحياً يقدم من خلال الأداء المسرحي، وتقنيته في لغة تصويرية أمام الجمهور، بغية أن لا تتوقف الاحتفالية عند حد معين.

« إن المغزى من طرحنا هذا هو أن المسرح الأيرادي قد نشأ نتيجة لاهتدائه إلى الصراع الدرامي الذي يحمل في طياته نوعاً من المقاومة الفنية والثقافية.²»

يعبر التمثيل كفن جماعي، عن أخلاق تصقل جمال الثقافة التقليدية التي هي دائماً وأبداً 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 نوعاً من الرفض والإنكار للبحث الأنثروبولوجي الكلاسيكي.

¹ - البيان الأيرادي التوجيهي المرجع السابق ص7.

² - البيان الأيرادي التوجيهي المرجع السابق ص7.

« 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 للتغيير.. والنظام العالمي الجديد لم يخف أو يتلاشى ما لم يترك خلفه نظاما جديدا.

إننا نسعى بالدعوة إلى المسرح الأيرادي 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 النتائج الإبداعية في ميادين متعددة، يكوّن جملة أسرار البحث في دعوتنا لتأسيس ملامح وشخصية وثوابت مسرحنا الأيرادي غير بعيدين أو مبتعدين عن المنجز الإنساني العالمي للمسرح وللفنون عامة.¹

تعني الثوابت - هنا - وجود مرجعيات أساسية في الثقافة وفي الفن الجزائري يحصن 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 الأيرادي 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.

¹ - البيان الأيرادي التوجيهي المرجع السابق ص8.

ثانياً:- البيان الفني:

« ندعو إلى مسرح آيرادي على مستوى المضمون؛ لأنه يحمل أطروحة التغيير وتوعية الجماهير الشعبية وتنقيتها والتواصل معها آيرادياً قصد اتخاذ قرارات انتقادية 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 عالمياً، 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 جميعاً وهم أهلها أصلاً. لكنهم يكتشفون " العرض المسرحي الآيرادي الشعبي" بقيم ومعطيات ومكونات جديدة.

إننا ننظر إلى التراث كملهم للروح، لا كقييد 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.¹

يوجد في المسرحية الآيرادية شخصيات تاريخية وشخصيات فنية خيالية، فأثناء التعامل مع الشخصيات التاريخية التي وردت في المستوى الموضوعي ينبغي التعامل معها كأفئدة ورموز فكرية وإيديولوجية وكممثلين يمثلون تيارات ذهنية معينة، ولا ينبغي الاهتمام بالجوانب النفسية والشخصية والإنسانية لهذه الشخصيات.

يتجه المسرح الآيرادي إلى البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائماً 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.
- تهئئ الجو المسرحي الاجتماعي قبل بداية العرض.
- خلق جو التمسرح من بداية العرض إلى نهايته.
- إحياء فترة من المسرح الجزائري تفاعلت مع الجمهور وحاولت الاستجابة لنوقه.
- الاستفادة من تقاليد التراث المسرحي العالمي باعتباره ظاهرة إنسانية.

¹ - البيان الآيرادي الفني، ورشة البحث المسرحي الآيرادي، منشورات مديرية الثقافة تلمسان، جانفي 1992، ص9.

- تطويع القاعة الإيطالية للعرض الأيرادي.
- مسرحة عناصر الفرجة الأيرادية التراثية.
- قراءة التراث الأيرادي 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 الأيرادي، يتمثل البحث عن الفضاء المسرحي في الأمكنة المطابقة للعرض الأيرادي. 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 الأيرادية، 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 الأيرادي المفتوح بكل أنواعه إلى داخل مسرح العلبة الإيطالي ثم نساغر به مرة أخرى إلى الخارج: الأمكنة المغايرة للمعمار المسرحي التقليدي والفضاء الأيرادي على السواء. ونقصد بالأمكنة المغايرة، الجامعات والثانويات والملاعب الرياضية والغابات والمخيمات والمستشفيات...

وعلى هذا الأساس، لا يعتبر بحثنا المتواصل عن الفضاء المسرحي انزياحا عن الفضاء الأيرادي في عرضه الخام ولا عن الفضاء المؤسساتاتي/البنائية، لأنه ليس إلا مجرد مكان للعرض ينفصل عن المدينة أو القرية بما هي ائتلاف لأمكنة تتقاسمها وظائف متعددة.²

يأخذ البعد المكاني في المسرح الأيرادي 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 يساوي- 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.

¹ - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص9.

² - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص16.

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 الأيرادي عن بأبعاده التاريخية والتراثية والفنية، وما قد يحمله من خلفيات، تحتل اختلاف وتنوع القراءات لها حسب طبيعة المتلقي النفسية والفكرية والانتمائية. لهذا تقتحم الأيرادية 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.¹»

وفي الختام توصي الورقة بأهمية النظر إلى الثقافة الأيرادية 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 الأيرادية، وفتح المنابر والمؤسسات والمراكز والمهرجانات لبلورة هذه الثقافة ودفعها نحو الارتقاء.

¹ - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص17.

المطلب الثاني: التأريخ المسرحي:

تشكل أقدم الأيراديات من ثلاث احتفاليات شعبية: «أيراد» نفسه، «الشاخ» و«حمام الكرموس». هذه الأعمال تجسد في معظمها الموروث الثقافي السنوسي، لكنها تشمل أيضًا الحكايات الشعبية والخرافات والأساطير والأغاني والرقص والأشعار. وأقدم أشكال الأيرادية عرض أيراد 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 الأيرادي 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 تبديع وتستلهم وتقتبس للمسرح الذي يقوم بتعميق وعي المتفرج، أفاقا أخرى تتطلع لمسرح مغاير، من خلال البحث والتأصيل وتلاقح الثقافات وتخصيب المخيلة المحلية بالانفتاح على تجارب الأخر.

يعلم ويعرف التأسيس للمسرح الأيرادي أو « التأريخ الفنان ماذا يعمل، لأنه يقود إلى هذا الانفتاح والحرية والتعرف على الآخر، فهو يعني المَسْرَحَة في أوسع أبوابها كما هو متعارف عليها بهدف خلق تقاليد جديدة في المشاهد الأيرادية والكتابة الأيرادية وبناء العرض المسرحي الأيرادي والتمثيل والتلقي والعلاقة مع الجمهور. فالتأريخ حالة من حالات إعادة إبداع الذات، تنزع إلى البحث والتقصي وعدم الرضوخ والاستكانة إلى المؤلف والجاهز والمستهلك. فهو تحدي للثابت وللخام، يقود إلى إدراك كنه الظاهرة الأيرادية وطابعها "ما قبل المسرحي" والإجابة بالتالي على أسئلة وتحديات الواقع الجامد من خلال السعي المتواصل لبناء مسرح أيرادي أكثر فنية وجمالية. وبدون هذا الطموح يبقى الكرنفال بركة راكدة وآسنة. »²

يعتبر إنسان الأيرادية نفسه حصيلة أحداث أسطورية ودينية. فهو مدين في واقعه الفكري والمادي إلى سلسلة متواصلة من المنجزات والأحداث التي وقعت عبر تاريخه الطويل

¹ - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص9.

² - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص10.

وأسهمت في تطوره العلمي والفني والأدبي. ولهذا كان منطقياً أن يعيد ما حدث في البدء عن طريق إقامة الطقوس، ذلك لأن معرفة الإنسان لتاريخه، تعتبر أمراً ضرورياً لاستذكار التراث، ومن خلال إعادة وقائعه يعيد ما صنعه الأبطال والأجداد في البدء. إذن كان من المنطق أن يعيد الأيراديون، وأن يكرروا الوقائع والأحداث التي كانت تحاكي احتفالات التفتح والركب والطعم والكرموس... كل عام، فيقوم ممثلو الأيرادية كالأسد والملك ولمقدم، بتقمص شخصيات الأيرادية الأولى.

أولاً:- لماذا التأسيس للمسرح الأيرادي؟

كيف يمكن أن يؤسس - تاريخياً ومعرفياً وجمالياً - لمسرح إيرادي؟ وكيف يتسنى لنا أن نصوغ مسرحاً يمكن من إعادة اكتشاف ذواتنا وفنوننا وطاقاتنا، من جهة، ويتقاطع مع المسارح الأخرى من غير إقحام الآخر وسلطته، من جهة ثانية؟

تهدف احتفالية أيراد 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 أيراد بدور الممثل الأساسي؛ إلى إنزال البركات للعائلات والتحصن من المصائب والمتاعب طوال السنة القادمة. فهي تريد أن تدمج الناس ببيتهم وتجعل من الإنسان الممارس لها بطلاً اجتماعياً، ومرشداً يعمل ليثير الفن في الناس جميعاً.

يعتبر فعل التأييد كتابة « تغترف من ثقافات محلية مازالت توحى بالحكمة و"الفلسفة" والغنى الروحي. تخص هذه الكتابة خبرة الإنسان الحية وتخيالاته الإبداعية ورؤيته للواقع المعيش والمستقبل المنشود. ولهذا فهي وعي الإنسان بإنسانيته، في كل أحنائها الإيجابية والسلبية، وفي الإحساس بالذات والإحساس بالآخر. وسيظل أيراد ضرورة إنسانية معرفية ذاتية وموضوعية، وبخاصة في هذه المرحلة من واقعنا الجزائري؛ وهذا الواقع الإنساني المعولم. فأيراد 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 والعالمية، هي من أهم الأسلحة لمواجهة هذه الهيمنة، ولحماية ودعم التنوع الثقافي. ويطمح التأييد 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 الأيرادي الخام، وسيلة مهمة في تطوير الرؤية المسرحية والمنهج والوسيلة لإغناء العمل الفني والإبداعي. وكان مصدراً ملهماً للطفرة التي حدثت في العروض المسرحية الأيرادية والتي انطلقت منذ بداية الثمانينات من

¹ - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص10.

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.¹»

ويعتبر - من هذا المنطلق - هذا المسرح « مسكوناً 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 التأييد:

- بمثابة توجه جديد نحو تأهيل الظاهرة المسرحية.
- لأن تجربة المسرح الأيرادي تؤكد على أن الأيرادية عرض قبل أن تكون نصا (كتابة).
- تبدو هذه التجربة نتاجا للمسرح الاحتفالي الذي جاء كرد فعل على المسرح الغربي، واهتم لذلك بالتراث الشعبي (الموقف الأنثروبولوجي).
- المسرح الأيرادي مسرح هواة؛ وكل تأسيس هواية أي مغامرة وثورة.
- تقسح 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.²»

يجب التأكيد على أن قضية التأسيس للمسرح الأيرادي 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 الأيرادية في منطقة تلمسان، آثار 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.

ثانياً:- الحفاظ على روح الأشكال التعبيرية:

ويمكن الحفاظ على روح الأشكال التعبيرية عن طريقتين:

1- يساعد البحث النظري في مجال أشكال الأيرادية الأصيلية من حيث نشأتها وحالتها المعاصرة؛ في الحفاظ على هذا الفن وإثراء جانبه الإبداعي وحفظ الموروث الذي تكون على مدى آلاف السنين. وذلك لا يتأتى إلا عن طريق الدراسة الدقيقة والتحليلية للظاهرة المسرحية الأيرادية، 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 الأيرادي داخل الإطار المسرحي. وبذلك يتحقق الحل الفعلي لمشكلة الحفاظ على الروح التراثية في أعمال

¹ - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص10.

² - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص ص10-11.

معظم الفرق المسرحية الأيرادية. 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 الأيرادية المسرحية بأنواعها المختلفة - نصاً أدبياً - يمكن قراءته ونقده، والتعرف على مضامينه الاجتماعية، وخصائصه 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.

تُحدّد - 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 الأيرادية اعتباراً من بداياتها وتوجهاتها ودلالاتها؛ داخل الأعمال الإبداعية التي تتخذ مسألة إنشاء مسرح تراثي، نواة منهجها على مستوى التاريخ لها؛ انطلاقاً من بناء الذات الإبداعية سياسياً واقتصادياً وثقافياً، حتى تصبح هذه الذات فاعلة ونافعة ومعبرة بفنونها وآدابها وحضارتها، وأنشطتها المختلفة.

تنصب اهتمامات المسرحيين الأيراديين عند عملية التأسيس الدرامي للأيرادية، في أن «يكون هذا المسرح جزءاً 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 فعالاً ويمتلك جذوره وخصائصه الاحتفالية، ومتقدم فنياً وجمالياً من خلال شخصياته المتولدة والابتعاد عن سلبيات العروض الخام. 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 الأيرادية»² 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 الأيرادي 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 الأيراديون إلى اختبار قدرتهم على التجدد والتطور، ليس فقط لأن المسرح هو

¹ - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص 11.

² - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص ص 10-11.

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 حي 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 يبني عليها هذا السلوك.

- اعتبار تراث الآيرادية مرجعية؛ يكون منها الانطلاق وإليها تكون العودة في المجال المسرحي.»¹

فلا يمكن للتأسيس المسرحي - هذا - بما يحمله من استقرار واستتباط 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 ص11.

المطلب الثالث: جمعية الذاكرة السنوسية:

كان يراود مجموعة من الشباب المسرحيين الهواة، حلم تأسيس جمعية مسرحية أيرادية مميزة تكون مكملة لحركة الإبداع المسرحي داخل مدينة تلمسان أولاً، وثانياً لكي تغدو هذه الجمعية مساحة حرة لطرح رؤى وأفكار الموروث الأيرادي.

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 أيرادية " لعبة الأسد " والذي تكلم بشرف ركح قاعة دار الثقافة عبد القادر علولة.

أولاً:- جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الأيرادي:

يمتاز عرض أيرادية " 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 محرّكة وفاعلة في الحدث. وجاء الاهتمام بالإضاءة والموسيقى والديكور عاملاً لعب دوراً كبيراً 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 الأيرادية 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 الأيرادية وتعزيزها بالآراء النقدية.

جمع المسرحي عبد العزيز محبوب في ذاته الكاتب والمخرج والمنظر والمبدع والإنسان، واستطاع أن يؤسس رؤيته للمسرح الأيرادي، 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 أعضائها المسرحية فأنجزت ثلاث ورشات مهمة الأولى ورشة التأليف المسرحي والثانية ورشة الإخراج المسرحي والثالثة ورشة القناع المسرحي. وتمخضت هذه الورشات عن إنجاز عدد من النصوص المسرحية الأيرادية إلى جانب قراءات نقدية لعدد من البيانات التنظيرية في

المسرح الأيرادي، في نفس الوقت الذي أحييت فيه تقليد الاحتفال السنوي بمجريات آيراد. وقد قسم التكوين في مختلف الورشات إلى وحدات تعليمية:

1- ورشة التأليف المسرحي:

الوحدة الأولى: تاريخ الفن، تاريخ المسرح، تاريخ الملابس.
الوحدة الثانية: الكتابة المسرحية، الدراماتورجيا، سوسيولوجيا الفن.
الوحدة الثالثة: الشخصية الأيرادية ومميزاتها.

2- ورشة القناع المسرحي:

الوحدة الأولى: تاريخ القناع، أنواع الأقنعة، جغرافية القناع.
الوحدة الثانية: فنون القناع، تصميم القناع، بناء القناع.
الوحدة الثالثة: القناع الأيرادي 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 أيرادية تحت عنوان "كراريس الأقنعة" وهي مساحة للثقافة المسرحية الأيرادية 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 الأيرادي الإسقاطي عبر الموازنة بين الفرضيات التطبيقية من خلال العروض الأيرادية الخام والمُسرحة، والاجتهادات التنظيرية التي حفلت بها أدلة 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 الأيرادية¹ وتأتي هذه الأطروحة لتضيف عمقا كبيرا لتجربة الجمعية. فقد كان الهاجس التأسيسي مسيطراً على جميع تجارب

¹ - أنكر على سبيل المثال:

- زيزي عباس، آيراد : نحو تشكيل درامي، كراريس الأقنعة الأوراق الأولى، جمعية الذاكرة السنوسية مارس 2003 ص16.

- عثمان بلود، المستلزمات التقليدية في إبداع سينوغرافية الفعل الأيرادي، كراريس الأقنعة، الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية جوان 2003 ، ص6.

- علي عبدون، الفضاء الأيرادي الجديد، كراريس الأقنعة، الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية، جوان 2003 ، ص11.

الجمعية بحثاً عن صيغة مثلى من صيغ التواصل المسرحي مع المتلقي، بعيداً عن ما هو سائد وتقليدي ومستهلك.

وبرغم حداثة نشأتها واعتمادها على التمويل الذاتي في إنتاج عروضها المسرحية الأيرادية إلا أنها استطاعت ومنذ تأسيسها عام 1992 أن تقدم عديد الأعمال المسرحية التي شكّلت بمجموعها صورة المشهد المسرحي الأيرادي العام في ولاية تلمسان خلال العقد الأخير من القرن الماضي والسنوات الأولى من القرن الحالي.

ثانياً:- 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 على التراث الأيرادي، وكذلك الغيرة علي ما تشكله الأيرادية من علامات تحمل سماتها داخل منظومة الموروث الثقافي والحضاري والفني، ثم سعياً 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 الأيرادي الفوري له تاريخ قديم بالمنطقة.

إن الأصل في الشخصيات الأيرادية أنها غير ورقية، فهي حياة وحيوية لها وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية مندفقة ومواقف صادقة وشبكة علاقات متداخلة وصور مقطعة من نسيج الواقع اليومي؛ ومنتزعة من نسيج الواقع التاريخي ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمى والأسطوري للإنسان.

تتمثل أهم مصادر استلهام جمعية الذاكرة السنوسية في القناع والشخوص الحيوانية والرقصات الأيرادية 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 تبناوا العديد من الثقافات لتطوير المسرح، ولم يأخذوا الطقوس كما هي، بل ما وراء تلك الطقوس [..] لقد أحيا الصديقي من المغرب التراث في المسرح، وفي مسرحية "البعد السابع"، قدم مسرحاً حديثاً عن طريق البناء الهيكلي للطقوس العيساوية [..] وقدمت تلك العروض برقص وخلفيات مختلفة، وهذا مسرح حديث. فلم ينقل

الصدّيق الطقوس كما هي. وهذا هو النموذج الذي أريد أن يقتدي به الشباب، ورجوع - إلى حد ما- إلى المسرح المحلي»¹

فالأيرادية 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، وللاكسسوارات دور أساسي وليست مكملّة. كما أن القناع له رموز من تخطيط وألوان مختلفة.

يتميز المسرح الأيرادي 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، فالبحت في منجز الأيرادية 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 أيراد»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 أيرادية شعبية. ودعت إلى تطبيع العلاقات الشخصية بين الفنانين المسرحيين من أجل حياة مسرحية نقية بعيدة عن التقاطعات الشخصية.

- كرسّت الوعي المسرحي من خلال إقامة الجلسات المستمرة عن المسرح والمسرح الأيرادي وهمومه، وعملت على إحياء بعض التقاليد المسرحية كالالتزام بوقت العرض المسرحي وإصدار ملصقات وأدلة للعروض وتوثيق المقالات والأخبار والصور الفوتوغرافية المتعلقة بالعرض المسرحي الأيرادي.

- اهتمت بانجاز مشروع توثيق المنجز المسرحي في مدينة تلمسان من أجل المحافظة على تاريخ المسرح المهدهد بالضياح.

¹ - عبد العزيز محبوب، كراريس الأقتعة الأوراق الأولى، جمعية الذاكرة السنوسية 2003 ، ص7.

² - عبد العزيز محبوب، المرجع السابق، ص 8.

- وفرت إمكانية البحث المسرحي من خلال المزاوجة بين تجربتي التنظير والتطبيق في التجربة المسرحية الأيرادية. وضيفت أسماء مسرحية مهمة في المسرح الجزائري؛ وسعت للاستفادة من خبراتها المسرحية.

سعت الجمعية منذ تأسيسها إلى إرساء دعائم هذا التصور - على الأقل بين أعضائها والمسرحيين الآخرين - ليكون منطلقاً لها في تجربتها المسرحية الأيرادية القادمة التي تنتظر أن تكون أكثر فاعلية وتأثيراً في المتلقين.

المبحث الثالث المميزات الفنية والجمالية للنص المسرحي الأيرادي

المطلب الأول: الكتابة للمسرح الأيرادي.
المطلب الثاني: المميزات الفنية للنص الأيرادي.
المطلب الثالث: المميزات الجمالية للنص الأيرادي.

أشير، بادئ ذي بدء، إلى أن الأعمال المسرحية الأيرادية التي تتناولها هذه الدراسة بالاستقصاء والتحليل هي تلك التي وضعها مؤلفون مسرحيون من تلمسان، تمكنت من أن أطلع عليها وأن أحصل على نسخ منها. مع التأكيد بأن الأعمال المسرحية للكتاب المسرحيين التلمسانيين غير الأيراديين قد سقطت عن عمد، لأنها تخرج عن إطار الهدف العام من هذه الدراسة، وهو تقصي الأيراديات 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 الأيراديات في إطار خدمة المضمون المسرحي، شكلاً وموضوعاً؛ فضلاً عن جدوى هذا التوظيف ومحصلة.

لقد أثرت مثل هذه القضايا في العديد من الأوساط المسرحية الجزائرية، وظهرت دراسات كثيرة تسعى في إطار الظاهرة المسرحية وتنقضي 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 آخرها رسالة الدكتوراه التي وضعها الدكتور إدريس قرقوي¹ عن التراث في المسرح الجزائري، وكتاب "تراث السببية 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 بحرية، بل ويمكنه لكثرتها وتعددتها أن يضعها في مدارس وتيارات. لكن الأمر بالنسبة للأيرادية يبدو شاقاً، فالأعمال الإبداعية الأيرادية "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 التأريخ نفسه ورد عند الخاطر في السياق.

¹ - إدريس قرقوي، التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجليلي اليايس، سيدي بلعباس، سنة 2004.

² - مريم بوزيد، تراث السببية الاحتفالي، دار البرزخ للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001.

المطلب الأول: الكتابة للمسرح الأيرادي:

يقدم فن الأيرادية - على مستوى النص الدرامي - نموذجاً تأليفياً متكاملًا إلى حد ما، 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 الأيرادية؟ وكيف يمكن تخطي رواسب النظرة السكونية السلبية للأيرادية؟ وما هي الغاية العملية والعلمية من بسط إشكالية التوثيق والتدوين؟

تتمثل مصادر الأيرادية في الأشكال التعبيرية والعروض الشعائرية وفن الحلقة، والمنوعات المحلية في فنون الرقص والغناء، إضافة إلى بعض الأشكال البسيطة في الرواية والإنشاد، والموسيقى البدوية والوعظ الشعبي وفن الأهازيج الشعبية والفنون الارتجالية والتقنع.

ظهر، بفضل التبادل بين الفنون المختلفة والجمع بينها، فن تمثيلي أيرادي شامل يجمع الغناء والحوار والرقص وألعاب العصي والتنكر والتقنع للتعبير عن الحياة المتنوعة والقصص الكاملة. إن مصادر دراسة وتوثيق الأيرادية متعددة وأهمها:

- تاريخ بني سنوس بوصفه ضميراً وذاكرة.
- البحث الميداني والمقابلات الشخصية والتراكمات المعرفية.
- المصادر المطبوعة في مجال التراث الشعبي الأيرادي.
- الاستفادة من المصادر المثبتة وما توفّر في هذا المجال.

ضاع على إثر النظرة السكونية¹ للأيرادية الجهد ومعه الكثير من الأعمال الإبداعية في مجالات الإنتاج الأيرادي. وما لحق ذلك من تسيب وإهمال وضياح الإنتاج والمصادر والتجارب، وتغييب مبادرات الفاعلين في مجالي البحث والإبداع والإفادة المنهجية، خاصة فيما تعلق بانتقال الأيرادية من الشفهي إلى المكتوب.

وجاء إبداع الأيرادية ليحقق خصوصية مسرحية في عملية إرساء الدعائم الفنية والجمالية لهذا الإبداع. ومن نتائج ذلك، تحقيق هدف تعميم تداول الأيرادية على أوسع نطاق يتعدى حدود تلمسان / بني سنوس، حتى يُدرك كنه عملية التوثيق، وهي ذات أهمية بالغة بالنسبة لنص الأيرادية ومصادر البحث فيها.

يتم التسجيل التوثيقي بناءً على معلومات تمر عبر عمليات مُمنهجة في الفرز والتمحيص، والتنظيم والضبط والتخزين أو الاحتفاظ. وهي عمليات تهتم في الأيرادية؛ النصين: الخام والمُمسرح. إلى جانب المصادر والبيانات والكنائش والمذكرات والإحصاءات ...

¹ - أقصد بالنظرة السكونية، النظرة التقليدية السلبية التي ظلت تقف عقبة في سبيل تحقيق مشروع تدوين الأيرادية وتوثيقها.

ويفهم من كل ذلك، أنه من بين مهام التوثيق الأساسية قيامه بمهمة التحقيق: تحقيق المصادر، والنصوص الإبداعية، قبل توثيقها، ومن مهامه أيضا: الكشف عن الحقيقة بعيدا 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 الأيرادية، 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 ويروى غناء وسردا وإلقاء؛ 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 الأيرادية 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 الشيقية، 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 وتذكيتها وتقننها

¹ - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار آفاق عربية، كتاب الجيب، القاهرة 1989، ص33.

وتصون الأخلاق وتدعمها وتبرهن على كفاءة الطقوس وتنظم عملية هداية الإنسان. والأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد؛ كما أنها تروي تاريخا مقدسا وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم. عصور خرافية تستوعب بداية الخليفة»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 واستلهم 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 الأيرادي من إنسان إلى آخر، 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 الأيرادي قصيرة، ولكنها غنية بالأعمال التي أعطت بعدا جديدا لتعامل المسرح الجزائري مع التراث. حيث أن المسرح الأيرادي لم يتعامل مع التراث كمجرد خلفية مرجعية؛ بل كاستراتيجية إبداعية تدخل ضمن أحداث معمار التأليف المسرحي بقواعده وفنياته.

يعمل المسرح الأيرادي على تحقيق شكل مسرحي ومضمون مسرحي جديد يتماشى ومبادئ يعتمدها كأسس ومنطلقات للإبداع. وقد بلغت التجربة الأيرادية مرحلة متقدمة في تحقيق كيان مسرحي يقيم احتفالا فرجويًا فيه العصر التراثي والمخيل الجمعي هو الموجه. ويختلف عن كثير من التجارب المعاصرة التي حاولت هي كذلك إقامة صرح مسرح تراثي احتفالي أصيل.

يستمد النص المسرح الأيرادي شخوصه الدرامية من المجتمع ومن موروثاته وأساطيره، فشخوص الأيرادية تخضع للقوانين نفسها لذلك فإن قلبها 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 الأيرادية الاجتماعية.

وأؤكد - في هذا الصدد - على أهمية كتابة النص المسرحي الأيرادي القوي طارحا عدة تساؤلات مهمة: أي نص أيرادي 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.

إن التأسيس لنص مسرحي إيرادي ضرورة ثقافية وإنسانية وسياسية وحضارية، وسوف يجعله المجتمع الجزائري وسيلة لتأكيد تراثه العميق وثقافته الشعبية. فعملية التأليف (الكتابة المسرحية الأيرادية) والفعل (النص المسرحي على خشبة المسرح) أثره وتأثره.

لا يتأتى التأسيس، لكتابة تمسك بخصوصية طقوسية كالأيرادية، للمبدع إلا عبر إنتاج نماذج تخيلية مغايرة للواقع وللذات، يصبح فيها الحقيقي مشكلاً بواسطة الخيال، وعن طريق صياغة عالم بديل بهدف تجاوز الواقع وإعادة إنتاجه.

وتكمن وظيفة الكتابة الإبداعية في خلق التفاعل بين الواقعي والتخيلي. والأيرادية - في مجملها - تجربة إبداعية جديدة في المسرح الجزائري، وتعد كتابة استثنائية بعودتها إلى الإنسان للحديث عن الذات في تجربة الطقوسية الايجابية لاستنابات الفن المسرحي.

ترجع الكتابة لإبداعية الأيرادية إلى ما تبقى من طقوس تفتُّعية في الذاكرة، وهذه عودة ترجع بالأساس إلى إستراتيجية الاستماع إلى الذات والذاكرة. فالمسرح الأيرادي 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 الأيراديات عن الحاضر وما يحمله من شواهد الماضي. وعندما تكتب الأيرادية بدلالات الواقع والذات، تبدأ بتأمل ما في الذاكرة من وجدان، وتجعل من صورها وحالاتها مادة للكتابة الدرامية. وهو ما يجعل فعل الكتابة بهذه الطريقة فعلاً 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 أعمالاً محملة بروية 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 الأيرادية، أثراً أو صورة مؤثرة وكلية تثير التساؤلات في أعماق المتلقي بشأن الحياة وتفصيلها، 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 الأيرادي بالتفصيل بدءاً من اللغة، خطاب الحكي العام المباشر. إنها اللغة بصفقتها التوصيلية؛ أي أنها وسيلة وليست غاية بحد ذاتها، فليس المقصود بجمالية اللغة وراثتها 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 الشخص التي يتناولها النص. الأمر الذي يجعل التساؤل عن الضفاف التي وصلت إليها الكتابة الأيرادية، 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:

تاريخها وخصوصياتها ومواطن الإبداع فيها وجوانب التقليد في سيرها وما أعطت من 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 الشخص في هذا النوع الكتابي من المسرح، هو بناء غير نمطي ولا يستوي في سياق تقليدي وهو متأث من طبيعة النفس البشرية التي تحتوي على سلوكيات مختلفة. يكون في أحيان كثيرة، سلوك الشخصية افتراضيا واحتماليا، وليس بالضرورة أن يكون واقعيًا أو مطابقًا للسلوك الواقعي. وعليه فإن مستوى الدهشة في النص الأيرادي عالي وتوتره الدرامي متصاعد. لذا نقول بأنه نص "شعري" لأنه باختصار نص احتمالي وافتراضي في عناصره بالإضافة لفتنزياته العالية، وهذا هو سر شعريته أو جماليته.

وإذا انتقلنا إلى العنصر الآخر من عناصر النص الأيرادي، 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 موجهات 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 الأيرادية 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 الأيرادي 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 الأيرادية، 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، تتسجم مع هذا النسق فتأتي متفاوتة بدرجة مستويات وخصائص الشخصيات، خصوصا بعد إضافة الأفتعة

المركبة. وتبدو هذه العناصر مستقلة عن بعضها البعض حيث كل عنصر يحافظ على استقلاليته، وفي الوقت نفسه ينخرط في هذا الكل المسمى: جمالية.

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 على الابتكارية والتحديث وتوظيف الفنون الأخرى كالشعر والرواية والقصة والتشكيل والسينما والسير الذاتية والحكايات وتفصيل ومفردات الراهن والمستقبلي أيضاً. وانطلاقاً من هذه الشمولية الدرامية، فإن المسرح استطاع أن يكون عالماً إبداعياً شاملاً من خلال رؤى ومهارات وطرائق المشتغلين على كينونته وكونيته.

ومن أبرز الدعائم التي توظف في النص المسرحي الأيرادي: 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 ينغزل إعداد النص عن طريقة تمرين الباحث؛ ولا يفصل البحث عن أسلوب المعالجة الأدائية، وهي في نفس الوقت إنماء وبلورة لشخصية الخبير الدرامي في ذات إبداعية فنية واحدة: مُجهز نص وبنّاء عرض ومُربي فني...

اشتغلت أقلام الكتاب لأجل بلورة منجز ذي شكل مسرحي على أساس قراءة وتعاطي تلك المعطيات انطلاقاً من هاجس التأصيل والعصرنة لخلق ثقافة مسرحية مستمدة ومستلهمة للموروث الشعبي الأيرادي. ومن هذه الأقلام **علي عبدون**، التجربة الثرية بمحاولاتها التأليفية والتنظيرية والإخراجية خاصة في مسرحيته الأيرادية " 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 الأيرادية.

ومن التجارب الأخرى لتأصيل وقراءة الموروث الشعبي الأيرادي مسرحياً عبد العزيز محبوب المخرج المسرحي وأحد أبرز فناني أشكال الأيرادية في أيراديته الارتجالية "الحراز".

ومن الدارسين المهتمين بالتراث الشعبي والمسرح الأيرادي بتلمسان وبمنطقة بني سنوس الدكتور مأمون حمداوي. فالطريق الذي يسير فيه مأمون حمداوي، في ميدان الشعر المسرحي الأيرادي مثلاً، هو طريق الأصالة الفنية والإبداع والفرجة الأيرادية. فهو من الباحثين في الأدب الشعبي واستيعابه.

تربى مأمون حمداوي في بني سنوس، وعنى بجمع وتأليف الكثير من الأشعار والقصص والحكايات ودراسة الأنثروبولوجيا والفن المعماري، وقد ترجم كتباً قيّمة في ذلك، مثل كتاب: بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية) جمع فيه نصي آدموند ديستان: "الناير لدى بني سنوس" و"عياد وعوائد موسمية لدى بني سنوس" و نصوص محمد بن حاجي سراج: "احتفالات الناير في بني سنوس" و" الشتاء لدى فلاح بني سنوس" و"الصيف في العزائل: الأشغال والأيام". وكتاب الفرد بل "

بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين (دراسة تاريخية وأثرية). وله ديوان شعر عنوانه قصائد منكرة (بشريات أولى). وفي تقديمه لهذه "المنكرات" يقول الدكتور عمار 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 أن 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. وتحفظ 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 المفوظ 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 إنما من خلال قراءة العاملين له.

وعليه فالسؤال الذي يطرح نفسه مجددا: هو كيف يمكن أن يؤسس لتأليف آيرادي يرسخ من معاني 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، ص 64.

ثانياً:- يحتاج التأليف المسرحي الأيرادي للقوة المحركة. وتلك القوة تتمثل في حيوية المجتمع وهو الذي يمد الفنان بالطاقة الإبداعية من خلال الندوات والمحاضرات والمهرجانات وجلسات الاستماع، ثم من خلال حركة نقدية فنية خالصة تبرز خصوصية الأيرادية 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.

ثالثاً:- ثم بعد ذلك، يأتي دور المبدع الحقيقي الذي يفسر ويحلل تلك المعطيات الثقافية في عمله الفني.

المطلب الثاني: المميزات الفنية للنص الأيرادي:

لا تتأتى العلاقة "الجديدة" بين الكتابة وصناعة العرض على أنقاض العرض الخام، من أجل جمالية نص أيرادي منشود، إلا انطلاقاً من تراكمات المادة الارتجالية التي تصنع منها فرجة العروض الأيرادية الخامة.

تتمتع نصوص أيراد 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 للأدومة الأدبية والتموضع الركي والمسرحة، 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 التمثيل¹، 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 ستانيسلافسكي 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 129

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. Guthrie ولورانس أوليفيه L.Olivier.

مناسب»¹. والحوار الارتجالي مع الذات أو المناجاة ومع الآخر. وأطلق على هذا المنحنى لقب المنهج أو « مدرسة الاندماج في إطار الشخصية التي تبحث في عمق وأغوار الحياة وأسسها واتجاهاتها لتضمن للممثل الباحث أسس دوره ومراحلها»²

يركز النظام الخيالي على التحليل السيكولوجي للشخصية، ولذلك فهو يعتبر اتجاهها 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 تركز 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 يلقي 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، ص 131
² - لي ستراسبيرج Lee Strasberg، العمل في استديو 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 مرسى، مكتبة النهضة، القاهرة 1960، ص 101.
⁵ - ستانسلافسكي قسطنطين، إعداد الدور المسرحي، ترجمة: شريف شاکر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1983، ص 64.
⁶ - ستانسلافسكي قسطنطين، إعداد الممثل، المرجع السابق، ص 119.

طوّر الأيراديون طريقة جماعية في "التأليف الارتجالي": يجتمع العاملون فيها، ويبحثون عن فكرة أو صورة مركزية يمكن أن توصل بها مكونات أخرى، بحيث يستطيع الجميع أن يسهموا في عملية الوصل هذه.

يبدع الممثلون الفورزيون مجموعة من الفقرات المتماسكة على رأس كل لوحة أدائية مرتجلة، مكونين في النهاية نصا أيراديا أو خطوط نص أيرادي. وهو عبارة عن أسلوب من الإيماءات والحركات كبديل للكلمة. وإن كانت مخطوطة - سلفا - تخبر الممثلين الأيراديين عن مهامهم ووضعياتهم المختصرة. وكلّ الممثلين غير محترفين، ولكلّ طريقته في التمثيل، ولهم حرية كبيرة إذا قورنوا بالممثلين بالمرشح الإيطالي.

لا يقوم الارتجال الأيرادي من فراغ، وإنما هناك أسس أصيلة يعتمد عليها الفنان المرتجل في العرض الذي يقدمه، ثم يطوّر أو يرتجل ما تتطلبه اللوحة أو يتطلبه المشاهد.

تأخذ عملية "التأليف الارتجالي"، الشكل المألوف لدى الأيراديين، إذ يعثر أحدهم - قد يكون أحد المقنعين أو المشاركين أو أحد المعجبين الملتفتين حول الاحتفالية - على فكرة ما، تمثل موضوعا مهماً، وعادة ما يكون هذا الموضوع منتزعا من الواقع أو التراث. فيأخذ الفريق كلّهُ 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 الأيرادي، كي يجرب فيه قدرته على الإبداع الفوري، استجابة لحاجات نفسه أو مجارة 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 هوليار، 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 الأيرادي أن كسر قوانين المكان يؤدي إلى أن يكون أفراد الجمهور مشاركين ومشاهدين. وأن تفرض كل حادثة مكانها الخاص. وعليه لا يوجد، في اللوحات الأيرادية 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 إمكانيات 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.

جسدي بين الممثلين والجمهور؛ ويتولد إحساس بالتجربة المشتركة. وعادة ما تكون الشخصيات، كائنات تحررت من كافة الانتماءات الاجتماعية وأفرغت من مضمونها السيكولوجي الخاص. هذه الشخصيات أنماط تكاد تكون بلا وجه ولا هوية فهناك القناع والتكرر والتستر والتخفي.

يستخدم المسرح الأيرادي، « 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 الأيرادي هو تلك الفرجة المحسوسة التي يجب أن تملأ بالفن والجمال.»¹

ولن يستطيع الفنان المسرحي أن « يولّد الجمال ويصنع الفرجة؛ إلا إذا تأمل وتعمق في التراث الخاص الذي ابتدعه الوجدان الشعبي في المنطقة، مهما كان هذا التراث بسيطاً. ففي هذا التراث يمكن للكاتب المسرحي أن يجد كثيراً من المواد الخام الصالحة للصياغة الفنية.»²

تتجلى الأهمية الفنية للنص الأيرادي في ارتباط الاحتفالية في ماهيتها بماهية الفن، وكونها فناً جماعياً يشترك في تكوينها أكثر من مبدع، بالطريقة الجماعية في الفكرة والرأي والتنفيذ (الإخراج) والتوزيع الفني للأدوار تشخيصها. وجعل زمن الماضي (الميت) حاضراً (حياً) في الآن، وجعل المستقبل صورة من الماضي. كما يعتمد النص الأيرادي 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 أيرادي على خشبة المسرح.

تقوم الأيرادية على عناصر فنية وخصائص وراثية وثقافية متعددة، تشترط في كاتب النص المسرحي لتؤهله دون غيره لإعادة بناء الواقع فنياً وجمالياً.

فإذا أراد المرشح للكتابة الأيرادية أن يكتب نصاً مسرحياً يعكس واقع الثقافة الشعبية للمنطقة، وجب عليه الرجوع إلى الكتابة التاريخية والأثرية والكتابة السوسولوجية 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 أنه في العمق تحدّ مباشر للمتعارف عليه، وتجاوز لما هو كائن، وتصوير الواقع بمظاهره المختلفة بشكل يعتمد على إعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادي.

يقوم النص المسرحي كأى نص أدبي وفني بإعادة إنتاج الواقع الاجتماعي فنياً وجمالياً. وهذا البناء المعاد بصورة واعية لا يصور الواقع ألياً؛ أي لا يعكس كل عناصره، بل يصوره جدلياً؛ أي بشكل يمتزج فيه الموضوع بالذات ويكون متبادلاً معه التأثير والتأثير.

¹ - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص16.

² - البيان الأيرادي الفني المرجع السابق ص16.

يجب على المؤلف الأيرادي أن يكون مخلصا لبيئته (عنصر المحلية)¹، يتأملها ويتعمّقها إلى أبعد حد، فهذا الإخلاص للبيئة هو الذي يقدم للفنان تجربة حقيقية حيّة 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 للكاتب المسرحية الأيرادية؛ 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 واستنتبطه 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، مزود 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 ومادته 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 والمضض 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.»

والخرج، وبين الطباق والطبقة وبين القصعة والقديحة... وهي كلها يشبه في كل زوج منها بعضها.

إن المادة 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، كلها مادة 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 جميعاً؛ بما في ذلك التقنعات والاحتفاليات: أيراد والشاخ وحمار الكرموس... أما المشاهد المسرحية المجسمة بالحركة أو الإشارة أو الإيماء؛ أي بكلّ وسائل الاتصال غير اللفظية من جهة والكلام حواراً أو مونولوجاً 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، كمادة 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 خشبة بصورة درامية.

يكون كاتب النص المسرحي المفترض موزعاً بين قضيتين حين يتعامل - فنياً - مع تراث أيراد بالشكل والمضمون.

- يحاول البحث عن شكل أصيل للمسرح امن خلال تراثه.
- البحث عن مضمون باختيار موضوعات تنقل التراث الأيرادي، فيحقق بذلك تفاعلاً ذكياً بين مسرح أيراد والتراث.
- البحث عن السمات الدالة في الشخصية المسرحية الأيرادية، لأن موضوع استلهاً الشخصيات التراثية لا يصل كاتب النص المسرحي الأيرادي إليه والاندماج به والتعبير من خلاله بسهولة، مع مراعاة - في ذلك أيضاً - الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورية، فبعضها، لا تصلح موضوعاً معاصراً على الإطلاق وذلك لانعدام السمة الدالة فيها.

يعتبر التراث المادة التي يشكل منها الفنان رؤيته الإبداعية للكون والمجتمع. ولا تتم هذه النظرة عن سطحية التعامل مع التراث، لأن التأييد بالتراث يتطلب وعياً به. وفهماً أعمق لما يحتويه. كما لا يجب، أن تلغي العودة إلى التراث الجانب الإبداعي الفني، للكاتب المسرحي الأيرادي الذي يقوم بعمليات ثلاث تعيد إلى الشتات التراثي تنظيمه وبعثه وتكثيفه بصورة فنية معاصرة:

مرحلة الاختيار: اختيار المادة التراثية؛ وهذا الاختيار لا يكون عشوائياً.
مرحلة الانفعال: انفعال المادة التراثية التي اختارها؛ فينشأ منها معاني جديدة.
مرحلة التأرييد: وهي طرح مالا يتناسب من التراث واقتناص ما يساعد في المادة ونبض الحياة للتراث مسرحياً.

المطلب الثالث: المميزات الجمالية للنص الأيرادي:

يقدم فن الأيرادية 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، وتمد عرض الأيرادية بما يحتاجه من عناصر الفرجة الشعبية.

تستثمر الأيرادية، كشكل مسرحي، موروثاً شعبياً وتقنيات جمالية للتمثيل، هي إفراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي والديني بالديني والأصيل بالمعاصر. وهذا ما يفسر كون الأيرادي استطاع أن يستجيب بسهولة لجهود التأريخ؛ ورد الاعتبار لجزء من تراث الجزائر الزاخر بالفرجة والأداء وأشكال التعبير.

وُجدت الأيراديات كمواد أولية وكنص/عرض قبل عملية المسرحة، لكن مَسْرَحَتها وأدْرَمَتها تنسّقها وتنظمها بطريقة جمالية تخرجها عن عاديّتها 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 الأيراديات 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.

وتتبعث الوظيفة الجمالية للمسرح الأيرادي من تفاعل هذه الفنية، كما سيخفف، أي خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية، من شعرية الخطاب المسرحي وتفرد، إذ شعرية 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 الأيرادي، 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 تمييز هذا النص عن غيره.

يحرص الباحث في الفعل المسرحي على أن يتميز أسلوبه بميزات خاصة به، إذ أن اللغة المسرحية تكشف بالاستعمال المسرحي عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها 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 يريدتها الخطاب، فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المُسَرَّحة 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 الأيرادي 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 مميزة 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 الباحث أو ذاك.

تعمل المسرحية الأيرادية 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 قيمه الجمالية فقد كونه مسرحاً. ولا بد 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 أيضاً، 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. وعلاقتها جميعاً بالجمهور ومبادئ التلقي.

يعتبر النص/ العرض الأيرادي في شكله الخام نصاً رؤيويًا أو بصريًا، وفضاء مسرحيًا بصريًا يخاطب الجمهور - جمالياً - بلغة الصورة والرموز والإحالات والتأويل

واللغة البصرية بعيداً عن اللغة الأدبية. فالنص ضمن هذا المفهوم لا يقتصر على الكلمة كدلالة ولغة سمعية فقط؛ وإنما هنالك مساحة أكبر للتعبير الجمالي والوسائل البصرية.

يبدأ التعبير الجمالي والاستفزاز المعرفي للخطاب المسرحي الأيرادي من النص/ العرض، لذا فإذا أراد السفر إلى عالم الركب الايطالي الأريستوطيليسي، عليه أن يتسلل إلى بنى العمل المسرحي بأكمله، فمن المهم أن يتسلل أولاً إلى عناصر النص المسرحي بكل جراءة، سواء من حيث اللغة أم من حيث بناء الشخص، أو من حيث صياغة الموضوعات التي يجب أن تمتلك القدرة على الامتداد إلى الآتي من الزمن، وهذا ما يسعى نص اللامعقول¹ باتجاهه، إيماناً منه بشعرية الحياة والواقع.

وهذا يعني أن يمتلك المؤلف رؤياً بصرية من خلالها يفهم إيقاع الصورة والحدث، اعتباراً من الفضاءات المحتملة، على الفضاء الأيرادي للعرض التقليدي أو على خشبة المسرح الايطالية قبل الورق. ومن خلالها يتحقق الخطاب المسرحي. ويتحول بذلك، المؤلف² إلى كاتب لنص بصري (هو أصلاً 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 حكاياً للكلمة فيه المكانة الأولى، إلا أنها أيضاً تراث للصورة البصرية المعبرة والمبنية على خارج الزمن أو الزمن الأسطوري، وكل هذا يمكن أن يشكل الرؤى الجوهرية لمسرح الأيرادية.

إن المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه النص/ العرض الأيرادي في شكله الخام هو وضع عدة عناصر وأشكال مختلفة أساساً بصورة متعاقبة لإنتاج مشهد جمالي. وتتميز حركة هذه العناصر والأشكال بإيقاعها المتطور، مما يجعل هذه العروض تحفر في الذاكرة. ومن بين المبادئ الأساسية لمَسْرَحَة الأيراديات 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 الأيرادي الذي يجرى مسرحته.
- ملائمة المادة الأيرادية مع مستوى المشاهدين والمؤدبين.

يعالج نص الطقس المسرحي البصري تفاعل الجمهور، ليس مع الدلالات السمعية فقط، وإنما 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 مثبولوجية الجسد والمسرح البصري والبعد الرابع تشترك في انتقال أو سفر العرض الأيرادي الخام من فضاءاته الأصلية إلى فضاءات العلبة الايطالية الثلاث:

¹ - ليس نص مسرح العيب اللامعقول عند صموئيل بيكيت

² - إلى جانب استمراره في تحقيق فعل الكتابة الأدبية التقليدية.

الفضاء المسرحي والفضاء السينوغرافي والفضاء الركحي، مع كل الرؤى التي تعتمد لغتها التعبيرية على الوسائل البصرية ودلالاتها السميولوجية.

يعيش في الاحتفالية الأيرادية نوع من "المسرح" له جمالياته وله منطقته الخاص به، وملامحه تختلف عن المسرح الآخر "مسرح المؤسسة" الغربي المبني على تراث اليونان القديم.

تتركز جمالية المسرح الأيرادي في العرض الشامل أمام الناس، وليس في تخيل 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 الأيرادية وضعت حقا؛ فقط للعرض أم للنشر أيضا؛ وهل تجد فرصتها إلى الطريقتين؟

بالنسبة للشق الأول من السؤال، أرى أن المسرح للعرض وللنشر معا. إنه للعرض، وتلك هي الغاية من كتابة النص الدرامي أصلا. إن كلمة théâtre الإغريقية يُحدّد 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 كافي 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.

الباب الثاني
الحركة المرسومة في الأعمال الأيرادية

أحاول الاقتراب، في هذا الباب من بعض التجارب المختارة في المسرح الأيرادي. كما يكون تحليلي لبعض النصوص مندرجا ضمن الفرضيات التي انطلقت منها؛ والتي تعتبر أن تعامل المسرح الأيرادي 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 الأيراديون في علاقتها مع التراث، من خلال ورشات البحث من أجل أدْرَمَة الفعل الأيرادي. 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 الأيرادية 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 الأيرادية.

بعد التجارب الأولى والتي تركزت على ظاهرة الجمع والتأليف الجماعي للنص الأيرادي المؤسس، انطلقت حركة تأليف مسرحي نشيطة في أواسط الثمانينات، فكان من نتائجه ظهور عدة نصوص مسرحية أيرادية.

مهدت لهذه الحركة من التأليف المسرحي والأعمال المكتملة الركحية؛ تجارب مسرحية محلية، فتأثرت الحركة المسرحية الأيرادية 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 جديدة كمسرحيتي إيزابيل والتجاني وأطلال حيزية لزبلح بومدين.²

ساهم الكاتب الأيرادي بذلك في تأصيل المسرح الأيرادي، فاستعمل بعض الأشكال "الما قبل مسرحية" كالحلقة أو المداخ 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:

- زبلح بومدين، إيزابيل والتجاني، كراريس الأفتعة الأوراق الأولى، جمعية الذاكرة السنوسية 2003، ص11.
- زبلح بومدين، أطلال حيزية، كراريس الأفتعة الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية 2003، ص5.

للتغلب على اعتباطية العلامة وعدم استقرار معناها، فسعى العمل الفني للوصول إلى "الجوهر" هو سعي لتحقيق خصائص وقيم فنية مشروعة بذاتها، ولا تحتاج لتبرير من خارجها»¹ وعليه يلجأ الحرفي التقليدي والشاعر والموسيقي والكوريفرافي 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.

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.

أولاً :- المقومات الأيرادية المؤسسة:

تتضمن الأعمال المسرحية الأيرادية التي يتضمنها البحث، كما سبقت الإشارة، مسرحيتين:

- أيرادية أهان: أوخيمة المقنعين للأستاذ عثمان بلود وإخراج بن علي بخشي.
- أيرادية الخشبة المخفية: تأليف وإخراج علي عبدون.

حاولت مراعاة عند دراسة وتحليل الأيراديتين¹ مجموعة من الشروط منها الحفاظ على المقومات الأيرادية المؤسسة أو الأصلية أي مدى نسبة حفاظ النصوص المسرحية الأيرادية على مقوماتها المختلفة التي تميزها فنيا وجماليا وسينوغرافيا. وقد راعت هنا - وهو الأساس - أن هذه الأيراديات تدخل ضمن نوع مسرحي خاص، يحتوي على بعض الخصوصيات التعبيرية والفنية والوظيفية لا نجدها في الأنواع المسرحية الأخرى من جهة، كما يتميز المسرح الأيرادي بطابع خاص يختلف إلى حد ما عن باقي التجارب المسرحية الجزائرية من حيث الثقافة 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 الأيرادي الخام كفعل "ما قبل المسرحي" والأيرادية 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 واستخدامها في كل عروض المسرحية الأيرادية. ويعود مبعث ذلك الاهتمام إلى أن للقناع شخصية أكثر تأثيرا وأدق تعبيراً 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 مساهماً في الحفلة الخطابية وفي الوقت نفسه مسرح الفرجة الذي يستقي أصوله من تقاليد عرض الساحة الشعبي.
- 8- الحرص في مشاهدته التقنية التي تقام مواضعها على أساس ميثولوجي تغرق الجمهور في جو أسطوري سواء بما يجلب من التراث الأيرادي أو يضاف عليه من خيال الكاتب.
- 9- تلتقي المسرحيات الأيرادية جميعها في نسب واحد هو الشخصيات المسرحية الأساسية، والتي تتبع - رغم طابعها الأسطوري أو الرمزي العام - من الحياة والواقع، فتعبر عنها وتضيف إليها الفضائل والقيم. فالأصل في الشخصيات الأيرادية أنها غير ورقية، فهي حياة

¹ - علما بأنني وقفت على ثلاثة أصناف من السنوسيات:

- الأيراديات بمنطقة الخميس.
- عروض التين (الكرموسيات) بمنطقة بني بحدل.
- الشاخييات بمنطقة تفسرة، ويعتبر عرض الشاخ هو العرض الأصلي.

وحيوية لها وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية متدفقة ومواقف صادقة وشبكة علاقات متداخلة وصور مقطعة من نسيج الواقع اليومي؛ ومنزعة من نسيج الواقع التاريخي ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمى والأسطوري للإنسان. والاستعانة بكل شخوص المسرح الأيرادي من شخصيات الفئاع (توظيف فئاع الحيوان) وشخصيات العائلة الأيرادية لمقدم، الشاخ، الأسود، أيراد أمزيان، أيراد أمقران، أغيلاس اللبوءة). وشخصيات بناء العرض (لعابين الدارة وحاملي البوص). إلى جانب إبداع الكاتب لنفسه شخصيات قصته المسرحية الأيرادية.

10- تحمل الألحان الموسيقية إلى جانب سائر عناصر العرض الأخرى، طابعا محليا وما تخفق به من إحساس غني بالبيئة السنوسية.

11- تصميم الرقصات تصميميا حيا معبرا وخاصة الرقصات التي تنتشر بين الصبية الصغار في الأيرادية الصغيرة.

12- تصوير بعض شخصيات الأيرادية تصويرا كاريكاتوريا.

13- تستخدم الأيرادية ثلاثة أنواع من الفضاءات:

- الفضاء العام: كله للعرض ولإجلال 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 الأيرادي في كل نصوصها المسرحية، التي تتجسد في "لمقدم" والمجموعة أو لعابين الدارة، والمسمع، والمهريج لبلش، وجروان، المقنعون، أيراد أمزيان أو الأسود الصغرى، أيراد أمقران، اللبوءة...

16- توظيف الأغاني الأيرادية.

17- توظيف الأدعية الجوهريية التي تمثل روح الأيرادية نفسها.

18- التذكير بالاحتفال بالمولود الجديد.

19- الاحترام (احترام العادة، احترام ذكرى الأجداد).

20- الامتثال للنظام الأيرادي.

- 21- احترام قواعد اللعبة الاحتفالية.
22- الحفاظ على رقصة الولادة من خلال الرقص الأيرادي الحقيقي.
23- قاعدة صراع المقنعين على دور أيراد أمقران في بداية العرض الأيرادي.

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 الأيرادية 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 الأيراديات، بحق نبضا لحركة الحياة وقوة دافعة فيها، يشارك بالانتقاد والتنوير والتحفيز، ويغلي في داخله باختبارات 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 الأيرادية، 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 المسرحيين في الجزائر نوعا من التعقيد في الكتابة المسرحية؛ مما استوجب على المسرحيين 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.

3- موضوع – الهوية - كموضوع طرح نفسه في المسرح الجزائري سواء في الشخصيات الدرامية أو اللغة الدرامية(سواء العامية أو الفصحى)؛ حيث أصبح لموضوع الهوية مكانة خاصة في تأصيل المسرح الجزائري وعصرته وذلك من أجل إبراز الهوية الثقافية والحضارية للإنسان الجزائري.

4- التعامل مع التراث الأيرادي 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.

ثانياً:- العمل آيرادي من خلال مخابر ورشة البحث المسرحي:

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 إبداعى، 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 ليشترك 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 تعبيراً 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 الرئيسية 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.

« إن القناع هو الأداة الصحيحة الوحيدة لتصوير تعبيرات النفس كما تتجلى في تعبيرات الوجه»¹

تسعى المخابر المسرحية - وبهدف دراسة تكنيك الحركة على خشبة المسرح- إلى استخدام القراءة الموسيقية في الأيرادية، وتنظيم الساحة المسرحية بصورة تساعد على خلق اتصال مباشر بين الممثل والجمهور، ليتحول الممثل أثناء ذلك إلى ما يشبه الخطيب ويصبح الجمهور مساهماً 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 حدثياً والوقوف إلى جانب الإبداع المسرحي الحر.

وتهدف إلى إبراز المنجزات المسرحية الأيرادية 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 الأيرادية، ولتحقيق أهدافها، بتفعيل تبادل الخبرات وإنشاء هيكل يهتم بالجمع والتوثيق وإصدار النتائج المرئية والمسموعة والمقروءة للفعل الأيرادي. ولقد تم تأسيس "مسرح المخبر مشترك لولاية تلمسان" في دار الثقافة بتلمسان في عام 1999؛ يعنى بإقامة دورات مفتوحة على التجارب الأيرادية المختلفة وعلى الإبداعات المسرحية الأخرى المحلية والعربية والعالمية، وتقديم نماذج مسرحية أو أيرادية مشتركة بين الفرق المحلية أو الجهوية أو الوطنية على غرار مسرحية بني كلبون لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي وأيرادية الخشبة المخفية.

وتم تحديد يوم للمسرح الأيرادي، تلقى فيه كلمة المسرح الأيرادي، ويكون ذلك في الثاني عشر من يناير من كل عام باعتباره يوم إجراء احتفالية أيراد، وإقامة مهرجان سنوي للمسرح الأيرادي 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 مفهوماً 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.

ركح المسرح كل ما يساعد الجمهور، وبأسهل صورة ممكنة، على أن يبعث في خياله الوضع الذي يتطلبه مجرى أحداث المسرحية. وعليه يجب تقديم العون إلى الممثل بكل 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 رصيماً 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، بلامح 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) يركز إلى عوامل متعددة، أهمها موهبة الممثل وثقافته وتجاربه وملاحظاته.

ثالثاً:- نموذج تطبيقي لإعداد الممثل في ورشة البحث المسرحي الأيرادي:

تعتبر ورشة البحث المسرحي أكثر نضجاً في التعامل مع الموروث الأيرادي في إطار العمل الإبداعي، حيث نجح بعض أعضائها في انبعاث الاحتفالية داخل رحم المسرحية الأيرادية 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 الأيرادي الخام استخداماً فنياً خارج سياق الأداي العادي (كرنفال أيراد)، فقد كان يحرص في مشاهدته التقنعية التي أقام موضوعها على أساس ميثولوجي على أن يغرق الجمهور في جو أسطوري سواء بما يجلبه من التراث الأيرادي أو يضيفه عليه من خياله الرومانسي.

يبدأ العمل في ورشة البحث المسرحي الأيرادي بعملية الإحماء، ليس فقط لجسد الممثل ولكن أيضاً 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 "المدرّب") يناسب الشخصية المراد تمثيلها مع مراعاة وجود مشترك ما بين هذه الشخصية والحيوان، مع أفكارها أو مشاعرها حيث يضيف عمقاً للشخصية. على أن يُصوّر "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 وأيضاً 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 الأيرادي، 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

متأمل يبحث عن الحقيقة، وأخرى تجسد لبؤة تقدم بها العمر وابتعدت عن الأضواء وها هي 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 صامته 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 وتمارين الممثل مع الأشياء، ثم دراسة أسس حركة الجسد، وبعدها كيفية بناء مشاهد إيمائية.

الفصل الأول

آيرادية أهان: دراسة تحليلية

أَهَانٌ¹ أو الخيمة التي يخفي أهلها كل مساوئ الإنسان وشروره خلف أفتحة متهالكة، ما أن ينزعا المقنعون حتى ينكشف المزيفون على حقيقتهم، فيملك الناس حريتهم وإرادتهم ويُحكمون جميعاً بلا أفتحة. تعالج الأيرادية موضوع "الخيمة" رمز الوطن أو الأسرة أو الأم، كما تدل على ذلك عتبة العنوان.

قامت بتمثيل أيرادية أهان لأول مرة فرقة مصكات² لمسرح تلمسان؛ من تأليف المسرحي بلود عثمان وإدارة 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 والمتقف 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 أيرادية 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 أيراديته بالرمز المكشوف، فحوّل أبرز المعوقات التي واجهتها العائلة الأيرادية الصغيرة حيث تعيش الأسرة مقهورة ومحاصرة (تؤنزة والراعي مسعود) والعائلة الأيرادية الكبيرة (أهان والغشيم والمقنعون الضعفاء: الكلب والحمار والخروف...) إلى تحديات رمزية في صور مسرحية متكاملة. فيكافح الأيراديون من خلال سور القرية العالي، من أجل أن يتخطى الواحد منهم السور والظلمة على السواء.

¹ - الخيمة باللهجة الترقية

² - فرقة مصطفى كاتب تلمسان.

المبحث الأول البناء المسرحي لأيرادية أهَّان

المطلب الأول:- البناء الدرامي لأيرادية أهَّان.
المطلب الثاني:- البناء الرمزي واللغوي في أيرادية أهَّان.

المطلب الأول:- البناء الدرامي لأيرادية أهان:

يمكن أن نستشف أيرادية أهان من خلال تسلسل البناء الدرامي؛ الذي ينبئ 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 أيراديته باستهلال عرّف من خلاله - بشكل تقريبي- بالشخصيات على لسان (القول) وبصور تستعرض ظروف القرية بخيامها وبسورها العالي وشخصية الحاكم (في صورة الحاج - 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 ستنتقل ذلك الهدف، وتترجمه إلى صور مرئية.

وشغل الطور الأول **تقدّما 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 حيلة مختلفة في إثارة هذا العنصر، فقد أحاط شخصية **عوال** بالغموض وقدم مجموعة من الشخصيات تتسم بغرابة السلوك.

تتكون أيرادية أهان 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 الأيرادي.

- أن يعتمد على القيمة الجمالية: في تكوينات الصورة على طبيعة الأيرادية.

- أن تكون الحركة والصورة للوحة تعبيراً عن تكوين ومضمون اللوحة أو تدعيماً لهذا التعبير.

- عدم الإفراط المقصود في الشكليات: حيث يجوز أن يزيد اهتمامه بالشكل في صور الطقوس والموكب، حيث أن أماكن الأهمية والمواضع والحركة تخضع في مثل هذه الأحوال للعادات والتقاليد والرتب والمكانة الدينية أو القومية.

أولاً:- التوجيهات التأليفية Didascales في أيرادية أهان:

يقسم عثمان بلود فضاء النص المسرحي لأيرادية أهان إلى فضاءين فنيين:

1- **الفضاء المسرحي**، وظف المؤلف في نص أهان فضاء الحلقة، في أغلبية أطوار الأيرادية 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 Métalanguage. وهو يناقض الفضاء الركي 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 بستها 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 احتفالياتها، حينما تُنصب الخيمة بأوتادها المصنوعة من براعم النخيل وحبال صوف البعير وجلدها.

وستبقى مفاهيم هذا المسرح متنافية مع كل قواعد المسرح اليوناني الأريستوطيليسي والغربي الإيطالي الحديث.

يتمثل فضاء أيرادية أهان في كيان وبنية 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 أيرادية أهان على الأعمال المسرحية وكأنها تدور وسط الخيمة.

يستفيد بلود عثمان من الدلالات الناتجة عن مكان مسرح الفرجة الأيرادي، فهو تجريب داخل الجماعة الشعبية، ومع تقاليدھا. وعندما يشارك الجمهور في الأيرادية « يحدث التقاء بالحالة المسرحية، لأنه - في الأساس - مهياً 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 الأيرادي. إن هندسة مسارحنا التي نسخناها عن نموذج واحد من نماذج المسرح الأوروبي، ونعني المسرح على الطريقة الإيطالية، تشكل عائقاً أمام تكوين علاقة

حارة وفعالة بين الفرجة والجمهور. وإذا كنا نريد أن نقتبس ونعمّق تقاليد الفرجة لدينا، هذه التقاليد التي تتيح للمتفرج عفوية وتفتحاً نفسياً، فإن علينا أن ننسى البناء المسرحي من جهة، وأن نبحت 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 المشارك³ 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 أخذت 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 الأنّي، والزمن التراثي الذي يمتد في الماضي الوسيط، والزمن النهضوي الحديث وهو زمن التجربة المسرحية التأسيسية.

يجعل هذا التداخل الفضائي والزمني هذا النص فعلاً مسرحياً حدثياً؛ لأن الكاتب كسر الوحدات الثلاث التي تشكل انزياحاً واضحاً عن القالب الأريستوطيليسي والمسرح الكلاسيكي فضلاً 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 تتم 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 جيرري 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 - جيرري غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة 1983، ص 45

تحصل توجيهات المؤلف دائماً تبعا للظروف التقنية للمسرحية، وتكون جوهرية عندما ما تساعد على التعمق في روح المؤلف الفني، خلافا لما يذهب إليه بعض المخرجين 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 فنانيين 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 تخيل هو الأيرادية نفسها، وشخصياتها التي تمد العديد من الإمكانيات التي تساعد على إيجاد العمل الأيرادي، 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 الأيرادي، فيجب تصوير كل الإمكانيات التي يمنحها الفضاء، الذي يوفر كثيرا من المواد القابلة للاختيار ثم ترتيبها والسيطرة عليها وتوجيهها.

أريد أن تكون (أهان) بالنسبة للمخرج والممثلين والفنيين حفلة أيرادية 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 حيناً، وبالفكر حيناً وربما بالجسم أحيانا.
- في الفكر وهي الجدل السجال بين القوى المتناقضة، والمتعارضة والتي يعدو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب؟
- في الفن المسرحي الأيرادي وهي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئية من جزئياته.

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. فضلا 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 مسرحية أهان، كراريس الأفتعة، الأوراق الثالثة، جمعية الذاكرة السنوية، سبتمبر 2003.

ثانياً:- بناء الشخصيات المسرحية في آيرادية أهان:

تلقي المسرحيات الأيرادية 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.

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 تركيبى 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 الأيرادي من شخصيات القناع وشخصيات من سكان القرية وشخصيات العائلة الأيرادية وشخصيات بناء العرض. كما أبدع لنفسه شخصيات قصته المسرحية الأيرادية:

- شخصيات القناع الأيرادي: توظيف الحيوان؛ جمهرة تلبس أقنعة لوجوه أرانب وقردة وذئاب وقطط وخراف...

- شخصيات من سكان القرية: العامل والفلاح والطالب...

- شخصيات الإبداع المسرحي: أهان وزوجها العيد، الراعي مسعود وزوجته تونزة، الحاج آج، القوال، غشيم، عوال...

- شخصيات العائلة الأيرادية: لمقدم، الشاخ، الأسود (أيراد أمزيان)، أيراد أمقران، تسدة (أغيلاس اللبوءة).

- شخصيات بناء العرض: لعابين الدارة، لجنة التحكيم.

تعيش كل شخصية من شخصيات أهان 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 آيرادية أهان خطوطاً محكمة في وحدة رسم فعل الشخصية الباطني وسلوكها الخارجي إضافة إلى عمق أبعادها المرتبطة بالإيديولوجي والتاريخي والاقتصادي والاجتماعي والبيئي. فبناء شخصية أهان نفسها رسمها المؤلف ضمن حركتين بنائيتين والتي تشكلهما علاقة النسيج الحبي بينها وبين "العيد"، والترمل، ومن هنا تتخلل كل الأبنية الدرامية في نسيج الشخصية وتعيش في مأساة الحدث التراجيدي عندما يموت زوجها "العيد" فنرى المؤلف يقذفها في فضاء تراجيدي مؤلم (الترمل).

تحرك بناء الشخصية من خلال وعي معمق بالمحيط وعلاقة الشخصية بالمحيط وعلاقتها بالحدث واللحظة، فالبناء الدرامي للشخصية وصراعاها ينبثق أولاً من عمق 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 أهانٍ تعاطفاً عقلياً، لأنه وبرغم وجود الطرف المشترك الذي يُحدث هذا التعاطف يقوم على أسباب موضوعية، أهمها المحافظة على كرامتها كزوجة، ووجودها كامراًة.

يطرح الكاتب إنسانية الإنسان، بطريقة ذكية؛ يوظف الحيوان للإشارة لواقع خاص للإنسان. ففي الوقت الذي مات فيه أحد كلاب "الحاج - آج" من فرط التخمة كان الآخرون يتضورون جوعاً، بل وحين ابتعدت الكلبة عن ما تبقى من الأكل؛ هب الآخرون ليقناتون عليه. إن هذا الوضع هو تشريح لما يجري في مجتمعنا بمنهجية الأيراديات أو بن المقفع الذي تناوله في كليلة ودمنة.

الكلب:

[..]

مات سلوفاي الحاج - آج من كثرة ما كلى من لحم التخمة
وقامت القيامة بين كلاب القرية على شطوط كلبه ولد عم الحاج - آج
الله ينعلها عيشة... واحد يموت من الشبعة والتخمة ..
ولآخر يموت من الجوع .. ولا يفتات من شطوط لسياد

يصور بلود عثمان شخصيات مسرحيته الأيرادية أهانٍ تصويراً 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.

المطلب الثاني:- البناء الرمزي واللغوي في آيرادية أهان:

أولاً:- البناء الرمزي في آيرادية أهان:

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 الغربية، وعترة في وصف ديار حبيته عبلة، يوم كانت الخيمة رمزا للوطن لدى القبائل العربية شبه المرتحلة.

أصبحت الخيمة وطناً أزلياً للبعض، وتتنوع ألوانها وأشكالها وأحجامها ومنافعها، لكنها بقيت عنواناً للتشرد.

وبقيت الخيمة؛ رغم العولمة والقرية الصغيرة التي هي العالم والمجتمع الدولي، ناتئة في كل بقاع العالم تفتقاً العين بتناقضاته.

تتناول آيرادية "أهان" موضوع التشرد والهجرة من خلال الخيمة التي أصبحت عنواناً للغربة الداخلية. وفيها تشكل الخيام عالم المنفيين داخل قراهم في صراعهم ضد الغربة ومن أجل العودة للقرية.

2- سور القرية العالي:

لا زالت "أهان" 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، تحديق فيه وتتساءل عن طريقة تسلقه؛ وهل هناك مجال للانتصار على علوه الشاهق وارتفاعه الساحق؟

فقد كانت تحاول يومياً 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 دائماً 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 صامداً قائماً لا يلين؟؟

أهان : سور القرية.. الملعون.. سور العذاب .. القلوب القاصحة

عار في جبين قريتنا الحبيبة .. لأهلها فرق

جعل منها .. جُوب.. أخيرها وأخيرها سرق

وأنا صغيرة .. نسمع كبار الكلمة .. يقولوا..

سور العار.. درس للأجيال

ما تهدمه فيسان .. ما تربيته يدين

يبقى شاهدٌ على فُعال الغول لشقرٍ .. على وحشيته..
على ما جلب من عارٍ على ما خرَّب من دارٍ

3- شخصية الحاكم (الحاج-آج) :

الحاج- آج عنوان لكل حاكم ظالم وفساد و"محتل" للقريّة 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 القُضَاة يَا مَلْعُونُ.. رَانِي نَسْمَعُ فِيكَ تَتَكَلَّمُ ..

عَلَى قَاضِيِنَا العُظِيمِ يَا غُشِيمُ ؟

غشيم: أَنَا يَا سَيِّدَ الحَاجِ - آج لِيهِ مُطِيعٌ خَدِيمٌ

الحاج- آج: كَأَنَّ كَلَامَكَ عَلَى سَيِّدِ القَاضِي بَحُورٌ وَعَلاشُ كَأَنَّ يُدَوِّرُ ؟

غشيم: العَفْوُ يَا حَاجِبَ المَعْذِرَةِ يَا سَيِّدِي حُكَايَةَ العَاشِي

الحاج- آج: كَيْفَاشُ ؟ تَقُولُ عَلَى سَيِّدِنَا مَرْتَشِي ؟

[..]

فَسَّرَ كَلَامَكَ يَا غُشِيمُ

غشيم: العَاشِي وَيْنُ تَرُوحُ تَلْقِي العَاشِي

الحاج- آج: العَدْلُ ؟؟ عِنْدَ قَاضِيِ القُضَاةِ مَا كَانَ شَيْي؟

غشيم: لَا .. لَا قَلْتُ العَدْلُ عِنْدَ سَيِّدِ القَاضِيِ كُلِّ شَيْي

الحاج- آج: يَعْني كُلِّ شَيْي كَأَيِّنُ .. غَيْرِ العَدْلُ مَا كَانَ شَيْي؟

غشيم: بَغِيْبَتُ نَقُولُ .. العَدْلُ كَأَيِّنُ وَمَنْ غَيْرُهُ مَا كَانَ شَيْي

الحاج- آج: لَسَانَكَ نَارٌ يَا غُشِيمُ، لَأَزْمُ نَطْفِي نَارَ لَسَانَكَ وَالمَاءِ اللَّيِّ يَطْفِيهَا، يَا غُشِيمُ

يَوْمِي إِلَى المَقْصِ

المَقْصُ يَا غُشِيمُ يَا نَاكَرُ خَيْرِنَا وَمَعْرُوفِنَا

غشيم: بَتُوسَلِ

لَحَمَ لَسَانِي مَن خَيْرِكُمْ يَا سَيِّدِي الحَاجِ - آج

يركع على ركبتيه ويبكي

الحاج- آج: مَن خَيْرِنَا وَمَنْ خُمَيْرِنَا .. وَلَسَانُ اللَّيِّ يَأْكُلُ الغَلَّةَ وَيَسَبُّ المَلَّةَ

لَأَزْمُ يَنْقَطِعُ وَيَنْبَكُّ وَيَنْبَلِّغُ

تصور آيرادية هُنا في جانب منها، كذلك صراع المثقف الذي يستهدف بالإقصاء والتعذيب بشتى الوسائل المشروعة وغير المشروعة وبالتهميش والعزل والنفي والإهمال والنسيان والأسر والاعتقال والترصد.

الحاج- آج: في حالة غضب.. للحارس بلهجة عنيفة.. مع رسم ابتسامة خبيثة على وجهه ثم يشير بأصبعه إلى الحارس.

كَبْلَةٌ .. رَبْطَةٌ .. جَرَجْرَةٌ .. جُرَّةٌ دِيرٌ فِيهِ الْعَجَبُ دِيرٌ فِيهِ الْمُنْكَرُ
سَيِّحُ دَمَهُ حَشَلُهُ رُكْبِيَةٌ وَرِي لَهُ الزَّمْبَاعُ وَيَنْ يَنْبَاعُ ..
صَلْصَلَةٌ، عَرِيَّةٌ مِّنْ قَشَّةٍ
رَبْطَةٌ بِالْحَبْلِ، شَدُّ وَتَقَّةٌ، بَلْعَلَةٌ فَمَّةٌ مَا نَبْغِيشُ نَزِيدُ نَسْمَعُ حَسَّةً
[..]

الحاج- آج: قُلْتُ يَا قِوَالِ الْمَلِكِ بِالتَّاجِ وَيَحْتَاجُ لَمَنْ يَحْتَاجُ الْمَلِكُ؟ يَا غَشِيمُ؟؟

تنهال العصي وضربات الحارس الموجهة 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 - تنبيهه خاص بطريقة ذكية لضرورة التخلص من "الحجاج" على اختلاف أنواعهم داخل المجتمع.

4- التَّرمَل:

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. فتتحد أخلاقهم وتسود لديها الغرائز البهيمية بكل تجلياتها فتؤجج الصراع الذي يؤدي إلى السلب والنهب والتطفل والزنا وقتل الأنفس.

بعد موت زوج أهان، يتغنى الجميع بجمال هذه المرأة الأرملة الحامل في شهرها التاسع.

القوال: أَهَّانُ زَيْنَةُ لِبْنَاتِ هَبَّةِ السَّوَالِفِ سَالَفِ الْعَدْرَا .. سُبْحَانَ زَارِعِ الزَّيْنِ
فِي طِينِ صَلْصَالِ سُبْحَانَ زَارِعِ نَفُوسِ مُؤَلَّفِ الْقُلُوبِ بَعْضُهَا لِبَعْضٍ حَنِيئَةٌ
تَحْيِرُ مَنْ حُبَّهَا عَقْلِي مَا عَادَ مَلَكِي عَقْلِي مَاتَ ..

فقدت أهان 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: حَتَّى أَهَّانُ مَا حَضَرَتْ .. مَسْكِينَةُ أَهَّانُ مِنْ لَلِّي مَاتَ الْعِيدُ زَوْجَهَا
هَذَا ثَمَّنُ الشَّهْرِ مَا عَرَفْتُ رَاحَةَ أَتَمَّرُ فِي غَابَةِ الْبَلُوطِ ..
بَاشُ تُعْيِشُ حَمْزَةً وَعَرَبِيَّةً .. وَاللِّي رَأَاهُ فِي بَطْنِهَا.
مَاتَ الْعِيدُ وَخَلَاهَا هَامِلَةٌ

[..]

تونزة: حَتَّى أَهَّانُ مَا حَضَرَتْ الْيَوْمَ! مَسْكِينَةُ أَهَّانُ تَخْدُمُ أُسْبُوعًا كَامِلًا
مَا تَعْرِفُ رَاحَةَ وَلَا اسْتِرَاحَةَ يَوْمَ بِيَوْمٍ: يَوْمٌ فِي غَابَةِ الْبَلُوطِ تَحْطُبُ
تَتَسَلَّقُ .. تَتَعَاْفَرُ مَعَ الْأَغْصَانِ الْمَذْبَالَةِ الْيَابِسَةِ كِي وَجْهًا الْمَصْفَارِ

صغيرة في بداية العمر وكبرها الزمان والقحط
ويوم تبيع لحطب وخشاش الأرض في سوق البلدة تخدم بحرارة
باش تقوت اليتامى واللي في كرشها وتربيه..

مات الزوج، التف الجميع حولها معزياً ومواسياً، 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.

أهَّانُ: من فضلك يا قوال .. بعد عليا ما نريد شعر ولا مديح

بعد أهَّانُ .. وغني للبلوط خليني نبحت على لقمة العيش

عوال: لقمة العيش .. من حقا تعيشي سعيدة من بعد !

أهَّانُ: من بعد موت العيد زوجي أعرف يا قوال .. لو تجبلي شِعْر الدنيا

ما تطربني ما تشعربي 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 حبك لأهَّانُ كان

ماعدنو حدود

عوال : فكري وعيدي التفكير مليح يا بنت الرخبه..

بقيت أهَّانُ وفيه لزوجها، في استكمال رحلتها في تربية أبنائها ورعايتهم. كما
ساعدت الصورة الإيجابية لزوجها وأخلاقها العالية على الانخراط والتفاعل مع الآخرين في
العمل وبين الجيران والأقارب، وبدلاً من أن تجلس وحيدة تجتر الماضي وذكرياته، وتكون
مرتعاً 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.

كانت أهَّانُ جميلة الوجه وذات تقاطيع رقيقة؛ وكان يحسب كل من تنظر إليه أنها
تبتسم له. فالبعض يطمع فيها ويراهها فريسة سهلة الاقتناص.

عوال: يأخذ زجاجة الخمر ويدلق ما فيها دفعة واحدة في فمه

ربي يعفو عليا وعليكم، عالم الغرام سكاني، ناس عاشقه

ناس واهمة، هائمة في بحر الحب، حب أهَّانُ الشريفة

بننت الأصل والحسب والنسب، بننت الخيمة الكبيرة

بننت العز، قلبي بعا لونجة .. لونجة بننت السلطان

سوالف العدراء، شعر المرجان، بعا سلطنة البحر

[..]

أهَّانُ: حياتي يا معول ولد رجب صبغ طعمها بلوط

وكلها ملك .. هذا ! (تشير إلى بطنها)

كما تطرح الأيرادية قضية التثبيت بالأرض والالتحام بالهوية العربية الإسلامية والدفاع عنهما من أجل إثبات وجودنا وأصالتنا وكيونتنا الحقيقية أمام الانسلاخ الحضاري والتغريب "المُعولم" 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 قطع الغنم وراح ينظر من خلال إشارة التأكد سلامة الوضع.. في صوت خفيض

فاني عُمري تُعبُ فَنَاهُ مِنْ قَبْلِي مَنْ جَرَّبَ

يتناول كمشة من التراب ويقبلها

تُرَابُ الْأَرْضِ يَطْوِينِي يَضْمَنِي كَمَا تُضْمُ لَمِيمًا وَلِيذْهَا لَصْدْرُهَا تُقَرِّبُ
حُبُّ التُّرَابِ فِي جُرْحِي يَدْفَعُنِي نَحْيًا عُمْرِي نُغْنِيَهُ
نَشْعُرُ لَمَّا نَقْدُمُ لِلتُّرَابِ دَمِّي
نَشْعُرُ نَارَ فِي ذَاتِي تَحْرُقُ نَتْعَبُ وَمَنْ تَعْبِي وَتَعْبُ خُوتِي
يُبْنِي النَّاسَ الْأَسَاسَ
وَمَنْ تَعْبِي وَتَعْبُ بُوِيَا أَشْحَالُ تَغْذِي الْمُهْوَفَ السَّارِقَ الْمَارِقَ
وَدَقَّ السِّيفِ فِي جَسَدِي ...

ثانياً:- البناء اللغوي في أيرادية أهان:

تعتبر اللغة عنصراً مهماً 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 مسرحية أهان 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 تغيير 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 يكتب في معرض صورة الواقع، وإنما يقدم صورة رمزية لهذا الواقع، وهذه الصورة لا بد 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.

والصورة المغربية هي « الصورة التي تسمح بالتعرف على الشيء لكن تجعله يبدو في ذات الوقت غريباً»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 وتجله يفكر في معانيها وإيحاءاتها. وتكسب الكلمة فيها حيزاً زمنياً على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفهيًا 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:
أهَّانُ زِينَةَ لَيْنَاتٍ هَبَّةَ السَّوَالِفِ سَالَفِ الْعَدْرَا .. سُبْحَانَ زَارِعِ الزَّيْنِ
فِي طِينِ صَلْصَالِ سُبْحَانَ زَارِعِ نَفُوسِ مُؤَلَّفِ الْقُلُوبِ بَعْضُهَا لِبَعْضٍ حَيِّئُهُ
تَحَيَّرَ مَنْ حُبَّهَا عَقْلِي مَا عَادَ مَلَكِي عَقْلِي مَاتَ ..

[...]

القوال زين شيوخ المدينة ما يخرج من فمه غير كلام الخير
ما يُلطِّخُ كَلَامُهُ بَعَارَ وَيُدْنِسُهُ بَغْيِيئِهِ، مَا يَهْدِرُ بِكَلَامِ الْفُجَارِ
مَا يُوَسِّخُ لِسَانَهُ بِنَمِيمِهِ، مَا يَنْسَى قَلْبَ الْجَارِ،
لِسَانَهُ مَنْ لِسَانَ قَوْمِ الْمَدِينَةِ،
وَلَدْ فَخْرُ الدَّارِ أَمْرِي، شَارِبُ مَنْ أَخْلَقَ الْعَزَّ .. أَمْعَبِي
كَالِي مِنْ غَلَّةِ الْمَلَّةِ، وَتَابِعْ دَرْبِي، وَدَرْبِ جَدِّي مَصْفِي شَرْبِي
اللِّي بَاقِيَهُ ... الذَّرِيَّةُ بَقْرَ أَبِي .. مَحَافِظُ عَلَى الْعَاهِدِ، قَائِمٌ بِوَأَجِبِ رَبِّي

[...]

راعينا كي العاده .. ما يتغير ما يتبدل رغم هوال .. رغم محان زمان
باقي وافي محافظ على قطيع الغنم بروح حييه روح كفاح زمان
ما تعرف غش ما سكتتها حيلة مجردة من عاطفة النفاق والخيانة
نربع ُ بحداه نستغل الهوى وما معاه

[...]

أصبري ياتونزة أصبري الجوع والظلمة نساوها المستقبل
نسات عصير الشهدة ولون النوار خطر في بالها باب الوالي
شهات كرموسة من كرمه المقام العالي ورئيس الخالة غوالي
أصبري يا تونزة أصبري ربي وحده عالم شحال صبرت تونزة
راها خائفه من الموت قبل العز اللي راه جاي والثياب اللي رايحه تلبسها
والنفاق والنفاق اللي رالك تمنيتها به

[...]

¹ -رونالد جراي، بريخت، المرجع السابق، ص 81 .

ومع هذا جاءت العامية طيعة راقية بلا سوقية، تؤسس لمسرح إيرادي شعبي « إنني أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة [...] تلك اللغة التي تسعى إلى تفصيح العامية اقتراباً 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، والارتقاء مستوى العامية دون أن تكون هي الفصحى، إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله.»²

يتضاءل الفرق بين الفصحى والعامية وتتوسط الفصحى نتيجة خروجها « لكتابة "الحياة مسرحياً" وتحولها إلى لغة منطوقة، لغة للتعامل بين الناس في الأسواق وفي العمل وفي الندوات والمؤتمرات وغيرها. فتتداخل مع العامية وتصير من ثم حية 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 الملزمة 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 ومبلغمة 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 الحذقة.

يتجلى من خلال هذه النماذج التي جاءت على لسان "القول" 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 نُقَدِّمُ لُنْدَرْتُ بَيْتِي الْمَجْرُوحُ الْمَفْضُوحُ الْعَارِي السُّطُوحُ

1 - عثمان بلود، تجربة اللغة الثالثة في المسرح الأيرادي، مداخلة في الملتقى الوطني الثالث حول واقع الممارسة المسرحية في الجزائر، جامعة الجبلالي اليابس، أيام 10، 11 و12 ديسمبر 2004، منشورات المسرح الممتاز، سيدي بلعباس، مارس 2005 .

2 - توفيق الحكيم، مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر 1981، ص 158.

3 - عثمان بلود، تجربة اللغة الثالثة في المسرح الأيرادي، المرجع السابق.

4 - عثمان بلود، تجربة اللغة الثالثة في المسرح الأيرادي، المرجع السابق.

[...]
عُصْنُ الدَّفَلَةِ .. اللَّيِّ بَقِيَ مَنْ مَرَّجُ القَرِيَةِ المَدْفُونَةِ
المَغْرُوسَةِ فِي زَمَانِ الوَحْلِ المَحْرُوسَةِ .. بَقْبَةُ لَمْرَابِطِ الفَحْلِ

[...]
فَانِي عُمْرِي تُعَبُّ فَنَاهُ مِنْ قَبْلِي مَنْ جَرَّبَ
تُرَابَ الأَرْضِ يَطْوِينِي يُضْمِنِي كَمَا تُضْمُّ لَمِيمًا وَلِيذَهَا لَصَدْرَهَا تُقَرِّبُ
حُبَّ التُّرَابِ فِي جُرْحِي يَدْفَعُنِي نَحْيَا عُمْرِي نُغْنِيَهُ
نَشْعُرُ لَمَّا نَقْدُمُ لِلتُّرَابِ دَمِّي
نَشْعُرُ نَارَ فِي ذَاتِي تَحْرُقُ نَتَّعَبُ
وَمَنْ تَعْبِي وَتَعْبُ خَوْتِي يَبْنِي النَّاسَ الأَسَاسَ
وَمَنْ تَعْبِي وَتَعْبُ بُوِيَا أَشْحَالُ تَغْذَى المَلْهُوفَ
السَّارِقَ المَارِقَ وَدَقَّ السِّيفَ فِي جِسْدي
وَشَرِبْنِي وَشَرِبَ بُوِيَا وَخُوِيَا فَطْرَانُ الخَلِّ
وَفِي تُرَابِي تُرْبَعُ، مَنْ عِنْدِي مَجْدُهُ صَنَعُ
مَسْكِينُ مَطْعُونُ مَسْمُومُ مَذْبُوحُ مَرَّصُنُ مَغْرَقُ
مَصْلُوبُ مَحْرَقُ مَشْتُوقُ مَعْلُوقُ
بَاشُ نَبْقَى أَنَا رَاسِي مَرْفُوعُ

[...]
الخروف: رَعِينَا خَدَامُ وَسِيدُ الرَّعِيَانِ وَخَدَمْتُهُ شَرِيفَهُ
رَعِينَا خَدَامُ حَزَامٍ .. مَنْ بَزُوْلَةُ أُمِّهِ رَحْمَهُ
رَاضِعُ مَنْ عَرُوقُ الأَرْضِ الفَحْمَهُ شَارِبُ مَنْ طِينُ تُرْبَةِ الوَحْمَةِ
شَارِبُ أَخْلَاقِ الطَّهْرِ كَالِي مَنْ عَسَلُ النَّخْلَةِ
خُبْزُ أَسْمَرُ وَمَنْ عُوْدُ النَّخْلَةِ مُجْرَبُ

كتب عثمان بلود تراكيب هذه الأيرادية بالعامية الطيبة، تلك اللغة التي تسعى إلى تفصيح العامية التي ينشدها الجميع فوق فضاء الركح، إيماناً منه بأنها لغة الشعب النابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية، القريبة من الوجدان الشعبي المحلي.

يتعامل عثمان بلود مع اللغة في أيرادية أهان 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 معيناً لغويًا ثرياً، 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 جاهداً باحثاً عن لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في عمق التقاليد الثقافية الشعبية والمساييرة للعصر. كاستخدامه للشعر الملحون المنقول عن عبد الرحمان المجذوب مجسداً هذه اللغة الشعرية الشعبية لتتطرق على لسان شخصه المسرحية فنجدها في "مونولوج" القوال:

القول

أَجْبَدُ يَدُكَ مَنْ جِيبي المَقْعُورُ باقي نَابِح كالكَلْبِ المَسْعُورُ
طامع فالمَقْهُورُ كاشف المَسْتُورُ
ضاربُ تقول مَحَارِبِ مَلْهُوفِ سَالِبِ
كَالْبِ مَعْمَرِ مَطْمَرِ مَخْطُوفِ
(يا وَيْحُ مَنْ طَاخَ فِي بَيْرِ وَصَعِبَ عَنْهُ طَلُوعُهُ
فَرَفَزَ مَا صَابَ جُنْحِينُ بُكِي وَسَالُو دُمُوعُهُ)¹
[...]

الراعي:

سبحان الله ...

عيني ما رات اليوم النساء (ء)

القول برفقة المهرج لبليش

القول:

سوق النساء (ء) يا راعي سوق بلا سلاعي
سوق هدره وتهراس ورد بالك من ضربة الفاس
(سوق النساء سوق مطيار يا داخل رد بالك
يُورُو لَكْ مَا رَبَّحَ قَنْطَارَ وَيَدُو لَكْ رَاسَ مَالِكْ)
يا البليش.. الخلوة املائت اليوم غابة البلوط

اعتمدت آيرادية أهان على لغة تراثية سهلة الفهم، توحى 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 وطاقت القول التبليغية، فهو يتعامل مع اللغة في خطابه المسرحي كأداة تراثية منقولة من فضاء الحلقة، وأغاني الملحون الشعبية، وأقول 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 تترد طيلة الأيرادية:

القول

أَجْبَدُ يَدُكَ مَنْ جِيبي المَقْعُورُ باقي نَابِح كالكَلْبِ المَسْعُورُ
طامع فالمَقْهُورُ كاشف المَسْتُورُ ضاربُ تقول مَحَارِبِ مَلْهُوفِ سَالِبِ
كَالْبِ مَعْمَرِ مَطْمَرِ مَخْطُوفِ
[...]

لعابن الدارة:

عارفه مباركُه يا ميمونه حنه .. حنه أعطيني شويه .. دوز لداركم
دوز لداركم .. يطلع مراحكم بالمال والرجال .. الشياخ والكبار
أماما أعطيني شويه .. الله يبارك لك في أولادك!
[...]

مؤسم آيراد زراد وغياد .. فرحه لقيته وجواد
أيا لفقيره .. فاطمة حلي الباب الخبز جا .. وجا للأحباب

¹ - أنظر كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجذوب، شرح وتصنيف نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية، الجزائر، ب ت.

أطاح الليل .. وبين نباتوا ؟ عند خيرة لعشا وأنبتوا
راخنا جينالكم خلوا بيأنكم

[...]

القوال : لقمرة لالاة .. في غيامك ولي
لعابين الدارة: صاحبي راة يجي وسلuke ياربي
القوال: يا التسريح ذيالي
لعابين الدارة: طلغ للجبل .. ويا التسريح ذيالي

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 مسرحة وأدرمة التراث الأيرادي، 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 الأيرادي.

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.

المبحث الثاني البناء الركحي لأيرادية أهان

المطلب الأول:- أيرادية أهان بين توظيف الطراز المسرحي والآيرادي.
المطلب الثاني:- الآليات السينوغرافية في أيرادية أهان.

يعتبر راسم الحركة المسؤول المباشر عن تركيبية الشكل وحركة الأشياء، وهو يعتمد أساساً 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 أصلاً. وبالارتكاز على هذه الخصوصية يصبح في إمكان راسم الحركة تطوير كل العناصر الفنية مجتمعة لخدمة العرض.

صنع المهندس بخشي بن علي، راسم حركة أيرادية أهان عملاً فنياً، حيث وقف عند الدراسة الدقيقة لكل تفصيلاً ولكل حركة ولكل سكون ولكل كلمة ولكل صمت، وكان جهداً مبدولاً 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 فكرياً وحركة. وتظل الحركة الأيرادية أهم ما في هذا العمل الذي قدم من خلالها جهداً سيكولوجياً، حيث تخضع أجسام الممثلين إلى رسم أنيق للحركة الجسمانية وصدق أداء، يغرق الممثلين وفي انفعال متواصل على فضاء الركح.

المطلب الأول :- آيرادية أهان بين توظيف الطراز المسرحي والآيرادي:

أثر راسم الحركة أن يقدم أهان كما هي في تقسيمها الأدبي من استهلال 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 الشبهية 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 الشبهية 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 نص أهان على فضاء الركح، وإن عمد إلى ترجمة أحداثه إلى واقع فرجوي، كما وفق في رسم الشخصيات وتحريكها فوق الركح.

أولا:- توظيف الطراز المسرحي:

امتازت آيرادية أهان 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 . كوميدي أو الميلودراما.

1- طريقة "الFLASH باك" في أيرادية أهان:

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: عَيبَتِ وَعَيبَتِكَ مَعَايَا مَلِيَّتْ وَمَلِيَّتِي مَعَايَا
اللَّيْلِ وَالظَّلَامْ كَفَرْتِ بِخِدْمَةِ اتَّحْمَالِ وَعَيْشَةِ الْحَمَّالَةِ
أَهَانَ : بِشْيءٍ مِنَ الْحَنَانِ

ما أَنْظَنَشْ تَبْقَى عَلَى هَذَا الْحَالِ
أَخْرَجْ يَا الْعِيدِ اتَهْنِي وَاتَهْنِي أَمْعَاكَ أَهَانَ
فَكَرَّرْ فِي الْمَهْدِيِّ وَمَصِيرِ أَيَّامِهِ
العيد: يَقْبَلُ عَلَيْهَا وَبِلَهْجَةٍ وَاثِقَةٍ

قَرَّرْتُ نَخْرُجُ مَنْ سَجْنِ اتَّحْمَالِ
نَرُدُّ الْعَرَبَةَ لِلْمَجْدُوبِ وَنَحَقِّقُ حَلْمَ أَهَانَ
الحلم اللي يزيد مع المزيود الجديد .. مع المهدي
مع نجمة **أَهَانَ:**

العيد: لَازِمُ الْمَهْدِيِّ يَعِيشُ فَالشمس خارج الظلمة
أَهَانَ: لَازِمُ النَجْمَةِ تَعِيشُ فِي نُورِ النَّهَارِ وَنُورِ الرَّبِيعِ
العيد: الْحُبُّ اللَّيِّ اجْمَعْنَا يَا أَهَانَ أَقْوَى مِنَ الظلمة

وَلَمَّا رَبِي - إِنْشَاءَ اللَّهِ - يَرْزُقْنَا بِصَبِي

بَعِيدِ عَلَى حَيَاةِ التَّحْمَالِ

اهتدى راسم الحركة في إظهار سور القرية العالي على شكل خلفية تستعمل كستار خيال الظل، تدور فيها تقنية "الFLASH باك"، 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 كإحياء 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 تَوْنَزَةَ مَمْسُكَةً بِأَهَانَ فِي حَرَكَةِ الْوَلَادَةِ الْعَسِيرَةِ يَرْتَفِعُ أَلْمَهَا ...

3- صوت الصدى Play back:

استخدم المخرج في إبداع خلفية درامية شاعرية متعددة الألوان والضلال. كما استغل قدرات الممثلين الذين كانوا ينتقلون بشكل تواصل فوق الخشبة الركحية تقاطعا وتداخلا وتولوبا. ووفق كذلك في استخدام لغة الجسد التمثيلية التي يدعو إليها ستانيسلافسكي. وتحضر في آيرادية أهان بعض التقنيات المسرحية كالمسرح داخل المسرح وتكسير الجدار الرابع بالمفهوم البريختي، واستخدام مسرح القسوة كما عند أرتو، واستلهاهم 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 الأيرادية:

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 أبداع 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 وهمين 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.

2- فضاءات الحركة المرسومة الأيرادية:

ينقسم فضاء الحركة المرسومة إلى ثلاثة فضاءات: أولاً: فضاء النص الممكن، وثانياً فضاء التصور المحقق بواسطة النص الفعلي، وثالثاً: فضاء الركح المجسد بالحركة والحوار والمنظور.

تنقسم الأيرادية - عند دراستها- إلى جزئين مختلفين: الجزء الأدبي وهو الخاص بالتأليف وكتابة المسرحيات والحوار والحوادث. والجزء البنائي وهو الخاص ببناء الأيرادية وما يقدم فيها من مناظر وتمثيل ورسم للحركة. والمسرح الأيرادي مفتوح على فضائين:

أ - فضاء مساحات العرض على الطريقة الأيرادية أو الفضاء الأيرادي 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 الأيرادي إلى:

ب- الفضاء الضيق أو الداخلي أو فضاء "تدرت"، والذي يتمثل في مضايها أو أفنائها التي تقام فيها العروض واللوحات الأيرادية الحية، كمشهد سليمان فريدا والمشاهد التاريخية وخاصة مشهد سقوط اللبوءة ومشهد الولادة. كما يلقي 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 واقفاً. وحين يبدأ العرض يكون الممثلون منتشرين في المكان ثم يتجمعوا تدريجياً، ويتحرك بعضهم بين المشاهدين هامساً بأبيات أو بكلمات وإشارات سرية.

لم تكن العناية الموجهة إلى المعمار الفني الخالص في العرض الأيرادي، بل اتجه الاهتمام إلى أن يكون الإطار رحباً ومرناً، بحيث يستوعب الرقصات والأغنيات الشعبية التي يتعلق بها الجمهور، وهي استعراضات لتقاليد الناس في الأغاني والموسيقى والأزياء. لا شك أن كل مجتمع محكوم بظروف عصره الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤثر في صياغة عاداته وتقاليد وفنونه.

- الفضاء الشاسع أو الخارجي أو فضاء الساحة، ويتمثل فضاء الساحة في حمى الولي الصالح والساحات والشوارع والأزقة التي تعرف مجريات أيراد الخارجية، كمنظري الاستعداد والانطلاق ومشهد إشعال النار ومشهد لعلام ومشهد البصيلة... بحث تؤدي العروض الاحتفالية الأيرادية في الطرقات وأماكن التجمع السكاني، ويكون الممارسون كلهم من الذكور باستعمال الأفتعة وأصناف الشعر الطويلة من الصّوف المصبوغ أو الدّوم المنسوج والماكياج الذي يُعمل لبعض الشخصيات من قبيل الشياطين والقروود والمعز والأسود.

¹ - ما يسميه عبد الغفار مكاي: ملاعب التمثيل في كتابه: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1971، ص16.

ب - فضاء الركح المسرحي الإيطالي وقابلية مسرحة الأيرادية، أي البحث عن كل عناصر الدراما التي تجعل من النص الأيرادي مسرحا أو قابلا للمسرحة على الطريقة الأرسطوطيليسية.

يجب أن يستقي مفهوم الحركة المرسومة في المسرح الأيرادي - كذلك - أسسه من البنية المسرحية وقوانينها التي وضعها أرسطو وطورها فيما بعد مسرح الطريقة الإيطالية، والتي رسخت ما يعرف بالمسرح الدرامي.

لا يمكن بأية حال من الأحوال إنكار سحر المسرح وتقنياته على الأيرادية، إذ هي المعين الأول على إظهار أعماق الفن الأيرادي والجدية في الأداء التمثيلي، وهي التي قوت من الأيرادية وطورتها:

- من خلال قوة الغليان الدرامي التي تبعته في الممثل والجمهور معا.
- ومن خلال الإخصاب الذي تحتويه الأيراديات والثروة الفكرية التي تزخر بها.

أفادت تقنيات المسرح الأيرادية 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 الأيرادي في أهان:

تندرج أيرادية أهان 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.

ضمّن المخرج عرضه الدرامي مجموعة من الأشكال المسرحية الأيرادية 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 الأيرادي بمنطقة بني سنوس.

ينكشف المشهد المظلم عن خيمة في وسط المسرح. يفتح سحاب صغير في أسفل الخيمة ويظهر منه بالتدريج جسم أشبه ما يكون بالدمية سرعان ما يخرج بالكامل، يتحرك ويصرخ كالطفل الوليد، تظهر "أهان" يلي ذلك مخاض وولادة.

1- الأقتعة والتتكر في آيرادية أهان :

تمثل الأقتعة أقدم العناصر الأساسية في العروض الأيرادية. بل إنها تكاد تؤلف 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 تعبيراً موضوعياً لما وضع من أجله. ويعتبر القناع أو عملية التتكر فنا قائماً 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 الأقتعة والشعر الاصطناعي - يحرص على إبراز عواطف الشخصية الداخلية.

يهتم فن القناع بتتكير الوجه عن طريق التتكر وكذلك الرعاية بالصوت وتكبير الفم وتضخيم الأنف وتطويل الأذنين. وتعتمد القواعد الأساسية للتتكر على جزئيات الوجه - الذي كان دائماً 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 أودية البيئة، ويختار لنفسه قناعاً وثوباً مسرحياً 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 قناعاً على وجه ممثل، فإن هذا يعني أنه استبدل بوجه آخر تماماً، ثم الحدث نفسه الذي يصدره ويتصرف به الممثل على فضاء الركح، إنما يأتي من عمق قناع الشخصية. لذلك فإن التتكر أيضاً يؤثر فيه ويزيد من ضخامة وقع الحدث وتأثيره، فالقناع يعتبر أقصى درجات التعبير في المسرحية.

القناع الأيرادي نوعان :

- قناع وجه الممثل: إذ يعتبر وجه الممثل (بالمساحيق أو من دونها) قناعاً يستطيع الممثل رسمه في أي لحظة معينة من المسرحية عن طريق التحكم في بلاستيكا عضلات وجهه، وهو قناع حي.

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 شاكور، دار الفرابي، الطبعة الأولى، بيروت 1979، ص 197.

- قناع على وجه الممثل: يضع الممثل على وجهه قناعا مصنوعا لغاية التمثيل، وهو - في الحقيقة - قناع ميت، إلا أنه بفضل فنه يستطيع أن يحرك هذا القناع ويضعه في زاوية 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 - في زمن مضى - 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 آيرادية أهان 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 لا بد أن تكون مغرية، لأن العالم إذا عرض أمامنا بصورة غريبة، فإن هذا يدفعنا للعمل على تغييره»¹

2- الرقص في آيرادية أهان:

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 تنتبثق من المسرحية نفسها.

وظف المخرج الرقص الأيرادي من خلال حركة جسم الممثلين في المجال الإيقاعي، فكان بمثابة موسيقى للمشاعر.

ظهرت لغة الرقص في آيرادية أهان عندما يفقد الحوار قوته التعبيرية. كما يعتبر الرقص المسرحي امتداد فني للتعبير الذاتي الذي يتم من خلال الوضع الجسمي والإيماءة وارتقاء ليونة الجسد واللياقة البدنية الكلية الانكماش والتمدد.

إن العرض الجماعي في رقصة الربيع الأيرادية 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 بالقتنص، 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.

بأنواعه المختلفة الذي يعتبر وسيلة إيضاحية في تحقيق التفاهم. فهناك الرقص النابع من 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 استئزال 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 قرابه 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 تثنى عليها 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 أجل البقاء، وبذلك أصبح لكل قبيلة تقاليد 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 ليخلقوا في الأجواء الروحانية الصافية.

تشمل الآيرادية العديد من الرقصات داخل عروضها المسرحية. والسؤال المطروح هو كيفية تقديمها في إطارها الصحيح لاستكمال الشكل الاستعراضى للعمل. وكذلك يبرز تساؤل هام وهو كيفية تناول بعض المصممين للرقصات الشعبية داخل العروض المسرحية الآيرادية؟ فإلى جانب إبراز الجانب الاستعراضى، يجب أن لا يبتعد أصول تصميم الرقصات عن ما هو أصيل وحقيقى 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

توثق وتحفظ في كراسة الإخراج كأرشيف، وهنا تكمن أكبر المشاكل لأن البعض سيرجع إلى المحفوظ لاتخاذ نموذجاً أصيلاً وغير مزيف.

لا يكتفي مصمم الرقصات، في مجال الرقص الأيرادي، 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 أشكالاً إيمائية وحركية من خلال لغة الجسد كردود فعل لتحديات الطبيعة، وهذا يعتبر بحد ذاته خطوة أولى في مضمار الرقص. كما أن هنالك مشابهاً 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 خصوصاً عندما نلقي نظرة على حياة مجتمعات ما قبل التاريخ التي كانت تستمد قناعاتها 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 والحروب¹. كما يرى آخرون استعماله كطقس ثم كفن، ذلك أن الإنسان ميال بالفطرة إلى التعبير بالجسد والإيماء. وفي هذا الصدد، يتحدث عباس الجراري عن الرقص الأمازيغي قائلاً بأنه «يعتمد إيقاعات معينة يكاد في حركاته وحلقاته يقترب من المسرح، كما يقرن بصناعة الدمى والتمثيل واتخاذ الألقعة 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 التأزر، والإبقاء على العلاقات الاجتماعية.

يشخص الرقص عند "لاعابين الدارة" باعتماد صفتين متقابلتين وجها لوجه بحيث يقترب الصفتان بخطى وثيقة، وعلى إيقاع الدف. تتم الحركة جانبياً من اليمين نحو اليسار في إطار دائري مع ضرب بالرجل الواحدة على الأرض، وكل لاعب راقص يملك دفة 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 أن يكون بناء حركياً

1 - أنظر مثلاً: 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 وقضاياها، المرجع السابق، ص 174.

لفضاء سيكولوجي يسمح بعدم التردد أمام المتلقي الذي ينتظر الكلمة قبل كل شيء، وهنا تكمن أهمية الحركة.

تتمسك الأيرادية بالرقص لأنها تعتبره أداة فعالة في تحقيق الفعل الأيرادي. ومن ثم فقد غدا يمثل ركنا من أركان الفن الأيرادي، إلى جانب الدعاء والغناء والموسيقى.

وإلى جانب الرقص، تساهم الآلات النظرية بدورها في بلورة الخصائص الإيقاعية للأغاني الأيرادية. ويبدو ذلك جلبا من وفرة هذه الآلات التي تصاحب الإنشاد وحركات الرقص، كالطبلة والدف والبندير لدى لعابيين الدارة.

المطلب الثاني:- الآليات السينوغرافية في آيرادية أهان:

تتكئ الآليات السينوغرافية في آيرادية أهان على خلفية كبيرة تشخص بيئة 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 الأولى، 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.

أولاً:- 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 محركاً أشياء معدومة الحركة، ومتحولة من مظهر بصري أو دلالي إلى آخر. فقدرة العلامة المسرحية بصورة عامة، والعلامات السينوغرافية بخاصة، على 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 أهان 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 يسمى حركة لن يدل عليه عنصر آخر من عناصر العرض، أو أن نتنبأ بأن ما يعد ظاهرة سمعية لن يعهد به إلى ظاهرة بصرية، كتحويل 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 (عناصر حركي) كوظيفة للموقع الفضائي (عناصر تشكيلي).

لا يتكامل خطاب العرض المسرحي بالدلالة اللغوية فقط ، بل أصبح هناك تفاعل مع بقية العناصر المسرحية، وبين المتلقي الذي يتفاعل مع الحركية البصرية واللغوية، وأي عمل مسرحي يحتاج إلى حركة مسرحية تتسجم وتتفاعل مع الألوان والخطوط إلى جانب خيط إيقاع تنامي الحكمة.

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 يعتمد على المتلقي كدالة.

تجاوزت السينوغرافيا عنصر الديكور أو عناصر إيحائية أو مناظر جاثمة على صدر المسرح ، بل جعلت أحد عناصرها ، والمسرح الحديث تخلص 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 للأيرادية. وكان لتعاون راسم الحركة والسينوغرافي، الأثر الكبير في إنجاح هذا المؤلف الدرامي الأيرادي. فوجها اهتمامهما إلى بلورة نبرة العرض.

صمم السينوغرافي في الحركة الثانية من أيرادية أهان، مدخل القرية من خلال عجلات عربة و"عرش" الحاج- آج و" قبر" يرمز لموت العيد زوج أهان، 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 شاهدين 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 نقراً فيها معني آخر غير المعني الأساسي لكل منهما بمعزل عن الآخر. وجمع 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 بالمثل صورته الإنسانية، واحتلت السينوغرافيا دوراً متميزاً 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 مهرجان المسرح الرابع لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ، البحرين ، مايو 1995.

ثانياً:- آليات بناء الحالة في آيرادية أهان:

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 الركن، ولقد استطاع راسم الحركة أن يوظف الإضاءة توظيفاً تقنياً، 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 تأثيراً مسرحياً قوياً وساحراً.

ويلاحظ وجود تنوع في الإضاءة كاستخدام مثلاً الألوان الباردة الدالة على الحب والأمان والاستقرار والسعادة الروحية، والألوان الساخنة الدالة على الصراع. كما استخدم المخرج الإضاءة التمجيدية للتعبير عن موت العيد وندب أهان حظها من موسيقى جنازية.

2- الملابس:

تم تنفيذ الملابس التي صممتها الفنانة خالد ليلي¹ بحس مرهف وذوق رفيع. فجاءت الملابس في آيرادية أهان 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 أو في الديكور أو في 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 المختلفة². وتوجد قائمة ببعض التدايعات 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".

- والطمأنينة، له علاقة بالنماء والربيع.
- الأرجواني: مرتبط بالانفعال المتأجج أو الشغف أو الهوى، ملكي، مرتبط بالخطيئة، عميق، مؤسي أو باعث على الشعور بالآسي.
- الأبيض: ثلجي، نظيف، نقي، صريح، فاضل، عذري.
- الأسود: محزن، مرتبط بالموت والليل والظلمة، مشؤوم، منذر بسوء، وشيرير.

كما استخدمت الفنانة **خالد ليلي** 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 التفنن والتكر.

ويلاحظ أن هناك أنواعا من الوحدات اللباسية الأزياء المشتركة للعابيين 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 "لمقدم" والقوال وشيوخ القرية وتؤشر على تغلغل الإسلام في الناس.

3- الإيقاع:

جاء الإيقاع - الذي زادت سرعته في هذه الأيرادية - متفقا وحركتها العامة. فكانت أيرادية 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 الأيرادية 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 الأيرادي من خلال اهتمامه بالإيقاع التفصيلي لكل طور ولوحة الأيرادية.

ساهمت الموسيقى التي أعدت خصيصا لهذه الأيرادية 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 الأيرادي 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 لأموهم الصغيرة التي تعبر عن تطلع الطبقات الفقيرة. وفي المسرح البريختي تقع المسؤولية على الحوار في إلغاء الحائط الرابع، وينزل الحوار لمواجهة جمهور العامة و يتعامل معهم شريطة ألا يفقد قدرته الفنية.

² - تايروف ألكسندر ياكوفلافيتش، المرجع السابق، ص114.

إذا كانت الموسيقى تسير بمقاطعها نحو الهدف الرئيسي للأيرادية، فهي بلا شك مفيدة وموضوعية ولا يهم أبدا ما تحدثه من أصوات إنما المهم هو أن تحتل قوة الأحداث وتسير معها في اتجاه واحد يتمثل في تلك النغمة التي تتضمن الإيقاع.

يחס راسم الحركة أحيانا بنبض المسرحية واحتياجاتها إلى الموسيقى وتأثيراتها، وبضرورة الاستعانة بالموسيقى التي تحدث تأثيرا مطلوباً للعمل المسرحي. وكثيرا ما يفكر في التأثير الموسيقي فور قراءته للنص أو حسب ما تحتتمه منطقية الأحداث، كما أن بعض الأحداث تحتتم أيضا الاستعانة بمجموعة **لِعَابِين 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 كمرسحية، 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 للعرض¹ 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 يطراً على الأحداث.

ولهذا يجتمع دائما راسم الحركة مع واضع الموسيقى ويستمع 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 كمرسحية.

تعطي الموسيقى - إذ تحدد الزمن لكل ما يجري على فضاء الركب - 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، لا بد 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.

أمام أعين الجمهور. وعلى راسم الحركة - بعد ذلك - أن يقوم بعملية إدماج كلي أو جزئي بين العناصر المختلفة، حتى تصير وحدة واحدة متماسكة.

زواج المخرج بين الموسيقى الخلفية والموسيقى البشرية المباشرة، وربما يكون المخرج قد أضاف الطريقة الموسيقية الخلفية تقاديا لانقطاع التواصل بين الممثلين المغنيين.

4- التمثيل في آيرادية أهان:

تم التشخيص الفعلي لنشاط تصور العرض الأيرادي 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 تضي الحياة على العالم الخيالي.

احتوى التعبير الجسدي على خطابات متعددة، تظهر للجمهور - بشكل خاص - في كفاءة الممثل الجسدية، الذي أنتهج أسلوبا ظاهرا يبعد الحركة من العشوائية، بحيث حرص على استيعاب أوضاع الجسم وحركاته وإيماءاته، ليستشف موضوع الأيرادية.

استطاعت حركات جسد الممثلين أن تكشف حدث الأيرادية، وتظهر سمات الشخصية الخارجية والداخلية، بل وأن ترتب ظهورها بشكل منسق يلائم عناصر الموضوع ويتكيف معه¹. 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 المسعود** - الراعي الحقيقي والراعي المرشد إلى الخير- مدرسة في سلامة الأداء ووضوحه ودقته وفاعليته وصدوره من أغوار عميقة، وتجسيديا بارعا لإرادة الاستغلال والتعسف، ونموذجا بالغ الروعة حقا للراعي المتمرد بين مصالحه الخاصة وقيم الجماعة.

وعايشت الممثلة **أمينة بوقر** دورها حفظا ومرونة وملامح طيبة، وتميزت بطاقة تمثيلية ومرونة جسدية، وبملاح وجه تعبيرية وكتلة جسد متغيرة عند تشكيلات متطورة، كما امتازت بقدرة على التلوين الصوتي وتقمص الشخصيتين المختلفتين: **مولودة أهان البيضاء** و**مولودة أهان السوداء**، بطريقتها الطبيعية والمعقدة في الحركة وفي الحديث وأدائها المتغير للشخصيتين على اختلافها ولكل المواقف على تباينها، وتمتعت بمقدرة على الجمع بين الأداء والرقص والغناء. وتمكن **الثنائي طبال** و**بوقر** من تشكيل الوحدة التمثيلية

¹ - ومع ذلك، فإن التقليد المسرحي الكلاسيكي كان يعتبرها أداة بدائية تخدم الكلمة ويرفض اعتبارها تعبيراً مستقلاً يضمن بزوغ المعاني.

المتجانسة والمطلوبة في مثل هذا الدور، وما بذلته الممثلة للارتفاع إلى مستوى الدور، وما 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 خالد** **فضيل** راسخا متمكنا يقوده الوعي بأبعاد دوره، حيث قام بدور من الأدوار الكبيرة حقا، هو دور **القبائل** 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 فعاشته وأحيتها، وظهرت قدرة الممثلة على تلوين صوتها وعلى تشكيل حركتها، فملأت المسرح بالحياة وملأته بالحركة، فأوفت بكل احتياجات الدور.

كشفت الممثلة **بوسماحة محمد الأمين** المدعو **العز** في أدوار **المقنع** (الكلب والعيد وحوال) عن حضور مسرحي وطاقته 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 الأيرادية. أكدت الممثلة **لعربي فوزية** في دور **أهان** موهبتها بإعطاء دورها كل متطلباته فهما وأداء والتي ملأت العرض حركة وحياة وعرفت كيف تكون مركز إشعاع تمثيلي في العرض الأيرادي، 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 لعابن 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 أيرادية **أهان** 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

للأحداث وأجوائها، من خلال خلق منظومة جمالية تثير الذاكرة وتؤسس ركيزة مهمة من 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 المزوجة التاريخية ما بين 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 الطبقيّة وفي جوهر هذا الصراع (أَهَانٌ).

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 تزيينيا 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 يرق المخرج بسرد ذلك من خلال الكلمة وإنما عبر عن ذلك من خلال حركة اجتماعية تعاملت مع الأخشاب والحبال ومع أصوات الآلات الموسيقية الشعبية كالدق 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

يمثل النموذج الواقعي لروح الماضي وتمسكه بالبيئة بكل ما تمثله من قيمة حضارية يتجلى فيها الموروث الحضاري فالشخصية المفردة هي تعبير عن الجماعة ورغباتها من خلال التداخل في مرتببات 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 الأريستوطيليسي إذ كان عرضا تركيبيا احتفاليا بمعينات موروثية مركبة جماليا بمعنى أن الرقصة لم تكن فاصلا يغني الفعل الاحتفالي أو تستخدم لربط مشهدٍ بآخر أو لتهيئة مستلزمات معينة لم تكن لها مثل هذه الوظيفة التكميلية بل كانت توأصلا مع الحدث والفعل إلى الحد الذي دعا المخرج للاستغناء عن الحوار في مناسبات مختلفة من العرض مما أبعدته عن الخطاب السردي وجعل للموروثات الشعبية قابلية الاتصال والتواصل مع ذاكرة المتلقي وشكل منطلقا باتجاه الخلق والإبداع نحو تأسيس منظور مسرحي إيرادي يعتمد مكون الموروث في بنائه وجوهره.

الفصل الثاني آيرادية الخشبة المخفية

تعتبر أيرادية "الخشبة المخفية" من الأعمال الأيرادية التي قدمها مسرح "المخبر 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 وإخراجاً؟

¹ - تعد أيرادية الخشبة المخفية ثاني إنتاج يقوم به مسرح المخبر المشترك لولاية تلمسان، بعد مسرحية بني كلبون لعبد القادر ولد عبد الرحمان كافي.

المبحث الأول
البناء المسرحي في آيرادية الخشبة المخفية

وَمَنْ حَقِي أَنَا الْوَحِيدُ اللَّيِّ أَوْلَىٰ بِهَذَا الْمِيرَاثِ
حَتَّىٰ وَلَوْ كُنْتُ صَغِيرَكُمْ فِي السَّنِّ وَالتَّارِيخِ مُعَمَّرٌ بِالْأَمْثَلَةِ

يقع الحادث عند انقطاع التيار الكهربائي فجأة وللحظة واحدة، ولا يلبث أن يتكرر هذا في الأيرادية 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 جيبى، لتتواصل اللعبة على شكل رؤوس موضوعات وقضايا.

تبدأ الأيرادية فتضع الجمهور فجأة في قلبها، مسرح مفتوح على طريقة مسرح الحلقة العلوي.¹

تبدأ اللعبة حيث تتفق مجموعة المقنعين التي صعدت إلى فضاء الركح فيما بينها - في غياب المخرج - على ما يروق لهم من المشاهد التي شاهدها أو قرؤها...

يختار أحدهم مشهدا من مسرحية قيس وليلى والثاني من مسرحية عطيل باللغة العربية الفصحى والثالث مشهدا من الحياة الأيرادية وباللهجة المحلية .. وهكذا تقدم مجموعة من المشاهد المتنوعة التي يقطعها صراخ "المقدم" لإيقاف المهزلة التي تحدث من دون إرادة المخرج الغائب.

تسيطر على مجريات العرض الأيرادي في جميع لوحاته تعابير الكوريوغرافيا 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 أيراد أمقران، لكن الأسد لم يظهر في اللحظة الحاسمة. وبعد انتظار طويل تحت الأضواء الكاشفة، لا يظهر الأسد بطل الأيرادية، فتنقلب المواقف ويتوقف اللعب وتشمئز نفوس الممثلين، وتبدأ التخمينات عن غيابه:

النمر: يا سيد المخرج نبدأ ولا راك باغي تبيتنا هنا
الديب: اللعبة طويلة والليل طويل .. والبرد راه بدى يلىع
الديك: ولا راه رجع سبع أنتاع الصبح .. أرقد ونسى 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 المخرج 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 الحلقي.

يأمر المخرج الحصان بالانفراد وسط الخشبة. وعندما يتقدم الحصان يخلع القناع لتمثيل الدور الذي يريده منه المخرج:

الحصان: إنني أغرق في ماء دافئ .. إنه الدم .. دم الضحايا
يهطل الدم على وجهي .. أيدي ترتعش .. أيدي باردة
أصابعي تنكسر .. ذراعي تزداد طولاً .. وهذا الصوت الخشن
يفسد علي ليلي .. أين جسمي ؟ جسمي يتحول إلى ضفدعة ؟
إلى حشرة .. إنني أغرق في الندم والحسرة

يفزع المفتش فرحاً بهذه النتيجة، ظناً منه أنه اكتشف سر ظاهرة الاختفاء فيعقد مؤتمراً إعلامياً

المفتش: ها هي الحقيقة .. هذا هو الخشبة المخفية .. كنتُ عارفاً

سرعان ما تطفأ الأنوار ثم تضاء لنجد أن المفتش نفسه قد اختفى، ولكن مساعده يواصل البحث
بشمعة فوق الركح

المخرج: هذا المقطع مأخوذ من مسرحية إيرادية !
رأها في إطار التحضير وهذا الممثل بالذات !
ماشي خفاش الليل .. وما هوش مصاص الدم
لأنه أدى الدور تحت الأضواء الكاشفة القوية .. وما رتبكش !
والخشبة المخفية على حساب فهمتكم .. يخاف من الأضواء الكاشفة !
مساعد المفتش: النور .. الضو ! شعلنا الضو .. جيئو المصابيح
سيد المفتش .. سيد المفتش .. وبين راك؟ وبين راك؟

تؤكد إيرادية الخشبة المخفية موهبة المسرحي **علي عبدون** في التأليف والإخراج،
التي نالت حظاً وافراً من المساندة التمثيلية واللونية والموسيقية. وقد جاء بناؤها الدرامي
نموذجاً في بلوغ التعبير المسرحي والفني على السواء، باندماج حقيقي في حرارة الواقع.

وينم البناء الدرامي لهذه الأيرادية عن بساطة في تقديم الحلول وعلى الأخص في
تعاملها في حل العقدة وتنوير الخاتمة:

المراسل: شكورن طفى الضو؟ اليوم بالذات عطب عام ألا ؟
مقهى المجاور فيه الضو! المخرج قال تبعت الأحداث
وبين كان السبع اللي عينتو الجماعة؟ علاش ما ظهرش ؟
مات ؟ خجلان ؟ الفتاة ما داخلش في المجموعة ؟
السيد اللي هذالها الدور انتاعو .. علاه اليوم بالذات ؟
السيد اللي كان طايح هنا .. قالو عليه علامة الخشبة المخفية
والمخرج قال باللي مريض .. فيه المؤمنين
ما أنظنش .. السيد اللي قبضوه .. فقد الوغي
قالو جئت مطروحة فالكو ليس .. الأبواب كلها مغلقة
أنا بروحي منين جيت ؟ وعلاه جيت ؟ الأقتعة !! الخشبة المخفية !!
الضو !! أسي حمو راك بطيت .. أرواح أخويا بلا سؤال عليا
شعلونا الضو ..

فجأة تشعل الأنوار كلها، حتى في القاعة .. يصرخ المراسل.. ويضمن لعودة الأضواء
المراسل: شَحَالْ غاية .. شَحَالْ مُليحة الدنيا كي تكونْ ضَاوِيَهْ
الضَّوْ نَعْمَة .. بالنورْ كلْ شيء يبانْ يرْجَعْ واضِحْ .. سبحان الله
الجماعة: أَنْتَ عِنْدَكْ سُؤَالْ وأنا عِنْدِي سُؤَالْ
بينْ الحقيقة والخيالْ بِيَقِي هَايَمَ البَالْ
يندهش المراسل، ينظم وسط المجموعة ليحيي بدوره الجمهور يردد المقطع الغنائي مع المجموعة.
الجميع: شكرا على مشاركتكم في الخشبة المخفية.

يتمثل حل اللغز الأيرادي 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 الأيرادي بجميع تعقيداته وألغازه، إلى أن تتجلى الأضواء الفنية، ليدخل جميع الممثلين المشاركين في لعبة اللغز الأيرادي معلنين للجمهور مشاركتهم في المسرحية الخفية أو خشبة الخشبة المخفية الخفية.

هذه هي كلمة الأيرادية: 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.

ثانياً:- توظيف تقنيات تقسيم اللوحات الدرامية:

وظف البناء الدرامي في أيرادية "الخشبة المخفية" تقنيات التقسيم المسرحي من خلال لوحات فنية؛ تحرص صورها على إبراز جمال تكوين العرض الأيرادي، وكان هذا التصوير عبارة عن تجسيد فكرة المؤلف المخرج في كل لحظة من لحظات نقل تلك الصور على فضاء الركح.

تتكون أيرادية "الخشبة المخفية" من صورة استهلاكية قدم بها الكاتب شخصيات أيراديته 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 الاستهلاكية والصور الانتقالية والصور التوتيرية. 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 الاستهلاكية:

تحدث الصورة الاستهلاكية في بداية التقسيم الأول عندما تسير أفكار جميع الشخصيات في الاتجاه نفسه، وقبل أن تتبعث العقدة سواء مادية أو عقلية. كصور الحب وصور الجو والمحيط وصور العرض، مثال ذلك:

[..]

لمقدم: بَارَكَ اللهُ فِيكُمْ رَيْتُ مَا يَحْضُرُ الْمُخْرَجُ لَا رَيْبًا عِنْدَهُ حَاجَةٌ مَا سَمَحْتَلَوْشُ يَحْضُرُ
فِي الْمِيْعَادِ وَبِأَشْ مَا نَضِيْعُوشُ الْوَقْتُ نَبْدَاؤُ التَّدْرِيبَاتِ تَعْرِفُو بِاللِّي الْعَرُضُ قَرَّ بَابُ
وَمَا لِأَزْمَشُ نَسْتَهْزَاؤُ

الجوقة الموسيقية تعطي إشارة القبول بالموسيقى، المجموعة تبارك الفكرة
بَارَكَ بَارَكَ .. بَارَكَ اللهُ فِيكَ تَشْكُرُ.. تَشْكُرُ

لمقدم: إذن باسم الله

الكل يخرج .. وراء الستار .. أهزيج أيرادية
هذا العام الأول .. هذا العام التالي
الزواج ماشي ساهل .. والذهب عالي ياسر
أفاحة اللي في الجبل العالي .. أخوتي وبني عمي دهالي
راخنا جيناكم .. حلو بيبانكم

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 تتبعا. مثال ذلك:

[..]

المفتش: أبقى كما راك كل واحد في مكانه ريح أقطع النفس

القرد: يحيى المفتش

المفتش: يرد التحية وهو يخرج دفترا صغيرا من جيبه، يحدق في القرد شكور المسؤول هنا؟

القرد: المسؤول ما راهش هنا

المفتش: وهو يكتب واش راك ديرو

القرد: راخنا نتدربو على المسرحية

المفتش: يستمر في تدوين ملاحظاته وهو يرامق الأرنب..

في وسطكم وتحت هذا الأفتعة بالاك موجود

بولولو مصاص الدم بولولو خفاش الليل يقدر يتغير ويتقمص أي شخصية حيوان

والا إنسان وهذا اليوم بالذات جاتنا معلومات وعندنا إثبات باللي بولولو

موجود في هذا القاعة في وسط هذا الخشبة وبلا شك تحت هذا الأفتعة

الكواليس معمرة بالجثث وعليها علامة بولولو كان على علم باللي

اليوم باللي اليوم عندكم كرنفال وراه تسرسب في وسطكم ..

تنظمو لهية .. وأنت لهية .. أنتما لهية

ج- الصورة التوتيرية:

جاءت الصور التوتيرية في التقسيمات الوسطى والأخيرة حيث التجأ راسم الحركة إلى بناء اضطراري بالحركة ودرجة السرعة ووضعيات كشف كثيرة وإيقاع ذي طراز في بعض الأحيان. وازدادت الصورة التوتيرية 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: أشعل الضوْ أقطع النفسْ واقعدْ كما راكْ ما كانشْ أल्ली يتحرَكْ يا مؤل الضوْ
راكْ مَحْبوسْ اليومْ وربى كبيرْ
المساعد: ربما هذا هو بولولو يا المعلمْ
المفتش: بَلْعْ فَمَكْ أَنْتَ
يخرج الممثلون مصابيح من جيوبهم .. تحت حيرة واندهاش المفتش
المفتش: ينقلب نحو الأرنب لياشْ هذا المصابيحْ؟
الأرنب: نَحْتاجُوهم في الفرجة هذي تبَعِياتْ
المفتش: جيبْ هُنا.. جيبْ هُنا

يساعده أعوانه في جمع المصابيح.. يسقطون الأضواء في كل مكان في غير انتظام.. يتدخل المفتش لينظم الإنارة عن طريق هذه المصابيح..

المفتش: أَنْتَ ضَوِي في الوَسْطَ أَنْتَ لهيْه أَنْتَ هُنا وَأَنْتَ هُنا ..
أَنْتَ سَلْطَ الضوْ عَلَى الوُجوهْ
أَنْتَ حرَكْ الضوْ في الرَّجْلينْ يتحرك المفتش فوق الخشبة بالقرب من الممثلين
والتعرف عليهم واحدا واحدا.. يقف عند آخر موسيقي
المفتش: أَنْتَ ماشي قَلتْ لَكْ تجي تَعَيِّطْ في عَرْسْ بِنْتِي

ويكون هذا التقسيم في الأيراديات 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 الأيرادي، ويعتمد على القيمة الجمالية في تكوينات الصورة على طبيعة الأيرادية. 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

والمواكب، حيث أن أماكن الأهمية والمواضع والحركة تخضع في مثل هذه الأحوال للعادات والتقاليد والرتب والمكانة الدينية أو القومية.

2- الصور التكوينية والتدعيمية:

غذى الكاتب المخرج نصه المسرحي الأيرادي 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: رَاكُم فِي وَسْطِ الزَّحَامِ غَفَسْتُو عَلَى دَجَاةِ الْجِدَّةِ كَلْتُوْمَ الْوَحِيدَةِ
وَرَاهَا دَعَاتٌ عَلَيْكُمْ دَعْوَةُ الرِّيشِ فِي الْوَجْهِ
جروان: الدالية أنتاع الشيخ محمد تكسرت بسباب الغفار ولهذا هذا السنة ما ضناتش
واش هذا .. قلنا النظام ثم النظام حافظوا على أمانة جدوكم بالنظام
واللعب الجميل والنية الصافية

ب- الصورة التكوينية الهبوطية:

تحول الصورة التكوينية الهبوطية نقطة عليا في الشدة إلى نقطة أوطى 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: وَجَّهَ الضُّوْ هُنَا.. الضُّوْ هُنَا.. شَوْفْ لِلرَّقْبَةِ.. 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 اقلع القناع.. ضوي فيه يتقدم الكلب يخلع القناع وإذا به فتاة
يندهش الجميع لهذه المفاجئة

المفتش: امرأة.. وأنت واش جابك هنا؟ شوف لي توزيع الأدوار في الملصقة؟
المساعد: يراقب الكمبيوتر

ما كانش امرأة مذكورة في الملصقة مكتوب مجموعة من الممثلين
ما كانش ممثلات

المفتش: يصرخ في وجه المساعد عاود تأكد مليخ شوف لي في الملصقة؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر.. لا سيد المفتش ما شي مذكرة
المفتش: راك متأكد ماشي مذكرة .. مكتوب مجموعة من الممثلين
ما كانش ممثلة من بينهم

للمرأة... فهمني الحضور واش من مكتوب قاسك هنا؟ انتقام؟ قصة حب؟
مرسولة من عند المخرج؟ قلعي عليا هذا اللباس أنتاع القطوطة

ج- الصورة التكوينية التوقعية:

تحتوي الصورة التكوينية التوقعية (هي تلك اللوحات التي تطول) على عدد من الإرتقاعات 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 إتفات 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 للأيرادية، 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 المقطع مأخوذ من مسرحية أيرادية!! رآها في إطار التحضير
وهذا الممثل بالذات!! ماشي خفاش الليل وما هوش مصاص الدم لأنه
أدى الدور تحت الأضواء الكاشفة القوية
وما رتبكش وبولولو على حساب فهامتك يخاف من الأضواء الكاشفة

مساعد المفتش: النور الضو شعنا الضو جيبو المصاييح سيد المفتش ..
سيد المفتش وبين 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 .. المعلم من فضلك
يقف الكل ويندهش لهذا الحضور المفاجئ
المتفرج: أخوكم مراسل من جريدة " البارح " حبيت نطرح عليه أسئلة
حول هذا القضية

مساعد المفتش: شكون أنت؟ منين دخلت؟ واش من قضية؟
المراسل: بخصوص هذه القضية راني تبعت كل الأحداث بغيت نستفسر
في بعض التفاصيل في الحقيقة أنا ما كان ما دخلني في الأمر
وما هوش من الصلاحيات أنتاعي لكن!

مساعد المفتش: القضية أنت يتسمى راك جاي ما رانيش عارف منين تدخلني
في وظيفتي إذن! في الأمور اللي بعيدة عليك

المراسل: أنظن ما فهامتنيش
مساعد المفتش: فهمتك القضية تهمني أنا أما المسرحية والفرجة
تهم المخرج وأنت بما أنك حبيت
تتفرج المسرحية نخليك مع أهل المسرح .. ناقش تكلم

يخرج مساعد المفتش وأعاون الشرطة والمقبوض عليه محمولاً.. فأقدا الوعي تبقى المجموعة
المسرحية والمتفرج (المراسل) في الظلام .. يوقدون " المشعلات" بينما يشعل المراسل شمعة.

المخرج: في هذا الساعة نرتاح من التدريبات ومن هذا الأحداث المفاجئة
ومن بعد نرجعك

يخرج المخرج والجماعة في جو أخوي .. إلى وراء الستار ويبقى المراسل لوحده وبشمعته.. يرتاح
قليلا بمفرده .. يتساءل ويهين 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، ذنب، ثعلب، خروف، معزة، حمار، أرنب، دجاجة، ديك .. ينشطون الخشبة
أو الساحة بالأغاني والرقص والألعاب البهلوانية والشعر والأغاني الأيراديين.

لمقدم: الله يعطينا عام خير

المسمع: الله يعطينا عام خير

المجموعة: آمين

لمقدم: الله يرْحمنا ويرْحم موتانا

المسمع: الله يرْحمنا ويرْحم موتانا

المجموعة: آمين

وتنقسم الصور التدعيمية إلى صورة التدعيمية للإطار الخلفي والصورة التدعيمية
للعمل الرئيسي و الصورة التدعيمية السيكلوجية. تحمل الصورة التدعيمية للإطار الخلفي
في هذه اللوحات الصفات المحلية - الزمان والمكان - والحوار والحوادث المركزة وهي
الخيوط الرئيسي لقصة الأيرادية، ومثال على ذلك الإطار الخلفي في اللوحة الثالثة: مثال
ذلك:

[..]

الجماعة في أشق مراحل التدريب... تتدخل بسرعة خاطفة فرقة من الشرطة، من ضمنها شرطيان بالبذلة الرسمية، ومساعد مدني قصير القامة وضابط مدني طويل القامة... ينظمون الجو العام بطريقة قوية وسريعة، يقطعها دخول رجال الشرطة...

المفتش: أبقى كما راك كل واحد في مكانه ريح أقطع النفس

القرد: يحي المفتش

المفتش: يرد التحية وهو يخرج دفترًا صغيرًا من جيبه، يحدق في القرد

شكون المسؤول هنا؟

القرد: المسؤول ما راهش هنا

المفتش: وهو يكتب واش راكم ديرو

القرد: رَحنا نتدربو على المسرحية

تحتوي الصورة التذعيمية للعمل الرئيسي هذه اللوحات على الحوادث الرئيسية في الأيرادية 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

قبل ما تجي هنا لهذا المكان وبين كنت واش كنت تدير؟ قيساش دخلت؟ ومَع

مَنْ كنت؟

لمقدم: كنت في القهوة نستنى في الجماعة ودخلنا كلنا على الساعة الثانية بالضبط

المفتش: لو كان جيت أنت في مكاني في من تشك؟

لمقدم: ما عندي شك حتى في واحد في هذا الجماعة

المفتش: شكون ألي عندك معاه حكة وشكون ألي تگرهه وشكون ألي تبغيه

لمقدم: أعوذ بالله من الكراهية أنا لا أكره أحدا سيدي بل أحبهم جميعا

المفتش: شوف مليخ مليخ وقل الحق ما تكره حتى واحد؟ ما خرج خد؟

لا مَن هنا ولا مَن هناك؟ من الوقت اللي دخلتو؟

لمقدم: من غير وحد الخمس دقائق الوقت اللي خرجنا وراء الستار باه نهينئو نفسنا

المفتش: شفت.. خمس دقائق كافيه باش بولولو يقضي على زوج أرواح

وشكون هما ألي غابو عندك خمس دقائق

لمقدم: الكل

المفتش: كيفاه الكل؟ أنعميت؟ دُخت؟

لمقدم: حاشاك وحشا قدرك دخلت لبيت الراحة

المفتش: إذن أنت واحد من المتهمين

ألقوا 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:

الممثل: إني أغرق في ماء دافئ إنه الدم، دم الضحايا يهطل الدم على وجهي
أيدي ترتعش أيدي باردة أصابعي تتكسر دراعي تزداد طولاً
وهذا الصوت الخشن يفسد علي ليلي أين جسمي؟
جسمي يتحول إلى ضفدعة؟ إلى حشرة إني أغرق في الندم والحسرة

المطلب الثاني- : تجليات تقنية المسرح داخل المسرح:

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 يؤكد الكاتب على أنها مفاتيح تساعد على الاندماج في اللعبة الدرامية.

أولاً:- 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: كل شيء جاهز نقدر ونديو
يتقدم ممثل وهو 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: غلى نبي صلي

المجموعة: صلي

لمقدم: واللي ما يصلي.. يروح يولي

المجموعة: يولي

لمقدم: بارك الله فيكم.. ريت ما يحضر المخرج
لا ربما عنده حاجة ما سمحتلوش يحضر في الميعاد
وباش ما نضيّعوش الوقت .. نبدأو التدريبات
تعرفو باللي العرض قرب وما لازم نستهبزو

ثانياً:- الاستهلال:

النمر: يا جماعة نبدأو ولا نباتو هنا
الديب: اللعبة طويلة والليل طويل .. والبرد راه بدى يليغ
الديك: ولا راه رجع سبع أنتاع الصخ .. أرقذ ونسى المسرحية
الثعلب: ربما هذا المرة يجينا من الخارج والطيارة راها متأخرة .. كما غوايها
يتدخل لمقدم

لمقدم: صلوا على النبي

الديك: صلي عليه وسلم

الثعلب: بصخ ما تنساش روحك

أنت راک مُقدم في لفرجة، ما راکش مرسم غلينا مُساعد مُخرج
قابل تُوّر انتاعك ولا روح جيب هذا السبع اللي راه حشمان
غلى كل حال نريخ نشعل سيجارة
ربما السيد اللي عيناتو الجماعة الكبيرة يأدي دور الأسد عنده

الديك:

حاجة هو كذلك .. ما قدرشُ يجي .. رَحْنَا قَاعِدِينَ نَحْرَفُو
من دون أن يشعر الجميع، يتسلل القرد إلى المنصة
القرد: إذا سُمِحْتُ أنا غادي نَأْدِي دَوْرَ السَّبْعِ

ثالثاً:- القناع:

المفتش: وهو يكتب

واش رَاكَمْ دِيرُو ؟

القرد: رَحْنَا نَتَدْرَبُو عَلَي الْمَسْرَحِيَّةِ
المفتش: يستمر في تدوين ملاحظ وهو يرامق الأرنب
في وَسْطِكُمْ وَتَحْتُ هَذَا الْأَقْنَعَةَ
بالاك مَوْجُودُ الْخَشْبَةِ الْمَخْفِيَّةِ

رابعاً:- 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: حَبَسْ .. قَدَمْ نَفْسُكْ .. وَاسْتَنِي حَتَّى نَسْأَلُوكْ

المسرح عمل سياسي وثوري .. أَنْتَ قَاعٌ مَشِيئٌ بَعِيدٌ

أَنْتَ تَعْدِيئُ الْحُدُودَ الْمَسْمُوحَ بِهَا .. فِي حُرِيَّةِ التَّعْبِيرِ

أَنْتَ مَتَقَمِّصٌ شَخْصِيَّةَ حِمَارٍ .. لَكِنْ يَتَعَيَّنُ لِي فَيْكْ

رِيحَةَ التَّشْوِيْشِ وَالسِّيَاسَةِ .. أَنْتَ قَدَمْ نَفْسُكْ بَعْدَ وَمَا تَقْلَقْنِيْشْ

خامساً:- توزيع الأدوار:

يتجه المفتش نحو المجموعة، يقترب ليشتم رائحة كل واحد منهم .. يدور مرتين حول الكلب .. كان قريبا من الدليل

المساعد: أَنْتَ الْكَلْبُ اقْلَعِ الْقِنَاعَ .. ضَوِّي فِيهِ

يتقدم الكلب يخلع القناع وإذا به فتاة ...

يندهش الجميع لهذه المفاجئة...

المفتش: امْرَأَةٌ .. وَأَنْتِ وَاشْ جَابِكِ هُنَا ؟

شوف لي توزيع الأدوار في الملصقة؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر

ما كانشْ امْرَأَةٌ مذكورة في الملصقة

مكتوبٌ مجموعة من الممثلين

ما كانشْ ممثلاتٌ

المفتش: يصرخ في وجه المساعد

عاودُ تَأَكِّدُ مَلِيْحُ شَوْفْ لِي فِي الْمَلْصَقَةِ؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر للمرة الثانية

لا سيدُ المفتش ما شي مذكورة

المفتش:

راك متأكد ماشي مذكورة..
مكتوب مجموعة من الممثلين .. ما كانش ممثلة من بينهم

للمرأة

فهمي الحضور .. واش من مكتوب قاسك هنا؟
انتقام؟ قصة حب؟ مرسولة من عند المخرج؟
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
عمرى 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
ولكى أتم 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 ورغبتني
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 المقطع مأخوذ .. من مسرحية إيرادية ! رآها في إطار التحضير
الجميع: شكرا على مشاركتكم في الخشبة المخفية

المبحث الثاني المقومات الأيرادية الأصلية في الخشبة المخفية

المطلب الأول:- الشخصيات الأيرادية.
المطلب الثاني:- الأغاني الأيرادية.

وظف الكاتب المخرج المقومات الأيرادية التالية:

المطلب الأول:- الشخصيات الأيرادية:

وتتجسد في "لمقدم" والمجموعة أو لعابيين الدارة، والمسمع، والمهرج لبليش، وجروان، المقنعون: (حيث وظف الكاتب حيوانات مختلفة، النمر والذئب والديك والثعلب والقرد والقط والحمار والأرنب)، أيراد أمزيان أو الأسود الصغرى، أيراد أمقران، اللبوءة. وأضاف المؤلف شخصيات مسرحية أيرادية أخرى تتمثل في: الموسيقي، مفتش الشرطة، مساعد المفتش، المخرج، الممثل، المراسل الصحفي...

تنقسم شخصيات أيرادية " 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. وكان علي عبدون من خلال هذه المسرحية يتقدم ضمناً بمشروع - ينتظر المثقفين عموماً 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 والترثرة الكلامية. وقد استطاع علي عبدون أن يعبر عن فساد الإعلام من خلال الحوار الذي دار بين الصحفي ومساعد المفتش:

المخرج: أسي محمد .. المعلم من فضلك

يقف الكل ويندهش لهذا الحضور المفاجئ

المتفرج: أخوكم مراسل من جريدة " البارح "

حببتَ نطرحُ عليه أسئلة حولَ هذا القضية

مساعد المفتش: شكور أنت ؟ منين دخلت ؟ واش من قضية؟

المراسل: بخصوص هذه القضية راني تبعت كل الأحداث

بغيت نستفسر في بعض التفاصيل

في الحقيقة أنا ما كان ما دخلني في الأمر

وما هوش من الصلاحيات أنتاعي لكن!

مساعد المفتش: القضية أنتَ يتسمى رَاكُ جاي ما رَانِيشُ عارفَ مُنِينُ
تَدْخُلي في وظيفتي إذن !
في الأمورُ اللي بُعيدة عليكُ

المراسل: أنظُرْ ما فهامتنيشُ

مساعد المفتش: فهمتكُ القضية تهمني أنا أما المسرحية
والفرجة تهْمُ المخرجُ وأنتَ بما أنكُ حَبِيتُ
تتفرجُ المسرحية نخليكُ مع أهلُ المسرح .. ناقشْ تكلم

[..]

المخرج: في هذا الساعة نرتاحُ منُ التدرّياتُ
ومن هذا الأحداثُ المفاجئةُ ومنُ بَعْدُ نرجعلكُ

[..]

المراسل: شكورُ طفى الضوّ؟ اليومُ بالذاتُ عطبُ عامُ الأ ؟
المقهى المُجاور فيه الضوّ!!
المخرجُ قال تبعتُ الأحداثُ ويُنُ كان السَّبْعُ اللي عَيّنتو الجماعة؟
علاشُ ما ظهرشُ
ماتُ ؟ خجلانُ ؟ الفتاة ما داخلشُ في المجموعة ؟

السَيِّدُ اللي هُدالها الدورُ انتاعو
عَلاه اليومُ بالذاتُ ؟ السَيِّدُ اللي كان طايحُ هُنا
قالو غَليه علامة بولولو والمُخرجُ
قال باللي مريضُ فيه المُؤمنينُ
ما أنظنشُ السَيِّدُ اللي قَبَضوه فَقَدُ الوَعْيُ قالو جِثثُ
مَطْرُوحَة فالكواليسُ الأبوابُ كلها مَعْلُوقَة

تنطفئُ الشمعة .. قليلا

أنا بروحي مُنِينُ جِيتُ ؟ وعَلاه جِيتُ ؟
الأقنعة بولولو الضوّ أُسي حَمُو رَاكُ بُطِيتُ
أرواحُ أُخويا بلا سُؤالُ عَليا شعلونا الضوّ

فجأة تشعلُ الأنوار كلها.. حتى في القاعة يصرخُ المراسل .. ويطمنن لعودة الأضواء

المراسل: شَحَالُ غاية شَحَالُ مَليحة ا

لدينا كي تكونُ ضَاوِيَه الضوّ نَعْمَة

بالنورُ كلُ شيء يبانُ يَرْجَعُ واضحُ سبحانُ الله

أما المجموعة الثانية في هذه الفئَة فيمثلها دراغولا مصاص الدماء، فهذه المجموعة صورة لفئَة
تلهث وراء الماديات وملذات الحياة بكل أصنافها غير أبهة للقيم والمبادئ النبيلة، إنها نموذج
الخنوع للمغريات مهما كان الثمن:

دراغولا :
إني أغرق في ماء دافئ إنه الدم، دم الضحايا يهطل الدم على وجهي
أيدي ترتعش أيدي باردة أصابعي تتكسر
دراعي تزداد طولاً وهذا الصوت الخشن يفسد علي ليلي
أين جسمي ؟ جسمي يتحول إلى ضفدعة ؟
إلى حشرة إني أغرق في الندم والحسرة

الفئة الثالثة: ويمثلها أفراد عائلة الأيرادية "المقدم" 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 نبدأو ولا نباتو هنا
الديب: اللعبة طويلة والليل طويل .. والبرد راه بدى يليغ
الديك: ولا راه رجع سبع أنتاع الصخ .. أرقذ ونسى المسرحية
الثعلب: ربما هذا المرة يجينا من الخارج والطيارة
راها متأخرة .. كما عوايها

يتدخل لمقدم

لمقدم: صلوا على النبي
الديك: صلى عليه وسلم
الثعلب: بصخ ما تنساش روك أنت راك مقدم في لفرجة
ما راكش مرسم علينا مساعد مخرج .. قابل دور انتاعك
ولا روح جيب هذا السبع اللي راه حشمان
على كل حال نريخ نشعل سيجارة
الديك: ربما السيد اللي عيناتو الجماعة الكبيرة
يأدي دور الأسد عنده حاجة هو كذلك
ما قدرش يجي رحنا قاعدين نخرفو

[..]

القرد: إذا سُمحت أنا غادي نأدي دور السبع غير باه نخرجوا من هذا المازق
والنقدموا في العمل انتاعنا يرجع لمقدم إلى مكانه فوق المنصة
القط: من هكذا ! القط هو اللي أقرب الحيوانات للأسد
راهم من نفس العائلة

الجمار: يتدخل الجمار بعد حركة ظاهرة
القط.. نعم أقرب الحيوانات ومن العائلة لكن المسألة!
مسألة قامة طول وصوت

وزيد بزيادة الجمار عمركم ولا عطيتوه فرصة
يقع انقطاع التيار الكهربائي .. يختفي الديك والنمر
لمقدم: ما عليناش أسيدي نجربوا كل واحد فيكم نبديو بالديك
الديك وبين راك ؟

القرد: نقطع أخبر الديك والنمر كي انقطع الضو

الحمار: خَرَجُوا مِنْ اللَّعْبَةِ كَانُوا عَارِفِينَ وَمَتِّقِينَ بِاللِّي
مَا كَائِنٌ غَيْرُ دَاتِكُمْ اللَّي يَقْدَرُ
على هذا المهمة على خاطر من ناحية الصوت ما نهذروش
ومن ناحية أخرى، أنا قريب له في لهبال وفي النيبان
ونظن بللي المشكلة الأساسية في الدور
هي الناب

[..]

الأسد الصغير: أحم.. أحم.. أحم.. ع .. ع .. ع ...
واش ما عمَرنا لُكْمَش عِينِكُمْ
ولا حقَرَتونا على القامة والطول أنا ولذُه
أنا الأقرب منه عرقا ودما وصفة
ومن حقي أنا الوحيذ اللي أولى بهذا الميراث
حتى ولو كنت صغيركم في السن
والتاريخ مُعمَر بالأمثلة يتدخل أحد الموسيقيين بصوت مرتفع وبالإشارة المعهودة التي
يحترمونها كلهم، يتقدم إلى المنصة...

المطلب الثاني:- الأغاني الأيرادية:

حافظ راسم الحركة بنجاح على توظيف الأغاني الأيرادية، وعلى الأدعية الجوهرية التي تمثل روح الأيرادية نفسها.

أولاً:- الأغاني الأيرادية:

- هذا العام الأول هذا العام التالي الزواج مآشي ساهل والذهب غالي ياسر
- أفتاحة اللي في الجبل العالي أخوتي وبني عمي دوالي
- راخنا جيناكم حلو بيبانكم
- يا لقمرة لالة في غيامك ولي

ثانياً:- الأغاني التراثية:

- أغنية « هلا لا .. لالا » لعبد القادر علولة عن مسرحية الأجواد.
- أغنية « بَارَك .. بَارَك بَارَك الله فيك » من أنشطة الكشافة الإسلامية الجزائرية.
- أغنية « يا نو صُبي صُبي ما تصُبيش عليا » من التراث الجزائري

ثالثاً:- الأدعية الأيرادية:

- دعاء عام الخير
- دعاء الرحمات
- دعاء الشفاء
- دعاء عودة الغريب

رابعاً:- النصائح الأيرادية السنوية:

- التذكير بالاحتفال بالمولود الجديد
- الاحترام (احترام العادة، احترام ذكرى الأجداد)
- الامتثال للنظام
- احترام قواعد اللعبة الاحتفالية

خامساً:- رقصة الولادة:

تمت رقصة الولادة من خلال الحفاظ على الطابع الخام لرسم رقصة الولادة من خلال الرقص الأيرادي الحقيقي.

سادساً:- الإخلال المقصود بالمقومات الأيرادية:

أخلى الكاتب بقاعدة صراع المقنعين على دور أيراد أمقران في العرض الأيرادي، لضرورة التأليف، ولكون أحداث الأيرادية بوصفها مسرحاً داخل مسرح، تتطلب غياب البطل والمخرج معا.

المطلب الثالث: آيرادية "الخشبة المخفية" وكسر الإيهام التمثيلي:

تستند آيرادية "الخشبة المخفية" إلى نظرية المسرح داخل المسرح؛ لأن المؤلف المخرج يحاول أن يمثل الواقع درامياً عبر تشخيص ما يجري من صراعات وتطاحنات.

أولاً :- كسر الحائط الرابع:

تطورت في السنين الماضية العلاقة بين الركح وقاعة الجمهور. كان الركح قبل ذلك يتجاهل وجود الجمهور كلية. وأقيم بين الممثلين والجمهور حائطاً وهمياً سمي بالحائط الرابع، ورسمت إضاءة مقدمة المسرح حدوده. فالممثل يؤدي دوره وكأنه لا يشعر بوجود الجمهور كلية.

تجاوز المسرح هذه المرحلة بفناتين عمدوا إلى نسف هذا الحائط الرابع وتحرير القاعة بين الممثل وجمهوره. وأصبح الممثل البريختي يمثل للجمهور، وأصبح بذلك حضور الجمهور جزءاً أساسياً 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 المتقمصّة. 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 تقمصاً ومعايشة. كما يقوم العرض الآيرادي على تكسير الجدار الرابع، وتحقيق الانسجام المتكامل والمتراكم فنياً، وتوظيف السينوغرافيا بطريقة رائعة تعتمد على التفكير 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، ابتداءً من أروين بسكاتور ووصولاً 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 التعليمية¹.

¹ - يوهن 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

أما الوضوح الفني الذي ندركه تماما هو كسر الحائط الرابع 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.

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 بيرانديللو، 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 الأيرادية الكبرى للقدر الأكبر من النص المكتوب، والاعتماد في أجزاء أخرى على الإضافات الإخراجية.

تفترض الأيرادية الشاملة في الممثل إمكانات متعددة في أداء ورقص وغناء. وهذا ما سارت عليه المجموعات المتتالية المكونة لعناصر العرض الأيرادي والإحساس بالأداء الجماعي في موازنتهم بين الأداء والرقص والغناء، والأداء الفردي وما يديه من قدرة على التشكيل الأيرادي 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.

واستثمر راسم الحركة الألحان التي وضعها الموسيقي مجاهري بن عمر والتي تحمل الطابع المحلي وما تخفق به من إحساس غني بالبيئة السنوسية، استثماراً جعلها في خدمة العرض وإن تميزت الموسيقى بتطوير الحدث والكشف عن إحياءات النص.

يحضر هاجس الزمن المسرحي في مسرحية "الخشبة المخفية" بشكل مثير وملفت للنظر، كما يبدو من خلال لعبة المسرح داخل المسرح. فهذه الأيرادية 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 الأيرادية أكتفي بنموذج يمثل "الليل" على سبيل الإشارة فقط:

النمر: يا جماعة نبدأ ولا نباتو هنا
الديب: اللعبة طويلة والليل طويل .. والبرد راه بدى يليغ
الديك: ولا راه رجع سبع أنتاع الصبح .. أرقد ونسى المسرحية

[..]

المفتش: يستمر في تدوين ملاحظاته وهو يرامق الأرنب،
في وسطكم وتحت هذا الأفتنة بالاك موجود
بولولو مصاص الدم بولولو خفاش الليل يقدر يتغير
ويتقمص أي شخصية حيوان وال انسان وهذا اليوم بالذات
جاتنا معلومات وعندنا إثبات باللي بولولو موجود في هذا القاعة
في وسط هذا الخشبة.. وبلا شك تحت هذا الأفتنة
الكواليس معمره بالجثث وعليها علامة بولولو
كان على علم باللي اليوم باللي اليوم عندكم كرنفال
وراه تسرّسب في وسطكم تنظمو لهيه .. وأنت لهيه .. أنتما لهيه

يخرج الممثلون مصابيح من جيوبهم .. تحت حيرة واندھاش المفتش

المفتش: ينقلب نحو الأرنب لياش¹ هذا المصابيح؟
الأرنب: نحتاجوهم في الفرجة هذي تبعايات
المفتش: جيب هنا.. جيب هنا

يساعده أعوانه في جمع المصابيح.. يسقطون الأضواء في كل مكان في غير انتظام.. يتدخل المفتش لينظم الإنارة عن طريق هذه المصابيح

المفتش: أنت ضوي في الوسط أنت لهيه أنت هنا وأنت هنا ..
أنت سلط الضو على الوجوه
أنت حرّك الضو في الرّجلين

¹ - لماذا ؟

ويحضر الزمن الأيرادي كمقوم من مقومات العمل المسرحي نفسه:

لمقدم: **اليوم يوم عيد¹ يتلقى فيه السادة والعبيد
يتلقى فيه العظم واللحم واللي قلبو حديد
المجموعة: يتلقى فيه الظفر مع الصديد
لمقدم: هذا عام جديد جايب معاه الخير والمزيد
المجموعة: جينا بينا باللي فينا نفرحو للمزيد الجديد
راحنا جيناكم حلو ببيانكم**

إشارة الوقوف من طرف لمقدم

لمقدم: يا جماعة كما جرات العادة كلفونا أهل الدشرة

باش نحتافلو بالمزيد الجديد
نشرفو لبلاد أمام الأولياء والصالحين وبشهادة أطفال المدينة
شيوخ البلاد رسلونا صحيفة يبلغونا فيها باحترام النظام العام
الغلطات اللي صرات العام اللي فات ما خصهاش تتكرر
لهذا لازم تحافظو على السرية التامة للشخصيات
والأزواج اللي راكم 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 أيراد.

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
ورغبتني مسؤولية المغامرة وسمح لي خوض هذه التجربة ..
علما بأن كل أدوارها الأساسية مقنعة
ويكمن سرها في الحفاظ على السرية زيادة على ذلك ..
فأمّنتي هي معرفة المسرح كمارسة وليس عبر الكتب
النظريات والتجارب الإنسانية.

كما استعملت الأيرادية الميم أو الحوار الصامت إلى جانب الكوريغرافيا الجسدية
وتوظيف الحكم والأمثال والأغاني الريفية والأشكال الفطرية المسرحية الموروثة:

المجموعة: غناء هادئ ومرح

يا نو صُبي صُبي ما تصبّيش عليا
حتى يُجي حمو خويا ويغطيني بالزرّبية
والسبع راقد يشخر أرقد وانسى المسرحية
ولمقدم بدي يذكر بجاه النبي والأولياء
من عند الديب سمع خبر قاس البندير قاس النية
يا ربي بنا تستر حتى يجي حمو خويا

يتشكل نص أيرادية "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** الشخصية 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

والقصص التي تنتمي للتراث السابق لنهضة المسرح هناك، وعصر النهضة الأوروبية استخدم أيضا نفس هذه القصص التراثية وقصص التاريخ والأساطير.

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 أو من 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 أبدأ للتراث أريد أن أوقف في وجدان الجزائري الإحساس بالبعد التاريخي ليفكر من خلال خبرة التاريخ وينفعل من خلال إحساسه بالثوابت التاريخية، فأنا أرى ضرورة أن يساعد المسرح الأيرادي في شحذ الإحساس بالبعد التاريخي للشخصية الجزائرية.»¹

المسرحي **علي عبدون** واحد من أبرز الرواد على ساحة الإبداع الأيرادي، أوقف تجربته وجهده الإبداعي على مجال التأليف المسرحي ورسم الحركة، فساهم في تأسيس مسرح أيرادي يستلهم أصوله وقواعده من التراث السنوسي ويحمل ملامح الهوية الجزائرية الأصيلة، وتجربته التأسيسية للمسرح الأيرادي «تجربة منشعبة متقلبة حاملة في طياتها بعض الإجابات والحقائق هامة لأنها فعلا تأسيسيها 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 الأيرادية، 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 بعاملتي 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 تحدته الكتابة[.]. ومن هنا فإن الكتابة لا ترضى أن تكون مادة للقراءة فحسب إنما هي إسهام في التغيير.

¹ - علي عبدون، كراريس الأقتعة الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية 2003 ، ص03.

² - - علي عبدون، المرجع السابق.

ولكن **عبدون** لا يلقي عبء التغيير كاملا عليها لأنها في أفضل أحوالها فقط، في إنضاج الشروط الموضوعية للتغيير. وكما ينظر إلى الكتابة فإنه ينظر إلى المادة التراثية فلا يتخذ منها قلعة يتحصن فيها بدافع الغرور الشوفيني دون فرز لما فيها من أخطاء واضطهاد.

وعليه، إن أيرادية " 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 الأيرادية كذلك باحترافية ممثليها وقدرتهما الهائلة على تطويع الخشبة لصالح الدلالة والمقصدية واستثمار التواصل الحركي أحسن استثمار.

خاتمة

يتجسد في الإبداع الفني الأيرادي نوع من المسرح القائم على فن العرض الشامل، وتتجسد فيه عناصر التمثيل والممارسة والمحاكاة المسرحية إلى درجة الاحترافية. وهو يعيش بنية 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 نابغة من قوة استمرارية الحياة ذاتها، ومنه أيضا يتولد اتصال حار وعفوي مع الجمهور.

والذي لا شك فيه هو أن الأيرادي قد اخذ الدراما الناتجة عن الاحتفالية أيًا كان شأنها، وجعل منها عرضا مسرحيا حقيقيا، له نظرية واضحة وممارسة أوضح، يقوم على مبدأ التشخيص: لكلّ شخص دور و لكلّ دور قناع و لكلّ قناع صوت وإيماء¹.

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 الأيرادي بها إلى رحاب الإبداع والابتكار إلا حين تأسست ورشة البحث المسرحي بدار الثقافة تلمسان، ومخبر الرماتة للحفاظ على التراث وورشة العفسة المسرحية بالمشور العتيق، وجمعية الذاكرة السنوسية بالخميس، وجمعية الوسام الثقافية بتفسرة.

أخذت هذه الورشات الأيرادية كلّها في وضع أسس جديدة للمسرح الأيرادي، 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 الأيرادي 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.

- 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 الأيرادية التي يعيش معها من خلال قراءته للنص والمعاشية 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 الأيرادية، مع ضرورة اندماج الملابس في بناء العمل الأيرادية.

5- في مجال التمثيل:

- التعرف إلى القواعد والقيم التي جعلت من فن التمثيل علما.
- الاهتمام بالتقنيات التي تربط بين الحركة والإيماءة وتلوين الصوت وبين صورته المحددة.
- جعل الدور جسرا يصل بين التمثيل والتشخيص.
- ١ - وجود ثلاثة أنواع من الممارسين:
- الممارس المبتدئ الذي نجده في الأيرادية الصغرى.
- الممارس (المحترف) الذي يبني بناء معين من التأثير الأيرادي القائم على الصوت والحركة.
- الممارس الرمزي وهو ذلك الممارس (المحترف) الذي يستطيع أن يجسم الصور الموجودة في اللاوعي الجماعي.

- ٢ - وجوب الجمع بين:
- التعبير الإذاعي بالصوت.
- والتمثيل السينمائي بالوجه.
- والأداء المسرحي بالحركة.
- ٣- الشخصية الأيرادية:
- 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 الأيرادية:

ترتبط الكتابة الأيرادية المسرحية ارتباطا عضويا بالحركة المسرحية ككل، ويمكن أن تؤثر هذه الحركة في الكتابة الأيرادية المسرحية وإيقاعها. وإذا كانت الكتابة الأيرادية 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 الأيرادية، 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 دلالاتها 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 الأيرادية الفائزة، فإن أمامه فرصة الانتشار.

7- الفضاء الأيرادي:

تستخدم الأيرادية ثلاثة أنواع من الفضاءات:

- الفضاء العام كله للعرض ولإجلال الجمهور، بحيث يصبح في هذا الفضاء الأفراد هم صانعي المشهد ومشاهديه.
- كما يستخدم الفضاء الركحي للعرض وفق النماذج الأريستوطيليسية أو الملحمية.
- استعمال فضاء تدرت حيث تتحول بعض المنازل إلى فضاء للعرض والفرجة، ويؤخذ الفضاء كما هو وتكيف الفرجة لموصفاته.

8- الإطار الأيرادي:

- 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.

9- في مجال الإضاءة الفنية:

- استخدام الإضاءة الفنية في التنقل بين:
- وحدات المكان: استخدام الإضاءة للفصل بين الأطوار واللوحات أو المشاهد الأيرادية.
- وحدات الزمان: استخدام الألوان لتأكيد على الحالة والجو والظرف.

10- في مجال المعرفة الفنية:

- فتح المدارس التي تدرس الدراما الأيرادية وفنونه فضاءات مهمة لصقل القابليات وتهيئة الممثلين لأن يكونوا متمرسين.
- فتح شركات المساهمة الأيرادية¹ 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 الأيرادية 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 ولا بد 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 الأيرادية، حرفة تركيب الفعل الدرامي... الفعل الأيرادي المسرحي.

11- العرض الأيرادي:

- إفادة المؤلفين من الأيرادية الأصل، ومن أشعار والأغاني الأيرادية، مع ضرورة ارتفاع المعالجة الدرامية إلى مستوى البناء المسرحي الأيرادي من حيث الفكرة والمضمون معا.
- إن قطبا الأيرادية 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 الأيرادية تصويرا كاريكاتوريا.
- تعتبر الصورة الإعلان الحي عن أفكار المؤلف أو الأيرادية.
- تحريك المجاميع من حيث الشكل والتنشكيل 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 تصميميا حيا معبرا وخاصة الرقصات التي تنتشر بين الصبية الصغار في الأيرادية الصغيرة.

¹ - على غرار التعاونيات المسرحية الحرة.

وتبقى **ملاحظات** لها أثرها في تجميد تطوير الأيرادية أبرزها:

- 1- يجب أن تتعد الأيراديات 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 الأيرادية.
 - 3- غياب لجنة قراءة النصوص.
 - 4- إن انغلاق التجارب المسرحية على نفسها، هو الذي عرقل انبعاث المسرح الأيرادي الشعبي: مسرح الفعل ومسرح الأعياد.
 - 5 - لن تستطيع الأيرادية أن تكون أداة وبناء مسرحي، إذا بقيت تجربة معزولة تختنق بمحليتها وهمومها الصغيرة. فالحوار وتفاعل التجارب والبحث المشترك، وتنظيم المهرجانات الأيرادية الدورية، هي السبل الحقيقية لاستمرار هذا النوع من المسرح.
- ونهوضا** بالأيرادية حتى يستوعب جمهورها فكرة المسرح إلى جانب اكتساب عادة المسرح ينبغي:

- 1 - تعيين جهة أو قيادة مسؤولة عن النشاطات المسرحية الأيرادية.
- 2- إنشاء فرق أيرادية جديدة فضلا عن ضرورة استمرار الفرق الحالية، مع إعانة كل فرقة جادة ومكافأة كل عمل أيرادي جيد.
- 3- نشر الفن المسرحي الأيرادي في مناطق جزائرية أخرى بصورة ملائمة، وألا تقتصر العروض في أضيق الحدود.
- 4- رعاية المواهب **الخام** بالتنقيف والتدريب. وهذا يتطلب تعاون قطاع المسرح التقليدي مع هيئة المسرح الأيرادي حتى يتمكن الكتاب والنقاد من العمل على نشر الوعي المسرحي بجانبه العادي والأيرادي، ومساهماتهم في نشر هذا الفن بناء على خطة عامة غير قاصرة على تلمسان، تتخذ شكل قافلات فنية أيرادية طويلة الأجل ورحلات ثقافية متوالية.
- 5- إنشاء جمعيات ثقافية تضم العاملين في حقل الأيرادية من كتاب ونقاد وفنانين وأكاديميين، وتحديد نوعية العلاقة فيما بينهم ثم فيما بينهم وبين جمهور الأيرادية. وتكون لهذه الجمعيات علاقة وثيقة بالمراكز الثقافية ودور الشباب ودور الثقافة والمسارح الجهوية.
- 6- إنشاء مسرح أيرادي جهوي متخصص في الفنون الأيرادية، 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 للفنون الدرامية، لإتاحة الفرصة أمام الطاقات والعناصر الأخرى التي تعمل بنظام العرض الخام، ومن غير تكوين أكاديمي وعلمي، لكسب التجربة.
- 8- إقامة مهرجانات وملتقيات أيرادية وطنية وجهوية ومحلية. ويمكن إقامة أكثر من مهرجان أحدهما صيفا ببني سوس يفيد من فضاءاتها الأيرادية المكشوفة، ويختص بالفنون الأيرادية 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 وإتاحتها الفرصة للاحتكاك بالآخر والإفادة منه فضلا عن تنشيط السياحة مما يدعو وزارة السياحة إلى المساهمة في تلك المهرجانات.

9- الكشف بشكل وافي عن عملية نشوء مبادئ الإخراج المسرحي الكامنة في أساس المسرح الأيرادي، ومتابعة تطور مبادئ المسرح التقليدي.
10- إنشاء مسارح جيب¹ أيرادية لإثراء التجارب الأيرادية 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 تتلوه بحوث أخرى تسهم في إضاءة مسرح احتفالي جزائري صميم...
فهذا مجهود بذلته، ولا أدعي أنني أحطت بكل جوانب الموضوع، فالمجال لا يزال رحبا فسيحا، وما زالت المحاولات الجادة تنتظر الباحثين.

أخيرا أقول...

إنّ الأيرادية في مسرحها مثل الأرض العطشى التي تطلب الماء، لينبت الزرع الأخضر...
والله اسأل أن يهيني 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 الأيرادية، وتأسيس القيم المسرحية الأيرادية الجديدة في وجداننا، تمهيدا لعرضها على الجمهور العريض.

الملاحق

أولاً:- خرائط



النموذج رقم 01:

العنوان: خريطة ولاية تلمسان.

المصدر: مديرية التخطيط و التهيئة العمرانية لولاية تلمسان سنة 2002



النموذج رقم: 02
العنوان: خريطة منطقة بني سنوس بولاية تلمسان.
المصدر: مديرية التخطيط و التهيئة العمرانية لولاية تلمسان سنة 2002.

ثانيا : نماذج تخطيطية

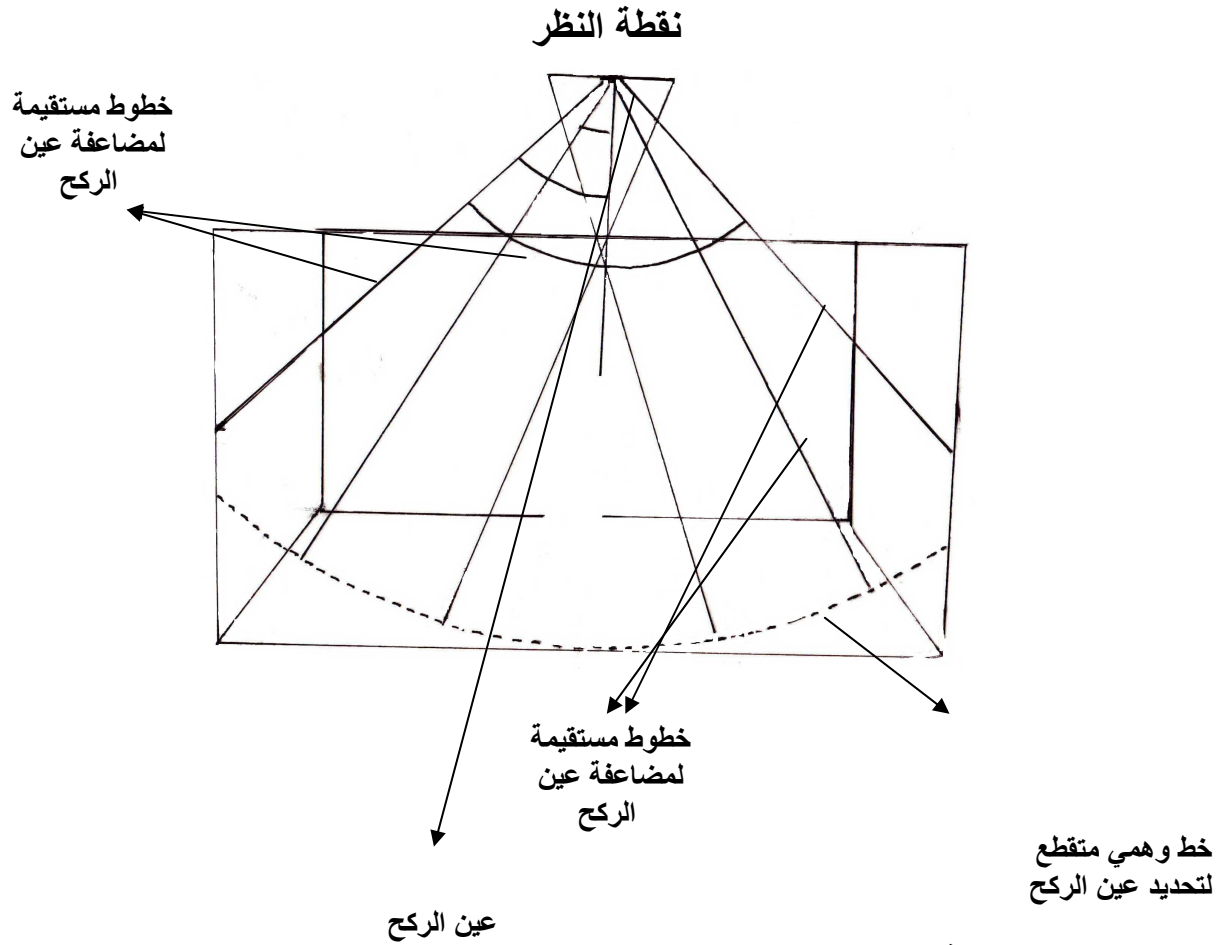
مناطق الخشبة الإيطالية

يسار أعلى	وسط أعلى	يمين أعلى
يسار الوسط	الوسط	يمين الوسط
يسار أسفل	وسط أسفل	يمين أسفل

النموذج رقم 04: مناطق الخشبة الإيطالية

المصدر: د نوال بن براهيم، دينامية التلقي لدى المخرج و الممثل، عالم الفكر المجلد 25 العدد 1 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.

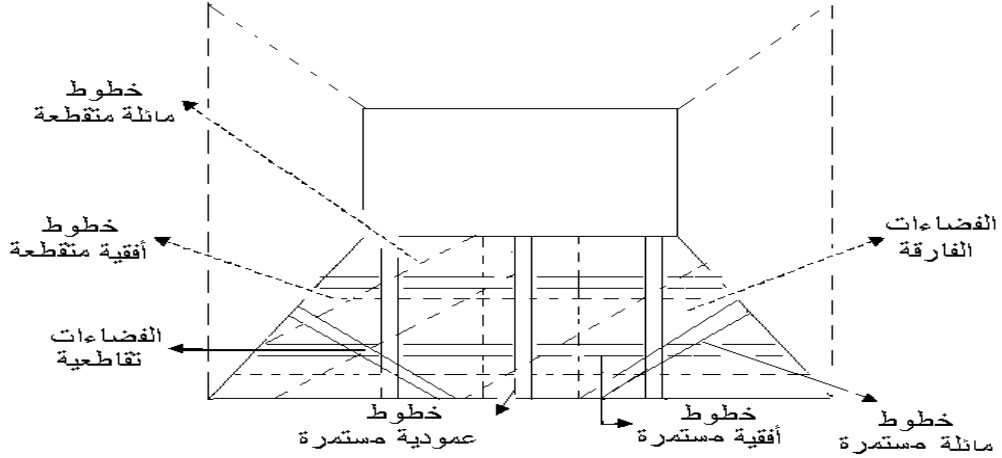


خشبة المسرح: الجزء الذي يشاهده الجمهور، ويوجد في المنتصف
نقطة النظر: المكان الهندسي في قاعة المسرح والذي يشعر فيه أكبر عدد من المتفرجين بأثر مرضي:

- 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.

الخطوط الوهمية



النموذج رقم 06: 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 (منقطعة ومستمرة) يستثمرها المخرج و يتمكن من وضع تقسيم محدد يبرز الحالة التي يرغب في تصويرها.

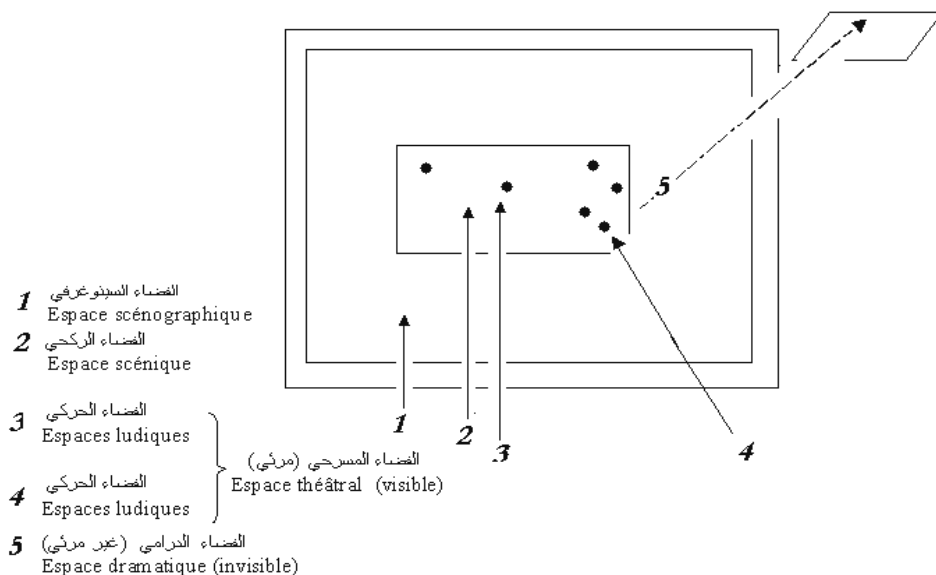
الخطوط الوهمية المنقطعة: تخص مسار النص الدرامي أو ما يسمى (القراءة الأفقية) لراسم الحركة والتي ترشده إلى القوى المتحركة في المؤلف. ولهذا الغرض، فإنه يلجأ إلى تحليل لغة المؤلف فيتعامل مع الجمل و الكلمات بصفتها وحدات لغوية تحمل شحنة تصويرية وشحنة نفسية. الفضاءات الفارغة: التي يسرع المخرج إلى إزاحتها عن 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 المنقطعة إلى إستعاب المعطيات العامة تارة، و إلى إزالة الغموض تارة أخرى ويحاول ثلاثة تشكيل وحدات دلالية لاستشفاف سياق الوقائع، مما يقوي على إدراك

تجميعات مكثفة تقدم أخبارا متنوعة. فإن الخطوط الوهمية المستمرة تجزيء يرمي إلى ضبط الانتقال من نص مكتوب إلى نص شفوي بطريقة تجعله كلاما مسموعا، و حركات 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).

الفضاءات المسرحية الإيطالية



النموذج رقم 07 : الفضاءات المسرحية الإيطالية

المصدر: Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre P :152

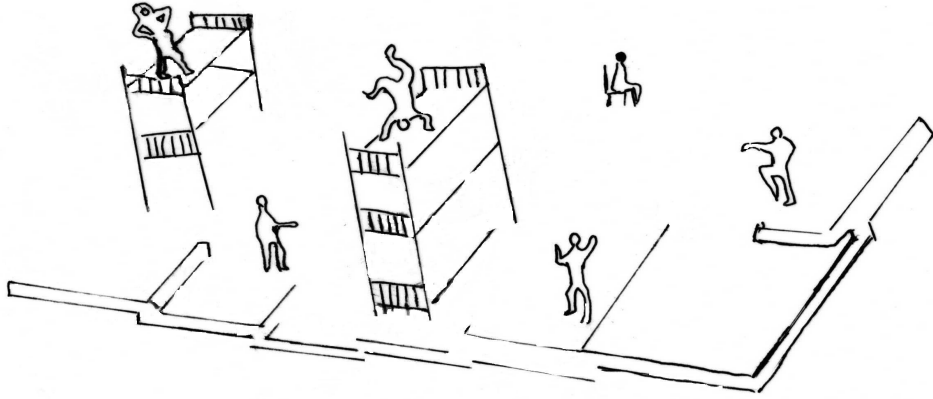
الفضاء الدرامي صورة تبنى في مخيلة المتفرج عبر استجابته الذهنية للمؤثرات المسرحية وهو بناء فضائي خيالي من وحي المتفرج لتحديد إطار تطور الحدث و الشخصيات.

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 تقسيمين 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 لأمكناتهم الشخصية والفردية والجماعية، كما تتم عملية تنظيم الفضاء الركحي اعتباراً 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.

الارتفاعات



النموذج رقم 08 : الارتفاعات

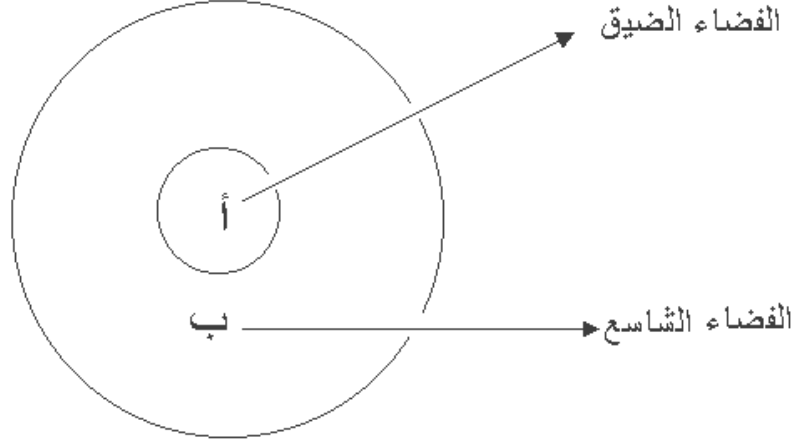
المصدر: دراسات ورشة البحث المسرح دار الثقافة تلمسان (كراسة إخراج إيرادية الخشبية المخفية).

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.

الفضاء الأيرادي العام

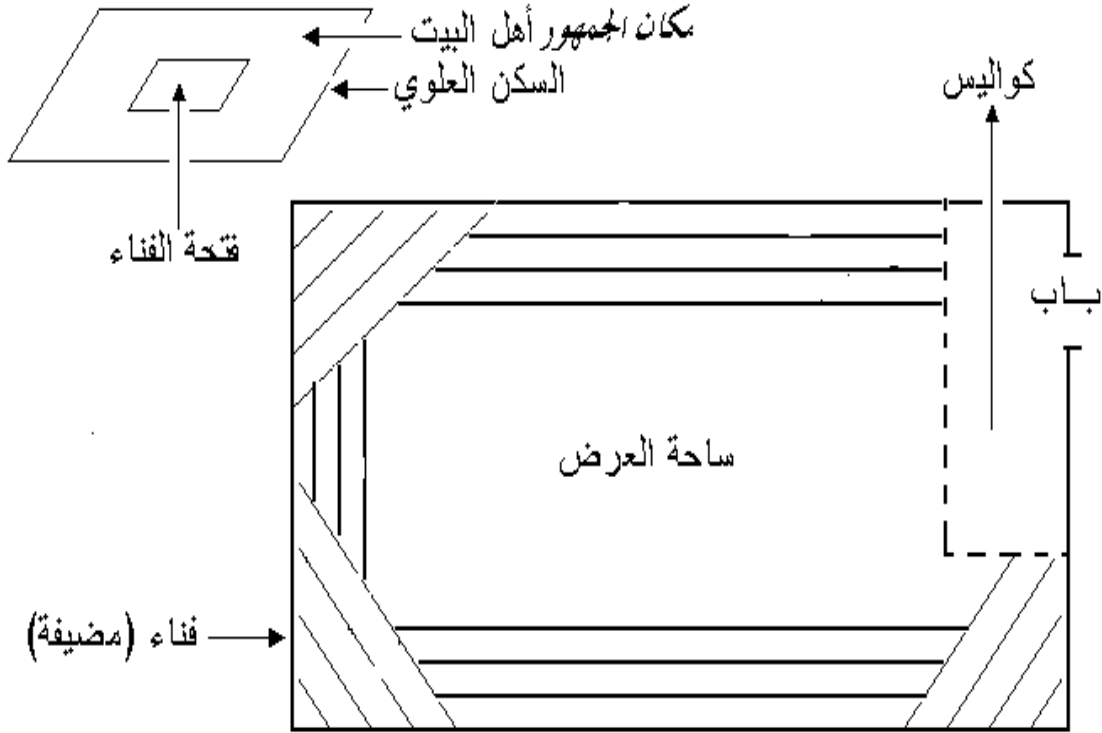


النموذج رقم 09 : لفضاء الأيرادي العام

المصدر: ورشة البحث المسرحي دار الثقافة تلمسان

الفضاء الضيق أو الداخلي: يتمثل في المضايف و أفناء تدرت التي تقام فيها المشاهد الأيرادية الحية كمشهد سليمان قردا والمشاهد التاريخية ومشهد الزهور ومنصور وخاصة مشهد سقوط اللبوة 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 أيراد الخارجية كمنظري الاستعداد والانطلاق ومشهد إشعال النار ومشهد العلام، ومشهد البصيلة... إلخ.

الفضاء الأيرادي الضيق



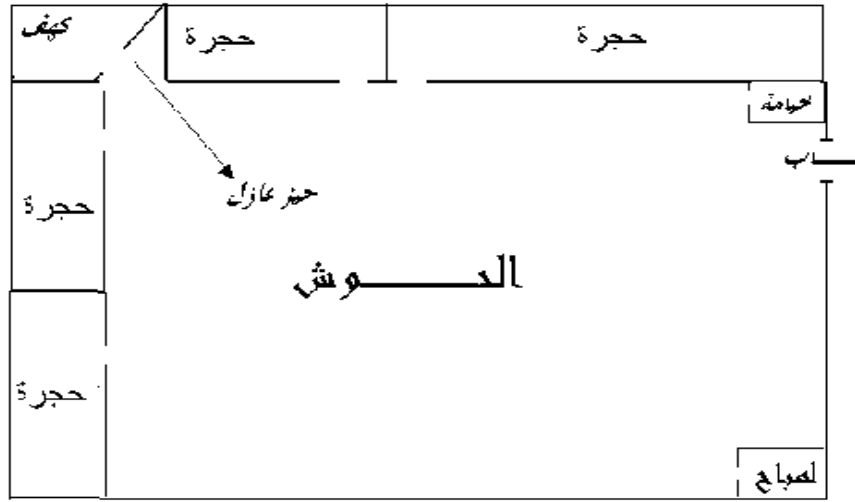
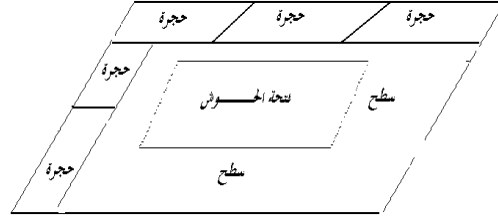
النموذج رقم 10 : الفضاء الأيرادي الضيق

المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان دار الثقافة تلمسان.

- **الفضاء الضيق أو الداخلي:** يتمثل في المضاييف و أفناء "تدرت"، التي تقام فيها المشاهد الأيرادية الحية كمشهد سليمان قردا والمشاهد التاريخية ومشهد الزهور ومنصور وخاصة مشهد سقوط اللبوة وحضور الطبيب ومشهد الولادة.. كما يلقي 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 أيراد الخارجية كمنظري الاستعداد والانطلاق ومشهد إشعال النار ومشهد العلام، ومشهد البصيلة... الخ.

فضاء تدرت



النموذج رقم 11 : فضاء تدرت

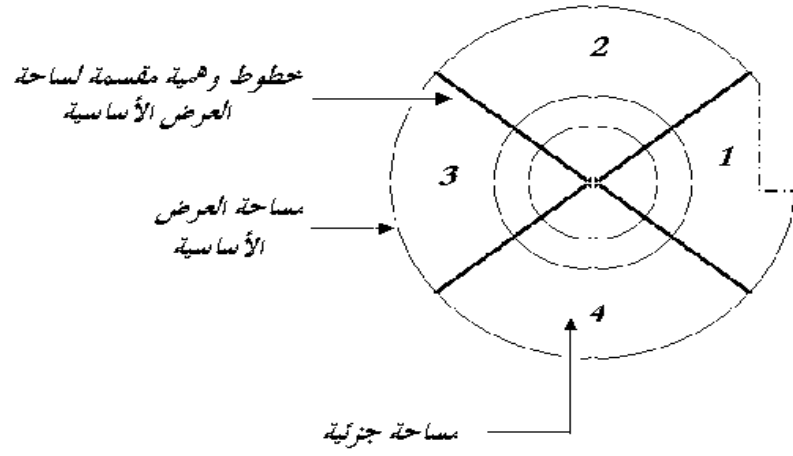
المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

ليست كل المنازل على تخطيط ذات طابقين.

تتصل الحجرات إحداها بالأخرى ولكل واحدة باب خاص بها. ويتكون كل منزل من

عناصر مهمة هي الحجرات والحوش والكهف ولمباح والخيامة.

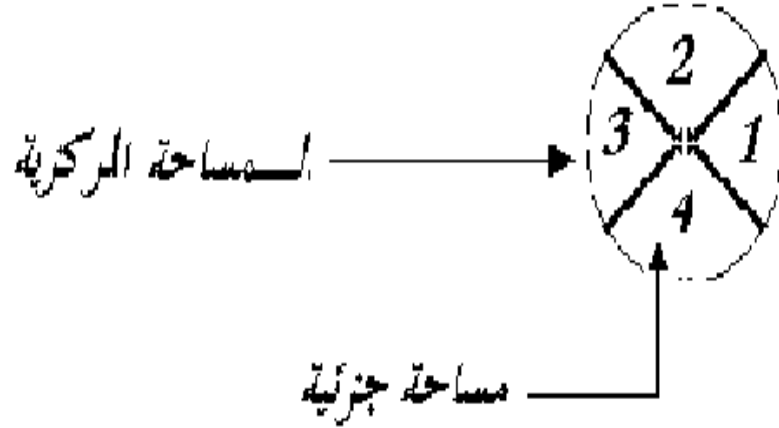
مساحة العرض الأساسية وتقسيماتها في مسرح أيراد



النموذج رقم 12 : مساحة العرض الأساسية وتقسيماتها في مسرح أيراد
المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

المساحة الكلية التي تتم في حدودها مجريات الفرجة الأيرادية .

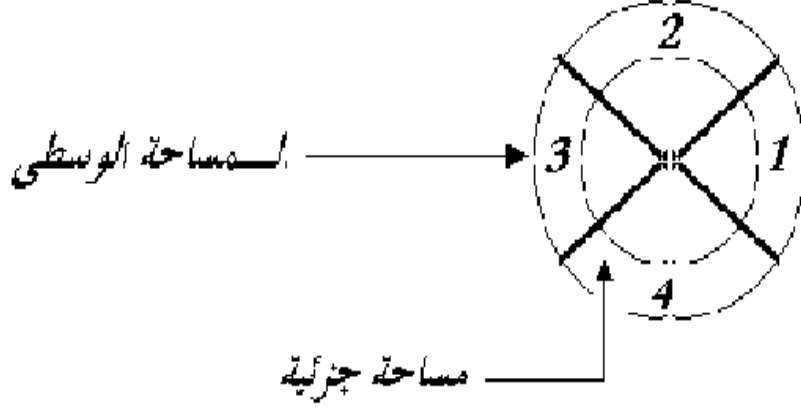
المساحة العرض المركزية وتقسيماتها في مسرح أيراد



النموذج رقم 13: المساحة العرض المركزية وتقسيماتها في مسرح أيراد
المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

المساحة الكلية التي تتم في حدودها مجرييات الفرجة الأيرادية .

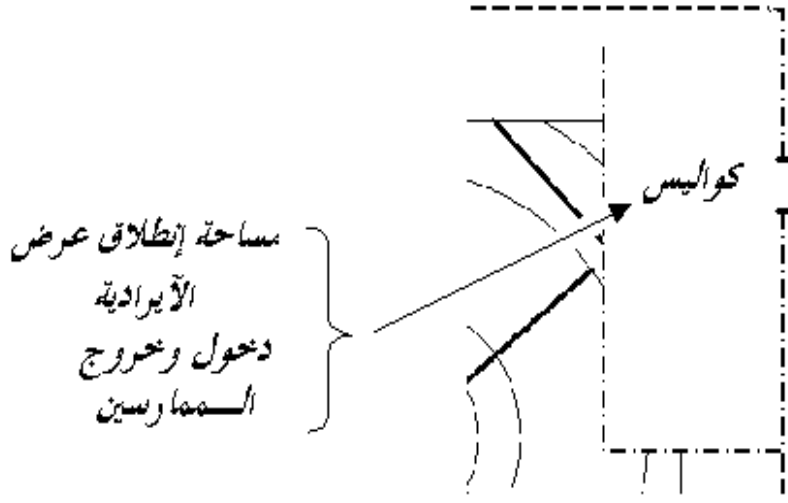
المساحة الوسطى و تقسيماتها في مسرح أيراد



النموذج رقم 14: المساحة الوسطى و تقسيماتها في مسرح أيراد
المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

تعتبر المساحة الوسطى، مساحة مخصصة للفصول الأيرادية التمثيلية. غالبا ما تتسم المشاهد فيها بالعنف والقوة و"الصراع" و"الهرج".

فضاء الكواليس في مسرح آيراد

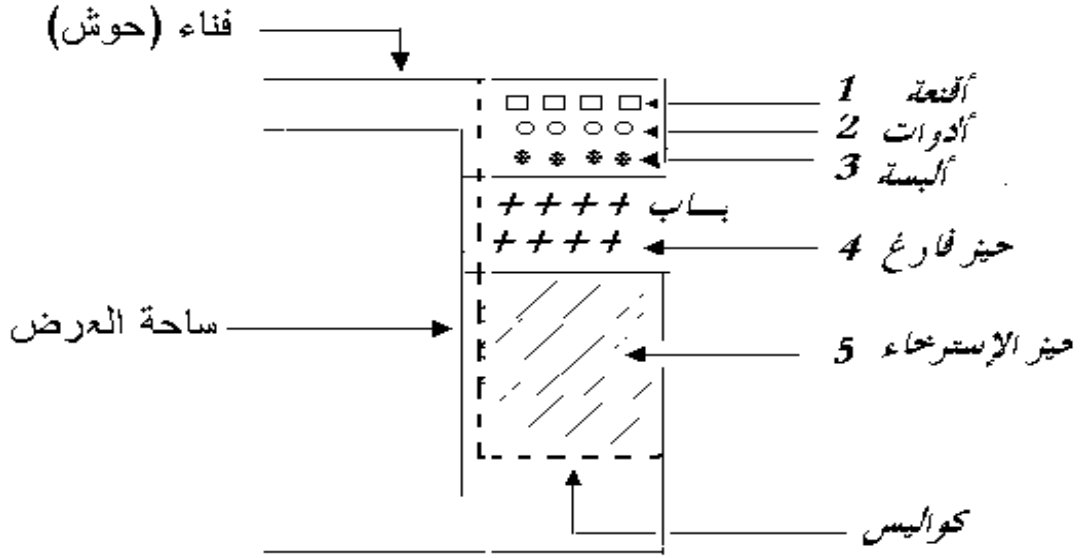


النموذج رقم 15 : فضاء الكواليس في مسرح آيراد

المصدر: ورشة البحث المسرحي تلمسان.

يلاحظ وجود "كواليس" في العمل الأيرادي مع اختلاف جوهري في موقعه بالنسبة للجمهور وللركح مع المسرح التقليدي.

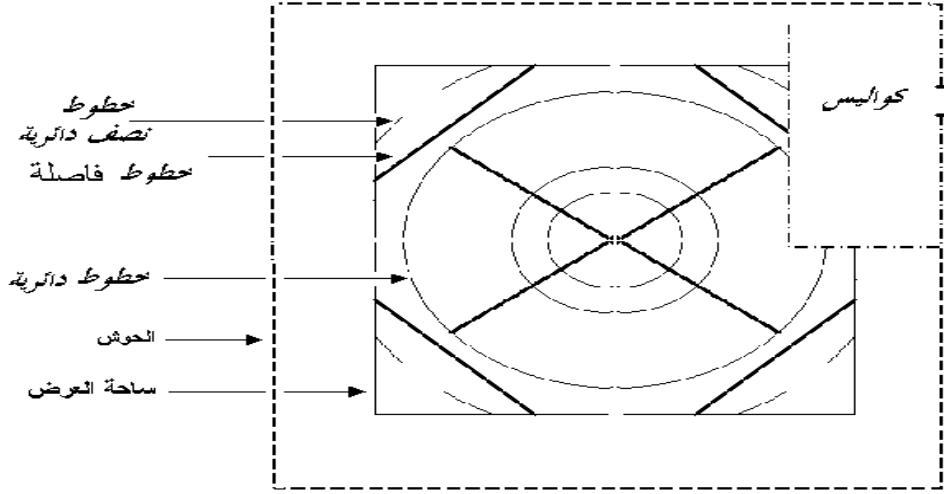
استخدام الكواليس في مسرح آيراد



النموذج رقم 16 : استخدام الكواليس في مسرح آيراد
المصدر: ورشة البحث المسرحي دار الثقافة تلمسان.

- 1 أقنعة Masques إضافية للحاجة.
 - 2 أدوات Accessoires للاستعانة الأداة
 - 3 ألبسة Costumes إضافية للحاجة.
 - 4 حيز فارغ يوازي عرضا الباب الرئيسي لتدترت 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 توظيف الخلفيات والمستلزمات أمام أعين الجمهور، فلم يعد هناك انقطاع واضح بين الفعل وتوقفات التوظيف.

الخطوط الوهمية الإخراجية في مسرح آيراد



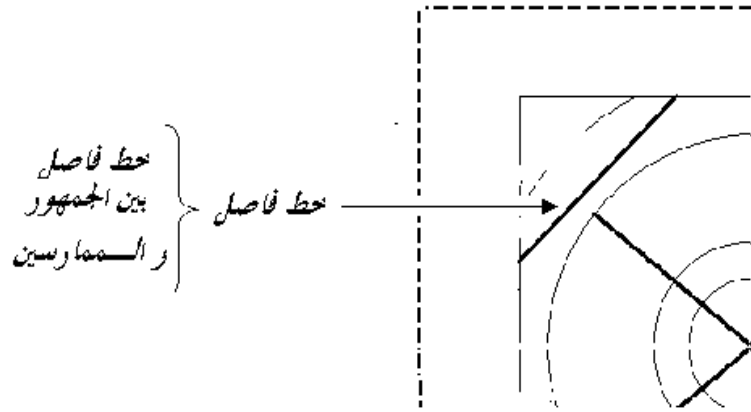
النموذج رقم 17: الخطوط الوهمية الإخراجية في مسرح آيراد

المصدر: ورشة البحث المسرحي دار الثقافة تلمسان.

هذه الخطوط الوهمية ترسم في دفتر الإخراج الأيرادي 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 اعتباراً من هذه الخطوط مشروعه ليبرز نياته الظاهرة والمختفية. انطلاقاً 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 نصاً إبداعياً موجباً يركز كل تفاصيل عمله، ويجمع أنواع كتاباته النظرية والترقيمية والصورية والرمزية والرسمية والموسيقية التي توفر مجموعة من القوانين المتكاملة أو المتداخلة أو المتقاطعة، وكل الروابط المادية والركحية.

الخطوط الفاصلة في مسرح آيراد

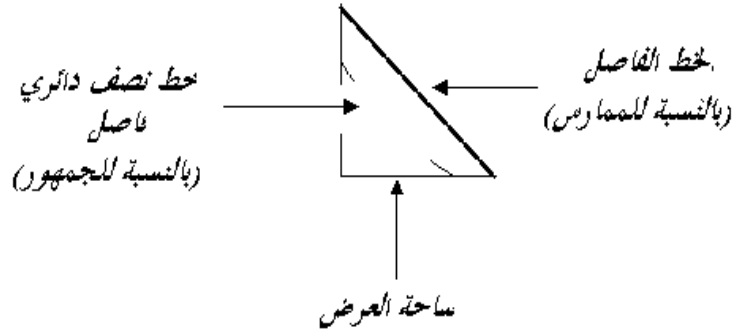


النموذج رقم 18 : الخطوط الفاصلة في مسرح آيراد

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...

حدود الممارس في مسرح آيراد



النموذج رقم 19: 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 الأيرادي فتوجد أربع جهات، أي أربع خطوط فاصلة بين الممارس والجمهور - لا يمكن للممارس اجتيازها للحفاظ على وحدة العمل الأيرادي وفق الإرشادات الإخراجية - تقابلها أربع خطوط نصف دائرية تمثل الحد الفاصل بالنسبة للجمهور.

تنبيه هام:

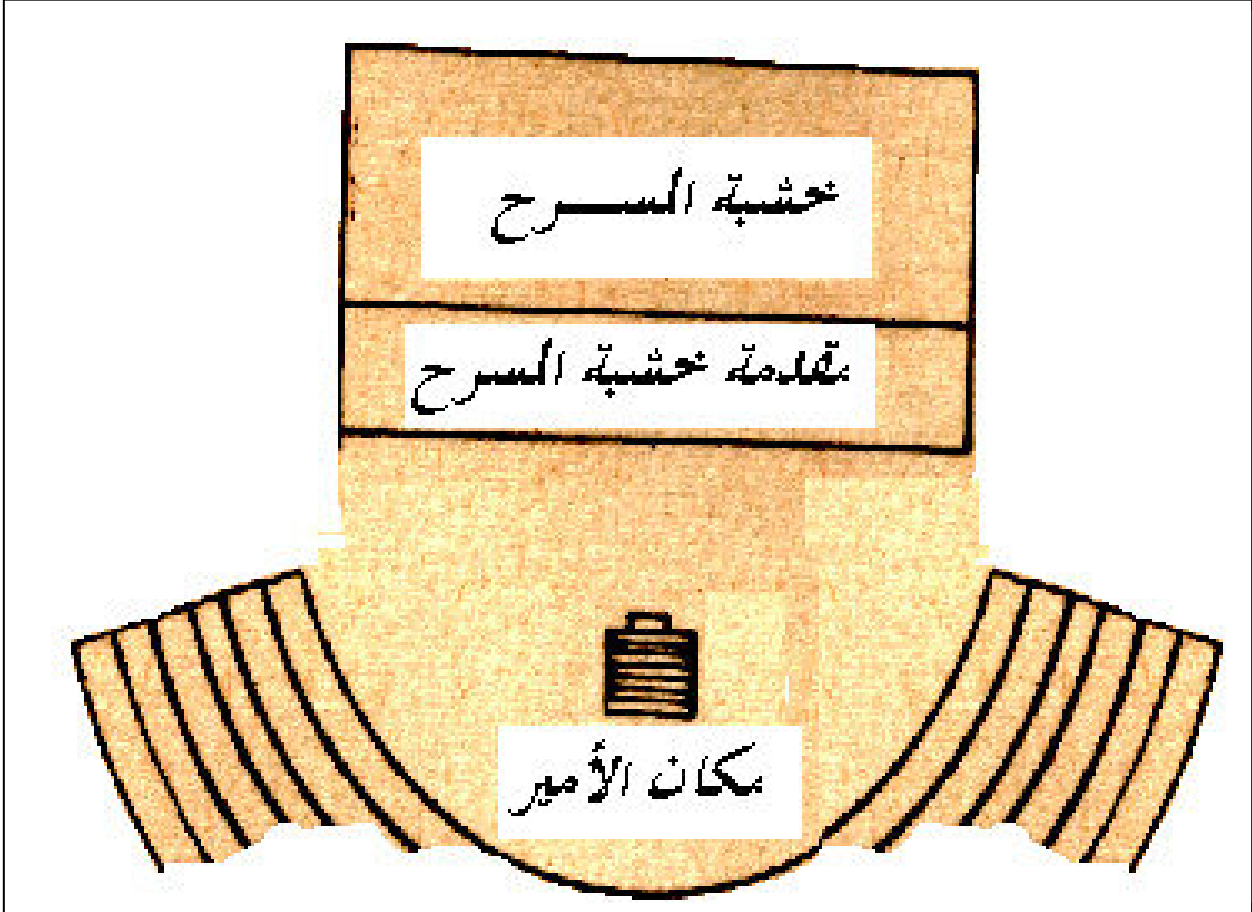
عدم اجتياز الممارس للخط الفاصل، والجمهور للخط النصف الدائري ، لا يعني - إطلاقاً- أن الفرجة الأيرادية ليس لها طابع المشاركة العامة والانفعال المباشر للجمهور الواسع، خاصة وأن المشاركة في العمل الأيرادي لا تكمل الممارس فحسب بل هي تكمل الفكرة والمؤلف.

لا يتبع جمهور الأيرادية خيط الحوار الدرامي المتصاعد بقدر ما هو مأخوذ بالقطب الرئيسي المتمثل في " المشاركة الجماعية " . إن الهدف الأساسي للعمل الأيرادي هو تحقيق الاتصال المباشر بين الممارس والجمهور، فهو يتحدث إلى الجمهور مباشرة. أما رسم هذه الخطوط الفاصلة الوهمية إنما تساعد في الحفاظ على انضباط الممارس والجمهور معا ؛ للحفاظ على الوحدة الإخراجية للعمل الركي.

ثالثاً: جدول بأهم الإيرادات المسرحية

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 الكرموس	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
نبلين	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 السبوعه	علي عبدون	علي عبدون	2004	المسرح الوطني الجزائري	جمعية الذاكرة السنوية
كرنفال المدينة	علي عبدون	علي عبدون	2006	شوارع مدينة تلمسان	مسرح العفسة تلمسان

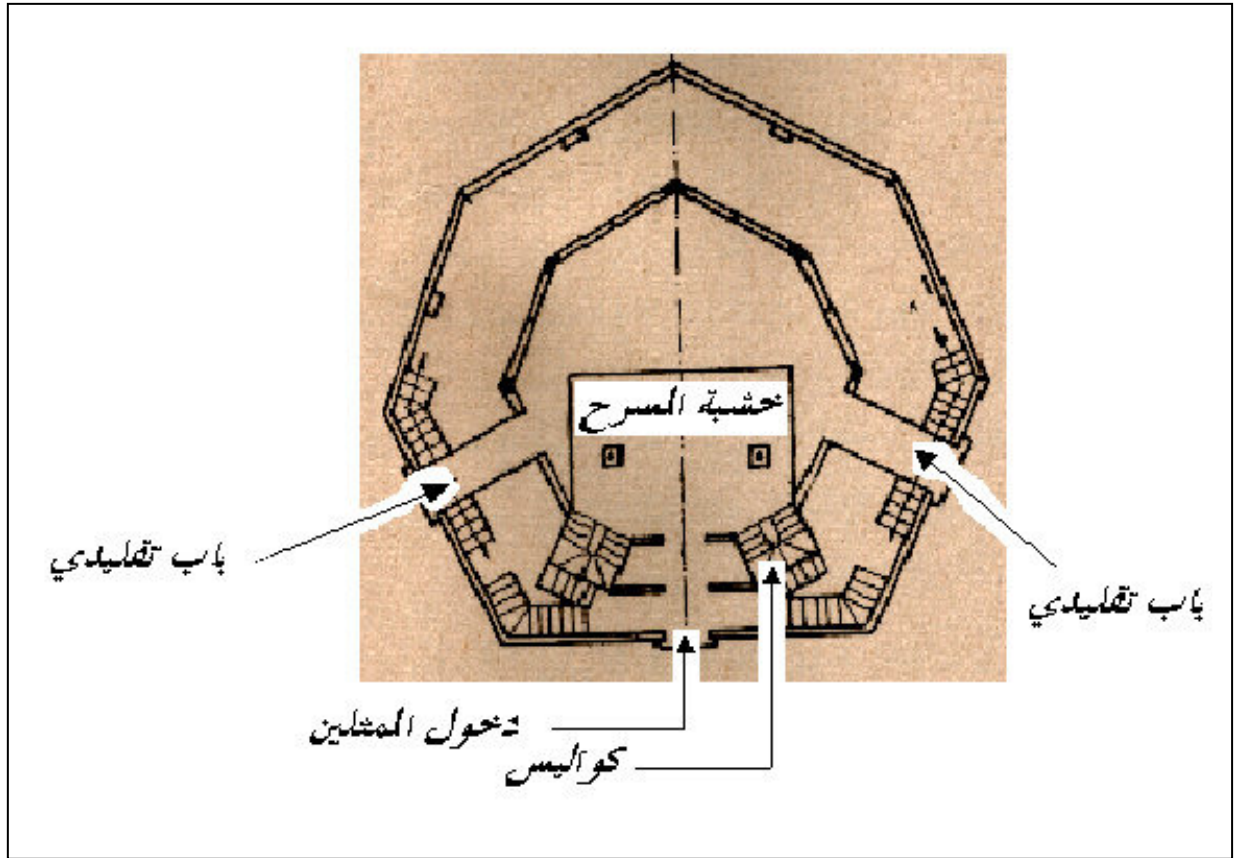
رابعاً: نماذج معمارية مسرحية



النموذج رقم: 20
العنوان: كوميديا دي لارتي
المصدر: لويس مليكة، الديكور المسرحي ص40

تعليق:

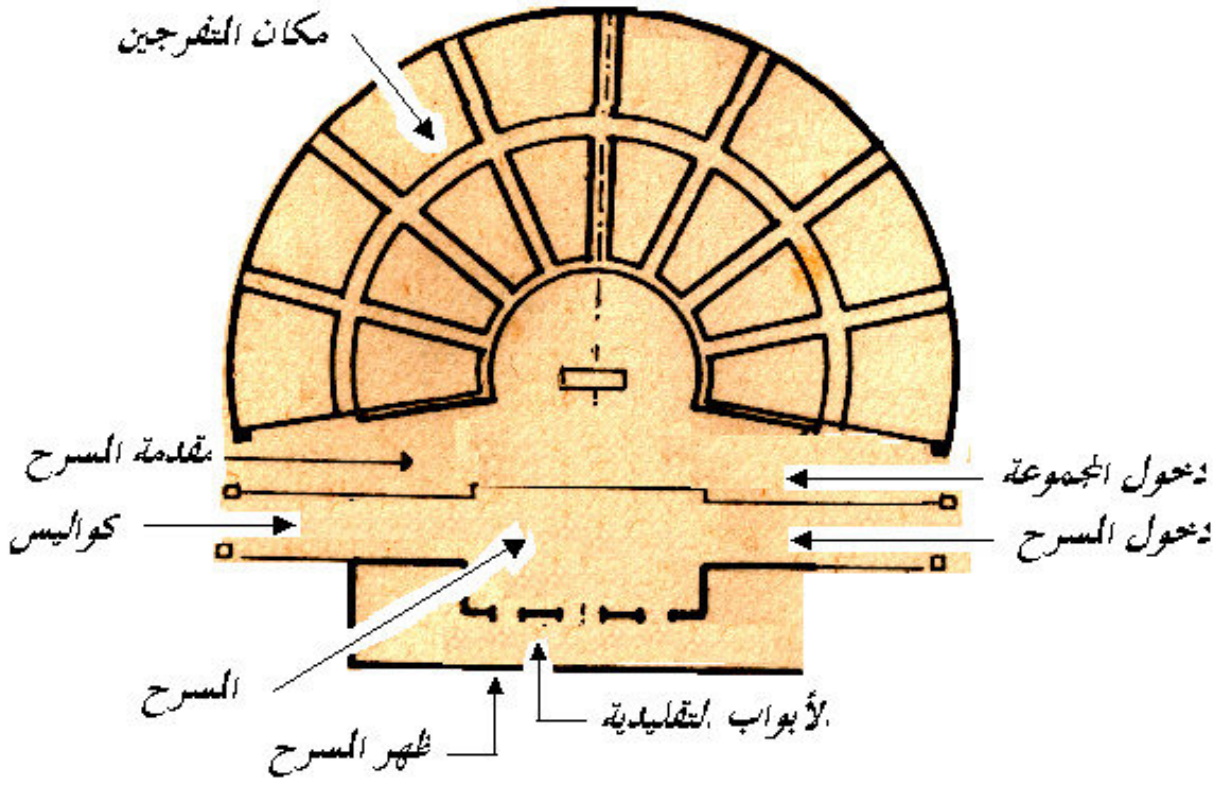
- يعتبر القرن السادس عشر بداية العصور الزاهية في تاريخ المسرح، إذ أتى سيل من التجديد بفضل كوميديا دي لارتي (كوميديا الفن أو المفاجأة) وهذه الكوميديا كانت تعتمد على الحوار الذي يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية.
- من الطبيعي أن الحوار كان يتغير من ليلة إلى أخرى، وكانت التمثيليات على هذا الوضع ذات طابع شعبي وأصبح المسرح من صميم الحياة فعلا.
- لقد ظل المسرح منذ عهد الإغريق حتى العصور الوسطى مخصصا للأمرء والنبل والطبقة الأرستقراطية ولكن الجمهور في القرن السادس عشر بدأ يحس رويدا بكيانه وأهليته من الناحية الثقافية والمذهبية.



النموذج رقم: 21
العنوان: المسرح الإليزابيثي
المصدر: لويس مليكة، الديكور المسرحي ص 44

تعليق:

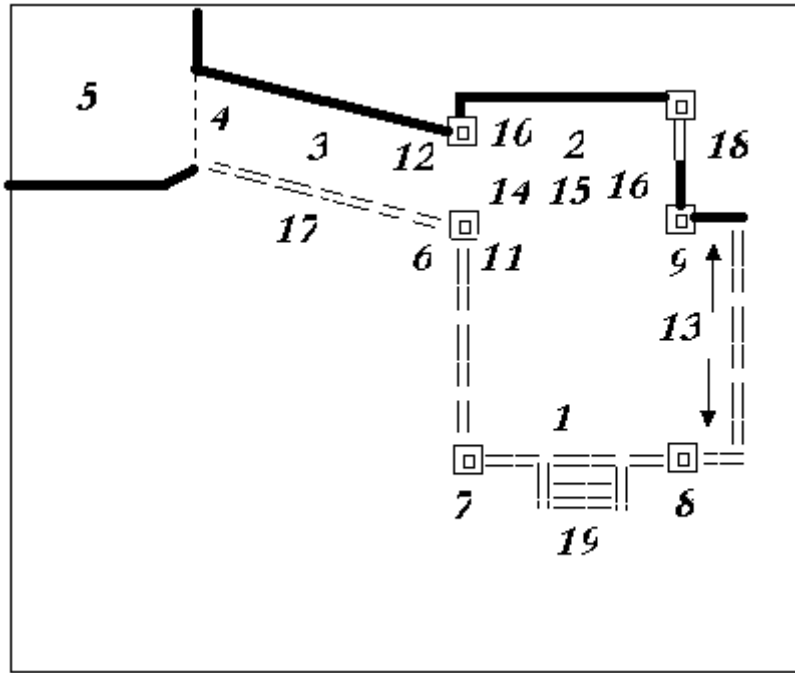
- بينما كانت تقدم التمثيليات بإسبانيا وفرنسا وألمانيا في الأماكن العادية ، و هي عبارة عن قاعات مربعة أو مستطيلة وفي وسطها المكان المخصص للملك، ثم مدرجات الجمهور، أو مكان مسطح لجلوسهم، بدأ في إنجلترا، بفضل رعاية الملكة "اليزابيث" للثقافة والفنون، إنشاء المسارح التي أخذت تنتشر في كل مكان. والمسرح الاليزابيثي 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.



النموذج رقم: ٤٤
العنوان: المسرح الإغريقي
المصدر: لويس مليكة، الديكور المسرحي ص 18

تعليق:

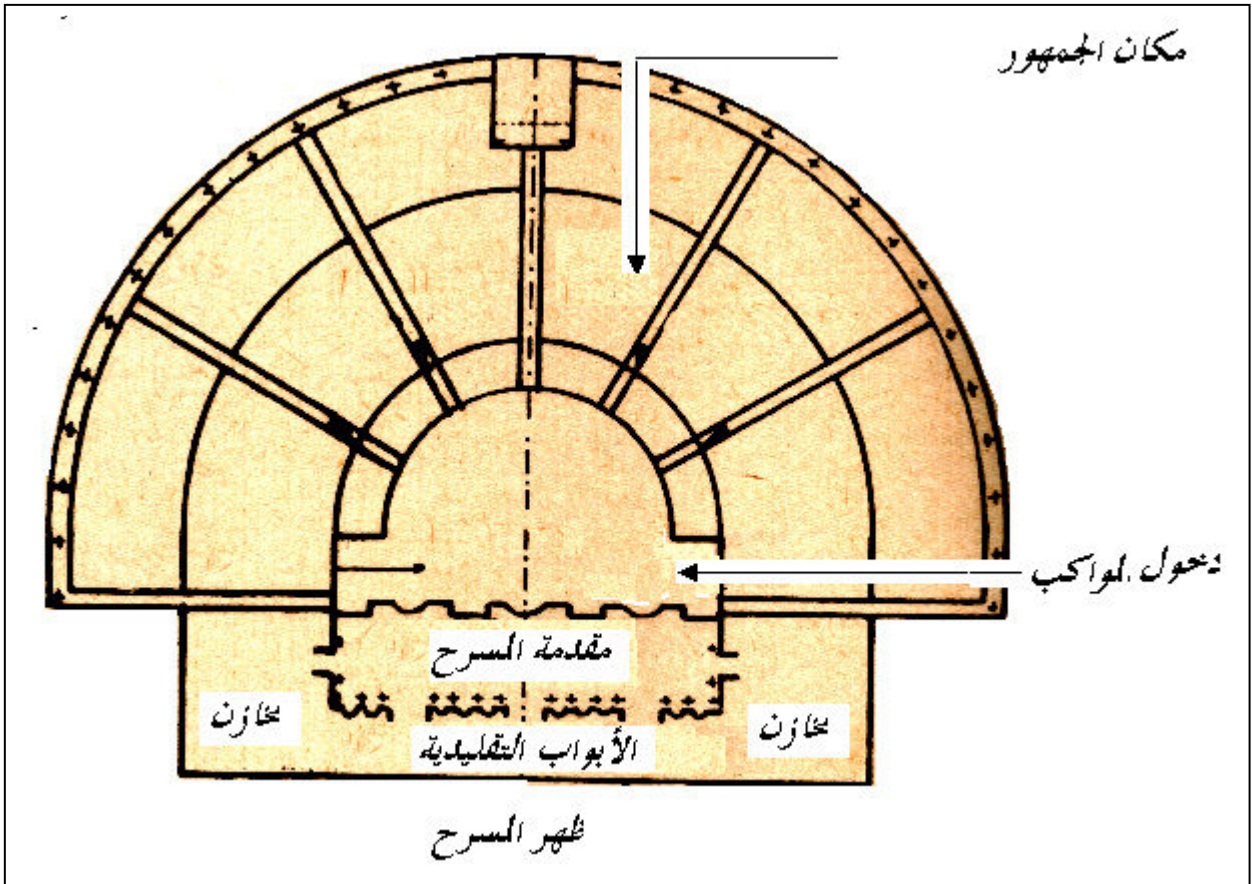
- يتجلى المسرح الإغريقي في معمار مسرح أثينا – القرن السابع قبل الميلاد– ولقد كان المسرح وقتئذ غاية في البساطة، فكان يكتفي بمنظر أساسي واحد لا يتغير ولا يتبدل طوال عرض المسرحية ... كما أن هذا المنظر لم يكن يحتوي إلا على عنصر واحد لا غنى عنه لتفهم الأسطورة التي تدور حولها المسرحية، كمعبد أو سجن أو قبر. 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، و باب آخر أقل منه حجما لدخول و خروج الممثلين الأقل مكانة، و على اليسار باب ثالث يستعمله الممثلون الثانويون، و راء هذه الأبواب كانت توضع الستائر .



النموذج رقم: 23
العنوان: مخطط مسرح النو
المصدر: مسرح النو الياباني: مجلة أقلام رقم 1- 1979 كاظم
سعد الدين.

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 (شينا-باشيرا)
- 7- العمود المواجه (متسوكاي - باشيرا)
- 8- عمود الممثل الثانوي (واكي - باشيرا)
- 9- عمود المزمارة (فواي - باشيرا)
- 10- عمود عامل المسرح (كوكين - باشيرا)
- 11- عمود تلاوة الأسماء (نانو-ريزا)
- 12- مقعد كيوكين (كيوكينزا)
- 13- الجوقة (جي - أوتاي)
- 14- الطبال (تاكو - كاتا)
- 15- الطبالون (سوزومي - كاتا)
- 16- عازف المزمارة (فواي - كاتا)
- 17- أشجار الصنوبر (متسو نوكي)
- 18- باب السرعة (النجدة) (كريدو كوجي)
- 19- درجات إلى المشاهدين (شيرسوا باشيكو)



النموذج رقم: 24
العنوان: المسرح الروماني
المصدر: لويس مليكة، الديكور المسرحي ص 18

تعليق:

- لقد سار الرومان على منهاج الإغريق في أسس التصميم المسرحي. كما أنهم أضافوا 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 تطلّى 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 عليه الناس.

صور

صور من العرض الخام



النموذج رقم: 52

العنوان: ارتجالية " الحراز " للأستاذ عبد العزيز محبوب
التعليق: لقطتان من ارتجالية "الحراز"، للأستاذ عبد العزيز محبوب- الممثل والمبدع
الأيروادي- وهي كوميديا قائمة على أساس قوي من فن الارتجال.
المصدر: صور رقمية من عرض ارتجالية "الحراز".



النموذج رقم: 26
العنوان: آيرادية السوق.
المصدر: صور رقمية.



النموذج رقم: 27

العنوان: قناع أيراد

التعليق: تتوارى مأساة الإنسان خلف قناع زائف... بتأمل وتعمق 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 أيراد بتاريخ 2005/01/12



النموذج رقم: 28

العنوان: آيراد أمقران

المصدر: صور رقمية للاحتفالية آيراد بتاريخ 2005/01/12



النموذج رقم: 29

العنوان: صاحب القلمونة

التعليق: قديما كان لمقدم يحمل ما يسمى القلمونة وهي كيس كبير مصنوع من الصوف توضع فيه المأكولات التي تجمع خلال الاحتفالية، لكن هذا الدور أسند في ما بعد إلى شخص تقي ورع يمثل شخصية صاحب القلمونة.

المصدر: صور رقمية للاحتفالية أيراد بتاريخ 2005/01/12



النموذج رقم: 30

العنوان: الفرقة الموسيقية " لعابيين الدارة "

المصدر: صور رقمية من عروض الأيرادية .



النموذج رقم: 31

العنوان: نماذج مختلفة عن الأقنعة الأيرادية.

المصدر: صور رقمية من أحد المعارض للأيرادية لجمعية الذاكرة السنوسية.



النموذج رقم: 32

العنوان: الكركور

المصدر: صورة رقمية.

صور من العرض الأريستوطيليسي

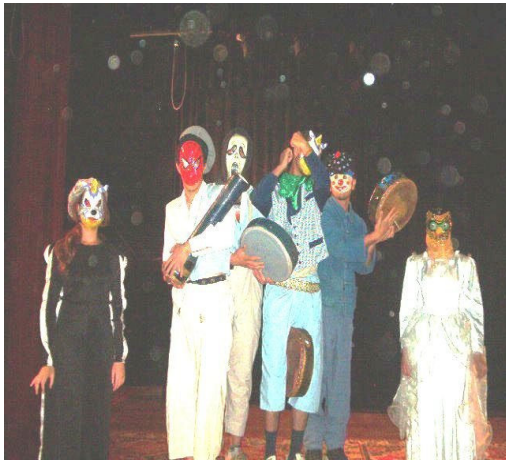


النموذج رقم: 33

العنوان: الحركة المرسومة في أيرادية أهان: 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 أيرادية أهان.

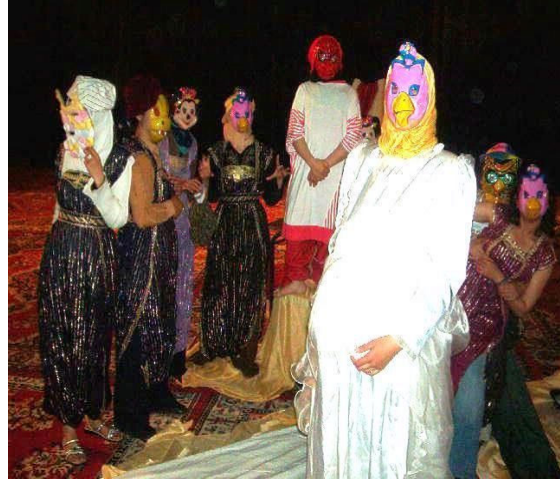
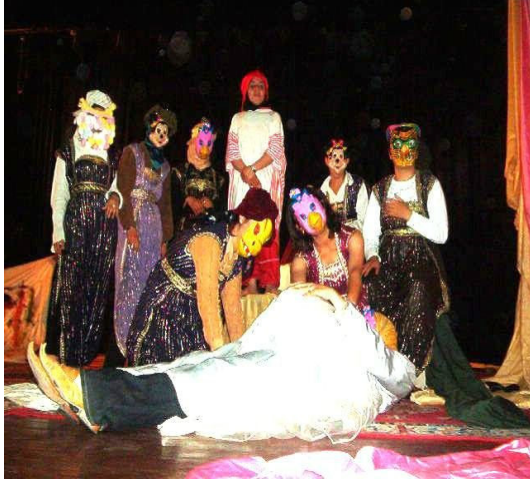


النموذج رقم: 34

العنوان: الحركة المرسومة لمجموعة لعابيين الدارة

التعليق: يستعين العرض الأيرادي وراسم الحركة بمجموعة لعابيين الدارة للإيجاد نبض المسرحية واحتياجاتها إلى الموسيقى وتأثيراتها، وبضرورة الاستعانة بالموسيقى التي تحدث تأثيرا مطلوباً للعمل الأيرادي. تستخدم مجموعة لعابيين الدارة آلات موسيقية محلية كالبندير والقلال والمزمار...

المصدر: صور رقمية من عرض أيرادية أهان.



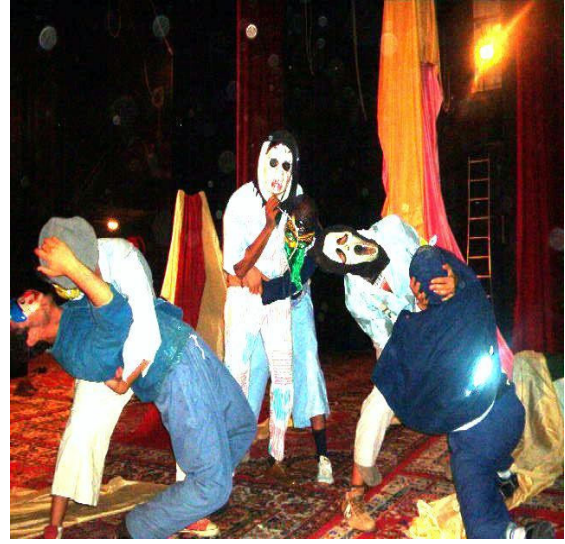
النموذج رقم: 35

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 كإحياء 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 خيال تَوَنَزَة ممسكة بأهان في حركة الولادة العسيرة يرتفع ألمها ...

المصدر: صور رقمية من عرض آيرادية أهَّان.

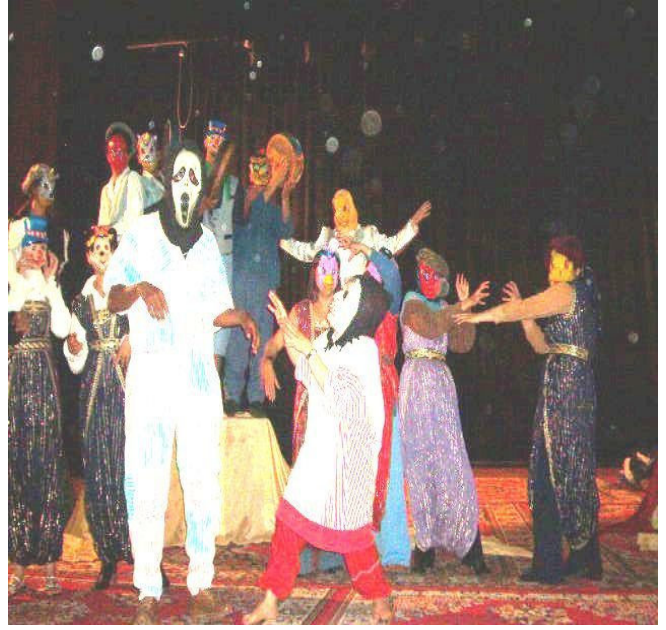


النموذج رقم: 36

العنوان: التهريج الأيرادي: المهرج لبليش

التعليق: في ميدان التهريج الأيرادي ، رسمت شخصية لبليش في مشاهد أيرادية حية. وهذه الشخصية مستلهمة من الأغنية الأيرادية: 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 أيرادية أهان.

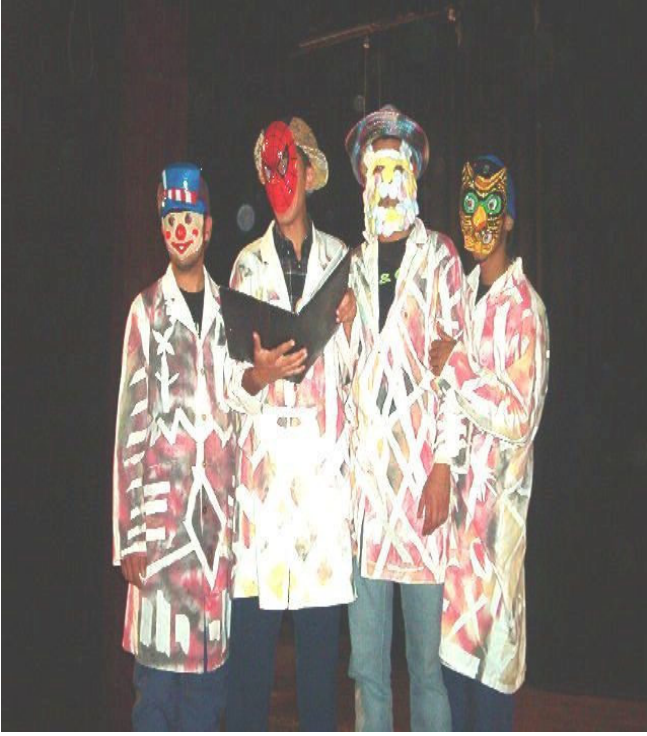


النموذج رقم: 37

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 آيرادية أهَّان.



النموذج رقم: 38

العنوان: لجنة تحكيم آيراد داخل آيراد

التعليق: قرارات لجنة التحكيم غير قابلة للطعن والمساومة.

المصدر: صور رقمية من عرض آيرادية أهان.



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 إيرادية أهَّان.



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 الأيرادية. وتقمص أمينة بوقر الشخصيتين 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 أيرادية أهان.



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 الأداء 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 آيرادية أهان.



النموذج رقم: 42

العنوان: التوظيف الموسيقي.

التعليق: ساهمت الموسيقى التي أعدت خصيصا لهذه الأيرادية 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 الأيرادي العام للمسرحية.

المصدر: صور رقمية من عرض أيرادية أهّان.

3- الفضاءات الأيرادية العامة



فضاء العرض المسرحي بالمشور السعيد تلمسان



النموذج رقم: 42

العنوان: بعض الفضاءات الأيرادية العامة.

التعليق: فضاء العرض المسرحي بباب القرمادين تلمسان

المصدر: صور رقمية.

المدونة

أولاً:- آيراد النص الأصلي

الصورة الأولى: الانطلاقة

- لمقدم:** آيراد .. آيراد .. آيراد
- لعابين الدارة:** آيراد .. آيراد .. آيراد
- لمقدم:** آيراد .. آيراد .. آيراد
- الجميع:** آيراد .. آيراد .. آيراد
- المقنع 1:** اللي غواه رخصه
في السوق .. خلا نصه ..
- القول:** صنعة يدي خير من رزق جدي .. جا لهم عندهم .. خلي الكائون يسخن
ضربوه في السوق رد زعاف في مرتو .. الخروف المليخ من رقبته يبان
بكلام القوال .. النفقة والتسوية .. طابف الوزيرة .. قرعة البقري
وعودك يا عود .. على عودي .. عود .. سيد المولود
عادة الجدود .. وزوايح تافنته
- المقنع 1:** ياؤلاد فارس .. صلي وأدعي مولاك الرحمان .. الخميستية
فراش لرض مزيا .. وزياخة للحيطان
صلي وأدعي .. مولاك الرحمان
- المقنع 2:** ياؤلاد مزيا .. خصيرة الحلفة والليف مصنوعة ليك .. يا رجل النيف
عيب الدوم ما يدوم .. بجلود .. وصنعة الجدود
- القول:** عود يا نهار عود .. خلي الفجر يئوض .. يفتح ورد العود
ويطعم طاعم الجود .. أفتحي يا ورو .. غني يا زغرو
زيئي البلاد .. كبري لؤلاد .. يزول السواد .. يقربو لبعاد
يوم الميعاد .. الخير للعباد .. عود .. يا نهار عود
- المقنع 3:** صلي .. ودعي مولاك الرحمان .. ولعن ميات مرة بليس
وعمر قمحك في التليس
- المقنع 1:** يا بو دراري .. ليك الشواري .. بحلفة العود
يد الجود .. وحرفة الجدود
- المقنع 2:** يا بنادم .. أنت من تراب .. مجمر .. مقلة تراب
قدره طعام .. قلة شراب .. فصيحة لؤح .. مثرد لحمات
كسكاس الطعمات .. أعطارات الزردات

القول: عود يا نهار عود .. خلي الفجر ينوض

يفتح ورد العود .. يطعم طاعم الجود

المقنع 3: يوم آيراد معروف .. فيه الناس اجتامت

على لحوّات الخروف .. فاع الناس تلايمت

المقنع 1: عود يا نهار عود .. خلي لفجر ينوض

يفتح ورد العود .. يطعم طاعم الجود

القول: السارق يعاود .. معاود .. إذا ما تغيرت الناس

ما يتغير .. يزيد يعاود .. الدنيا هي .. هي

لعابن الدارة: هي .. هي

القول: غسل و غسولات .. غسل السارق مسروق

لعابن الدارة: مسروق

القول: وكلام السارق مغسول

لعابن الدارة: مغسول

القول: والغسل مسروق .. في كل زمان عاش

لعابن الدارة: عاش

القول: في كل مكان عاش

لعابن الدارة: عاش

القول: عاش عياش

لعابن الدارة: عياش

لمقدم: آيراد .. آيراد .. آيراد

لعابن الدارة: آيراد .. آيراد .. آيراد

الجميع: آيراد .. آيراد .. آيراد

الشبريه لمعلقه .. مولات الدار لمطلقه (2 مرتين)

القول: هرس و زيد هرس .. ياربي ما تنعرس

هذا العام ما تضرس .. ما تربّي ما تحرس

لعابن الدارة: الشبريه

لمقدم: آيراد .. آيراد .. آيراد

لعابن الدارة: آيراد .. آيراد .. آيراد

أمولاي جزوان... وجر عكل

الجميع: القرمة

لعابين الدارة: أبويا دجاجتي وصُبَّتْها

القول: دَجَاغَه فِي عَشْهَا يَخْلِي بَيْتَ مَنْ نَشْهَا

ولا تكون كيف دبانة السوق من كل الشئ تدوق

لا عاش العار ولا بقالو دار

يقوم بعض الأفراد المقتعين على أصناف الحيوانات المختلفة (الكلب والقط والخروف والحمار والثعلب والديك والعتروس والحصان)¹ بجمع الحطب وإشعال النار الثابتة ويتقدم حاملي لبوص لإضاءة الفضاء الأيرادي، لتنتقل استعراضات "نقازين البوص".

القول: الرَّجَالُ إِذَا اتَّحَزَمَتْ وَالْخَيْلُ إِذَا تَلَجَمَتْ

اللِّي وَرَى الْبَابَ لِلْكَلابِ .. الْجَرْخُ يَبْرِي يَا صَبْرَة

المقنع 1: مازحا .. اجمع حطب البلوط يا بلعوط

المقنع 2: مجيبا بنفس السخرية .. انسوة يا مسخوط ما خلأت شطبة فغابة البلوط

المقنع 3: اجمع الحطب اللّي كان نوعه ماشي شرط حطب البلوط

المقنع 4: العادة تقول حطب البلوط !

المقنع 5: عادة أيراد تبغي تقدي نارها ولو بشطب البلوط ..

المقنع 6: ما يكثر دُخان ما يدخل لصدر .. ويشعل بسرعة البرق

المقنع 1: استر الحكمة يا مزلوط

المقنع 2: استر، استر

المقنع 3: المستور بان وانكشف...

المقنع 4: دورنا يا خويا نستر عيوب الغالطين

المقنع 5: نستر ديما أخطاء الاخرين .. هما يغلطو وأنا وأنت نستر

المقنع 6: هما يديرها قد رسائهم وحننا نعطيو عليهم

المقنع 1: نسترو عورنهم

المقنع 2: ديما نستر المكشوف

المقنع 3: بصح يجي النهار تنكشف اللعبة

المقنع 4: ينكشف المستور

المقنع 5: إذا ما سترناش المكشوف

المقنع 6: كما يلزم وحفظنا على طريقة التستر عليه

¹ - يستنى التنكر بصنف الأسود.

- المقنع 1: عُمِرَ الخطأ ما يَنكشَفُ ؟
- المقنع 2: أخفي يا غابة البلوط الحالك .. أخفي هواللك
- المقنع 3: دَسِّي زَمان .. لَزَمان يَنكشَفُ وبيان
- المقنع 4: خبي وأستر الأيام وستر من وراك
- المقنع 6: تعرف غابة البلوط ؟
- المقنع 1: معرفة صحيحة
- المقنع 2: وسبغ الغابة! تَعَرَّفُه ؟
- المقنع 3: مستور الحال
- المقنع 4: يدخل في اللعبة ؟
- المقنع 5: عيب نفضح مستور إنسان طيب .. كسبغ غابة البلوط
- المقنع 6: مافيه ما يَنفضح
- المقنع 1: قلَّت لُكم مستور سُنرة ربانية
- المقنع 2: المهمة ؟
- المقنع 3: جمع حطب البلوط
- المقنع 4: جمع حطب الغابة فقط؟
- المقنع 5: والشطب؟
- المقنع 1: فقط .. فقط
- المقنع 3: فقط.. فقط
- المقنع 6: راك متأكد بللي فقط.. فقط؟
- المقنع 1: جمع الحطب والشطب
- المقنع 2: فقط.. فقط
- المقنع 3: فقط.. فقط
- المقنع 4: ماكان حتى مُهمة اخرى؟
- المقنع 5: الفتلة!
- المقنع 6: الفتلة والا الفتيلة؟
- المقنع 1: فتلة الحبل
- المقنع 2: حبل آيراد
- المقنع 3: بُونَسوان هي تَتكلف بالفتلة

المقنع4: ما كان ما دَخَلَ القنَاع في ذيل السبع¹

المقنع5: دين السبع !!!

المقنع6: شكون راه يكفر ويسب ملة السبع

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 المجهول. 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 أرناب. فينسحب الضعيف من الصراع. ويستخدم العنف كطريقة مباشرة من بين من بقي في الصراع، فينتشاجرون فيما بينهم باستخدام عصا طويلة تسمى محليا القصارية. وانتصار أحدهم يعني انتزاع الدور الرئيسي في الاحتفالية أي دور الأسد الكبير أيراد، ولكي يميز عن الأسود الأخرى يربط بحبل من الخلف رمزا للقوة والشجاعة.

¹ - يربط الأسد الكبير (أيراد) بحبل من الخلف رمزا للقوة والشجاعة.

الصورة الثانية: الاستعراض

بعد الرقص والغناء يطلب لمقدم من الحاضرين الانتفاخ حوله على شكل حلقة، لإلقاء بعض النصائح والأدعية، حتى تسير الاحتفالية على أحسن حال.
لمقدم يحاول في أول الأمر أن يبرز أهمية 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: أيراد أعياد .. عادة البلاد وأجداد .. واللّي يُشاركُ معنا
يلزّم عليه أيطيع الأوامر .. يحفظ العادة ويحترم السادة
وحدوا المشية والكلمة والرّصيع .. الكبير يحترم الصغير
والصغير يقدر الكبير .. وما تخرجوا على حدود اللعبة
أختارمو النظام .. وطبقو قواعد الحفل .. أيراد أعياد
عادة البلاد وأجداد .. ما تُعيشو فوضى .. ما تتنازعو بناؤكم
عيشوا الحفل .. وقدرّو بعضكم بعض
وكلّ سعادة البلاد والعباد في إحياء هذا العيد السعيد
يُنسّي العُبن ويُلعّب البدن .. يفلّغ العُمة ويفرخ الأمة
به يُنشدّ 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: أيراد عادة من عادات الأجداد .. رَحْمُو على الموتى
أدعيو لهم بالرحمة والمغفرة .. ما تنساو الأجداد في صلاتكم
أيراد أعياد .. عادة البلاد وأجداد
ما تسرقو ما تنهبو .. ما اتخبطو على باب مغلّوق
والباب المفتوح استأذنوا مولاه .. ما تُخصرو زرع
ما تُهرّبو ضرع .. ما تقطعو شجره .. ما تعصبو ثمار
ما ضيعو فلاحه .. ما تحرقو دومه ما تشعلو حلقة
وأخيرا يختم خطبته التقليدية بالصلاة والتسليم على الرسول صلى الله عليه وسلم.

لمقدم: اللهم صلي عليك يا رسول الله

الجميع: اللهم صلي عليك يا رسول 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 يا رسول الله
لمقدم: اللهم صلي على بو بلقاسم
الجميع: اللهم صلي عليك يا رسول 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 وراعه. 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 غلام أيراذ .. هذا علام الأجداد .. مَنْسُوج مَنْ لَيْف

بُهَيْمَةُ سَيْدِي خَفِيف .. عَلَى الْأَوْلِيَاء طَاف

دَعَاوِي لَجْدُودٍ خَوَافٍ .. لِكُلِّ مَنْ لَعَادَتْهُمْ بَدَل

وَأَتَقَالِيدَهُمْ أَنْكَرٌ وَتَحَوَّلَ .. هَذَا لِعَلَامٍ لَخْضَر

حَافِظُو عَلَيْهِ لَدَهْرٌ .. مَا تُبَدِّلُوهُ مَا تُغَيِّرُوهُ .. تَبْعُوهُ فِي هَدْوٍ

مَا تَفَنَّقُوا مَجَالَ السُّوءِ .. وَتَبَعُوا الْإِشَارَةَ .. الْعَلَامُ رَأَى مَنَارَةَ

يقوم المقتنون بدور الحراسة في تنظيم وتطبيق القوانين العرفية، فكل من يخالف هذه الأعراف يتعرض للضرب بسوط الأسود الصغار. فهم يجبرون الكوكبة على السير وراء لمقدم أو الانصراف بعيدا عن الاحتفالية. أي تعرض إلى اللبوة في الاحتفالية يؤدي إلى غضب الأسود الصغار الذين يقومون بحراسة زوجة الأسد الكبير. ويتدخل هذا الأخير من حين لآخر بإعطاء أوامر إلى المقتنين والضغط عليهم لمعاقبة كل من يتجاوز حدود اللعبة. من الأحداث التي تتخلل الاحتفالية حين توجهها إلى أحد المنازل، قذف الأسود بـ"البصيلة" وهي نبات يشبه البصل لكنه غير صالح للأكل وتعدّ غذاء الذئب بالمفهوم العامي للمنطقة. وهذا لجعل الاحتفالية أكثر حيوية ونشاط. تدخل أيراذ لمحاولة طمأنة الغاضبين على الأسود طالبا من العابين الدارة تأكيد ذلك بالغناء والرقص والشعارات.

لعابين الدارة: أيا لفقير .. فاطمة حلّي الباب .. الخير جا .. و جا للحباب

كلما اقتربت الاحتفالية من البيت كلما ردد لعابين الدارة أغاني جديدة.

لعابين الدارة: أطاخ الليل وين نباتوا ؟ عند خيرة لعشا وأنبتوا

عند الوصول أمام المنزل يردد العابين الدارة

لعابين الدارة: راحنا جينالكم .. حلو بيانكم

أول من يدخل البيت لمقدم حيث يسلم على أهل البيت.¹ ثم تدخل وراعه فرقة لعابين الدارة وتتوافد بعد ذلك الكوكبة والمقتنين.

لمقدم: ضيف 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.

المنظر الأول: التسريح

القوال : لقمرة لالا .. في غيامك ولي

لعابين الدارة: صاحبي راه يجي وسلُّكُه يا ربي

القوال: يا التسريح ديالي

لعابين الدارة: ويا التسريح ديالي طلع للجبل

يرفعون رؤوسهم نحو السماء .. بينما يحمل رضوان عصا طويلة في أعلاها نموذج قرص قمر

لعابين الدارة: لقمرة لالا

رضوان: لالا

لعابين الدارة: في غيامك ولي

رضوان: ولي

لعابين الدارة: صاحبي راه يجي وسلُّكُه يا ربي

لمقدم يسلم المجاهد (التسريح) رسالة .. يمسكها ويضعها في عمامته ويقبل رأس لمقدم

لمقدم: رُوْح يا ولدي .. الله يحفظك وينور لك طريقك

ويظلمها على العدو الكافر

يمسح لمقدم على وجه المجاهد، ينصرف .. يداهم رجال السلطة الفرنسية البيت بحثا المجاهد

قائد الشرطة: مخاطبا أم عمار.. فاطمة وين راه وليدك ... عمار؟

ما تخافش فاطمة.. فرنسا ما تعمل له والو .. والو

نفهمو .. بلّي الشّي اللّي راه يعملُه .. فرنسا ما تقبل به

ولازم عليه يوقف فورا.. أعمال الحرق والتخريب

اللّي راه يقوم بها مع صحابه

الأم: وليدي عمار ماره يعمل والو.. ماراه يخرب ما راه يحرق

قائد الشرطة: مخاطبا رضوان .. وين راه صديقك عمار.. مكان وجوده؟

رضوان: ما على باليش !!

الشرطي 1: ما على بالكش.. كل واحد ما على بالهش

الشرطي 2: الكلاب واحد ما يعرف.. دُرْك تُولي تعرف بلا .. لالاك

لا يستدل رجال السلطة الفرنسية من أحد على شيء .. يقومون بتفتيش البيت .. ويلحون 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، ولكنها قبل ذلك ستدور على الأمهات، لتقول لهن جميعا:

الأم: السبع ما تنطفى ناره يا الله يا شعب.. نأخذ بثاره

لعابين الدارة: يا الله يا شعب .. نأخذ بثاره

عمار: يوم استشهدادي يا أمي ما تَبْكيشْ عليّ

زغرتي يا أمي ودوري .. دوري في كل دشره

بين كل عذره .. خبيري كل البشائر

قولي ماتت من أجل الجزائر

وتظهر الأم ذات الإرادة الحديدية والوعي، وإيمانها الذي لا يتزعزع في حتمية الثورة الجزائرية وضرورة انتصارها..
تظهر وهي تضع فوق جثة ابنها الهامدة علم الجزائر

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

القول: يا سليمان قريدا .. دقلي خاتم

لفاطمة راها تسأل عليك يا بلقاسم

لعابن 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 بالحاق الأذى بالقرية. لقد قابله صاعر في الليل، فقال له سليمان: إنه قتل سبعة من الرجال، وأنه يزعم أن يكون هو الثامن.

صاعر: يا سكاُن سيدي عيَّاش!! الشر كَثُرْ على نياُبه

لُحْرْمُنْكُمْ جاي نَبَّاش .. ما خَلَى بْفَرْ ولا مُعيزُ

أحرقُ الزرْع وسرقُ الكَبَّاش

الكبش : أنا وخوتِي لكباش ما صرألنا حتى شي .. كُنا في حَمى الراعي. نرتع .. ونبلع

وارتوينا من ساقية الناقوس

الكلب: غم الراعي مسعود، خير معدود .. ما ناقصة معزة ولا عبوره

الحالة .. الحمد لله مستوره

المعزة: لا يا كلب السرحة

الكلب: كلب أمك .. ما شي كلب السرحة

الحمار: كي ما تحشميش يا معزة العاز .. ياك وصناكم في الاجتماع الأخير بلي الكلب

كلبنا .. كلب صيادة وماشي كلب سرحة

وراه يقوم بسرحتكم غير مؤقتا .. كلب سرحة مؤقت فقط

- العنروس:** كلمي واش كنت باغيه نقولي
شحال ولتي تنفيهمي .. واحد النهار تجيبها في كعالتك
- المعزة:** راه الحمار لقي دجاجة باقي فيها غير الكرعين والراس
- الحمار:** أمريشه.. عليها أثار المخالب
- صاعر:** مخالب سليمان باقي الخاين مداوم على هذا الحال مدة وزمان معول يشنت ويخلي
الدار مقرر يركب العار قاتل سبع رقاب نهار وقسم أنا صاعر أنكون ثامننا المكار
- لعابين الدارة:** واش عمل صاعر .. المغوار ؟ مع هذا الغول ألي سرق الغلة .. وكفر بالمله
- صاعر:** سفلته ربعة ولا خمسه سفلت غاب من وعيه .. ظنيته مات خليته على هذا الحال
وجريت نعمم لخبر وجرده من سلاحه.. من الزويجه والخنجر
- يتعالى الهتاف والترحيب بصاعر البطل الأيرادي، 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:** صاعر خير الرجالة شهامة 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 نشم في هذا الكلام ريحة السرقة والمكر الغدر وسوء النية
الدور.. دوري واللعب لعبي جرده من سلاحه .. من الزويجه والخنجر !!!
- ما يكون هذا السارق المارق غير صاعر ما يسلكش السقله من وجه
ريحه شينه دخلت القرية مع هذا الصاعر .. ألي في الكذب ماهر
- لعابين الدارة:** ريحه شينه عمّت القرية .. زكمت النيوف
- يمضي صاعر في ضبط القصة الخيالية، فيصدر أوامره على الأهالي بعدم الخروج للاحتفال بعيد الأقتعة الذي يلبس فيه الكل قناعا يخفي حقيقته. كالأسد واللبوة والذئب والحصان
- صاعر:** يا سكان القرية أحرزوا وواحكم سليمان الغريب ما خلى والو
سرق كل شيء لقاها في طريقه ما تعادرو خيمة ولا زريبه
- الراعي :** فيك ريحت الدجاج .. وغبار الزريبه وعثروس ولاد جمال المسرووق
- صاعر :** أنا ما سرفت والو البارح .. كي وصلت في الليل قرينكم
ما لقيت وين نبات .. بت في زريبه الشرقية.. هذا مكان
- الراعي:** والنبغل وشكارة الفمخ للي خلتهم خارج القرية.. عند دار بدرة العميه
- صاعر:** يحدث نفسه .. أبن عمي عميه وشفانتي .. لقيتهم في مدخل القرية بعد صلاة العشاء
- الراعي:** والعود لشهب و البقرة اللونييه وصندوق النحاس وقربة العسل للي بعثهم
للجبري ولد حميده

لمقدم: يا حراس كبلوه وحبسوه غدوا ننظرو في أمره

وينكشف أمر صاعر.. ويقام عيد الأفتحة رغم كل شيء، وإليه يتقدم سليمان، فيتبين أنه دقاق الخواتم وأنه أتى إلى العيد ليبيع ما صنعه من الخواتم وخاصة ليخطب لابنه بلقاسم فتاة من القرية اسمها فاطمة.

القول: يا سليمان قريدا دقلي خاتم لفاطمة راها تسال عليك يا بلقاسم

لعابن 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 .. خاتم وردي من سلك ذهبان .. مخدوم بالقد لزينة النسوان

خُلال فضي من عود المرجان .. قَمَرُ العود لفاطمة عيلة الخلان

بلقاسم: من بعيد هوام .. صبحت مسافر .. لفاطمة جاي .. عارف العنوان

باسم فاطمة قوام .. قلبي مسافر .. يا سليمان دقلي .. خاتم تحرير

فاطمة: أجل الخطب .. للعام أجاي (القادم)

واحبس حبيبي .. بخاتم ذهباي (ذهب)

باش ما يخليني شاي (حتى لا يتركني).

بلقاسم: مولاتي .. من فوق الدرج .. يلمح نورك .. الشمس أنت

نورك يلمع .. ربحك مسك .. فياض غيرك .. جنان ليالك

مرشوش بنورك .. أنت ألف أمره بحضورك

عمر بلقاسم تايه بجنونك .. زيدي حبسني بخاتم زينك

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

لمقدم: يا سبوعه !! قدمو صاعر السارق للمحكمة

جلت وصلت وسرقت ونهبت وفي شباك أيراد وقعت

حكمت عليك المحكمة بزواج

البنت جرادة ليتيما العميه الزحافة وتبقى طوال عمرك خديمتها ومعوها

الصورة الثالثة: أغيلاس

تزداد الاحتفالية حماسا ونشاطا بفضل آيراد أمزيان (الأسود الصغار أو سبوعه أصغار) وأغيلاس (اللبوة أولبييه) 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 يعني بصوت مرتفع. أثناء 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.

القول: السَّبْعُ والحلوفُ كلُّ واحدٌ أباهُ معرُوفٌ

السَّبْعُ مَلِيحٌ للغَابَةِ والغَابَةُ مَلِيحَةٌ لسَّبْعٍ

شَحَالٌ مَا يَهْرَبُ الدَّيْبُ للغَابَةِ تَحْمَى عَلَيْهِ الشَّمْسُ

آيراد أمقران: ها .. ها .. ها .. ها

شُكُونٌ يُبَارِزُ غِيلَاسَ العَظِيمِ

مفتول لعظله خيف الرشقة القويم

ملك الوحوش .. صنديد الغابة

بافتخار وعزة .. غيلاس .. سبوع .. الأسد .. الليث .. الورد .. الضرع .. بألف كنية معروف

بيا نفوى الصنوف .. حامي الساحة .. اهزيري انفاحة .. شجاعه ريحه فواحه

آيراد أمزيان¹: ولد سبوع رقبه¹

آيراد أمزيان²: وكذب من قال:

آيراد أمزيان³: أنطيرها من فم السبوع

أغيلاس: شكون جابته أمه رقبه

يقلعها من فم ولادي .. شطاره اليوم تبا

ويبانو ناسها في الميدان ..

آيراد أمزيان¹: أغيلاس ما تخافيش جبتي سبوعه

آيراد أمزيان²: أغيلاس ولدت وعرفت تولد

آيراد أمزيان³: أغيلاس كل عام تولد غيلاس

لعابين الدارة أغيلاس خيار الناس .. كل عام تولد غيلاس

وبعد لحظات من دخولها وتبخرها تسقط اللبوة 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 الأيرادية بالبوص Lumière

الصورة الرابعة: دعاء الختام

وفي الأخير يعلن لمقدم بإشارة يده إلى لعابين الدارة بايقاف العزف، ثم يدعو لصالح أهل البيت الذين استضافوا الاحتفالية، فيطلب الله عز وجل أن يشفي مرضاهم وأن يجعل السنة الفلاحية الجديدة خيرا وبركة.

القول: **أَوْلَادُ الْخَلَالِ مَا يَنْبَعُو بِالْمَالِ .. مَا تَكُونُ مِنْ اللَّيِّ يُوكَلِّكَ حَبَّةَ زَيْتُونٍ
وَيُخْرِجُهَا مِنْكَ بِرَمِيلِ زَيْتٍ**

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 ببركة الأولياء والصالحين**

الجميع: **اللهم 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 صلي على نبي يربح**

الجميع: **الله وما صلي عليك يا رسول الله**

لمقدم: **واللي صلي على الحبيب ينجح**

الجميع: **الله وما صلي عليك يا رسول الله**

لمقدم: **واللي صلي على سيدنا محمد يفلح**

الجميع: **الله وما صلي عليك يا رسول الله**

لمقدم: **واللي صلي على الهادي في نور الله يسبح**

الجميع: **الله وما صلي عليك يا رسول الله**

لمقدم: **واللي صلي على المختار يفرح**

الجميع: **الله وما صلي عليك يا رسول الله**

لمقدم: **واللي صلي على بلقاسم ما ينجرح**

الجميع: **الله وما صلي عليك يا رسول الله**

- وَاللّٰهِ صَلَّى عَلٰى بُو فَاطِمَةَ مَعَاهِ فَالْجَنَّةُ يُتَمَّرَ َحُ : لمقدم:
- الله وما صلي عليك يا رسول الله : الجميع:
- وَاللّٰهِ صَلَّى عَلٰى الرِّسُولِ يُنْسِتِرْ دُنْيَا وَآخِرَةَ : لمقدم:
- الله يهدينا ويهدي جميع الحاضرين : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يغفر لنا ويغفر الأمة الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يَحْفَظُنَا وَيَحْفَظُ جَمِيعَ وِلَادِنَا : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يَنْسِتِرُ الْحَاضِرِ..الله يُرِدُ الْغَايِبِ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يُرْبِحُ اللَّيَّ يُسَبِّحُ وَيُرْزُقُنَا السُّكْرَ وَالْمُخَ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يُعِزُّ اللَّيَّ عِزُّ الدِّينِ وَيُنْصِرُ الْمَجَاهِدِينَ : لمقدم:
- للهم آمين : الجميع:
- الله يُعْمِرُ الضَّرْعَ إِتْنَاءَ اللهُ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يَكْبِرُ الزَّرْعَ إِتْنَاءَ اللهُ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يُسَهِّلُ .. اللهُ يُوفِّقُ .. اللهُ يَبَارِكُ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يُعَشِّرُ الْخَطَوَاتِ إِتْنَاءَ اللهُ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- الله يَتَقَبَّلُ الصَّدَقَاتِ إِتْنَاءَ اللهُ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- رَبِّ يَسْقِينَا الْغَيْثَ وَالْمَطَرَ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:
- رَبِّ يُعَمِّرُ السُّدُودَ وَيَجْرِي الْعَيُونَ وَالْوَدَانَ بِجَاهِ النَّبِيِّ الْعَدْلَانَ : لمقدم:
- اللهم آمين : الجميع:

- لمقدم: ربي يفرج الكُربُ إن شاء الله
- الجميع: اللهم آمين
- لمقدم: اللي مريض الله أيشافيه إن شاء الله
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي صحيح الله يعافيه
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي مغبون الله يكشف عُنه إن شاء الله
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي عليه دين الله يفرج دينه إن شاء الله
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي مسجون الله يفك أسره إن شاء الله
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي باغي يتزوج الله يهون عليه
- الجميع: آمين
- لمقدم: الله يرزقه زوجة سالحة 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 يتمر رزقه إن شاء 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
- لمقدم:** للي شاركنا فرحتنا الله يُفرِّحُه .. اللي لعب معنا آيراد ربي يُحَقِّقُ مُرَأدُه
- الجميع:** اللهم آمين .. اللهم آمين
- الله وما صلي عليك يا رسول الله (3 مرات)
- يختتم الدعاء بعبادة الله أو مامين (اللهم آمين)
- الجميع:** يا رازق الوجداني لا تنسانا .. الله أو مامين
- الحمد لله اللي هدانا .. الله أو مامين
- لا تنسانا .. الله أو مامين
- الحمد لله اللي هدانا .. الله أو مامين

يأتي صاحب البيت ويقدم المال للمقدم، اعتقاداً 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.

أَهَانُ

تقديم:

عندما يقرأ المخرج المحتمل آيرادية (أهان) 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 تخيل 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 وتوجيهها.

أريد أن تكون (أهان) 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 حيناً، وبالفكر حيناً 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 جزئية من جزئياته.

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. فضلا عن ذلك فعلى راسم الحركة أن يراعي التوازن بين درجة الفكاهة ودرجة الجدية بين لوحة وأخرى.

المؤلف

الاستهلال

الفضاء مسرح الحلقة الأيرادي .. المكان سوق في إحدى القرى الأيرادية .. يسمع صوت الناي وضوء الفجر يسقط رويدا .. رويدا. جمهرة في أعلى المسرح تلبس أقتعة لوجوه أرانب وقردة وذناب وقطط وخراف .. كما يظهر على ركن من الركن من سكان القرية العامل والفلاح والطالب .. يدخل القوال يبلغ من العمر الستين تملأ وجهه التجاعيد وله لحية بيضاء أشيب. يسير سير الأعوج وهو يتكى على قائم عصاه، ويضع فوق رأسه صوف غنم على شكل قبعة، يذهب ويجيء ..

القوال: أهان زينة لبنات هبة السوالف سالف العذرا .. سبحان زارع الزين في

طين صلصال سبحان زارع نفوس مؤلف القلوب بعضها لبعض حبيته

تحير من حُبها عقلي ما عاد ملكي عقلي مات

غشيم: بشعور يفظ تجاه كل شيء

الغاشي والطهاج .. الحمان والغاشي وبين تمشي تلقى الغاشي

القوال: في السوق الغاشي

يدخل الحاجب بحارسه بين الحاضرين على الركن كأنما يستقصي وجوههم.

القوال: عند كل باب الغاشي، في باب الحاكم الغاشي

عند باب القاضي الغاشي

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: قاضي القضاة يا ملعون

راني نسمع فيك تتكلم

على قاضيينا العظيم يا غشيم؟

غشيم: فاسحا له المكان في احترام .. متحاشيا الإجابة عن السؤال ثم يرد بصوت أجش

أنا يا سيد الحاجب ليته مطيع خديم

الحاجب: كان كلامك على سيد القاضي بحور وغلش كان يدور؟

غشيم: بحالة رعب

العفو يا حاجب المعذرة يا سيدي حكاية الغاشي

الحاجب: كيفاش؟ تقول على سيدنا مرتشي؟

غشيم: متحيرا من أمره مرددا نفس الكلمات

الغاشي والطهاج، الحمان والغاشي

وبين تمشي تلقى الغاشي فالسوق الغاشي عند كل باب الغاشي

كنت نقول يا حاجب العدل عند سيد قاضي القضاة من غير ما كان شي

الحاجب: مقاطعا إياه

فَسَّرْ كَلَامَكَ يَا غُشِيمَ

غشيم: الغاشي وبينُ ثروح تلقى الغاشي

الحاجب: بدهشة

العدْلُ؟؟ عِنْدَ قَاضِي الْقَضَاةِ مَا كَانَ شَيْءٌ؟

غشيم: في تحمس

لا .. لَا قَلْتُ الْعَدْلَ عِنْدَ سَيِّدِ الْقَاضِي كُلِّ شَيْءٍ

الحاجب: مهديدا

يَعْنِي كُلُّ شَيْءٍ كَأَيْنُ .. غَيْرُ الْعَدْلِ مَا كَانَ شَيْءٌ؟

غشيم: بلهفة

بُعَيْتُ نَقُولُ .. الْعَدْلُ كَأَيْنُ وَمَنْ غَيْرُهُ مَا كَانَ شَيْءٍ

الحاجب: في لهجة عابسة مكفهر الوجه

لِسَانَكَ نَارٌ يَا غُشِيمَ، لِأَرْمَ نَطْفِي نَارَ لِسَانِكَ وَالْمَاءَ اللَّيِّ يَطْفِيهَا، يَا غُشِيمَ

يومئ إلى المقص

المَقْصُ يَا غُشِيمَ يَا نَاكِرَ خَيْرِنَا وَمَعْرُوفِنَا

غشيم: بتوسل لَحَمَ لِسَانِي مَن خَيْرُكُمْ يَا سَيِّدِي الْحَاجِبُ

يركع على ركبتيه ويبكي

الحاجب: مَن خَيْرِنَا وَمَن خَيْرِنَا .. وَلِسَانُ اللَّيِّ يَأْكُلُ الْعَلَّةَ وَيَسْبُ الْمَلَّةَ

لِأَرْمَ يَنْقَطِعُ وَيَتَّبَعُكُمْ وَيَتَّبَعُ

يتجاهل الحاجب غشيم شيئا فشيئا ثم يتوجه نحو القوال يبدو مستمتعا بعض الشيء

القوال: أَهَّانُ زِينَةُ الْقَرِيَّةِ .. هِبَةُ السُّوَالِفِ سَالَفُ الْعُدْرَاءِ زِينَةُ لُبْنَانِ

سُبْحَانَ زَارِعِ الزَّيْتِ فِي طِينِ صَلْصَالِ سُبْحَانَ زَارِعِ النُّفُوسِ .. مُؤَلَّفُ الْقُلُوبِ

بَعْضُهَا لِبَعْضٍ حَنِيَّةٌ تُحَيِّرُ مَنْ حُبَّهَا عَقْلِي مَا عَادَ مَلَكِي .. عَقْلِي مَاتَ

الحاجب: في جفاف

يا قوال كلامك أكثر في ربوع المدينة ودشّر ثنائي .. أسمع بيته القاصي والداني

نقول كلام في سيدك كلام عاز يا غدار تقول كلام في سيدك يا ناكِرُ لُخْيَارِ؟

كَلَامَكَ وَصَلْ .. مَسَامِعُ مُوَلَايِ السُّلْطَانِ

القول: مرتبكا وغير مصدق

واش من كُلام يا حاجب !!! كُلام القول ما هو عجب .. كُلام بشاره
ما لَطَخ ما وَسَخ ما قَاس حد يا حاجب

الحاجب: في ضيق

كُلام خُطير يُولد القحط يُجيب الزمان
القول: أعود بالله من القحط والزمان بعد حين القول يرجع السبب في فقر الرعيه
وشح السماء من الماء والزوابع الرملية

الحاجب: في حالة غضب .. للحارس بلهجة عنيفة .. مع رسم ابتسامه خبيثة على وجهه ثم يشير بأصبعه إلى
الحارس.

كبله.. ربطة.. جرجرة.. جررة دير فيه العجب دير فيه المنكر
سيخ دمه حشله ركييه وري له الزمباغ وين ينباغ، صلصله، عريه من قشه
ربطه بالحل، شد وثقه، بلعله فمه ما نبغيش نزيد نسمع حسه

القول: في تواضع تقريبا

القول زين شيوخ المدينة ما يخرج من فمه غير كلام الخير
ما ايلطخ كلامه بعاز ويدنسه بغيبه، ما يهدر بكلام الفجار
ما يوسخ لسانه بنميمه، ما ينسى قلب الجار، لسانه من لسان قوم المدينة،
ولد فخر الدار امربي، شارب من اخلاق العز .. امعبي كالي من غله الملة،
وتابع دربي، ودرّب جدي مصفي شربي، اللي باقيه... الذرية بقرابي
محافظ على العاهد، قايم بواجب ربي

الحاجب: قلت يا قوال الملك بالتاج ويحتاج لمن يحتاج الملك؟ يا غشيم؟؟

تنهال العصي وضربات الحارس الموجعة على القول] عرض شريط فيديو عبر الكمبيوتر يظهر ملامح الفقر والحرمان
لبعض الناس [تعليمات دفتر الإخراج.

أجبد يدك من جيبي المقعور باقي نابح كالكلب المسعور
طامع فالمقهور كاشف المستور ضارب تقول محارب ملهوف سالب
كالب معمر مطمر مخطوف

يخفت الضوء تدريجيا .. المسرح يظلم .. الطبول تضرب

الطور الأول

الحركة الأولى

مجموعة من النساء والرجال المقتنعين: كباش وماعز وكلب وحمار فههات عالية من الجميع

الراعي: يتكلم في ودّ شديد.. يأخذ حجرا ويرمي بها بعيد

حكاية الغاشي قصة من قصات القرية الكثيرة القوال يزوي عطشه بسردها

بعد سكتة تأمل قصيرة

فالحلقات ومناسبات الناير واحتفالات آيراد يرتوى .. ويروي معاه سكان القرية

الكبش: باهتمام

كبرت وضائق بك الحال يا راعينا باقي تكلم في عصاك..

تكلم في حطبه جامده وتكلم نفسك حلاوة لسانك بعطر النعمة مطرز

يتلو ذلك صمت طويلة

الراعي: واش نقدم لتدرت بيتي المجروح المفضوخ العاري السطوخ

الكلب: يا راعينا عتروس ومعزة تخلفوا على قطيع الغنم

انبحت عليهم مرتين .. بلا فائدة عجبهم ورق البلوط وشوك السدرة

الراعي: وهو منكب على عمله

عصن الدفلة .. اللي بقي من مروج القرية المدفونة

المغروسة في زمان الوحل المحروسة .. بقبة لمرابط الفحل

الخروف: في شعور بالعداء للكلب

عتروس ومعزة ما عليهمش يتأخرو على القطيع

الكلب ينبخ عليهم زوج مرات وحنا كل نبحة بزلاط

الراعي: يكون قد ذهب إلى تفقد قطيع الغنم وراح ينظر من خلال إشارة التأكد سلامة الوضع.. في صوت خفيض

فاني عمري تعب فناة من قبلي من جرب

يتناول كمشة من التراب ويقبلها

تراب الأرض يطويني يضمني كما تضم لميما وليدها لصدرها تقرب

حُب التراب في جرحي يدفعني نحيا عمري نغنيه نشعر لما نقدم للتراب دمي

نشعر نار في ذاتي تحرق نتعب ومن تعبني وتعب خوتي بيني الناس الأساس

ومن تعبني وتعب بوبا أشحال تغذي الملهوف السارق المارق ودق السيف في جسدي

بازدراء كبير وشربني وشرب بوبا وخويا فطران الخل وفي ترابي تربع، من عندي مجده صنع

غاضبا مسكين مطعون مسموم مذبوح مرصص مغرق مصلوب محرق مشنوق معلق

باشن نبقى أنا راسي مرفوع

الراعي: يتهياً لتقبيل الناي .. برهة صمت. يسمع بعدها نفخ كنيب في ناي الراعي

القول: راعينا كي العادة .. ما يتغير ما يتبدل رغم هوال .. رغم محان زمان

باقي وافي محافظ على قطيع الغنم بروح حييه روح كفاخ زمان
ما تعرف غش ما سكنتها حيلة مجردة من عاطفة النفاق والخيانة
نربع بخداه نستغل الهوى وما معاه

يلتحق الكبش و الخروف، بينما يبقى الكلب على مقربة

الكلب: راعينا ما عالم ما قاري قرائته السرحه وقطيع الغنم قرته الدنيا بمحانها

مجرب وداري

الخروف: راعينا خدام وسيد الرعياين وخدمته شريفه راعينا خدام خزام .. من بزولة امه رحمه

راضع من عروق الارض الفحه شارب من طين تربة الوحه

شارب اخلاق الطهر كالي¹ من غسل النخلة خبز اسمر ومن عود النخلة مجرب

تونزة: تكون قد دخلت لترتيب مكان الغذاء فتشاهد ما يحدث من مزاح ونكات بين المقتعين تحدث زوجها الراعي مسعود وتناوله الأكل وقدح اللبن.

وققاش² ترتاح يا رجل من التامره؟ فاني عز شباك في السرحه يكفي

القول: نقول تونزة.. الزوجه الصابره

الراعي: في اثناء هذا الكلام يلقي نظرة آسفة على المكان ثم بايمان وثقة

صلي على النبي، ما بقاش بزاف

القول: مستديرا نحو الجمهور

يجابوب الراعي كعادته زوجته الحنينة تونزة بأمل كبير

الراعي: راهم واعدوني .. يعطوني بيت وخدمة مستورة

القول: كما وعدو ناس القرية الكل

الراعي: دون أن يعيره انتباها

نكسو روحنا نلبسو ثياب جديدة يفرحو الأولاد ناكلو التفاح والتفاح

ما بقاش بزاف تشرق الشمس نطفت ثمار الجهد الفاني وزمان الداني

أصبري الفرج قريب

القول: متخذا هيئة الواعظ

¹ - أكل

² - في أي وقت أي بمعنى متى.

أَصْبِرِي يَا تَوْنَزَةَ أَصْبِرِي الْجُوعَ وَالظَّلْمَةَ نَسَاؤَهَا الْمُسْتَقْبَلُ
نَسَاتُ عَصِيرُ الشَّهْدَةِ وَلَوْنُ النَوَارِ خُطَرُ فِي بَالِهَا بَابُ الْوَالِي
شَهَاتُ كَرْمُوسَةٍ مِنْ كَرْمَةِ الْمَقَامِ الْعَالِي وَرَفِيسُ الْخَالَةِ عَوَالِي
أَصْبِرِي يَا تَوْنَزَةَ أَصْبِرِي رَبِّي وَخُذْهُ عَالَمُ شِحَالٍ صَبْرَتْ تَوْنَزَةَ
رَاهَا خَائِفَهُ مِنْ الْمَوْتِ قَبْلَ الْعَزْ لَلِّي رَاهَ جَائِي وَالنِّيَابُ اللَّي رَائِحَهُ تَلْبَسُهَا
وَالْتَفَاحُ وَالنَّفَاحُ اللَّي رَاكَ تَمْنِيهَا بِهِ

الراعي: إذا جُعنا أنا وأنت يا تونزوة يكفي يشبع الولد

تونزوة: متشككة

وإذا جُعْتُ وَجَاعٌ وَلَدِي ؟

الراعي: لا يعرف كيف يرد.. بعد صمت قصير

أَنْعَلِي الشَّيْطَانَ يَا مَرَاهُ وَبَعْدِي الْيَأْسَ مَنْ قَلَبَكَ

يطيب خاطرها .. مع ابتسامة ودود

رُوحِي بَدَلِي سَاعَهُ بِسَاعِهِ أَحْمَدِي رَبِّي عَلَى نِعْمَةِ الْخُبْزِ الْأَسْمَرِ

تتلو ذلك لحظة سكوت .. تخنفي تونزوة في الخلفية

القول: يتكلم في صوت خفيت إلى نفسه

مَشَاتُ الزَّوْجَةِ الْعَزِيزَةِ الْمُسْكِينَةَ دَمَعَتْهَا عَلَى خَدَّهَا صَابِرَهُ

صَابِرَهُ كِي الْعَادَةِ غُصَّتْهَا فِي الْحَلْقِ صَابِرَةٌ لِلْمَجْهُولِ طَامِعَةٌ فَالْوَعْدِ الْمَنْزُولِ يَنْحَقُّ

بِأَقْيَةِ مَعَ الْيَأْسِ عَائِشَهُ مَدَّةَ وَزْمَانٍ عَائِشَهُ فِي الْعَذَابِ لَا سَفْفَ يَأْوِي لَا فُرَاشَ يُسَوِّي

يتوجه القول في بطن إلى مقدمة المسرح

القول: القليل همَّه الوحيد التفكير في لقمة العيش الخدمة بأي ثمن في أي مكان في كل وقت

الْبَحْثُ عَلَى مَلَأِ الْبَطْنِ وَفَقَطُ كَيْفَاشْ تَقْدَرُ تُدْخِلُ الْخُبْزَ لِلْخَيْمَةِ

الزَّاطُ اللهُ يَنْعَلُ الزَّاطُ

الراعي: الريق ناشف يسوط بنادم كي اللفعة اللي ضاع منها السم

رُبَمَا يَبْلَعُ بِيَانُ الْجُوعِ وَالْعَرَى

القول: الضحك ماشي حق كل الناس

الراعي: سبحان الله حتى الضحك درجات كايين ضحك المسكين

وَضَحْكُ الْعَنِيِّ.. الْغَنِيِّ يَضْحَكُ هَكَذَا الْمُسْكِينِ.. الْمُسْكِينِ يَضْحَكُ هَكَذَا

كَأَيِّنِ الضَّحْكِ الْفُوقَانِي وَكَأَيِّنِ الضَّحْكِ التَّحْتَانِي

الضَّحْكَ الفوقاني كما هَكَذا الضَّحْكَ التحتاني هَكَذا
ضَحْكَ الأماكن الخاصة ضَحْكَ الأماكن العامة

الخروف: للكلب متسانلا

الراعي والقوال ضَحَكُوا عَلَى كُلِّ ضَحْكَ
غَيْرُ ضَحْكنا حنا الحيوانات ما ضَحَكوش عَلَيْهِ
باع باع باع قُولي خُويا الكلب
الكلب: كي تَذْكَرُ الكُلبُ قول حَشَاكُم

الخروف: بتعجب!

الحيوانات اللِّي كيفي وكيفْكَ تَضَحْكَ؟

الكلب: هاو هاو هاو

الخروف: هل تَحَسُّ بالسعادة وأنت تَنْبِخُ يا الكُلبُ؟ حَشَاكُم!

الكلب: سَعَادَةُ الحيوان ما شي في الضَّحْكَ يا وَجْهَ الخُروفِ

سَعَادَةُ الحيوان في أفعالْه. الحُمارُ عَلَى سبيلِ المِثَالِ سَعَادَتُهُ القِصوى في تَمْرَاغْه

أحلى لَحْظَة عِنْدَ الحُمارِ لَمَّا يَمْرَعُ جِسمْه في التراب

الحمار: حَشَاكُ يا كُلبُ الصِّيادَة. حَقِيقَة لَمَّا نَمْرَعُ جِسمِ في التراب نَنْسى كُلَّ شَيْء

وفي هَذِهِ اللَّحْظَة بالذات تَعْمَرُني فَرِحَة وسَعَادَة كَبِيرَة نَنْسى كُلَّ شَيْء

إلا حَاجَة وَحْدَة عُمَرُني ما نَنْساها

الخروف: وقد استبدبه الفضول

واش هي هذا المَعْجَبَة اللِّي عُمَرُك ولا تنساها!!!

الحمار: في لهجة ساخرة

تعواف الكُلبُ

متابعا بنفس الأسلوب الهازئ

كي أَيْزَلُطُه الراعي

يحاول أن يفيد من هذه البادرة للتسلية

يرفَعُ ذيلْه وَيَبْدَأُ أَيْمُصُ فالحامضُ

الكلب: عدَلْ كَلَامَكُ يا حُمارُ .. أنا كُلبُ ما شي ذيبُ

المسرح يظلم تدريجيا...

الحركة الثانية

اللوحة الأولى

ضواحي القرية عند مشارف غابة البلوط .. في مقدمة المسرح عجلات عربية حديدية وأغطية من صوف تُولف مقعدا خارجيا. تظهر تونزة زوجة الراعي تسوق حمارا تحمل الغذاء كعادتها.

القول: الراعي خدام رعيان والخدمة شريفة .. ما نسات تونزة ما نسات المخلوقة

بلي الراعي يحمي رزق الناس .. يحمي حرمة الناس .. يحمي الحياة

أتفكر يا راعي عمّر تونزة ولا نسات الغذاء .. تجيبه معاهها كل يوم

وعمرها ما تنسى قوت زوجها العزيز تعيش طول حياتها فقيرة

أحسن ما تعيش يوم واحد في حياة العار عيات المخلوقة اشتاقت شمس النهار

الراعي: زوجتي لعزيزة ديما وافية .. قطانية¹ الدوم في يدها ليمنى

وقلة الماء في ليسرى الله يجعل البراكة أتدوم

تونزة: تندفع نحو زوجها وتأخذه ملء يديها

خبيز بالثوم وشويه زيت الجدره مع طبيسي فول امدرى بالكمون

خبزة بالدمران مَطْلُوع شربة لبينة مالضروع

الراعي: في مظهر من التلطف وهو ينأى عنها رويدا

شقيت وشقيتك معايا الليل والظلام كفرت بالسرحة وعيشة السرحة

¹ - قفة مصنوعة من مادة الدوم.

اللوحۃ الثانیة

نفس الحوار يدور عند مشارف سور القرية العظيم في العمق الأسفل من الركن، بين أهان وزوجها العيد [باستعمال تقنية الفلاش باك] تعليمات دفتر الإخراج.

العيد: عيبك ومعيتك معايا مليت ومليتي معايا

الليل والظلام كفرت بخدمة اتّحمال وعيشة الحمّالة

أهان: بشيء من الحنان

ما أنظنش تبقى على هذا الحال أخرج يا العيد اتهنى وأتهني أمعك أهان

فَكَرَّ في المهدي ومصير أيامه

العيد: يقبل عليها وبلهجة واثقة

قررت نخرج من سجن اتّحمال ونردّ الكارو للمجدوب

ونحقق حلم أهان الحلم اللي يزيد مع المزبود 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 أجمعنا يا أهان أقوى من الظلمة

ولما ربي - إنشاء الله - يرزقنا بصبي .. بعيد على حياة التّحمال

القوال: تسبق أهان فالكلام العيد وتقوله بروح الأمومة العالية

والحنان المدفق من كبدة لميمه الواسعة بالحب والإخلاص

واللسان المستعطف بكلام العسل

أهان: نسموه - على بركة الله - نور .. وإذا كانت بنت نسموها نورة

القوال: يرد على سرعتها العيد بكلام ما رايد بيه يغضبها

ويقصح 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 تغير مفاجئ

نور ولا مصباح مصابحة شمعة .. ولا نورة المهم مزبود في الشمس

القوال: يستعطفها يحن في كلامه ويقول لها:

العيد: بطريقة ودية

أهان وعلاش كل هذا اليأس ظاهر على وجهك ؟ الله سبحانه كريم
هذه مدّة وحنا خدامين سرّحة ما تقنطيشن عندما ربي يفرجها علينا
ونخرج للحياة نشري للمهدي لعبة

القول: أهان من جهتها ناوية عندما تكبر نجمة تعلمها تخبز خبز الفريضة بالدمران
والطيب وترقع وتعلمها أشغال المنزل حتى تكون زوجة صالحة

أهان: من فضلك يا قوال .. بعدّ عليا ما نريد شعر ولا مديح
بعد أهان .. وغني للبلوط خليني نبحت على لقمة العيش

عوال: لقمة العيش .. من حقك تعيشي سعيدة من بعد !

أهان: من بعد موت العيد زوجي أعرف يا قوال .. لو تجبلي شعر الدنيا
ما تطربني ما تشعري 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 ما عندو حدود

عوال: فكري وعيدي التفكير مليح يا بنت الرّحبه

أهان: قصة أهان بنت الرّحبة.. قصة نهب وسرقة .. جرات في رّحبتنا العريفة
سلبوا من أهلها خيرها وخميرها .. أماليها لحرار عاشوا في ظلمة مرار
بعد الرزق والشراب أكثر فيها عش الغراب .. أسكن فيها ديب وفاز
ومولاها عاش في جمر ونار .. كل أجل بكتاب وللقصة بداية وأسباب

لعابن الدارة: يا أولادي الرّحبة يا صلّاح

وين الديب الجراح، بيني وبينه سور، سور وراء سور
يا طير يا عصفور، يا حر يا مكسور، يا طير يا عصفور
يا حر يا مغدور، وين الفار الغدار؟ بيني وبينه .. خطّ الناز

عوال: يأخذ زجاجة الخمر ويدلق ما فيها دفعة واحدة في فمه

ربي يعفو عليا وعليكم، عالم الغرام سكاني، ناس عاشقه
ناس واهمة، هائمة في بحر الحب، حب أهان الشريفة
بنت الأصل والحسب والنسب، بنت الخيمة الكبيرة
بنت العز، قلبي بعا لونجة .. لونجة بنت السلطان
سوالف العدره شعر المرجان، بعا سلطانة البحر .. عشقي من أهان
تحول لشراب الدمز.

يشير إلى قنينة الخمر

القرعة!

يقع على الأرض متقينا في حالة يرثى لها محطما مخمورا تعباً
لعابين الدارة: القرعة مرة خاوية مرة تتعمر .. نشرب ونزيد نشرب حتى ندمر
أهان: حياتي يا معول ولذ رجب صبح طعمها بلوط
وكلها ملك .. هذا ! (تشير إلى بطنها)

الطور الثاني

الحركة الأولى

الراعي: سبحان الله ...

عيني ما رات اليوم النسوة

القول برفقة المهرج لبليش

القول: يا البليش.. الخلوة أمّلات اليوم غابة البلوط

الراعي: عاذ في هذا اللحظة كنت نكلم نفسي .. نقول لها على سر هدوء الغابة

من أعاصير النساء والبلاوي اللي أتجي من كلامهم والعراك اللي يدور بينهم

على فرع شجرة وإلا شطبة بلوط

الكلب: الصمت مالي الغابة.. والذيب غادي يسكنها ويدير أفعاليه والسرحة تصعب

الخروف: كلّي النسوة كانت في حضورها للغابة تبعد الذيوبة

الراعي: متحدثا إلى الكلب و محذرا

أحرس الغنم مليح وحل عينيك .. وخدم نفيك .. الغابة اليوم سرها كبير؟

الله يحفظ .. واش سر الحكمة اليوم يا القول؟

القول: السر! ما كان سر ما حتى شيء النسوة اليوم في عطلة وهذا ما كان

في عطلة تحضر الاحتفالية الكبيرة

الراعي: واش من احتفالية يا القول؟

القول: اللي يسمعك تتساءل يظنك براني ما راك من أهل القرية

أيراد !

الراعي: يّأير.. وطقوس القناع أيراد ! والله غير نسيّت .. السرحة بنت الكلب

ما بقات فيا عقل .. السرحة يا قول نساتني عمري .. فناتني

ما بقى فيا ما يذكر الأعياد والمواسم .. الله يعلبوها خدمة السرحة

يلقي بعضاه .. تكاد العصا تبلغ الحمار

الحمار: الحمار كالي العصا والمخبّط .. كالي بالعاني و إلا بالزهر

الزهر المّسوّد يا لطيف

الخروف : حتى أنت دايمًا في رجل الراعي كالكلب بعد الشوية

الكلب: حشاك يا صوف البولة .. الجن اللي داربكم على الكلب

المعزة: أحترم نفسك .. يا راعينا السرحة مهنة شريفة .. وزاولها الأنبياء والرسل

الخروف: لحم كتافك من لحمنا وشحمنا

- الكلب:** نسيت بعد العشرة والصدّاقة
- الحمّار:** زعفة فايّة .. يتمرغ فالتراب كالحمّار .. والأمور ترجع كما كانت
- الراعي:** كيفاش يتفكر راعي بحالي العياد والحفالي فات عام وجا أيراد ليلالي
ونسوة غابة البلوط سمحت في حطبها وأنشغلت بتخضير أيراد
- تونزة:** حتى أهان ما حضرت .. مسكينة أهان من لّلي مات العيد زوجها
هذي سبع الشهر ما عرفت راحة أتمّر في غابة البلوط.. باش تُعّيش حمزة وعربية
مات العيد وخلاها هاملة
- الحمّار:** لا .. واحد ربي ما يضيّعه .. أنتما البشر وإلا حنا الحيوان
لما نمرغ جسمي في التراب ننسى كل شيء
- الخروف:** وفي هذه اللحظة بالذات تغمرك يا حمّار فرحة وسعادة كبيرة
تنسى كل شيء.. إلا حاجة وحدة عمرك ما تنساهي...
- الحمّار:** تعوّاف الكلب كي أيزلّطه 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 اليايسة كي وجها المصفار
صغيرة في بداية العمر وكبرها الزمان والقحط
ويوم تبّيع لحطب وخشاش الأرض في سوق البلدة تخدم بحرارة باش تقوّت اليتامى
- الراعي:** الحرارة المستمدة من شمس الفقر والحرمان والزلط .. تعمّر كروش البرّ
- تونزة:** وتحلم أهان المسكينة تحلم بالراحة والخبز الحافي المغمس بالتراب
- الراعي:** الحلم ياأهان الحلم هو بداية الفعل
- القول:** ولو في كثير من المرات ما نقدر نعمل. كلامك يا راعي كل معاني
في الحقيقة .. من الخطأ تُكون راعي
- الراعي:** واش كنتُ أنكون .. إذا ما نُكونُ راعي؟
- القول:** القوال شاعر ما على باليش
- الراعي:** المكان يضيق بزوج قواله .. قوال واحد يكفي
- القول:** الآن .. عرفت علاش يسموك في البلدة
- الراعي:** معترضاً

الراعي المجنون

في هذه الأثناء يدخل لمقدم في مشية خشوع واطمئنان..وعلى شفّتيه حمدلة وبسمة

- القول:** والّا أنقولك ... أحسن تكون مقدم
- الراعي:** اسكتُ راه يسمعنا لمقدم
- لمقدم:** متدخلا في سرعة
- اشكون جاب سيرة لمقدم يا راعي؟
- الراعي:** السماء شحت من لمطر.. قال القوال وما تفيد اليوم غير دعوة لمقدم
- لمقدم:** عليك يا قوال راني نبحت
- القول:** باركتك يا مولاي لمقدم شاتي شِعْر وكلام مركب
- لمقدم:** الفُصيْدُ المُرْصَعُ خَلِيْهُ لمقام الجلسة.. سرِّج عودك مع الشاخ
- ومن غدوة على بكري جهزوا العرضة .. بدعوا بالرجال القومية
- دوي عيسى اولاد معمر وبني هلال أكد عليهم يحضروا قبل الموعد بيوم والا يومين
- القول:** رحبة موسى ودوار أولاد صالح؟
- لمقدم:** بلغت لهم سويد وسعيد وقل لهم يتكافو بعامر وديار القصيب
- أولاد زُغَيْدة وعرش مروان
- الشاخ:** كانت أهان ترفض كل من جاي خاطب عشقت ذاك الشاب اللي جاي من العرضة
- تزوجت بيه.. وعاشت رُبْعَ أسنين في الهناء بينتنا بين البلدة والعرصة
- العيد الله يرحمه.. اندمج بسرعة في وسطنا عاش كي واحد من أولادنا
- كنت دَائِرَةً كي بركة وُلدي والآ فارس وُليد بُنْتِي مَحْجُوبَةٌ
- حب كثير عوايدنا وتقمص بسرعة .. آيراد .. ولبس القلمونة
- مرات أحمل البوص .. وغنى عارفة
- لعابين الدارة:** عارفه مباركة¹ ياميمونه حنة.. حنة أعطيني شويته .. دوز لداركم
- دوز لداركم .. يطلع مراحكم بالمال والرجال .. الشياخ والكبار
- أماما أعطيني شويته .. الله يباركلك في أولادك!

¹ - تخلد منطقة بني سنوس نوعين من عادة عارفة:
 أ - عارفة عرفات: تخلد 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)، وهن يضعن على وجوههن مساحيق العروسات، في مواكب جماعية أيام الجفاف لطلب الغيث وهن تطفن الشوارع، ويرددن إنشادات شعرية كلها توسلات إلى الله لرحمة الأرض بالمطر.

الحركة الثانية اللوحة الأولى

يغادر كل من لمقدم الشاخ والقوال المكان.. ويبقى الراعي برفقة زوجته.. تحرص تونزة على تقديم الأكل بنفسها إلى زوجها.. يتعالى صوت امرأة من أسفل واد البلوط.. وكأنها تتألم وتستجد صمت وذهول يشمل الزوجين

صوت امرأة: آه .. آه

تونزة: تقوم وهي تتمايل نوعا من الدهشة

جاء لي الله .. صوت امره

الراعي: مهدنا زوجته

تتألم وطالبة العون والنجدة

الكلب: ينبج ثلاث نبجات قوية

هُوُّ .. هُوُّ .. هُوُّ

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 ويلتصقا طريقهما في شبه ظلمة إلى ناحية الصخرة.. يحاول الراعي تحري الأمر.. ثم يحيل عنه في المكان.

الراعي: منبها.. إلى زوجته في ذهول

شكون هذا المرأة؟

تونزة: صارخة بكل كيائها

أهان .. أهان .. راهي في حالة راها تتوجع ..

الراعي: يتمالك نفسه ينحي وهو يتقدم نحو المرأة

واش بها؟

تونزة: راها تتوجع .. ما راكش أتشوف فيها

وقد اقتربت الفكرة من دائرة اليقين...

هذا ما يكون غير أوجع النفيسة باغيه تولد!

الراعي: يندفع إلى الوراء ليأتي بحماره

نسرع انجيب الحمار.. ندوها للمصحة

تونزة: فات الوقت .. فات الوقت ..

في تعاطف وإشفاق

روح جيئلي الماء وخليني أندبر روجي

الراعي: في حيرة من أمره

أنجيب الماء .. الماء

يستدرك

ما لازمك حتى شي آخر؟

تَوْنَزَة: جيب باش نسئروا المزيود وباش أنقوتو أهان أسرع يارجل .. أسرع

سرع يارجل .. أسرع

يسقط خيط ضوء واهن على الكتلة التي ترمك 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

اللوحه الثانيه

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 الأيرادي.

الجميع: تونزوة .. مسعود تونزوة .. مسعود

تتوالى الهاتفات الهائلة

الجميع: تونزوة .. مسعود ونزوة.. مسعود

مقنع: ولد والا بنت

مصمما ذكر

الراعي: يومى برأسه بإشارة الايجاب .. بينما لمقدم يؤدي دعواته لتونزة وزوجها

لمقدم: اللي سعى الله يُعشرُ الخطوات

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: واللي قام بالواجب ربي يقوم بيه دنيا وأخره

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: مسعود وزوجته توائزة سلكو هذا الوليه .. الله يسلكهم من كل مكروه

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يسلكم يوم الفرع الكبير

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: الله يسلكهم عند الصراط

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: مسعود وزوجته توائزة قامو بهذا المولود .. بهذا اليتيم الله يقوم بهم وبولادهم

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: يسرو أمر هذا المعبونه الله يكشف عُ بنهم

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: كرمو هذا المخلوقة الله يكرمهم دنيا وأخرة

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: سنرو أهان الله يسترهم في الجنة

الجميع: اللهم آمين

لمقدم: سنرو هذا الصبي الله يكسيهم فالجنة

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.

الطور الثالث

الحركة الأولى

يبرز موكب آيراد .. فيظهر في طبيعته لمقدم والشاخ وصاحب حمار الكرموس والمقتعين جميعهم .. بينما يدق لعابيين الدارة الطبول ويضربون على صنوج نحاسية.

لعابيين الدارة: مَوْسَمُ آيرَادُ زَرَادُ وَعِيَادُ .. فَرَحَهُ لَفِيَهُ وَجَوَادُ

القول: نَادِيَتُكَ يَا آيرَادُ حَصَانِي مَسْرَجٌ .. رَزَقِي ثَمْرُ ثَوْتِي مَخْلَجٌ

ما يبيري الظل والعود مَعَوَّجٌ .. بالي مخبول فكري مَحَوَّجٌ

خَطْوَةُ الْفُدَامِ .. آيرَادُ مَتَوَّجٌ

لمقدم: آيرَادُ .. آيرَادُ .. آيرَادُ

لعابيين الدارة: آيرَادُ .. آيرَادُ .. آيرَادُ

الجميع: آيرَادُ .. آيرَادُ .. آيرَادُ

لمقدم جا العيْدُ السعيْدُ كَثُرُو الطَّعَامُ وَالثَّرِيْدُ وَاللِّي بَغِي مَاكَلَهُ أُخْرَى يُزِيْدُ

عيْدُ جَدِي وَجَدِكَ شَارَكَ أَنْتَ وَأَحْفَادَكَ نُورُ الرَّحْبَةِ وَالْبُقْعَةِ

تُنَكَّرُ وَلُبْسُ التَّقِنَعَةِ مَارَسُ الشَّخَا وَسُوقُ حَمَارِ الْكِرْمُوسِ

زور تدرت وقبة المحروس آيراد حفلة الأجداد رَحِمَ عَلَى الموتي

واستغفر وكبر آيراد اغياد عادة البلاد وأجداد .. مَعْلُوقٌ يَبْقَى مَعْلُوقٌ

لحين يرضى مول الباب .. الباب المفتوح مأذون هكذا تقول العادة

الزَّرْعُ وَالضَّرْعُ أَمَانُهُ لَشَجْرِهِ وَثَمَارِهَا مَكَانُهُ .. مَا تُضَيِّعُ فَلَاحَهُ

مَا تَحْرَقُ دُومَهُ .. مَا تَشْعَلُ حَلْفَهُ

الصلاة والتسليم على رسول الله صلى الله عليه وسلم

لمقدم: اللهم صلي عليك يا رسول الله

الجميع: اللهم صلي عليك يا رسول الله (5 مرات)

لمقدم: غلام آيراد ليلالي .. غلام الأجداد في لعلالي .. ربي يصوب فعالي

لعلام لخضر .. ما طالت عوام الليالي كيف يصبر حالك لحالي

طالب ستر ما طالب معالي ما يهَمُّ تَكُونُ الْاَوَّلُ وَالْاَ التاللي

نفهم هيامك بوسالي

لعابيين الدارة: أيا لفقيره .. فاطمة حلي الباب الخير جا .. وجا للأحباب

لعابيين الدارة: أطاح الليل .. وين نباتوا ؟ عند خيرة لعشا وأنبتوا

لعابيين الدارة: راحنا جينالكم حلوا ببانكم

لمقدم: ضياف ربي

لعابين الدارة : أهلا بالضيف .. ضيف الله صلوا على رسول الله

القول : لقمرة لالاة .. في غيامك ولي

لعابين الدارة: صاحبي راه يجي وسلگه يا ربي

القول: يا التسريح ذيالي

لعابين الدارة: طلع للجبل .. ويا التسريح ذيالي

القول: يا سليمان فريدا دقلي خاتم لفاطمه راها تسال عليك يا بلقاسم

لعابين الدارة: يا سليمان فريدا دقلي خاتم لفاطمه راها تسال عليك يا بلقاسم

لمقدم : أيراد هذا العام بدل المهام .. الشاطر في التمثيل والتكرار يكون سلطان اللعبة

أيراد أمقران

تدخل شدة الریح شاحبة اللون - وعلى غير العادة - تميل على أحد المقتعين وبشيء من الحزن والنزق...

شدة: بتأم طاري

وهي تحاول التغلب على الألم

ياوآد سيل إجرى يواوآد سيل .. سقي الأرض العطشانة يواوآد سيل

أنشاء الله يطلع نوار في وسط الليل .. تولد شدة نورة والقمره نضوي الجنان

البدره تكبر وتزيد .. تعطينا حب وحنان

تقبل شدة 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 المقتعين: أمزيان.. أمزيان..

أسرع عيط لداده ميمونه كي العاده

تولد شدة

أيراد أمزيان1: دادة ميمونه كي العاده

أيراد أمزيان2: تولد شدة

أيراد أمزيان3: قالك .. عيط لداده ميمونه

أيراد أمزيان4: تولد شدة .. عيط .. عيط

يتهامسون جميعهم

أيراد أمزيان1: في غياب أيراد أمزيان؟

أيراد أمزيان2: ما تعاركت الرجال وظهرت قوتها؟

أيراد أمزيان3: ما فاز واحد بدور أيراد؟

أيراد أمزيان4: ما علق حبل البطولة؟

آيراد أمزيان 1: ما تُفاسمت الأذوار؟

آيراد أمزيان 2: اللّعبه هذا العام مَخْدُوعَه !!!

آيراد أمزيان 3: لازم يخرج بطل.. كيف جرات عليه عادة آيراد

يكون هو آيراد أمقران

آيراد أمزيان 4: يحكم ويقرر يا لمقدم

لمقدم: أنا رجل الأول في اللّعبة

وكلامي هو اللّي يصير ويتنفذ

وبطل آيراد هذا العام

زياده على حبل النصر والناسد

راها حصت جماعه لكل المشاركين

في الاحتفاليه

جائزة أحسن ممارس وأحسن ممارسة

يعني بلغة المسرح والتمثيل

أحسن ممثل وأحسن ممثلة

وقرار لجنة التحكيم غير قابل لطعن والمساومة

الشاخ: وهذي أسماء لجنة التحكيم

اللّي ختارنهم الجماعة

والأختيار هذا تم على أساس الممارسة

الفنية الأيرادية وقواعد الفنون المسرحية

قائلين؟

وإذ ذاك يسمع ضجيج في خلف الحضور معبرين عن رفضهم الفكرة... تتلو ذلك لحظة من السكوت

لمقدم: وقد فرغ صبره

قائلين؟

لا أحد من يجرو على الرد تتعالى ضربات الطبول والدفوف من لعابين الدارة كإشارة على الموافقة والقبول

غير لمقدم .. يتقدم .. يقرر ويحكم .. يتقدم

في ثقة كبيرة بالنفس بينما تحضر تونزة وزوجها مسعود الراعي للمشاركة في احتفالية آيراد، يغمر الريح نور غريب كنور الحلم

تونزة: زيت بيتي انطفي

الراعي: ماء بيتي انقطع

تونزة: حلمي زيت وماء

الراعي: قَدَرْتُنَا زَيْتٌ وَمَلْحٌ

تونزة: وْحُلْمٌ يَا مَسْعُودُ

تقترب تونزة من شدة، فتمسك ببطنها بين يديها بلطف وحنان، تتعلق بها .. صمت يثقل الركب، وينشأ شريط ولادة إيماني بينهما .. في نفس أجواء حركة ولادة أهان، تقوم تونزة بتوليد شدة بين آخر هزيج من الليل وتباشير الفجر.. صمت ثقيل يخيم على الركب، في أثناء حركة الولادة يشع على الركب نور جذلان في إشراقه الربيع

لعابين الدارة: أَغَيْلِسُ خَيْرُ النَّاسِ كُلِّ عَامٍ تَوْلَدُ غَيْلَاسُ

مَا تُخَافُوشَ رَاهِي لَابَاسُ ضَرَّ خَفِيفٌ مَا تَقَى بَاسُ

أَشَّا بَلَا لَا لَآكُ .. أَرَا بَلَا لَآلَاكُ

التفاحة اللّي في لجبل العالی خوتي بني عمّي دوهالي.

تنهض تونزة.. وتتنفس طويلا، كما لو كانت تستنشق هواء الغابة كلّ ه تسمع جلبة واضطراب وهمهمات من الحضور.
تموت الأنوار

الحركة الثانية

جمع من نساء القرية يحطن في غابة البلوط.. تكون مواضعهن على شكل خط متدرج من أسفل إلى أعلى موازي لخط تونزة و شدة

النساء: تغني.. موسيقى أيرادية، مع تجسيد الفقرة تجسيدا كورغرافيا.

في غَابَةِ البَلُوطِ نُسَيْمٌ رُبَيْعٌ يُسُوِّطُ
تَضَحَّكَ الوُرُودُ وظُهُورُ نَسَاءٍ مَحْدُوبَةٍ
تَسْتَنِّي فِي المَوْلُودِ صَارَتْ لَمِيَمَهُ مَدْلُولَةٌ
عَلَى لُقْمَةٍ لَمِيُودُ ثَوْرَمَتْ لِيَدَيْنِ الزَّيْنَةِ
خَلَّى الوَرْدَةَ تَنْسَقِي خَيْرٌ مَا تَدْبَالُ اللَّيْلَةَ
وَرُودُ اللهِ شَدُودُ صَبَحَتْ ثُبَانٌ ذَلِيلَةَ

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

شدة: في الأثناء شدة تتألم وتصرخ .. تمسك بطنها من الألم

آه.. آه.. آه.. آه..

تونزة: مهدنة اللبوة .. تحيل عينها في المكان كأنها تبحث عن منجدين

شدة وثقوت .. جا وقت زيادتك .. شهرك ديما في يناير .. أصبري

نسمع شدة تتألم تألما .. خلال الظلام الذي بدأ ينتشر، عقب ذلك يهجم المقتعون 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 فني راقص. وأخيرا يتغلب المقتع الذي يلبس جلد الثور المصبوغ بالأحمر القاتم والمنتكر بقناع النسر. بعد لحظة صمت عصبية، يميظ الفائز قناع النسر ليظهر تحته وجه مسعود الراعي زوج تونزة، بيتسم في ثقة واعتياد. يتدخل في الأثناء أحد المقتعين مستنكرا المقتع 1: مضطربا كل شي ننفأهمو عليه غير هذا الشئ.. لأ

راعي يتأسد على اسناده

المقتع 2: متهمما عشنا وشفنا

المقتع 3: ساخطا كي ساب تريد لعبيد

المقتع 1: بخبت اللعب خسر

المقتع 2: مشدوها ما سلكهاش حتى راعي يسلكها .. قايد

المقتع 3: يقطعه.. في قلق شديد تبهديل.. ونفصان لعقل

المقتع 1: غاضبا حد ما يرصني

المقتع 2: يهمس في أذن أحد المقتعين المستائين بانفعال شديد

المقتع 3: نخرجو من اللعبة.. ما مشاركينش

لمقدم: مقاطعا بصيحة مفزعة

هذي هي قواعد اللعبة هذا العام
واللي ماعجبهُش الحال كيف كيف

يتظاهرون بالإعراض عن الاحتفالية ولكنهم يتتبعون برغمهم دوران اللعبة وتزوغ عيونهم لتسارق النظر إليهم الفينة والأخرى.

الراعي: تبدو عليه علامات التفكير والحزم

أنا أيراد .. أنا البطل .. أنا الشجاع

يهمس لمقدم في أذن الراعي مسعود إيذانا بمواصلة الأيرادية.

لمقدم: واصلُو على بَرَكةِ 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 ثسدة 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 جينة وذهابا وهو غير مستقر.. فَعَشْنَا وَنَشْنَا

المقنع 2: اللِّي فَاتَه الطَّعَامُ يَقُولُ شَبِعْتُ

المقنع 3: بَرَكَاتٌ .. لازم نَقْبَلُه بِقواعدِ اللُّعْبَةِ

المقنع 1: أَقْبَلُ بها غير أنت

بيدان في التشاجر ثم ينقلبان على الأرض

لمقدم: نَعْلُو بَلِيسُ يَبْعَدُكُمْ وَشَارِكُو خُوْتُكُمْ فَرَحْتَهُمْ

المقنعان 1+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 أمرة إلى الأسود الصغيرة:

لمقدم: خَرَجُوهُمْ مَن اللُّعْبَةِ وَحَبَسُوهُمْ حَتَّى يَكْمَلُ العَرَضُ

تخرج الأسود الصغيرة المقنعين المتسببين في الفوضى، صمت

لمقدم: وَأَنْتِ يَا الشَّخْ شُوفِ لَجْنَةُ التَّحْكِيمِ تَعْلُنُ عَلَى النِّتَائِجِ

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

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف خلق الله سيدنا ومولانا محمد خاتم الأنبياء

والمرسلين أما بعد: نتائج مسابقة الأداء المسرحي الأيرادي

وهو يقرأ المحضر لا طبول تفرع...

ها هي احتفالية أيراد تسدل الستار عن عرسها المسرحي الذي تنافس فيه جمع من الممارسين الأيراديين

المسرحيين مبرزة ما تمتلك من قدرات ولمسات فنية إبداعية

بعد صمت تخلله همسات بعض المقتعين...

القرء: أَعْطِينَا النَّتِيجَةَ وَخَلِينَا نَمْشُو

النمس: شَكُورُ اللَّيِّ رَبِّحْ ؟

الغراب: رِيْحْنَا اللهُ يَرِيْحَاكَ

رئيس اللجنة: يعود إلى استئناف القراءة

تتبعنا ما أنجبتته هذه الأيرادية 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 البذور بالإرادة والمعرفة والاحتكاك بالآخر ...

الجميع يبقون في أماكنهم عاجزين عن الحركة تماما وفي وضع المرتقب.. لا شيء يحدد..

فعلى المساهمين في هذا الجو الأيرادي - بكل مشاعرهم وطموحاتهم - ألا يتركوا مجالا للفشل يتسلل إلى

نفوذهم الركحي فيفسد عليهم آمالهم التي يجب أن تتغذى بالعمل المتواصل كي تنمو قوية وتبرعم وتثمر

ثمارة 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 أيرادي يلج الأعماق ويعكس

الواقع...

صمت وسرحان

أولا: تجدر الإشارة إلى أن والأداءات 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 والأداءات الفردية العلنية لجميع المشاركين في إطار المنافسة،

وبعد مداولات السرية للجنة التحكيم...

تتلو ذلك لحظة من السكوت والارتقاب

تعلن النتائج التالية:

- 1- جائزة أحسن قناع: قناع اللبوءة عن دور ثسدة
- 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 ملحمة
وبالتالي يمنح حبل أيراد أمقران.
- 5- جائزة لجنة التحكيم للممثلة ملحمة عن البناء المسرحي الثنائي مع الراعي مسعود.
حرر بفضاء أيراد يوم 12 يناير من سنة...
الكل ينحني بشدة أمام البطل الجديد
تموت الأنوار...

الحركة الختامية

الراعي: يلقي إلى تونزة بحبل آيراد أمقران

الله يُبَارِكُ .. الله يُبَارِكُ ..

تونزة : ضاحكة خلال الدموع

الْحَمْدُ لله .. الْحَمْدُ لله .. نُعَبِّئُ وَشُقْنَا مَرَّاحُشْ بَاطَلُ ..

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 أهان ثم تعانقها طويلا

شدة: بصعوبة ملحوظة تنهض .. مبتهجة وهي تحتضن مولودها وكأنها استعادت حيوية صوتها

تَوْنَزَة مَسْعُودُ أَهَانُ

تنحني على كتف أهان.. تضم يدها بحرارة .. تتعانقان بدورهما

أهان: تستمر في البكاء بصوت خافت

الراعي: يتناول الغطاء الأبيض يستعطف المولودين ثم يسترهما

تتعانق تونزة وأهان وشدة في قمة الفرحة. أنوار أخاذاة وأغان وأهازيج وفرح..

يعم النور الكامل

لمقدم: واللّٰهُ صَلَّى عَلٰى نَبِيِّ رَبِّحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: اللهم صلي وسلم على سيدنا محمد

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللّٰهُ صَلَّى عَلٰى الْحَبِيبِ يَنْجِحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللّٰهُ صَلَّى عَلٰى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ يَفْلِحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللّٰهُ صَلَّى عَلٰى الْهَادِي فِي نَوْزِ اللَّهِ يَسْبِحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللّٰهُ صَلَّى عَلٰى الْمُخْتَارِ يَفْرَحْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

لمقدم: واللّٰهُ صَلَّى عَلٰى بِلْقَاسِمٍ مَا يَنْجِرْ

الجميع: الله وما صلي عليك يا رسول الله

- واللي صلى على الرسول يُنْستَر دنيا وَاخرة **لمقدم:**
- الله وما صلي عليك يا رسول الله **الجميع:**
- واللي صلى على بوظاطمة معاه فالجنة يثمرَ ح **لمقدم:**
- الله وما صلي عليك يا رسول الله **الجميع:**
- رَبِّي يُشَفِّعُ فِينَا نُبِينَا صلى الله عليه وسلم **لمقدم:**
- اللهم آمين **الجميع:**
- ربي يُبارِكْ لنا في مُقامِ هذا اليوم **لمقدم:**
- اللهم آمين **الجميع:**
- ربي يُفرِّجُ الكُرْبَ إنشاء الله **لمقدم:**
- اللهم آمين **الجميع:**
- ربي يَنْفَعنا بِرَأْكَةِ الأولياءِ والصالحين **لمقدم:**
- للهم آمين **الجميع:**
- ربي يَنْفَعنا بِأَجْرِ الأولياءِ والصالحين **لمقدم:**
- للهم آمين **الجميع:**
- ربي يُعَمِّرُ السُّودَ وَيُجْرِي العُيُونُ وَالوَدانَ **لمقدم:**
- بُجاهِ النبي العدلانَ **الجميع:**
- اللهم آمين **الجميع:**
- ربي يَهْزِمُ الكُفَّارَ والعَدِيانَ **لمقدم:**
- اللهم آمين **الجميع:**
- ربي يسقينا الغيثَ والمطرَ النافعَ **لمقدم:**
- اللهم آمين **الجميع:**
- الله يُعزِّزُ اللي عزَّ الدين ويُنْصِرُ المجاهدين **لمقدم:**
- اللهم آمين **الجميع:**
- الله يربحُ اللِّي يسبِّحُ وَيَرْزُقنا السُّكْرَ والمُلْحَ **لمقدم:**
- اللهم آمين **الجميع:**
- الله يُبْعِدُ عَلينا وعلى المَسْتَمْعين البلاءَ والمصائبَ **لمقدم:**
- آمين **الجميع:**
- الله يَسْتَرُ الحاضرَ الله يُرد الغايِبَ وَيَبْلُغُ المُرادَ **لمقدم:**
- اللهم آمين **الجميع:**

- للمقدم: الله يَبْعُدْ عَلَيْنَا الْغَلَا وَالرَّبَا ودعاوي الشر
- الجميع: آمين
- للمقدم: الله يُجَنِّبُنَا الْآفَات
- الجميع: آمين
- للمقدم: الله يُرْزُقُنَا الصَّبْرَ وَالْحَقَّ وَالْعَافِيَةَ
- الجميع: آمين
- للمقدم: الله يُورِنَا فِي الظَّالِمِينَ الْعَجَبُ
- الجميع: آمين
- للمقدم: الله يُشْتَتُّ عَشْ كُلَّ ظَالِمٍ طَاطِي
- الجميع: آمين
- للمقدم: الله يَحْفَظُنَا وَيَحْفَظُ جَمِيعَ وَلَاذُنَا
- الجميع: اللهم آمين
- للمقدم: الله يَتَمَّرُ رِزْقَهُ إِنِشَاءَ اللهُ
- الجميع: آمين
- للمقدم: الله يَهْدِينَا وَيَهْدِي جَمِيعَ الْحَاضِرِينَ
- الجميع: اللهم آمين
- للمقدم: الله يَغْفِرُ لَنَا
- الجميع: اللهم آمين
- للمقدم: الله يَعْمرُ الصَّرْعَ إِنِشَاءَ اللهُ
- الجميع: اللهم آمين
- للمقدم: الله يَكْبُرُ الزَّرْعَ إِنِشَاءَ اللهُ
- الجميع: اللهم آمين
- للمقدم: الله يُسَهِّلُ .. اللهُ يُوَفِّقُ .. اللهُ يُبَارِكُ
- الجميع: اللهم آمين
- للمقدم: اللهُ يَعْشُرُ الْخَطَايَا إِنِشَاءَ اللهُ
- الجميع: اللهم آمين
- للمقدم: اللهُ يُتَقَبَّلُ الصَّدَقَاتُ إِنِشَاءَ اللهُ
- الجميع: اللهم آمين
- للمقدم: اللهُ مَرِيضٌ اللهُ أَيُّشَافِيَهُ إِنِشَاءَ اللهُ

- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي صَحِيحُ اللهُ يُعَافِيهِ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي مَعْبُونُ اللهُ يَكْشِفُ عُنْبَهُ إِنْشَاءُ اللهُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي عَلَيْهِ دِينُ اللهُ يُفَرِّجُ دِينَهُ إِنْشَاءُ اللهُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي مَسْجُونُ اللهُ يَفْكُ أَسْرَهُ إِنْشَاءُ اللهُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي بَاغِي يَنْزُوجُ اللهُ يَهْوَنُ عَلَيْهِ إِنْشَاءُ اللهُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي بَاغِيَةٌ تَنْزُوجُ اللهُ يَكْمَلُ فِي الْخَيْرِ إِنْشَاءُ اللهُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي طَالِبُ الذَّرِيَةِ اللهُ يَخْصِبُ جَنَاتَهُ إِنْشَاءُ اللهُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي نَفَقُ فِي سَبِيلِ اللهِ، اللهُ يَعْمُرُ دَارَهُ إِنْشَاءُ اللهُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي شَارَكُنَا فَرَحْتُنَا اللهُ يَفْرَحُهُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: اللي لَعَبُ مَعَانَا آيْرَادُ
- الجميع: آمين
- لمقدم: رُبِّي يَحَقِّقُ مُرَادَهُ إِنْشَاءُ اللهُ
- الجميع: اللهم آمين.. اللهم آمين
- يغيب المشهد في العتمة

ستار

بولولو أو الخشبة المخفية

استهلال

مجموعة من الممثلين منهم المقتنعين وغير المقتنعين 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: كل شيء جاهز نقدرُ ونبديو

يتقدم ممثل وهو مقدم الجماعة في لباسه المميز: برنوس وشاش وفي يده بندير¹

المجموعة: هلا لا، لا لا، لا لا...

مقطع غنائي مميز من تراث المسرح الجزائري للمرحوم عبد القادر علولة، تتقدم الجماعة للاستماع يتقاربون

لمقدم: على نبي صلي

المجموعة: صلي

لمقدم: واللي ما يصلي.. يروخ يولي

المجموعة: يولي

لمقدم: بارك الله فيكم ريت ما يحضر المخرج لا ربما عنده حاجة ما سمحتلوش يحضر

في الميعاد وباش ما نضيعوش الوقت نبداو التدريبات تعرفو باللي العرض قرَّب

وما لازم نستهازو

الجوقة الموسيقية تعطي إشارة القبول بالموسيقى، المجموعة تبارك الفكرة

بَارَكْ بَارَكْ .. بَارَكْ الله فيك تشكر .. تشكر

لمقدم: إذن باسم الله

الكل يخرج في نظام وفي هيلولة (هلا هلا هلا) وراء الستار .. أهازيج أيرادية

هذا العام الأول .. هذا العام التالي

الزواج ماشي ساهل .. والذهب عالي ياسر² (4 مرات)

أتفاحة اللي في الجبل العالي .. أخوتي وبني عمي دوالي (4 مرات)

راخنا جيناكم .. حلو بيبانكم (7 مرات)

1 - الدف

2 - كثير

اللوحه الأولى

تبدأ اللعبة:

أولاً: دخول الجماعات في مهرجان، أهازيج وألعاب وحركات، يتقدمهم في الأول: لمقدم والدليل وفي يده راية وقلمونة، ثم الجوقة الموسيقية...

ثانياً: صعود مجموعة من الجمهور مقتنعين : لبووعة، أسد صغير، قط، حمار، ذنب، ثعلب، خروف، معزة، حمار، أرنب، دجاجة، ديك .. ينشطون الخشبة أو الساحة بالأغاني والرقص والألعاب البهلوانية والشعر والأغاني الأيراديين.

ثالثاً: تتفق مجموعة المقتنعين التي صعدت إلى ركح المسرح فيما بينها – في غياب المخرج- على ما يروق لهم من المشاهد التي شاهدوها أو قرؤوها .. أحدهم يختار مشهداً من مسرحية قيس وليلى والثاني من مسرحية عطيل باللغة العربية الفصحى والثالث مشهداً من الحياة الأيرادية 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 المقتنعة .. يطلق صوت المسمع الدليل في عيطة فروسية من التراث الشعبي .. يتقدم لمقدم لرفع الفاتحة

لمقدم: الله يعطينا عام خير

المسمع: الله يعطينا عام خير

المجموعة: آمين

لمقدم: الله يرْحَمنا ويرْحَم موتانا

المسمع: الله يرْحَمنا ويرْحَم موتانا

المجموعة: آمين

لمقدم: الله يشافي مرَضانا

المسمع: الله يشافي مرَضانا

المجموعة: آمين

لمقدم: الله يُرد الغريب لدارُو والطير لوكارُو

المسمع: الله يرُد الغريب لدارُو والطير لوكارُو

المجموعة: آمين

لمقدم: يا لقمرة لالة في غيامك ولي السبع راه جاي يا ربي تحفظو لي

المجموعة: يا لقمرة لالة في غيامك ولي السبع راه جاي يا ربي تحفظو لي

لمقدم: اليوم يوم عيد يتلقى فيه السادة والعبيد

يتلقى فيه العظم واللحم واللي قلبو حديد

المجموعة: يتلقى فيه الظفر مع الصديد

لمقدم: هذا عام جديد جايب معاه الخير والمزيد

المجموعة: جينا بيانا باللي فينا نفرحو للمزيد الجديد

راخنا جيناكُم حلو ببياناكُم

إشارة الوقوف من طرف لمقدم

لمقدم: يا جماعة كما جرات العادة كلفونا أهل الدشرة باش نختافلو بالمزيود الجديد¹

نشرفو لبلاد أمام الأولياء والصالحين وبشهادة أطفال المدينة

شيوخ البلاد رسلونا صحيفة يبلغونا فيها باخترايم النظام العام

الغلطات اللي صرات العام اللي فات ما خصهاش تتكرر

لهذا لازم تحافظو على السرية التامة للشخصيات والأرواح اللي راكم تمثلوها

البليش: راكم في وسط الزحام عفتو على دجاجة الجدة كلثوم الوحيدة وراها دعأت عليكم

دعوة الريش في الوجه

جروان: الدالية أنتاع الشيخ محمد تكسرت بسباب العفار ولهذا هذا السنة ما ضناتش

واش هذا .. قلنا النظام ثم النظام حافظوا على أمانة جدوكم بالنظام

واللعب الجميل والنية الصافية

المجموعة: يا لقمرة لالة في غيامك ولي السبع راه جاي يا ربي تحفظولي

يقع انقطاع التيار الكهربائي لثوان، يختفي على إثرها المهرج لبليش..

¹ - لوحة اللبوءة وهي تضع المولود الجديد...

اللوحة الثانية

تبدأ الأهازيج، الرقص، الألعاب البهلوانية في كورغرافيا فردية وجماعية لتحضير اللحظة الحاسمة التي تدخل اللبوة في 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، يشمنز الوضع النفسي للمجموعة

- النمر:** يا جماعة نبدأ ولا نباتو هنا
- الديب:** اللعبة طويلة والليل طويل .. والبرد راه بدى يليغ
- الديك:** ولا راه رجع سبع أنتاع الصبح .. أرقذ ونسى المسرحية
- الثعلب:** ربما هذا المرة يجينا من الخارج والطيارة راها متأخرة .. كما عوايذها
- يتدخل لمقدم**
- لمقدم:** صلّو على النبي
- الديك:** صلى عليه وسلم
- الثعلب:** بصّح ما تنساشن رُوحك أنت رالك مُقدم في لفرجة ما راکش مُرسّم علينا
مُساعد مُخرج .. قابل دُور انتاعك ولا رُوح جيب هذا السبع اللي راه حشمان
على كلّ حال نريخ نشعل سيجارة
- الديك:** ربما السيد اللي عيناتو الجماعة الكبيرة يأدي دور الأسد عنده حاجة هو كذلك
ما قدرش يجي رُحنا قاعدين نخرّفو من دون أن يشعر الجميع، يتسلل القرد
إلى المنصة بالقرب من لمقدم وفي مكانه
- القرد:** إذا سُمحت أنا غادي نأدي دُور السبع غير باه نخرجوا من هذا المازق
ونتقدّموا في العمل انتاعنا يرجع لمقدم إلى مكانه فوق المنصة
- القط:** من هكذا ! القط هو اللي أقرب الحيوانات للأسد .. راهم من نفس العائلة
يتدخل الحمار بعد حركة ظاهرة
- الحمار:** القط.. نعم أقرب الحيوانات ومن العائلة لكن المسألة! مسألة قامة طول وصوت
وزيد بزيادة الحمار عمركم ولا عطيتوه فرصة

يقع انقطاع التيار الكهربائي .. يختفي الديك والنمر

- لمقدم:** ما عليناش أسيدي نجرّبوا كل واحد فيكم نديو بالديك .. الديك وين راک ؟
- القرد:** نقطع أخبر الديك والنمر كي انقطع الصوّ
- الحمار:** خرّجو من اللعبة كانوا عارفين ومتيفنين باللي ما كايّن غير داتكم اللي يقدر
على هذا المهمة على خاطر من ناحية الصوت ما نهدرش ومن ناحية أخرى
أنا قريب له في لهبال وفي النيبان ونظن بللي المشكلة الأساسية في الدور

هي الناب

في وسط هذا الجو يتسلل الأسد الصغير إلى المنصة .. يجعل له مكان بين القرد والديب ولمقدم والحمار
الأسد الصغير: أحم.. أحم .. أحم .. ع .. ع .. ع .. ع ... واشن ما عمَرنا لُكْمَشْن عِينِكُمْ
ولا حقرتونا على القامة والطول أنا ولُده . أنا الأقرب منه عرقا ودما وصفة
ومن حقي أنا الوحيد اللي أولى بهذا الميراث حتى ولو كنت صغيركم في السن
والتاريخ مَعمرْ بالأمتلة يتدخل أحد الموسيقيين بصوت مرتفع وبالإشارة المعهودة التي
يحترمونها كلهم، يتقدم إلى المنصة...

الموسيقي: أنا لو كان تجي غليا تعاودو من جديد اللوحة الآخرة ربما السبع راء هنا ولكونها
المررة الأولى أنتاعو يقدر يكون قابضو الخوف نعاودو ولا ما ظهرش هذا المرة
نحَبسو حتى يجي حمو خونا وهو يُصيب لها حل علامة القبول تظهر
على الجماعة، وينطلق أحدهم، تتبعه الجماعة...

الجماعة: يا نو صُبي صُبي ما تصُبيش عليا حتى يجي حمو خويا ويُعطيني بالزربية

أحدهم: والسبع رافد يشخر

الجماعة: أرقذ وانسى المسرحية

أحدهم: ولمقدم بدي يذكر

الجماعة: بجاه النبي والأولياء

أحدهم: من عند الديب سمع خبز

الجماعة: قاس البندير قاس النية

أحدهم: ياربي بنا تستر

الجماعة: حتى يجي حمو خويا رقصة خفيفة يا نو صُبي صُبي ما تصُبيش عليا حتى يجي

حمو خويا ويُعطيني بالزربية

يقع انقطاع التيار الكهربائي لثوان، يختفي على إثرها الذنب والقط..

اللوحة الثالثة

الجماعة في أشق مراحل التدريب، تتدخل بسرعة خاطفة فرقة من الشرطة، من ضمنها شرطيان بالبذلة الرسمية، ومساعد مدني قصير القامة وضابط مدني طويل القامة... ينظمون الجو العام بطريقة قوية وسريعة، يقطعها دخول رجال الشرطة...

المفتش: أبقى كما راك كل واحد في مكانه ربح أقطع النفس

القرد: يحي المفتش

المفتش: يرد التحية وهو يخرج دفترًا صغيرًا من جيبه، يحدق في القرد شكورًا المسؤول هنا؟

القرد: المسؤول ما راهش هنا

المفتش: وهو يكتب واش راك دبرو

القرد: رحنا نندربو على المسرحية

المفتش: يستمر في تدوين ملاحظاته وهو يرامق الأرنب، في وسطكم وتحت هذا الأقنعة بالاك موجود

بولولو مصاص الدم بولولو خفاش الليل يندر يتغير ويتمص أي شخصية حيوان

والا إنسان وهذا اليوم بالذات جاتنا معلومات وعندنا إثبات باللي بولولو موجود في

هذا القاعة في وسط هذا الخشبة وبلا شك تحت هذا الأقنعة الكواليس معمره بالجنت

وعليها علامة بولولو كان على علم باللي اليوم باللي اليوم عندكم كرنفال وراه

تسرسب في وسطكم .. تنظمو لهيه .. وأنت لهيه .. أنتما لهيه

يتدخل الأعوان للتنظيم، أحدهم المساعد المدني القصير في حركات بهلوانية سريعة يضع على الطاولة هاتف نقال، وكرسى وكمبيوتر نقال .. يجانب شمال وسط الخشبة للقيام بعمله. فجأة تطفأ الأضواء...

المفتش: ياه.. أشعل الضو أقطع النفس واقعد كما راك ما كانش اللي يتحرك يا مول الضو

راك محبوس اليوم وربى كبير

المساعد: ربما هذا هو بولولو يا المعلم

المفتش: بلغ فمك أنت

يخرج الممثلون مصابيح من جيوبهم .. تحت حيرة واندهاش المفتش

المفتش: ينقلب نحو الأرنب لياش¹ هذا المصابيح؟

الأرنب: نحتاجوهم في الفرجة هذي تبعايات

المفتش: جيب هنا.. جيب هنا

يساعده أعوانه في جمع المصابيح.. يسقطون الأضواء في كل مكان في غير انتظام.. يتدخل المفتش لينظم الإنارة عن

طريق هذه المصابيح

المفتش: أنت ضوي في الوسط أنت لهيه أنت هنا وأنت هنا .. أنت سلط الضو على الوجوه

¹ - لماذا ؟

أنت حرّك الضوّ في الرّجلين يتحرك المفتش فوق الخشبة بالقرب من الممثلين

والتعرف عليهم واحدا واحدا.. يقف عند آخر موسيقي

المفتش: أنت ماشي قلت لك تجي تعيظ في عرس بنتي

يتهبأ للمساءلة والغوص في البحث

يقترّب ويتوجه إلى لمقدم ويستمر في تدوين ملاحظاته

أنت أنت الشيباني أتقدم لهيه وقدم نفسك

المساعد: بمهارة وسرعة معتادتين

أسمك؟ أسمم بك؟ أمك؟ جدك؟ جنسيتك؟ حرفتك؟ متزوج؟ عازب؟ عدد الأطفال؟

الولاد؟ البنات؟ شكون يخدم؟ الرقم؟ البطاقة الوطنية؟ جواز السفر؟ رخصة السياقة؟

الضمان الاجتماعي؟ الخدمة العسكرية؟ بطاقة الانتخاب؟ حساب البنك؟ الوزن؟

القامة؟ الحذاء؟

يتقدم لمقدم لمحاولة الإجابة بنفس السرعة..

لمقدم: عبد المجيد ولد عبد القادر ولد الغمري وأمي اسمها الجازية عازب ساكن عند

والدي في حي الشوك رقم البطاقة 222 222 222 رخصة السياقة: ما عنديش

جواز السفر ما عنديش حساب البنك ما عنديش بطاقة الانتخاب ما عنديش همّلت

القامة 1م70 الحذاء 44 الوزن 50 كلغ.

المساعد: بدوره يخرج دفتر صغيرا، يتفحصه

لا .. سيد المفتش عندي مسجل الوزن؟؟

يدقق في دفتره 52 كلغ ماهي الأسباب اللي جعلتك تنقص 2 كلغ؟

لمقدم: أيراد .. الرياضة .. المسرح يحتاج الإنسان يكون رياضي خفيف ويتميز بصحة جيدة

المفتش: يتقدم لمساءلته.. يسلط عليه الأضواء

قبل ما تجي هنا لهذا المكان وين كنت واش كنت تدير؟ قياساش¹ دخلت؟ ومع من كنت؟

لمقدم: كنت في القهوة نستنى في الجماعة ودخلنا كلنا على الساعة الثانية بالضبط

المفتش: لو كان جيت أنت في مكاني في من تشك؟

لمقدم: ما عندي شك حتى في واحد في هذا الجماعة

المفتش: شكون ألي عندك معاه حكة² وشكون ألي تكررّه وشكون ألي تبغيه

لمقدم: أعوذ بالله من الكراهية أنا لا أكره أحدا سيدي بل أحبهم جميعا

1 - متى

2 - سوء تفاهم أو نزاع

المفتش: سوف مليخ مليخ وقل الحق ما تكره حتى واحد؟ ما خرج خذ؟ لا من هنا ولا من هناك؟ من الوقت اللي دخلتو؟

يرتبك لمقدم...

لمقدم: من غير وخذ الخمس دقائق الوقت اللي خرجنا وراء الستار باه نهينو نفسنا

المفتش: شفت.. خمس دقائق كافيه باش بولولو يقضي على زوج ارواح وشكون هما ألي غابو عندك خمس دقائق

لمقدم: الكل

المفتش: كيفاه الكل؟ أنعميت؟ دخت؟

لمقدم: حاشاك وحشا قدرك دخلت لبيت الراحة

المفتش: إذن أنت واحد من المتهمين

ألقوا عليه القبض

القرد: حنا صح غبنا عليه خمس دقائق لكن هو كان قبالنا لأن بيت الراحة بابه تشوف

لمكان التدريب ما هوش بعيد على الخشبة

المفتش: بيتسم أنتما الكل مضامين ومحدد على كلمة وحدة ومتفاهمين على راسي أنتما

يخاطب من جديد لمقدم قاري أنت متكون في هذا المسرح؟

لمقدم: إذا تعني باللي متكون في مدرسة ولا في معهد مسرحي متخصص فلا شافني حمو

المخرج ومسؤول الفرقة يتمسخر مع أطفال الحومة في أيراد الصغير قالي: أنت عندك

موهبة وطاقة مميزة وعندك فطنة كبيرة ساكنة دواخلك والمسرح فيه منهجية اللي

تسمح لك تعبر على الميول انتاعك وربما تجعل من المسرح حرفة تكبر فيها

المفتش: البيداغوجية المنهجية الموهبة التعبير.. هذه هذرة كبيرة روح من لهيه وقف واستنى

يتجه إلى شخص آخر في وسط الجماعة.. إلى القرد

أتقدم أنت ألق القناع واتقدم؟ عرف نفسك؟

القرد: علي بن عمر ولد مختار والزهرة العمر 30 سنة مولود في الجبل دوي هادي

المعروف بالجبل الأخضر دشرة ولاد موسى طالب صاحب علم وفن رقم البطاقة

ما نذكرهش المعلومات الأخرى ما تغيرتش

المفتش: أنت باين عليك فهامي واش راك دير هنا طالب العلم يا العالم

القرد: من فضلك يا سيد المفتش طالب علم وفن

المفتش: واش من فن راك تطلب؟

القرد: أيراد.. المسرح.. المسرح خيأتي من أجله أحيا وفيه أفنى هو الحب هو الجمال

هو الخيال هو الحقيقة هو الحرية به أكون أو لا أكون To be or not to be

المفتش: المفتش في حيرة من أمره هاذي مؤامرة هاذي فلسفة كبيرة.. هاذي أيا لهيه

يشير إلى مكان معاكس لمكان لمقدم : واحد 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: حُبَسْ قَدَمْ نَفْسِكْ وَأَسْتَتِي حَتَّى نَسْأَلُوكْ الْمَسْرَحِ عَمَلِ سِيَّاسِي وَثُورِي أَنْتَ قَاعْ

مشيت بعيد أنت تعديت الحدود المسموح بها في حرية التعبير أنت متفمّص شخصية

حمار لكن يتعين لي فيك ريحة التشويش والسياسة أنت قدم نفسك بعد وما تعلقنيش

المفتش: إلى مساعده أنت تسكت وما دخلش روحك في اللي ما شي ليك أنت اللي تعديت حدودك

راك تلعب بالنار مرة على مرة راني نشوف فيك تزغد

الحمار: أسمى عكلي ولد المنور وأمي طاوس عمري 30 سنة ساكن في حي الزيتون عازب

بلا خدمة البطاقات ما عنديش المعلومات الأخرى لاشيء ما تغيرتش

المساعد: البطاقة ؟ عمرك وللا طلبتها؟ الخدمة ؟ تنقلت منها ؟

الحمار: كلما نطلب بطاقة يكثر علي الورق وأنا والورق مشكلة

المفتش: أنت ثاني فهامي وعلها يلزمك سؤال أنتاع الفهامة مهلة تفكير ما هي الأدوار اللي

لعبتها في حياتك المسرحية؟

الحمار: مثلت: قدور السواق في مسرحية الاستقالة مثلت: قيس بوعامر في مسرحية

مجنون ليلى مثلت: السلطان في مسرحية السلطان الحاير مثلت: الضحية في مسرحية

علي باي باي والمفاتيح المسروقة

المفتش: مع القرد لهيه الله يعطيك تلة علي باي باي باغي تهلوني أنتم الكل مساحيط

والكل فيكم الشك ما راكمش واعيين بالخطر اللي راكم فيه واللي رحنأ كلنا فيه

ما نويتوشن تساعدوني باشن نلقي القبض على مصاص الدم صح يا ربي الكل حتى واحد

النظام.. هنا في الدائرة هذي ما كانش اللي يتحرك النفس ما نسمعهاش نبغي نسمع

الصمت ماكانش الحركة ولا الحركة

يضع كرسيًا... يرتاح قليلاً.. يتنفس بعمق.. يخرج سيجارة

إلا البنت وزوجتها نريح لكم يا ربي نقعدو هنا الدهر الكل حتى نعرف الحقيقة وينكشف

بولولو...

يقع انقطاع التيار الكهربائي لثوان، يختفي على إثرها الحمار

اللوحة الرابعة

يخيم الصمت على الخشبة برهة.. يشعل السيجارة.. فجأة يسقط شخص وسط المجموعة (الدليل) ضجة كبيرة.. الكل يفرع.. ينهض المفتش ويعقبه المساعد..

المفتش: كنت متيقن باللي المجرم موجود هنا فوق هذا الخشبة وفي وسطكم ها هو البرهان..

جثة أخرى فوق الحساب

المساعد: وَجَّه الضُّوْ هنا.. الضُّوْ هنا.. شوف 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 اقلع القناع .. ضوِّي فيه يتقدم الكلب يخلع القناع وإذا به فتاة

يندهش الجميع لهذه المفاجئة

المفتش: امرأة.. وأنتِ واشْ جَابِكِ هنا؟ شوف لي توزيع الأدوار في الملصقة؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر ما كانشْ امرأة مذكورة في الملصقة مكتوب مجموعة من الممثلين

ما كانشْ ممثلات

المفتش: يصرخ في وجه المساعد عاودْ تأكُدْ مليحْ شوف لي في الملصقة؟

المساعد: يراقب الكمبيوتر لا سيدُ المفتش ما شي مذكورة

المفتش: راك متأكد ماشي مذكورة .. مكتوب مجموعة من الممثلين ما كانشْ ممثلة من بينهم

للمرأة فهمي الحضور واشْ منْ مكتوب قاسكْ هنا؟ انتقام؟ قصة حب؟ مرسولة منْ عند

المخرج قلعي عليا هذا اللباس أنتاع القطوبة

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 أحبته منذ طفولتي حيث مارسته في المدرسة

الابتدائية ثم الثانوية وها أنا اليوم في الجامعة أدرسه كمادة علمية ولكي أتم

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 ورغبتني مسؤولية المغامرة وسمح لي خوض هذه التجربة

.. علما بأن كل أدوارها الأساسية مقنعة ويكمن سرها في الحفاظ على السرية زيادة

على ذلك .. فأمنيته هي معرفة المسرح كمارسة 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

المفتش: أنت شكون؟ اللي راك تحيز روحك في خدمتي

المخرج: تظهر لي باللي أنت هو اللي راك في وظيفة ليست وظيفتك وهذا ما يشرفنيش

المفتش: إذن أنت هو حمو خوهم المخرج أنت هو المسؤول على هذا الفرقة أنتاع المساخط

المجموعة: غناء هادي ومرح

يا نو صُبي صُبي ما تصُبيش عليا حتى يجي حمو خويا ويغطيني بالزرابية والسبع

راقذ يشخر أرقذ وانسى المسرحية ولمقدم بدي يذكُر بجاه النبي والأولياء من عند

الديب سمع خير قاس البندير قاس النية ياربي بنا تستر حتى يجي حمو خويا

المفتش: ربي جابك عليك راني ندور أولا راك متهم تعرف باللي في الكواليس كاين جثث

وهنا فوق الخشبة راك تشوف كاين جثة وإذا زادت الحالة هكذا المسرح غادي

يولي مقبرة .. بولولو راه في وسط هذا القاعة وقاعد يقتل

المخرج: يضحك بولولو راك تخرف أنعل الشيطان واستغفر بولولو ما هي إلا أسطورة محاجية

كانوا والدينا وجدودنا يخوفونا بها وحنا صغار أرقذ لا يجيك بولولو كول ولا نعيط

لك لبولولو

المفتش: بنرفة ثلاثة جثث أو أكثر في هذا القاعة وتقولي أسطورة وتخاريف إذن ما راكش واخذ

الأمر بجدية وهذا ما يشككني فيك وأنتك عند علاقة مع الشي اللي راه صاري

وإلا عليك باش تثبت العكس ولهذا وبصفة رسمية ولأنني أنا رسمي نامرك باش

تفعل كل ما في جهدك وتشغل مسؤوليتك الفكرية ومهارتك الفنية باش تسقط كل

الأقنعة فوق هذا الخشبة وإلا؟ على كل حال الأبواب كلها مغلقة منين جيت ؟

وين كنت ؟

المخرج: أولا: هذه ما هيش جثة هذا عمر الدليل راه متغاشي عنده عقدة ما يقدرش

للأحداث القاسية عنده صدمة قيس عليه شويا ماء ودير له العفسة أنتاع المفتاح

ثانيا: أنا كنت هنا داخل القاعة تبعت كل الأحداث لكني خليتك تمارس البحث نتاعك

ثالثا: كنت نتعافر مع الأنوار ونبحت على العطب وفي ما يخص الشك اللي راه

عندك في هذه الأحداث سمح لي نساعدك ريح في كانش مكان وخليني بدوري

نجرّب حظي

اللوحة الخامسة

يعطي الإشارات اللازمة لتنظيم الفضاء.. الدائرة ويوزع الإثارة على الممثلين ويوجههم .. يجلس الممثلون كلهم في الصف الأول في المكان الأقرب من الجمهور ظهورهم نحو الجمهور والإضاءة إلى وسط خشبية، يأمر المخرج أحدهم بالانفراد وسط خشبية.. يتقدم الحصان يخلع القناع ويتهيا للدور الذي يريد تمثيله، يركز مهلة .. والأضواء متجهة إلى وجهه

الممثل: إنني أغرق في ماء دافئ إنه الدم، دم الضحايا يهطل الدم على وجهي أيدي ترتعش
أيدي باردة أصابعي تنكسر دراعي تزداد طولاً وهذا الصوت الخشن يفسد علي ليلي
أين جسمي؟ جسمي يتحول إلى ضفدعة؟ إلى حشرة إنني أغرق في الندم والحسرة

يفزع المفتش فرحاً بهذه النتيجة.. ضناً منه أنه اكتشف سر ظاهرة الاختفاء فيعقد مؤتمراً إعلامياً ...

المفتش: ها هي الحقيقة هذا هو بولولو كنت عارف
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 المقطع مأخوذ من مسرحية آيرادية!! رآها في إطار التحضير وهذا الممثل
الذات!! مائشي خفاش الليل وما هوش مصاص الدم لأنه أدى الدور تحت الأضواء
الكاشفة القوية وما رتبكش وبولولو على حساب فهمتك يخاف من الأضواء الكاشفة
مساعد المفتش: النور الضو شعنا الضو جيبو المصاييح سيد المفتش .. سيد المفتش وبين راك؟
في وسط هذه الزحمة يهرول أحد من المجموعة خائفاً من الأنوار .. فوضى تعم خشبية.. يقبض أعوان الضبط على
الهارب، يفقد وعيه، بدون سابق إشعار يقرر مساعد المفتش القبض عليه والخروج به من على الركح، شخص
مكن القاعة

المخرج: أسي محمد .. المعلم من فضلك
يقف الكل ويندهش لهذا الحضور المفاجئ
المتفرج: أخوكم مراسل من جريدة " البارح " حبيت نطرح عليه أسئلة حول هذا القضية
مساعد المفتش: شكور أنت؟ منين دخلت؟ واش من قضية؟
المراسل: بخصوص هذه القضية راني تبعت كل الأحداث بغيت نستفسر في بعض التفاصيل
في الحقيقة أنا ما كان ما دخلني في الأمر وما هوش من الصلاحيات أنتاعي لكن!
مساعد المفتش: القضية أنت يتسمى رالك جاي ما رانيش عارف منين تدخل في وظيفتي إذن!
في الأمور اللي بعيدة عليك
المراسل: أنظن ما فهمتنيش
مساعد المفتش: فهمتك القضية تهمني أنا أما المسرحية والفرجة تهم المخرج وأنت بما أنك حبيت

تتفرج المسرحية نخليك مع أهل المسرح .. ناقش تكلم

يخرج مساعد المفتش وأعاون الشرطة والمقبوض عليه محمولاً .. فأقدا الوعي تبقى المجموعة المسرحية والمتفرج (المراسل) في الظلام .. يوقدون " المشعلات" بينما يشعل المراسل شمعة

المخرج: في هذا الساعة نرتاح من التدريبات ومن هذا الأحداث المفاجئة ومن بعد نرجعك
يخرج المخرج والجماعة في جو أخوي .. إلى وراء الستار ويبقى المراسل لوحده وبشمعته .. يرتاح قليلا بمفرده .. يتساءل ويهين نفس أسئلة المخرج

المراسل: شكون طفى الضو؟ اليوم بالذات عطب عام ألا؟ المقهى المجاور فيه الضو!!
المخرج قال تبعت الأحداث وبين كان السبع اللي عينتو الجماعة؟ علاش ما ظهرش
مات؟ خجلان؟ الفتاة ما داخلش في المجموعة؟ السيد اللي هداها الدور انتاعو
علاه اليوم بالذات؟ السيد اللي كان طايح هنا قالو عليه علامة بولولو والمخرج
قال باللي مريض فيه المؤمنين ما أنظنن السيد اللي قبضوه فقد الوعي قالو جثث
مطروحة فالكواليس الأبواب كلها مغلقة
تنطفئ الشمعة .. قليلا

أنا بروحي منين جيت؟ وعلاه جيت؟ الأقنعة بولولو الضو أسي حمو رآك بطيب
أرواح أخويا بلا سؤال غليا شعلونا الضو
فجأة تشعل الأنوار كلها.. حتى في القاعة يصرخ المراسل .. ويظمن لعودة الأضواء

المراسل: شحال غاية شحال مليحة الدنيا كي تكون ضاوية الضو نعمة بالنور
كل شيء بيان يرجع واضح 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: أنت عندك سؤال وأنا عندي سؤال .. بين الحقيقة والخيال يبقى هائم البال
المسمع: أنت عندك سؤال وأنا عندي سؤال .. بين الحقيقة والخيال يبقى هائم البال
يندهش المراسل، ينظم وسط المجموعة ليحيي بدوره الجمهور.. يردد المقطع الغنائي مع المجموعة، لا يدخل
المفتش وأعوانه.. يقدمون التحية المسرحية..

الجميع: شكرا على مشاركتكم في الخشبة المخفية

بيانات الأيرادية

أولاً:- البيان التوجيهي

يتميز مسرحنا الأيرادي 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 وجوداً آخر في سياقات جديدة هي سياق الكتابة الدرامية في إطار أدبي شعبي تنبع منه عناصر تكوينه، لترتسم له هياؤه 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، محكوماً بما يحققه من انزياح عن الواقع المعطى ليحقق بما يكتب، ما بينيه، عوالم لا تعني سوى الابتعاد عن كل مرآوية تعكس بشكل آلي وضوح العالم وغموضه في مخاضاته المتجددة.

نعتبر الأيرادية من الفنون التنويرية التي تستهدف تحرير العقول من الاستلاب والتغريب والتهريج، وتتجلى احتفاليتنا المسرحية الأيرادية في تنويع اللغات: الرقص والغناء والشعر والتمسرح الدرامي.

إننا ندعو إلى إعادة اكتشاف العين الجزائرية بناء على الصورة السمعية، وبناء على المرويات المشهدة. هذا الاكتشاف حتماً سيعطي للمسرح الجزائري عمقه التاريخي. ونستفيد من أشكال العرض الشعبية الأصيلة الأيرادية، لا بتكرارها بل بإدراك الجوهرية 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 الأيرادي عن بقية الأشكال الإبداعية هو هذا الأمر تحديداً، لذلك يجب الاستفادة منه إلى الحدود القصوى.

إننا نصنع مسرحاً أيرادياً لأننا نريد تغيير وتطوير "المسرح القابع على نفسه"، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً، فالمسرح حدث اجتماعي يقوم على المشاركة الجماعية والتواصل الحميمي والتوعية ضد الاستلاب والتغريب.

إن المغزى من طرحنا هذا هو أن المسرح الأيرادي 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 تغييرات كثيرة على شكل الإنسان وهيئته نتيجة لانتقالاته من مرحلة لأخرى، بحيث أصبح التغيير صيرورة تبني وتكون 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 للتغيير.. والنظام العالمي الجديد لم يخفف أو يتلاشى ما لم يترك خلفه نظاماً جديداً.

إننا نسعى بالدعوة إلى المسرح الأيرادي لتأسيس الطقس المسرحي الخاص ببيئة وروح مكاننا وزماننا، كمعطى إبداعي يميزنا ثقافياً وفكرياً وأدبياً واجتماعياً وفنياً. 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 النتائج الإبداعية في ميادين متعددة، يكون جملة أسرار البحث في دعوتنا لتأسيس ملامح وشخصية وثوابت مسرحنا الأيرادي غير بعيدين أو مبتعدين عن المنجز الإنساني العالمي للمسرح وللفنون عامة.

بني سنوس في 12 جانفي 1997
جماعة المسرح الأيرادي

ثانياً:- البيان الفني

ندعو إلى مسرح آيرادي على مستوى المضمون؛ لأنه يحمل أطروحة التغيير وتوعية الجماهير الشعبية وتثقيفها والتواصل معها آيرادياً قصد اتخاذ قرارات انتقادية 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 عالمياً، 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 وأداب حديثة، وفضاءات يعرفونها جميعاً وهم أهلها أصلاً. 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.
- تهئء 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: مشاهداً ومبدعاً. 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.

يعلم التأريخ الفنان ماذا يعمل، لأنه يقود إلى هذا الانفتاح والحرية والتعرف على الآخر، فهو يعني المَسْرَحَة في أوسع أبوابها كما هو متعارف عليها بهدف خلق تقاليد جديدة في المشاهد الأيرادية والكتابة الأيرادية وبناء العرض المسرحي الأيرادي والتمثيل والتلقي والعلاقة مع الجمهور. فالتأريخ حالة من حالات إعادة إبداع الذات، تنزع إلى البحث والتقصي وعدم الرضوخ والاستكانة إلى المؤلف والجاهز والمستهلك. فهو تحدي للثابت وللخام، يقود إلى إدراك كنه الظاهرة الأيرادية وطابعها "ما قبل المسرحي" والإجابة بالتالي على أسئلة وتحديات الواقع الجامد من خلال السعي المتواصل لبناء مسرح أيرادي أكثر فنية وجمالية. وبدون هذا الطموح يبقى الكرنفال بركة راكدة وأسنة.

تغترف من ثقافات محلية مازالت توحى 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 الإيجابية والسلبية، وفي الإحساس بالذات والإحساس بالآخر. وسيظل أيراد ضرورة إنسانية معرفية ذاتية وموضوعية، وبخاصة في هذه المرحلة من واقعنا الجزائري؛ وهذا الواقع الإنساني المعولم. فأيراد 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 والعالمية، هي من أهم الأسلحة لمواجهة هذه الهيمنة، ولحماية ودعم التنوع الثقافي. ويطمح التأريخ 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 الأيرادي الخام، وسيلة مهمة في تطوير الرؤية المسرحية والمنهج والوسيلة لإغناء العمل الفني والإبداعي. وكان مصدراً ملهماً للطفرة التي حدثت في العروض المسرحية الأيرادية 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 مسكوناً 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 التأريخ:

- بمثابة توجه جديد نحو تأهيل الظاهرة المسرحية.
- لأن تجربة المسرح الأيرادي تؤكد على أن الأيرادية عرض قبل أن تكون نصاً (كتابة).
- تبدو هذه التجربة نتاجاً للمسرح الاحتفالي الذي جاء كرد فعل على المسرح الغربي، واهتم لذلك بالتراث الشعبي (الموقف الأنثروبولوجي).
- المسرح الأيرادي مسرح هواة؛ وكل تأسيس هواية أي مغامرة وثورة.
- تقسح 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.

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.

يكون هذا المسرح جزءاً 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 فعالاً ويمتلك جذوره وخصائصه الاحتفالية، ومتقدماً 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 الأيرادية.

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 يبنى عليها هذا السلوك.
- اعتبار تراث الأيرادية مرجعية؛ يكون منها الانطلاق وإليها تكون العودة في المجال المسرحي.

- بتحويل المادة الأيرادية الخام إلى أفكار صالحة درامياً، بشرط ما يقتضيه التحويل من الحفاظ على روح النص/العرض بتعديله أو تحريكه أو الانتقال به من بيئة إلى بيئة جديدة، بيئة تحمل مناخاً وخصائص أخرى يتفاعل فيها المتفرج بما يسمى بالمزاج الاجتماعي كاسراً غربة المكان والعادات والأسماء.

- انتقال الموروث الفني والشعبي والأدبي الأيرادي إلى «جمهور» ظل يمارسه مع بعض العادات والطقوس في المناسبات والأزمات 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 حساباتها بتناولها مادته التراثية التي يختلط فيها التاريخ بالحكمة بالموعظة بالخيال، بهدف تأكيد الانتماء.

- استغلال المادة التراثية الشيقة، والحكاية الشعبية المثيرة والخرافة ذات المغزى الأخلاقي انعكاساً لروح ومزاج ونبض وإحساس المتفرج، وذلك بعمل فني يحمل ملامح الوجه الأيرادي دون انفصال الشكل عن المضمون لإغناء الفعل وإثراء الخيال.

وبالتالي، فإن معالجة القيمة التراثية بأقصر حدود الحرية، في تناول والتفسير والتحليل، والكشف عن الدوافع، واستلهاهم الفترة الزمنية، الواقعية والشخصية والتلميح إلى الصفة التراثية التي تسمى تراثا ((ما قبل مسرحي)).

يقع اختيار التراث الأيرادي بمختلف ((أجناسه)) الصالح للاقتباس والنقل والدمج في وحدة واحدة ليتشكل منها مجموعة من المشاهد أو المسرحيات الأيرادية وتقترب تصاميم العرض الأيرادي 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 يقترب بالتراث الجزائري الآخر وروافده المختلفة (الحلقة والسببية والقنويات 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 أو التماس في المكوّن الجمالي.

يتأسس المسرح الأيرادي في صياغتها الدراماتيكية على نص/العرض الخام لما له من حضور واسع في الوعي الجمعي السنوسي ضمن ((فنونهم)) الإنشائية الأولى، أو في ما تقدمه من رؤية استبصارية لواقع اجتماعي ثقافي جديد.

يحتاج مسرحنا الأيرادي 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 العبت؛ 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

والواقع، إنما هو محاكاة مشاكسة تعتمد السرية والشفافية في آن واحد، والدهشة المثيرة للأسئلة، إذ لم يعد المسرح مكاناً للتلقي المخدر والمتعة الزائلة، إنه مكان مقلق بقدر ما يثير 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 وتمثيلاً، إلى فضاء ركح العلبة الإيطالية للمسرح. فالآيرادية في جوهرها لا تنبذ المسرح على الطريقة الإيطالية، والالتكاء 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 التعبيرات الآيرادية، إلى مفهوم التقليد، لأن التقاليد هي التي تؤمن وحدة ثقافة الشعب وتلعب دوراً هاماً في تشكيل الوعي الذاتي الوطني والتاريخي. وجوهر التقاليد هو نقل الخبرة الاجتماعية للأجيال الناشئة.

ويكمن 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.

ينشأ التنوع الثقافي لكل بلد من تراثه الشعبي وتقاليدته الحية، ومن الطقوس وتعاقب الثقافات على مر آلاف السنين، والفن الشعبي بطبيعته هو فن حياة الإنسان داخل مجتمعه. ولا يهدف ذلك المجتمع، الذي هو خلية داخل المجتمع الإنساني ككل باستخدامه العناصر التراثية والمأثورات الشعبية، إلى 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 وفي 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 لعدد من القرون.

وحافظت الثقافة الجزائرية بشكل عام، وثقافة الأشكال التعبيرية ومنها الأشكال الأيرادية 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:

أولاً:- فن أشكال التعابير:

1- إجراء البحوث النظرية والميدانية الجدية في مجال فن أشكال التعابير الأصيل ومراحل نشوئه ووضعها الحاضر؛ من أجل جمع ووصف وتصنيف الأشكال التعبيرية، انطلاقاً 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؛ وكذلك 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. تماماً كما أن باستطاعتنا أن نتناول قضايا الراهن في ثوب تراثي.

4 - أن يتم تناول القضايا المتعلقة بأشكال التعبير والتراث المسرحي والتاريخ من منظور معاصر وبأدوات درامية حديثة، وكذلك انطلاقاً من مفردات الراهن الذي نعيشه يومياً، على أساس تعزيز خصوصيتنا وانتمائنا الثقافي.

ثانياً:- فن الأيرادية، وعلى الرغم مما تزخر به الساحة المسرحية الأيرادية بتجارب مهمة حملت سمات ومقومات بقائها، أي أنها نظرت لمشروعها المسرحي، وكذلك قدمت تجارب عملية على خشبة المسرح، لتعلن عن وجودها، يجب مراعاة:

1- ضرورة السعي والعمل من أجل إيجاد خصوصية مسرحية أيرادية، ومن ذلك صنع شكل مسرحي آخر. 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 الآخر.

2- الحفاظ على ثوابت الثقافة الأيرادية الايجابية التي تراكمت عبر العصور، وتجمعت عبر تلاحق تاريخها وأزماتها. ويتمظهر ذلك في الفنون الشعبية بكل تلويناتها الشفوية واللحنية والاستعراضية والفرجوية، هذه ثوابت امتلكت هياتها عبر التاريخ كي تساير خصوصيات كل الجغرافيات الجزائرية، وتتاسب الذهنية الجزائرية وفق تشكيلاتها بمعاني هذه الثوابت وهي محملة بالقيم الدينية والأخلاقية والأعراف والوعي الجمعي.

يحمل المسرح - من بدايته في الثقافات القديمة، مروراً باليونان وبكل التجارب المسرحية إلى الآن - أسئلة وجودية لمواجهة الأسئلة الكبرى المرتبطة بكيونة الإنسان والمجتمع والمدينة والعالم... ومن هنا، أتساءل: ما هي المفاتيح المعرفية والتقنية التي يتحوّل بها هذا العرض/النص الأيرادي التراثي الخام إلى عمل معاصر بتبنيه أشكالاً جديدة؟

ينبغي أن يمتلك المخرج؛ الوعي الجمالي والفضاءات الجمالية. هذان المفتاحان يشكلان الأهمية الكبيرة في تحويل النص من منطقتة 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 الأيرادي التراثي عندما تحوله اشتغالاً إلى الحداثة وتكون هناك قيم وعناوين إخراجية على المستوى النظري وعلى المستوى التطبيقي؟

للسؤال علاقة بمفهوم جوهرى في النظرية التأصيلية وهو مفهوم " التجديد التأصيلي"، لأن التجديد لا يمكن أن يكون مفهوماً 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

وفي عقائدها، في زمان قوتها وضعفها، ومع المتحدر إليه من خيرها وشرها، محسا بذلك كله إحساسا خاليا من الشوائب، ثم لا يكون التجديد تجديدا إلا من حوار ذكي بين التفاصيل 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 وفنّها، 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 الأيرادي، 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 الأيرادي هو تلك الفرجة المحسوسة التي يجب أن تملأ بالفن والجمال. ولا لن يتمكن الفنان المسرحي أن يولد الجمال ويصنع الفرجة؛ إلا إذا تأمل وتعمق 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 الأيرادي، يتمثل البحث عن الفضاء المسرحي في الأمكنة المطابقة للعرض الأيرادي. 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 الأيرادية، 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 الأيرادي المفتوح بكل أنواعه إلى داخل مسرح العلبة الايطالي ثم نسافر به مرة أخرى إلى الخارج: الأمكنة المغايرة للمعمار المسرحي التقليدي والفضاء الأيرادي على السواء. ونقصد بالأمكنة المغايرة، الجامعات والثانويات والملاعب الرياضية والغابات والمخيمات والمستشفيات...

وعلى هذا الأساس، لا يعتبر بحثنا المتواصل عن الفضاء المسرحي انزياحا عن الفضاء الأيرادي في عرضه الخام ولا عن الفضاء المؤسستي/البنائية، لأنه ليس إلا مجرد مكان للعرض ينفصل عن المدينة أو القرية بما هي ائتلاف لأمكنة تتقاسمها وظائف متعددة.

يعبر مسرحنا الأيرادي عن بأبعاده التاريخية والتراثية والفنية، وما قد يحمله من خلفيات، تحتل اختلاف وتنوع القراءات لها حسب طبيعة المتلقي النفسية والفكرية والانتمائية. لهذا تقتحم الأيرادية 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 الأيرادية 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 الأيرادية، وفتح المنابر والمؤسسات والمراكز والمهرجانات لبلورة هذه الثقافة ودفعها نحو الارتقاء.

بني سنوس في 12 جانفي 1997
جماعة المسرح الأيرادي

دليل المقابلة

- 1- الجنس: ذكر أنثى السن
2- الحالة الاجتماعية: أعزب متزوج بأطفال متزوج بدون أطفال

عدد

- 3- المستوى التعليمي: غير متعلم ابتدائي متوسط
4- المهنة: ثانوي جامعي ما بعد التدرج

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

- المزمارة
- الطبل

- 17- هل لكرنفال "أيراد" علاقة باحتفالية "الناير"؟
18- كم يدوم كرنفال "أيراد" ولماذا؟
19- ما هو عدد المشاركين في كرنفال "أيراد"؟
20- لماذا ينطلق كرنفال "أيراد" 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 "أيراد" وما تفسيراتها؟
24- ماذا يمثل "لمقدم" في كرنفال "أيراد"؟
25- ماذا يعني بالنسبة إليك سقوط اللبؤة؟
26- هل يمكن للمقنعين استخدام القوة أو العنف، ولماذا؟
27- هل عرف كرنفال "أيراد" بعض التجاوزات الأخلاقية من قبل المشاركين، كيف تم ذلك؟
28- لماذا تنتهي عروض الأيرادية بالعودة إلى حمى الولي الصالح؟
29- إلى أين توجه الأموال التي تجمع خلال كرنفال "أيراد"، وهل يعرف مصيرها؟
30- هل تتدخل السلطات في تحضيرات ومجريات كرنفال "أيراد"؟
31- لماذا تخلى البعض عن ممارسة كرنفال "أيراد"؟
32- ما مستقبل كرنفال "أيراد" في ضوء المتغيرات المختلفة؟
33- هل تحب المسرح؟
33- هل لديك تجربة في فن المسرح؟

- المسرح المدرسي
- المسرح الجامعي
- المسرح الهواوي

34- ما هي الدوافع التي جعلتك تميل إلى المسرح؟

- 35- هل شاركت في الكتابة الجماعية لوحات من كرنفال "أيراد"؟
36- كيف كانت التجربة بالنسبة لك؟ إيجابية سلبية بدون تأثير
36- هل كان التدوين وفق الكتابة الدراماتورية؟
37- هل درست الدراماتورية؟ نعم لا
إذا كان بنعم:
38- أين تمت هذه الدراسة؟
39- على يد من كانت؟
40- كم كانت مدة الدراسة؟

- 41- كيف كان تأثيرها على كتاباتك ؟
- 37- هل حاولت التأليف الشخصي لبعض لوحات كرنفال "أيراد"؟
- 38- هل كان لقدراتك الخاصة دور في تطوير الأيرادية كفن مسرح؟

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

أولاً: الكتب

أ- 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، الكويت 2000.
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 أمال، 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 السببية الاحتفالي، دار البرزخ للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001.
13	أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1928 - 1989، مطبوعات الجاحظية، الجزائر 2003.
14	توفيق سعيد، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، 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.

20	جدري عبد الكريم، الفن المسرحي: إعداد الممثل، دار الفنك للنشر عين تموشنت، 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 وقضاياها، 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	حفاوي 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	حمداي مأمون، قصائد منكرة (بشريات أولى)، شعر شعبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2001.
30	حمروش أحمد، المسرح من الكواليس، الكتاب الذهبي، منشورات روز اليوسف، القاهرة 1966.
31	خوري رثيف، 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، بيروت 1975.
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.

40	الزبيري قيس، مسرح التغيير: مقالات في منهج بريخت الفني، دار رشد، بيروت، 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 لندنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الإسكندرية 2000.
43	الزيات عبد الحليم، البناء الطبقي التنموية السياسية في المجتمع المصري، دار المعارف، القاهرة 1985
44	زيور 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، بيروت 1970.
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 لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2004.
50	السلوطي نبيل، البناء الطبقي والتنموية 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، بيروت 1970.
52	شايف عكاشة، مدخل إلى علم النص المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991.
53	شاوش بن رمضان محمد، باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، الديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.
54	شريف محمد، فن الإلقاء، أبو لولو للنشر والتوزيع، القاهرة 1989.
55	الطاهر عبد الجليل، المجتمع الليبي، دراسات اجتماعية وأنتروبولوجية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1969
56	العبدري ابن الحاج، كتاب المدخل، (دون دار نشر)، 3 أجزاء، الجزء الأول القاهرة، 1320هـ.
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.

60	عوزري عبد الواحد، المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات، دار توبقال للنشر البيضاء، ط1، 1998.
61	العشري فتحي، دقات المسرح، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1973.
62	عنايي 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، الرومانتيكية، 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	قادييري مروان فاتح ، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، منشورات المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر 2002، 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	لعج أحمد الطيب ، اكتساب المادة التراثية للعنصر الفني في المسرح، منشورات صوت مكناس، المغرب، 1998.
74	الکغاط محمد ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1993.
75	الکغاط 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	المزوعي عمر، قراءات وتأملات في الثقافة الشعبية، دار الكتاب للإعلان والتوزيع والمطابع، ليبيا 1981.

81	مصايف محمد، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر 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، مصر 1965.
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، بيروت 1988.
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، عدد 138، أوت 1967.

II- المترجمة إلى اللغة العربية :

99	إيليا كازان وروبرت هوايتند، لائحة مشروع لتأسيس مسرح الريبارتوار أو لنكولن، أكتوبر 1963، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة 1983.
100	أبيا أدولف، العمل الفني الحي، ترجمة: السيد سباعي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1987.

101	أبيا أدولف، الممثل والفضاء والإضاءة والرسم، ترجمة: السيد سباعي دار الكاتب 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، مارس 2001.
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 أفراد، 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.

118	بروك بيتر، الشيطان هو الضجر، ترجمة: محمد سيف، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 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	بليزايون كاترين، مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة: فايز قزن، مراجعة نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1997.
123	بنثلي ايريك: الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، لبنان 1968.
124	بنثلي ايريك، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار لشؤون الثقافة العامة، بغداد 1986.
125	بويوف ألكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شاكرا شريف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1976.
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، القاهرة 1975.
128	بيروتشكا 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 محلي، 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.

135	كوكالى بانيوت كونستانتان ، فن المسرح، ترجمة: نسيم مجلى، مراجعة أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984
136	شانصورييل ليون، تاريخ المسرح، ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباطة، 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 ببغداد والهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، بدون تاريخ.
142	فرج ألفرد، أضواء على المسرح الغربي، دار الهلال، الطبعة الثانية، القاهرة، 1988.
143	فروست أنتوني ورفل يارو، الارتجال في الدراما، ترجمة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون ، القاهرة 1985.
144	فيشمان موريس، تدريب الممثل ترجمة: دريني خشبة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، بدون تاريخ.
145	فيوليتا راينوفاء، 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 أحنوخ الدوري، مراجعة كامل يوسف، دار النهضة العربية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة 1962.
148	كوهن روبرت، مقدمة في التأثير الطاعي 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.

152	مايرخولد فسيفولد، في الفن المسرحي، جزآن، ترجمة: شريف شاكر، دار الفرابي، الطبعة الأولى، بيروت 1979.
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.

III- باللغة الفرنسية:

157	ADAMOV, A : Ici et maintenant, Paris, Gallimard 1964.
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, 2 ^{ème} 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 par taleb Brahim Daoud, publications de l'union des écrivains algériens, 2003.
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 1 ^{er} 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	GOUIER HENRI - ANTONIN ARTAUD, l'essence du théâtre, librairie philosophique, J.Vrin 1974.
186	GUILOINEAU JEAN, Le théâtre, librairie Larousse Paris 1984.
187	GUY BAISSSE 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.
204	PAVIS PATRIS, Marivaux à l'épreuve de la scène contemporaine, publications de la Sorbonne, 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, Pygmaton, 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.

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.

ثالثاً: 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	أسلن 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	سفيد أن هبير، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وزارة الثقافة المصرية، دورة 1994.
229	سفيد أن 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، عدد 267، أوت 2001.
232	علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، عدد 247، 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.

- 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 العدد 40، 1979.
237	السلامي 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	بوكروخ 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 الصديقي 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، ماي 1966.
245	تيمور محمود، بواكير المسرح العربي، مجلة المسرح، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم و وزارة المصرية الثقافة عدد 29، ماي 1966.

246	البارودي عبد الفتاح، تجاربنا في الموسيقى المسرحية، مجلة المسرح، مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم و وزارة المصرية الثقافة عدد، 30 جوان 1966.
-----	---

- 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، سبتمبر 1971.

- 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 التسعينيات، 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 فبراير 1999
-----	---

- 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.
-----	--

رابعاً: الدراسات الجامعية:

259	إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجيلالي الياصب، سيدي بلعباس، سنة 2004.
260	الاطلاش عبدالله، التراث الشعبي في مسرح علولة: الثلاثية - الأقوال، الأجواد، اللثام نموذجاً، 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، أيراد: 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.

خامسا: المسرحيات والأيراديات:

264	برشيد عبد الكريم، عطيل والخيل والبارود، سلسلة الثقافة الجديدة، الدر البيضاء، 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، أيرادية بولولو أو الخشبة المخفية، كراريس الأقمعة، الأوراق الثانية، جمعية الذاكرة السنوسية، جوان 2003
+269	بلود عثمان، أيرادية أهان، كراريس الأقمعة كراريس الأقمعة، الأوراق الثالثة، جمعية الذاكرة السنوسي، سبتمبر 2003

محتويات الملاحق

الصفحة	المادة	الملحق
276		خرائط
277	نموذج	خريطة ولاية تلمسان
278	نموذج	خريطة منطقة بني سنوس بولاية تلمسان
279		نماذج تخطيطية
280	نموذج	المسرح الإيطالي
281	نموذج	مناطق الخشبة الإيطالية
282	نموذج	نقطة النظر
283	نموذج	الخطوط الوهمية
285	نموذج	الفضاءات المسرحية الإيطالية
286	نموذج	الارتفاعات
287	نموذج	الفضاء الأيرادي العام
288	نموذج	الأيرادي الضيق الفضاء
289	نموذج	فضاء تدرت
290	نموذج	مساحة العرض الأساسية وتقسيماتها في مسرح آيراد
291	نموذج	المساحة العرض المركزية وتقسيماتها في مسرح آيراد
292	نموذج	المساحة الوسطى و تقسيماتها في مسرح آيراد
293	نموذج	فضاء الكواليس في مسرح آيراد
294	نموذج	استخدام الكواليس في مسرح آيراد
295	نموذج	الخطوط الوهمية الإخراجية في مسرح آيراد
296	نموذج	الخطوط الفاصلة في مسرح آيراد
297	نموذج	حدود الممارس في مسرح آيراد
298	جدول	جدول بأهم الأيراديات المسرحية
300		نماذج معمارية مسرحية
301	تخطيط	كوميديا دي لارتي
303	تخطيط	المسرح الإليزابيتي
305	تخطيط	المسرح الإغريقي
307	تخطيط	مخطط مسرح النو
309	تخطيط	المسرح الروماني
311		صور
312		صور العرض الخام
313	صور	ارتجالية " الحراز " للأستاذ عبد العزيز محبوب
314	صور	أيرادية السوق
315	صور	قناع آيراد
316	صور	أيراد أمقران

317	صور	صاحب القلمونة
318	صور	مجموعة لعابيين الدارة
319	صور	نماذج مختلفة عن الأفتعة الأيرادية
320	صور	الكركور
321		صور العرض الأريسطوطيليسي
322	صور	الحركة المرسومة في أيرادية أهان : عملية الإدارة الفنية والإخراج المسرحي
323	صور	الحركة المرسومة لمجموعة لعابيين الدارة
324	صور	أدانية الولادة ومسرح الظل
325	صور	التهريج الأيرادي
326	صور	عملية تنظيم المجاميع
327	صور	لجنة تحكيم أيراد داخل أيراد
328	صور	لوحات استعراضية
329	صور	مولودة أهان...
330	صور	أهان العرض الآخر
331	صور	التوظيف الموسيقي
332	صور	من الفضاءات الأيرادية العامة
333		المدونة
334	نص	أيراد التص الأصلي
352	نص	أيرادية أهان
384	نص	أيرادية الخشبة المخفية
398		بيانات أيرادية
399	نص	البيان التوجيهي
401	نص	البيان الفني
410	نموذج	دليل المقابلة

محتويات البحث

الصفحة	المحتوى	التبويب
05	مقدمة	
13	الإطار المنهجي للبحث	أولا
13	أهداف البحث وأهميته	1
14	أسباب اختيار الموضوع	2
16	إشكالية البحث	3
16	فرضيات البحث	4
16	منهجية البحث	5
18	الدراسات السابقة	6
20	البحث الميداني وأدواته	7
20	تحديد مصطلحات البحث	8
22	مفهوم الاحتفالية	9
28	الصعوبات	10
28	الإطار التطبيقي وعرض وتقديم المدونة	ثانيا
31	الظاهرة الاحتفالية الأيرادية	الباب الأول
34	المادة الخام للاحتفالية الأيرادية	الفصل الأول
36	الممارسات الأيرادية	المبحث الأول
37	سوسيولوجية المجتمع السنوسي	المطلب الأول
37	الدراسة الطبيعية	أولا
42	الممارسات التراثية	ثانيا
56	الاحتفاليات الأيرادية	المطلب الثاني
57	احتفالية الشاخ	أولا
57	احتفالية حمار الكرموس	ثانيا
58	احتفالية آيراد	ثالثا
60	فرضيات دراسة أصل الأيرادية	المبحث الثاني
62	فرضيات المدرسة الفرنسية الأنتروبولوجية	المطلب الأول
62	فرضية أوغيست موليرا	أولا
63	فرضية آدموند داستان	ثانيا
64	الفرضيات التاريخية والموسمية	المطلب الثاني
64	الفرضية التاريخية	أولا
66	الفرضية الموسمية	ثانيا
66	رأي شخصي	ثالثا
69	الجغرافية الزمنية الأيرادية	الفصل الثاني
71	المجريات الأيرادية	المبحث الأول
72	تحضير مجريات الأيرادية	المطلب الأول

72	الترتيبات الأولية	أولا
75	الأيروادية الصغرى وشعائر المرور إلى الأيروادية الكبرى	ثانيا
78	آيراد اليوم الكبير (ثامغرا)	المطلب الثاني
80	شخصيات العائلة الأيروادية	أولا
81	شخصيات القوى المختلفة	ثانيا
82	شخصيات بناء العرض	ثالثا
84	دراسة العرض الأيروادي	المبحث الثاني
85	تحليل بناء النص / العرض الأيروادي المؤسس	المطلب الأول
85	الاستهلال الأيروادي	أولا
85	التهينة الأيروادية	ثانيا
92	المواضيع الأيروادية	ثالثا
106	دراسة سوسيو سياسية لظاهرة آيراد الاحتفالية	المطلب الثاني
106	السلطات الأيروادية وأنواعها	أولا
113	الوظائف الأيروادية وأنواعها	ثانيا
121	كرنفال آيراد واقع اجتماعي شامل	ثالثا
125	النص المسرحي الأيروادي، أسسه وأصوله الثقافية والتاريخية	الفصل الثالث
127	العرض المسرحي الأيروادي عوامل نشأته وأسسه	المبحث الأول
130	مفهوم الاستعانة بالذخيرة التراثية	المطلب الأول
130	الاستعانة بالذخيرة الاحتفالية	أولا
131	الاستعانة بالمادة التراثية	ثانيا
132	عوامل الممارسة الطقوسية	المطلب الثاني
132	الممارسات "ما قبل المسرحية"	أولا
134	ظواهر الفرجة الشعبية	ثانيا
135	الذخيرة المسرحية الجزائرية	المطلب الثالث
135	الطقوس الاحتفالية الجزائرية والفكر الاستعماري	أولا
139	تأصيل الفعل الاحتفالي الجزائري	ثانيا
145	التأسيس للمسرح الأيروادي	المبحث الثاني
146	التنظير للمسرح الأيروادي	المطلب الأول
148	البيان التوجيهي	أولا
151	البيان الفني	ثانيا
154	التأريد المسرحي	المطلب الثاني
155	لماذا التأسيس للمسرح الأيروادي؟	أولا
157	الحفاظ روح الأشكال التعبيرية	ثانيا
159	جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الأيروادي	المطلب الثالث
159	جمعية الذاكرة السنوسية والتأسيس الأيروادي	أولا
161	المبادئ الأساسية لجمعية الذاكرة السنوسية	ثانيا
164	المميزات الفنية والجمالية للنص المسرحي الأيروادي	المبحث الثالث

166	الكتابة للمسرح الأيرادي	المطلب الأول
174	المميزات الفنية للنص الأيرادي	المطلب الثاني
181	المميزات الجمالية للنص الأيرادي	المطلب الثالث
185	الحركة المرسومة في الأعمال الأيرادية	الباب الثاني
188	الآيراديات نسب واحد	فصل تمهيدي
189	المقومات الأيرادية المؤسسة	أولا
193	العمل أيرادي من خلال مخابر ورشة البحث المسرحي	ثانيا
196	نموذج تطبيقي لإعداد الممثل في ورشة البحث المسرحي	ثالثا
198	أيرادية أهان: دراسة تحليلية	الفصل الأول
200	البناء المسرحي لأيرادية أهان	المبحث الأول
201	البناء الدرامي لأيرادية أهان	المطلب الأول
202	التوجيهات التأليفية في أيرادية أهان	أولا
205	بناء الشخصيات المسرحية في أيرادية أهان	ثانيا
207	البناء الرمزي واللغوي في أيرادية أهان	المطلب الثاني
207	البناء الرمزي في أيرادية أهان	أولا
211	البناء اللغوي في أيرادية أهان	ثانيا
217	البناء الركحي لأيرادية أهان	المبحث الثاني
218	أيرادية أهان بين توظيف الطراز المسرحي والأيرادي	المطلب الأول
219	توظيف الطراز المسرحي	أولا
221	الفضاء المسرحي بين الدرامية والاحتفالية الأيرادية	ثانيا
223	توظيف الطراز الأيرادي في أهان	ثالثا
229	الآليات السينوغرافية في أيرادية أهان	المطلب الثاني
229	هرمونية تنسيق الفضاء	أولا
231	آليات بناء الحالة في أيرادية أهان	ثانيا
238	أيرادية الخشبة المخفية	الفصل الثاني
240	البناء المسرحي في أيرادية الخشبة المخفية	المبحث الأول
241	البناء الدرامي في أيرادية الخشبة المخفية	المطلب الأول
241	مضمون أيرادية الخشبة المخفية	أولا
244	توظيف تقنيات تقسيم اللوحات الدرامية	ثانيا
252	تجليات تقنية المسرح داخل المسرح	المطلب الثاني
252	التدريب والسينوغرافيا	أولا
252	الاستهلال	ثانيا
253	القناع	ثالثا
253	التقمص	رابعا
253	توزيع الأدوار	خامسا
254	حل العقدة	سادسا
255	المقومات الأيرادية الأصلية في الخشبة المخفية	المبحث الثاني

256	الشخصيات الأيرادية	المطلب الأول
260	الأغاني الأيرادية	المطلب الثاني
260	الأغاني الأيرادية	أولا
260	الأغاني التراثية	ثانيا
260	الأدعية الأيرادية	ثالثا
260	النصائح الأيرادية السنوية	رابعا
260	رقصة الولادة	خامسا
260	الإخلال المقصود بالمقومات الأيرادية	سادسا
261	أيرادية الخشبة المخفية وكسر الإيهام	المطلب الثالث
261	كسر الحائط الرابع	أولا
262	الفضاء المسرحي في أيرادية "الخشبة المخفية"	ثانيا
264	الحوار الدرامي في أيرادية الخشبة المخفية	ثالثا
268	خاتمة	
275	الملاحق	
414	المصادر والمراجع	
432	محتويات الملاحق	
434	محتويات البحث	

ملخص:

يحتفل سنويا بمنطقة بني سنوس بالناير. تنقسم كلمة يناير، ذات الأصل البربري إلى قسمين: ين وتشير هذه الكلمة إلى اليوم الأول. وأيار وتعني السنة الجديدة، حيث يجري كرنفال أيراد (الأسد). وتمثل مناسبة الناير رأس السنة الفلاحية. بحيث يكون دخول شهر يناير متوازيا مع حملات حصاد المحاصيل الزراعية وقدم السنة البربرية الجديدة.

تمثل احتفالية كرنفال أيراد الظاهرة الاحتفالية الاستثنائية لدى سكان بني سنوس. لقد لاحظت في كرنفال أيراد، 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 aristotélécienne.

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.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

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

رسالة لنيل الدكتوراه في الثقافة الشعبية

فرع الفنون الشعبية

بعنوان:

مسرح أيراد الاحتفالي: أليات الحركة المرسومة

ملخص

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد سعدي

إعداد الطالب:

عبد الكريم بن عيسى

السنة الجامعية 2008-2009

تمارس المجتمعات الإنسانية الموروثات الاحتفالية كوسيلة تعبيرية، إذ يحتفل في المجتمعات البدائية بالموسيقى والغناء والرقص في مواسم المطر والحصاد والظواهر الطبيعية وبكثير من التعبيرات ذات الصلة بالحياة العامة. ويشكل هذا الموروث الاحتفالي ثقافة اجتماعية لا بد من استعادتها والاستفادة منها لإبداع يقظة فنية. ويدرك بأن الفن المسرحي تمخض من خلال مجموعة احتفالات دينية وأساطير تعاقبت الأجيال على حفظها ضمن مدوناتها الشفاهية والمكتوبة، لتتطور إلى ظاهرة مسرحية استثمرت كأداة تثقيفية وتعليمية وترفيهية.

اعتُمدت الموروثات الشعبية كركيزة في العروض التعبيرية الشعبية من خلال استلهام التجربة الماضية، وعبر امتلاك تراث الأمة وصولاً إلى الخصوصية المحلية التي تؤشر تماسك وارتباط الحس الجمعي في صقل تلك المفاهيم تبعاً لمعطيات العصر.

يحقق توظيف الموروث الشعبي- لما فيه من أشكال ومظاهر خاصة - صيغاً فنية تستثمر الظواهر والممارسات الاجتماعية في الحياة الإنسانية. فتصاغ صور الماضي - انطلاقاً 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 والسببية والفنافية... ومن المظاهر الأخرى في الموروث الشعبي الجزائري، الاحتفالية الأيرادية، فهي عالم قائم بذاته يمتاز بسحره الخاص؛ من خلال نقله للمتعة والترفيه وأفكار الشعب وحكمته، وموضوعات تصلح أن تكون نصوصاً للاعتبار والتذكر. فهي في ضوء ذلك؛ دروس أخلاقية تفسر سلوك وحركة الماضي وتشكل مادة تواصلية يكتسبها الأفراد تعاقبياً.

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

تتماثل هذه المعطيات في جوهرها مع الوظيفة الجمالية للمسرح؛ وخصوصاً 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.

يتمتع واقعا الجزائري بمظاهر وأشكال احتفالية وجد فيها بعض المهتمين نموذجاً 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.

تعتبر الجزائر بلداً غنياً 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 - من هذا الجانب - بعض المخرجين الجزائريين في استثمار الملامح الدرامية التي تحملها بعض الأشكال الموروثة لتأسيس التجربة والنموذج الجزائري، تحوهم رغبة جامحة لرسم هوية متفردة للمسرح الجزائري منطلقين من أرضية محلية ووطنية.

I- الظاهرة الاحتفالية الأيرادية

تقوم دراسة الظاهرة الأيرادية كنمط احتفالي شعبي، على احتفال شعبي عرفت به منطقة بني سنوس. ومن هنا سأحاول أن أتفحص تلك التجارب وصولاً إلى إمكانية توظيف موروث الأيرادية في منطقة بني سنوس تلمسان في بناء عرض مسرحي بما يؤسس لفعل مسرحي أيرادي يحمل في طياته الملامح الجزائرية والمحلية.

تحاول هذه الدراسة مقارنة أحد أقدم الفنون ما قبل المسرحية، وهي الظاهرة المسرحية المتمثلة في الاحتفالية الأيرادية، وذلك بالاستفادة من المنهج التاريخي، من خلال، تحديد الإطار الجغرافي والتاريخي، والثقافي لمنطقة بني سنوس. ومفهوم الاحتفالية الأيرادية وأنواعها.

لقد ارتبط كرنفال الأيرادية ببني سنوس تلمسان، ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية. وظل مضطهداً تاريخياً بحكم انتمائه إلى ثقافة الهامش التي لم يسمح لها بفرض نفسها تاريخياً، رغم ما يتميز به هذا الفن من خصوصيات تعبيرية وفنية ووظيفية.

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

لم يدون الجزائريون الفعل الأيرادي - والذي لازال يعرف الكثير من البياضات والمساحات الفارغة - بل جمعه العقل الغربي الإثنوغرافي بخلفية استعمارية. وعليه، لا بد 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 عاماً، أن يغيّر من جلده "المستورد" ويعود إلى الطقوس والفنون الشعبية القديمة، ليستلهم منها مسرحاً يحمل خصوصيته؟

II- تجربة المسرح الأيرادي:

تتناول تجربة المسرح الأيرادي، ما مسّها من تطور من خلال الظواهر التراثية والقضايا، وما طرحه بعض الكتاب المسرحيين الأيراديين من وجهات نظر حول التأييد وممارساته المسرحية، والتنظير عبر البيانات والمحاضرات والمقتنيات والمهرجانات المختلفة والنقد .

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

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

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

يتطلب "تأسيس" مسرحية الظاهرة الاحتفالية الأيرادية توفر مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية ليتحقق المشروع المسرحي الأيرادي، 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 أيرادي جزائري وعن هوية طقوس واحتفاليات الأيرادية؟ والملاحظ أن الإجابة عن هذا السؤال كانت بمقاربة هذه الظاهرة المسرحية من خلال مراحلها وظروفها، وما اعترأها من مدّ وجزر وأخذ وعطاء ومن إضافات أو تكرار واستهلاك. مسرح أيرادي جزائري يبحث لنفسه عن تمييزه كجهاز ثقافي، فأوجد لنفسه نصوصاً كيانية في كثير من المسرحيات.

وقد أعد هذا البحث لدراسة فعاليات الموروث الأيرادي، وإدراك ظواهره التراثية الفنية، بهدف الكشف عن النظم الأكاديمية في استغلال التراث الأيرادي، 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 الأيرادي الفني، وتأسيس حركة مسرحية بكل أبعادها وعناصرها، حركة ليست غريبة عن الواقع الجزائري، وإنما تتمثل في الماضي، وتؤمن بشرعية التأويل والتفسير والتحليل والمقارنة والحدثة.

ولذا تركزت هذه الدراسة على عدة محاور أهمها تعيين السمات الفنية للتراث الأيرادي ومدى صلاحيته للأخذ به مسرحياً، وكيفية مسرحة وأدرمة هذا التراث باعتباره حدثاً اجتماعياً يختار شكله وأسلوب عرضه وتقديمه. وبالتالي يتمثل البحث عن التراث الأيرادي في إزاحة الستار عن منطقة بني سنوس ماضيها وهويتها وشخصيتها ودورها عبر التاريخ. مع استلهاهم الطقوس والاحتفالات القديمة لعملية "التمسرح".

اقتصرت الدراسات السابقة للأيرادية على بحوث سوسولوجية عامة، في شكل تلميحات، لم تعالج الجانب المسرحي والدرامي للظاهرة، كالدراسات التي تركز على الموروث الأيرادي 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 العزائل: الأشغال والأيام" و"عودة الربيع"³ وأبحاث ألفرد بل Alfred Bel "بني سنوس ومساجدها في بداية القرن العشرين: دراسة تاريخية وأثرية"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.

III- أدرمة ومسرحة ظاهرة أيراد:

لا تقتصر أدرمة ومسرحة ظاهرة أيراد في رسم نصها المسرحي وحركتها الإخراجية، الإفضاء - بالضرورة - إلى شكل درامي مثل الذي وصل إليه الفن المسرحي الأوروبي أو حتى الفن المسرحي الجزائري الأريستوطيليسي. فليس للفن المسرحي قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان.

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 الأيرادية، وهي:

1- أيرادية أهان: أوخيمة المقتعين للأستاذ الجامعي عثمان بلود وسينوغرافيا الفنان التشكيلي والمسرحي عبد الكريم بلحرازم وإخراج بن علي بخشي، وقامت بإنتاجها وتمثيلها فرقة مصكات⁷ لمسرح تلمسان؛ وذلك يوم 27 مارس 2002 بدار الثقافة عبد القادر علولة بمناسبة اليوم العالمي للمسرح.

أهان أو الخيمة التي يخفي أهلها كل مساوئ الإنسان وشروبه خلف أقنعة متهاكة، ما أن ينزعها المقتعون حتى ينكشف المزيفون على حقيقتهم، ومن بينهم الحاجب والملك رمزا

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 منكورة (بشريات أولى) شعر شعبي، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس 2001.

⁶ - أدموند ديستان وبن حاجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين: عناصر من الثقافة الشعبية، تعريب حمداوي مأمون، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، مارس 2001.

⁷ - فرقة مصطفى كاتب تلمسان.

السلطة والإقطاع، طلبا للعدل والحرية، حتى يملك الناس حريتهم وإرادتهم ويُحكمون جميعا بلا أقنعة.

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

2- أيرادية 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 الأيرادية بجميع أفرادها المسرحيين والجمهور بكافة طبقاته.

إن النص المسرحي الأيرادي بولولو أو الخشبة المخفية هو أيرادية لعبة أو أيرادية لغز، بحيث يبدأ الممثلون في المسرحية في غياب البطل والمخرج في التنافس على الدور الرئيسي (أيراد أمقران) أما الحادث فيقع عند انقطاع التيار الكهربائي فجأة وللحظة واحدة، ولا يلبث أن يتكرر هذا في الأيرادية 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...

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

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

يفترض العرض المسرحي الأيرادي أن النص/العرض سابق على النص/الكتابة، حيث أن النص المكتوب هو متخيل النص العرض. والممثل في العرض الأيرادي الخام هو

اللغة المسرحية؛ أي أن جسد الممثل هو الحوار وهو اللغة المشهدية، وبالتالي يكون النص/العرض الأيرادي هو فضاء العين الذي يبدعه جسد الممارس.

تعتمد عروض الأيرادية على تقنية التعبير الجسدي الخالص، الذي هو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية والدينية، يستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات أوتجليات 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 إغائه وليس بغرض عرضه Spectacle واستعراضه Représentation، كما هو الحال في المسرح الغربي.

IV- سوسولوجية المجتمع السنوسي:

تتطلب دراسة ظاهرة كرنفال أيراد، بما تشمله من معتقدات وطقوس وسلوكات مختلفة، الإحاطة بجميع جوانبها الطبيعية والعمرانية والمورفولوجية والفيزيولوجية الاجتماعية من عادات وتقاليد؛ التي تؤثر وتتأثر بالفعل الأيرادي.

تقع منطقة بني سنوس 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.

تتخلل المنطقة مجموعة من الأودية، منها الموسمية التي تجف في الصيف مثل وادي "الديمينات" الذي يعتبر مكانا لصنع أقمعة 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.²

من هنا تتبين أهمية الأرض في حياة سكان المنطقة، « فإذا سئل أحدهم عن أهم ثلاث أشياء في حياته قال: الزوجة البندقية والأرض. وبالعامية (المرا والزوجة ولمطيرة). وتدافع كل عائلة عن مجالها، كما أن كل رجل ينبغي أن يحمي مجاله المحظور (الزوجة، الدار والأرض)، و تبقى الأرض رمزا رئيسيا للقوة ومرجعا أساسيا يحدد الهوية النسبية للفرد.»³

كوّنت بني سنوس- تاريخيا- « كونفيدرالية من ثلاث أجزاء : الكاف والعزائل والخميس[..] وتظم الكاف تسعة دواوير أغلبيتهم من عرب يسكنون الخيام . بينما تحتوي العزائل على خمسة قرى هي: العزائل وزهرة وتافسرة وثلاثا وبني بحدل. أما الخميس فتحتوي على ثلاث عشرة قرية، هي: أولاد حمو والخميس وبني زيدان و دار عياد وأولاد

¹ - عفيفي بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد 12، الطبعة الثانية، فبراير 1971، ص 67.

² - إدموند ديستان ومحمد بن حاجي سراج، المرجع السابق ص 21.

³ - زيزي عباس، أيراد: 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.

بوشامة وبني عشير و أولاد زفيزف و أولاد موسى وأولاد العربي وزياهيراً وأغراون و أولاد شايب وأولاد علي ودوار الدوابرا. أما قرية مازر فهي منعزلة عن الخميس ، وتشكل لوحدها جزءاً متكوناً من دوارين هما: زاوية سيدي أحمد وزاوية أولاد بن عمار.¹

يكشف لنا التاريخ بالنسبة لأصل سكان بني سنوس « عن وحدة ثقافية بربرية ترجع تقريباً 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 بعيداً من حيث النسب إلى يفرن آت يصلتين، وهي قبيلة تفرعت عن زناتة بوصفها القبيلة الأم التي استقرت في بلاد تاغرارت (تلمسان الحالية) كلها. وكانت تافسرة مملكة بربرية حتى دخول الإسلام وفتحها إدريس الأول، وكان ملكها يدعى شروان.²

وكما هو الشأن في بلاد القبائل فإن الأرض هنا من الندرة ما يجعل أهلها حريصين على ألا يضيع منها أصبع واحد. لذلك فإن المنازل في بني سنوس مبنية على الصخور الجرداء ، يستفيد أهلها من المغارات والكهوف التي تخترق هـ الجبال، والتي تقام المنازل عليها. هكذا تستخدم هذه المغارات كغرف أو منازل أو مرابض. ففي الخميس مثلاً، يوجد بكل منزل مغارة (كل دار بغار)، كذلك غالباً ما يسكن في المغارات تحت المساجد أو تحت لواحقه من الغرف، طلبة القرآن التابعون للمسجد.³

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

من معابنتي الميدانية لمجموعة من المساكن في مدينة الخميس ، لاحظت فعلاً أن معظمها يحتوي مضاييف وأفناء تحتل أكثر من نصف مساحة البيت. هذه المضاييف والتي تعرف محلياً «بأزاك» هي عبارة عن ساحة واسعة داخل منزل «تدرت»، تقام فيها عروض الأيرادية. ومن الأسماء التي تدل على ساحة العرض الأيرادي بمنطقة بني سنوس نجد «(أسارك)»، وهذه اللفظة قريبة إلى كلمة «آزاك» القبائلية، حيث تحول حرف السين في اللفظة الأولى إلى حرف الزاي في الكلمة الثانية، واختفى حرف الراء من كلمة «آزاك»، في الوقت الذي ظل ظاهراً ومنطوقاً في «أسارك»، وهذا ما يتماشى مع النطق المحلي السنوسي.⁴

¹ - j.Canal, monographie de l'arrondissement de Tlemcen, 2^{ème} partie, bulletin de la société de géographie de la province d'Oran I.XI.1891, pp 389- 390 .

² - محمد مأمون حمداوي، من أجل نص مسرحي إيرادي، من محاضرة ألقى في الملتقى الوطني حول المسرح والصحافة، دار الثقافة تلمسان 22، 23 و 24 أكتوبر 2001.

³ - ألفرد بل، المرجع السابق، ص47.

⁴ - مروان فاتح قادييري، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، منشورات المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر 2002، ص 15.

إن الاحتفالات التي تقام في تلك المضاييف وأوساط المنازل، غنية بمختلف الفنون: يلقي 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 وتخفي العقبات وطرد العفاريت والأشرار. وإذا ما عارض صاحب البيت ورفض نزول موكب آيراد إلى بيته، فإنهم 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.

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.

V - الممارسات التراثية:

احتفظ السنوسيون - الذين يقطنون في الجنوب الغربي لتلمسان وتلاحمهم مع واد الخميس الذي ينبع من جبال المشاميش الواقعة على حدود المغرب، تحت تأثير عملهم بالزراعة وبعض الأعمال الحرفية وتربية المواشي - بالشكل التقليدي لثقافتهم التي تقدر عادات وتقاليد الأجداد، والتي تنتقل من جيل إلى 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 الأيرادية.

يجد المجتمع السنوسي كغيره من المجتمعات التقليدية، ذاته من خلال ممارسة بعض العادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة. وتمثل هذه العادات والتقاليد هوية مجتمع مصغر 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 كالاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف والاحتفال بموسم عاشوراء والاحتفال بـ«الناير» ، ومن أكثر الأشكال التعبيرية انتشارا في الثقافة الشعبية السنوسية هي عروض «أيراد» و«الشاخ» و«حمار الكرموس» التي ظل الشعب محتفظا بشكلها ومضمونها.

ومن الحرف المعروفة لدى أهل المنطقة، صناعة التليس وصناعة الحصير، حيث تستعمل كفراش أرضي أو لتزيين جدران المنازل والمساجد، ومواده الأولية متوفرة في المنطقة من الحلفاء والليف الذي يستخرج من نبات الدوم. 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 كالقصة لقتل 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.

كما اشتهرت المنطقة ببعض الحرف كنصاعة "السروال العربي" وبعض الحلّي، كما نجد بعض الصناعات التحويلية كصناعة الزيت التي تحول في المعاصر.

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 لا بد من الإشارة إلى 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 التعبيرات الفنية التي تعيش حياة متكاملة باعتبارها كائنا حيا متجددا باستمرار في سياقه الشعبي.

1- 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 يَن 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 والفسق، إلى جانب الحبوب كالقمح المسلوقة والفل، وكل ما يمكن أن يشتهي الصغار والكبار من حلويات وفواكه ومشروبات.

ومن العادات المرافقة للناير وبمناسبة السنة الفلاحية تحضير أكالات، يكون فيها «الكسكي» والدجاج على رأس أطباقها، إضافة إلى الرقاق والغرايف والفطير المشبع بزيت الزيتون. يطهى في كسكاس الحلفاء بوضعه في فوهة قدر به مرق لتبخيره. يذبح في الخميس بني سنوس في كل عائلة عدد من الدجاج مساويا لعدد أفراد العائلة. ويعطى للمرأة المرضع أو الحامل دجاجتان. وفي تلمسان لدى العائلات الميسورة، تأكل 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 «القفقة» وطبق «الكسكي» بالدجاج المسمى «دجاج العرب»، يعرف في كل أنحاء تلمسان بأسماء مختلفة فهناك من يقول له «مردود» أو «بركوكس» أو «طعام» ويوضع فيه بذر تمر 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 «الكسكي» 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 الرحي (القرويشة). فإذا فضلت من البركوكس كمية كبيرة، فإنها تغطي ويوضع على الغطاء بعض الفحم والملح حتى لا يفسدها الجن»¹

ويتم بالمناسبة تحضير «الشرشم» وهو قمح مهشم. تضع النساء ولمدة أيام القمح وال فول 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:

ويتم تحضير صاع كبيرة من الفواكه الجافة أو ما يسمى بـ«المخلط» والمتكون من التين المجفف أو ما يعرف بالعامية المحلية «كْرْمُوسْ يَابَسْ». والجوز واللوز والفول السوداني والبندق والتمر والزبيب والحلويات والمرطبات وغيرها من الفواكه، ويلتف أفراد العائلة حول الصاع «الميدونة» وتقوم ربة البيت بالتوزيع على الجميع أكياسا تسمى «زوادة».

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.

¹ - محمد مأمون حمداوي: بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية)، المرجع السابق، ص8.

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

ويعتقد السنوسيون أن من يحتفل بعيد الناير يمضي سنة سعيدة، ويبعد سوء الطالع وشر الحسد. ويرمز الاحتفال بالناير إلى الخصوبة، لذا لا بد من تضحيات لإبعاد الجوع والتفاؤل بالعام الجديد، و« يذبحون في هذه المناسبة ديكاً، 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 خوفاً من تلك العجوز.»¹

يستقبل العام الجديد بالجديد، متمثلاً خصوصاً في جعل كل أسرة دارها نظيفة الغرف والفناء والأثاث، احتفاءً 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 يلقي الباس" أي لكي يواجه ويعترض الأذى الذي يهدد العائلة.

ويكون الاحتفال بالناير، الذي يرمز للخصوبة والازدهار، بإقامة طقوس تسمى بـ«(أسغل)» 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، 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.

2- الناير و"السنة الأمازيغية":

تحتفل الجزائر بأربع مواعيد 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 بغيرّة السنة البربرية في 12 جانفي (التقويم البربري)، وغرة السنة الترقية و شهرها الأول "سببية" الذي يوافق عاشوراء (التقويم الترقوي).

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

¹ - مروان فاتح قادي، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، المرجع السابق، ص 39.

يصادف الثاني عشر من شهر جانفي من كل عام " رأس السنة الأمازيغية" و الناير هو أول شهور السنة الأمازيغية التي بدأت تاريخا 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»¹

وبحلول الناير تبدأ الرزنامة الفلاحية وهي فترة ما بين طوري دوران الأرض حول الشمس المتمثلة في الاعتدال الربيعي والانقلاب الشتوي 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 التاريخ القمري. ويمتد التقويم الفلاحي على مدى إثني عشر شهرا مجزأة إلى فترات تختلف حسب الظروف المناخية وكذا الغطاء النباتي الطبيعي الذي يكسي الأرض.

يعتبر الناير عمود السنة أو بابها وهو اليوم الذي يرمز إلى الفصل بين مرحلتين: مرحلة الليالي السوداء، وهي مرحلة الصقيع والجمود والجوع. و مرحلة الليالي البيضاء، وهي مرحلة الجو المعتدل والجميل. ومن الأقوال المأثورة في الناير: إذا جاك الناير رُمي لفتك مع الحداير.

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 بر(الصابة)؛ أي بمحصول قمح جيد، كما تقسم رمانة على أعضاء الأسرة، والرمانة عادة فينيقية رمز للخضوبة الزراعية.

VI- الاحتفالات الأيرادية:

يرتبط الفلكلور السنوسي بطقوس ذات فعل جماعي يمكن توظيفها بشكل درامي مؤسس في مؤديات تمثيلية تصويرية سمعية وبصري جمالية. تعتبر مدينة الخميس أشهر مكان لاحتفالات الكرنفال والتخفي وراء الأفتعة، خاصة بعد اكتشاف مزايه السياحية وموارده المالية. فالناس يحبون الاحتفالات العامة في الشوارع والسياح يتمتعون بالفضول لرؤية أهل البلد وهم يحتفلون ويتمزحون ويبتهجون لرؤية الاستعراضات الأيرادية.

يتميز كرنفال أيراد بارتداء مختلف أنواع الأفتعة والتخفي بها، لعلاقتها بعادة تلطخ 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.

¹ - مروان فاتح قادييري، اللهجة الأمازيغية في بلاد السنوسيين، المرجع السابق، ص 34.

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 بإيراد، العزائل أين يحتفل بالشاخ وبني بحدل حيث يحتفل بحمار الكرموس والكاف حيث يحتفل بهم جميعاً.

1- احتفالية الشاخ:

تقام أيرادية الشاخ في منطقة العزائل 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 الأيرادية، سلطة الحيوان في قناع الإنسان؛ أي أن شخصيات "الحيوان" هي التي تتقنع كاريكاتوريا بوجوه الإنسان.

2- احتفالية حمار الكرموس:

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 "شواربي" 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 الرئيسي بالمسيح، فهو يحمل قناعاً مصنوعاً من جلد الأرنب ويضع على رأسه كسكاساً مزينا بالريش. ويعلق له في عنقه عقد مصنوع من قوقع الحلزون (أغلال أو ببوش). يرقص المسيح يرافقه زميل يضرب على طبل مصنوع من قدر جديد مثقوب يغطي فوهته جلد. يتبع المسيح شخص ثالث يجمل كيساً يجمع فيه التين أمام الأبواب ويسمى هذا الشخص حمار الكرموس.»¹

3- احتفالية أيراد:

يتضمن موسم أيراد 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 أيراد مناسبة للتمثل وإيجاد نوع من التواصل بين أفراد المجتمع. ويضم عرض الاحتفالية رموز الخصوبة، فإن «ثيوكاوين» أو العدد الزوجي سوف يلزم الخبز المحشو باللوز والزبيب المصنوع للمناسبة، فتكون أقراص الخبز بأعداد زوجية. فالمعتقد السائد هو أن الذي يفرح في هذا الاحتفال يقضي عامه الجديد سعيداً. لذلك يمتنع

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

عن كلاً 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 موسماً لذلك. فلا بدّ أن يعود - بمناسبة النابر - كل غائب إلى أسرته، ولحته على العودة يسود الاعتقاد أن الذي لا يعود يزداد ضللاً وضياعاً في السنين القادمة أو أنه بكل بساطة يموت.

هذا بخصوص وحدة الأفراد مع بعضهم بعضاً، 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 أيراد بالتحولات والتغيرات التي يعرفها المجتمع في تطوره عبر التاريخ. وهي من الظواهر الفريدة، التي لا نجد لها 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 كرنفالاً يحتفل به في رأس "السنة الأمازيغية"، إلى كونها مدخلاً حساساً لترقية وتطوير الفنون التمثيلية والدرامية.

كان جميع سكان بني سنوس يتنافسون في مشاهدة احتفالية العروض شبه المسرحية لأيراد. التي كان يستمر عرضها أياماً عديدة. ولعلّ أيراد كان في رأيهم ظاهرة تلقائية وعادية عندما كانت ترعاها الأهالي، إذ كان في حياتهم من الضرورات الباعثة على البهجة والسرور. لقد نشأت الأيرادية من الاحتفالات والأعياد الدينية والعادات الاجتماعية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانوا ينشدونها، ومن المواكب التي كانوا يقيمونها وهم يضربون بالصنوج النحاسية ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة. وبما أن أكبر قوة يفتخر ويخاف منها الإنسان السنوسي هي الأسد (أيراد)، استعمل قناعاً وارتدى لباس الأسد، ظناً منه أنّ الأرواح الشريرة تخاف هذه القوة التي لا تقهر.

إن موضوع تمثلات Représentation وكذلك مماثلات Simulations أيراد موضوع واسع وعريق في القدم. فالأصالة في الإيماءات والتعبير الجسدية والصوتية وارتداء الملابس ووضع الأقنعة والتوابع المختلفة عند مجتمع "الخميس" قديمة جداً، ترجع إلى أزمان السكان القدامى.

يستلهم الأيراديون احتفالياتهم من الأقاليم 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 كلفة أو مركبة ويجعلون منها مادة لأيرادياتهم المسرحية.

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

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

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

فالأيرادية 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 الأيرادية؛ أي علاقة بالممارسة المسرحية ذات النسق أو البناء الأريسطوطيليسي التي تعني شكل تنظيم العرض المسرحي اعتمادا على تجسيد الحدث وليس سرد الأحداث.

تعتبر الأيرادية 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 فإن أيراد قرى الخميس وشاخ العزائل وحمار كرموس بني بحدل تصبح عروض بني سنوس كلها، وللكتاب أن يجتهد في إبداع احتفالية جديدة انطلاقا من احتفالية بطلها أيراد أو الأسد، واحتفالية بطلها الشاخ واحتفالية أبطالها أطفال حمار الكرموس.

VII- فرضيات دراسة أصل الأيرادية

1- فرضية أوغيست مولييراس Auguste Moulieras

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

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

وصف أوغيست مولييراس 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 ينتكرون

بمختلف الشخصيات التراثية. ويستمر كلا الحدين ليشكل حدثاً كاملاً بدلاً من عمليتين منفصلتين. ويقوم سكان القرية، وهم الجمهور أيضاً، بالحقاق بهم لدرجة أنهم يندمجون في الدور أحياناً، فيرجموا إحدى الشخصيات، أو أكثر، بما تقع عليه أيديهم. وتأخذ هذه الشخصيات المقتعة كل ما يعطى لها، وتمثل مشاهدتها أمام كل منزل.¹ و«يجري الكرنفال مرة واحدة في السنة ويدوم ثلاثة أيام ويتزامن مع عيد الأضحى. وفي اليوم الأول ينتشر الممثلون المُقنعون في القرية عند الظهر تقريباً ثم يبدأون جولة الاستجداء ليتلقوا بعدها ما اختار الناس إعطائه لهم: خبز، لحم، بيض، دجاج، قمح... ولا حاجة للقول أن القرية بأسرها تسيير في أثرهم، تحيط بهم، تبدي إعجابها بهم، تطلق صيحات المرح عند سماع طرفة أكثر بداءة من غيرها»²

2- فرضية أدmond 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.

يرى أدmond داستان أن هذه الظاهرة مستوردة من الحضارة المصرية نتيجة مخالطة البربر للأقباط وذلك عن طريق التجارة البرية. نفس 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 أيراد في مصر، قناعا كما هو الحال عند البربر، بل: يكتفي بتلطيح 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.³ و«حسب أدmond 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 علق في ذاكرتهم عادات ألفوا معاقرتها لأنها ارتبطت بموروثهم التاريخي كالاحتفال بحلول السنة البربرية الجديدة.»⁴

3 - الفرضية التاريخية:

تعتبر الفرضية التاريخية أن أيراد يرمز إلى معركة انتصار الأمازيغي على الفراعنة ويخلده. ويعكس هذا الطقس حدثا تاريخيا، يحدث بدون انقطاع منذ 2957 سنة

¹ - Auguste Moulieras, Islam maghrébin contemporain op. cit, p p 232-247

² - Auguste Moulieras, op. cit. p 611.

³ -Edmond D'Estaing, op. cit. pp 51-70.

⁴ - محمد مأمون حمداوي، في تحقيقه لكتاب أدmond داستان وبلحجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2000، ص و.

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 مقالته "الاحتفالات بالناير في بني سنوس"¹ و"الشتاء لدى فلاحي بني سنوس"² إلى يوم انتصار الملك الأمازيغي ششناق 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 أو بني سنوس) قرب مدينة تلمسان في الغرب الجزائري، حيث يقام سنويا كرنفال آيراد/الأسد، ربما مقارنة قوة ملكهم ششناق وسلطانه بسطان الغابة الأسد.

إن كلمة ششناق هي تحوّل من اسم الملك البربري ششناق الذي ينتمي إلى أصول بربرية هاجر إلى ليبيا وسكن هناك. وفي فترة تواجه 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 بدلنا 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 الأسرة الرابعة والعشرين أيضا، بحيث يعتبر «ششناق أحد رؤساء الليبيين الذين قاموا بدور هام منذ زمن في الدلتا، أسس أسرة ليبية 22 وعاصمتها بوبسطة، أصبح الأمراء الليبيون كهنة لأمون بطيبة»⁴

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.

⁴ - وليام لانغر، الموسوعة التاريخية، ترجمة: حلمي شعراوي، الجزء الأول، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة، 1998، ص45.

وقد ساهم الأمازيغ في بناء الحضارة الفرعونية الراقية بواسطة ششناق وأعقبه، 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 بالشرق، كصناعة الزيت من الزيتون التي كانت شجرة برية غير مستأنسة بالمغرب قبل مجيئهم، وكذلك غرس شجرة التين»¹. 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 وأعقبه وحدويا يجسد وحدة الوطن العربي مشرقا ومغربا، هب على رأس قبيلته الشواش البربرية فأخذ مصر من سقوطها بين أيدي الأحباش.

4- الفرضية الموسمية:

يرى عبد العزيز محبوب أن آيراد كغيره من الطقوس الفلاحية التي تخدّ 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 ظنا منه أن هذه الأرواح تخاف من هذه القوة التي لا تقهر.²

VIII- الجغرافية الزمنية الأيرادية:

- تدوم مدة العروض الأيرادية، ومن خلال ما تبقى من ممارسات، إثننا عشرة يوما هي:
- الأيام الثلاثة الأولى من 01 إلى 03 يناير: وتعرف بالأيام التحفيزية.
 - اليوم الرابع ويوافق 04 يناير: وهو يوم العرضة (الدعوة).
 - اليوم الخامس والسادس ويوافقان 05 و06 يناير: ويتم فيهما ترتيب اللقاء الكبير.
 - اليوم السابع ويوافق 07 يناير: ويدعى يوم التبخيرة.

¹ - René Basset, Mille et un contes, récits et légendes , op. Cit, p 141.

² - عبد العزيز محبوب، ظاهرة آيراد في الذاكرة السنوسية، محاضرة ألقيت في أسبوع عادات وتقليد بني سنوس من 11 إلى 14 مارس 2000 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...

- اليوم الثامن ويوافق 08 يناير: ويسمى آيراديات السوق.
- اليوم التاسع ويوافق 09 يناير: ويتمثل في طقوس الخصب بالحناء.
- اليوم العاشر ويوافق 10 يناير: ويجسد الأيرادية الصغرى.
- اليوم الحادي عشر ويوافق 11 يناير: وبعرف بعينوز آيراد.
- اليوم الثاني عشر ويوافق 12 يناير: آيراد تامغرا؛ أي آيراد اليوم الكبير.

1- تحضير مجريات الأيرادية:

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

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

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

تقام أيرادية 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، فيتفاعل السكان برائحته المميزة. ويعتقدون أن رائحة البخور تبارك المكان حيث تطرد الشياطين والأرواح الشريرة.

يحمل البَخار المقنع على كتفه قفة فيها كميات من البخور والفحم، ويحمل في يده مبخرة تتساعد 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.

وتستخدم النساء نوعاً من البخور اسمه "الفاخر" (بتخفيف الفاء والخاء)، ومعظم النساء يتفنن في صناعة الفاخر ويعرفن جيداً مكوناتها ونسب كل منها، فالفاخر تصنعه 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 أيضاً على حرق بخور العود كل مساء. حتى أصبحت الرائحة الذكية شيئاً مميزاً للبيت السنوسي، ومظهراً من مظاهر الترحيب بالضيوف.

تجري فعاليات إيراديات 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 خطأ مستقيماً يشوبه التعرج وتتخلله الأزقة، وقد شكلت في مجملها سوقاً آخر اصطلح على تسميته "السوق اليومي".

ويعتبر السوق مناخاً للبيع والمقايضات، وتتنوع فيه نماذج الحصير ومعرضاته، 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 يستوحىها 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 مسرحاً لإقامة الاحتفالات والأشكال والظواهر التعبيرية والأمسيات في جميع المواسم خصوصاً في موسم أيراد، المليء بالألغاز والأحاجي والقصص، والأحاديث. كما يمارس خلاله هواة التراثيات الأيرادية الشعبية، تحقيقاً لرغباتهم أصلاتهم 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.

2- الأيرادية الصغرى وشعائر المرور إلى الأيرادية الكبرى:

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

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

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

تقام الأيرادية الصغرى في صباح اليوم العاشر من يناير. يتم فيها رفع علم أيراد "العلام" ثم الإقبال على ممارسة طقس يثير انتباه الحاضرين، ويشكل إعلانا لهم لكي يتجمعوا لمشاهدة المرشح لدور أيراد "أمزيانن أمقران" في الأيرادية الصغرى وهو يقوم بكسر بعض الجرات. يتم هذا الطقس من خلال تداول "العلام" بين العريفات المشاركات. توضع جرة من الطين - وسط فناء تدرت - مقلوبة على فمها وتحتها يوضع إسوار "الخلخال" من الفضة وفوقها بيضة، يتحلق الحاضرون حول الجرة، وأحد الأطفال المرشح لدور أيراد "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 - عرفا - 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 الأيرادية الكبرى. ولذلك فالوضع يستلزم من المشاركين أن يكونوا في مستوى المواجهة عبر السرعة في إنجاز المهمة والهروب نحو الخارج.

وبقدر ما يعتبر هذا المشهد إخراجا للمشاركين، بقدر ما هو امتحان لهم على التحمل والصبر والسرعة في الأداء والإنجاز والمواجهة استعدادا للآتي. وبذلك يندرج الطقس ضمن شعائر المرور إلى الأيرادية 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 أيراد أمزيان، قد سبق أيراد أمقران إلى الجلوس في مكانه. ويدخل معه في مساومات ذات طابع تمثيلي هزلي، تدور وقائعها الارتجالية على فكرة أن الفتى يطلب من أيراد أمقران فدية مالية أو عينية لإخلاء المكان، ويلوح له بأنه يمكن أن يجلس على عرشه أيضا. وتدور التعليقات حول هذه الأدائيات المحرجة أحيانا، عندما يتجاوز المزاح حدوده، بتفجير المكبوت والتلويح بكلام غير مباح. ولتجاوز مثل هذا الإحراج يقوم "المقدم 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 الأيرادية 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 وأحوال.

3- عینوز آیراد:

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

يمارس عینوز آیراد كفرجة للتنفيس والضحك أثناء تجوال الأيرادية 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، ويطلق الجميع حول "عینوز آیراد" 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 عینوز رُواح هُنا أنا أخوك لا تُخاف
غطِ الراس بالقلمونة وظهر قوّة لطراف

يشارك الجمهور في المشهد بتدخلاته التي تظهر في استقبال الممثلة "عینوز" 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.

4- آیراد ثامغرا (اليوم الكبير، الثاني عشر يناير):

أثبتت الدراسات الأثرية من خلال النقوش التي حفرت 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 زواج الكونجو مثلاً؛ 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 وفقاً لإيقاعات تدريجية تتزايد شيئاً فشيئاً 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 أيراد بمواصفاته الموعلة في التقارب مع الحيوان فناً رمزياً، يحاول الفنان الأيرادي من خلاله أن يتقمص أرواح الأجداد وإبراز الأفكار والنصائح القديمة وبثها للأجيال المتلاحقة. ويرى الأيراديون الشخص بتفاصيل وجهه العادية لا يمثل الحقيقة، فالقناع يمثل الوجه الحقيقي للإنسان حيث هو الوجه الذي لا يتغير، فالإنسان الطبيعي تتغير ملامحه وتتنبدل، ولكن القناع يبقى ثابتاً وهو يحتل مكانة خاصة لديهم. فتضيق 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 الاحتماة لمواجهة الحقائق. كما أنه وسيلة للتخلص من الإحباط المتراكم حيث يخفي الفرد هويته وراء قناع، فإنه يجد ترويحاً عن النفس.

يكن عنصر التشويق في الأيرادية في تمكين "قناع الحيوان" من تقديم الأحداث ولعبها، واقتربت 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 فنياً، يسعى المؤلفون إلي عدم كشف الوعظ الكامن فيه. فتاريخ تطور الحساسية الجمالية هو نزاع مستمر لإخفاء الأهداف الاجتماعية خلف بني الجمالية.

أبدعت هذه العروض الجماعات الشعبية، وضمنتها أفكارها وفلسفاتها وكافحت فيها قوي الشرّ والطغيان، عن طريق الخيال الأسطوري الذي يتوافر فيه الجمال والإمتاع الفني والمضامين السياسية والإنسانية في آنٍ معاً.

ويسخر الشعب في عروض الأيرادية 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، 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 الأيرادية خلف قناع الحيوان؟ فهذه التقنية تضع العرض في سياق حيواني غير السياق الإنساني للممارس والحاكم؛ إذ يجد نفسه محصناً بطقوس شعبية، هي الممارسة المبتكرة 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 **كليّة ودمنة** من نقلة في تطوّر بناء الدلالة في الأدب العربي، فبعد أن كانت دلالة مباشرة، أصبحت دلالة رمزية. »

كانت هذه التمثيليات - أصلاً - موجهة إلى جمهور من المتفرجين المتجمهرين في فضاء من الفضاءات الشعبية، وأنّ هذه الطريقة أكثر إثارة للانتباه، وتحقيق الاستجابة المطلوبة.

IX- الشخصيات الأيرادية:

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 الأيرادي 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 والنفوس 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 أيضاً 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.

2- اللبوءة:

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

ترمز اللبوءة إلى الأمومة والهوية والتراث والتثبيت بالأرض. وهي الالتحام بالهوية الأصلية 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:

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

4- الشخصية الروحية، لمقدم:

تُمثل شخصية لمقدم القوة الثانية في الصراع الدرامي الأيرادي والقوة الإنسانية الحريصة على الخير.

لابد أن يكون "لمقدم" 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 محبا لهذه العادة.

فهو الأمر الناهي، في يده عكاز 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 "لمقدم" أخذ دور الكاهن الذي كان المرشد الروحي للقبيلة وهو مرفوق دائما بمجموعة من الأفراد تمثل دور لعابين الدارة.

5- شخصيات القوة المنافسة، المقتعون:

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، كالذئب والقنفذ والأرنب والكلب أو أفزين...

6- لعابين الدارة:

هذا الدور يقوم به جماعة تُنقن الإيقاعات البدوية خاصة النقر على البندير أو الدف والطلبة والناي أو "لحلل".

7- حاملو الشعلة:

حاملو الشعلة أو ما يعرف أيراديا بحاملي "البُوص"، وتصنع الشعلة من نبات «الديس» وهي إنارة تقليدية تُحمل في الأيدي. ومن شعارات هذا الدور الأساسية: "النار تغلب السَّبْع".

يحاول حاملو الشعلة إبراز قوة النار وهي المنافس الوحيد للأسد، الذي يعتبر المثل الأعلى للقوة والشجاعة. كما يقوم بعض الأفراد بالقفز واللعب فوق النار المحمولة الموقدة أرضاً.

X - العرض الأيرادي المؤسس:

1- الاستهلال الأيرادي:

تجد أغلب لوحات الاحتفالية الأيرادية 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 التجمع أمام ضريح الولي وقد جذبتهم الإيقاعات الموسيقية التقليدية والأغاني وشعارات أيراد المعروفة مرددين: « أيراد... أيراد... أيراد..» إعلاناً عن البداية الرسمية للاحتفالية.

وتعالج الأغاني التي تتخلل الاحتفالية مواضيع تاريخية واجتماعية وفكرية متعددة. وعلى سبيل المثال تمثل أغنية الشَّبْرِيَّة ظاهرة رفض بعض الأهالي فتح باب منازلهم لأيراد، حيث يرجى من خلال كسر الشَّبْرِيَّة 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.

2- التهيئة الأيرادية:

يتجه المشاركون إلى أضرحة الأولياء الصالحين وينقسمون على الأكثر إجلال منهم، فيجمعون الحجارة ويشكلون كومة كبيرة تسمى «الكركور»، ثم يلتفون حولها ويطلبون من الله أن ينزل غضبه وسخطه على أهل البيت الذين رفضوا استقبال أيراد رمز الأجداد. علماً أنه لا يمكن لأي شخص نزع الحجر من ساحة الضريح خوفاً من اللعنة. فر«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، مجدداً بدوره اللعنة.

يردد لمقدم، عند عتبة كل باب منزل الدعاء والتوسل وطلب الخير والرحمة لأهله، بغية الشفاء من "العين" و"التابعة" ويركز الدعاء أساساً على العوانس والشابات والشباب المقبلين على الزواج.

يتجه ركب أيراد 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 "لَعَابِيْن الدَّارَة".

3- العبارات المتداولة في النص / العرض:

تشير بعض العبارات كعبارة " أمولاي جروان وجر عكل " إلى الملك جروان الذي كان يحكم مملكة تافسرة في القرن الثالث قبل الميلاد. أما أخوه فكان ملك منطقة الخميس وهو فروان الذي سميت عليه إحدى الأماكن في قرية أولاد موسى في بلدية الخميس.

وتشير عبارة " القرمة: أبويا دجاجتي وصنبتها" 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: " أبويا دجاجتي " وبينما كان الجمع يتوجه إلى البيت المقابل وجدت دجاجتها تحت كومة من الحلفاء. فقالت بصوت عال: **صُنْبَتْهَا؛** أي وجدتها. ومن حينها ترددت العبارة على شكل أغنية.

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 المجهول. 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 يبقي في الصراع، فيتشاجرون فيما بينهم باستخدام عصا طويلة تسمى محليا "القصاصية".

ويعني انتصار أحد المقنعين المشاركين في لعبة الصراع، انتزاع الدور الرئيسي في الاحتفالية؛ أي دور آيراد: الأسد الكبير، ولكي يُمَيِّز 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 لمقدم، بعد الرقص والغناء من الحاضرين الالتفاف حوله على شكل حلقة، لإلقاء بعض النصائح والأدعية، حتى تسير الاحتفالية في أحسن نظام.

5- علم أو راية آيراد:

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

6- صاحب القلمونة:

كان لمقدم، قديما يحمل ما يسمى "القلمونة" وهي كيس كبير مصنوع من الصوف، توضع فيه المأكولات التي تجمع خلال الاحتفالية، لكن هذا الدور أسند في ما بعد إلى شخص تقى ورع يمثل شخصية "صاحب القلمونة".

7- اختيار تدرت أو منزل الاحتفالية:

يتفرد لمقدم، 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 المقتنعون بدور الحراسة في تنظيم وتطبيق القوانين العرفية، فكل من يخالف هذه الأعراف يتعرض للضرب بسوط الأسود الصغار (آيراد أمزيان). فهم يجبرون الكوكبة على السير وراء لمقدم أو الانصراف بعيدا عن الاحتفالية. وأي تعرض إلى اللبوة (أغلاس) في الاحتفالية يؤدي إلى غضب الأسود الصغار الذين يقومون بحراسة زوجة الأسد الكبير. ويتدخل هذا الأخير من حين لآخر بإعطاء أوامره إلى المقتنعين والضغط عليهم لمعاقبة كل من يتجاوز حدود اللعبة.

تتخلل بعض الأحداث الاحتفالية حين توجهها إلى أحد المنازل، كقذف الأسود بر (البصيلة) وهي نبات يشبه البصل لكنه غير صالح للأكل، وتعدّ غذاء الذئب بالمفهوم العامي للمنطقة. وهذا لجعل الاحتفالية أكثر حيوية ونشاط. وقد يرمز هذا السلوك إلى الصراع الذي كان قائما بين الرعية والقائد البربري، فقذف جنوده بالبصيلة يعني رفض الرعية للظلم والاستبداد الذي سلط عليها من طرف القائد.

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

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

9- دعاء الختام:

وفي الأخير يعلن لمقدم بإشارة يده إلى "العابين 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 بعبادة الله أو مامين (اللهم آمين).

وأغلب ما يكون الدعاء جماعيا، وهو ما يرمز إلى التلاحم الروحي الذي يجمع بين ممارسي الأيرادية. فالدعاء من أوسع أبواب الارتباط والعلاقة بالله. وهو الطلب والسؤال من الله سبحانه، كما في قوله تعالى: {وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِي

إِنَّمَا حَتَمْنَا} ¹، وقوله تعالى: {وَقَالَ رَبُّكُمْ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ} ². وهو توحيد الله وتمجيده والثناء عليه، كما في قوله تعالى: {قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوْ ادْعُوا الرَّحْمَنَ} ³

ثم يأتي صاحب البيت ويقدم المال للمقدم، اعتقاداً منه أنه يكرم الأجداد، وهو ثمن ما قدمه السلف للخلف. 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.

توزع الهدايا على أطباق التفاؤل والدعاء، ثم ترفع الفاتحة.. { رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا وَرِزْقَ أُمَّةٍ مِنَ الْبَشَرِ }. ⁴ أمين.

خاتمة

يتجسد في الإبداع الفني الأيرادي نوع من المسرح القائم على فن العرض الشامل، وتتجسد فيه عناصر التمثيل والممارسة والمحاكاة المسرحية إلى درجة الاحترافية. وهو يعيش بنية 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 نابغة من قوة استمرارية الحياة ذاتها، ومنه أيضا يتولد اتصال حار وعفوي مع الجمهور.

والذي لا شك فيه هو أن الأيرادي قد اخذ الدراما الناتجة عن الاحتفالية أيًا 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.

كل هذه الأعمال الدرامية للفن المسرحي، تنتزعها مخاير المسرح التلمساني من أيراد 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 والتحصيل، أن هذه الظاهرة من تراثنا المسرحي إلى سنوات قليلة خلت، لم يخرج الأيرادي بها إلى رحاب الإبداع والابتكار إلا حين تأسست ورشة البحث المسرحي بدار الثقافة تلمسان، ومخبر الرمانة للحفاظ على التراث وورشنة

¹ - سورة البقرة الآية 86.

² - سورة غافر الآية 60.

³ - سورة الإسراء الآية 110.

⁴ - سورة البقرة الآية 126

العفسة المسرحية بالمشور العتيق، وجمعية الذاكرة السنوسية بالخميس، وجمعية الوسام الثقافية بتفسرة.

أخذت هذه الورشات الأيرادية كلها في وضع أسس جديدة للمسرح الأيرادي، 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 الأيرادي بجميع أشكاله إلى:
- المسرح التسجيلي أو التشكيل المسرحي تمثيلا ورقصا وغناء على السواء. والمسرح الغنائي الذي يفترض الغناء الجماعي والتطريب الفردي غير المنعزل عن الإحساس بالأداء الجماعي. والمسرح الشامل الذي يفترض في الممثل إمكانيات متعددة في أداء ورقص وغناء.

2- في مجال تصميم الملابس:

- التصاق الفنان بأفكار النص والانفعال به. والارتقاء بأفكاره إلى الموضوعية وإلى الارتباط بشخصيات الأيرادية التي يعيش معها من خلال قراءته للنص والمعاشية الفنية. ودراسة تركيب وبناء أجسام الممثلين والممثلات، والإطلاع على عيوبها حتى يمكن معرفتها عند دراسة الشخصية.

3- في مجال التمثيل: التعرف إلى القواعد والقيم التي جعلت من فن التمثيل علما. مع الاهتمام بالتقنيات التي تربط بين الحركة والإيماءة وتلوين الصوت وبين صورته المحددة. وجعل الدور جسرا يصل بين التمثيل والتشخيص.

4- الكتابة الأيرادية: ترتبط الكتابة الأيرادية المسرحية ارتباطا عضويا بالحركة المسرحية ككل، ويمكن أن تؤثر هذه الحركة في الكتابة الأيرادية المسرحية وإيقاعها. وإذا كانت الكتابة الأيرادية 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 الأيرادية، 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.

5- العرض الأيرادي: إفادة المؤلفين من الأيرادية الأصل، ومن أشعار والأغاني الأيرادية، مع ضرورة ارتفاع المعالجة الدرامية إلى مستوى البناء المسرحي الأيرادي من حيث الفكرة والمضمون معا. وإن قطبا الأيرادية المسرحية هما العرض والجمهور. كما يجب على العرض أن يغذي العقل، ويثري الوجدان، وينعش الروح.

6- 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.

لا أدعي أخيرا ... أن هذا البحث المتواضع تمكن من تحقيق كل الأهداف، والإجابة عن كل التساؤلات ، لأن عنصر الإحاطة العلمية يبقى نسبيا. وأتمنى أن يكون هذا العمل باعث جهد على الاستزادة في هذا الميدان، على أن تتلوه بحوث أخرى تسهم في إضاءة مسرح احتفالي جزائري صميم... فهذا مجهود بذلته، ولا أدعي أنني أحطت بكل جوانب الموضوع، فالمجال لا يزال رحبا فسيحا، وما زالت المحاولات الجادة تنتظر الباحثين.

أخيرا أقول... إنّ الأيرادية في مسرحها مثل الأرض العطشى التي تطلب الماء، لينبت الزرع الأخضر... والله اسأل أن يهيني التوفيق والسداد وهو من وراء القصد.

ملخص:

يحتفل سنويا بمنطقة بني سنوس بالناير. تنقسم كلمة يناير، ذات الأصل البربري إلى قسمين: ين وتشير هذه الكلمة إلى اليوم الأول. وأيار وتعني السنة الجديدة، حيث يجري كرنفال أيراد (الأسد). وتمثل مناسبة الناير رأس السنة الفلاحية. بحيث يكون دخول شهر يناير متوازيا مع حملات حصاد المحاصيل الزراعية وقدم السنة البربرية الجديدة.

تمثل احتفالية كرنفال أيراد الظاهرة الاحتفالية الاستثنائية لدى سكان بني سنوس. لقد لاحظت في كرنفال أيراد، 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 للمسرح – 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 aristotélécienne.

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.