وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جـــامعـة حمه لخضر الوادي

كـليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

فن الدراما الأدائية بين الطقس و المسرح
(الحضرة – بابا مرزوق – شايب عاشوراء)
نماذج للدراسة

مـذكرة تخرج لـنيل شـــــــهادة ماستر في الأدب العربي تخصص أدب شعبي

الإسم و اللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
كمال بن عمر	دكتور	الوادي	رئيس اللجنة
عادل محلو	دكتور	الوادي	مناقش
أحمد زغب	دكتور	الوادي	مشرف

إعداد الطالبة :

– خديجة مسغوني

إشراف الدكتور :

– أحمد زغب

الموسم الجامعي : 1435 / 1436 هـ

2014 / 2015 م

شكـــــــــر وتقديـــــــــر

الحمد لله الذي أنار لي درب العلم والمعرفة وأعانني على أداء هذا الواجب
ووفقني إلى انجاز هذا العمل
اتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على انجاز
هذا العمل وفي تذليل ما واجهته من صعوبات، و اخص بالذكر الأستاذ المشرف
أحمد زغب الذي لم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت عونا
لي في إتمام هذا البحث.
ولا يفوتني أن أشكر كل زميلاتي في ماستر ادب شعبي دفعة 2012
كما أتقدم بالشكر إلى عمال مكتبة النخيل على كتابة و طباعة هذه المذكرة.

مقدمـــة

المسرح هو لغة الشعوب ومقياس تقدمها ورقيها وحضارتها وأهم منابع التثقيف الإنساني .فمن قديم الزمان كان المسرح ولازال, هو الوسيلة التعبيرية عن هذا الجانب المهم من جوانب البناء الإنساني في مجتمع ما , مما جعله يجاور" الدين في مرحلته الأولى في تطور جدلي حضاري، فقد أدى ظهوره (المسرح) إلى اعتماد الدين, المواكب والطقوس الدينية وتمثيلها وسيلةً للوصول إلى المعتقد، ووصف ذلك بأنه الشكل الأول للفن , هذا هو المسرح عالم من البشر يحيا وفق طقس ما.. معبرا عما ما يدور، وما يريد، بوسائل مختلفة.

تكتسي دراستنا هذه أهمية بالغة، نابعة من الأهداف التي نريد الوصول إليها . والمتمثلة في تناول موضوع الطقوس بوصفها شكلاً من أشكال ما قبل المسرح والوقوف عند أبرز مرجعياتها الأنثروبولوجية عبر تقصّي العلاقة بين المسرح بوصفه ظاهرة اجتماعية ومعطيات التحليل الأنثروبولوجي لتطوّر الظواهر الاجتماعية ومن بينها الظواهر الثقافية والفنية التي يُعدّ المسرح واحداً منها.

فمن أبرز الدوافع التي أدت بي لاختيار هذا الموضوع أنّه لم يكن من قبل الصدفة، وإنّما كان نتاج ميل إلى الدراسات الدرامية من جهة ..ومن جهة أخرى هو التعرّف على الأشكال ما قبل المسرحية ومرجعياتها الأنثروبولوجية لاسيما الطقوس بوصفها ممارسة دينية تقترب من صيغ الأداء المسرحي وقد تنوّعت تلك الأشكال واختلفت من بلد غربي وعربي وإسلامي إلى آخر بحسب طبيعة المجتمعات وخصوصيتها .

لذا أردنا تسليط الضوء على هذا الجانب من وجهة نظر سوسيوانثروبولوجية، إذ تصور الموضوع بهذا الشكل يوحي بأن الدراسة ستكون متشعبة ومتنوعة ، غير أنّني وجدت في ذلك التشعب والتنوع مسوّغاً لطرح الإشكالية الأساسية لبحثي ،وعليه **فالتساؤل المؤسس لإشكالية بحثنا هو كالتالي** :

- ما هي الأشكال ما قبل المسرحية ، وما هي أبرز مرجعياتها الأنثروبولوجية؟

وعمدنا إلى طرح تساؤلات تؤسس لإشكالية البحث كما تؤسس لفرضياته وتتمثل في ما يلي :

– هل فعلا كانت الطقوس الشعبية الرحم الذي انطلق منه شكل المسرح الحالي؟ وهل فعلا تعتبر منطلقات جنينية انطلق منها المسرح وتبلور؟ أم انه هناك أشكال فرجوية أخرى كانت إرهاصات أولى لبداياته الحقيقية؟ كل هذه الأسئلة وغيرها سوف نحاول الإجابة عليها من خلال ما سيتم عرضه في هذه الدراسة.

وعليه فقد قسمت موضوع الدراسة حسب خطة كانت قائمة من فصل تمهيدي وثلاثة فصول أساسية وخاتمة كما يلي:

تطرقت في الفصل التمهيدي بإيجاز إلى لمحة عن تيار العودة إلى الأصول الأنثروبولوجية للمسرح ثم عرّجت على مفهوم أهم المصطلحات المفتاح في البحث وهي المسرح والطقس والفرجة والدراما، والعلاقة بينها جميعا، وكذا مفهوم مصطلحي ما قبل وما قبل المسرح وخلفياتهما الأنثروبولوجية وهذا لارتباطهما الكبير بفحوى الموضوع.

أما الفصل الأول فقد تناولت فيه ماهية المسرح الطقسي من خلال مفهومه والتطرق إلى بدايات رحلته الأنثروبولوجية الضاربة في عمق التاريخ البشري، كذلك ذكر تقنيات هذا النوع من المسارح من دراما ورقص وجمهور وممثلين ...الخ

أما الفصل الثاني :فكان تحت عنوان أشكال ما قبل المسرح الطقوسية، والذي آثرت فيه التجوال في ثنايا هذه الأشكال في كل من الحضارات الشرقية القديمة. ثم الحضارة العربية، لأحط الرحال في نهاية المطاف في الفضاء المغاربي .لأتطرق فيه إلى أهم المميزات السسيوتاريخية لنشأة هذه الأشكال ما قبل المسرحية عند البربر الأمازيغ وفي المغرب وتونس والجزائر وليبيا والصحراء الغربية، وقد توسعت في دراسته قليلا مقارنة لما قبله وهذا لارتباطه الكبير بمدونة البحث .

وفي الفصل الثالث آثرت أن تكون مدونة تطبيقية بعنوان بعض الطقوس الشعبية الجزائرية (الحضرة، كرنفال شايب عاشوراء، احتفالات بابا مرزوق) أنموذجا للدراسة .. وقد آثرت استخراج أهم التقنيات والعناصر الممسرحة في كل طقس من طقوس هذه المدونة من دراما ورقص وممثلين وجمهور ومكان وزمان ...الخ لتكون هذه المدونة بمثابة تتويج لأهم النتائج المتحصل عليها في هذه الدراسة .وتدعيم لفكرة البحث .

ولا تخلو أي دراسة من اتباع منهج معين يحدد معالم الدراسة ، فهي بمثابة السراج المنير الذي يظيء السبل والدروب ، وعليه فقد اقتضت طبيعة البحث الاستعانة بعدد من المناهج المناسبة لمثل هذه المواضيع، فجاء المنهج التاريخي الذي مر به المسرح عند التطرق إلى أصله ونشأته عبر الحضارات والحقب التاريخية السابقة ، وكذلك المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم بوصف الظواهر المعنية بالدراسة . ويظهر ذلك في جل فصول البحث تقريبا. وذلك عند التطرق لتقديم نماذج من الطقوس ووصفها وتحليلها في الدراسة النظرية أو التطبيقية على السواء .ثم يأتي المنهج السميائي والذي استعنت به في الفصل التطبيقي من خلال اعتماد بنية المعنى أحيانا في نماذج النصوص الطقسية الشعبية التي اخترتها في المدونة للدراسة والتحليل.

ومثلما افتتحت بحثي بمقدمة فإنني ختمته بخاتمة كانت تحصيلا لأهم الاستنتاجات والملاحظات ولا اخفي انه اعترضنني صعوبات جمة تعود بالأساس إلى قلة الدراسات في موضوعي لان إنجاز عمل كهذا لم يكن سهلا، والحال أن المكتبة العربية تكاد تكون خالية مما يمت بصلة إلى الموضوع، مما حتم علينا العودة إلى النظرية في متونها الأصلية بلغتيها الإنجليزية والفرنسية. خاصة في دراسة أشكال ما قبل المسرح في الجزائر والكل يعلم ما تفرضه هذه العودة من عناء توفير المراجع الأجنبية والبحث فيها، بالإضافة إلى صعوبات الترجمة من لغتين أجنبيتين، ولاسيما عندما يتعلق الأمر بمصطلحات يتعذر أحيانا، إيجاد مقابل لها في لغة الضاد.

رغم ذلك، لا يمكنني القول إلا أني حاولت جاهدة تفادي هذه الصعوبات، وبعون الله تعإلى استطعت التغلب على الكثير منها من خلال الاستفادة بمراجع عدّة ، والتي أعدها مصادر للموضوع. من أبرزها :

- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي.
- انتوان ارتو, المسرح و قرينه من ترجمة : د/ سامية أسعد.
- إلياس وحنان قصّاب حسن, المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض.
- د/عبير منصور إبراهيم حجازي, رسالة دكتوراه " أرتو و مسرح القسوة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وكثير الثناء لكل من وقف مساندا لي لينجز هذا البحث، وأخص بالذكر أستاذي الدكتور ورئيس مشروع ماستر الأدب الشعبي في جامعة وادي سوف.احمد زغب، الذي لم يبخل علي بتوجيهاته، فكان في كل مرة ينيرني بإرشاداته القيمة، حتى أصبح هذا الموضوع، بعد غوصي فيه ذا نكهة خاصة ، كما لا أنسى زميلاتي وزملائي دون استثناء على كل مساعدة قدمت لي.

وفي الختام فإنني لا ادّعي الكمال ، فإن لوحظ على بحثي بعض القصور والنقص،فحسبي فإنّها أولى الخطوات في دراسة موضوع أشكال ما قبل المسرح في الجزائر، وآمل التوفيق والاستفادة، وألاّ يضيع جهدي هباء منثورا، وأن يكون عملي هذا فاتحة خير لموضوعات أوسع وأن يكون بوابة صغيرة نلج من خلالها إلى عالم أكبر وأشمل. والله المستعان.

مدخل

مفاهيم أولية حول أصل المسرح الطقسي

- لمحة عن تيار العودة إلى الأصول الأنثروبولوجية للمسرح.

- قراءة لمفاهيم بعض مصطلحات الدراسة (الطقس, المسرح, الفرجة, الدراما, ما قبل المسرح) وضبطها .
- علاقة المسرح :بكل من : (الطقس، والدراما، و بالشكل الفرجوي).

- مفهوم مصطلحي "ما قبل " و" ما قبل المسرح " وخلفياتهما الأنثروبولوجية.

1- لمحة عن تيار العودة إلى الأصول الأنثروبولوجية للمسرح :

على مدى القرون الماضية كان النمط المسرحي الغربي هو السائد في المشهد المسرحي العالمي، وهو نمط موروث أصلاً من بلاد الإغريق القديمة التي ابتكرته ووضعت قوانينه في القرن الخامس قبل الميلاد، لتتلقفه أوربا بعد ظهور المسيحية عن طريق الرومان ، لكن الكنيسة سرعان ما شعرت بالخطر الكامن في الفن المسرحي فقامت بتحريمه للحد من ذلك الخطر ، لكن الحاجة للتعبير عن الأفكار الجديدة هي التي جعلت الكنيسة نفسها تعيد اكتشاف المسرح من جديد عبر مسرحياتها ذات الطابع الديني، وعلى الرغم من سيطرة هذا الطابع على تلك المسرحيات لقرون أخرى ، سرعان ما خرجت تلك المسرحيات إلى الشوارع والساحات العامة لتلتحم بالجمهور ، وفي تلك التحولات كلها كان التمثيل ظاهرة أنثروبولوجية يمارسها الإنسان البدائي قديماً، والمتحضّر حديثاً، ما يخلق نوعاً من المتبقيات الحضارية (الرواسب) بين الأشكال المتعددة للثقافات، وهو ما تم التعبير عنه مع مطلع القرن العشرين في ما يُسمى بتيار (العودة إلى الأصول) عبر حركة ارتدادية قائمة على المقولات الأنثروبولوجية التي وفرها هذا العلم في البحث عن أصول المسرح ، أي أشكال التعبير البدائية الأولى [1].

[1] ينظر: مارسيل فريد فوت، فن السينوكرافيا, ترجمة د. حمادة إبراهيم وآخرون, القاهرة منشورات وزارة الثقافة ص: 8

ولم يكن "خطاب العودة إلى الأصول الذي نادي به أنتونان آرتو* ومايرخولد وكروتوفسكي وغيرهم مع مطلع القرن العشرين، ذلك الخطاب القائم على نقد المركزية الغربية في التصور المسرحي، بدون مؤثرات خارجية، فعلى الرغم من الحركة التطورية الكبيرة التي شهدها المسرح الغربي عبر قرونه الطويلة، كان بحاجة إلى نوع من (الصدمة الحضارية) التي تُعيد للمسرحيين الغربيين صحوتهم بوجود الآخر المختلف، وهي صحوة بدأت بوادرها عبر طريقين، الأول تمثل في الفرق المسرحية الشرقية التي زارت البلدان الغربية لتقدّم أشكالها التقليدية (النو)

و (الكابوكي)[2]** (اليابانيين و الأوبرا الصينية)*** و (الكاتاكالي الهندي)****

* ولد أنتونان أرتو(Antonin Artaud) في مرسيليا جنوب فرنسا عام 1896, من عائله برجوازيه ميسورة , ومات في ضواحي باريس سنه 1948, تعلم في المدارس الدينية التي أثرت معرفته في اللاهوت المسيحي والذي نجد أثره في أعماله لاحقا. أظهر تذوقا لتعلم اللاتينية والتاريخ القديم . وفي سن الرابعة عشره أكتشف شارل بود لير. أرتبط فيما بعد بالمدرسة السريالية قبل أن تحل الخصومة مع اندريه بروتون (André Breton) زعيم السريالية الفرنسية,و القطيعة مع الحزب الشيوعي الفرنسي الذي رفض الانضمام إليه معتقدا أن الثورة يجب أن تكون روحيه وليست سياسيه.

دفعت السريالية لظهور مفاهيم جديدة تتعلق بالنقاء أو الصفاء (La pureté) . وبدأت تظهر مصطلحات مثل, الشعر الصافي أو الفن الصافي والمسرح الصافي. لقد أثارت هذه المفاهيم نقاشات كثيرة بين أوساط الفنانين والشعراء والكتاب ,مما دفع بول فاليري (Paul Valéry) إلى شرح مفهوم الصفاء (الخالصيه) في الفن والأدب على أساس أنها محاوله لبناء العمل بالاعتماد فقط على الجزئيات الشاعرية ألذاتيه للعمل نفسه , أي أن يخلص العمل الفني أو الأدبي نفسه من كل الجزئيات التي لا تمت بصله إلى العمل من جهة , وان يحرر العمل نفسه من أي أهداف خارجه عن تركيبته الذاتية من جهة أخرى. ومن هذا الفهم بدأ أنتونان ارتو يبحث عن مسرحه الجديد..Encyclopedia . International Edition Vol.26.1996p162-163 Americana

[2] Encyclopedia Americana International Edition. Vol.26.1996. P162-163

** مسرح النو والكابوكي الياباني النو هو مسرح ديني شعائري يقوم علي أساس المرود الشاماني " نسبة إلى الشامانية ، و هو الوسيط بين الفرد و الآله " و هي عادة الطبيعة و القوي الغيبية في اسيا الوسطي ، و يعتبر العرض مكانا لمحاورة الأرواح عن طريق الوسيط الروحي و الشعائرية التي ترتبط بالديانة البوذية اليابانية ، و الفضاء في مسرح النو عبارة عن قطعة قماش مرسوم عليها في الوسط شجرة صنوبر تدل علي تلاقي البشر بالآلهة " الأرواح المستحضرة. " و الكابوكي : له مرجعية دينية تتمثل في الصراع بين الإله و المودوكي/ مترجم الرسالة الآلهية.

*** أوبرا بكين الصينية: لا تخضع النصوص الدرامية لهذا النوع الأوبرالي لقوانين الزمان و المكان ، ففي أوبرابكين ينوب عن الزمان و المكان جملة غنائية مرمزة، كما أن الشخصيات التمثيلية عبارة عن أدوار ذات وظائف ثابتة و تعتمد علي الحركة الراقصة أو التعبيرية علي نسق رمزي و نمطي، كم أن نسق المكياج و ألوانه و أشكال الملايش و ألوانها تبدو في سياق متعارف عليه يقوم علي دلالاته الواضعة للمتلقي الذي يمثل مشاهدته لهذه الأبرا عملية تجمع الصور الدلالية المركزة . أما الموسيقي فهي تقليدية تعبر عن الحزن و الأسي، و الحنين إلي الماضي، و تتناوب من المقاطع التي تمثل الإثارة و الحيوية

**** فن كاثيكالي الهندي: هو عبارة عن تحميس طقوس شعائري تمثل عروضه سلسلة من التحديات و الموجهات و المعارك الضاربة بين قوي الخير " الآلهة " و قوي الشر " الشياطين و الجن " و بالنسبة غلي التمثيل فغنه يقوم علي اللعب المؤصلب و التخييل الشعري ، لأن النص يعهد به في الغالب إلي روائيين و منشدين ، مما يجعل الممثل متحررا إلي أقصي حد من السلطة اللغوية معتمدا علي التعبير الجسدي و حركات الذراعيين و الأيدي و المكياج و الملابس الرمزية و إيضا الحالات الفيزيقية للجسد و يحكم الكاثيكالي وصفه نظام بصري رمزي ، فلليد وحدها أربع و عشرين حركة كل حركة تحمل دلالة معينه و شفرة معينة

و (الرقص التعبيري) لجزيرة بالي* في أندونيسيا، إلى جانب فنون الشرق الأخرى في ماليزيا وإيران، أما الطريق الثاني فكان عبر الغزو الكولونيالي لدول الشرق الذي مهّد الطريق لرحلات استكشافية في المعرفة المسرحية قام بها كثير من المهتمين بالشأن المسرحي أمثال بيتر بروك وكروتوفسكي وأوجينيو باربا »[2] .

وقد أدّت هذه المؤثرات الخارجية في المسرح الغربي إلى مراجعة فكرة التمركز الغربي في النظرية المسرحية حيث جرى الحديث عن نمطين من أنماط المسرح الأول غربي والثاني شرقي، ما يعني وجود تقاليد مسرحية مختلفة بين الاثنين على الرغم من كونهما – من وجهة نظر أنثروبولوجية – يُعبّران تعبيراً واحداً عن حالة الجماعة البشرية وهي في حالة (العَرْض)، سواء كان ذلك العرض فردياً أو جماعياً، وهي حالة تعني الاستخدام الجسدي والذهني بحسب حالة تعبيرية محددة تتحكم بها قوانين الحياة اليومية، واكتشاف الغرب للمسرح الشرقي أدّى إلى الحديث عن نمط آخر من التعبير المسرحي أطلق عليه (الأشكال ما قبل المسرحية)، وهي أشكال تزخر بها جميع الشعوب وتختلف مستويات انتمائها أو ابتعادها للشكل المسرحي.[3]

في التفسير. و علي مستوي النص الدرامي فنصوصه مأخوذة من كلمتين هندوسيتين و هما " الرمايانا " و " المهابهاراتا " مما يحيلنا إلي الطابع الأسطوري ذا الروح الصوفية ، أما التأثيث الفضائي للعرض يشكل من مساحة المعبد و الديكور عبارة عن قطعة قماش كبيرة يقوم الممثلون بتحويلها و هي تمثل تداخل الأمثلة و تغيرات الزمن.

*جزيرة بالي : هي جزيرة ضمن ثمانمائة جزيرة تتكون منها دولة إندونيسيا ، تتميز بغاباتها الغزيرة و الخضراء ، و التي لا تدخلها أشعة الشمس إلا من خلال إضاءات قليلة تستطع من خلال أوراق الأشجار، بجبالها و مرتفعاتها الشاهقة و الدائمة الأخضرار، و هي جبال بركانية عادة ما تتنفس بإخراج دخان حرارتها الداخلية كدلالة علي نشاط و من تلك المرتفعات العالية تصب المياه الغزيرة مكونة أنهارا ، و تمتاز مياهها العذبة بنقائها و يعيش غالبية السكان في قري صغيرة.ينظر:.Encyclopedia Americana. International Edition Vol.26p162-163.1996

[6] :المرجع نفسه, ص 8 وينظر : فطيمة الديلمي، البحث عن صورة الذات في صورة الأخر " مقاربة سيسيو ثقافية لظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري ", رسالة لنيل الدكتورة في الأدب العربي , ص 85- 174

[3] ينظر : المرجع السابق، ص 13.

وقد اختلفت مستويات انتمائها أو ابتعادها للشكل المسرحي الغربي، لذلك حاول المخرجون الغربيون توظيف خصوصية تلك الأشكال لتجديد البحث المسرحي والسعي لاكتشاف وسائل تعبير جديدة، كما فعل آرتو في تعامله

مع الرقص التعبيري لراقصات بالي وتأسيسه لنظرية (مسرح القسوة)* بالاعتماد على ذلك المنحى الميتافيزيقي / الروحاني في تلك الرقصات ليصبح مرجعية جمالية للمسرح الذي نادي به، أو إفادة كروتوفسكي من فنون اليوغا الهندية والفلسفة البوذية في تدريبات ممثليه للوصول إلى حالة الوجد الصوفي في عروضه المسرحية سواء للممثل أو للجمهور، ولاشك أن هذه التجارب كلها هي في واقع الحال ذات منحى أنثروبولوجي لأنها تنطلق من دراسة " وضع المسرح في المجتمع وربطه بالطقس [2].

لكنها في نفس الوقت أخذت اليوم منحى ترتبط فيه بالممارسة المسرحية، وقد عمل (أوجينيو باربا) على هذا المنحى إذ قام عام 1979 بتأسيس (المدرسة العالمية للأنثروبولوجيا المسرحية . I . S T . A)، بعد أن كان قد أسس فرقة (الأودين) في النرويج عام 1964، وهو من أطلق تعبير (الأنثروبولوجيا المسرحية) حيث عُرِفَ ببحوثه في هذا المضمار[3].

واعتمادا على ماورد ذكره أعلاه فقد امتلكت إذن كافة الشعوب طقوسا تمثل نوعا خاصا من السلوك يمكن الاستناد عليه" لمعرفة كنه الإنسان، تماما مثله مثل اللغة التي تعد نظاما رمزيا قائما على قوانين راسخة، بالتالي يمكن النظر للطقوس بوصفها نظاما رمزيا من الأفعال، ويمكن رؤية العلاقة الشائكة المعقدة بين الطقوس واللغة في تاريخ المحاولات العديدة لشرح السلوك الطقسي كذلك يمكن التعامل مع

* لغرض توضيح مفهوم القسوة يقول أرتو (كل شيء يفضي للأثاره هو قسوة, وعلى قاعدة هذه الفكرة الفاعلة المدفوعة إلى ابعد الحدود, على المسرح أن يعيد صياغة نفسه). والقسوة في العرض المسرحي الأرتوي هو تحرير القوى الكامنة داخل المتفرج, بمعنى أخر أنها تعمل على إخراج الإنسان الحقيقي من داخل المشاهد المكبل بالقيود الاجتماعية. والفعل القاسي وسيله لتحرير الذهن كي يصبح أكثر صفاء وكفاءة في تلقي العواطف النبيلة والأفكار السامية التي تنطوي عليها الأساطير العظيمة.

[2] ينظر: ماري إلياس وحنان قصّاب حسن, المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1997،1، ص 68.

[3] ينظر : المرجع السابق، الصفحةن.

الطقوس بوصفها وسيلة تعبير غير ناطقة تقوم على أساس رمزي ولغتها هي لغة الأساطير واستنادا إلى رؤية العلماء الوظيفيين يمكن عدها شكلا من أشكال الاستجابة التكيفية للبيئتين: الفيزيقية والاجتماعية أما عن مرجعيتها فإنها تتمثل في منظومة الاعتقاد، كما أن لها علاقة بالفنون ».[1]

وكان" جلين ولسون " قد أشار إلى أن الطقوس هي:« بمثابة مسقط الرأس لكثير من الفنون الأدائية فالطقس يتميز بالتكرار المغلف لنشاط ما استجابة لأثر سحري . ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة ولكن أيضا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبل المصادفة أو قد تم نسيانها لكنها أصبحت الآن تغلف بمغذ اجتماعي وديني له أهميته»[2]

وقد كان "جلين" قد ربط نشأة الفن الدرامي بالشعائر والطقوس مؤكدا على أن الطقوس مسرحة للأسطورة، إذ إن الطقوس تتشابه مع الأسطورة من حيث المحتويات، إذ إنها تحوي على الإيقاع والإشارة والرمز[3]

ولقد بات من المعروف اليوم « أن الطقوس والاحتفالات تشكل أصول المسرح. وقد شكل كتاب "ولادة التراجيديا " الذي نشره الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه محطة هامة في بلورة هذه النظرة إذ اعتبر إن أداء الجوقة اليونانية من نشيد وطواف ورقص قد سبق ظهور المسرح وهو منبع الطابع القدسي للتراجيديا وهناك طقوس واحتفالات أخرى مثل طقوس الشاماتية وطقوس الفودو والزار لاستحضار أو طرد الأرواح، وحلقات التعزية والمولوية والاحتفالات الفرعونية القديمة التي تسمى الدراما الأثنية Ethnodrama »[4]

---

[1] جلين ولسون، سيكولوجية الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، ع 258، يونيو 2000

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 285

[3] Encyclopedia Americana 1996 International Edition.Vol.26. Americana Corporatio. P162-163

[4] ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ،ص 54 . وينظر : تاريخ المسرح عبر العصور، صالح مجيد بك ، الدار الثقافية للنشر . القاهرة ط1،لا 1422هـ/ 2002م، ص16-20.و ينظر : سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ص 7- 9

نفهم من ذلك أن فن المسرح شكل ذاكرة من التراكم المعرفي الذي ارتبط حضوره الأول بالطقوس الدينية التي كانت تقام للاحتفال بالآلهة ، وهي في الغالب استعادة درامية لمشهد من مشاهد الأسطورة من أساطير البدء كنشأة الآلهة والإنسان أو أسطورة التخلص من الخطايا، لذلك يرجح خزعل الماجدي أن المسرح لم يكن مسرحا ولم ينفصل عن الاحتفال الديني الذي تختلط فيه الأسطورة بالطقوس، ثم انفصلت الاحتفالات الدرامية عن الطقوس الدينية وأصبحت فنا قائما بذاته »[1]

من هذا المنطلق تأسست فرضيات التشارك بين المسرح والمجتمع، وقد أنتجت هذه الشراكة حضارات معرفية وجمالية ، لم تزل حاضرة في الوعي الإنساني وعلى الرغم من اختلاف المعطيات الفكرية التي تناولتها تلك الحضارات إلا أنّها أسهمت في تطوير البنية المسرحية التي تمثلت ابتداءا في الاشتغال على تقديم الأساطير والملاحم كما هو الحال مع كتاب الدراما الإغريقية التي عملوا على تحويلها إلى نصوص درامية لم تزل منتجة في المنجز المسرحي المعاصر .

2- قراءة لمفاهيم بعض مصطلحات الدراسة(الطقس, المسرح, الفرجة, الدراما, ما قبل المسرح) وضبطها:

لسنا هنا بصدد بحث النشأة الأولى للمسرح بقدر ما يهمنا أن نتتبع الخطوط العريضة للظاهرة المسرحية قبل وبعد تاريخها المدون في القرن الخامس ق.م من أجل التمهيد لموضوع بحثنا الذي يتكئ على الكثير من جوانبها، ولهذا لا بد لنا من أن نشير إلى الفعالية المسرحية التي وجدت مع وجود الإنسان عندما قام بمحاكاة الطبيعة، والفعالية مثلما يقول: ارنست فيشر في كتابه المعنون «ضرورة الفن»(هي أقدم من البحث عن غاية، وبالأخرى اليد، لا الدماغ هي التي توغلت في عالم الاكتشاف. ولقد 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

[1] ينظر : خزعل الماجدي ، أدب الكالا ، (أدب النار دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم)، المؤسسة العربية لدراسات والنشر ، عمان ، 2001، ص 31

التجانس المظهري معها، وفرض السيطرة عليها، ولقد تميزت طقوس القنص واقتربت من فن التمثيل بدرجة كبيرة بحيث يصور هذا الطقس عند زنوج الكونجو، مثلا كيف يخرج الرجال للقنص في طقس واحتفال تمتزج فيه الحركات المعبرة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية تتابع فيها التعبيرات بشكل هارموني وتتسارع وفقا لإيقاعات تدريجية تتزايد شيئا فشيئا حتى تنتهي بتمجيد أفعال القانصين، والاحتفال بهم. إن الإنسان البدائي قد أفرز أشكالا إيمائية وحركية من خلال لغة الجسد كردود فعل لتحديات الطبيعة، وهذا يعتبر بحد ذاته خطوة أولى في مضمار الرقص. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أن هنالك مشابهات ومقاربات كثيرة تجمع الحياة الاجتماعية بالممارسة المسرحية، تجمع ما بين الفعاليات وفن التمثيل الدرامي»[1]

إن العثور على هذا النوع من المقاربات والهيئات المسرحية ليس بالمستحيل أو المتعذر خصوصا عندما نلقي نظرة على حياة مجتمعات ما قبل التاريخ التي كانت «تستمد قناعتها بوجودها من هذا النوع التمثيلي شبه الخرافي. لقد اعتادت هذه الجماعات على محاكاة قصة خلق العالم وتكوينه 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»[2]

لكن قبل التوغل في خبايا وجذور هذه العلاقة بين كل من الطقس والمسرح كان لا بد لنا من قراءة تاملية لمفاهيم عدة مصطلحات وضبطها نظرا لأهميتها و علاقتها الوطيدة بموضوع الدراسة منها:(الطقس، المسرح، الدراما، الفرجة، ما قبل ، ما قبل المسرح) للتوصل ربما لاجوبة شافية كافية تزيد بحثنا هذا تجلي ووضوحا.

[1] ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة ميشال كليمان ، بيروت ، دار الحقيقة ، ص 36

[2] المرجع السابق، ص 37

أ- مفهوم الطقس لغة :

جاء في معجم الوسيط : الطّقْسُ : النظام والترتيب . و الطّقْسُ (عند النّصارى) : نظام الخدمة الدينية أو شعائرها واحتفالاتها. والجمع : طقوس [1]

وجاء في معجم الرائد : طقس « ج ، طقوس: . – طقس : طريقة العبادات والاحتفالات الدينية عند المسيحيين» [2]

وجاء في معجم الغني :طقس– « طَقْسٌ: جمع: طُقُوسٌ. الطَّقْسُ عِنْدَ الْمَسِيحِيِّينَ »: نِظَامُ العِبَادَاتِ الدِّينِيَّةِ وَأَشْكالِها، شَعائِرُهَا وَاحْتِفَالاَتُهَا. » [3]

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصر : طَقْس : «جمع طُقوس : (الديانات) نظام وترتيب ، وأكثر ما يستعمل لنظام الخدمة الدينيَّة أو شعائرها واحتفالاتها ، عند النصارى طريقة دينية في الصلاة وإقامة الشعائر » طقوس دينيّة ، – لهذه الطَّائفة طقوس خاصّة – ممارسات طقسيَّة ».[4]

ب– مفهوم الطقس اصطلاحا :

بادئ ذي بدء نحاول ضبط مفهوم الطقس، حتى نتمكن من تأسيس قاعدة تؤهلنا لفهم فضاء المسرح الطقوسي.

فالطقوس :كما يعرفها علماء الإنثروبولوجيا الاجتماعية هي: «مجموعة حركات سلوكية متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي أو الجماعة للقيام بها »[5].

[1] إبراهيم مصطفى، احمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول– تركيا، ط2، 1972، ص 561

[2] جبران مسعود، معجم الرائد، ، ج1 دار العلم للملاين , ط,1992،ص 7 مادة طقس

[3] عبد الغني أبو العزم, معجم الغني ، عين الشف, دار البيضاء, فهرسة وتنسيق فؤاد زكرانة, 2013, مادة طقس

[4] احمد مختار عمر ،معجم اللغة العربية المعاصر ،, ج1, عالم الكتب , القاهرة ,ط1, 2008, مادة طقس

[5] MARTINE SEGALEN :« Rites et Rituels Contemporains », Éditions Nathan, Paris, 1998, P 08

إن كلمة طقس « Rite » "مشتقة من الكلمة اللاتينية « Ritus » و هي عبارة تعني عادات و تقاليد مجتمع معين كما تعني أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي»[1].

كما تكمن دعوة الطقس في إثبات استمرارية الحدث التاريخي الشهير فهو يميل إلى تكريس ديمومة الحدث الاجتماعي أو الأسطوري الذي أوجده فهو استنادا إلى ذلك إعادة خلق و تحيين لماض غامض غالبا لكنه يأخذ معناه عند الدين يستخدمونه على أنه فعل ديني[2].

و فان درلو «VAN DERLew » عندما يتحدث عن الطقس بأنه إحياء و تحيين لتجربة مقدسة و يضيف بأن الطقوس أساطير تتحرك لأن الأسطورة هي مؤسسة الفعل المقدس فهي تسبقه و تضمن بقاءه[3].

كما يعرفه قيس النوري بأنه «وسيلة اجتماعية وحضارية ونفسية فعالة تخدم المجتمع البشري خصوصا في مجالات الضوابط التحريمية»[4].

ويعرف فراس السواح الطقوس هي« مجموعة حركات سلوكية متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي أو الجماعة للقيام بها»[5]

نفهم من خلال قراءة المفاهيم اللغوية والاصطلاحية لمصطلح الطقس، بأن الوظيفة الدينية ارتبطت بالطقوس ارتباطا جذريا لكونها كانت تنفذ وتمارس من قبل هيئات ضخمة من الكهنة والمعابد. إنها تؤسس نظاما من الأفعال تؤدى بطريقة ثابتة في أوقات منتظمة من قبل أشخاص مخولين يمتلكون المعرفة المتخصصة بالطريقة المثلى لأداء تلك الأفعال.

---

[1] طوالبي نور الدين، الدين، الطقوس، التغيرات، منشورات عويدات و ديوان المطبوعات الجامعية 1988، ص 147

[2] المرجع السابق ، ص 34.

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 35.

[4] قيس النوري ,الأساطير وعلم الاجتماع, مؤسسة دار الكتاب, للطباعة, جامعة الموصل,1981، ص 95.

[5] فراس السواح, دين الإنسان, منشورات دار علاء الدين للتوزيع والترجمة والنشر, سوريا دمشق, 1994, ص 29.

وتتجلى أهمية الطقس في إنشاء علاقة حميمية ومعقولة بين الحياة العادية وعالم الأجداد والألوهيات الأسطوري. هذا في ما يخص مفهوم الطقس.فماذا عن مفهوم المسرح ؟

ج– تعريف المسرح لغة :

– جاء في لسان العرب لابن منظور :"والمِسْرَحُ" بفتح الميم مَرْعَى السَّرْح وجمعه المِسارِحُ ومنه قوله إِذا عاد المِسارِحُ كالسِّباحِ وفي حديث أُم زرع له إِبلٌ قليلاتُ المسارِحِ هو جمع مَسْرَح وهو الموضع الذي تَسْرَحُ إِليه الماشيةُ بالغَداة للرَّعْيِ قيل تصفه بكثرة الإِطْعامِ وسَقْيِ الأَلبان أَي أَن إِبله على كثرتها لا تغيب عن الحيِّ ولا تَسْرَحُ في المراعي البعيدة ولكنها باركة بفِنائه ليُقَرِّب للضِّيفان من لبنها ولحمها خوفاً من أَن ينزل به ضيفٌ ".[1]

جاء في تاج العروس:المِسْرَح « بالفَتْح : المَرْعَى » الّذي تَسْرَح فيه الدّوابّ للرّعْيِ وجمعه المِسَارِحُ . وفي حديث أُمّ زرعٍ « له إِبلٌ قَليلاتُ المِسَارِحِ » . قيل : تَصفه بكَثْرةِ الإِطعامِ وسَقْيِ الأَلبانِ أَي أَن إِبلَه على كَثْرَتِها لا تَغيبُ عن الحيِّ ولا تَسْرَحُ في المَرَاعي البَعِيدَةِ ولكنها باركةٌ بفِنائه ليُقَرِّب لِلضِّيفانِ من لَبنها ولحِمِها خَوْفاً من أَن يَنزِل به ضَيْفٌ وهي بعيدةٌ عازِبةٌ»[2]

وجاء في معجم الوسيط: المِسْرَحُ " مَرْعَى السَّرْحِ. و . مكان تمثَّل عليه المسرحية .(ج) مَسارِحُ. (المِسْرَحَةُ): المِسْرَحُ. (ج) مَسَارِح و(المسرحيَّةُ): قصة مُعَدَّة للتمثيل على المسرح"[3]

ومن خلال عرض التعاريف السابقة لمفهوم المسرح لغة نجدها تتفق جميعا على انه مكان للترويح عن النفس.

[1] لسان العرب ,لابن منظور ، ج3, تح: حكمت كشيلي فراز, دار الكتب العلمية , بيروت – لبنان ، ط1,(1996م) , مادة سرح

[2] حسن المنيعي، المسرح مرة أخرى، سلسلة شراع العدد 49، 1999

[3] معجم الوسيط، ص 214

د- – تعريف المسرح اصطلاحا :

يعرفه الدكتور« حسن لمنيعي » وهو «فن تشخيصي يقوم على محاكاة الأفعال البشرية بالصوت والحركة باستخدام الجسد كمادة أولية ومحورية للتعبير، وما يرتبط به من إشارات دالة على الزمان والمكان إمام جمهور حاضر»[1].

أما ما ذهب إليه «جان دوفينيو» في كتابه سوسيولوجية المسرح » : وهو فن يحرك معتقدات وأهواء تقابل النبضات التي تتكون منها حياة الرهوط والمجتمعات وإن الفن يصل هنا إلى تلك الدرجة من الشمول التي تتجاوز إطار الأدب المكتوب. وذلك لأن الشيء الجمالي معه يصبح معه عملا اجتماعيا»[2].

إن عملية انصهار الجمالي بالاجتماعي هذه، لا تتم أو تتحقق ما لم ننظر إلى المسرح على أساس ظاهرة شمولية تجمع في طياتها مجموعة عناصر تتفاعل بينها لكي تعطينا في النهاية ما نسميه بالمسرح دون أن ننسى أو نغفل الجمهور من حيث هو عنصر فعال من غير مشاركته لا تكتمل التجليات المسرحية، فهو مثلما تقول آن أبوبوزفيلد (المعني بالخطاب المسرحي مثلما هو المتلقي الذي يتسلم جميع الرسائل والأخبار في عملية الاتصال، لأنه ملك الحفل وسيده الأوحد)[3]

ذلك أن المسرح، بالمعنى الواسع للكلمة، بمثابة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشرية التي تلجأ في التعبير عن نفسها إلى فن الكلام وفن الحركة، مع الاستعانة، بكل تأكيد، ببعض المؤثرات الأخرى.

[1] حسن المنيعي، المسرح مرة أخرى، سلسلة شراع، مجلة سابقة

[2] جان دوفينيو، سوسيولوجية المسرح، مطبعة الجامعة، باريس 1965، ص 04.

[3]Anne Ubersfeld .édition sociales , L école du spectateur. Paris 1970،p 20

و– مفهوم الدراما :

كلمة " دراما " تعني في أصلها اليوناني الشيء المؤدى أو الأداء في حين تعني كلمة تياتر theater مكان المشاهدين ثم أصبحت تعني المشاهدين أنفسهم، ثم تدرج معناها ليصبح العمل المسرحي ذاته[1].

و قد عرفت الدراما بأنها اصطلاح «يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل. أو بأنها مجموعة مسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون. و هي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، ويمكن عملياً تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خال من الحوار». [2]

والفن الدرامي هو«الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب وباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف ، وتلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان والحوار الدرامي لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص بل يتولى توضيح الأفعال التي يقوم بها الأشخاص في حدود علاقة أحدهم بالآخر، بالإضافة إلى توضيح المواقف التي يشتركون فيها داخل حدود العالم الدرامي الذي يتخيله الكاتب كما أن العلاقة الدرامية صراع لا يقتصر على علاقة الأشخاص ببعضهم ، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم». [3]

[1] رضا حسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1982ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

ع- مفهوم الفرجة:

الفرجة من الانفراج ، وهي عكس الكبت ، وعكس التأزم. والفرجة هي (الخلوص من الشدة. و عند المولدين اسم لما يتفرج عليه من الغرائب) وهي المشاهدة.والانفراج شأنه شأن الأزمة، وشأن الذروة عنصر من عناصر الحبكة في البناء الدرامي التقليدي . والانفراج هدفه الكشف والتنوير والحل بعد وصول الأزمة إلى ذروتها في أي حدث درامي تقليدي.[1]

ولا شك في أن الانفراج شيء مريح للمتلقي، إذ هو نهاية لصراع ما .. ترتب عليه توتر وتشويق . والفرجة نوع من أنواع الخروج بالمتلقي من حالة إلى حالة أخرى ، كأن تكون في حالتها الطبيعية المنطقية المعتادة؛ فتحلق مع الشخصية المسرحية في أحلامها أو تشف عندما تشف الشخصية. و يحدث هذا الخروج أو الانتقال بالمتلقي من حالة إلى حالة أسمى أو أرقى عبر عناصر التعبير الدرامي بالصورة المرئية وبالصورة السمعية أيضاً؛ بمعنى أن الفرجة ليست مقصورة على المرئيات ولكنها تنسحب على المسموعات أيضا والفرجة تكون في كل ما هو غريب. فكل غريب مثير للفرجة . لأنه يجذب المتلقي له، و يستوقفه و يشغله عما عداه، ولو للحظة[2].

وقد يبدو أنني بهذا التصدير أعتبر الفرجة هدفاً في ذاتها. لذلك وجب ربطها بالفكر وبالقيم الإنسانية و الاجتماعية والكونية. وهذا ما يفرق بين الفرجة في المسرح أو السينما وبين الفرجة في السيرك أو في الفنون البهلوانية البحتة.[3]

إذاً فالمسرح يرتبط بالضرورة بهذين العنصرين "الفكر والفرجة" فالفكر مرتبط بالمضمون أو المحتوى. أما الفرجة فهي نتاج الشكل ويهدف الفكر إلى تحقيق الإقناع، في حين يكون على الفرجة مهمة الإمتاع

[1] ينظر: أبو الحسن سلام، أشكال الفرجة وعناصرها في المسرح العربي، القاهرة, وزارة الثقافة, المركز القومي للمسرح و الموسيقى والفنون الشعبية ,2001, ص 49.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: صالح مجيد بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص 17- 20.

بالفكرة وبالشخصية، وبالفعل. ولكي تتحقق الفرجة يستخدم المبدع عناصر متشابهة في الفنون جميعها. ولكنها بالطبع لا تستخدم مجتمعة في عمل فني واحد.

وبدراسة الظواهر الاحتفالية التي سبقت ظهور المسرح في المجتمعات القديمة ." يغطي مفهوم أشكال الفرجة في يومنا هذا حيز اللعب وحيز المتفرجين. من هذا المنطلق تندرج تحت تسمية أشكال الفرجة أنواع عديدة من العروض منها اغلب الأشكال التي كانت في الماضي شكلا تعبيريًا جماعيا تحول فيما بعد إلى فرجة مثل الكرنفال وبعض الطقوس والممارسات المنبثقة عن التقاليد الاجتماعية التي يشهدها متفرجون مثل الزفة في الأعراس ومرور المحمل في موكب الحج ولعب السيف والترس في المولد النبوي وغيرها، مع التأكيد على أن الطقوس والألعاب التي تتم دون وجود متفرجين ، وتحتوي على مشاركين فقط. ليست أشكال فرجة ولا تصر كذلك إلا حين تصبح مشهدا يحتوي على حيزين (حيز الفرجة وحيز المتفرجين).[1]

من هذا المنطلق نجد في البلاد العربية –كما سوف يتم عرضه في ما بعد – عددا من أشكال الفرجة والأشكال أو الظواهر شبه المسرحية forms paratheatrales التي تشكل التراث الشعبي في منطقة لم تعرف المسرح بمعناه الغربي. من هذه الأشكال نذكر الحكواتي والحلقة وعرض البساط وتمثيلية سلطان الطلبة وحلقات الذكر وحلقات الزار وغيرها.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 17- 20.

4- علاقة المسرح: بكل من: (الطقس، والدراما، و بالشكل الفرجوي):

1- علاقة المسرح بالطقس:

إذن يعتبر المسرح من الفنون التعبيرية التي ابتدعها الإنسان منذ قديم الزمان وان اختلفت صوره وأشكاله لدى الشعوب لكن ظل المسرح الإغريقي في صورته التقليدية هي التي تغلب على ما يعرف بهذا الفن في عصرنا الحديث.

والمسرح قديم قدم الإنسان كما كان الفن قديما قدم الإنسان .فنشأ في أطواره الأولى، فقد كان الإنسان البدائي يمارس ضروبا من الأداء المسرحي في طقوس السحر فيمثل الإنسان مشهدا للصيد ليجعله طقسا سحريا يمكنه من السيطرة على الصيد أو الحصول عليه فالرغبة في الامتلاك لإشباع شهوة البطن أو الانتصار في الحروب والأزمات جعلته يستخدم هذه الوسيلة ظنا منه أن التمثيل يمكنه من النجاح في الحصول على ما يريد، ربما لعقيدة متصلة بأرواح الأجداد أو الارتباط في ذهنه بقوى غيبية ممثلة في السحر وربما تغيرت هذه الطقوس المسرحية أو لعلها تحولت بعد قليل إلى ضرب من الطقوس الدينية تقدم بين الآلهة أو دفعا لرهبة. ومن هذا القبيل ما نقل إلينا عن بعض الأمم من ممارسات مسرحية كانت تؤدى داخل المعابد كما حدث في مصر القديمة أو عند اليونان والزمان.[1]

وعلى أية حال، فإن الذي يمكن أن يقال هنا هو أن المسرح، حقق أول (ازدهار) حقيقي له في أثينا في القرن الخامس ق.م وأنّ كثيرا من الكتاب يرون أن الدراما الكلاسيكية في تلك الفترة هي في الحقيقة نوع من الارتقاء. لبعض الحفلات الشعائرية الطقوسية الأكثر بساطة، وخاصة وأن الذين كانوا يقومون بالأدوار في تلك الحفلات – أي الممثلين– كانوا من الكهنة ورجال الدين، كما أن التمثيليات أو المسرحيات ذاتها تشير إلى أن المذبح كان هو المكان الأساسي في تلك المسرحيات.

[1] ينظر : صالح مجيد بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص 20

و[1]لذا يمكن اعتباره أقرب شيء إلى خشبة المسرح الآن. فكانت هذه الشعائر الدينية ذات الطابع الدرامي والتي وجدت عند الشعوب القديمة، كما توجد الآن عند الشعوب البدائية. تمثل مرحلة سابقة أو على الأصح صورة أكثر بساطة – على المسرح والدراما، كما عرفت عند الإغريق. وإن كثيرا من المجتمعات قد عرفت الدراما بشكل من الأشكال وبمعنى من المعاني[2].

2– علاقة الطقس بالدراما :

لقد قام المسرح في الأصل وفي ابسط صوره كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الإنسانية الناجمة عن المواجهة بين الإنسان و القوى الطبيعة والإعجازية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها. فضلا عن السيطرة عليها والتحكم فيها وإخضاعها لرغباته ومصالحه. وكثيرا من الشعائر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية، وتقوم على الأداء المسرحي البسيط لدى الشعوب البدائية – مثلا– بما في ذلك الصلوات والأدعية وتقديم القرابين تدور حول محاكاة الأحداث التي يراد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقدم بها أثناء هذه العروض شبه المسرحية ذات الطابع الديني[3].

ومن هنا بدا العنصر الدرامي في البناء المسرحي، عنصر الصراع وهو حلقة الاتصال أو الخيط الذي يربط أرجاء القصة أو الحكاية المسرحية وتحولت المسرحية إلى تصوير هذا الصراع الإنساني في طريقه في الحياة بين الرغبة في البقاء وعناصر الفناء المتمثلة في تلك القوى التي تعترض الإنسان في طريقه تعوق خطاه أو تحطيم ما بناه أو تشده وتجاذبه.

[1]

[2] ينظر: المرجع نفسه, ص 20

[3] ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 235.

3- علاقة المسرح بالفرجة :

إن دخول المسرح كأنموذج إنساني في حياة الفرد جاء ليُعَبِر عن الأتراح والأحزان التي يعانيها الفرد بالإضافة إلى اعتبار المسرح بالنسبة لعدد كبير من الناس, احد الأشكال الفرجوية البديلة للتسلية, فهو «يتوجه إلى جمهور أغلبه من الأميين يحاكي توجهاتهم بمحاكاتهم باللهجة التي يفهمونها ليوصل هدفاً تعليمياً وثورياً فلغته قريبة من لغة المتلقي البسيط. و بذلك عُدَّ كلغة عالمية اجتماعية مهمتها الوصول إلى كل طبقات المجتمع».[1]

إذا تتضمن الفرجة بذورا فنية وإرهاصات درامية". فهي مثقلة بالتمسرح، وتنتفي فيها الفوارق بين صانعي الفرجة والجمهور إلى الحد الذي يغدو فيه الفاصل بينهما سميكا يصعب تحديده، إذ تؤشر الفرجة على «لحظات التوهج الوجداني التي تندثر فيها الفوارق الاجتماعية بين الناس لتتحول على شيء آخر كالزمالة المبنية على التجربة الجماعية المشتركة. وقد تحيل الفرجة – عبر بلورتها لتجارب ماضية– إلى ماض أصيل أو زمن تاريخي بدئي»[2].

[1] أبو الحسن سلام ، أشكال الفرجة وعناصرها في المسرح العربي ص 56

[2] ينظر: المرجع السابق، ص 57

5- مفهوم مصطلحي «ما قبل » و ما قبل المسرح وخلفياتهما الانثروبولوجية :

ستقتصر هذه الدراسة على التطرق لمسألة واحدة. ويتعلق الأمر بقضية هوية المسرح. وسنتطرق لقضية الهوية هذه من خلال مناقشة مصطلح «ما قبل المسرح »، وإن كان استعماله يتأرجح بين عدة تعابير، فيقال: «الأشكال ما قبل المسرحية»[1] أو «التقليد المسرحي»[2] أو «الأشكال المسرحية الأولى»[3]، أو «الظواهر المسرحية»[4].

بل أكثر من ذلك، لا يقتصر مفهوم «الماقبل» على حقل المسرح وحده، بل يمتد استعماله إلى بعض الأجناس الأدبية كالرواية، مثلا، حيث يشيع استخدام مصطلح «الأشكال ما قبل الروائية.- مما يؤسس لما يمكن تسميته بـ :

«إثنولوجيا * أو (أنثروبولوجيا) المسرح.. »[5]

ولعله من المهم أن نقف على خلفية مصطلح "ما قبل " و أصله الانثروبولوجي. ثم نعرج على مفهوم المصطلح الأساسي والمقصود بالدراسة وهو مصطلح "ما قبل المسرح " واصله الانثروبوجي كسابقه ..

---

[1] محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة: د. رفيق الصبان، البيضاء، عيون المقالات، ط ،1988 ، ص 52-72، حيث يضع المصطلح نفسه (ما قبل المسرح) عنوانا للقسم الأول.

2 حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مكناس، مطبعة صوت مكناس، 1972، الفصل الأول: «التقليد المسرحي في المغرب»، ص 13- 30

3 Laïla Belhaj, «La possession et ses aspects théâtraux chez les Aïssaouas d'Afrique du Nord», in MAKNASAT, Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès, N° 10, 1996.

[4] أحمد علبي، «المظاهر المسرحية عند العرب»، ضمن مؤلف جماعي، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكتاب الثامن عشر 15 يناير 1988، ص 32-43..

* نشير إلى أننا نستعمل مصطلح «إثنولوجيا» في هذا المقام مرادفا لـ «أنثروبولوجيا»، أي بوصفها علما يهتم بدراسة المؤسسات الاجتماعية والتنظيمات والمعتقدات و الطقوس والتقنيات، وذلك بخلاف الاستخدام الأشمل لـ «أنثروبولوجيا» الذي يعتبر هذا الحقل المعرفي مرحلة أخيرة للدراسة الإثنولوجية التي يكون موضوعها، في هذه الحالة، هو المعالجة التركيبية والتحليلية للمجتمعات البشرية اعتمادا على وثائق إثنوغرافية، للوصول إلى صياغة استنتاجات عامة في قضايا الانتشار والاتصال والتواصل والأصل وإعادة تشكيل الماضي. للوقوف على اختلاف دلالة المصطلحين في المجالات الأمريكية والفرنسية والانجليزية، يمكن الرجوع، على سبيل المثال، إلى:

- Michel Panoff et Michel Perrin, Dictionnaire de l'ethnologie, Paris, Payot, 1973

[5] محمد حسين دكروب، أنثروبولوجيا الحداثة العربية، منطلقات نقدية، بيروت-طرابلس، معهد الإنماء العربي-الهيئة القومية للبحث العلمي، 1992، ص 6-7، وينظر :جاك لومبار، مدخل إلى الإثنولوجيا، ترجمة: حسن قبيسي، البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996 / I ، ص ص 12-20.

1- الخلفية الأنثروبولوجية لمفهوم الـ «ما قبل»:

إلا أننا بالعودة إلى حقل الأنثروبولوجيا نجد هذا المصطلح «الماقبل» كان يشهد استعمالا من لدن اتجاه محدد هو المدرسة التطورية المتأثرة بالداروينية ونظرية تطور الأجناس. وهو تيار ظهر في منتصف القرن التاسع عشر في أمريكا وأوروبا، من أبرز ممثليه مورغان، وتايلور، وفريزر. وقد كان أصحابه يؤكدون على فكرتين أساسيتين، هما: التطور، والتاريخ.وللتطور عندهم أهمية« بمعنى أن المجتمعات البشرية تنتقل من مراحل دنيا إلى مراحل عليا، وبالتالي فلفهم المؤسسات والظواهر الثقافية الحالية ينبغي الرجوع إلى تاريخها، إلى أشكالها البدائية، بمعنى أن الجنس البشري يتطور تدريجيا، وبالتالي يمكن تصنيف كل المجتمعات الموجودة بحسب مرحلة التطور التي وصلت إليها. كما كان أصحاب هذا الاتجاه يعتبرون المجتمع الغربي حقلا نهائيا للتطور. وهكذا قدموا خطاطات عديدة لتطور الإنسانية، فرأى مورغان أن المجتمعات البشرية تجتاز ثلاث مراحل على التوالي، هي: مرحلة الوحشية، ومرحلة البربرية، ثم مرحلة الحضارة. ورأى تايلور أن الديانات تتطور من مرحلة الإحيائية، إلى شعائر عبادة الطبيعة وتعدد الآلهة، لتصل بعد ذلك إلى عقيدة التوحيد' كما رأى فريزر أن المجتمعات البشرية تتطور من السِّحر إلى الدين، فالعلم»[1].

ومن هذا المنظور كان يفد على المغرب كما على سائر الشعوب غير الغربية، بما فيها تلك التي تنعت بـ «البدائية»، عددُ من الإثنوغرافيين الأوروبيين والأمريكيين لجمع الملاحظات الميدانية بغاية تعزيز هذا الطرح.

أما أهمية العنصر التاريخي عندهم فتتمثل في تأكيدهم على أنه لفهم المؤسسات والظواهر الثقافية الحالية ينبغي الرجوع إلى تاريخها، إلى أشكالها البدائية. وبما أن المجتمعات الغربية قد بلغت حدا كبيرا من التطور بشكل يتعذر معه معاينة مجموعة من السلوكات والظواهر، فإنه ينبغي الذهاب إلى المجتمعات التي

[1] روبرت لوي, تاريخ الإثنولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية، ترجمة: نظير جاهل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992, ص125

لازالت توجد في أطوار بدائية من التقدم، ثم ملاحظة الظواهر نفسها المراد بحثها وهي لم تبارح أشكالها البدائية، أو وهي لازالت على شكل «بقايا»[1]*

وضمن هذا الإطار تقع معظم المادة الإخبارية التي يعتمدها الأستاذ بحراوي في كتابه الحالي: فالخط المتحكم فيها يمكن اختزاله على النحو التالي: عندما تطورت عبادة الطبيعة، ومجموعة من الممارسات الشعائرية يمتزج فيها العربدة، والمقدس، والاحتفال، الخ. صارت مسرحا. وإذا كانت هذه الطقوس الاحتفالية قد انقرضت في المجتمعات الغربية، فإنه يمكن العثور عليها ومعاينتها من جديد على شكل «بقايا» عند الشعوب التي لازالت في طور متخلف من التطور. [2]

2- مفهوم مصطلح ما قبل المسرح :

- يمدنا حسن المنيعي بثلاثة مصادر لمفهوم مصطلح «ما قبل المسرح»، هي على التوالي:

1- معجم المسرح «لباتريس بافيس: يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الطقوس الاحتفالية كالرقص، والغناء، والمرح، والتعبد، والعربدة، والصرع. وهي تنطوي على عناصر ما قبل مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري»[3]

2- كتاب «المسرح والفودو(Théâtre et Vaudou) » للناقد المسرحي الفرنسي فرانك فوشيه: الطقوس الاحتفالية التي اتخذت شكل فرجة في الحضارات القديمة كالحضارة المصرية مثلا، وبالتالي تندرج

[1] ينظر : حسن المنيعي، «تقديم» كتاب حسن بحراوي، المسرح المغربي. دراسة في الأصول، ص 7

* البقايا أو المخلفات(survivances) : « عنصر من ثقافة يعتبر بمثابة شاهد على حالة أقدم للثقافة، أو بمثابة أثر لاتصالات تاريخية بين مجتمعات مختلفة..» يمكن الرجوع، على سبيل المثال، إلى:

- Michel Panoff et Michel Perrin, Dictionnaire de l'ethnologie, Paris, Payot, 1973

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 7

[3] ينظر: المرجع السابق ،ص 8

ضمن ما يمكن تسميته بما قبل المسرح، وهو «المسرح الذي يتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصور والرموز »[1]

3- كتاب «المسرح وضعفه (Le théâtre et son double) » للكاتب والمسرحي الفرنسي الشهير أنطونان أرطو: بإمكان شكل ما قبل المسرح أن يكون: «تظاهرة شعبية تؤسس فضاء فيزيقيا يفرض علينا أن نملأه ونؤثثه بكلمات وحركات بحيث نجعله يعيش من ذاته وبطريقة سحرية».[2]

و يتضح من هذه التعريفات أن «ما قبل المسرح» مصطلح يطلق على مجموعة من الممارسات الثقافية والطقوس التي تتوفر فيها عناصر الفرجة، واللعب والمرح، الخ. هذه الأشكال قد تكون قدسية أو دنيوية، كما أنها تتضمن مجموعة من مكونات الفن المسرحي الذي يشكل المسرح الغربي المرجع في تعريفه.

ومن حيث الزمن يمكن لهذه الطقوس نفسها أن تكون:

1- إما سابقة لظهور المسرح كما هو الشأن بالنسبة لطقوس باخوس في الإغريق، ونبات السوما في الهند[3]، وطقس الجنس المقدس الذي كان يتم بين الإله دوموزي [تموز] وإنانا [عشتار] ممثلين في ملك سومر وكاهنة عليا تمثل إنانا[4] واحتفالات البكارة عند الفينيقيين والإسرائيليين والإغريق[5]، وطقوس العهارة المقدسة التي كان يواكبها ضرب للأجساد بالسكاكين في سوريا القديمة 2 الخ، والاحتفال السنوي الذي كان يخلد في فصل الربيع طيلة 15 يوما في الساحة الخضراء بمدينة تونس إلى حدود القرن 17م.[6]، وبعض الطقوس الموسمية الشائعة في اليابان التي تعيد حركة «إزاناجي وإزانامي»، وهما زوجُ إلهي خالق في الكوزموغونيا *اليابانية، حيث يمر «العجوز والعجوزة»، شخصان مقنَّعان تعتبر إيماءاتهما الفاحشة أحد العناصر الواجبة في أغلب الاحتفالات الموسمية القروية، يمران في العديد من الأمكنة لإعادة إنتاج حركة

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص ن

[2] ينظر :المرجع نفسه، ص ن

3 ينظر: ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة، زكي نجيب محمود، بيروت – تونس، دار الجيل، 1986، ج. 3، مج 1،ص 31

4 ينظر: إينانا ودوموزي. طقوس الجنس المقدس عند السومريين، ترجمة: نهاد خياطة، طرابلس–بيروت، مكتبة السائح– مختارات، 1987، ص 111.

[5] Jacques, Mariceau, Histoire des rites sexuels, Paris, Robert Laffont, 1971, p 31.

[6] قصة الحضارة، المرجع السابق ،ج2، ص 318.

أول زوج في الكون وتدعيمها، وهي حركة ضمنت محاكاتُها دائما الخصوبة والرخاء للبشر والحيوانات والنباتات[1].

2- أو تكون مزامنة لوجود المسرح بمعناه الدقيق، لكنها تمارس بعفوية وخارج أي تقيد بقواعد هذا الفن وهذا ما سنحاول إثباته ومناقشته من خلال هذه الدراسة. وذلك بمحاولة الإجابة على الأسئلة التالية :

هل فعلا كانت هذه المصادر الثلاث – حسب ما أورده د/ حسن لمنيعي - الرحم الذي انطلق منه شكل المسرح الحالي ؟وهل فعلا تعتبر الطقوس منطلقات جنينية انطلق منها المسرح وتبلور؟ أم أنه هناك أشكال فرجوية أخرى كانت إرهاصات أولى لبداياته الحقيقية ؟ كل هذه الأسئلة وغيرها سوف نحاول الإجابة عليها من خلال ما سيتم عرضه في هذه الدراسة .

[1] Abdelhamid & Dalinda Larguèche, Marginales en terre d'Islam, Tunis, Cérès Productions, 1992, p. 24-25.

الفصـــل الأول

ماهية المسرح الطقسي

- مفهوم المسرح الطقســي

- بدايات المسرح الطقسي ورحلته الانثروبولوجية

- تقنيات المسرح الطقسي

1- ماهية المسرح الطقسي :

أ- مفهوم المسرح الطقسي:

*** المسرح الطقسي :**

هو نوع مسرحي لا يعتمد اعتمادا أساسيا في بنائه علي الشخصية، أو الحبكة، بل علي تصدير المناخ الخاص بالطقس الذي تسبح به جميع العناصر المسرحية، المكونة للشكل المسرحي. فالطقس بهذا النوع، يأتي في المرتبة الأولي كما أنه دائما ما يكون المحصلة النهائية التي يحصل عليها المشاهد في نهاية العرض المقدم، و يعتمد كذلك في كثير من الأحيان على مشاركة المشاهد لما يراه أمامه من حدث ، و بهذا يحقق مفهوم الطقس من وجود عابد يقوم بالطقس بنفسه.[1]

وهو الذي «يقدم في المناسبات الدينية كجزء من الطقوس الخاصة » أي أنها تجمع بين التمثيل وتجسيد لحدث ما، وبين الطقس الديني المؤدي في هذه المناسبة الدينية كعادتها وهذا العنصر لا نجده في الدراما الدينية.[2]وعلى الرغم من خصوصيته يبقى الطقس على علاقة ما بالمسرح وبأشكال الفرجة كسيرورة وكبنية.

وسوف نذكر اهم اوجه التشابه بين الطقس والمسرح فيما يلي :

1- الطقس والمسرح يخلقان حالة قطع مع ما هو في الحياة اليومية ، فالمقدس واللعبي يلتقيان في كونهما يشغلان اتجاه الحياة اليومية موقعا مختلفا على صعيد الزمان والمكان.

2- في الطقس والمسرح هناك عزل لفضاء ما عن فضاء الحياة اليومية (فضاء الطقس / فضاء الحياة اليومية). ويبرر ذلك بكون المسرح ولد دائما داخل المعبد، وحتى عندما استقل عنه ظل يحتفظ بالسمة الأصلية للمكان وهي وجود حيزين مختلفين ومتقابلين هما حيز اللعب وحيز الفرجة.

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 232.

[2] إبراهيم حمادة، المرجع نفسه، ص 125.

لذلك فشكل المسرح معماريا يذكر نوعا ما بشكل المعبد في الاحتفال الطقسي. ورغم التداخل الذي قد يحصل بين مشارك ومؤد، يظل هناك فصل بين فضاء القائمين على الطقس وفضاء المشاركين فيه .وكل من هذين الفضائيان مغلق على نفسه كما في المسرح لان القاعدة الأساسية في الطقس، كما في المسرح، هي قاعدة الفصل البنيوي ما بين المشاهد والمشاهد، وما بين المشارك والمؤدي.[1]

3- على مستوى حيز الأداء أو اللعب في الطقس وفي المسرح، هناك دائما إمكانية تحويل هذا الحيز إلى فضاء محاكاة أو استحضار. فالطقس قد يحتوي في احد أجزائه على حكاية أو خرافة تروى وتؤدى، وفي ذلك استحضار وتكرار. بمعنى أخر يخلق المسرح والطقس زمنا مختلفا عن الزمن المعاش.

4- العرض المسرحي يقوم على أعراف مسبقة وكذلك الحال بالنسبة للظاهرة الطقسية ومعرفة الرامز أو العرف شرط أساسي للمشاركة وإلا تحولت هذه المشاركة إلى فرجة فقط. ومن جانب أخر فان وجود العرف والعلية والطابع الجماعي للممارسة يدخل حالة المسرحة على الطقس وعلى المسرح، إذ تكفي الرغبة بالخروج بالموقف العقائدي أو الديني إلى العلن وتحميله شكلا محددا لكي يتحول الطقس إلى مجموعة أعراف ومراسيم، وليكون هناك مسرحة، حتى لو رفضت هذه المسرحة دينيا واعتبرت نوعا من الخداع المرفوض. وغالبا ما يتأتى الانفعال الذي يولده العرض أو الطقس عن طابع الفرجة الجماعية الذي تخلقه هذه المسرحة. فالمتفرج أو المشارك ينفعل أو الطقس عن طابع الفرجة الجماعية الذي تخلقه هذه المسرحة. فالمتفرج أو المشارك ينفعل أو ينسجم حتى لو عرف أن ما يراه أو يشارك به هذا هو عرض أو إعادة عرض لحقيقة ما وليس الحقيقة نفسها. ذلك أن كل الإشكال الاحتفالية تتطلب مسرحة أو برمجة درامية مسبقة. في بعض الأحيان تصبح هذه الأعراف والقواعد في الطقس مبررا لوجود الاحتفال وحامله للمعنى فيه لأنها هي التي تعطي للاحتفال طابعه القدسي على مستوى الشكل على الأقل بالمقابل، فإن المسرح يأخذ طابعا احتفاليا عندما يطغى تنفيذ مسار معين فيه على عناصر العرض الأخرى.

[1] ينظر: ماري الياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 251

فعلى الرغم من.إن مسرحية «الملك يموت» للروماني يوجين يونسكوا ليست مسرحة طقسية ، إلا أنها تشكل مثالا واضحا على حالة يطغى فيها تنفيذ برنامج الاحتفال « احتفال الموت » على المضمون (الموت وما يطرحه من خوف وتساؤلات).

5- على مستوى الأداء يحتاج المؤدي في الطقس إلى عملية تدريب لتحقيق نوع من الانسجام مع سيرورة الاحتفال. وهذا التدريب يتطلب أحيانا سيطرة على الجسد ومعرفة به (المشي على الجمر في الطقوس الهندية، التطهير في ضرب الرأس في عاشوراء الخ.) وكذلك في المسرح حيث يحتاج الممثل إلى خبرة وملكة نفسية وجسدية تسمح له بتنظيم.

6- والغاية الأساسية من العملية المسرحية ومن الطقس هي خلق حالة من التواصل بغض النظر عن نوعية هذا التواصل، ولكي يتم هذا التواصل لا بد من معرفة قواعد اللعبة.[1]

ب- بدايات المسرح الطقسي ورحلته الانثروبولوجية:

إن السؤال الذي يمكن طرحه في صدد تحديد نشأة المسرح الأولى يكاد يكون اليوم شبه مستحيل، لأنه من غير الممكن أن نجعل بداية المسرح تنحصر بمسالة العثور على نص أو مخطوط مثلما حصل في واقع الحال عندما عزا أغلب كتاب و المؤرخين الطفولة الأولى للمسرح إلى الإغريق معتمدين في ذلك على أقدم نص مسرحي عثر عليه في حوالي سنة 490 ق.م[2].

والسؤال الملح هو: هل يحق لنا نحن كباحثين أن نعتبر الإغريق هم أول من عرف ظاهرة المسرح ونغض الطرف عن جميع التعريفات والشروحات المقدمة من قبل المختصين بالمسرح والتي تكاد أن تكون بمجملها عاجزة تقريبا أو غير قاطعة وأحيانا غامضة مبهمة ؟ ثم هل يحق لنا أن ننكر على الشعوب التي أحرزت تقدما حضاريا أكثر من غيرها أم نتعامل معه على أساس أنه ظاهرة جمالية، فلسفية، اجتماعية

[1] ينظر :المصدر السابق ، ص ن.

[2] ينظر: صالح سيك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص 35.

أخلاقية وإنسانية بدائية ولدت ونشأت وتطورت مع الإنسان بصرف النظر عن زمانه ومكانه ومدى التطور الذي أحرزه على الإنسان الآخر الذي سبقه أو أتى من بعده .

إن الإجابة على هذا النوع من الأسئلة تعود بنا بالتأكيد إلى الماضي البعيد مثلما تدعونا للبحث عن وفي وحول الظاهرة المسرحية الرسمية وغير الرسمية والمقصود هنا بالرسمية، الفترة والتاريخ الذي مثلت فيه أقدم مسرحية (الضارعات) لاسخيلوس في حوالي سنة 490 ق.م. أمام الجمهور الاثيني. وسوف نبدأ أجابتنا على جميع الإشكاليات المطروحة أعلاه بأسئلة تحمل إجاباتها معها بشكل ضمني نبدأها:

من يستطيع أن يؤكد لنا بشكل قطعي وحازم على أن، الاحتفال أو التسلية المسرحية لم يكن لها وجود أو أثر قبل هذا التاريخ المذكور، وان اسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليوناني مثل سوفكليس ويوريبيدس لم يكونوا مدينين في موضوعاتهم وأشكالها المسرحية إلى رجال الدين الذين كانوا يقومون بأداء طقوسهم الدينية وفقا لتقاليد مسرحية عندما كان الكاهن يتولى كتابة النص، والإخراج وتوزيع الأدوار كما كان يقوم أيضا بأداء الأدوار الرئيسية بنفسه بالإضافة إلى أن كتاب اليونان القدامى لم يخترعوا المأساة اختراعا وإنما توارثوها عن تقاليد وعادات كانت سائدة نمت وترعرعت شيئا فشيئا حتى أثمرت المسرح الذي نعرفه اليوم[1]، وذلك لأن ازدهار الدراما لدى الإغريق لا يعني أن نشأتها الأولى كانت إغريقية، لأن المسرح وفقا للكثير من الآراء الغربية والعربية، قد وجد في الحضارات القديمة التي سبقت الحضارة الإغريقية، ولكن بأشكال مغايرة أقل تطورا وأكثر بساطة، وأنه من المستبعد جدا أن تكون الإنسانية بكل اتساعها وتعدد ميادينها الثقافية كانت عاجزة عن اكتشاف الظاهرة المسرحية، وأن البشرية قد عاشت بدون مسرح حتى جاء القرن الخامس قبل الميلاد الذي عرف فيه الإغريق ما لم تتعرف عليه باقي الشعوب خلال آلاف السن.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 46.

إن الإنسان البدائي مثلما يروي وولتر تيري في كتابه « الرقص في أمريكا»: «استطاع الإنسان بغريزته أن يتوصل إلى الرقص وذلك بدوافع عديدة منها إفراغ شحنة الطاقة وتجسيد بطولته والاحتفال بالقنص، وكذلك الرقصات البدائية للإنسان الأول كانت تتضمن حيوية الرقص دون أن يكون لها طابع الفن»[1]

لهذا نجد اختلاطا في العناصر والمفردات داخل طقوس الشعوب البدائية التي كانت تضم إلى جانب المحتوى الدرامي الموسيقي للمشهد الاحتفالية فنون أخرى كالرقص الذي يعتبر وسيلة إيضاحية في تحقيق التفاهم بعدها أصبح الإنسان مشروطا بحياة الجماعة، وهذا في الحقيقة ما يفسر تنوعه. فهناك الرقص النابع من الغريزة، والرقص المتأسس على فكرة، والرقص الذي يريد التعبير عن فكرة يود إيصالها، إضافة إلى ذلك وجود الفن التشكيلي المتمثل في الأقنعة المنحوتة على الخشب. لقد كانت تحتوي أغلب الطقوس على أبعاد شعائرية احتفالية ذات وظائف سحرية واجتماعية تحمل دلالات ورموزا تترجم عادات وتقاليد هذه الرهوط والجماعات في خروجها إلى الحرب، دعواتها في استنزال المطر، الانتصار والابتهاج.

وفي ضوء ذلك يذكر شلدون تشيني، في كتابه الموسوم «تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام» «إن أحد الأشخاص البدائيين إذا رقص لطوطمه أو أبتهج بمعركة كسبها، وكان صادرا في رقصه عن مجرد الغريزة، لم يكن رقصه ذلك من الرقص المسرحي في شيء ولكنه إذا رقص معبرا برقصه عن انتصاره في المعركة، مبينا لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصميمية»[2]

إن قرب هذه الفعالية من المسرحية الصميمية يعود في الحقيقة إلى قربها من التعريف الذي يقدمه «أرسطو» في كتابه « فن الشعر» لفنون التقليد الثلاثة: الملحمة، المأساة والرواية الهزلية. إن هذه الفنون الثلاثة لا تقدم شخصياتها إلا في حالة الفعل مثلما لو أنها تعمل ومن هنا نشأت الدراما وذلك لأنها تقلد شخصيات تعمل ولكنه تقليد بالمعنى المجازي للكلمة (المأساة لا تقلد الناس بل تقلد الفعل والحياة).

[1] وولتر، تيري : الرقص في أمريكا.ترجمة أورخان ميسر، بيروت، دار اليقظة العربية، ص 17

[2] شادون تشيني تاريخ المسرح ثلاثة آلاف عام، ترجمة دريني خشبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة, 1962, ص 11

بالإضافة إلى أن مكان إقامة التسلية يتحول بفعل مشاركة أفراد القبيلة وانسجامها مع الحدث المروي إلى مكان ذي جاذبية خاصة يفصل ما بين المقدس وغير المقدس ما بين المواقف التي تنتجها الحياة والمواقف التي تخلقها التسلية، وذلك أن اجتماع الناس في مكان عرض منظم يصنع المعجزة أو يؤلف العملية السحرية لأن المؤدي من أفراد القبيلة يقدم لهذه المجاميع الأشكال التي ستؤولها وفقا للتجربة الخاصة المعاشة لكل فرد منهم.[1]

وعلى هذا الأساس يمكننا القول إن المسرح في أبسط أشكاله اعتمد على الدراما الإنسانية الناجمة عن مواجهة الإنسان البدائي لقوى الطبيعة التي لم يكن يفهمها في بداية الأمر وأن ظروف الحياة الشاقة التي عاشها قد جعلته يتحد ويتعاون مع أفراد قبيلته من أجل الحصول على موارد مشتركة للغذاء، وللدفاع عن النفس. ولذا صنفت القبائل حسب أسلوبها في إنتاج الطعام باعتباره القاسم المشترك في الصراع من اجل البقاء، وبذلك أصبح لكل قبيلة تقاليدها وشعائرها الدينية وممارساتها الطقسية التي تضمنت بعض الملامح والعناصر المسرحية المتفردة.

يصف السير جيمس فريزير، في كتابه «الغصن الذهبي» مخاض امرأة من قبائل في يورنيو قائلا: (حين يأتي المرأة المخاض تستدعي أحد السحرة لمساعدتها على الوضع وهذه عملية مقبولة عقلا إلا أنه في الوقت ذاته يقف ساحرا آخر 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 حرمات الطفل الحقيقي حتى الولادة)[2].

[1] ينظر: المرجع السابق, ص ن

[2] السيرجيمس فريز، الغصن الذهبي القاهرة الهيئة المصرية للتأليف والنشر, 1971، ص 114 .

وهكذا تنتقل الرموز والدلالات من الكاهن إلى الشعب الذي بدوره يحيل إشاراته ودعواته إلى حقيقة من خلال مقابلته إياها بالتصديق والتشجيع. يقول "انتوان آرتو" في هذا الصدد: «إن جمهور المسرح يعيد خلق القبيلة البدائية هذه وأن جمهور المتفرجين يبادل الإشارات التي تقدم إليه بالمعنى أو الدلالة والتصديق اللذين يسقطهما باتجاه الجموع الأخرى، أن دوره يقوم على إطالة وإتمام الإيحاء المقترح عليه من قبل مجموعة الأشخاص القابعين في الحيز المسرحي»[1].

ومهما يكن من أمر، فإن محاكاة أشكال الحيوانات بغية القنص أو النزوع للتسلية والتقليد في تكريس السحر وممارسة الرقص الإيمائي في تصوير الطوطم والقيام بطقوس الصلوات والأدعية وتقديم القرابين بكيفية العرض الديني سواء أكان ذلك فعالية طقوسية أو نزعة غريزية فإنها في النهاية تقربنا من فن المسرح بمنحها إيانا شكلا أوليا لمظاهر شبه مسرحية. مضافا إلى ذلك أن التطور الأداواتي الذي رافق مسيرة العمل لدى الإنسان البدائي دفعه لأن يخلق وسائل وطرقا اتصالية تتماشى مع طبيعة وظرف العمل الجماعي الجديد، ولهذا لم يتوقف الإنسان البدائي عند الإيماءة والإشارة وتصوير الشيء بالحركة وإنما راح يبحث عن وسائل ومقومات أخرى تمد وتوسع حجم جسور التفاهم بينه والآخرين، فاكتشفت اللغة المتطورة من وعلى تلك الإيماءات والحركات التشبيهية الصامتة، وبما أن الضرورة أم الاختراع، فقد استطاعت هذه الجماعات المتآزرة والمتلاحمة روحيا ومعنويا أثناء ساعات العمل أن تؤلف وتنشد الأغاني احتفالا بالعمل وضرورته في استمرار الحياة[2].

وبهذه الكيفية انطلقت الأغاني الجماعية وتكونت بانصهار مشاعر الفرد في مشاعر القبيلة التي لم تكن آنذاك مجتمعا كبيرا بحصر المعنى، وهذا ما جعل اليوميات الحياتية للأفراد تتشابه بحكم الظرف الواحد

[1] انتوان ارتو, المسرح و قرينه تأليف: ، ترجمة : د/ سامية أسعد، دار النهضة العربية، 1973، ص 51

[2] أنظر: المرجع السابق ،ص 52.

المحيط بهم. ويعتبر هذا التشابه واحدا من العوامل التي ساعدت على تضاؤل الشعور بالاستقلالية وتفوق وطغيان الشعور الجماعي الذي جعل من الأغنية الجماعية أكثر انتشارا ورواجا بين تلك المجتمعات[1].

ولقد كان يرافق هذه الأغاني التي يؤديها أفراد القبيلة رقصات وحركات تترجم في شكلها ومضمونها معاني الكلمات المستعملة في الأغنية مثلما تحاكي الواقع الحياتي وفق تصورات اختلط فيها الأمل بالخوف والجنوح بالخيال وكانت الأغنية البدائية مثلما يقول س. م. يورا تحتوي « على كلمات فيها فن حقيقي ونغم وشاعرية تختلف جدا عن الكلمات التي يستعملها الفرد في حياته اليومية وممارساته الكلامية الاعتيادية ورغم أن تلك الكلمات المنغمة ليست راقية جدا في تكوينها اللغوي إلا أنها صالحة تماما للتعبير عن المحيط الذي يعيش فيه الرجل البدائي»[2].

إن هذه الكلمات غير الراقية والنغم المصحوب بالرقص وشتى صنوف المحاكاة الحياتية الدنيوية والدينية بكيفيات مختلفة تعتبر بالنسبة للشعوب البدائية بمثابة دراما، ذات مشاهد تمثيلية واقعية وأن الغناء كما يذهب بعض الكتاب والباحثين، أن أصل الشعر في جميع الآداب القديمة وخصوصا السامية كان منها. فالشعر بموجب «طه باقر» يعني، تقريبا الغناء والنشيد مثل «شيرو» البابلية و«شير» العبرية و«شور» الآرامية وكانت هذه الكلمات الثلاث قد فقدت حرف العين المتوسط الذي لو افترضنا وجوده لأصبحت الكلمات وفقا لتسلسلها: شيرو,شعيرو وشير, شعير وشورشعور، بالضافة إلى أن المصطلح العبراني «شيرهشيريم» الذي يعني نشيد الإنشاد المنسوب إلى سليمان في التوراة.[3]

إذن فهو فن لا يمكن أن يكون وليد اللحظة أو اليوم أو الليلة، وإنما تكون في البداية من نواة صغيرة نمت وتفرعت عند الشعوب البدائية وتغيرت ملامحها وأصولها على مر الأيام والسنين بعدما انتقل الإنسان البدائي إلى عصر الحضارات، حيث المدنية والقانون والعلوم والفن والأدب والمعمار.

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[1] س. م يورا، التكوين والأداء في الأغنية البدائية ترجمة عصام المحاويلي، مجلة التراث الشعبي، (بغداد), وزارة الثقافة والفنون 1977)، العدد 12

[3] طه باقر، ملحمة جلجامش , منشورات وزارة الإعلام _الجمهورية العراقية, 1975,ص 106

فالفن في جوهره نتاج حضاري معقد تصنعه الشعوب بتجاربها وبمعايشتها لشتى العناصر والظروف التي تتداخل فيما بينها لكي تعطي للظواهر مدلولاتها. وإذا كان البعض يعتبر المسرح اليوناني هو الأكثر انتشارا، وهو الأكثر مصداقية ورسمية من غيره، فلا بد لنا أن نسجل في الوقت نفسه، أن لكل مجتمع أو حضارة قديمة مسرحها وظواهرها التي تتميز عن غيرهاكما سيتم الاشارة اليه في الفصل الثاني [1].

ج- تقنيات المسرح الطقسي:

1- المسرح الطقسي وتقنياته :

تطور المسرح الطقسي انطلاقا من مسرح الكنيسة ليأخذ منحنى أخر، رغم احتفاظه بملامح الطقس و هذا ما فعله « أنطوان ارتو» بمسرحه مسرح القسوة و قد استقي هذا النوع من طقوس جزيرة بالي، تتلخص فلسفة ارتو أن المدنية كانت السبب الرئيسي في تدمير الطاقة الروحية للإنسان، فابتعد عن العاطفة الخالصة النقية و يري ارتو أن إنسانية الإنسان لن تتحقق إلا بإطلاق العنان لرغباته الفطرية و عواطفه البدائية الخشنة مثل الخوف و الحب و الحنين و الشهوات، و علي الإنسان الذي يريد استعاده ذاته أن يتخلص من حصار المدنية الخانق،و وجد ارتو في المسرح الاحتفالي الطقسي القديم ملجأ له، فيري أنها الوسيلة الوحيدة التي يمكن للإنسان أن يسترد من خلالها فطرته، و التي قهر بها الإنسان القديم مخاوفه و تعرف على عالمه، حيث ترجم من خلال هذه الطقوس مفاهيم كالموت و الحياة، و الحب و الكراهية، و الخوف و الجنس، و حولها لطاقات روحية و حركية مفعمة بالحس الصوفي و الطاقة الشاعرية و كانت تحمل معها تأثيرات هائلة علي المشاهد و لا يمكن للكلمة المنطوقة أن تأتي بنفس التأثير، لهذا رأي ارتو أن تقليص الكلمة و إطلاق العنان للحركة و التعبير هو الأصل في التجربة المسرحية و بهذا اختلفت عن التجربة الأدبية المكتوبة.[2]

[1] ينظر: الأرادين نكول، المرجع نفسه، ص 12.

[2] محمود أبو دومة ،تحولات المشهد المسرحي " الممثل و المخرج," ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص 50

و يقول ارتو عن مسرحه هذا: مسرح طقسي يوجد في العرض الذي يشبه عرض مسرح بالي شيء يلغي اللهو. ذلك الجانب المصطنع اللامجدي للأداء –أداء ليلة واحدة– الذي يتميز به مسرحنا نحن. فهو يقطع ما يخرجه من قلب المادة، من قلب الحياة، من قلب الواقع، و يوجد فيما يخرجه شيئا من الاحتفال الديني، بمعني أنه يستأصل من ذهن الناظر إليه كل فكرة عن التصنع، و محاكاة الواقع محاكاة تافهة. له الحركات الإيمائية الكثيرة التي تشهدها هدف مباشر تسعى إليه بوسائل فعالة يمكن اختيار فاعليتها توا. و الأفكار التي تهدف إليها، و الحالات الذهنية التي تعمل علي خلقها . و الحلول الصوفية التي تقترحها، تثار، و يتم الوصول إليها بلا تأخير أو مراوغة. و يبدو كل هذا كأنه تعزيم يجعل شياطيننا تتوافد مسرح طقسي.[1]

من أهم الدوافع التي دفعت المخرجين للاهتمام و العودة مرة أخري للطقوس كمصدر للإبداع الفني، هو الحرب العالمية الأولي و الثانية و ما أثمرته من دمار و هلاك للإنسانية ، فبعد الغرق بالكلمة كما حدث بالكلاسيكية ، عاد مرة أخري المبدعون للمصدر الإنساني الأول و هو الطقس ، فنجد جروتوفسكي الذي أسس مسرحا خاصة أصبح بعد ذلك معملا مسرحيا، و ذلك عام 1959 و حاول من خلاله البحث عن طريقة جديدة للتعبير، بحيث يختلف بفلسفته و أسلوبه عن الأساليب المسرحية السائدة، و بعد سنوات من العمل، استطاع أن يبلور معارفه و أفكاره و محاولاته في أسلوب جديد أسماه المسرح الفقير[2]. و الذي اعتمد به علي تأصيل علاقة الطقس بين الممثل و المتفرج كعنصر أساسي في أسلوبه الإخراجي ،لهذا تناول أساطير و حولها لأعمال مسرحية، و كان الهدف هو استخدام الأسطورة و الرمز للتعبير عن اللاوعي الجمعي، الذي يربط بين البشر و يحفظ لهم وحدة مشاعرهم الوجدانية، و من هنا يدرك الإنسان حقيقة وجوده الروحي الخالص، و يستخدم جروتوفسكي التعبير الجسدي العنيف و العاطفة الجياشة، من خلال حالة طقسية من شأنها أيضا أن تنتج طاقة تسمي« وحدة الفعل»

[1] أنطونين آرتو، المسرح و قرينه، ، ، ص 51.

[2] تحولات المشهد المسرحي" الممثل و المخرج "، ص 80.

و هي الطاقة التي توحد بين الروح و الجسد و تناهض التناقض القائم بينهما مما يشعر المتفرج بنوع من الارتياح الروحي و الجسدي، و هي فكرة استقاها جروتوفسكي من الفلسفة الهندية و الصينية القديمة.[1]

وعليه فلأي شكل مسرحي ملامحه و تقنياته التي يعتمد عليها للتواصل مع الجمهور و هو الهدف الأهم، لهذا سنجد مثل هذه التقنيات في المسرح الطقسي و لكنها محققة بشكل مختلف عن المسرح التقليدي وفي هذا الصدد أورد أنطوان ارتو قائلا : "هو مسرح يكسر لغة الكلمات ليمسك بالحياة, فالمسرح لابد أن يعتمد على جميع اللغات : الحركات, الأصوات, الصرخات، النار ..."[2]

ومن بين هذه التقنيات :

1- اللغة:

لا تستخدم اللغة في إطارها الطبيعي بهذا المسرح بل هي مقننة نظرا لإفساح المجال لعناصر أخرى، و لكن هذا لا ينفي أهميتها البالغة، و في أغلب الأحيان هي كلمة لا تخضع للتحليل المنطقي، أكثر ما تخضع لمدي التأثير على المستمع لها و المشاهد للعرض، فهي كلمة مقدسة[3].

إلى جانب أنها ليست حكرا علي الممثلين فقط و إنما يمكن للجمهور المشاركة، فهناك هدف مشترك و هو البحث عن الحقيقة من خلال الكلمة و الإيقاع و الصورة و اللون و كافة التقنيات القادرة علي تحويل القول إلى فعل و لإيقاظ وعي المتلقي من خلال هذه المهارة الفائقة -من الناحية الفنية- التي تجعل الفنان الطقسي معبرا بأي من الجماعة عن كل ما يجيش في الصدور[4].

[1] تحولات المشهد المسرحي ،المرجع السابق, ص 83.
[2] المسرح و قرينه, مرجع سابق، ص 17
[3] المرجع نفسه ص 19
[4] المرجع نفسه,ص 83

لقد رأي أرتو بأن الكلمة حري بها أن تكون لصيقة فنون أخري، لأنها من منظور درامي جانب ستثقل كاهل العمل المسرحي، و قد تغيب أشياء كثيرة، بل إنها تسهم أحيانا في التعتيم علي المعني الحقيقي لما يرد في الإبداع المسرحي، لأنها تنوء بحمل المعني فلا تقوي علي حمله و إبرازه، و من ثمة تغيب الجوهر الحقيقي الذي يسعي المبدع إلى إيصاله إلى المتفرج، أو رفع المتفرج إلي مستواه ليعيش تلك الحالة الشعورية و الوجدانية السامية التي يرغب المبدع المسرحي في الوصول إليها. و تحقيق هذه الحالة لا يكون إلا بتضافر مجموعة من العناصر، من شأنها أن تحقق نقلة نوعية في المسرح المعاصر باتحادها في تقديم هذه الرؤية، و هذا ما سعي أرتو جاهدا لتحقيقه معبرا عن ذلك بقوله:

«إنني ازعم أن للحواس شعرا، كما أن اللغة شعرا، هذه اللغة الحسية الفيزيقية التي أعنيها هي حقا لغة مسرحية بقدر ما تستطيع أن تعبر عن أفكار لا تطالها اللغة المنطوقة ... و كل شعور صادق هو في حقيقته غير قابل للترجمة .. و التعبير عنه خيانة له .. و بهذا فكل صورة أو استعارة أو تكوين يسدل القناع علي ما يمكن أن يسفر عنه لهو أغنى بالدلالة الروحية من وضوح الكلمات و قدرتها علي التحليل»[1]

2- الرمز:

يعد الرمز أحد أهم المكونات للعمل المسرحي يجعلنا نبلغ أكثر أشكال الخيال ثراء، و بصفته وسيلة معرفة و إيصال فهو عامل أساسي في العلاقة القائمة بين العمل المسرحي و المتلقي و تعدد أشكاله يعمق و يثري و يوجه أو يوضح التفسير. و يلجأ المسرح الطقسي لاستخدام الرمز ليعطي قوة دافعة للفكر تحثه علي الابتكار و الإبداع بلا قيود . تكمن قوة الرمز في أنه ينطلق من فكرة عامة يأتي كل فرد بتفسير مغاير، وفقا لمفهومه الخاص و قد يصل بتفسيره إلي أبعد مدي ممكن، و هكذا تصبح لغة الركع لغة شاملة و عالمية تتخطي حدود المحلية و هي إحدى السمات الرئيسية لكل ما هو ذو طابع تقليدي

[1] د/عبير منصور إبراهيم حجازي, رسالة دكتوراه " أرتو و مسرح القسوة, ،كلية آداب جامعة حلوان ، قسم " علوم المسرح " ، عام 2009, ص 5

مما يجعلها تسمو علي كل ما هو إنساني أو دنيوي و الرمزية يبدو كأحد أشكال الفكر المبتدعة و إن كان حدسيا مما يكسبه القدرة علي أن تكون نقطة لانطلاق و ارتكاز ما هو مدرك بالحدس و البديهة.[1]

و في الرمز الذي يمارسه المسرح الطقسي هو أولا الشكل المحسوس لتعاليمه ذات الأصل التلقيني و هي لغة تفوق في عالميتها كافة اللغات العادية التي تتوقف عند حد ما هو مرئي و مألوف . فالرمز هنا يشير إلي وجود حقائق جوهرية تختفي وراء تلك المظاهر التي يتعين علي المتلقي التعرف عليها طوال فترة العرض فكافة عناصر الطقس ما هي إلا مادة تدعو للتأمل و تثير التساؤل ، و هي الغذاء الفكري من خلاله يصل المتفرج إلي قمة الوعي و الإدراك[2].

3- رمزية الأماكن:

كان الفراغ المسرحي في الطقس التقليدي ينقسم إلي مستويين الإلهي السماوي و الإنساني و الأرضي و من هذا التوافق و التناغم الذي يضم القوي العليا و الجموع و منظم الطقس كان ينبع الطقس المؤثر والفعال القادر علي تغيير و تبديل الحال أما المسرح الطقسي الذي أخلي الأرض و السماء ممن يقطنها فإنه يضع المجتمع في قلب الفراغ المنوط إليه التعبير عن مشاكله و محاولة إيجاد الحلول لها.

و لقد احتفظ في بعض العروض بالدائرة الطقوسية التقليدية المشكلة نصفها من الممثلين و النصف الآخر من المتفرجين و هناك دائما في أول العرض ممثل مسئول عن رسم تلك الدائرة ببودرة الخزف و يدور داخلها و هو ينشد الأغاني و هذا الفراغ أيضا منظم بحيث يتسع بالذات للأدوات و الإكسسوارات الطقسية و للشخصيات التي لا يتاح لها التعبير ببلاغة إلا في الأماكن المحددة ذات الدلالة أيضا و الدائرة بشكلها المستدير تشعر كل فرد أنها صنعت خصيصا ليجد ذاته و يستجمع نفسه وسط مجموعة تعمل في آن واحد على البناء و الهدم و إعادة البناء الجماعي، و ينقسم الفراغ إلي عدة أماكن

[1] عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 44

[2] المرجع نفسه، ص ن

مسرحية مستقلة و ليس من بينها أي فراغ خيالي تتصارع داخله قوي غامضة و إنما هي أماكن يتاح مشاهدة كل شيء فيها حيث تظهر التقنيات و يتم تتبع نمو الشر و سقوط الأقنعة و كافة هذه الأماكن معاشه يتحرك داخلها الممثلون للتشبع بالاهتزازات فيموتون و يبعثون.[1]

4- الديكور:

يعتمد الديكور علي عناصر تميل إلي البساطة مما يتيح للمتفرج فرصة التأمل و الخيال و يجعل الممثلين أكثر قدرة علي الاندماج و معايشة المواقف المختلفة دون أن تسبب كثرة الديكورات و تعقيدها في تشتيت تفكير كل منهما و تنتهي كافة العروض الطقسية وسط الجمهور حيث ينتظر الإجابة المرتقبة و حيث يجد كل فرد نفسه في قلب الواقع المراد تغييره. أما عن العناصر المستخدمة في الديكور فهي كثيرا ما يعود استخدامها إلى طقوس الأسلاف المتوارثة جيلا بعد جيل و إن كانت دلالاتها قد اكتسبت معاني جديدة مع احتفاظها بمكانتها في قلوب من توارثها و ما تفرضه من احترام و خشوع على من يعيدون استخدامها.[2]

5- الملابس:

إن ملابس منظمي الطقوس كانت في حد ذاتها تمثل في الطقوس التقليدية عالما دينيا مصغرا و نظما رمزيا متكاملا، و كأنها معابد متنقلة تحتمي بقوة أرواح الأسلاف و بمجرد أن يرتديها منظم الطقس نراه و قد تخطي حدود عالمنا الأرضي لينتمي مباشرة إلي عالم الأرواح و الأسلاف[3].

[1] جيمز رووز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: إنعام نجم جابر، بغداد 2007، ص 40

[2] المرجع السابق, ص ن.

[3] ينظر: ماري إلياس وحنان قصّاب حسن , المعجم المسرحي, ص 241.

كذلك تتحكم الألوان في الدلالات التي تصل للمشاهد أو بمعني أخر المشارك في الفعل، فلكل لون دلالته و معناه التي يفك شفرتها المشاهد طوال العرض الطقسي، و هكذا تصبح الملابس بألوانها لغة و وسيلة شفاء فهي رمز الأعماق و كل خبايا النفس و لكي تتسنى إقامة علاقة معها ينبغي أولا و قبل كل شيء تحرير النفس من كافة الأغلال حتى تستجيب لتلك النداءات الكونية[1].

6- الآلات الموسيقية:

تكتسب الآلات الموسيقية المستخدمة في العروض الطقسية دلالة رمزية قوية، فدورها لا يقتصر علي خلق ديكور موسيقي و إنما الأسمى من ذلك و الأهم هو المعاونة على إيقاظ الوعي تدريجيا و إقامة الحوار بين كافة عناصر الديكور الأخرى.[2]

ترتبط الآلة الموسيقية ارتباطا وثيقا بعازفها و بالشخصية التي تستخدمها كي تعطي المزيد من الثقل للدور الذي تقوم به و لمضاعفة التأثير علي المتلقي-المتفرج- و تسمح الآلة لحاملها بالحركة و التنقل و شغل الفراغ المسرحي كيفما شاء دون أي قيود في الحركة وهي أيضا تعبر صوتها لكل من لا قدرة له على التعبيراته كالجمهور و الموتي و اللاوعي. و تستخدم الآلات الموسيقية لتسمح للكلمة بالتحرر بفضل جهودها المتواصلة ، الآلة تتقمص حالة الصعوبة في التعبير التي تعتري الشخصية في جمل الحوار التي تتفوه بها، لتعطيها دفعة قوية من الحيوية و تيسر عملية التخلص من الكلمة -السم- [3].

[1] ينظر: المرجع نفسه, ص ن.

[2] ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية, ص 41.

[3] ينظر: رسالة دكتوراه « أرتو و مسرح القسوة » د/ عبير منصور، ص 25.

لا يقتصر الأمر علي الآلات الموسيقية فحسب و إنما تستخدم بعض الأدوات و الإكسسوارات الصادرة للأصوات كطلقات الرصاص و السياط و الصفارات، و بهذا فتتحول هذه الأدوات من كونها أدوات في ذاتها إلى دلالة و معني و رمز، فيتم استخلاص كافة الطاقات من هذه الأدوات لتوصيل الرمز المراد فك شفرته.[1]

كذلك هناك بعض العناصر التي تندرج في التكوين الصوتي و تعرف بالمقومات شبه اللسانية، إي التي تصدر عن أصوات بشرية لكنها لا تعد كلمات، و هي « الأصوات المحاكية، الضحك، الصرخة، الصمت ».

أ- الأصوات المحاكية:

و تعتمد على أصوات الصياح التي يطلقها الممثلون و الجمهور بطريقة تلقائية وسط الحوار و هي تؤكد سواء على الموافقة أو الرفض أو الغضب أو الاشمئزاز و غيرها من ردود الأفعال، و تقوم وسائل التعبير هذه علي ثلاثة مبادئ: أولا تسمح للمتلقي بمتابعة الحوار و هو في يقظة تامة وإدراك كل معنى من وراء كلماته و هذا هو المظهر التربوي الداعي للمشاركة في التلقين في المسرح الطقسي الذي يصر على التفهم الكامل لكافة مراحل الحوار و في نفس الوقت يمكن الممثل إلى قمة نضجه الفني في نهاية الطقس دون أن يطلق العنان لمشاعر الشخصية و يظل على وعي و إدراك كامل يؤهله لحث المتلقي على التفكير و التأمل و أخيرا تقوم هذه النوعية من الكلمات على قانون من قوانين التطهير المرتبطة بالطقس يؤدي إلى تطهير نفوس و أجساد المشاركين من كافة الطاقات الآثمة و من الكلمات السامة التي تدمر الإنسان و تصيبه بالتسمم و من هنا تأتي أهمية الصخب و الضجيج في العروض الطقسية بهدف طرد القوي السالبة عن طريق الصدمات العنيفة و ليتسنى بعدها مسام الجلد بالكلمة الطاهرة حتى تبلغ هدفها الأخير إلا و هو المخ لتستقر فيه كفكرة راسخة.[2]

[1] ينظر: المرجع نفسه, ص ن.

[2] ينظر: عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي, ص 58.

ب – الصرخة :

احد وسائل التعبير الأخرى تكمن في الصرخة التي تعد قمة التعبير اللغوي فهي تجرد الخصم و العدو من كافة أسلحته، فهي تعد آخر الأسلحة و هي لا تدل على الخوف و إنما هي العكس من ذلك، تولد طاقة تدعو إلى العمل و الفعل و لذلك يلجأ المسرح الطقسي إلى استخدامها لما لها من قدرة على الخلق و الإبداع، و هي تستخدم في طقوس الحداد ليس بغرض التعبير عن الحزن و إنما لكي تحرر الكلمة الشافية و قد تصبح الصرخة في بعض الطقوس الوسيلة الوحيدة للخلاص و هكذا تتخلل الصرخات عبارات الحوار لتسمح بالمزيد من الإيضاح و التحليل و من مصلحه كل المشاهدين استخدام كافة الطرق و الوسائل التي تتيح التعرف على الحقيقة كاملة و الأسباب الأولية بغرض تحقيق الاستقرار النفسي التام[1].

جـ– الضحك:

تعد الضحكة عنصرا هاما في المسرح الطقسي، و يمكن مع مرور الأيام بدأت تتقلص، و لهذا تظهر بشكل مقنن لكي لا تترك آثارا ظاهرة و إن كان يتم السيطرة عليها في حينه خشية أي تفسير خاطئ للمعني.[2]

و– الصمت:

لتبقي الأسرار مقدسة، كان الصمت في الماضي و الغموض يكتنفان الطقوس التقليدية، فالمعرفة شر كما كان يقال، لذا لزم الجميع الصمت كالكلمة يمكنها أن تعرض المجتمع للخطر. الصمت مثقل بالمعاني و الرموز و الأسرار التي لا تقدر علي تفسيرها إلا الأقلية العالمة ببواطن الأمور أما اليوم فان

[1] ينظر: المرجع نفسه , ص ن.

[2] ينظر: المسرح و قرينه, مرجع سابق، ص 20.

المسرح الطقسي لا يفرق بين فئة خبيرة بشئون الطقس و أخرى جاهلة به بل هو يخاطب الجميع بلغة واحدة.

يتحول الصمت هنا إلي وسيلة فعالة لحسن توزيع الطاقة، و البداية تكون دائما برفض هذا الصمت الذي يطبق علي الصدور و يفوق عن الفعل المغير لواقع الحال المتردي، و هنا يصبح الصمت مرادفا للجبن و الموت، و نري في المسرح الطقسي أن الآلات الموسيقية مثلا كالناي ترافق فترات الصمت حتى يتسنى لذهن المتفرج أن يصفو و يتهيأ للتأمل العيق ليلتقط ملاحظة دقيقة لها أهميتها في سياق العرض فأهم التقنيات التي يرتكز عليها المسرح الطقسي هي الإصرار علي عدم تقديم الإجابة جاهزة و حث المتفرج علي البحث عنها، و الصمت يجعله يصل لهذه المرحلة خاصة عقب مواقف هامة ، ليتشبع بعدها بالمعني كامل و يصل لمغزى و جوهر الرموز. و هناك نوعيات أخري من الصمت تتيح للمتفرج لحظات يتعرف فيها علي خبايا نفسه و مشاعره الدفينة أو تتيح له فرصة إمعان النظر في شكل الديكور و وضع الإكسسوارات . و هكذا يصبح الصمت دافعا لإيقاظ وعي المتفرج و حثه علي المضي قد ما نحو تغيير المجتمع فالأجساد تتجمد في وقفتها علي خشبة المسرح و تشع من حولها نور الوعي و تؤدي إلي تصحيح الفهم و القدرة علي الاستيعاب لدي المتلقي المترقب و هنا يرفض سلبيات الماضي و يتهيأ لبناء المستقبل أي ينفض عنه أجنحة الموت ليسري في عروقه دفء الحياة و يمر بمرحلة النضج و الوعي قبل أن ينتقل إلي العمل و الفعل القادرين علي تغيير هذا المجتمع عقب فترة سبات دامت طويلا.[1]

7- الأناشيد :

تمثل الأناشيد عنصرا هاما من عناصر الطقس يتيح متابعة المواقف الهامة و المعقدة في العرض و كلماتها و أنفاسها مستمدة في معظم الأحيان من التراث و الطقوس التقليدية أو من الأغاني الحديثة و تتميز أناشيد المسرح الطقسي بالدور النقدي الذي تقوم به و الذي يتبع نمو الحدث خطوة بخطوة

[1] ينظر: المرجع السابق, ص ن.

و نلاحظ بصفة عامة أن هذا المسرح لا يدع المتفرج يستمع إلي الأنشودة و يتابعها حتى نهايتها بل تتوقف ما أن تبلغ الغاية منها و يتم التيقن من تأثيرها على نفس المتلقي و قد تصاحب تدخل أحدى الشخصيات في سياق الأحداث مستغلا ما أحدثه هذا الغناء من تأثير قبل أن يزول مفعوله[1].

8- الجسد:

يكتسب الجسد في المسرح الطقسي أهمية توازي تلك التي تمتاز بها الكلمة و إن كان لا يتفوق عليها، فالكلمة بدورها وسيلة تحرر و تواصل و هناك أبحاث عديدة قد عنيت بدراسة العلاقات بين وسائل العلاج الديونيسوسية (ووسيلتها الجسد) و الأبوللية (ووسيلتها الكلمة). و لكن ذلك لا يعني أن المسرح الطقسي و ذلك علي حساب الكلمة و كأن الممثل بالمسرح الطقسي ما هو إلا جسد[2].

يعد الجسد بالمسرح الطقسي مركز الحياة و يتعلم كيف يشعر به مما يتيح التعرف على جسد الآخر و للبيئة المحيطة، و بذلك يصبح الجسد بمثابة الميزان الذي يقود إلى الفعل المتزن الذي يحقق التناغم و التلاقي بين الأناو الآخر و الذي به تتم السيطرة الكاملة علي الحواس ، فالجسد هو تلك النقطة في الفراغ التي تلتقي عند كافة مستويات و أشكال الحياة ، حيث تنصهر كافة التجارب المعاشة و الطقس هنا لدية القدرة علي تحرير طاقة التعبير التي تختزنها الانقباضات العضلية و الكبت النفسي و هو يسمح للجسد و توابعه بأن يتحول من حالة السيادة إلى أداة طيبة مسخرة لخدمة الإنسان.[3]

9- القناع الطقسي:

القناع التقليدي ذو طابع ديني أساسا و إقامة العلاقة معه و الاستحواذ عليه كان بمثابة التواصل إلى جوهر المعرفة فحين يلتمس من القناع إصدار حكم ما لم يكن الأمر يتعلق بإنسان و إنما بروح تحاكم إنسانا كان تابعا لها و قد لعب القناع دورا هاما في تنظيم الهيكل الاجتماعي، فقد كان همزة الوصل بين

[1] ينظر : المرجع السابق, ص ن.

[2] ينظر : انتروبولوجيا الجسد و الحداثة، شاكر عبد الحميد، ص 98.

[3] ينظر: رسالة دكتوراه، ارتو و مسرح القسوة، ص 52 .

العالم الإنساني و الإلهي الذي هو صورته الحية علي الأرض و يعرف في كافه القبائل و الشعوب على أنه ممثل عالم الأسلاف في المجتمع [1]هذا عن القانع قديما، لكنه تطور اليوم و لم يعد النموذج الثابت بل صار قابلا للتغير و التبدل ليخلق كائنا جديدا و مساحات جديدة و آفاقا جديدة و مرتديه، يعطي صورة جديدة للجسد و يترك الشخصية الاجتماعية ليظهر و يبرز كافة جوانب و خبايا النفس و ذلك عن طريق محاولة سير أغوارها و هو لا يطمع في محاولة الوصول إلي مستوي اجتماعي لأعلي و لا يخاطب قوي عليا و إنما هو يجاهد ليجد الوجه الحقيقي للإنسان ذلك الذي لم يعتد رؤيته و يجد الأنا التي توجه كافة أفعالها نحو غاياتها.[2]

إلى جانب أن القناع اليوم يكتسب جسدوا روحا و صوتا إنسانيا، حيث ما إن يرتديه الممثل حتى يفقد قناعه الاجتماعي ليرتدي قناعا آخر أكثر صدقا و إقناعا هو قناع ذاته و أعماقه الدفينة و يبدأ خلق جديد و يتشكل الوجه بتعبيرات جديدة و في اللحظات التي تظهر فيها الحقائق الكبرى يعود القناع ليحتل مكانته فوق وجه الممثل، و يحدث هنا تلاحم بينهما و تعطي كل منهما الآخر و نفحه من روحه و حياته و يخلق القناع المسافة و البعد الكفين بإيقاظ الوعي و كشف الحقيقة و بدلا من أن يصبح وسيلة للكشف و الإظهار.[3]

10- التقنية الإيقاعية :

يعد المسرح الطقسي أساسا أداة إعداد في خدمة الممثل و المتفرج معا، فهدفه هو خلق شعب جديد يستمد طاقته المتجددة من قوة الإيقاع و النفس و الفكر و الجسد و العقل كيان واحد لا يتجزأ و الإيقاع ينبع من الانفعال و يولد بدوره انفعالا جديدا. و يقوم الإيقاع أساسا علي التكرار و التمايل،

[1] Voi: Elie Konigson, Le masque du Démon: phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale, in Le Masque du rite au théâtre, p. 105.

[2] Ibid , p. 106.

[3] Voi: Philippe Ivernel, De Brecht à Brecht: métamorphoses du masque, masques de la métamorphose, in Le Masque du rite au théâtre, p. 16.

و لا يأتي اعتباطا و إنما يستخدم بأوقات معينة حسب الميزان الوقتي، فهو يخضع بطريقه ما للإيقاع البيولوجي، و يقال إن حينما نعجب بشئما فإن تكراره يزيد من إعجابنا به لأنه يتيح للفكر أن ينضج و يتبلور و يصبح دون تأثير ممتد قوي و دائم، فتكرار فكرة ما بإيقاع معين تمنحها قوة تنظيمية أكبر و تميزها عما عداها من أفكار[1].

يصاحب إيقاع الكلمة الطقسية حركات التمايل و التأرجح و هي تقنية طقسية أخرى نجدها في لاوعي الإنسان الذي يؤديها بطريقة تلقائية عفوية. التمايل الطقوسي قد ارتبط دائما بمفهوم ديني و التلقين بلجوئه إليه كان يفجر إمكانيات عقلية غير عادية و حين يولد الإيقاع ينشط العقل و يندمج الجمهور المتلقي في حوار حقيقي مع العرض المقدم و تحرر إيقاعات المسرح الطقسي كافة الطاقات الفكرية و الحسية و العاطفية و هي تلجأ مثل الطقس التقليدي إلى الرقص كوسيلة لإيقاظ الوعي و الإدراك و طرد كافة الأفكار الشريرة و التخلص من ثقل المادة و تكثيف كل ما هو نقي في أعماق العقل و الإدراك و ينتهي الأمر بالمتفرج إلى الاندماج ليشعر بفضل الإيقاع بالبرودة و الدفء و القوة و الغضب، و ليس الهدف هنا هو تخدير الوعي و إنما العكس من ذلك فتلك التقنيات المستخدمة من قبل المسرح الطقسي تحيي لديه أحسيسا و مشاعرا كانت خامدة فالصدق علي خشبة المسرح من قبل الممثل يؤثر بدوره في المتفرج ، فالمسرح هنا ليس تصنعا و الممثل فيه لا يغش أبدا بل هو رمز للانا و قد تجسدت علي هيئه أشكال متعددة و الممثل الطقسي ليس بمحترف بالمعني المفهوم و إنما هو مجرد فرد / مكلف من قبل الجماعة بمهام سامية ألا و هي الحفاظ علي أهم لحظات الوجود الدرامية و معاونة غيره على تخطي المضيق عليه أن يجد دوره المقدس الذي كان يقوم به في الماضي و الذي كان بموجبه يعاون الغير علي بلوغ أعلي درجات الإدراك و المعرفة[2]. فالمسرح الطقسي يعتبر الاطقس وسيلة يبلغ بها المتفرج الكمال ليتمكن من التوصل إلى حل المشاكل التي تعترض حياته و تعرفه بها و بإبعادها و الهدف

[1] ينظر: رسالة دكتوراه، ارتو و مسرح القسوة، ص 52

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

السامي الذي يسعي إليه المسرح الطقسي هو تحرير الإنسان و ذلك بتغيير المتفرج و الممثل معا و إلا فبدون هذا التغيير لا شيء يمنع المضطهد اليوم من أن يصبح جبارا غدا و تنقلب الأوضاع و بذلك تكون رسالة المسرح ما هي إلا دعوة للاضطهاد و ذلك أمر مستبعد في المسرح الطقسي الذي يسعي جاهدا لخلق الفرد الكامل الواعي الحر.[1]

11- الممثل الطقسي:

يسعي الممثل الطقسي لإعادة أحياء دوره المقدس الذي لعبه في الماضي في قلب تراث الأسلاف فهو يضطلع بمسئولية إيقاظ وعي المتفرج و هي مسئولية لا تقل في أهميتها عن تلك التي طالما حملها الأسلاف و قاموا بها علي أكمل وجه تجاه أفراد عشيرتهم و الممثل الطقسي بمثابة المرآة التي يري فيها المتفرج ذاته علي حقيقتها بلا رتوش فهو الوحش الكامن في أعماق كل منا و يبدأ الصراع بين النور و الظلام و الخير و قوي الشر و هنا يلتقي الممثل الطقسي مع الممثل المقدس كما هو بمسرح جروتوفسكي فهو مثله لا يبيع جسده و إنما يضحي به مثل الشهداء و القديسين.[2]

لا يؤمن الممثل الطقسي بمقولة (المسرح الحي) و التي تنص علي أن المسرح هو الحياة و لكنه يقدم صورة للحياة تناقضاتها ثم يدعو المتفرج للتدخل بكل ثقله في مجرياتها بعد أن يوضح له سبل السيطرة علي الواقع ووسائل تغييره و تبديله و الممثل الطقسي لا ينتمي لحزب بعينه فهو ليس يمينيا أو يساريا و لا ماركسيا أو فاشيا و إنما تقوم السياسة التي يؤمن بها علي أساس محاولة بناء مجتمع لا يؤدي إلي إصابة أفراده بالإحباط و يتطلب ذلك الدور من الممثل أن يكون قادرا علي طرح التساؤلات و عرض المشاكل بموضوعية و علي المتفرج حتى يتكاتفا معا في محاولة لتغيير بنية المجتمع.[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي, ص 58

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 24

***إعداد الممثل الطقسي:**

لكي يتسنى للممثل أن يكون هذا الإنسان الواعي الباحث عن الحقيقة القادر علي معاونة المتلقي علي أن يتجدد وعيه و يرقي إحساسه و إدراكه لما حوله يتحتم عليه أن يخضع لتقنيات معينة تسمو بذاته و تخلصه من عاداته لبالية و من العوائق التي تحول دون أن يجهد طاقاته المعنوية و المادية و الفطرية و الواعية لكي يصل إلي تحقيقي الفعل الكامل.

و الأعمال السيكودرامية تحتل مكانة هامة بين المسرحيات التي يقدمها المسرح الطقوسي و هي تفترض قبل أن يتم تثبيتها من خلال الفن مرحلة من التلقائية و البحث عن حقيقة الممثل ذاته إذ يجب عليه أولا أن يتعرف علي كل ما يشعر به من عوامل الإعاقة و أن يتعرف علي كافة المتناقضات التي تتصارع في أعماقه قبل أن يصبح قادرا علي أن يكون تجسيدا حيا لها و الأسلوب التقني الذي يعتمد عليه يقوم على أساس الإلغاء و التنحية أي محاولة التخلص من كافة العوامل التي تحول دون تجاوز حدوده المعتادة ليصل إلى المستوي الأعلى و هو مستوي العطاء و لكي يعمل من اجل الغير ليعيد ما وهبته الطبيعة إياه و يبلغ مرتبة الكمال. و هنا يفرض تساؤل نفسه عن نوعية المنهج الذي يتحتم إتباعه لكي يصل الممثل الطقوسي إلى هذا الحد من النضج و الإحساس بالتحرر الذي بدونه لا يستطيع التعبير عن شي ما ووفقا لبناء النجمة خماسية الزوايا التي ترمز إلى الطقس التقليدي علي بلوغ الكمال يتبع الممثل نفس البناء ليتحكم في تلك الزوايا " الجسد، الشعور، العقل، الإرادة، الوعي[1] " ليصل إلى مرحلة النضج من أجل التحرر الكامل و نمو القدرة علي الإبداع و الخلق، فالتدريب يبدأ من الداخل ليمتد نحو الخارج متدرجا زوايا النجمة الخماسية حتى يصل إلى المستوي الأعلى مرورا بالجسد و هو المرحلة الأولى نحو التحرر الكامل و يتم الوعي بكل إيماءه و كل همسة ثم كل إحساس و فكرة حتى يتم الإحساس بكل ذرة طاقة

[1] ينظر: تحولات المشهد المسرحي، ص 81.

يمكن شحنها من قبل أن يشرع الممثل الطقوسي في الاندماج في أداءه دوره و بذلك يتسنى له أن يتخلل نجمته حتى يشع كل زاوية من زواياه و تتألق لاكتمل[1].

تسري هذه الطاقة لتصل للمتفرج ليصل بدوره إلى مستوي أعلي من الوعي بذاته و بكيانه يتيح له الاقتحام بالوجود مع السيطرة علي زمام الأمور. يشير البعض إلى أن ذلك التحول ما هو إلا بفعل سحر لا يقاوم و لم لا مادام السحر قادرا على أن يقود إلى الصحوة المنشودة و لكن قوة الطقس تهدف أولا إلى خلق الإنسان الكامل و لذا فهي تغير الممثل الطقوسي تمهيدا لتعبير المتفرج بدوره و إلا فإن المضطهد و هو يعكس ما يهدف إليه المسرح الطقوسي الذي ينشد بلوغ أقصى درجات الكمال على كافة المستويات و ذلك بتحويله المتلقي إلى مركز إشعاع للطاقة القادرة على الفعل و على التغيير بناء على الفهم الواعي و الإدراك السليم اللذين يقودان إلى السلام و التجانس و النظام و التوافق .[2]

12- الزمان :

وفي الطقس المسرحي البصري الذي، يتحول الزمن الواقعي فيه إلى زمن فني يشكل بعدا ميتافيزيقيا، أي زمن الرؤية والحلم والواقع اللامرئي في حركته الديناميكية. وهذا يعني الطاقة السرية الإبداعية للفكر والخيال واللاوعي لتحقيق مفهوم البعد الرابع للزمن والفضاء في العرض المسرحي.

فإذا كان الزمن الواقعي يتشكل من الماضي والحاضر والمستقبل، فإن الزمن الإبداعي يشكل بعدا رابعا. فالماضي في العرض (الطقس) المسرحي هو ماضي الأحداث والشخصيات المنجزة من قبل المؤلف،يعرضها الممثل والمخرج لمناقشة مأزقها وسؤالها المصيري ،ومتابعة مصائرها وقدرها أمام المتفاعل (الجمهور) من أجل إغناء روحه، وكشف تلك الحقائق اللامرئية في الحياة والوجود وتاريخ البشر.[3]

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[2] ينظر: المرجع السابق, ص ن.

[3] ينظر: ماري إلياس وحنان قصّاب حسن, المعجم المسرحي, ص 238.

والحاضر هو آنية وجود (وماهية) الممثل (الإنسان)، مضافا إليه (ماهية ووجود (الشخصية التي يمثلها (كفنان)، فيلتحم بها، أو يتماشى أو يغر بها، وهي في ماضيها وتاريخها، وقبل وجودها في زمن الإبداع الآني، أعني الاحتراق في لحظة الخلق على المسرح باعتباره فن اللحظة. ولهذا فإن الحضور الآني للممثل يعد حاضرا للممثل والشخصية في ذات الوقت، والتي إما أن يتم بها، أو يغير بها، لأن وجودهما اللحظوي هنا يعني وجودا إنسانيا جديدا يتكشف بصريا ورؤيويا (الآن في فضاء العرض)،فيصبح وجودا ديناميكيا ،حياتيا، إبداعيا. وهذا يعني حسب (هايدجر) آنية لحظوية (أي حضورا آنيا)، إضافة إلى ماض متكدس .[1]

ولهذا فإن تاريخية الشخصية هي حاضر الممثل أيضا عندما يكون موجودا الآن وفي لحظة الفعل، أو في الهذيان الإبداعي الرؤيوي المنظم) .لأن الممثل يقوم بعرض ماضي الشخصية، ويقوم بتغريبه وتحويله إلى حاضر آني في لحظة تفاعل الجمهور معها)، ويؤثر كل هذا في إعادة خلق الحدث والشخصية من جديد .فالتاريخية(حسب هايدجر) تفهم من خلال علاقة الحاضر الآنية،)الحضور اللحظوي = الوجود الإنساني)، بالماضي المتكدس والمتراكم(ضمن اللحظة الإبداعية)،وليس وفقا للماضي كمفهوم زال وانتهى، إذن، هنالك استمرارية، وهناك وجود ديناميكي وعلاقة تأثيرية متبادلة بين حاضر وماضي الشخصيات، والأحداث، والممثل كإنسان وفنان وطاقته الإبداعية ،وكل ما يحتويه فضاء ومتن النص في الطقس المسرحي لتحقيق الرؤية البصرية.[2]

أما المستقبل، فهو ذلك السؤال الذي يطرحه الفنان والعرض المسرحي (الطقس) على المتفاعل (الجمهور)، وهو سؤال مرتبط بالحياة والواقع والمدينة والكون و الإنسان في وجوده الآني .إذن فالمستقبل

[1] المرجع السابق, ص 238.

[2] ينظر: عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي, ص 58

الغامض الذي يطمح الطقس المسرحي في الكشف عنه يعني ذلك السؤال المصيري الوجودي الذي يقلق الفنان والمتفاعل (الجمهور) في ذات الوقت[1].

غير أن لحظة تقريب وتلاحم هذه الأزمنة الثلاث تشكل تلامسها، وهذا يعني تشكيل الرؤيا الإبداعية والتأليف الرؤيوي والفكر الإخراجي، أي أن عمل المخرج الإبداعي يتجسد في تقريب هذه الأزمنة الثلاث فيما بينها في التلامس من أجل خلق بعد رابع هو البعد الإبداعي الشعري الذي يكون رؤية الفنان البصرية. وهذا التلامس هو الذي يخلق العرض الجديد.[2]

13- الجمهور:

لقد لمع في الذهن البشري الوعي الذي حاول أن يقوم بتفسير ما كان يدور حوله من أمور طبيعية فيزيقية أو دنيوية وأخرى ميتافيزيقية انتسبت لخياله ومعطيات تفكيره من السحر مرورا بالأسطورة وليس انتهاء بالديانات.. كل ذلك في محاولات من الإنسان الأول للوصول إلى حال من الفهم لمفهوم الوجود البشري في هذا الكون و أسلوب توفير التعايش مع القضايا الخفية عليه...

وتم له في بعض أدائه المعرفي والتعبيري توظيف المسرح ما يسمح لنا بهذه الحال أن نقرأ تلك القضايا المتعلقة بالإنسان وجهوده داخل جغرافية الجمهور الذي كان له الدور الفعال في صيرورة المسرح الذي ما زال ينبض بالحياة حتى يومنا هذا.[3]

ويمكننا البدء بالقول: إنّه لا يمكن أن نعرف المسرح من دون ممثل، كذلك لا يمكن أن نعرف المسرح من دون الجمهور، ذلك لأن الممثل والجمهور هما العمودان المؤسسان تاريخيا للمسرح ظاهرة فنية تعبيرية وفلسفية ومضمونية، تنعكس في ارتباطاتها وآليات اشتغالها من خلال الصالة و الخشبة[4].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه: ص ن.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 239

[3] ينظر: المرجع السابق، ص 124.

[4] ينظر: تحولات المشهد المسرحي " الممثل و المخرج," د/ محمود أبو دومة، ص 121.

ففي السابق أو في بدء التحضير لولادة الظاهرة المسرحية لم تكن الخشبة معروفة أو حتى الصالة، فكانت هناك ممارسات دينية لأجل الإله تطلبت أماكن خاصة للعبادة وممارسة الطقوس، حيث كان يلتقي الكهنة مع جمع الناس في المكان المخصص للاحتفال أو العبادة، وكان هناك تقسيم بين مكان الكهنة والإله من جهة و مكان المحتفلين أو المصلين من جهة أخرى .

وفي أعياد رأس السنة الجديدة عند العراقيين القدماء كانت هناك احتفالات متنوعة من الناحية الدينية والاجتماعية، بحيث كانوا يقومون بتمثيل [أسطورة الخليقة، حوادث من ملحمة كلكامش، موت وبعث مردوخ، تمثيل الزواج المقدس، فضلا عن نزول عشتار إلى العالم السفلي وإقامة الطقوس الخاصة في فترة الاعتدال الخريفي، وهذا ما أتاح واجب وجود مجموعة من الفعاليات التي تتضمن إجراء بعض التدريبات وتوزيع الأدوار وتحضيرات أماكن العرض[التمثيل و أماكن الجمهور الأمر الذي يعدّ عنصرا أساسا لمكونات العرض، وقد أطلق العراقيون القدماء على المبنى الخاص أو المكان الطقسي، الذي عادة ما كان يقع خارج المدينة اسم [دار الاحتفالات/بيت اكيتو] *، وشُيِّد هذا المبنى لغرض استخدامه لنوع خاص من الاحتفالات تختلف عن تلك التي تقام في المعابد أو في ساحات أخرى كبيرة في المدينة[1] .

والمسرح الإغريقي لم يكن في بداياته مستقلاً عن المعبد، حيث كان المسرح بجوار معبد ديونيسوس، ليذكر المتفرجين بأهمية هذا المكان المقدس وألا ينسوا أيضاً أهميته الدينية، وقد رافق الإمتاع الجمهور الإغريقي نحو التطهير ثم تلازمت التسلية مع الفائدة، لنقل خبرة إنسانية هادفة في إطار فني، الغاية منها

* بيت أكيتو، ذاك، كان مخصصاً للحفلات التمثيلية حصرا، و الدليل على ذلك و جود ساحة تحيط بها مقاعد للجلوس، و وجود أشخاص يمثلون دور كلكامش و أنكيدو، وخمبابا... إلخ من شخوص الملحمة المعروفة. صحيح كان هذا الدار خارج المدينة لكنه لم يكن بعيدا عن المعبد، وذلك كي يذكر المتفرجين بقدسية المكان التي يجلسون فيه وكذلك كي لا ينسى المتفرج الأهمية الدينية أو الاجتماعية لهذه للمناسبات المحتفى بها هنا في المسرح خارج المعبد وجدرانه وسلطته وهناك ما يدلنا على أن الجمهور يحضر إلى بيت أكيتو لأجل عرض خاص يتلقى فيه قصصا عن التاريخ وعن تجاريب تجيب بخصوص علاقته ببيئته من خلال هكذا نوع من الاحتفالات ذات الطابع الاجتماعي المختلط بقدسية الديني أو الطهري هذا من جانب، ومن جانب ثان جاء هنا ليعطي لنفسه قسطا من الراحة و المتعة، بعد إجهاد ما كان يقوم به طوال يومه وسنته من صيد و زراعة وجمع القوت وترويض الطبيعة الصعبة المتوحشة وكانت الاحتفال أو العرض بالنسبة له مجال للترفيه و الاستمتاع في بعض أبعاده.

[1] ينظر: المرجع السابق, ص ن.

تعميق و تطوير نظرة الإنسان إلى الواقع و معطيات الوجود، والسعي والمحاولة إلى تغييره، وذلك عبر تغير الذات بفعل المسرح و فنونه و وجود جمهور يواكب العرض منذ بدايته و حتى نهايته[1].

إن العنصر الديني كان واضحاً في أذهان الجمهور الإغريقي، وكان للكهنة مكان مهم و بارز في المسرح ممثلا في معبد ديونيسوس، لذا كانت حبكة المسرحية تحتوي دائماً على عقدة دينية مألوفة، لاسيما ظهور الآلهة على خشبة المسرح، التي كانت موضوع معظم المآسي.. وكما نلمسها في مسرحيات أسخيلوس ذات الطابع الديني، ففي هذا النوع من المسرحيات لم يكن الجمهور ضعيفا أو لا يمتلك ذائقة فنية، بل كان له بعد نقدي وجمالي، فالممثل السيئ كان يقابل تمثيله في بعض الأحيان بالصفير والرجم بالحجارة حتى يخرج من المسرح، وكانت هناك علامة لاستياء الجمهور الأثيني التي تتمثل بضربهم بكعوب نعالهم الجزء الأمامي من المقاعد الحجرية، ولو ضرب ثلاثين ألف نعل بهذه الطريقة لأحدث خلخلة في أذني الممثل ما يؤدي إلى الخطأ في أثناء قيامه بالدور، ولذا من الأفضل له أن يترك المسرح، وهذا دليل على أن المتلقي الإغريقي كان يمتلك ذائقة فنية وجمالية بحيث يستطيع أن يميز بين الممثل الجيد و الممثل الردئ.. و هذا يعني أن المتلقي الإغريقي كان ينتج المعنى وكان له تصوراته الخاصة وله خبرة في ميدان التمثيل والنصوص الشعرية. [2]

[1] وينظر : تاريخ المسرح عبر العصور، صالح مجيد بك، ص 21.

[2] ينظر: المرجع السابق, ص ن

الفصل الثاني

أشكال ما قبل المسرح الأنثروبولوجية الطقوسية

- أشكال ما قبل المسرح في الحضارات القديمة.
- أشكال ما قبل المسرح في الحضارة العربية.
- أشكال ما قبل المسرح في الفضاء المغاربي.

1- الأشكال ما قبل المسرحية في الحضارات الشرقية القديمة المسرح

ولو تجاوزنا مرحلة المجتمعات البدائية وانتقلنا إلى مرحلة قيام الحضارات الأولى وازدهارها لطالعتنا الحضارة العراقية والمصرية واليونانية القديمة بشواهد وإثباتات تؤكد وجود طقوس دينية واحتفالية كانت تقام في المعابد والساحات العامة. فلقد أنتجت هذه الحضارات نصوصا درامية وطقوسا دينية اعتمدت في مجملها على لغة الشعر المرسل الذي لم يكن يختلف عن شعر باقي الأمم،وللوقوف على أهم الأشكال ما قبل المسرحية (اللا أرسطية) في الحضارات الشرقية القديمة ينبغي التوقف عند الآتي:

أولا: التشابيه الرافدينية[1]:

ارتبطت مظاهر (الأداء التشبيهي) في العراق القديم (وادي الرافدين) بالعقيدة الدينية التي كان يعتنقها العراقيون القدماء، فكانت تلك المظاهر تتجسد في: أساطير الخليقة، وطقوس الزواج المقدس، ومواكب الحزن الجماعي، وشدّدت تلك الشعائر أساسا على (مبدأ الخصوبة) بوصفه المحرّك الرئيس للممارسة الشعائرية، وهذه الخصوبة في نظرهم كانت مهددة دوما بقوى غيبية شريرة يعتقدون أنها دائما تهدد وجودهم، لذلك راحوا يبحثون عن سبل عملية توفر لهم الاطمئنان والحماية والتقرّب إلى الآلهة، فوجدوا في السحر طريقا لدفع الضرر عن حياتهم ووجودهم المهدّد فظهر السحر البدائي الذي

[1]* ينحت- مصطلح (التشابيه الرافدينية) لوصف مظاهر الأداء التشبيهي في العراق القديم بالاعتماد على المرجعيات الأنتزوبولوجية لتلك المظاهر وفي مقدمتها العقيدة الدينية الرافدينية القائمة على إنتاج الأساطير وتشبيه الآلهة بالبشر وتقديمها في طقوس شعائرية متعددة، تمييزا لتلك المظاهر عن الأوصاف الغربية لها مثل: (ظواهر درامية) أو (أشكال مُجْهَضَة) وغير ها من الأوصاف التي تثبّت النزعة المركزية الأوربية القائمة على الأصل الحضاري الو احد.

فوبيون باوزر: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د: ط . ت)، ص 11.

فوبيون باوزر: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د: ط . ت)، ص 11.

يقوم على مبدأين أساسين:[1]

– **الأول**: هو قانون (التشابه)، ويعني أن الشبيه ينتج الشبيه، أو أن المعلول يشبه علته، ويستنتج الساحر من هذا المبدأ أن في استطاعته تحقيق الأهداف والنتائج التي يريدها عن طريق محاكاتها أو تقليدها.

– **الثاني**: هو قانون (الاتصال) أو (التلامس)، ويعني أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقياً، ومن هذا المبدأ يستنتج أن كل ما يفعله لأي شيء مادي سوف يؤثر تأثيرا مماثلاً في الشخص الذي كان هذا الشيء متصلاً به في وقت من الأوقات سواء أكان يؤلف جزءاً من جسمه أو لا يؤلف.

هذان المبدآن شكلا في واقع الحال جوهر الممارسة السحرية التي كان سكان العراق القديم يُمارسونها في حياتهم اليومية لدرء الشر عنهم، تلك الممارسة التي انعكست على طقوسهم الدينية القائمة على تمثيل الآلهة بالبشر العاديين، إذ " إن أهم ما يميز الديانة العراقية القديمة ما يعرف بصفة (التشبيه) أي تشبيه الآلهة بالبشر في هيئتها العامة وحياتها وحواسها وعلاقتها الاجتماعية ، غير أنها كانت تنفرد عن البشر بصفة الخلود، لذلك مثل بعض الآلهة على هيئة آدمية مع اختلافات في التاج أو العرش، والميزة الثانية هي (الحيوية) أي الاعتقاد بوجود الأرواح في المظاهر الطبيعية*[2]

[1] جيمس فريزر: الغصن الذهبي – دراسة في السحر والدين، تر : أحمد أبو زيد، ج أ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971)، ص 104.

[2] محمد صبري صالح: المسرح العراقي القديم، مطبعة المعارف ،بغداد: ، 1991، ص 11.

** ينحت– مصطلح (المحجبات الفرعونية) لوصف مظاهر (الطقوس الجنائزية) التي كانت تقام في مصر القديمة بالاعتماد على المرجعيات الأنثروبولوجية لتلك المظاهر وفى مقدمتها العقيدة الدينية الفرعونية القائمة على حجب أسرار الشعائر التي تقام لإله (أوزوريس) عن عامة الناس واقتصار تلك الشعائر في الجزء الأهم منها على كهنة المعبد الذين لهم وحدهم الحق في معرفة تلك الأسرار، تمييزا لتلك المظاهر عن الأوصاف الغربية لها مثل : (المسرحية الدينية المحجبة) و (العروض الدرامية) أو (الدراما الدينية) ، وغيرها من الأوصاف التي تكرّس الرؤية الأوربية لمظاهر التعبير الفنية الفرعونية القائمة على القياس عبر النموذج الأرسطي للدراما. فوبيون باوزر: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د: ط . ت)، ص 11.

ثانيا: المحجبات الفرعونية**:

هي الوجه السري غير المعلن من الاحتفال الذي كان يقيمه المعبد والكهنة سنويا للإله أوزوريس وذلك بعد موته وانبعاثه من جديد، إذ اعتمدت العقيدة الدينية للمصريين القدماء على تقديس عناصر الطبيعة ملك الشمس والقمر وبقية المظاهر الطبيعية الأخرى، بل إن أسطورة (الخليقة المصرية) تقوم أساسا على ما يُطلق عليه بـ (التاسوع المقدسة) كما ورد في أسطورة (هليوبولس) التي تمثل أشهر أساطير الخلق المصرية، ويتكون هذا التاسوع على النحو الآتي:[1]

رع أو الشمس/ شو أو الهواء / تفنوت أو الرطوبة / جب أو الأرض / نوت أو السماء / أوزيريس أو النيل / إيزيس أو الأرض المخصبة / ست أو الصحراء / نفتيس أو الأرض القاحلة.

خوّلت العقيدة المصرية القديمة الكهنة القيام بالطقوس الجنائزية التي تمثل بدورها نوعاً من الأسرار الدينية التي كان لا يطلع عليها إلا الكهنة أنفسهم لأنها ارتبطت بالإله (أوزوريس)، وكانوا يقيمونها في المعبد، " والتمثيل الدرامي الأسطورة كان أوضح ما يكون في علاقته بأوزريس، فهناك نص من الأسرة الثانية عشرة يصف قتالاً على سطح بحيرة بين أوزريس وأعدائه، ويمثل المنظر مرسى منطقة (أبيدوس) حيث يتم تصوير موت الإله ودفنه، ثم يعقب ذلك انتصاره وعودته ليطرد أعدائه[2]، الأمر الذي أشّر وجود شعائر دينية ذات طبيعة (مُحجبة) يجري فيها إحياء ذكرى العثور على (أوزوريس) الذي تعرّض إلى خديعة من شقيقه الإله (ست) إله الصحراء إذ قام بقتله وتقطيع أوصاله ونثرها في البلاد ، فما كان من أخته وزوجته (إيزيس) إلا البحث عنه وتجميع تلك الأوصال وإعادتها للحياة مؤقتاً لتتصل به جنسياً فتلد منه ابنه الإله (حورس) الذي لم يسلم هو الآخر من شر الإله (ست) فأرسل له عقرباً ليلدغه وهو نائم بعد أن أخفته (إيزيس) عن ست، لكن الأخير قام بالاهتداء إليه وقتله، فتبكيه إيزيس بكاءً

[1] محمد غلاب: الفلسفة الشرقية، ط 2، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت)، ص 47.

[2] جفري بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة 173 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1993)، ص 43.

مرّاً، فيرق لحالها الإله (تحوتي) وزير إله الشمس وإله المخطوطات وكتب السحر، ويعيد الحياة للطفل (حورس) الذي يكبر ويخوض معركة شرسة ضد ست وأعوانه فينتصر عليه أخيراً ويعيد الحياة لأبيه (أوزوريس)، فقد " آمن المصريون... بأن أوزيريس ذو أصل مقدس، وأنه كابد الموت والتمثيل بجسده على أيدي قوى الشر، وأنه بعد صراع جبار ضد هذه القوى قد نهض مرة ثانية، وأنه قد صار منذ ذلك الحين ملك العالم السفلي وقاضي الموتى، وأنه بسبب من تفوقه على الموت فان المستقيمين كذلك يمكنهم أن يقهروا الموت، ولقد رفع المصريون أوزيريس إلى مكانة مبجلة في السماء بحيث أصبح يكافئ رع، إله الشمس، بل يتفوق عليه في قضايا معينة "[1]، وهذه المكانة المقدسة لأوزيريس فرضت على المعبد الفرعوني وكهنته الاحتفال السنوي بموته وانبعاثه إلى الحياة من جديد، وقد كان الاحتفال ذا وجهين الأول سرّي وغير مُعلن (مُحجب) وهو الجزء الأهم من الطقس الجنائزي لا يُقيمه سوى كهنة المعبد، والثاني مُعلن يشترك فيه عامة الناس إلى جانب الكهنة أنفسهم.

ثالثا : أناشيد الدايثرامبوس:

وفي كل الأحوال فأن كلا الحضارتين العراقية والمصرية على اختلاف مراحل نشوئهما وتطورهما قد منحتا – في النتيجة– البشرية مثلما مهدتا لظهور المسرح أكثر بقليل مما مهدت عصور ما قبل التاريخ.

ولكن على الرغم من كثرة المعلومات المتوافرة عن الحضارتين القديمتين، لم يستطع الباحثون والمؤرخون الاطمئنان إلى تلك المظاهر القديمة حتى بعد إعادة صياغتها ولهذا السبب ظل الشك والريبة يخيمان ويرافقان جميع البحوث التي عالجت موضوع المسرح.

[1] السير وَلِس بَدْج : الديانة الفرعونية، تر: يوسف سامي اليوسف ،دار منارات ،عمّان ، 1985 ،ص 81.

في حين يجد الكتاب والباحثون الغربيون ضالتهم عند الإغريق، في أناشيد الدايثرامبوس[1]*التي تعتبر أول أعمال تراجيدية تستنطق النظام الأخلاقي للكون في القرن الخامس ق. م على يد اسخيلوس ويوربيدس وغيرهما من الكتاب التراجيدين والكوميديين أمثال ارستوفانيس. لكن ميول هؤلاء الكتاب والمؤرخين إلى هذا الاعتقاد الصارم والجازم الذي ينكر على الشعوب الأخرى معرفتها بالمسرح، لا يستطيع أن يؤكد على أن النشأة الأولى للمسرح كانت إغريقية، لأن المسرح كفن يخضع للقواعد وأنظمة تتغير وفقا لتغير العصور والحضارات.

رابعا : (الناتيافيدا) الهندية***:

نشأت (الناتيافيدا– الدراما)الهندية في ظل الطقوس والشعائر الدينية التي كان يُمارسها معتنقو الديانات القديمة كالهندوسية، والبوذية، والجاينية، إذ تنوعت العقيدة الدينية لدى الهنود القدماء بتنوع الطوائف التي استوطنت رقعة واسعة من الأرض " متباينة في أجوائها ومناخها واقتضى هذا التباين في الأجواء الطبيعية أن يختلف سكانها في أجسامهم وطبائعهم وأيضا في اتجاهاتهم وعقائدهم وطقوسهم الدينية " [2]، وقد أظهرت المادة الإثنوغرافية المتوافرة عن الحضارة الهندية أن هذه البلاد كان يستوطنها أقوام

[1] *الديثورامبوس، هو أول نوع من أنواع الشعر الغنائي الذي كان ينظمه الشعراء وينشدونه في مهرجان ديونسيوس، وكان ينشد هذا الشعر في بادئ الأمر بمصاحبة الناس، وكان يتخذ موضوعا من أسطورة الإله. فيتحدث الشاعر عن ميلاده ويتعرض لتفاصيل حياته، ويصف الأخطار التي مضت به، وكان يضم إليه مجموعة من الناس يلقنهم بعض الأبيات التي تمتلئ بالحزن والأنين يرددونها أثناء إنشاد المقطوعة وكانت هذه الجماعة تكون ما يعرف بالجوقة وكانوا يرتدون في حفلات ديونسيوس جلود الماعز ليظهروا بمظهر السائبة اتباع الاله– الاراديس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، ترجمة عثمان نويه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص 10.

*** يستخدم تعبير (الناتيافيدا) أو (الدراما) لوصف مظاهر التعبير الفني في الحضارة الهندية بالعودة إلى المرجعيات الأنثروبولوجية لهذه (الناتيا– الدراما) لكونها تمثل الكتاب المقدس الخامس الذي يُضاف إلى الكتب الأربعة من كتب (الفيدا) الهندوسية إذ اقتبست منها الفيدا الخامسة (الناتيافيدا) عنصرا من كل واحدة منها بحسب أسطورة نشأة (الناتيا= الدراما)، وتعتمد اللغة السنسكريتية مرجعية لغوية لها في التعبير والكتابة، يُنظر: نيميتشاندرا جين المسرح الهندي – التراث، التواصل، والتغير، تر: مصطفى يوسف منصور، (القاهرة: أكاديمية الفنون، 2000)، ص ص 12– 13.

[2] أحمد علي عجينة: دراسات في الأديان الوثنية القديمة، (القاهرة : دار الآفاق العربية، 2004)، ص 127.

يطلق عليهم (الشعب الدارفيدي) وهم السكان الأصليون للبلاد قبل أن تقوم القبائل الآرية بغزو الهند عام 1500 ق . م لتستقر فيها، إذ سيطروا على البلاد وجلبوا معهم " آلهتهم وديانتهم وحاربوا السكان الأصليين وحاولوا التخلص من جميع آثارهم الدينية والعقائدية بشتى الوسائل- ولكنهم لم يستطيعوا - ذلك لأنهم تشربوا من حضارة وادي نهر الهند، واقتبسوا من السكان الأصليين لبلاد الهند معظم مزاياهم الدينية، كما أدخلوا كثيراً من آلهتهم في صميم عقائدهم الدينية

وصبغوها بالصبغة الآرية»[1]، فقد شهدت الهند ديانات متنوعة قبل مجيء الآريين لها، لذلك نجد أن الهنود قد عبدوا آلهة عديدة مثل: الآلهة الأنثى، وآلهة الفروج وآلهة أخرى تشبه الإله سيفا عند الآريين.

*** ناتيا شاسترا Natyashastra أو نظرية الدراما السنسكريتية:**

يُعدّ كتاب (ناتيا شاسترا Natyashastra) لمؤلفه (بهاراتا bharata) من المؤلفات التي قننت لنظرية المسرح السنسكريتي، ويُرجح أن تاريخ تأليفه يعود إلى قبل ولادة السيد المسيح، أو ربما بعد ولادته بقليل، وبالتأكيد فإن هذا الكتاب لم يأتِ من فراغ، بل ربما سبق تأليفه الاطلاع على العديد من المسرحيات المتنوعة التي ألهمت (بهاراتا) التوصل إلى قوانين الدراما السنسكريتية" وإنا لنجد في هذا المؤلف قوائم تضم أوفى التفاصيل في العرض المسرحي، من الأزياء، والمكياج، إلى حركات العنق ومقلة العين، ومن المواقف والخطة الدرامية، والمشاهد الممنوعة (فالأكل والزنا والموت مشاهد غير لائقة في التمثيل المسرحي)، إلى مختلف أوضاع الجسام وهيئاته الراقصة (ومنها وضع بهلواني بارع يقتضي من الراقصة التي تؤديه أن تضع رأسها بين ساقيها، ووجهها مرتفع إلى أعلى). وقد حدد بالكتاب كل الألوان الحرفية المسرحية، مع جميع الشروح والتعليقات "[2]، وتعتمد الدراما السنسكريتية على مرجعيات أساس أبرزها:

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] فوبيون باوزر: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا ،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة: ، د: ط . ت)، ص 11.

- مرجعيات ملحمية وأسطورية متصلة بملحمتي (الرامايانا) و (المهابهاراتا).

- مرجعيات واقعة تتصل بالأحداث العصرية أو الأحداث التاريخية القريبة.

- مرجعيات شعبية تستمد مادتها الأساس من القصص الشعبي السائد آنذاك.

خامسا:الأوبرا الصينية **:**

تمثل (الأوبرا) الصينية الشكل الأدائي الأساس من بين الأشكال ما قبل المسرحية (اللاأرسطية) التي نشأت في الصين، فعلى الرغم من التأثيرات الجمالية (الإسطاطيقية) التي مارستها الهند في الفنون الصينية بفعل المبشرين البوذيين الذين نشروا الديانة البوذية في الصين، استطاع المسرح الصيني وعبر قرون عديدة أن يحقق جمالياته الخاصة به، تلك الجماليات المستمدة أيضا من مرجعيات دينية وأسطورية شكلت المخيلة الأنثروبولوجية للشعب الصيني.

مارس الدين إلى جانب الطبيعة الاجتماعية للصينيين القدماء تأثيره المباشر في الفن الصيني عموما والدراما بشكل خاص، فقد كانت طبيعة المجتمع الصيني زراعية ودينية، ومن ثم فإن الاحتفالات الاجتماعية والسياسية كانت لا تخرج عن الصبغة الزراعية المرتبطة بالأرض مثل احتفالات الخصب، ودورة الفصول، والاحتفال بذكرى الأسلاف، وفي هذه الاحتفالات كلها يؤدى الإمبراطور دور الوسيط السحري بين السماء ذات العطاء الزاخر بوصفه يحكم الأرض بأمرها، وبين الأرض التي تنتج سبل المعيشة والحياة، لذلك نجد أن الفن الصيني قد تمثل تلك العلاقة في الاحتفالات المقامة، فنجده قد " أرتبط بتجربة شعورية تتوخى المشاركة الكونية، وهذه على كل حال تجربة مرتبطة بالمسار الأعمق للفكر الصيني ... وهي مشاركة تتكون في بعض مصادرها من البوذية، وترتبط بعض مصادرها الأخرى بتلك

النص عن من الطمأنينة الصينية[1]. تعدّ المسرحيات الحربية والمدنية رئيسيتين في المسرح الصيني إذ نجد أن الحربية تزخر بشخصيات القادة المخلصين، والأباطرة الأمجاد، وموظفي الحكومة العقلاء، وكل هؤلاء يكافحون قوى الخيانة، والعدوان، أما المدنية فإنها تهتم بسعادة البيت أو شقائه، وطاعة الأبناء، وإخلاص الزوجات، وتأثير الأشباح والأرواح في حياة عامة الناس، وغالبا ما يكون الصراع واحدا في أغلب المسرحيات، ففي الحربية نجد الصراع بين الخير والشر إذ « يتصارع الاثنان وفق خطة معينة (الذروة)، ويقلل الشر (حل العقدة)، أما المسرحية المدنية، فإن شخصية ما (أ) تستغل وتخدع شخصية أخرى (ب)، ومن ثم تقاسي (ب) (ا لذروة)، وتظهر شخصية (ج) فتزيل سوء التفاهم أو!تمحي الخطأ، (حل العقدة)... وتتميز المسرحيات الصينية بإدراك عميق للفضيلة، والبطل فيها دائما امرأة تغوي الرجال، وتسبب قدرة كبيرة من الأذى والضرر للهيئة الاجتماعية التي تضم الأسرة المحترمة» (12)، وتضم هذه المسرحيات شخصيات تقليدية تحدد طبيعة أداء الممثل وأزيائه وماكياجه إذ نجد أن الممثلين الذين يقومون بأدوار الرجال يسمون (شنك) (13).

سادسا: النو الياباني*:

تعود أصول مسرح (النو) الياباني إلى العقيدة الدينية اليابانية والأسطورية على وجه التحديد، إذ أدّت الديانتان (الشنتوية) و (البوذية) دورا كبيرا في تكوين المرجعيات الأنثروبولوجية له إذ تشير المادة

**** يستخدم مصطلح (الأوبرا) لوصف الشكل لأرسطي الشهير المعروف في الصين ب) أوبرا بكينا وهو من المصطلحات القارة في الأدبيات المسرحية، على الرغام من أن هناك من وجد في هذا المصطلح تعبيرا غير دقيق سكن (المسر الصينية فاقترح مصطلحا آخر مثل (تراجب موسيقية ذات فواصل كوميدية) كما فعل المستشرق (فوبيون باورز) وواضع أن هذا المصطلح الأخير يتصل بالمرجعيات المسرحية الأرسطية المعروفة ومؤكد في الوقت نفسه المنطلقات الغربية ذات النص عن الأستار رقية التي أعتمدها تاورز، إذ يرى الباحث: أن الأكبر ا الصينية تختلف من حيث مرجعياتها الأنثروبولوجية وجمالياتها الفنية عن (الأوبرات في المسرح الغربي). ينظر : فوبيون باوزر: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا ،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة: ، د: ط . ت)، ص 22.

[1] إتيان سوريو: الجماعية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، ط2 (بيروت– باريس: منشورات عويدات، 1982)، ص 197

الإثنوغرافية المدونة في كتاب (الكوجيكي) أو (سجل الأحوال القديمة) الذي كتب عام 712 م[1] ، ويروي وقائع عديدة عن التاريخ الياباني القديم الحافل بالأساطير والحكايات الموغلة في القدم ، إلى أن نشوء المسرح يعود إلى الأسطورة التي تتحدث عن آلهة الشمس (أماتيرا اسو أو ميكامي amaterasu-O-Mikomi)** ، وهذه الأسطورة تعني أن الآلهة هي مصدر المسرح الياباني، بمعنى أن قوانينه وجماليته لا تخرج عن نطاق التعاليم المقدسة التي ترتبط بالآلهة كونها راعية للمسرح وخالقة له، وتكشف هذه الأسطورة عن ثلاث صور رئيسة من صور فن المسرح الياباني السائدة هي: (**)

1- العنصر العقائدي الخيالي الذي أقترن بمسرح (النوه) الياباني.

2- العنصر السوري المميز لمسرح (كابوكي) من ملامح المسرح الحديث.

3- عنصر الرقص، وهو جزء حيوي أساسي في كل الفنون الدرامية اليابانية.

تكشف هذه العناصر الثلاثة إلى جانب الطبيعة الجمالية التي يتمتع بها المسرح الياباني ، طبيعة الديانات اليابانية القائمة على عبادة الأرواح وقوى الطبيعة وخاصة الشمس إذ تكون - بحسب أسطورة الخلق المسرحي اليابانية - مركزاً في حدث الأسطورة الذي يكشف أيضاً عن ماهية الممارسة المسرحية عبر فعل السخرية والتسلية ومن ثم إعادة النور للعالم ، ما يحدد الطبيعة الأخلاقية والجمالية للمسرح الياباني، ولمعرفة مدى تأثير هذه المرجعيات الأنثروبولوجية في هذا المسرح لابد أولاً من معرفة المبادئ العامة في الديانة اليابانية. ومن ما سبق عرضه أعلاه نلاحظ أننا تناولنا أنواع المسارح الدينية الأشهر في تاريخ البشرية ، حيث ناقشنا الرحم الذي ولد المسرح فيه. وما الذي ميز الدراما الدينية عن غيرها، لا سيما أنها الأقرب للفكر الإنساني والأكثر تفاعلا معه إلى درجة أن يتالم الجمهور ويجرح جسده وينزف دمه. ونجد جمهوره يشارك الدراما الدينية. فتتحول الدراما إلى طقس ديني.

[1] ينظر: فوبيون باورز: المسرح الياباني، تر: سعد زغلول نصارالمؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ، 1964 ، ص 11.

** للإطلاع على أسطورة نشأة المسرح الياباني ينظر:المرجع نفسه، ص 6- 7

2- الأشكال ما قبل المسرحية في الحضارة العربية

تنبثق الأشكال ما قبل المسرحية (اللاأرسطية) في الحضارة العربية- الإسلامية من الفرجة[1] *في المسرحية الناتجة عن الممارسات الاحتفالية والطقسية التي تمارسها الشعوب بمختلف لغاتها وهوياتها الإثنية، إذ تخضع أشكال الفرجة لمؤثرات بيئية ونفسية تتحكم بشكل إنتاجها، لذلك نجد أن هذه الأشكال ظلت محكومة بمرجعيات أنثروبولوجية تتصل بطبيعة الديانات التي عرفتها الحضارة العربية – الإسلامية، قبل ظهور الإسلام وبعده، علاوة على المؤثرات المحلية التي أدت دورآ في إنضاج هذه الأشكال في البلدان الأخرى التي فتحها الإسلام مثل: تركيا وإيران والصين والهند، وتندرج ضمن مفهوم (الفرجة)** الممارسات الطقسية جميعها التي كان يقيمها العرب في الجاهلية علاوة على الأمم الأخرى قبل دخول الإسلام إليها كالاحتفالات الدينية وصلوات الاستسقاء والألعاب والكرنفالات وطقوس الزواج ومواسم الحصاد وحلقات السمر، وفي البلاد العربية كانت حلقات الزجل والحكواتي والقراداتي والسامر والبساط وسلطان الطلبة وحلقات الذكر والمولوية والزار والتعزية، هي المصادر الأهم للفرجة العربية التي كانت مثار جدل واسع بين المستشرقين والعرب على حد سواء فيما إذا كانت أشكال الفرجة هذه « عناصر مولدة للمسرح أو مسرحة بالفعل »[2]، لذلك وجد الباحثون أن هؤلاء ينقسمون على ثلاثة آراء:

---

*[1] اعتمدنا مصطلح (الفرجة) لوصف الأشكال الأدائية التي أنتجتها الحضارة العربية – الإسلامية، والتي تتقاطع في مرجعياتها الأنثروبولوجية مع الشكل الأرسطي القائم، لأنها تقوم أصلا على المظاهر الاحتفالية والطقوسية التي شقت ظهور المسرح الأرسطي أو جاورته إذ تعتمد على وجو د حيزين هما: حيز اللعب، وحيز المتفرجين، دون الركون إلى نصوص مدونة، إذ إنها تعتمد صفة (المشهدية) في إنتاج أشكالها، ويكون فيها المتفرج متفرجاً ومشاركاً في الوقت نفسه. ،ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم، مصدر سابق، ص 31.

** في اللغة العربية الفرجة بالمعنى العام هي الخلوص من الشدة والهم. وهناك أيضا معنى يقترب كثيرا من العرض المسرحي تدل عليه الكلمة المولدة سريانية الأصل فرجة، وهي أسم لما يتفرج عليه من الغر ائب، سميت كذلك لأن من شأنها تفريج الهموم، ومنها فعل فرجه على شيء غريب لم يره من قبل أي أراه إياه،ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم، مصدر سابق، ص 36.

– أ– المصدر نفسه، ص 37.

[2] عز الدين إسماعيل: الفن و الإنسان ،دار القلم،بيروت : 1974،ص 65.

- **الأول**: يرى أن أشكال الفرجة هذه على الرغم من احتوائها على عناصر درامية، ليست مسرحا، وهم يقيسون في ذلك على النموذج الدرامي الأرسطي.

- **الثاني**: يرى أن هذه الأشكال الفرجوية تمثل مسرحا خالصا يضم كل عناصر (التمسرح) التي تتقاطع مع النظرة الدرامية الأرسطية، ويرون أنه ليس من الصواب القياس على النموذج الأرسطي، بل ينبغي البحث في جماليات هذه الأشكال واستنباط قوانينها الدرامية الخاصة.

- **الثالث** : يرى أن هذه الأشكال مظاهر شبه درامية، أو هي نواة مولدة للمسرح، لكن أغلبها لم يتطور إلى الشكل الدرامي الأرسطي المعروف لأسباب منها ذاتية وأخرى موضوعية، وهم يصدرون في أحكامهم عن النموذج الأرسطي أيضا بوصفه مقياسا للنوع الدرامي.

وعليه فان هذا التنوع والاختلاف في الآراء بإزاء الأشكال الفرجوية العربية ومدى انتمائها للمسرح يأتي بسبب هيمنة الشكل الأرسطي على العقلية العربية والإستشراقية في الوقت نفسه، إلا أن هذا التباين وفر مادة إثنوغرافية تتصل بالشعوب العربية والإسلامية التي يمكن دراسة طبيعتها الأنثروبولوجية وفقآ لهذه المادة.

أ- الفرجة العربية قبل الإسلام:

رأى الباحثون من العرب والمستشرقين عدم وجود مظاهر فرجوية كبيرة يعتد بها قبل الإسلام، ويعود السبب الأساس لذلك الغياب إلى اندثار معظم الحضارات العربية التي نشأت قبل الإسلام، كما « أن الشعور الديني لدى العرب في العصر الجاهلي لم يكن قد اهتدى إلى موضوعه الحقيقي، بل كان قلقا مضطربا، لا ثبت له في النفوس ولا تكامل. ولا غزو بعد ذلك أن تخلو مخلفات ذلك العصر من الآثار الفنية التي تعكس العقيدة، أو تتأثر بها وتصدر عن روحها »[1].

[1] ينظر: أحمد شوقي قاسم: المسرح الإسلامي – روافده ومناهجه ،دار الفكر العربي، القاهرة، 1980، ص 29 - 36.

لذلك ليس بمستغرب ألا نجد أشكالا من الفرجة العربية التي تلبي حاجة (التمسرح) عند الإنسان العربي، ولكن مع ذلك يستطيع الباحث أن يشير إلى طائفة من الفنون الأدائية المرتبطة بحياة الإنسان العربي في العصر الجاهلي:

وتتجلى في رقص الطقوس الدينية، وصلاة الاستسقاء، والمنافرات.... الخ.

1- الرقص في الطقوس الدينية :

كانت لدى عرب الجاهلية طقوس دينية يتقربون فيها من الآلهة. وتتألف من رقص وإيقاع وغناء ودعاء.

وتقدم في احتفال جماهيري عام. وقد جاء في القرآن الكريم : - « وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية»[1] أي صفيرا وتصفيقا ورقصاً. وجاء في (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) لجواد علي أنهم كانوا يطوفون في البيت عراة، وهم مشبكون بين أصابعهم، يصفقون ويصفرون[2]

وللحج في الجاهلية طقسه الخاص، فإذا كان الحج في شهر ذي الحجة خرج الناس إلى مواسمهم وشعائرهم الدينية. وكانت لكل قبيلة تلبيتها الخاصة: فقبيلة نزار كانت تقول إذا ما أهلت :

لبيك اللهم لبيك

لبيك لا شريك لك إلا شريك هولك

تملكه وما ملك.

[1] الآية 35، من سورة الأنفال.

[2] ينظر:جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 5، منشورات دار العلوم للملايين، بيروت، ومكتبة النهضة ببغداد، ط 1، 1968 د، ص 30

وكانت قريش تطوف وتقول :واللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، فإنهن الغرانيق العلا، وإن شفاعتهن لترتجى.

ويورد ابن الكلبي في كتابه (الأصنام) أسماء الأصنام المعروفة في الجاهلية، وهي :مني ،وسواع ، وبعلا والاقصر، والعزى ونسر ، ود ، يغوث ، ويعوق أَوغيرها من اسماء وصفات هذه الاصنام كثير [1]*

وقد جاء ذكرها في القرآن الكريم – "وقالوا لا تذرن آلهتكم، ولا تذرن ودا ولا شواعا ولا يغوث ويعوق ونسرا" – (سورة نوح– الآية 23)، " وقالوا لا تذرن آلهتكم ولا تذرن ودا ولا سواعا ولا يغوث ويعوق ونسرا وقد أضلوا كثيرا (سورة نوح – الاية 22 –23)،.و" أتدعون بعلا وتذرون أحسن الخالقين(125) " (سورة الصافات –آية 125) و"أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَى(سورة النجم – الاية 19–20)

وكانت الشعائر الدينية تقتضي الرقص حول هذه الأصنام، والغناء أمامها، والطواف بها، ا ويلبون، ويأتون، ويغنون، بعد أن يحلقوا رؤوسهم، ويقدمون لها الأضاحي والقرابين.وكانت أعظم أصنام العرب في

1 ينظر: هشام بن الكلبي أبو المنذر،الأصنام،تح زكي باشا،دار الكتاب المصرية ،ط3،1995،ص 19

* **شواع** : عبدته هذيل. وكان على صورة امرأة. ومكانه في ينبع قرب المدينة.[1]و **يغوث**: عبدته طيء. وكان على صورة أسد. **يعوق**: عبدته خيوا ن، وهو على صورة فرس. وكان على بعد ليلتين من صنعاء مما يلي مكة. **نسر**: عبده آل ذو الكلاع من حمير. وهو على صورة نسر.**مناة**: أقدمها. وقد نصب على شاطئ البحر الأحمر بقديد، بين المدينة ومكة. وقد عبدته الأوسو الخز رج.**العزى**: وهي سمرات مكانها وأد من نخلة الشآمية يقال له: حراض. عبدته عرب الشام والعراق والنبط والصفويون. وقيل إنها نجمة المساء. ويراد بها كوكب (الزهرة) ويقال إن الأنباط اتخذوا لها معبدا في بصرى عرف بـ (بيت إيل) وقد قدم لها ملوك الحيرة القرابين البشرية. وعبدتها قريش غطفان جشم وباهلة وخزاعة ومضر وبنو كنانة. (وألقه) تعني بلغة حمير (الزهرة)[1]**اللات**: وهي صخرة من الغرانيت عبدها بنو ثقيف بالطائف، وهي من آلهة الأنباط. وقد عبدت في حوران وتدمر. هبل: وهو من عقيق أحمر على صورة الإنسان مكسور اليد اليمنى. وقد جعلت له قريش يده من ذهب. وكان من أعظم أصنامها عند مجيء الإسلام ذو الخلصة: مروة بيضاء عليها كهيئة التاج، كان بتبالة التي في اليمن ببلاد دوس. عبدته خثعم وبجيلة وأسد السراة في هوازن. وقد هدم في الإسلام **ساف ونائلة**: صنمان كانا عند الكعبة، يقال إنهما رجل وامرأة من جرهم فسقا في الكعبة، فنصب الناس لهما تمثالاً شر. ثم عبدا مع الزمن.سعد: صخرة على ساحل جدة.ذو الكفين، **و الأقيصر، وشعير، وعائم، ونهم، ورئام، ذو الشر ى، وفلس، ومناف، وبعل**... إلخ .ينظر: هشام بن الكلبي أبو المنذر،الأصنام،،ص 20–23

مكة، وموسم حج القبائل إليها يقتضي ارتداء محبس معينة، والانتظام في جماعة، في زمان ومكان معينين، وهذه الاحتفالات الدينية الجماعية تحتوي على مظاهر ومقومات مسرحية.[1]

2- الاستسقاء:

وهي صلاة احتفالية دينية متصلة بظرف حياتي، فحين أصيبت أرض عاد بالقحط جاءت تستسقي في مكة، وعلى رأسها (القيل) وهم يصلون، ويقرعون الطبول، ويبكون، ويقومون الذبائح تقربا وتكفيرا، وكثيرا ما كانت تقدم ذبائح الاستسقاء عند (مناة) كأنها آلهة النوء والمطر. وكان من عادة أهل مكة في الاستسقاء أنهم إذا أجابوا خرج من كل بطن منهم رجل، ثم يغتسلون بالماء ويتطيبون، ثم يلتمسون الركن، ويطوفون بالبيت سبعاً، ثم يرقون، أبا قبيس، فيتقدم رجل منهم يكون من خيارهم ومن رجال الدين فيهم، فيدعو الله، ويستغيث طالبا الرحمة والغوث.[2]

وقد ورد في كتاب (الحيوان) للجاحظ أن العرب كانت ا إذا اشتد عليهم الجدب، واحتاجوا إلى الاستمطار، اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر، ثم عقدوا في أذنابها وفي عراقيتها السلع والتضرع، فكانوا يرون ذلك من أسباب السقيا.[3]

وهذا الطقس الجماعي فيه ما يشبه الجوقة (الكورس) وقائدها، حيث يقوم شخص مختار هو رجل دين حصرا، بالدعاء والاستغاثة، بينما يريد الآخرون قوله، ويوقعون كلماتهم وحركاتهم على إيقاع الدفوف أو ببعض الأدوات مثل القدور النحاسية والملاعق وسواها مما يشكل مؤثرات صوتية ملائمة وضخمة التأثير، تتداخل مع أصوات المستغيثين الذين يطلبون رحمة الله بإرسال المطر، بما يتوافر في التعبير من خشوع واستجداء وانفعال عاطفي صادق.

[1] ينظر مظاهر المسرحية أعند العرب،. علي عقلة عرسان، ص 49.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 51.

[3] ينظر، المرجع السابق، ص 52.

وهذه ظاهرة مسرحية فيها هدف الفن، وبعض مقوماته، وأساليب توصيله، وتأثيراته الاجتماعية، وهذا يذكرنا بالجوقة ورئيسها في الطقوس الفرعونية.[1]

وقد استمر هذا الطقس الجاهلي في الإسلام، وبينت الأحاديث النبوية الشريفة أنه سنة، وأنه دعاء وصلاة.

وقد استسقى النبي صلى الله عليه وسلم لمضر فأغيثوا حتى شكوا إليه كثرة المطر.

وما يزال الناس حتى يومنا هذا يمارسون هذا الطقس الديني الجماعي، فيخرجون إلى الفلاة للاستسقاء، أو في المساجد، يرافقهم الشيوخ المسنين، فيهللون، ويستغيثون، والدموع ملء المحاجر، وهم ينادونا: يا مغيث أغثنا .[2]

3- المنافرة:

وهي أن يفتخر الرجلان كل منهما على صاحبه، ثم يحكمان بينهما رجلا. كما فعل اعلقمة بن علاثة مع عامر بن الطفيل حين تنافرا إلى هرم الفزاري. وكذلك منافرة بني فزارة مع بني هلال. ومنافرة الفقعسي مع ضمرة. وغيرها كثير.

والمنافرة هي المفاخرة بالأحساب والأنساب والمنعة والعزة والكرم والجاه ومشاكل ذلك من خصال. وهي تستفز المنافر والمنافر والآخرين للمشاركة والمتابعة. ويشكل جوها العام منهلا درامية قادرا على التأثير. وقد مسرح الباحث عرسان إحدى هذه المنافرات.[3]

[1] ينظر: مظاهر المسرحية عند العرب ص 53 – 67.
[2] ينظر: المر جع نفسه، ص 72 – 75.
[3] ينظر: المرجع نفسه،65.

ب – الفرجة العربية بعد الإسلام::

و قد تجلت في طقوس ليلة الإسراء و المعراج، وفى حلقات الذكر الصوفية، وعاشوراء، والمولد النبوي الشريف، وخميس المشايخ، و الحكواتي..الخ .

ا– ذكرى الإسراء والمعراج:

أسري برسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، في ليلة واحدة إلى القدس، ومنها عرج إلى السماء. وقد أكدت الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والسيرة هذا. ثم اختلف العلماء في كون الإسراء والمعراج رؤية أم رؤيا، وهل كانا بالروح والجسد أم بالروح فقط؟

والأكثرون، ومنهم ابن كثير في تفسيره على أنه أسري بروحه وبدنه يقظة لا مناما. وممن قال بأن الإسراء قد تم روحه عائشة والمتصوفة وابن عربي.

ويرى الباحث عرسان أن نصف الإسراء والمعراج دراما دينية ساحرة توافر لها أربعة أمور جعلتها مؤثرة في الناس هي: الخلفية الدينية، والخيال الساحر، والأحداث المتنامية، والرمزية الفكرية. وهو يرى أن النص غني بالحركة والحيوية والصور، وفيه من مقومات النص المسرحي: وحدة الموضوع، والهدف الرئيسي الذي ينظم الحوادث. ووحدة المادة.

فالموضوع يدور حول إسراء النبي من مكة إلى المسجد الأقصى بالقدس، ثم عروجه من هناك إلى السماء بروحه وجسده، حيث اطلع على آيات ربه الكبرى، وكلمه ربه وأكرمه. ثم عودته إلى مكة المكرمة.

والشخصيات محددة وكثيرة، ولكل منها ملامح ومميزات واضحة، بعضها واقعي ملموس، وبعضها متخيل، فمن الشخصيات البشرية: محمد عليه الصلاة والسلام، وفاطمة، وجبر، وأبو بكر، وأبو جهل.

ومن الأنبياء: آدم، وعيسى المسيح، ويحيى بن زكريا، ويوسف، وإدريس، و هارون، وموسى، وإبراهيم الخليل.

ومن الملائكة: جبريل وميكائيل، وإسرافيل وعزرائيل، ورضوان خازن الجنان، ومالك خازن النار.[1]

والمشاهد متعددة:

1- يحضر جبريل إلى بيت أم هانئ بمكة، فيطرق الباب كأي زائر فتخرج إليه فاطمة، ثم تعود لتخبر الرسول صلى الله عليه وسلم بأن شخصا يريده.

2- مقابلة النبي مع جبريل.

3- أوصاف البراق المادية.

4- الوصف المادي للسماوات: السماء الأولى من دخان، وفيها الملائكة. والسماء الثانية من حديد، وفيها الملائكة. والسماء الثالثة من نحاس وفيها الملائكة. والسماء الرابعة من الفضة، وفيها عزرائيل، والسماء الخامسة من الذهب الأحمر وفيها جهنم. والسماء السادسة من ياقوتة خضراء. والسماء السابعة من درة بيضاء.

والحوار حي وحيوي في هذه المشاهد، مع الأشخاص والملائكة الذين قابلهم. وفي النار حيث العصاة يعذبون في مواقف درامية عنيفة تبث الرعب في القلوب.

وقد قام الباحث عرسان بإعداد المعراج المنسوب إلى ابن عباس، نصا مسرحياً، في أكثر من خمسين صفحة. دون أن يضيف إليه سوى كلمات معدودة.[2]

[1] ينظر : مظاهر المسرحية عند العرب، مرجع سابق، ص 437- 490.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

ب-**حلقات الذكر الصوفية:**

إذا علمنا أن الصوفية تعتمد السماع، وأن مقومات السماع هي الغناء والرقص والموسيقى، أي الكلمة واللحن والحركة، أدركنا أن مقومات الظاهرة المسرحية الرئيسية متوافرة فيها، وأن الذاكرين لا يقفون عند حدود السماع والتلقي، وإنما يشاركون في التعبير عن هيجان النفس وانفعالاتها، بالحركة والرقص، ويسهمون في خلق حيوية السماع وجهه. وهكذا تصبح المشاركة في الأداء عنصرا في تنمية أحداث السماع وفاعليته.

والطرق الصوفية كثيرة، منها: الطريقة القادرية، والطريقة الرفاعية، و الطريقة السهروردية، والمولوية، والشاذلية، والأحمدي، و النقشبندية.. إلخ.[1]

وكي نقف على بعض ما يتم في حلقات الذكر الصوفية يعرض الباحث عرسان وصفا لحلقة ذكر الحضرة اليشرطية الشاذلية، حيث يجلس الشيخ والمريدون في حلقة متلاصقة، كل واحد جاث على ركبتيه، وباسط كفيه فوق ركبتيه. ويبدأ الشيخ أو المقدم بقوله: لا إله إلا الله (مرة واحدة). فيتبعه الذاكرون بصوت واحد: لا إله إلا الله (يرددونها مرات والشيخ معهم) ثم يقول الشيخ: الله الله. بعد أن ينهض واقفا، ويتبعه الذاكرون، ويأخذ كل واحد منهم بيد الآخر، فيجعل باطن كفه بباطن كف أخيه الفقير، مع تشبيك الأصابع.

بينما يتوسط الشيخ الدائرة، ويمشي باتزان متنقلاً من مكان إلى آخر، والفقراء يتبعون حركاته ولهجته.

وهو ينتقل بهم من طبقة صوتية إلى طبقة، ومن لهجة إلى أخرى، حتى يغير اللفظ: الله، الله، أو هو، هو،أو آه، آه، ويقف المنشدون مع الذاكرين، فإذا كثر عدد الذاكرين دخل المنشدون في وسط الحلقة في صفين متقابلين. فإذا ازداد عدد الذاكرين دخل الفقراء وسط الحلقة، فيؤلفون مع المنشدين حلقة ثانية

[1] ينظر: مظاهر المسرحية عند العرب، مرجع سابق، ص 490.

داخل الأولى. وعند الانتهاء يقف الشيخ فيرفع يده اليمنى إلى فوق رأسه، ويشير بسبابة يده، كمن يتشهد،ويقول: محمد رسول الله. ومعنى هذا الختام. فيجلس الذاكرون في حلقة واحدة كما كانوا وقوفاً، ويجلس الشيخ معهم كواحد منهم. ويقرأ أحدهم ما تيسر من آي الذكر الحكيم وفاتحة الكتاب العظيم. وتختم حلقة الذكر المسماة بـ (الحضرة).ويلاحظ في الحضرة الشاذلية تصاعد الإيقاع والإنشاد والحركة، والنمو العام للمشهد باتجاه ذروة درامية.

وتتصاعد درجة الانفعال أثناء هذا التصاعد الدرامي، فيعود الإيمان، مؤدياً كان أم مشاهداً، إلى حالة من الرضا والتصالح مع النفس والواقع، تجعله أكثر قدرة على استيعاب الحياة، وتحمل مشاقها. وهو في ذلك اليقين والوجد يشعر بأن لحياته معنى.[1]

وينتهي الباحث عرسان إلى القول بأن ما شاهده شكل من أشكال الظاهرة المسرحية المتطورة ذات الشخصية المنفردة والأصيلة، وأنه نوع من أنواع المسرحيات الغنائية الموسيقية، يلعب فيه تنامي الفعل الحركي، والانفعال الداخلي للمؤدين دوراً عظيماً، يضاف إلى ذلك أن فقراء (المولوية) يرتدون أثناء هذه الحفلات ألبسة خاصة. هي عبارة عن ثوب فضفاض، وعلى رؤوسهم طربوش (كلاها) من اللباد مستطيل الشكل.

ج- ذكرى عاشوراء:

عاشوراء من الاحتفالات الجماهيرية الدينية ذات الطابع الشعبي. وهذا ما يقر بها من المسرح الشعبي بمفهومه الذي ينادي به بعض الأوربيين، ومنهم: جان فيلار g.ViIar الفرنسي. حيث تتم مشاركة

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 490.

الجماهير في الأداء على نمط الاحتفالات الشعبية الدينية في مصر الفرعونية أو المسرح الديني في القرون الوسطى فيما يتعلق بكرامات القديسين .[1]

ولا خلاف بين الباحثين في المسرح حول الإمكانيات المسرحية الكبيرة المتوافرة في إحياء الجماهير لذكرى عاشوراء، حيث يعاد فيها تصوير استشهاد الحسين. وحيث تعتبر الأيام العشرة التي تحياها كربلاء كل عام من أكثر الاحتفالات الدينية الإسلامية قربا من المسرح الجماهيري العام، سواء بأساليب تقديمها، أو بتأثيرها على الناس: حيث يبدأ في اليوم الأول من محرم من كل عام، وهو تاريخ وصول قافلة الحسين الصغيرة إلى كربلاء، حيث أقامت خيامها محرومة من الماء، عشرة أيام من الصيام والعويل والبكاء. وتتلى قصة الفاجعة المؤلمة على جماهير النائحين والباكين في كل يوم، وفى كل بلدة وقرية ومضرب من مضارب القبائل. ويظل الرجال، طوال ثلاثة عشر قرنا، يطوفون الشوارع في كل ليلة من هذه الليالي العشر، وقد نزعوا ملابسهم حتى الخصر، يسوطون أنفسهم بالسياط والأغلال، ويعولون، ويبكون الحسين. ويعاد تمثيل المعركة مرة كل عام، في العاشر من محرم، خارج كل مدينة وقرية، وتقوم جماعة من الرجال في مخيم صغير جماعة الحسين، بينما يمثل فريق كبير جيش الأمويين. ويؤدي أحد الرجال الدور المخزي لشمر قاتل الحسين.

وبعد انتهاء التمثيل يسير الموكب إلى البلدة، وقد حمل رأس الحسين، كما يسير فيه موكب من الأطفال الصغار، وقد ألقت ا ثيابهم على رؤوسهم ليخفوها، يمثلون دور الجثث بينما تضطر الرؤوس المقطوعة على الخشب، وتطلى باللون الأصفر، لتبرز صورة الموت. وتكتظ ساحة البلدة وأسلحتها بالنساء والأطفال، ويرتفع النحيب والبكاء من كل مكان. بينما تسير القافلة في طريقها عبر البلدة. ولا يستطيع المرء أن يرى هذا المنظر العاطفي الذي يثير الشجن دون أن تسيل من عينيه العبرات.[2]

[1] ينظر: جواد االعلي، المفصل في تاريخ العرب، ج 5، ص 134.

[2] المرجع السابق، ص 126.

وإذا لاحظنا الشخصيات التي تأخذ أدوار شخصيات تاريخية، والمحبس والأدوات والجو كب (والماكياج) الذي يوضع للرؤوس المقطوعة، ونفي الأطفال الذين يمثلون الجثث، وأضفنا إلى ذلك ما يحتويه النص والعرض من إعادة تمثيل للقصة التاريخية التي وقعت في عام 61 هـ، وما تضمنته النصوص والاحتفالات، وجدنا فيها مقومات المسرح كافة، المسرح الشعبي الذي يكون الناس فيه مؤدين ومشاركين ومتفرجين، يعيدون إحياء حدث تاريخي مؤثر، ويحيطون في تفاصيل شجونه.

د- ذكرى المولد النبوي الشريف:

يشير آدم ميتز إلى أن أول من احتفل بمولد النبي عليه الصلاة والسلع الأمير مظفر الدين الأرملي (-1233م)، حيث جرت العادة بقراءة السيرة النبوية مع إيثار الكلام في قصة المعراج (الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري- تر: محمد عبد الهادي أبو ريدة- لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة 1957ط3 ص 2 / 285). وكان يفد إلى هذا العيد طوائف من الناس من بغداد والموصل والجزيرة وسنجار ونصيبين وفارس، منهم العلماء والمثقفون والوعاظ والقراء والشعراء، وهناك يقضون في أربيل من المحرم إلى أوائل ربيع الأول. وكان الأمير يقيم في الشارع الأعظم مناضد عظيمة من الخشب، ذات طبقات كثيرة، بعضها فوق بعض، تبلغ الأربع أو الخمس، يجلس عليها المغنون والموسيقيون ولاعبو الخيال. ولم يكن للناس شغل إلا التمشي أمام تلك المناضد والتمتع بما يقدم إليهم. وكان الأمير في ليلة المولد يركب في الشارع، وبين يديه الشموع. وكان العيد ينتهي بموكب ووليمة. (المصدر السابق ص 2 / 293).[1]

ثم عمت حفلت المولد العالم الإسلامي، ودخلها نوع من الأداء المرافق للقراءة العامة لبعض المدائح النبوية، وجزء من السيرة الشريفة. وصار الغناء من مقومات المولد، وكذلك القيام الجماعي، والجلوس، وبعض حركات الرأس.

[1] ينظر: المفصل في تاريخ العرب، ص 132.

وفيه فارس منفرد حسن الصوت، يردد بإنشاد وتنغيم، وجوقة تردد خلفه بعض اللوازم. وقد تخرج حفلات المولد إلى الطرب والرقص، أو إظهار الحزن والبكاء، وكلها مما يدخل في التأثير على الحاضرين .[1]

وقد طورت أساليب أداء بعض أناشيد المولد، وبدأت فرق المنشدين تقدم هذه الصيغة مغناة، ومرافقة بالموسيقى، في حفلات عامة، وضمن صالات عرض مسرحية، وفى غير مواسم الاحتفالات الدينية، وفي مدن عربية وأجنبية عديدة، ولاقت نجاحاً كبيرا، وأثرت في الجمهور تأثيراً لا تحدثه إلا الدراما الناجحة.

و- خميس المشايخ:

وهي احتفالات جماهيرية عامة يشارك فيها أتباع الطرق الصوفية. حيث كان مشايخهم يستفيدون من هذه المناسبات العامة، ليبرزوا أنفسهم وقدراتهم ويستقطبوا ا مريديهم.

وكانت تقام مراسم زيارات بعض الأضرحة المعروفة لمشاهير الزهاد والأولياء في أيام السنة، وفي شكل مواكب على غاية من الترتيب والخشوع، حيث تقوم طائفة من المريدين، على شكل صفوف مؤلفة من خمسة أو أكثر، يلبسون الطواقي الملونة بالأحمر والأخضر، وعليهم أردية تماثلها ألوانا. ووظيفتهم أثناء السير أن يذكروا الله جهرا، وخلفهم يسير حملة المزاهر يقرعونها بلطف وترتيب صفوفه أيضا. وبينهم حامل اللواء الكبير، وله أطراف تنتهي بقطع من الحبال يمسك بعض المريدين بأطرافها، ويتوزعون على مسافة منه، وحوله، ليساعدوا حامله عن الوقوع، لجسامته، وعدم عبث الرياح به. ثم يأتي بعدهم حامل الطبل الكبير، ثم الصنوج، لم يأتي شيخ الطريقة الحالي (ابن الوقت) الذي يجمع المريدون على رئاسته ،ويكون غالباً من أحفاد المشايخ الأول، أو المنتسبين لآل بيت الرسول صلى الله عليه وسلم). راكبا على فرس، ولابسا عمامة شيوخه الأوائل المنحدرة إليه يدا عن يد، حتى انتهت إليه مع المشيخة والرئاسة. ثم

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 134، وينظر: مظهر المسرحية عند العرب، مرجع سابق، 129.

يحيط بالشيخ جماعة من المريدين يحملون أعلاما صغيرة كتبت عليها بعض الآيات القرآنية، كما أن العلم الكبير ملون بقطع مختلفة كتب على كل منها بعض الآيات القرآنية. ثم تأتي طبقة المريدين من الشباب- يحملون نقارات صغيرة يضربون عليها- وخلفهم بقية المريدين والمشتركين من بقية رجال الطرق. ويمشي هذا الموكب من مقر زاوية الشيخ التي يجلس فيها للتدريس والإرشاد، ويتوجه لزيارة أقرب الأضرحة، ثم يتابع سيره إلى ضريح أشهر مشايخ الطرق. وتشتد الأفواه بالذكر تهليلا وتكبيرا. ثم يعود إلى مقره.وينفض كل إلى منزله، بعد الدعاء للمسلمين من قبل الشيخ.[1]

وهذا الموكب يدعى (السيارة)، والشيخ هو (شيخ السيارة). وعندما يجتمع الموكب يبدأ المسير حتى يصل جامع سلطان العارفين الشيخ محيي الدين بن عربي. وفي باحته يترفع رجال الموكب إلى جانب الساحة، لتبقى خالية، فيأتي من يشاء من الناس، وينكفئون على وجوههم جنباً إلى جنب، حتى تمتلئ الباحة.

والتهليل والتكبير على أشده. والشيخ على فرسه في الجانب الآخر ينظر ذلك. فإذا انكفأ الناس على الشكل المذكور اشتد الذكر وصاح الشيخ وأسرع بفرسه فوق ظهورهم إلى الجانب الآخر. ولا يقو ى على المجازفة بذلك من الشيوخ إلا من يثق بصحة نسبه وطهارة قلبه وجسمه ونفسه. ثم ينهض أولئك الناس واقفين غير شاعرين بما حدث. ويكثر الإقبال على هذه العملية من قبل طبقة العمال والمرضى وأصحاب العاهات ومن شاء.

ثم يواصل الموكب سيره حتى يصل إلى غايته في الزيارات. كل ذلك يجري وطائفة معينة من المريدين بين يدي الشيخ إلا مما يستر عوراتهم، وبيدهم أسياخ من الحديد لها رأس دقيق، ومعلق بها سلاسل. وهم يفتلونها في أصابعهم، ويضربون بها أيديهم أو ناحية من جسمهم، وكثيراً ما شوهدوا والسفود قد دخل

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 420.

من الخد ماراً بالفم وخارجاً من الخد الآخر. وهم يمشون به. و لا تستغرب إذا ما علمت بأن السفود لا يبقي أثراً بعد استخراجه من الجسم، ولا تسيل من مكانه قطرة دم.[1]

وهذه المواكب ليست سوى تمارين تمهيدية للموكب الكبير الذي يجمع كافة مواكب دمشق والأحياء والقرى المجاورة. ويسير باتجاه قرية (برزة) قرب دمشق حيث الكهف المعروف باسم (مقام إبراهيم الخليل) حيث يدخل الشيوخ بأفراسهم إلى الكهف، من باب لا يزيد طوله عن متر ونصف، ولا يزيد عرضه عن متر واحد. وهنا لا يستطيع كل الشيوخ المجازفة، فكل من كانت له شبهة في اتصال نسبه، أو في طهارة جسمه أو سريرته، يعتذر ويقف جانبا. ويتجرد لهذه العملية من يثقون بأنفسهم من الشيوخ، فيصطفون خلف بعضهم بين صفوف المريدين. وهم مع المتفرجين يعدون بالآلاف على سفح الجبل ولا تسمع إلا أصوات التهليل والتكبير، فيتقدم الشيخ الأول ويقرأ ما تيسر وهو واقف على بعد أربعين مترا من الباب. وليس له طريق إلا مقدار المسافة بين موقفه مع فرسه وباب الكهف، ولا يزيد عرض الطريق، بين الصفين من الناس عن مترين. فيصيح الشيخ بصوت عال، ويضرب فرسه، فتنطلق بسرعة البرق، وهو عليها، وتدخل به من الباب، فيشكر الله تعإلى جميع الناس، ويتبركون به. وبعد بضع دقائق يأتي دور الشيخ الثاني في سيارة أخرى، وهكذا يتعاقب الشيوخ على الدخول بأفراسهم. وهؤلاء لا يزيد عددهم عن أربعة أو خمسة بين أكثر من ستين شيخاً مع مريديهم لا يقدمون على هذه المجازفة.[2]

وهذا المهرجان الكبير يسمى (جمعة برزة). وهو معروف لدى أهالي دمشق. ولكن حوادث الإخفاق في دخول الكهف أخذت تزداد سنة بعد أخرى. وتحصل من جراء ذلك مخاصمات بين مريدي الشيخ الذين عثر حظهم عن الدخول والآخرين، فتقع حوادث دامية، اضطرت الحكومة العثمانية وقتها إلى منع هذه المواسم[3]

[1] المرجع نفسه، المفصل في تاريخ العرب، ج5، ص 300.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 450.

[3] أحمد حلمي العنف- دمشق في مطلع القرن العشرين- وزارة الثقافة- دمشق 1976, ص 130.

وهذه المشاركة الجماهيرية العامة في الاحتفال هي أقرب إلى الظاهرة المسرحية: فالتشكيل الحركة، وحيوية الفعل وتوزعه على كل فئة من المريدين والمشاركين، والأدوات والآلات والملابس المستخدمة، كل ذلك يضفي على السيارة، كاحتفال عام، طابعاً مؤثراً ومثيراً. وما يتهم فيها من خوارق وكرامات يذكرنا بالمسرحيات الدينية في العصور الوسطى.[1]

ع- أعياد النيروز:

يحتفلون به جماهيرياً احتفالات لها طابع مسرحي، حيث يأخذون إنسانا فيطلون وجهه بجير أو دقيق، ويجعلون له لحية من فرو أو غيره، ويلبسونه ثوبا أحمر أو أصفر ليشهروه، ثم يضعون في يده دفترا، كأنه يحاسب الناس على ما يرى أن يأخذه منهم من السحت والحرام. ويطوفون به أزقة البلد وشوارعه، وأسواقه وبيوته، فيأخذون منهم ما يأخذون على شبه الظلم والتعسف، ويأكلونه. ومن امتنع عن الدفع آذوه برشه بالماء أو التراب، أو أهانوه بالضرب أو بالكلام الفاحش.

وفي هذه الظاهرة ما هو قريب من المسرح، حيث جوق الماجنين والعابثين يطوف الشوارع خلف شخصية تزيت بزي تمثيلي تام، ووضعت الملابس (والماكياج) بما يظهرها بشكل هزلي. وقامت بكل جدية بأداء دور تمثيلي في ملهاة شعبية، يشارك فيها الجمهور.

ومن المشاركات الاحتفالية الجماهيرية الساخرة في مناسبات اجتماعية ما كان يتم تحت اسم (جحش العيد)، حيث يخرج، قبل العيد بيومين، رجل سخرة، معه حمار مدرع بالودع والخرز والأجراس، يستجدي الناس بالرقص، ويضحكهم بحركات حماره.ومنه أيضا (بيضة بيضة)، وهما ولدان يصبغان وجهيهما بالأسود، ويضحكان الناس.[2]

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 135.

[2] المرجع نفسه، ص

هـ- القصاص الشعبي أو الحكواتي:

وهو شكل من أشكال الظاهرة المسرحية، وأكثرها انتشارا وتمشياً مع روح الشعب وخياله ومتطلباته الاجتماعية. وقد عرفه العرب قديما في أشكال الراوي القصاص، إلا أن الموضوع الشعبي فرض نفسه اجتماعيا نتيجة ظروف تاريخية استهدفت استنهاض الهمم، وإذكاء الحماسة، والاعتزاز بالنفس وبالتاريخ وبالأبطال، والتركيز على قيم اجتماعية وأخلاقية وقومية. وحث الناس على حب الفضائل. وقد تجلى ذلك كله في استعادة القصص الشعبي مثل: سيف بن ذي يزن، والهلالية، وعنترة، والأميرة ذات الهمة.. الخ.

وقد كان هذا القصص الشعبي يروى على جمهور معظمه من الأميين. وكان الرواة في مقاهي المدن، ومضافات القرى، وأماكن السمر، يتصدرون المجالس، ويقرأون السير الشعبية قراءة خاصة هي أشبه ما تكون بالأداء المسرحي. وكان الحكواتي يأخذ وضع المنظور إليه، حيث يتصدر المجلس فوق منصته الخاصة، كي يراه الجميع، ويشرف هو على الجميع، بزيه الخاص، ومعه (ربابته) يعيد عرض الأفعال المروية في أقوال، معطيا لكل شخصية صوتاً وهيئة وحركة ونبرة خطاب وانفعاله ملائما لحالتها، فيشد إليه المستمعين، ويترك الموضوع تأثيره فيهم من خلال ارتباط الموضوع والشخصيات والأحداث بالانتماءات القبلية العربية، أو صراع العرب مع سواهم، ولهذا غالباً ما نجد جمهور المستمعين فريقين: واحد يناصر هذا البطل، وثان يناصر ذاك. وقد تبلغ بهم الحماسة أحيانا حد المشاجرات والعراك. وهذا كله تأثير درامي كبير يفعل فعله في الناس. و (الحكواتي) كظاهرة مسرحية هو قريب إلى حد كبير من (الراوي) الملحمي.[1]

كانت هذه هي أهم أشكال ما قبل المسرح عند العرب جمعها الباحث عرسان، ومثل لبعضها ممسرحا مشاهد من تراثنا، في كتابه الهام الموسوم بهذا العنوان،- إضافة إلى أشكال أخرى تمثلت في مجالس الغناء

[1] ينظر : المرجع المرجع السابق ، ص

والمغنين، ومجالس المنذرين، والقصاصين، وفى المقامات، و الكرج.. والتي لا يتسع المقام هنا لذكرها وذلك لصلتها الضئيلة بالطقوس محور البحث والدراسة .

3- أشكال ما قبل المسرح في الفضاء المغاربي :

إن لكل شعب أسلوبه في الفرجة وطبيعته في المشاركة والاستمتاع، ولكل شعب في تراثه ما يحرك ويثير كون نفسه. لكل شعب ما يستسيغه أو يرفضه ولكل بيئة أدواتها ومعطياتها وظروفها، ولكل شعب أسلوبه في التعبير والتوصيل والفرجة في التأثر والتأثير والنقل وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة.[1]

وكما هو معروف فإن التراث الشعبي المغربي يفيض بشتى فنون القول والحركة والغناء، لذلك يجب اعتباره كأي تراث إنساني« ترجمة إثنوغرافية» ذاتية للمجتمع المغربي من حيث هو كائن حي عضوي له حياته الخاصة الممتدة والمتشعبة التي يمكن تتبعها في كل مراحل تطورها ومعرفة العلاقات المختلفة التي ترتبط بها أو تدخل فيها، والتغيرات التي تطرأ عليها نتيجة تفاعل ذلك الكائن العضوي الحسي مع باقي الكائنات الأخرى، وكذلك تفاعله مع البيئة التي تحيط به.

وإذا كان مغربنا لم يعرف الفن المسرحي، ونحن في هذه الناحية نقصد دول المغرب العربي (تونس والجزائر و المغرب وليبيا). فان ذلك ليس معناه النفي القطعي بعدم وجود المسرح في كل من هذه الدول، بل بالعكس إذ توجد هناك بوادر مسرحية وان كانت في شكل بدائي لم تتطور كما هو الشأن معها في

[1] الدكتور عباس الجراري " ثقافة الصحراء" دار الثقافة 1978 ص: 32.

دول ارويا ، ولو طورت تلك الأشكال التي يمكننا أن نطلق عليها اسم- إشكال ما قبل المسرحية الناضجة- كما أشار إلى ذلك الدكتور محمد عزيزة في كتابه المسرح والإسلام.[1]

والأمثلة على ذلك كثيرة، وبإمكان كل واحد مهما كان مستواه الثقافي أو اهتمامه بالبحث في المسرح والتاريخ إن يلاحظ ذلك ويلاحظ وجود تلك البوادر أو العلامات الأولية للمسرح في دول شمال إفريقيا ويمكننا إعطاء أمثلة على ذلك. فمثلا شخصية «بوسعدية » ، تلك الشخصية الزنجية والتي يعرفها كل واحد من سكان المغرب العربي، هذه الشخصية أثناء طوفانها بالمدن والإحياء وتنشده من الأغاني التي تصاحبها إيقاعات الطبل أو الدف وما تقوم به من إيماءات ما هي في الحقيقة إلا بداية لفن مسرحي لم تستغل الاستغلال الجيد ولم تجد كاتبا متمكيننا من المادة ليطورها ويخلق منها شخصية مسرحية، كذلك المداح والراوي اللذان يجدهما الواحد منا في الأسواق العامة، أن كل واحدة من الشخصيتين ما هي في واقع الأمر إلا شخصية مسرحية، فالمداح والقصائد التي ينشدها عبارة عن مسرحية ملحمية لم توضع في قالب مسرحي، وإنما وجدت عفو الخاطر[2].

ولكننا نجد فيها بوادر مسرحية وعناصر فنية. وبإمكان الكاتب المسرحي المتمكن من أدواته في الوقت الراهن اخذ تلك المدائح وصبها في قالب مسرحي، ليخلق منها مسرحية شعبية. وقد كانت التجربة ناجحة عندما قام بها عز الدين المدني من تونس مع المداح وقصة (رأس الغول) المعروف عند الجميع، وكذلك القصص الخرافية التي يقصها الرواية على إسماع الجمهور في الأسواق العامة والمساحات

[1] ينظر: محمد عزيزة، المسرح والإسلام , مكتبة الأسرة , ط1, 1997, ص 54

[2] ينظر: ملامح المسرح الجزائري ، جروة علاوة وهبي , منشورات اتحاد الكتاب الجزائرين ، ط2004, ص 20,21

العمومية مثل ما هو موجود في سوق (جامع الفناء) بالغرب الأقصى، يضاف إلى ذلك لعبة (بوغنجة) والأغنية التي تنشد مع اللعبة والتي هي عبارة عن مسرحية متكاملة العناصر.

فمن المعروف في دول المغرب العربي، «ولست أدري إن كانت هذه اللعبة معروفة في الدول العربية الأخرى – من المعروف انه في مواسم الجفاف تخرج جماعة من الرجال والنساء والأطفال إلى شوارع المدينة أو القرية ومعهم عروسة خشبية تلبس لها بعض الخرق القماشية ويطوفون بها إحياء وشوارع المدينة أو القرية وهم ينشدون (بوغنجة لابس لحرير احمل يا وادنا لكبير) وهو نوع من طلب الاستسقاء»[1].

ثم هناك ألعاب أخرى لو عرف سكان المغرب العربي كيف يستغلونها لتمكنوا من خلق فن مسرحي. ثم هناك نوع من المسرح كان معروفا في بلدان المغرب العربي قبل سنة 1225 ونعني به مسرح القارقوز أو الكاركوز وخيال الظل .[2]

***الجذور الطقسية والفرجوية الأمازيغية لأشكال ما قبل المسرح المغاربي :**

عندما يتحدث الدارسون والنقاد الباحثون عن جذور أو نشأة المسرح المغاربي أو ظهور المسرح المغاربي قصد تأريخه وتوثيقه فإنهم يحصرون فترة انبلاجه ونشأته في بدايات القرن العشرين أو في منتصفه أو بعد ذلك. وإذا كانوا موضوعيين فإنهم يتغلغلون في الذاكرة العربية الإسلامية للنبش عن الأشكال ما قبل المسرحية ذات الطابع الاحتفالي. وبذلك يغضون الطرف عن مرحلة مهمة في تاريخ المسرح القديم وهي فترة الأمازيغيين الذين يعرفون بأنهم سكان المغرب الأقدمون الأصليون الذين كانوا يسكنون بلاد

[1] ملامح المسرح الجزائري، المرجع نفسه، ص 21.

[2] ينظر: ملامح المسرح الجزائري , المرجع نفسه ، ص 20

تامازغا بممالكها الشاسعة كليبيا ونوميديا وموريتانيا القيصرية أو موريتانيا الطنجية. لذا، فالسؤال الذي أطرحه بكل جدية و إلحاح: هل عرف الأمازيغيون القدامى المسرح بناية وممارسة واستعراضا؟

وفي هذا الصدد يذكر الأستاذ عثمان الكعاك (رحمه الله) في كتابه البربر وهو عبارة عن دراسة تاريخية للأحوال الاجتماعية في ما قبل التاريخ الإسلامي لشمال إفريقيا يذكر أن المسرح « عرف في شمال إفريقيا عن طريق الاتصال المباشر لسكان هذه المنطقة بالحضارة اليونانية ، وإذا ما عرفنا أن اليونان قد استعمروا ليبيا وإنهم نقلوا إليها ثقافتهم بما فيها المسرح (كاستعمار) وأن ليبيا تقع في منطقة المغرب العربي (شمال إفريقيا) وكانت لها علاقات مع جيرانها، أدركنا أن سكان هذه المنطقة قد عرفوا المسرح حتى الاستعمار الروماني، فالمسرح قديم عند البربر جاؤوا به من الهند وأسس له يوما الثاني معهدا لتدريسه بشرشال وألف به التصانيف. والمسرح البربري أما ديني على الطريقة الهندية واليونانية القديمة، أي أناشيد ورقص وحركات وتصاوير تمثيلية لاسترضاء الآلهة وأبعاد غضبهم أو خزعبلات مضحكة للسخرية من بعض الشخصيات البارزة و إظهار عيوب الناس »[1]

وشارك البربر في التمثيل اليوناني ثم الروماني، لاسيما وقد نبع منهم (طيرا ستيوس) القرطاجي اكبر مسرحي باللغة اليونانية وقد بنى ابن جلدتهم (عوديانوس) مسرح (الجم) وهو اكبر المسارح الرومانية ، والمسارح منتشرة في شمال إفريقيا انتشارا يدل على ولوع البربر بالفن المسرحي

[1] عثمان الكعك , البربر ، دار جبل المنار , تامنغاست , دط، 1975, ص 20

يضاف إلى ذلك الرقص الإيقاعي عند سكان شمال إفريقيا والذي يمكن اعتباره من المقدمات الارهاصية لميلاد المسرح في هذه البقاع، فالرقص البربري أو رقص سكان شمال إفريقيا يمتاز بكونه رقصا جماعيا مثل رقصة (الاحيدوش) أو (الاحواش) ويكون متحركا صفا أو استداريا وكذلك بكونه التوائيا من أسفل إلى اعلي كحركات الأفعى، والسؤال الآن هو أين إذن تلك النصوص المسرحية التي كتبها (طيراستوس) ؟ لا احد يعلم ... وربما باكتشافها يمكن البت في هذه القضية بشكل نهائي.

ثم هناك نوع أخر من تلك المقدمات – الإرهاصات المسرحية – (وهو الغناء) الذي تصاحبه تصفيفات إيقاعية من الجوقة التي تتكون من جمهور المستمعين، وهذا النوع قريب جدا من تلك الأناشيد (الدثرامبية) التي كان ينشدها اليونان عند احتفالهم بعيد الإله (باخوس) اله الحب والخمر والإخصاب والربيع، إلا أن اليونان طوروا أناشيدهم وسكان شمال إفريقيا من البربر لم يطوروا أغانيهم، وفي رأينا أن عدم تطويرها يرجع إلى عدم وجود شاعر متمكن من فن المسرح حتى يخلق منها مسرحيات ويدخل عليها شخصيات إضافية إلى جانب المنشد أو المغني الأصلي.[1]

إلى جانب ذلك يمكننا ذكر الجوانب الأخرى والتي نطلق عليها اسم البدايات المسرحية أو ما اسماه الدكتور محمد عزيزة في كتابه (المسرح والإسلام)- بالإرهاصات المسرحية - ومن جملة هذه الإرهاصات الأعياد والاحتفالات التي تقام هنا وهناك جماعيا ونخص منها بالذكر (لعبة الربيع) وكذلك (المولد النبوي) وغيرها نمن المظاهر الاحتفالية التي لو وجدت من يهتم بها ويطورها لوجد منها مسرح

[1] ينظر: المصدر السابق , ص ن

عربي قائم بذاته، ثم هناك مظاهر أخرى لوحظ فيها القرب الشديد من بدايات المسرح عند الإغريق وأبرزها (العيساوة) وهي حلقة ذكر يقوم أفرادها وإتباع (الشيخ) بغرز الدبابيس في مختلف أنحاء أجسامهم وأكل الزجاج وإطفاء النار بإدخال العمود المشتعل في الفم أو بدق المسامير في الرأس وغير لك.[1]

نقول اعتمادا على الوثائق والحفريات الاركيولوجية إن المنطقة الأمازيغية قديما عرفت بناء العديد من المسارح التي كان يمارس فيها الفنانون الأمازيغيون الموسيقا والرقص والرسم، وتقدم فيها العروض المسرحية التراجيديا والكوميدية، وربما كان هذا تأثرا بالحضارة الرومانية أو أن الأمازيغيين كانوا سباقين إلى إنشاء المسارح التي تأثر بها الرومان. ويقول الدكتور حسن المنيعي«إذا نحن تتبعنا آثار فن مسرحي في المغرب فإن التاريخ يطلعنا على أن البرابرة، الذين بقوا مدة طويلة تحت سيطرة الرومان، قد انتهوا إلى الأخذ بحضارتهم، بالرغم من أن بعض المؤرخين يرفضون فكرة ذوبان البربر في الرومان. ومع ذلك، فإننا نعلم أن التأثير الفكري لروما في إفريقيا كان عظيما».[2]

ففي تونس كان هناك مسرح قرطاج الذي كان يقدم فيه أبوليوس أو أفولاي عروضه المسرحية التي كانت تشد قلوب القرطاجنيين وتسحر أعينهم. وقد ذكر البكري في وصفه لقرطاجنة أن أعجب ما بها دار الملعب وهم يسمونها الطياطر قد بنيت أقواسا على سواري وعليها مثلما ما أحاط بالدار وقد صور في حيطانها جميع الحيوان وصور أصحاب جميع الصناعات وجعلت فيه صور الرياح فجعل صورة الصبا

[1] ينظر: ملامح المسرح الجزائري ، جروة علاوة وهبي , ص 29

[2] د.حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الطبعة الثانية 2001م ص:9.

وجهه مستبشر وصورة الدبور وجهه عابس....

وفيها قصر يعرف بالمعلقة مفرط العظم والعلو أقباء معقودة طبقات كثيرة مطل على البحر في غربيه قصر يعرف بالطياتر وهو الذي فيه دار الملعب المذكورة، وهو كثير الأبواب والتراويح وهو أيضا طبقات على كل باب صورة حيوان وصور الصنا.[1]

وفي الجزائر أيضا كثير من المسارح الأمازيغية إلى الحد الذي قيل فيه إن «عدد المسارح في أفريقية يفوق عدد الملاعب. «ونذكر بالخصوص مسرح تيمگاد» و«تيپازة» و«دقة» و مسرح«المدينة الجميلة» المشيد على غرار المسرح الإغريقي النصف الدائري والمبني في شكل مدرج واسع مفتوح على الفضاء الطبيعي الخارجي ذي المراقي الإسمنتية المتعددة الخاصة بالجمهور الزائر، دون أن ننسى أن المغرب كان يعرف بدوره مسارح مهمة ولاسيما في عهد يوبا الثاني الذي حكم مدينة وليلي عاصمة موريتانيا الطنجية واتخذ فيها مسارح كثيرة تزدهي بها المدينة ومملكته العظيمة. ويثبت لاكروا ما قلناه بشهادته التقريضية في حق يوبا الثاني: «اشتهر يوبا على الخصوص بعلمه الواسع فقد ألف كثيرا من الكتب التي ردد ذكرها القدماء، وبقي منها قطع مبثوثة هنا وهناك»[2]

يتبين لنا مما سبق أن الأمازيغيين كانوا يقدمون عروضهم المسرحية مستعينين بالرقص والموسيقى والتشكيل البصري على غرار العروض المسرحية التي نشاهدها اليوم.

[1] البكري: المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب(جزء من المسالك والممالك)، نشر دسلان، الجزائر، 1857، ص:43-44.

[2] المصدر السابق، ص 44.

ويرى الدكتور عباس الجراري أن « المغاربة تأثروا بالقرطاجنيين ثم الرومان بعدهم، ومارسوا فن التمثيل القائم على الأناشيد والحركات الراقصة التي تؤدى بها الطقوس والشعائر الدينية والتي ترمز إلى التوسل بالآلهة.وقد ازدهر فن التمثيل بصفة خاصة في منتصف القرن الأول على عهد أغسطس زوج كليوباترة الصغيرة بنت كليوباترة ملكة مصر المشهورة، وهو المعروف بيوبا الثاني« وكانت له عناية بالفنون والآداب. وأسس مدينة وليلي لتكون شبيهة برومة، واتخذها عاصمة ثانية له بعد شرشال»[1]

ولا ينكر أحد بأن المسرح الأمازيغي قد تأثر بخصائص المسرح الإغريقي والمسرح الروماني في إطار علاقة التأثير والتأثر، والدليل على ذلك أن يوبا كان مغرما بتزيين المدن الأمازيغية بمقومات الحضارة الإغريقية: وكان هذا الأمير الأمازيغي فنانا وعالما معجبا بالحضارة اليونانية... ملأ قصوره في شرشل ووليلي بتماثيل إغريقية ذات قيمة فنية كبيرة. كما اهتم بتطوير المدن وتوسيعها وتجميلها، من بين هذه المدن: تنجيس- تموة- لوكسوس- بناسة- وليلي -سلا. كما أقام علاقة اقتصادية متينة مع جارتها إسبانيا وإيطاليا، وهذا الازدهار الحضاري والاقتصادي ناتج عن النظام الذي ساد المملكة في عهده.[2]

يرى الدكتور حسن المنيعي أن البرابرة: قد انبهروا ولا شك بأسلوب الحياة الرومانية وبطقوسهم في التسلية ومنها التمثيل المسرحي. وعلاوة على ذلك، فإننا نعرف من جهة أخرى أن جل المدن المغربية الرومانية تحتوي على(كابيتول أي المعبد) وعلى (مسرح). وبدون شك، فإنا هذا المسرح كانت تمثل فيه

[1] د. عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، الجزء الأول، الطبعة الأولى، مكتبة المعارف، الرباط/ الطبعة الثانية،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1982، ص:53- 54.

[2] نفس المرجع، ص:59-64.

روايات تكتب تارة باللغة الرومانية، وتارة أخرى باللغة القومية واللهجة العالمية، وإن هذه الروايات التي تتردد بين الجودة والضعف كانت مرة هزلية تشوق الطبقة الشعبية، بما تشتمل عليه من هزليات ومواعظ وألوان من الفلكلور المحلي، وكانت مرة قوية، بما تشتمل عليه من فن رفيع مقتبس عن الأدب الروماني. غير أن الزمان لم يحتفظ لنا بشيء من ذلك.[1]

ولكن المسرح الأمازيغي سيتوقف نسبيا وسيعرف نوعا من الركود مع دخول العرب الفاتحين إلى بلاد شمال إفريقيا، وانشغال الأمازيغيين بالدين الجديد واهتمامهم بالفتوحات الإسلامية وتشييد المدن والممالك وبناء الحضارة العربية الإسلامية على أسس أخلاقية فاضلة. وفي هذا يقول الدكتور حسن المنيعي: «مهما كانت التأثيرات التي يحمل البرابرة تبعتها أمام الحضارات المستوردة على أفريقيا الشمالية، فمن الواجب أن نقر بأن تمثل هذه الحضارات لم يكن عميقا، لأن الإسلام هو وحده الذي استطاع أن يؤثر فيهم. لذا، نرى أنه لو عرف البرابرة المغاربة «الفن المسرحي»حقيقة، فإنهم قد ابتعدوا عنه، بعد رسوخ الدين الإسلامي. ومع ذلك، فقد لوحظ عندهم بقاء بعض التقاليد الفنية الناتجة عن تقديس الشعر.[2]

ويذهب الدكتور عباس الجراري إلى أن العامل الديني ووجود الصراع التراجيدي الأفقي من الأسباب التي حالت دون استمرار المسرح الأمازيغي بشكله القديم: وإذا كان المغاربة لم يحتفظوا بهذه التقاليد المسرحية في ظل الإسلام، فذلك راجع إلى أن هذا الدين جاء بثقافة جديدة، وأنهم لم يجدوا في نطاق ثقافته حاجة إلى التعبير بالمسرح على الشكل الإغريقي الروماني الذي عرفوه. إذ لا يخفى أن هذا المسرح

[1] حسن المنيعي , أبحاث في المسرح المغربي ,ص 34.

[2] حسن المنيعي ,المرجع نفسه ، ص ن.

كان يتوسل به في أداء الطقوس والشعائر الدينية، فضلا عن أنه كان مرتبطا بالصراع، ولاسيما في مواجهة القضاء والقدر، والدين الإسلامي يحد من هذا الصراع ويحث على الطمأنينة النفسية بالدعوة إلى الإيمان بالقدر خيره وشره.[1]

ومع ذلك ، فقد بقيت لتلك التقاليد آثار غير قليلة تتجلى في الرقص الشعبي، سواء منه الرقص البربري والبدوي أو رقص الطوائف الطرقية. كما تتجلى هذه الآثار في الاستعداد الذي ظل عند المغاربة للعمل المسرحي، والذي جعلهم يقتبسون«خيال الظل» ولاسيما في تونس والجزائر، لما كان لهما من علاقة مع الدولة العثمانية. ويبدو أنه كان مزدهرا في القطر الجزائري حتى منتصف القرن الماضي، حيث قررت سلطات الاحتلال منعه، لما كان له من دور في توعية المواطنين ولعله كان معروفا بمغربنا الأقصى في فترة من التاريخ، ولاسيما أيام السعديين الذين كانت لهم علاقة وطيدة مع الأتراك.[2]

وعلى الرغم من هذا الركود النسبي، فإن الأمازيغيين عرفوا ظواهر مسرحية كظاهرة الفنانين المتجولين المعروفين بـ «إمذيازن» الذين كانوا ينتقلون من مكان إلى آخر وبين القرى والأسواق في فرق جماعية، وهم يغنون ويرقصون ويستعرضون حركاتهم البهلوانية و تشكيلاتهم الجسدية و عروضهم المسرحية على غرار الشعراء البهلوانيين أو شعراء التروبادور في الأدب الفرنسي إبان العصر الوسيط، وهؤلاء المتجولون معروفون في منطقة الريف بدفهم الخشبي الدائري المغلف بالجلد الرقيق ونايهم القصبي المتميز وألبستهم

[1] عباس الجراري, الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ج1, ص 34.

[2] محمد بوكبوط: الممالك الأمازيغية في مواجهة التحديات، صفحات من تاريخ الأمازيغ القديم، مركز طارق بن زياد، الطبعة الأولى،أكتوبر2002م، مطبعة فيدبرانت، الرباط، ص 60

الخاصة، وهم يوجدون كذلك في الأطلس الجنوبي الشرقي، ونذكر هنا بخاصة الفنانين المنحدرين من قبيلة «آيت حديدو»، الذين كانوا يسافرون في شكل جوقة كاملة، «في حين كان المغنون المتجولون القادمون من سوس يصحبون معهم، في غالب الأحيان، صبيانا راقصين لا تبرأ سمعتهم من اللوم » ...

وكان الهدف من هذه التنقلات هو الحصول على المكاسب المادية والأعطيات التي كانت تعطى لهم بعد الحفلات الدينية والمناسبات العائلية كالولادة والعقيقة، دون أن ننسى حفلات العرس «أورارن»، وكانت هذه الأعراس بمثابة مسرح شعبي احتفالي يندمج فيها الحاضرون مع العارضين في احتفال بهيج ، قد يمتد من المساء إلى الصباح لمدة تصل إلى أسبوع كامل أو أكثر.

كما كان لطقوس شعر«إزران أو إزلان» مكانة هامة في نفوس الأمازيغيين وخاصة «إزران »الحب والهوى أو « إزران» التعيير والهجاء أو« إزران» الحروب والمقاومة. وكان الإنشاد الشعري يرافقه غالبا الرقص الفردي أو الرقص الثنائي أو الرقص الجماعي حيث كان الراقصون يستعينون بضربات الأيدي أو الأرجل أو ضربات السيوف والمعاول أو البنادق. وقد« كان للشعر عامة مكانة مشرفة عند الطوارق الصحراويين. وكما ينتظر من هذه القبائل المحاربة بطبيعتها، فإن شعرها الملحمي هو الغالب في إنتاجها. وكانت أشعار الطوارق يتغنى بها في« مجالس الحب» المدعوة« آهال». وقد كانت هذه المجالس عبارة عن تجمعات أساسها التسلية الجماعية، يقصدها الناس من مسافات تبلغ مئات الكيلومترات، كما أنها كانت تقام تحت رئاسة امرأة من أرستقراطية الطوارق مشهود لها بالذكاء وبثقافتها الأدبية، أو بموهبتها في ارتجال

الشعر. وكان التجميع يبدأ أثناء السمر حول الخيمة المشرفة على التجمع، بحيث ينهمك المشاركون في المقارعة بالقصائد الملحمية والكلمات الحلوة، وإنشاد المقطوعات الشعرية المختلفة»....

ويبقى« إزلان» المرتبط بالرقص والموسيقا والغناء والارتجال من أهم مظاهر التمثيل المسرحي عند الأمازيغيين في العصر الوسيط إلى يومنا هذا، ذلك أن " الفتيان والفتيات يقفون وجها لوجه في صفين، فيلقي أحدهم بجملة يعيدها كل فرد بدوره، ثم تلقى جملة أخرى، وهكذا... وفي نهاية كل بيت من الشعر، فاصل غنائي ينشده الجميع بدرجة صوتية حادة، ويصاحبه قرع على الطبول ورقص على شكل تموجات جسدية. وقد تمتد هذه الجلسات بعض الأحيان إلى آخر الليل وينتهي الضرب، وإيقاع الشعر، وحركات الرقص على خلق نوع من التنويم يضيع فيه العقل والقلب. [1]

أ– الأشكال ما قبل المسرحية في المغرب :

ظل الحديث عن الأشكال الفرجوية المغربية مستلبا من حمولته الجمالية، و المعرفية.إذ لا تتعدى دراسته وصفا شكليا، يحاول البعض من خلاله فرضها قسرا على المسرح، بيد أنه قد حان الوقت لدراستها من خلال حمولتها الفكرية و الفنية – تراثا شفهيا عالميا – «فالثقافة ليست مكتوبة 'والفكر ضاع منذ اليوم الذي كتبت فيه أول كلمة'وأن تكتب معناه أن تمنع الفكر من التحرك داخل الأشكال،

[1] محمد بوكبوط، المرجع السابق, ص 52

باعتباره تنفسا واسعا انطلاقا من كون الكتابة تثبت الفكر داخل شكل. و يتولد الهيام عن الشكل. فالمسرح /الفرجة الحقيقي لم يكن مكتوبا»[1]

إن الجهود المبذولة عبثا في وطننا العربي للعثور في تاريخنا على ممارسات شبه مسرحية، تقوم على الطقسية أو الاحتفالية أو التراثية هي من قبيل ممارس السيمياء باسم الكيمياء، إنها أصول تاريخية إما تعوزها النصوص أو المركبات المسرحية.[2]

لكن هذا لا يعني استحالة استلهام الأشكال التراثية في الأعمال المسرحية، وتذويبها في بوتقته، مع مراعاة خصوصية كل شكل فرجوي، وخصوصية الفن المسرحي بطبيعة الحال.

وعليه فقد أجمع الدرس المسرحي المغربي على وجود ظواهر ثقافية لها صلة بالمسرح –أشكال فرجوية– يمكن اعتبارها البداية الممكنة للمسرح المغربي، و التي انعكست في طقوس احتفالية: "البساط سلطان الطلبة، عبيدات الرمى، سيدي الكتفي"، الحلقة و بوجلود وغيرها من الطقوس القديمة في باطن الخيال الشعبي. إلا أن هذا الدرس أفضى إلى إجابتين متعارضتين إحداهما يجيب بالنفي فتقول:

إن المسرح فن دخيل، مستورد من الغرب، و أخرى تقول: أنه على العكس فن أصيل، سبق أن عرفه المجتمع المغربي و العربي، قبل أن تضعه المثقفة على اتصال بثقافة الغرب و فنونه .

و إذا كان هذا الدرس قد اختلف في طبيعة الإجابة عن وجود أو غياب نشاط مسرحي بالمغرب، فقد أجمع على تسمية تلك الفرجات بالأشكال ما قبل المسرحية متأثرين بالنظرة الغربية مثل الدكتور «حسن

[1] أنطوان أرطو، خطابات ثورية في المسرح و السريالية و الثقافة تر:سعيد ، ، مطبعة تافيلالت الراشيدية، ط، 2003ص 39،40

[2] ينظر : الناجي سعيد ,التجريب بين المسرح الغربي و المسرح العربي , ,مطبعة دار النشر المغربية ،ط1,ص 1

المنيعي» الذي حاول التأسيس لهذه الأجناس من خلال معجم المسرح «لباتريس بافيس» على اعتبارها عناصر ما قبل مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس و شخصيات إنسانية و حيوانية و أدوات و كذا من خلال ما تقوم عليه من تمييز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري و كتاب المسرح و الفودو «لفرانك فوشيه » فالمسرح – في هذه الأشكال– الذي يتجلى كفرجة شاملة.

يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه و روحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصور و الرموز ,أما في كتاب المسرح و ضعفه لأنطوان أرطو, فهي تظاهرة شعبية تؤسس فضاء فيزيقيا يفرض علينا أن نملأه و نؤثثه بكلمات و حركات بحيث نجعله يعيش من ذاته و بطريقة سحرية على هذا الأساس فإن بداية المسرح المغربي ما كانت لتكون لولا وجود جمهور يحمل في أعماقه استعدادا كبيرا لتلقي المسرح[1].

وأما الأستاذ حسن بحراوي فيذهب إلى اعتبار هذه الأشكال « مسرحيات بدائية لم يكتمل تطورها بعد فالحلقة عنده مسرح للراوي ,أما الطقوس التي تنظم سنويا في ضريح الهادي بن عيسى , فهي مسرح للندبة و النواح و تدخل الطقوس الاحتفالية أو الشعائر كسيدي الكتفي و حفلات الشموع... ضمن خانة «البسيكو درام»و هكذا فالبساط عنده «من أعتق الأشكال ما قبل المسرحية ببلادنا ,و سيدي الكتفي يتيح الوقوف على وجود تماس شكلي طفيف بينه و بين المأساة اليونانية، يجد تفسيره في أن هذه

[1] ينظر : بحراوي حسن ، المسرح المغربي دراسة في الأصول السوسيوثقافية ،. ص 129،130

الأخيرة » قد بدأت هي أيضا احتفالا ارتجاليا بسيطا، قبل أن ترقى بشكلها و محتواها إلى مصاف الروائع الخالدة و هزليات يهود المغرب(بوريم و بوريمة) مسرحيات بدائية ذات مضامين بسيطة[1].

مما يعني أن الأستاذين حسن المنيعي و حسن بحراوي يتفقان على وجود علاقة بين هذه الأشكال الفرجوية المغربية و المسرح سواء كأشكال قريبة للمسرح أو شبيهة به أو باعتبارها اللبنة التي فتحت الباب لهذا الفن بين أفراد الجمهور .

و إذا كان أصحاب الاتجاه الأول يؤمنون بوجود علاقة وطيدة بين المسرح و تلك الأشكال وعليه فعلى هذا الأساس يجب أن ننطلق لدراسة تلك الاحتفالات، و تصنيفها في هويتها التي تجعل منها فرجات شعبية محددة المعالم و المعايير الجمالية و الطقوسية» . و إذا كان النقد المسرحي سابقا كما يرى الدكتور سعيد الناجي قد عمل على إثارة الانتباه إلى تلك الأشكال لما تضمنته من ملامح فرجوية بارزة، كانت المرحلة الثقافية برمتها تقود إلى التقريب بينها و بين المسرح، فإنه بدأ مع تطور الدراسات الأنتروبولوجية، يتجه نحو محاصرة أشكال تجلياتها الفرجوية، و تقاطعها مع الدين و الشعائر والاحتفالات الدينية بشكل عام.

إن الحديث عن المسرح في المغرب مرتبط بالأشكال الفرجوية التي عرفها الإنسان المغربي ، بطبعه الميال إلى التسلية والترفيه، وسوف نقف على بعض هذه الأشكال دون أن نجزم أننا سنتمكن من حصرها كلها، نظرا لعددها الكبير والمتنوع بتنوع الثقافات والمناطق واللهجات، ونستعرض هنا بعض منها ونخص

[1] ينظر : المنيعي حسن (تقديم) كتاب بحراوي، المسرح المغربي ، ص 7

بالذكر أهم هذه الفرجات: الحلقة، البساط ، سلطان الطلبة وعبيدات الرملي، الراوي، في حين سنغفل الحديث عن فرجة سيدي الكتفي التي أخذت عن فن البساط وانتشرت بشكل خاص بمدينة الرباط، وبعض الممارسات الفرجوية المحلية من قبيل بوجلود، امعاشرن، موكب الشموع الخ

أ– الحلقة :

هي أحد أقدم الفنون الفرجوية، لازالت راسخة في وجدان الجمهور المغربي، لها ساحات شهيرة، تمارس فيها كتراث – شفهي عالمي – مثل جامع الفنا، بوجلود، باب المكينة،باب منصور لعلج ... تتعدد أنشطة الحلايقية حسب تخصص و موهبة كل منهم، فهناك القراد، و مروض الأفاعي، لكننا في صدد الحديث عن الحلايقي (السارد /الراوي) هذا الأخير (الراوي)أصبح سمة في النصوص العربية، والمغربية.[1]

الحلقة فضاء لعبي يؤثثه «الحلايقي» وفق أسلوب عمله، من حيث القص، وتشخيص السير الشعبية، وتقطيعها إلى مراحل و حقب، بكلمات و حركات 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 .

[1] بحث لنيل شهادة الإجازة في موضوع علاقة المسرح بالأشكال الفرجوية المغربية، إعداد الطالب: منير بالأخضر إشراف د/ يونس لوليدي (2006/2005)، ص 25.

يضرب الحلايقي على الدف (البندير أو التعريجة أو الكمان...) و هو يلف حول نقطة مركزية (نواة الحلقة) يصلي على الرسول (ص)، و ينادي على الأجواد و رجال البلاد، و يتوسل بالصالحين والخلفاء الراشدين، «أنا فعاركم، أنا مزاوك فيكم، قربوا، قربوا تصغاو يا لجواد...» تتجمع الحلقة رويدا، رويدا فيأخذ "الحلايقي" سرد بعض القصص القصيرة والأمثال و الأدعية و الصلاة على النبي (ص) «اللهم صلي عليك أ رسول الله، اللي عاودها ينجى من العين، اللهم صلي عليك أ رسول الله» وعندما تكمل الحلقة شكلها النهائي، يفتتح عرضه بالبسملة والصلاة على المصطفى و الأنبياء (عليهم الصلاة و السلام) و بالمقدمة المشهورة «كان يا مكان يا سادة يا كرام في قديم الزمان»إيذانا ببداية العرض[1].

يمكن اعتبار الحلقة أقرب الفنون إلى المسرح، فالحلقة تحمل جل خصائص الجوقة اليونانية، يعمد «الحلايقي»إشراكها في العرض، من خلال أسلوب حواري يتكرر في الغالب، (صلوا على الحبيب محمد) ترد الحلقة: (اللهم صلي عليك أ رسول الله) (صفق عليها سوارت الخير) يصفق الجميع (قولوا أمين) يرد الجميع (أمين)، أما «الحلايقي» فيتشابه كثيرا و الممثل اليوناني، فهو وإن لم يلبس قناعا محسوسا لأداء أدوار أبطاله فهو يرتدي قناعا نفسيا «فالعيون تخرج من الرؤوس، والخدود تنتفخ، و الأيدي ترتفع إلى الأصداغ وترسم أقواسا في الهواء... و هذه الكلمات تتدحرج أو تتلكأ، و تأخذ في كل مرة معنى مختلفا»[2]

[1] ينظر: الرسالة السابقة، ص 26.

[2] حسن المنيعي : أبحاث في المسرح المغرب ,ص 21 , وينظر: حسن بحراوي :المسرح المغربي : بحث في الأصول، ص 24

ب- البساط:

هذا الفن الفرجوي الذي يعود تاريخه إلى القرن الثامن عشر حينما كان يقدم (أمام حضرة السلطان محمد بن عبد الله (1757-1790). ونظرا لأهمية هذه التظاهرة الترفيهية التي كانت ترمي كذلك إلى وعظ الناس وإرشادهم ، فإن الملوك كانوا يحيطون ''المبسطين'' بحفاوة كبرى) ، وكثيرا ما كان '' البساط '' فرصة يغتنمها المشخصون لتبليغ شكواهم إلى الملك ، أو تذمرهم من أحد رجال السلطة). كما أنه يمكن من الكشف عن عيوب المجتمع وفضح الممارسات المشبوهة التي لا يكون هنالك سبيل لإعلانها وإدانتها سوى بتشخيص أطوارها أمام أولي الأمر في قالب فني انتقادي يعتمد الرمز والمجاز أحيانا والتصريح المباشر أحيانا أخرى، ويقال في هذا الصدد ، إن مدينة مراكش كانت هي المهد الأول لهذا الفن ، ثم انتشر في باقي المدن المغربية ، ويتميز هذا الفن بكون (الممثل يحمل تسمية خاصة، ففي الشمال يطلقون عليه لقب « بوهو » وفي الجنوب يسمونه « المسيح »[1].

أما الشخوص فهم ثابتون لا يتغيرون في سائر التمثيليات، فهناك أولا شخصية '' الساط '' الذي يمثل القوة والشجاعة وحب الإقدام والمغامرة، ثم يأتي بعده '' الياهو''، أي اليهودي الذي يرمز إلى النفاق والجشع والخوف وكذا إلى الذكاء المفرط. وفي مقابل هاتين الشخصيتين، نجد'' حديدان'' الذي يتميز بأوصاف حميدة، كنسيان الذات، وطهارة النفس، وحب الآخرين، إلى غير ذلك من الفضائل، التي تجعله محبوبا، خصوصا وأنه يحمل في مواقفه رسالة صاحب التمثيلية، كما أنه يمسك بأطراف الحادثة وألغازها،

[1] ينظر: حسن المنيعي المرجع السابق, ص 21.

وبالرغم من أن نفس الشخوص تأتي دوما في تمثيلية البساط، فإن موضوعها يتغير ويتجدد، ومن هنا بإمكاننا أن ندرك أهمية البساط كفن لا ينغلق في جوانب التسلية العقيمة، بقدر ما يبرر ظاهرته كفن يفضح أساليب الظلم وعيوب المجتمع، فهو إذن يحمل إرهاصات الالتزام العميق، كمسرح تقليدي عرف عصره الذهبي طيلة حكم المولى عبد العزيز (1895-1905).

ج- سلطان الطلبة :

يعتبر حفل سلطان الطلبة امتدادا لنزاهة شعبانة خلال فصل الربيع من كل سنة و قد ابتدأت من عهد السلطان الرشيد بن الشريف (1664-1672) «فخلال السنوات الأخيرة من حكم السعديين و التي تميزت بالاضطرابات، كان«ابن مشعل» و هو يهودي يعيش في قصبة بناحية تازة قد ملك ثروات عديدة، عن طريق سياسة الاضطهاد التي كان يمارسها على الفلاحين في الناحية المذكورة، و حوالي سنة 1664، كان المولى الرشيد قد خرج هاربا من أخيه «مولاي أمحمد» الذي كان يسعى للقضاء عليه، بعد موت أبيهما مولاي الشريف أمير تافيلالت، وأثناء فراره قصد زاوية "الشيخ اللواتي" بناحية تازة ليختفي بها. و لما تيقن من مؤازرة أتباع الشيخ و تأييدهم له، دخل قصر ابن مشعل خفية ثم قتله. و كانت ثروته قد سمحت له بفرض نفسه على«الأنكاد» فدخل وجدة، و لما علم أخوه مولاي أمحمد ذلك ارتاب في شأنه ،ثم غادر تافيلالت لملاقاته في حرب طاحنة أودت بحياته، و مكنت مولاي رشيد من الدخول إلى

مدينة فاس التي بويع فيها ملكا سنة 1666.[1] و لمكافأة طلبة الشيخ، نظم لهم الملك المتوج نزهة على ضفاف وادي فاس، و من هنا انحدرت تسمية (سلطان الطلبة)، و أصبحت تقليدا متبعا، بفضل طلبة جامعة القرويين الذين يعيشون في ربيع كل سنة أسبوعا من المرح في نطاق مملكة صغيرة يرأسها سلطان يافع»، «ويبيحون لأنفسهم، في خطب تلقى و رسائل مخز نية توزع، اتخاذ السخرية كوسيلة لانتقاد أرباب المخزن من وزير وناظر أحباس و محتسب و قائد قبيلة...و لا يستثنون أنفسهم من هذه السخرية، إذ ترسل رسائلهم على سبيل المثال باسم قبيلة بني «فار» وقبيلة بني« برغوث»...و تؤرخ نفس الرسائل بيوم 225 رمضان عام 8276 من العهد الشريف» ، وقبل الشروع في الحفلات يباع تاج العرش في المزايدة العلنية، بقاعة الصلاة في إحدى المدارس، يشارك فيها أهل المرشحين و عشيرتهم، وهذه المشاركة في المزايدة من طرف الأقارب لا تخلو من فائدة لصالحهم لان الطالب المسلطن يصبح له الحق في تقديم طلب مستجاب الدعوة للسلطان الحقيقي (مثل التفريج عن مسجون مثلا).»[2]

وبمجرد فوز المرشح بالسلطنة، تشكل وزارة مماثلة لوزارة السلطان الحقيقي، الذي يعزز الأول بإرسال رموز الملك من مظل وفرس مسرج ورماح و حاجب و مخاز نية و حاملي الحراب،و المراوح... أما المال و المواد الغذائية المجموعة أثناء المزايدة و بعدها خلال تجوال مواكب الطلبة بالمدينة فإنها تشكل ميزانية

[1] ينظر: بحث لنيل شهادة الإجازة في موضوع، علاقة المسرح بالأشكال الفرجوية المغربي، ص 25.

[2] ينظر: الرسالة نفسها، ص ن.

المخزن الجديد للتصرف بالنزاهة المقامة خارج المدينة، حيث تنصب خيام «سلطان الطلبة» على هيئة مدينة برمتها: فخيمة كبيرة تمثل دار المخزن و أخرى المسجد الجامع، فخيام أحياء الطلبة و الزوار» ...

«يتوجه «سلطان الطلبة» بموكبه الحافل في يوم الجمعة الموالي ليوم تتويجه إلى مسجد الأندلس ليؤدي صلاة الجمعة، ثم يلتحق بضريح» سيدي حرازم « بباب فتوح»الذي يوجد فيه السلطان مولاي رشيد، و أثناء هذه الزيارة يقوم الطلبة ببيع التمر للمارة، على أساس أن تلك الفاكهة تزكيها بركة خاصة»، و في الغد يتكون الموكب ثم يقصد ضفاف «وادي فاس»، حيث يعقد «سلطان الطلبة»مجلسه محاطا بوزرائه وناظر الأحباس و المحتسب، حيث يتم توقيع الرسائل المخزنية و الظواهر الشريفة المختومة بخاتمه الخاص، المتضمنة لأوامره إلى البشوات و القياد و رجال المخزن المركزي.[1]

د– عبيدات الرما :

ترجع الظاهرة إلى الماضي الغابر، المطبوع بحروب القبائل على الكلأ والماء و الأرض، « فعبيدات الرمى» جنود في الأصل، مهمتهم إلقاء السهام و الحجارة و إطلاق البارود على العدو إلا أنها كشكل فرجوي ترتبت بحلف «الطوايط».

«الطاطا»– ربما كانت كلمة بربرية – علاقة تحالف و مؤاخاة بين قبائل كانت متنازعة، سالت بين أبناءها دماء غزيرة، و توصل حكماؤها و فقهاؤها و رجال العلم و التصوف و الدين فيها، الذين

[1] ينظر : الرسالة السابقة, ص ن

ضرستهم الحروب و سبكت معادنهم التجارب و تقلبات الزمن ... إلى صيغة دينية و اجتماعية، مبدعة و خلاقة، تحفظ الدماء، و تضع للحرب حدا، وتحيل مشاعر العداء و التنابذ إلى مشاعر مؤاخاة و مودة قل لها النظير وتضمن لها إلا استمرار والدوام عبر ابتداع أشكال عبقرية يقل – بل ينعدم – فيها إلا حتكاك الذي تولده ظروف الحياة والمعايشة و تصنع بين الناس الحزازات و العداوات و الصراع» [1] .

إذا استطعنا تحديد تاريخ حلف "الطوايط" فلا شك نستطيع أن نقترب من نشأة "عبيدات الرمى" كشكل فرجوي. و يختلف عوام الناس في تحديد تاريخ البدء في هذا الحلف، و لا يكاد يجمعون على تحديد تاريخ محدد له و ما يجمع بينهم هو صيغ المبالغة في تحديد هذا التاريخ، إذ يذهب البعض إلى بدء الخليقة، و يرجعه آخرون إلى عهد الأنبياء، وفي الحد الأدنى إلى عهد الصحابة، في حين تذهب الباحثة المغربية «خديجة أولاد عدي»إلى أن الظاهرة ترجع تقريبا إلى القرن الثالث عشر ميلادي حين كانت قبيلة «زمور» – وهي قبيلة بربرية كبرى تعتبر بمثابة دولة داخل الدولة – تشمل بحمايتها القبائل الصغرى من حولها لمنع القبائل الأخرى من العدوان عليها .

وقالت الباحثة «أولاد عدي »:إن القبائل الصغرى المجاورة لقبيلة «زمور» كانت تتعرض لهجمات القبائل الأخرى في صراع مستمر على الماء و الأرض و مناطق الرعي، و أن حكماء القبائل أقاموا ذلك الحلف على شيء موحد يجمع القبائل الأمازيغية مع العربية، ألا و هو الإسلام الذي ترسخت جذوره في المغرب، و صار قاعدة الإجماع الأهلي و الرسمي في المملكة السعيدة على امتداد قرون متطاولة .»

[1] ينظر: حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغرب, ص 21, وينظر: حسن بحراوي: المسرح المغربي: بحث في الأصول، ص 24

«الحاج ميلود»– و هو أحد وجهاء قبيلة «أولاد بورزين» العربية المتحالفة مع فخدي « آيت عبد الله » و «جناتن »الأمازيغيتين المنحدرتين من قبيلة «أحودران»– يؤكد ما جاءت به الباحثة «أولاد عدي» إذ يرجع الحلف إلى أربعة أو خمسة قرون خلت، كما يؤكد أن حلف«الطوايط» موجود بين القبائل المقيمة في المناطق الممتدة من الرباط و الدار البيضاء و حتى الخميسات «ولكن ما بيننا وبين »آيت عبد الله و جناتن هو الفائز بقصب السبق «كما يقول » .منذ ذلك الحين أصبح الاحتفال بحلف «الطوايط»تقليدا يعاد فيه تمثيل التاريخ القديم، تاريخ الغزو و الحروب بين القبائل و كيفية الانتقال من حال الحرب إلى حال السلم. حيث تبدأ القبائل بالتجمع في الحقول و قضاء الليل هناك مثلما يفعل الرحل و الغزاة في الماضي البعيد... عائلات تتجمع متباعدة تحت أشجار الزيتون، أو في العراء، و في الصباح تبدأ رحلة الغزو المستعادة... زحف بطيء نحو مواطن العدو و «عبيدات الرمى» بأسلحتهم يتقدمون و يطلقون النار كما كان جدودهم يفعلون قبل قرون، و عند منتصف الطريق يلوح العدو عن بعد و قد تجمع بنسائه و رجاله، كما كان يفعل في الماضي، ثم يبدأ العدو المستضيف في التقهقر، كأنما يضع مكامن للغزاة الزاحفين... يتقدم الركب من جهة، و يتراجع الآخر من جهة ثانية، حتى إذا اقتربت المسيرة الضخمة من محل إقامة القبيلة المغزوة، يبدأ ما يشبه المفاوضات، ويتبادل الفريقان المراسيل، والخيول تجول الميدان الفاصل بين الطرفين[1]، وتبدأ الأعلام البيضاء في الظهور.

[1] ينظر : حسن المنيعي, المرجع السابق، ص 25

و حين يقترب الضيوف الغزاة يتم إبعاد راكبي البغال و الحمير من مكان الاستقبال لأن الضيوف أعز من أن يستقبلوا بغير الخيل الموسومة البديعة،تملأ الميدان سباقات ومنافسات بريئة، و تبدأ الصفوف تتقارب و يلوح في الأفق «الصلح» بين الفريقين، ثم يستقبل الفريقان بعهم البعض بالعناق و الدموع، و يتمرغون في الأرض تجديدا للحلف القديم[1] .

هذا التحول الذي عرفته الظاهرة من أسلوب للقتل إلى شكل فرجوي لم يحل دون الحفاظ على تقاليدها خصوصا مبادئ التنظيم العسكري فقد ظل عبيدات الرمى على شكل مجموعات يترأس كل واحدة منها مقدم يسهر على تسييرها و رعايتها، إلا أن هذا الشكل و مع مرور الوقت أخذ يتطور ليصل مداه في شكله التجريدي مع الفرق الموسيقية فاستلهمت معالمها الفلكلورية من الفنون المحلية كفني «أحواش و أحيدوس»، لكنها صاغت لنفسها طابع الخصوصية عبر ابتداع أشكالها و أدواتها الخاصة" مثل استبدال الناقوس بالمقص أو تغيير طريقة القفز و نسق التحرك لدى المجموعة .

رغم ما لقيته عبيدات الرمى من اهتمام بالغ سواء على مستوى عناية الدولة أو الجمهور إلا أنها لا تزال تحتاج إلى الكثير من الدراسة لتحديد ملامح تطورها عبر المسار التاريخي منذ نشأتها كشكل للقتل و العنف إلى غاية وصولها إلى الشكل الجمالي .

م– الراوي

[1] ينظر المرجع نفسه, ص ن

يجمع الدارسون على أن «الراوي» ما هو إلا هبة الحلقة للفن المسرحي، و الوجه الأدبي للحلايقي في النصوص المسرحية، إلا أننا لا نتفق مع هذا الرأي، إذ أنه أكثر عمقا من شخصية الحلايقي، بل نصف تراث العرب، و واحد من أهم مقدساتها. و لا يمكن اعتباره استلهاما مباشرا لشخصية الحلايقي، غافلين عن مكانة «الراوي» و «الرواية» في التراث العربي، هذه الشخصية التي كان لها الفضل في نقل العلوم والفنون، والدين إسلامي. بل بلغ حد الاهتمام بها إلى وضع علوم لدراستها و الحكم على روايتها بالقبول أو الرد مثل علم التجريح. فقد استلهم مسرحيونا هذه الشخصية – بوعي أولا وعي – من التراث الإسلامي لكسب ثقة الجمهور، لما تحمله هذه الشخصية من قدسية في الوعي الجمعي للأمة الإسلامية و العربية .

إن إنزال شخصية بهذا الوزن فوق خشبة المسرح أمر صعب جدا، إذ كيف يمكن استحضارها داخل الفضاء المسرحي ؟ و إخراجها عن وقارها و رصانتها التي ترسخت في وجدان الأمة العربية الإسلامية؟ إن الدور اللعبي الذي تقتضيه مسرحة الشخصية يخل بهذا الوقار، ويكسر تلك الصورة الرمزية للراوي (حماد الراوية، البخاري، مسلم، النبي (ص) باعتباره ناقلا للوحي والأحاديث القدسية) *[1].

ك– بجلود:

*اشارتنا للنبي(ص) باعتباره ناقلا للوحي إشارة للراوي الشيخ لأمانته في نقل الأحاديث، أما باعتباره ناقلا للأحاديث القدسية فهو استلهام للراوي الحلايقي باعتباره محورا للأحاديث حسب واقع الحال.

1 بحث لنيل شهادة الإجازة في موضوع علاقة المسرح بالأشكال الفرجوية المغربي، ص 68

بوجلود»، شخصية ترتدي جلود أضحية العيد، من أبقار وأكباش وماعز، لكن في الأونة الأخيرة يقتصر فقط على جلود الماعز نظرا لخفتها و ك مرونتها. تلف شخصية «بوجلود» سبعة جلود حول جسده، ويقوم بطلاء وجهه إما بالصباغة أو بالفحم الأسود المدقوق الممزوج بالزيت ليعطي لمعانا للوجه، يخفي تماما ملامح الشخص الحقيقية وإظهار ملامح شخصية «بوجلود»,الذي يحمل في يده رِجْل خروف، ليطارد بها المارة و أهالي القرى وضربهم، من اجل جمع المال أو أي شيء تجود به أياديهم، من ورود و قمح وشعير و فواكه جافة، يعاد بيعها يوم إسدال الستار على الكرنفال، لمن يدفع أكثر.[1] ففي إحدى المناطق بإقليم طاطا – تسناسمين- و في الأسبوع الموالي لعيد الأضحى، - و بالضبط يوم الخميس- يتم نحر بقرة أو ثور، الذي يسمى في المتداول الاجتماعي للساكنة ب«الما عروف» (دون نطق حرف العين) كما هو معروف في أمازيغية مدينة طاطا. ويكون النحر مرفوقا بالزغاريد و الأهازيج الأمازيغية وأبرز ما يردد فيها من أهازيج « تزاليت فلاك أنبي محامدي» ومعناها الصلاة عليك أيها النبي محمد.

1 وينظر: حسن بحراوي :المسرح المغربي : بحث في الأصول ،ص 24

* تروي الحكايات الشعبية الشفهية,أن أصول هذا الطقس تعود إلى عصور ما قبل الإسلام، وتتحدث عن وحش إفريقي، تتدلى منه الجلود، وكان يزرع الرعب في صفوف السكان، فيما ترجع حكايات أخرى أصل الظاهرة إلى زمن، كان فيه اللصوص يتنكرون، بأجلاد الحيوانات، بغية سرقة. أموال السكان، أساطير أخرى تتحدث عن أن ارتداء الإنسان للجلود و التشبه بالحيوان، ما هو إلا تكريم و تقديس لهذا الكائن الحي الذي لازم الكائن البشري، أينما حل و ارتحل.
Voir: Abdellah Hammoudi, La victime et ses masques, Paris, Seuil, 1989.p25

بعد صلاة عصر ثاني أيام النحر، يجتمع أهل القرية تساءا و رجالا، وكذا ضيوف الشرف القادمين من المناطق المجاورة، الكل يجتمع لحضور حلقية «هرما» التي يتحارب فيها الرجال فيما بينهم، مرتدين جلاليب بيضاء و أحزمة سوداء، والمنهزم منهم يتم إدخاله قسرا وسط الحلقية وربطه- حتى و إن كان ضيفا- إلى أن يتكفل أحدهم بالعفو عنه، إما بغرامة مالية أو عينية.بينما يتحارب الرجال، تجد «بوجلود»المعروف في منطقة طاطا بـ «شموتيت ن هرما»، تجده يطوف على المتفرجين لجمع المال أو ما تجود به أيديهم، والويل لمن يرفض فمصيره حتما سيكون الضرب، و هكذا دواليك إلى أن يرفع آذان صلاة المغرب، وتستمر الاحتفالات يوميا لمدة أسبوع تقريبا على نفس المنوال. [1]

إذا نظرنا إلى شخصية «بوجلود» المقنعة، سنجدها ترتكز على عنصر المحاكاة والتقليد بالدرجة الأولى، الشيء الذي يجعلنا نعود بالزمن إلى الوراء، لمعرفة بدايات التمسرح التي ربطها معظم المؤرخين للمسرح بالإنسان الأول الذي كان يعتمد على المحاكاة لخلق جو من التشويق تتولد عنه رغبة مقرونة بالفضول لمعرفة علاقة الإنسان بالحيوان من طرد و افتراس حتى يتم الإيقاع بالفريسة و اصطيادها ومن تم طهيها الشيء الذي يجعل الفضاء المسرحي مكتملا بامتياز ابتدءا من الجمهور مرورا بالشخصية الرئيسية و الثانوية، ووصولا إلى الإنارة و الصورة.وفي هذا الصدد يرى الباحث في الأنثربولوجيا الدكتور «حسين اليعقوبي» أن شخصية «بوجلود» عادة قديمة لم تعرف بداياتها بالضبط، لكنها كانت قبل الإسلام، ولها

[1] ينظر : بحث لنيل شهادة الإجازة في موضوع، علاقة المسرح بالأشكال الفرجوية المغربي, ص : 121

أسماء متعددة حسب المناطق – بوجلود، بويلماون، هرما، في منطقة سوس الكبير، با الشيخ على مستوى الريف، بوعفيف في الجزائر كما أن لها أسماء أخرى في جزر الكناري جنوب اسبانيا. [1]

و– ظاهرة إمعشارن:

تعتبر ظاهرة إمعشارن من الظواهر الاجتماعية التي يتميز بها الجنوب المغربي بصفة عامة، و من منطقة أسا من المناطق التي تعرف الاحتفال بهذه الظاهرة، هذه الأخيرة تتقاطع مع بعض المظاهر المسرحية ذات الصبغة الفرجوية و الاحتفالية و تعرف مدن المغرب العربي ظواهر أخرى تماثلها أو على الأقل تتقاطع معها في مجموعة من الخصوصيات مثل ظاهرة « شايب عاشوراء بالجزائر وتونس ن وظاهرة الشيشباني في ليبيا اظافة الى ، إصوابن، اسمكان في مدينة المغرب نفسها ..». [2]

تبدأ مراسيم الاحتفال بظاهرة إمعشارن في اليوم العاشر من عيد عاشوراء لكن قبل ذلك تفتتح هذه الظاهرة بشكل فرجوي أخر وهو ما يعرف تيويوين – حيث يبتدئ من اليوم السابع إلى التاسع وتقوم به فرقة من الرجال ترتدي أثواب النساء ويتزينوا بحليهن ويتنكرون تحت اللون الأسود مما يصعب معه التعرف عليهم فيقومون بجولات حول المنازل لجمع الصدقات والهبات وهذه الجولات لا تخلو من مظاهر الفرجة وفي ليلة التاسع من عاشوراء تجتمع الفرقة التي أدت الطقس في أحد المنازل وتقام هناك وليمة يحضرها الرجال والفتيات الغير متزوجات ونشير هنا أنها فرصة يلتقي فيها الطرفان للتعرف فيما بينهما،بعد

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص ن

[2] ينظر : بحث لنيل شهادة الإجازة في موضوع ،علاقة المسرح بالأشكال الفرجوية المغربي,ص : 121

الانتهاء من «تيويوين»، تبدأ ظاهرة إمعشارن التي يتم الاحتفال بها طيلة ثلاة ليالي ابتداء من ليلة عيد عاشوراء.[1]

ع- موكب الشموع :

مدينة سلا و موكب الشموع أو دور الشماع كما هو شائع في الأوساط الشعبية ، يقام ليلة عيد المولد النبوي الشريف و هو تقليد جلبه السعديون من تركيا إلى المغرب، و مدينة سلا وحدها التي حافظت عليه إلى يومنا هذا و تتخذ الشموع رمزا للاحتفال، و تخليدا للذكرى.

و يتمثل في صناعة شمعات تتفاوت هياكل خشبية الكبيرة و الصغيرة يكسوها و يزخرفها و يزوقها الشمع، و كتابة بعض الشعارات الدينية و الوطنية على جنباتها.

ينطلق موكب الشموع بعد صلاة العصر ليوم الحادي عشر ربيع الأول حيث يجتمع الناس يتقدمهم الشرفاء و أعيان المدينة و سكانها و عشاق و متتبعي هذا المورث من باقي المدن المغربية ،العربية وكذا الدولية [2].

وتختلف هذه الشموع عن الشموع العادية، باعتبار شمعات الضخمة صنع هياكلها من خشب سميك مكسو بالكاغد الأبيض والمزوق بأزهار الشمع ذات الألوان المتنوعة من أبيض وأحمر وأخضر وأصفر في شكل هندسي يعتمد الفن الإسلامي البديع. - يحملوها و يطوف بها شباب و رجال بلباس تقليدي و أخرون بلباس أهل البحر منطلقين من فضاء رحب يساع ترتيبات و موكب الشموع .. فضاء مدرسة

[1] ينظر :المرجه نفسه،ص ن

[2] ينظر: المرجع نفسه : ص ن

فاطمة الفهرية مرورا عبر الشارع مارس و أزقة المدينة العثيقة في استعراض تراثي فني بألبستهم التقليدية و رقصهم بالشموع مستعرضين براعتهم و أهازيج المجموعات الإيقاعية و أنغام الفرق للموسيقى التراثية بساحة الشهداء أمام عيون حاضرة ساكنة و زوار سلا وجهتهم دار الشماع و هي دار الشرفاء الحسونيين حيث تستقبل النساء الموكب بزغاريدهن و تهاليلهن، و قد جرت العادة أن يدور الراقصون بالشموع سبع دورات وسط الدار لينتقل الموكب إلى ضريح عبد الله بن حسون لتعلق الشموع في قبة الضريح و جنباته[1]

وفي كل عام جرت العادة بأن تبدأ الاستعدادات على قدم وساق، لتنظيم موسم الشموع الذي يعتبر فرصة سانحة للصناع التقليديين للتباري فيما بينهم وإبراز مواهبهم في الخلق والابتكار. ثمة عائلات معروفة تتبنى هذا الفن التراثي والشعبي المتمثل في صناعة الشموع، وهي على التوالي عائلة بنشقرون، وعائلة حركات وعائلة بلكبير، شغلها الأساسي هو أن تظل شعلة الشموع مستمرة، حية في الذاكرة الشعبية، متشبثة على الدوام بإحياء الموسم السنوي بكل ما يقتضيه من أصالة وتقاليد عريقة، لا بد من الحفاظ عليها.

1 وينظر: حسن بحراوي :المسرح المغربي : بحث في الأصول، ص 55

* و«موسم الشموع» تقليد ديني سنوي قديم يضرب بجذوره بعيدا في عمق تربة التاريخ الإسلامي. فقد كان أحد ملوك المغرب، وهو الملك السعدي أحمد المنصور الذهبي في زيارة إلى اسطنبول، فأثار إعجابه ما كانت تشهده من أجواء احتفالية تتمثل باستعراض الشموع في مواكب شعبية. وبقيت الفكرة راسخة في ذهنه بعد عودته. وما إن وضعت معركة «وادي المخازن» الشهيرة أوزارها، حتى سعى إلى تنفيذ هذا الحلم الذي كان يراوده. وهكذا استدعى أمهر صناع الشموع في كل من مراكش وسلا وفاس من أجل هدف واحد، هو صناعة هياكل شمعية على غرار ما شاهده في تركيا. وجرى الاحتفال الأول عام 986هـ. ومنذ ذلك التاريخ ظلت مدينة سلا محافظة على هذا الموعد السنوي مع طقسها الثقافي والديني والشعبي الخاص. تتهيأ له جيدا، وكأنها عروس تستعد لاستقبال عريسها، بما يليق به من حفاوة وزينة وبهاء!1 وينظر: حسن بحراوي :المسرح المغربي : بحث في الأصول، ص 55

و تستمر الاحتفالات بذكرى المولد النبوي الشريف أسبوعا كاملا، حيث يحتفل السلاويون بموكب شمعة الوالي الصالح سيدي أحمد بن عاشر، و شمعة الوالي الصالح سيدي أحمد حجي ، و بمبادرات اجتماعية للمجتمع المدني بإعذار للأطفال حسب تقاليد متبعة في المجتمع السلاوي منذ فترات طويلة [1].

ظلت مسألة تأصيل المسرح إحدى أهم القضايا التي شغلت الدرس المسرحي المغربي، إذ لا زالت رهينة تباينات آراء الدارسين. و هناك اتجاهين يصر أحدها على أن الأشكال الفرجوية المغربية هي الأرض الخصبة التي تحمل بذرة المسرح لولادة آخر مغربي أصيل. و الثاني يؤكد على أن المسرح لن يحمل هويته المغربية إلا إذا انصب البحث في الخصوصية، و بالتالي البحث عن مسرح يختلف عن المسرح الغربي بعيدا عن الأشكال الفرجوية باعتبارها أشكال فنية مستقلة لها خصوصيتها الجمالية و المعرفية، و دلالتها الثقافية.

ب– الاشكال ما قبل المسرحية التونسية:

يشكل الإرث الفرجوي في كل حضارة من حضارات الإنسانية سندا قويا يغذي ثقافة تلك الأمة، ويساهم في صياغة مخيالها الجمعي، كما يؤسس لما يمكن أن نسميه بالذهنية الشعرية، التي تلتجئ إليها أمة من الأمم لإعادة صياغة هويتها وتجديد حضورها الرمزي والجمالي... ولقد شهدت الممارسة الثقافية في تونس منذ ستينات القرن الماضي محاولات في التعامل مع هذا الإرث الفرجوي سواء تجلى ذلك في المسرح أو غيره من ألوان الفرجة كما يصيغها اليوم بعض الفنانين المشتغلين على هذا التراث... يحتم علينا

[1] ينظر: حسن المنيعي : أبحاث في المسرح المغرب، ص 26

الالتفات و لو من باب التذكير إلى هذا التراث الفرجوي في الثقافة التونسية منذ تجلياتها في وعي التونسيين في نهاية القرن التاسع عشر... فما هي أهم خصوصيات ومظاهر هذا الإرث الثقافي والفرجوي؟

لا يمكن للثقافة الشعبية التونسية التي تتنزل فيها الظاهرة الفرجوية أن تشذ عن الإطار العام الذي تتجلى فيه ملامح الإرث الفرجوي، والذي لامسنا خصائصه في الثقافة العربية الإسلامية قبل ظهور الظاهرة المسرحية في شكلها الغربي.

ويكاد يكون هذا الإرث الثقافي الفرجوي وإذا ما نحن عدنا في هذا السياق المتعلق بالإرث الثقافي الفرجوي في البلاد التونسية، فإنه يمكن الاستعانة بالتصنيف الذي أورده الباحث التونسي الدكتور محمد عزيزة في "كتابه الأشكال التقليدية للفرجة» وهو تصنيف يهفو إلى الشمولية، وقد أورده صاحبه في ثلاثة أصناف كبرى تنتظم من خلالها الأشكال الفرجوية،[1] وهي:

ا – صنف أول:

متعلق بالاحتفالات التونسية بشكل عام، وهي احتفالات مرتبطة بالمناسبات الدينية وسماها ب«الفرجة – الحفل» كمظاهر من المظاهر الطقسية، ووضع في إطارها: فرجة« أمك طانقو», وهي ظاهرة احتفالية شعبية يستعملها الناس لغرض طلب الاستسقاء، كما أنه يضع في إطار هذا الصنف،

[1] ينظر : محمد عزيزة، الأشكال التقليدية للفرجة، الدار التونسية للنشر ط1، 1975،ص 57.

ظاهرة« الخرجة» (خرجة سيدي بوسعيد), وما تكتسيه هذه الظاهرة من عناصر فرجوية لا تخلو من المشاركة الجماهيرية الواسعة.

2– صنف ثان:

ويسميه محمد عزيزة بالفرجة التطهيرية (spectacle – catharsis)، والذي تمثله ظاهرة السّطنبالي ويركز عزيزة في هذا السياق على الدور الوظيفي لهذه الظاهرة الفرجوية الدينية والشعبية في تبرئة الناس وعلاجهم من الأمراض النفسية، وهذا يقربنا بشكل ما إلى المفهوم العلاجي الحديث عبر الظاهرة المسرحية فيما يعرف بالبسيكودراما (Le psychodrame) كما نظر إليها وطبقها جون لويس مورينو

Jean Louis Moreno

3– صنف ثالث:

وهو الأهم من حيث علاقته بالفرجة و يسميه بالفرجة الموضوعية ويراه متجليا في أربعة أصناف كبرى، وهي مجال اللعب القولي، ويضع في هذه الخانة ظاهرة الفداوي أو ما يرادف الحكواتي في بلاد المشرق، كما يضيف إلى ذلك ظاهرة «بوسعدية»، وهو المهرج الجوال ذو الأصول الإفريقية الزنجية، [1] كما يضع أيضا في هذا المجال ظاهرة فرجة الشوارع (le spectacle de rue) ويستعرض بشكل

[1] ينظر : المرجع السابق ، ص ن

مقتضب مظاهر هذه الفرجة العامة من عازفي النايات والقصبة الذين يؤدون ما يعرف ب«طرق الصيد»، مما يجمع الناس حول هؤلاء العازفين وحري بالمصنف أن يضع هذا النوع من الفن في المجال الموسيقي وفن«السماع» بشكل عام، ولا يكفي تواجد هذا الضرب من الفن في الشارع حتى يتم اعتباره فنا فرجويا شوارعيا، كما يذكر في هذا الباب أيضا ملعبي القردة ومروضي الثعابين في الأسواق والساحات العمومية كما هو الحال في جامع الفناء بمدينة مراكش، ويحشر المصنف إلى جانب ذلك أيضا صنفا رابعا في خانة ما يسميه بالفرجة الموضوعية وهو الموال الغنائي وهي ظاهرة من ظواهر الغناء أو ما يعرف في تونس وفي بلاد المغرب الأقصى ب«الغناء الملحون «ذي الأصول الأندلسية». ونحن نبدي نفس هذه الملاحظة في إلحاق هذا الضرب من الفن بفن الغناء، لأنه ليس في هذا الفن من عناصر فرجوية حسب رأينا، فالغناء العربي قديمه وحديثه يعتمد الثقافة التقنية الحوارية في الشعر المغنى ولا نرى ذلك كافيا ليكون فنا فرجويا. أما الظاهرة الفرجوية الثانية فتتعلق حسب المصنف بمسرح الكاراكوز، في حين يشير محمد عزيزة أيضا إلى مسرح الدمى المعروفة ب«إسماعيل باشا» كصنف فرجوي ثالث، ويخصص الظاهرة الرابعة للعبة المرأة ذات الشال الأخضر وهي ممارسة احتفالية يتم ممارستها بين النساء في مناسبات الأعراس، وربما يدخل هذا الصنف في عادات النسوة حين يختلين بأنفسهن ولا يمكن اعتبارها فعلا مظهرا فرجويا، فالنساء حين يختلين بأنفسهن يقومون بارتجال تعابير خاصة لتسجية الوقت كما هو الحال حين يجتمعن في مناسبات

اجتماعية أو أشغال منزلية جماعية كعمل الصوف أو إعداد «العولة» أو المؤونة الموسمية. في تونس يشكل امتدادا لذلك الإرث الفرجوي الذي لامسناه في بلاد المشرق.[1]

ومهما يكن من أمر فإن التصنيف الذي يعتمده محمد عزيزة في سياق تصنيفه للأشكال التقليدية للفرجة في تونس يعد محاولة ممكنة في الإحاطة بهذا التراث الفرجوي في تونس ربما من زاوية اقتصاره النظر في المظاهر الفرجوية الحضرية، والخاصة هنا فيما يبدو بتونس الحاضرة، "غير أنه يسقط من حساباته مظاهر فرجوية أخرى في مناطق الأرياف ومرابع البدو، وهي مظاهر لم تعنى حسب رأينا العناية اللازمة من الاكتشاف والتحليل والدرس.

غير أن هذا التصنيف يساعدنا على إلقاء الضوء على ما يمكن أن يكون عليه الميراث الفرجوي في القرن التاسع عشر خاصة تلك المظاهر الفرجوية القريبة التي تتوفر فيها العناصر الفرجوية مما يقربها من الظاهرة المسرحية، وسنعتمد في ذلك على المصدر القريب من هذه الفترة في القرن التسع عشر، وهو كتاب «الهدية، أو الفوائد العلمية في العادات التونسية» الذي سبق وأن أشرنا إليه, لمؤلفه محمد بن عثمان الحشايشي (1853 1912)، ويهمّنا في هذا المصدر لهجته التحقيرية اتجاه هذه المظاهر الفرجوية مما يؤكد حالة التهميش التي يعيشها هذا الموروث من طرف النخب ونطاق الثقافة التونسية الرسمية في العهد الحسيني وبداية الإستعمار الفرنسي .

[1] عبد الحليم المسعودي، ذهنية التعامل مع الإرث الثقافي والفرجوي في تونس، مقال في مجلة الشروق التونسية ،2010/09/27،ج1.

وفي هذا السياق التصنيفي الذي نحاول تقديمه، فإننا نقترح تصنيفا آخر يقوم على ثلاثة تصنيفات أو تقسيمات رئيسية [1].

ا– المظاهر الفرجوية الشعبية والعفوية:

وهي مظاهر كثيرة تنقسم في مجملها إلى قسمين:

*الظواهر الاحتفالية الدينية، ويدخل في نطاقها، احتفالات الفرق الصوفية ومواسم الأولياء الصالحين، بعبارة أخرى الاحتفالات الطرقية، وتعتبر هذه الاحتفالات مظهرا من المظاهر الفرجوية الهامة باعتبارها تقوم على مبدأ «الظهورية (exhibitionnisme) » وكذلك على لحظات من المحاكاة في لحظات النشوة و«التخمر» الجماعي خاصة في العروض العيساوية حين يقلد بعض المشاركين المنجذبين في هذه الاحتفالات الحيوانات المتوحشة كالأسد والذئب. كما يمكن أن نذكر في هذا الإطار الخرجات الخاصة بالأولياء وحلقات الذكر والرقص الإنجذابي المرافقة لذلك.[2]

ويشير محمد بن عثمان الحشايشي في هذا الإطار فيورد:منها الإحتفالات المسماة بالخرجات، والخرجة عبارة عن طائفة من إخوان إحدى المشايخ كالعيساوية مثلا، فإنك تراهم في كل عام آخر المصيف يخرجون لزيارة الشيخ سيدي أبي سعيد الباجي في موكب عظيم. ناشرين مئات من الأعلام المذهبة والتي هي من الحرير ولابسين الملابس البهيجة، وهم على شبه صفوف عسكرية... وبيد كل واحد منهم حربة من الحديد... وجميع أفعالهم ليس مما جاء بها الشّرع العزيز، بل هي من البدع» كن أن نستنتج من خلال

[1] ينظر: المقال السابق، ع ن.

[2] عبد الحليم المسعودي ، المقال نفسه

هذا النوع من الاحتفالات، كما هو حال الخرجة أو ما يماثلها من الاحتفال بالأولياء الصالحين وهي «الزّردة» في الأرياف والتي تلعب دور الوظيفة الاجتماعية في تثمين العلاقات بين أفراد الناس حضريا وقبليا.

**أما القسم الثاني الذي ينضاف إلى صنف المظاهر الفرجوية الشعبية العفوية فهي تلك الظواهر المتوافرة في الأسواق و تتمثل في تلك العروض الفردية و الجماعية و يعمل أصحابها على التكسب من خلالها، وتتمثل في تلك الألعاب البهلوانية وألعاب الخفة،أو ما يسميه البعض بالشعوذة أو «الشعبذة»، [1]ويذكرهم الحشايشي فيقول:

«وهم طائفة من أهل العرب، خفاف الأجسام، يمشون على أكفهم و أرجلهم إلى السماء، ويصعدون فوق بعضهم بعضا، ويرقصون و لهم أساليب عجيبة في هذا اللعب، يلعبون بالشوارع العامة المتسعة» [2]

ولعل هذه الظواهر لو تطورت لكانت في الأصل نواتا لفن السرك أو مسرح الأسواق المعروف في المدن و القرى الأوروبية. كما يضاف إلى هذه الفئة من هم يلاعبون الأفاعي والثعابين، يأتون بأعاجيب الكلام والأداء الموسيقي، وسرد الخرافات على ألسنة الزواحف، وهي ظاهرة كما أشرنا منتشرة في بلاد المغرب (الأقصى) وحاضرة في الأسواق التونسية.

ويذكرهم الحشايشي فيقول عنهم:

[1] عبد الحليم المسعودي، ذهنية التعامل مع الارث الثقافي والفرجوي في تونس، مقال سابق

[2] محمد بن عثمان الحشايشي، الهدية في العادات التونسية، الدار التونسية للنشر ط1، 1972، ص 25

«فمن ذلك أولاد سيدي بن عيسى، يجلسون على قارعة الطريق ويتجاذبون، وشعورهم على أكتافهم، وهم يلعبون بذوات السّموم التي ألفوها و ألفتهم، فتتجمع عليهم الخلائق للتفرج، ويعطونهم شيئا من الدراهم و هم من الغرابة»[1]

كما يمكن أن نذكر أيضا ظاهرة الاستجداء في الأسواق المتحذلق، وهي ظاهرة جديرة بالدرس، لما تتوفر عند ممارسيها من سرعة في الارتجال في القول و عادة ما يكون القول عندهم مديحا على درجة كبيرة من المبالغة، وأحيانا من السخرية اللاذعة للأشخاص الذين يمتنعون على إعطاء هؤلاء مقابلا ماديا عادة ما يكون بعض دريهمات، وهؤلاء هم باعة الكلام أو القوالون عادة ما يستعملون في ذلك آلات موسيقية بسيطة وترية (كآلة القمبري) أو إيقاعية (كالبندير). ويذكرهم الحشايشي فيلهجة تحقيرية، وهم المعرفون بـ «المداحة» فيقول:

«وهم طائفة من أهل العرب أيضا بيدهم آلة تشبه العود الصغير يسمونه القمبري، يقفون في الشوارع، تطوف بهم السفلة من رعاع الناس فيذكرون غزوات الصحابة، كلها إفتراء، بجهلهم بعلم السير، ويعطونهم جانبا من الدراهم»[2].

ثانيها: المظاهر الفرجوية الشعبية العليمة:

[1] محمد بن عثمان الحشايشي ، المصدر نفسه,ص 68.

[1] المصدر السابق: ص ن.

إننا نؤكد في هذا الصدد على الصفة الفرجوية العليمة، تمايزا عن المظاهر الفرجوية العفوية التي تدخل إما في باب الطقس الديني أو الحاجة الشعبية للتعبير الظهوري، وهي عليمة لأنها تخضع إلى معرفة مسبقة وطريقة في الأداء المضبوط، علاوة على قربها من الظاهرة الدرامية والمسرحية، ونميل أن نحصر هذه الظواهر الفرجوية في ثلاثة أشكال رئيسية هي: ظاهرة «الفداوي» وظاهرة «4 الكاراكوز»، وظاهرة الدمى الصقيلية.[1]*

***فرجة الفداوي كامتداد للتراث الشفوي:**

وهي الظاهرة الأكثر تأصلا وارتباطا بالثقافة والذاكرة الشعبية، وهي تعتمد بالأساس القص أو السرد الملحمي، يقوم به شخص في الأماكن العمومية وخاصة في المقاهي، كما هو الحكواتي في بلاد المشرق وتحديدا في بلاد الشام، وقد سبق أن تعرضنا لذلك باستفاضة، وهو وإن كان في تونس ظاهرة حضرية فقد يتخذ أسماء وصفات أخرى في الأرياف والبوادي، ويعد من أعرق المظاهر الفرجوية في التراث الثقافي العربي الإسلامي في ارتباطه بالأساس بسحر الكلمة وبلاغتها و كذلك بقدسيتها من منظار تنزلها في دائرة القصص، سواء كان هذا القصص يحاذي أو يجاور القصص القرآني الذي تولدت منه مدونات قصص الأنبياء، كذلك قصص السير النبوية.

ويذكر الحشايشي حول ظاهرة الفداوي أنه:«القصاص، وهو المسمى في عرفنا بالفداوي، وهذا يجلس بالقهاوي العامة، ويجلس على كرسي, وبيده عصا، فيذكر القصة من أولها إلى أن يختمها، والناس حوله

[2] عبد الحليم المسعودي ، ذهنية التعامل مع الارث الثقافي والفرجوي في تونس ، مقال سابق.

صاغية واعية كأنما على رؤوسهم الطير, وغالب هذه القصص الذي يذكرونه هي سيرة سيف اليزل، وسيرة عنترة بن شداد العبسي، وسيرة محمود بن أبي برص، وهي سيرة لا وجود لها صحة في التاريخ، وتعتني بالناس من العوام غاية الاعتناء، وربما كان فيهم بعض المضحكين، فتأتي بهم الأعيان إلى منازلهم الخاصة للتمحيص والبسط... وموضوع تلك القصص هو التكلم على الحروب السابقة والملوك الغابرة بأساليب كلها إفتراء».[1]

**فرجة الكاراكوز أو خيال الظل:

ظاهرة الكاراكوز أو مسرح خيال الظل وهي تلك الظاهرة التي أشرنا إليها، وقد انتشرت في تونس بحكم انتقالها في الدولة الحسينية عن طريق الأتراك، ويبدو أن هذا الفن القريب جدا من الظاهرة المسرحية، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك، قد ظهر في الأرباض الشعبية في الحاضرة، وهو عرض فرجوي يقام عادة في ليالي شهر رمضان، وربما قد تكون عروضه قد ظهرت في بعض المقاهي، ويذكر الحشايشي هذه الظاهرة و قيامها في تونس الحاضرة فيقول:

«وتوجد ملاهي للعب بخصوص شهر رمضان في أماكن للصبيان يلعب فيها بالتصوير من وراء الستار بالخيال من الصور في نور المصابيح، ويسمى المكان خيال الظل، وربما أحضر فيها نوع من السّماع وصورة للعب هي تشخيص حكاية بصور من الجلد على هيئة المحكي عنه، واللاعب يتكلم على لسانها و الجميع من وراء الستار كأن الواقعة مشاهدة، وإن كانت الصور صغيرة طولها قدر شبر من الجلد.»

[1] محمد بن عثمان الحشايشي، المصدر السابق ,ص 68

ويشير الحشايشي محددا مكان هذه العروض ونوعية جمهوره فيقول: «والأغلب أن تكون هذه الأماكن وسخة ولا يدخلها إلا الصبيان، وبعض من لا مروءة له من الرعاع لتقضية الأوقات فيما لا فائدة فيه سواء السخرية والضحك، وإضاعة الزمان، والأغلب في الحكايات أن تكون مضحكة مما يدركه الصبيان، وربما شخصوا المستحيلات العادية كالغول والشيطان إذ هذا لا يرى ولا تعرف صورته، بحيث يصح أن يقال إن هاته الملاهي لا ثمرة فيها إلا مجرد لهو صبيان..»[1]

ويتفق الصادق الرّزقي في كتابه الأغاني التونسية» حول الصفة الهزلية لمسرح خيال الظل أو الكاراكوز وحول نوعية الجمهور الذي يمثله الصبيان، فيقول: «في ليالي رمضان تفتح محلات عمومية لفرجة الصغار (كاراكوز) وهو اللعب بصور من الورق الغليظ تمثل خيالات من وراء ستار بحركات و حكايات لطيفة مضحكة جدا» [2]*

*****فرجة «إسماعيل باشا» أو الدمى الصقلية:**

---

1 المصدر السابق, ص ن

[2] الصادق الرزقي : الأغاني التونسية ,ج1 ,الدار التونسية للنشر ، تونس , ط1967,1م، ص 46

* لقد تعددت تسميات مسرح الظل حسب العصور والثقافات من ألعاب «الوايانغ Wayang » الهندية وفانوس الخيال» عند ابن الرومي و»طيف الخيال» عند الموصلي ثم ظل الخيال وخيال الظل وخيال الستار عند المتصوفة وفي تاريخ ابن إلياس إلى حدود القرن 15م، ومع قدوم العثمانيين استقرت التسمية على «كاراكوز» في بلاد المغرب و«الآراجوز» في المشرق ويتفق معنى عبارة «كاراكوز» لدى المخيال الشعبي مع كل ما هو مدعاة للتهكم والسخرية من المظاهر والأفعال، وما هو مضحك بسبب الأعراق في البلادة والابتذال، أما المعنى الحرفيّ حسب الشرح الايتيمولوجي فيقول أن كلمة «كاراكوز» تعني«العيون السوداء». ويذهب صاحب الكتاب المذكور في تنقيبه عن جذورها الفكرية راجعا إلى «أمثولة الكهف» الافلاطونية حول «الثنائية المحيرة للإنسان وظله، ولباطن الحقيقة وظاهرها»[2]ينظر : الصادق الرزقي : الأغاني التونسية ,ج1،ص44

يبقى أن نشير إلى ظاهرة فرجوية أخرى و هي ظاهرة الدمى الصقلية التي تم تبنيها من طرف السكان الأصليين، وقد تمت «تونستها» لتعرف باسم لعبة :«**إسماعيل باشا**» وتعتمد هذه الفرجة على تحريك دمى خشبية ونحاسية تروي قصصا ملحمية وبطولية بين المسلمين الأتراك والإفرنج من خلال استعمال دمى خشبية توجد مثيلاتها في جزيرة صقلية حيث تستعم لأغراض ترفيهية وأخرى دينية. ويذكر محمد عزيزة: «أن مسرح الدمى الذي لم تكن له شعبية مثل «القاراقوز» والذي تختلف درجة معرفته في البلدان الإسلامية. وهذا النوع من المسرح أصبح معروفا في تونس بتأثير صقلية»[1]

ويحدد الباحث خصائص هذا الفن، فيقول،: « ويتمثل مسرح الدمى في تونس في ثلاثة أشخاص ورواية لا يقبلون التغيير أبدا: «إسماعيل باشا» يفتك بعد محاولات حربية «نينا» الجميلة التي ضبطها «نكولا» الإيطالي أو الإسباني حسب الظروف» [2]

ويبدو أن هذا الفن، فن الدمى قد دخل تونس في القرن التاسع عشر مع الجاليات الإيطالية الأولى الوافدة على البلاد حيث كان للإيطاليين مسرح للدمى وقد كان يعرض قصصا من التراث الشعبي القروسطي المحتفل بالمآثر الصليبية وأخبارها.ويبدو أن بعض التونسيين قد تبنوا هذا الفن و غيروا قصته التي صار فيها المنتصر هو التركي المنتصر على الإفرنج، ويبدو أن هذا الفن الشعبي قد استقر في الأرباض خاصة في منطقة الحلفاوين بالحاضرة.

[1] محمد عزيزة، الأشكال التقليدية للفرجة, ص 65

[2] المرجع نفسه, ص ن

ولعل فن مسرح الدمى» إسماعيل باشا» يعد الفن الفرجوي الوحيد الذي أخذه التونسيون عن الآخر قبل تعرفهم على المسرح بمفهومه الغربي وتونسوه لصالحهم، وقد أضافوا عليه من مخيالهم و مشاغلهم زمن بداية الاستعمار قصصهم الحنينية زمن البطولات الإسلامية، ويشير عزيزة في هذا الصدد مبرزا دلالة هذا الفن في علاقته بالوجدان التونسي فيقول: «والجانب السياسي واضح كل الوضوح في هذه القصة كالدولة العثمانية أطردت المحتل الإسباني، ومسرح الدمى أخذ هذا النصر الحربي السياسي وكيفه ليصبح انتصارا للحرب».[1]

وخلاصة القول فإن الإرث الفرجوي في تونس في القرن التاسع عشر لم يكن بأية حال من الأحوال محط اهتمام السلطة السياسية في البلاد من منطلق العناية به أو تطويره فقد كان ذلك الإرث مجرد تلك الثقافة الشعبية الهابطة التي تمارسها العامة، وهو ما نلمسه في اللهجة التحقيرية عندما يتعرض أحدهم للحديث عنها فيكتفي بحشرها إما في العادات التونسية أو البدع، ولنا في لهجة محمد عثمان الحشايشي أحسن دليل على ذلك.

وعلى الرغم من هذا التهميش الذي يتعرض له هذا الإرث الثقافي الفرجوي، فإن هذا الإرث بالمقابل لعب دورا أساسيا في الحفاظ على الذاكرة الشعبية.

ج- الأشكال الفرجوية في الجزائر :

[1] المرجع السابق, ص ن

تطمح هذه الدراسة إلى البحث في الأصول التاريخية و التي تتمثل في الأشكال التراثية التي عرفها المجتمع الجزائري قبل نشأة المسرح بمفهومه الحديث. لقد كانت تلك الأشكال من طقوس و تمثيلية شعبية لما تنطوي عليه من عناصر درامية، بمثابة الأرضية التي مهدت لنشوء المسرح في الجزائر.

أن الممارسة المسرحية بالجزائر تعود إلى الحقبة النوميدية – كما سبق الإشارة إليه –التي تميزت بالحفلات الشعبية وطقوس ما قبل المسرح التي زاد من ترسيخها بناء المسارح التي شيدها الرومان بهذه المنطقة بعد ذلك و إذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فإن تراثهم لم يخل من الطقوس و التمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة، و الحلقة، و المداح، و الأراجوز، و هذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية و الفكرية، عرفت الجزائر في القرن التاسع عشر، و قبل النهضة المسرحية، فنونا شعبية مختلفة، لقيت رواجا كبيرا و كان لها جمهور لا يستهان به، لكن لم يصلنا منها شيئا بالإضافة إلى أننا لا نجد لنصوصها أثرا في الكتب التي أرخت للمسرح الجزائري باستثناء بعض الإشارات و الأوصاف البسيطة التي تؤكد على وجودها و انتشارها.[1]

أ- جاء الأتراك .. وبقيت الدروشة:

[1] خورشيد فاروق، السير الشعبية، القاهرة، دار المعارف، ص 41

إذا كانت وضعية المسرح في الجزائر أثناء الفتح الإسلامي لشمال إفريقيا لم يأت بجديد يذكر في تاريخ المسرح ، بل أن كل ما هنالك بعد أن اعتنق سكان البلاد الديانة الإسلامية هو ظهور أنواع وأشكال مختلفة اسميناها بالإرهاصات والمتمثلة في الطرقية والعيساوية وبعض أنواع الدروشة وحتى ما كان يعرف ومازال خصوصا في الشرق الجزائريا أو بالحرى في مدينة قسنطينة (بالنشرة) أو (الحضرة) أو (الزيارة). لقبور الأولياء، كل هذه الأشكال يمكن للباحث أن يجد فيها نوعا من المسرحيات المجهضة وهذه الأنواع ما تزال قائمة حتى يومنا هذا، وما تزال بعض العائلات تمارس هذه الطقوس (الجدبية) والملاحظ فيها أنها لا تكون فردية بل الصفة الغالبة عليها هي الجماعية، هذه الإرهاصات انتشرت في الجزائر أو ظهرت فيها بعد الفتح الإسلامي وخاصة بعد ظهور المذهب (الطرقي) أو الإخوان إذ تبدأ حفلات هؤلاء بمدائح دينية هي شديدة .[1]

ب–الأشكال التمثيلية المحلية:

1– المداح والقوال: *

التظاهرة الفنية الأولى التي عرفها المجتمع حيث ازدهرت على يد شعراء و رواة شعبيين متجولين يشبهون إلى حد ما شعراء التروبادور و كان هؤلاء الفنانون الشعبيون في الغالب من المغاربة يجوبون المدن

[1] ينظر : ملامح المسرح الجزائري، جروة علاوة وهبي، ص 32

و القرى الجزائرية كي يقدموا عروضهم التي كانت تروي حكايات خرافية و أساطير عجيبة يستعين فيها الراوي بالحركة للتعبير عن المواقف الحادة و لشد انتباه المتفرج. [1]

و كانت هذه العروض تلقى صدى عميقا لدى الجمهور، و كثيرا ما كانت تنال إعجاب و رضا شيوخ القرى فيكرمونهم و يستضيفونهم أياما للاستمتاع بفنهم.

ثم ظهرت في مرحلة من مراحل تطور المجتمع أشكال جديدة يذكر بعض الباحثين منها «الحلقة» و «المداح». و الحلقة هي شكل من أشكال الفرجة المسرحية التي كانت معروضة في بلاد المشرق العربي كمصر و سوريا، أما المداح فهو الحكواتي، و كان هؤلاء المداحون محبوبين جدا في الجزائر كما كان لهم جمهورهم العريض الذي يرتاد مجالسهم [2]

لقد كان المداحون أو الرواة يقدمون عروضهم في الأسواق الشعبية و الساحات العامة حيث تلتف حولهم حشود من المتفرجين، يستمعون بشغف لأحداث القصة، و يراقبون باهتمام حركات الراوي فيبدو الواحد

*وهم فئة من مؤدي المؤثورات الشعبية في الاماكن العامة والمناسبات الدورية ، مثل الاسواق الاسبوعية والاعياد الدينية وطقوس تقديس الاولياء . يقدمون عروضهم في الاماكن التي تجري فيها مثل هذه التظاهرات وفي الساحات العامة ، وفي المقاهي وفي بعض الاحيان في احواش البيوت (في مناسبات الافراح). سموا بالمداحين لانهم يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم والانبياء وبعض الصحابة والاولياء الصالحين والزهاد . الى جانب ذلك تحمل التسمية ايحاء بقداسة ما يحملون ، وبالتالي تضفي على عملهم نوعا من الشرعية ، فتكتسب موقعا في الممارسة الثقافية المرتبطة بالمقدس ، مما يخول لهم نوعا من السلطة المستمدة من الدين والتي لعبت دورا مهما في المجتمعات العربية الاسلامية خلال القرون الماضية بصفة خاصة حيث كانت اية سلطة من المجتمع تستمد قوتها من موقعها من سلم الممارسات الدينية الشائعة بين الجماعة الشعبية (ينظر :الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات). عبد الحميد بورايو ،منشورات رابطة الادب الشعبي ،الجزائر ، 2006ص 20)

[1] BADRI, Mohamed.- Sources et origines du théâtre Algérien.- Révolution Africaine, N° 322, 1970.- p. 21 voir

Voir: ROTH, Arlette.- Le théâtre Algérien de langue Dialectale.- Paris, François Maspero, 1967.- p. 14

[2] أنظر : الكساندوفنا، تمارا، ألف عام و عام من المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، بيروت، دار الفرابي، الطبعة الأولى، 1981، ص 60. و انظر أيضا : لانداو، يعقوب، دراسات في المسرح و السينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 40.

منهم و كأنه طرف في القصة، «فمن هنا جاءت فعالية المتفرجين القصوى حيث لا يحسب الواحد منهم أنه مجرد مراقب بل هو مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه»[1]

و لعل سبب نجاح تلك العروض، يرجع إلى ما تتوفر عليه الرواية الشعبية من عناصر درامية من ناحية، و ما كان يبديه الراوي الشعبي من براعة و موهبة فنية أثناء عملية الحكي. و بالرغم من خلو المأثورات الشعبية من الجمالية المسرحية و تقنيات الفن المسرحي الحديث، فإن الراوي استطاع من خلال و سائله الخاصة و ما أوتي من إمكانات خياله الإبداعية، و قدراته في الأداء الدرامي أن يتقمص شخوص القصة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة، مستعينا في ذلك بالحركة و الكلمة. و هو فضلا عن ذلك كان معلقا على أحداث القصة عن طريق السرد[2]

و قد أفلح الراوي من خلال أدواته الفنية المتاحة له و المتمثلة في الكلمة المنطوقة و الحركة أن يؤثر في جمهوره و يشد انتباهه إليه، و قد توصل من خلال ذلك إلى خلق رباط خفي بينه و بين الجمهور يكاد يكون هذا الرباط الخفي بمثابة الإيهام المعروف في المسرح الحديث، كذلك كان يلجأ في كثير من الأحيان إلى الغناء و الرقص و عزف الموسيقى بهدف بعث الحياة في القصة و إبعاد الملل عن المتفرجين[3]

و من هنا يتسنى لنا ملاحظة الفروق القائمة بين الراوي و الممثل المسرحي، «فإذا كان الممثل يجسد النص المسرحي فعلا و حركة فإن الراوي كان يجهد نفسه في تجسيد نص الحكاية و تقريبه إلى إفهام العامة

[1] المرجع السابق، ص 35.

[2] أنظر : بورايو بن الطاهر، عبد الحميد، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1978، ص 45.

[3] أنظر : المرجع السابق، ص 64.

و تصوراتهم»[1]معتمدا في ذلك على الكلمة و الأداء الحركي و تقنيات أخرى. غير أن تكوين الراوي لم يتكامل بصورة إيجابية ليتطور إلى ممثل بالمفهوم الحديث.

و الجدير بالذكر أن ما كانت تقدمه هذه الأشكال الشعبية، «كالمداح» و «الحلقة»، على بساطته، كان ينطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي و الحضاري المتردي للمرحلة التاريخية السائدة، و لذا فطن الاستعمار للدور الذي يمكن أن يلعبه الراوي في التأثير على جمهوره و بالتالي بعث الوعي الاجتماعي و السياسي لدى أوساط الشعب الفقير و المقهور. و على هذا الأساس لجأت السلطة الاستعمارية إلى محاربة المداحين و الرواة الشعبيين و فض مجالسهم. [1]*

2- الكاركوز وخيال الظل:

لقد شهدت الجزائر في القرن التاسع عشر أشكالا تمثيلية محلية، إلى جانب القصص الشعبي الذي كان يتم عن طريق الحلقة و الشعراء المداحين في الأسواق. و كان لهذه الأشكال التمثيلية تقنياتها و قواعدها الخاصة التي أخذت تتكامل عبر التطور التاريخي، و يذكر يعقوب لانداو، أن هذه التمثيليات

[1] دغمان، سعد الدين، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، العربية بيروت، لبنان 1973، ص.73. ص.18ص 88.

* و إذا كان بعض الدارسين يرجعون نشأة هذه الألوان القصصية في كثير من البلاد العربية إلى الطقوس الدينية وفي هذا يقول الدكتور عبد الحميد يونس " إن الحكاية والسير الشعبية كل ذلك عند الإنسان البدائي تفسير عقيدة لها طقوسها، فإذا ما تعرض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة لعوامل التغير، حضرت الأسطورة أو السيرة لتطور هذا المجتمع، وقد يتبدد تحت وطاة عناصر ثقافة أخرى ن فتفرط عقدتها، وتنحدر في سفح الكيان الاجتماعي ولعل هذا ما يجعلها تتحول في بعض الأحيان إلى مادة خام، يعيد الكاتب صياغتها في قالب الحكاية الشعبية، ذلك لان محاولة إخضاعها للشكل الأسطوري له خصائصه. يمتد إلى العالم الميثولوجيا إذ يقوم عل العقيدة والشعيرة الدينية والشكل التمثيلي كذلك. ، فإذا تخلت أي أسطورة عن عالم الميثولوجيا فإنها سوف تصبح (حكاية شعبية) : أنظر : صبيان، نور الدين.- إتجاهات المسرح العربي،ص36

كان لها مظهران: الأراجوز و الفارس الشعبي، و يصفها بأنها كانت تشبه مظاهر المسرح المصري قبل عهد الخديوي إسماعيل[1]

فإذا كانت المسارح الرومانية قد أغلقت أبوابها وخيم الصمت عليها، فإن الفن المسرحي قد استمر في الحياة وان كان قي أشكال أخرى لم تكن معروفة من قبل، ونقصد بها خيال الظل (القارقوز) وهناك أنواع أخرى غير التي ذكرنا كالفارس الشعبي.

أ- **الاراجوز:**

يعد الأراجوز من الألوان التمثيلية – إلى جانب خيال الظل – التي عرفها العالم العربي بشكل عام. و إذا كان هذا النوع من المسرح الشعبي قد عرفته بعض أقاليم المشرق العربي كمصر و الشام في وقت مبكر يرجع إلى القرن العاشر الميلادي، حيث تطور و ازدهر، و أصبحت له نصوصا مدونة، باستثناء بعض الأخبار التي تؤكد انتشاره، و تذكر لنا ذلك شهادات بعض الرحالة الأوروبيين الذين رأوا عروضا للأراجوز في المغرب العربي بشكل عام و الجزائر بشكل خاص.

و إذا كانت هذه الأخبار التي وصلتنا، تختلف في تحديد الفترة التي دخل فيها هذا الفن إلى الجزائر بدقة، و الظروف التي أحاطت بنشوئه، فإن وجوده قد ثبت في تلك البيئة حيث كان مصدر تسلية و ترفيه لدى فئات الشعب و الحكام الأتراك. على أن بعض الدارسين، يذهب إلى أن الأراجوز قد دخل الجزائر في القرن السابع عشر على يد الأتراك الذين جلبوه معهم للتسلية وقت الفراغ خاصة في شهر

[1] أنظر : لانداو، يعقوب.- دراسات في المسرح و السينما.- ص.182، و انظر أيضا، دودو، أبو العيد.- مجلة القبس، عدد 50، 1969.- ص.93.

رمضان. و أول ما ظهر كان في المدن و المناطق حيث يتجمع الأتراك، ثم انتشر بعد ذلك عبر كل البلاد[1].

فإذا كان مسرح الظل كما أكد ذلك الدكتور علي الراعي الذي يري أن المسرح عبارة عن عرض يقدم للفرجة عن طريق التمثيل والشخصيات والحوار , وهذه العناصر كلها موجودة في خال الظل.

ب- الفارس الشعبي :

و إلى جانب الأراجوز الذي ظل حيا رغم مضايقات الاستعمار، ازدهرت بعض التمثيليات القصيرة، لاسيما في نهاية القرن الماضي. و قد عنيت تلك التمثيليات بمضامين مختلفة دينية و دنيوية، كانت تمثل في الغالب في المناسبات كالمولد النبوي و مواسم الحج و الأعراس. و يذكر محي الدين باش طارزي أن بعض الحجاج كانت تمثل رحلاتهم بهذه المناسبة أمام الجمهور في الساحات العامة. و من هؤلاء الحجاج سيدي محي الدين الطيار، و سيد ابراهيم الغبريني و سيدي احمد بن يوسف.[2]

و كان هذا الشكل التمثيلي الجديد عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة، و يعرض قصة هي في الغالب مستوحاة من واقع الطبقات الشعبية. و لذا ظهر في البداية في المناطق الريفية ثم انتقل بعد ذلك إلى المقاهي و الساحات العامة بالمدن.

---

[1] أنظر ROTH، Arlette، Le théâtre Algerien ، p. 14.

RNANDIES, Fernand.- Histoire de L'opéra d'Alger.- Alger, Ed N. Heintz, 1941.- p. 19و انظر أيضا

[2] أنظر: BACHTARZI, Mahieddine.- Mémoires ، Alger, S.N.E.D., 1969, Tome I.- p.p. 33, 34 ،35

حيث يذكر بعض أسماء محترفين، بالإضافة إلى نموذجين من هذا الفارس الذي كان مشهورا قبيل الحرب العالمية الأولى

و إذا كانت معالم هذا اللون التمثيلي في الجزائر، تبدو باهتة، إذ يصعب على الباحث دراسته و تحديد أبعاده نظرا لانعدام الدراسات فإنه قد ثبت وجوده و ازدهاره في بعض البلدان العربية، لاسيما مصر و العراق حيث كان «يسمى بـ «الإخبار» و هو عبارة عن ديالوجات تتضمن الطرائف و العراك. و قد أطلق عليه أيضا اسم الفصل المضحك " هذا، بينما تؤكد الباحثة تمارا أنه نوع من الفارس الشعبي على أساس أن الفصل المضحك ذو مفهوم أوسع يخضع لعناصر الكوميديا و عناصر الفارس الأوربية، فضلا على أنه كوميديا مرتجلة. و هذا ما لم يتوفر في الفارس الشعبي العربي، و بالتالي فإن هذه التمثيليات الهزلية – في نظر الباحثة – تشبه إلى حد بعيد «الفابل» الفرنسية و كوميديا «ديل آرتي» الإيطالية. [1]

لقد كان للفارس الشعبي ممثلوه المختصون و جمهوره، و قواعده، و كانت أحداث القصة التي يقدمها بسيطة تقوم في الغالب على تصوير سلوك الناس في المجتمع و ما يتخلله من متناقضات مثيرة للضحك و التهكم، يؤديها أشخاص عددهم غير محدود، عن طريق الحوار و الحركة. أما الغاية منه فهي التسلية و الترفيه. و هو إلى ذلك لم يكن يخلو من أشكال النقد الاجتماعي و تعرية المجتمع العربي بشكل عام، بما كان يسود فيه من فساد، و وضعت الخطيئة بشكل مكشوف مقابل البراءة و الجنة مقابل جهنم، و الحيل الذكية مقابل المراءاة و جرى فضح الآفات الاجتماعية كالمراهنة و الظلم و الرشوة و تواطؤ

[1] : أنظر ROTH, Arlette.- Le théâtre Algerien.- p. 2 .

و انظر أيضا : الهواري، م ع.؛ القسنطيني، رشيد.- رائد المسرح العامي في الجزائر.- جريدة الشعب، (جزائرية)، عدد 23 مارس 1971.- ص.22.

القضاء»[1] و اختلفت المواضيع باختلاف البيئات الاجتماعية العربية، فلذا اكتسى الفارس الشعبي العربي طابعا محليا.

و بالرغم من التشابه بين الأراجوز و الفارس الشعبي من حيث الطابع الكوميدي الذي يسودهما و الغاية التي يهدفان إليها، فإن ثمة فروق جوهرية بينهما، فالفارس يعتمد كليا على الأداء البشري و لا يلجأ إلى الدمى كما هو الحال في الأراجوز، و الشخصية في الفارس تندمج مع الشخصية التي تتقمصها أو تلعب بدورها، و هي إما شخصية واقعية مستوحاة من المجتمع، أو خيالية. ثم يترتب عن ذلك مسألة أخرى هي الحوار، فعندما كان الحوار في الرواية الشعبية و الأراجوز حوارا مباشرا مع الجمهور المتفرج، تحول في الفارس إلى حوار غير مباشر يتم بين الممثلين الذين يعرضون أحداث القصة دون التخاطب مع المتفرجين.

وعليه فمن المؤكد والبديهين أن عبقرية أية امة من الأمم تجلى فيما تملكه من تراث شعبي يلتصق بتربتها ... وكشف عن هويتها الحضارية، وتبرز فيما تختزنه في ذاكرتها من كنوز ثقافية تعبر عن أخلاقياتها وتجسم نضالها الطويل، فإذا كان المسرح في فلسطين يرجع أصوله إلى مسرح الحكواتي، والمصري إلى الطقوس المصرية القديمة. فان المسرح عندنا بدا شعبيا ف الساحات العمومية، في الأسواق والذي غدا على مسارحنا في شخص القوال (المداح) وليس هذا فحسب، بل تعداه إلى مسرح البايات (مسرح الظل) ومسرح القراقوز الوافد إلينا من تركيا خلال الحكم العثماني –كما سبقت الإشارة إليه–

[1] تمارا أ.– ألف عام و عام من المسرح العربي، ص 75

و لعل ما يمكن استخلاصه من هذا كله،. إن هذه الأشكال الفرجوية والطقوس الجذبية الشعبية كلها قد مهدت لظهور الممثل و ولادة المسرح الحقيقي الجزائري.

كل هذا وغيره يدفعنا إلى الاعتقاد بان المسرح قد عرف بالجزائر قبل القرن العشرين، إلا أننا إذا عرفنا أن الجزائر عاشت مدة زمنية من تاريخها تحت الحكم العثماني كغيرها من الدول العربية الإسلامية – بدا الحكم العثماني في الجزائر في حوالي سنة 1516 ميلادية ودام إلى غاية سنة 1830–وجاهنا سؤال أخر هو ترى ما الجديد الذي أضافه الحكم العثماني في الجزائر إلى تلك الإرهاصات الاجتماعية في المسرح.

ومحاولة الإجابة على هذا السؤال تقودنا إلى اللاشيء: لماذا ؟ ذلك لان الوثائق والمراجع التي هي من الأشياء الضرورية للباحث في مثل حالنا هذا معدومة تماما، وحتى في حالة العثور على وثائق تخص الحكم العثماني في هذا الجزء من الوطن العربي فلا أظن أننا واجدون فيها بغيتنا، ذلك لان العثمانيين في رأينا لم يضيفوا شيئا يذكر لحركة المسرح في الجزائر لان حكمهم كان كما قال بذلك العديد من المؤرخين حلقة انتقالية في الحكم لم يأتوا بجديد يذكر فيما يتعلق بالفنون الدرامية. وكل ما انتهينا إليه في هذه الفترة هو أن الدروشة بقيت على حالها إلى جانب ظهور خيال الظل من جديد. وهي نوع من المسرح البدائي ولكنه شديد المفعول، عميق التأثير، وقد استخدم أبناء الجزائر نصوص هذا النوع من المسرح للسخرية من الحكام الأتراك وانتقاداتهم، ومن ثم نجد الحاكم العثماني التركي – داي الجزائر – يصدر قانونا بمنع هذه العروض ومعاقبة من يماسها، بينما سجع أنواع الدروشة والجدب لانهال تخرج عن الصبغة الدينية ولا خوف منها وهكذا إذن بلي المسرح في الجزائر وقبر وخيم الصمت عليه وتراكم الغبار على ركحه ولم

ينفض اويكنس إلا في فترة الاستعمار الفرنسي الذي بليت به الجزائر في أواخر القرن التاسع عشر 1830.[1]

و- الأشكال الفرجوية الليبية:

لقد عرف الليبيون عدة تظاهرات احتفالية متنوعة، عبر عصورهم التاريخية المختلفة، كانت الأشكال الدينية والاجتماعية والشعبية تأخذ فيها شكل الفرجة والالتقاء والتسامر والتواصل، كل هذه التظاهرات كانت تعطي للمشاهد الشكل المسرحي بالمفهوم الذي نعرفه، كما أن هذه الفرجة نراها متأصلة في العنصر البشري منذ العصر الحجري، حيث تشمل مختلف أنواع الفنون كالغناء والرقص ودق الطبول في الأعياد والأفراح وغيرها من المناسبات الاجتماعية الأخرى.

وأود الإشارة هنا بأن هذه التظاهرات الاجتماعية والدينية، والتي تدخل في إطار المسرح الفرجوي (سابق الذكر) هي من تقع تحت موروث الحركة الصوفية الدينية، وأنماط أخرى تسمى بـ العيساوية و العروسية.

أ- الحضرة :

في خضم الاحتفالات الدينية الاجتماعية في ليبيا وفي مدينة طرابلس تحديداً، نرى فرجة بصرية منظورة أمامنا والمسمى «بالحضرة» وتتكرر هذه الفرجة عاما بعد عام منذ عصور زمنية طويلة، حيث يلتقي فيها ويواكبها حشدٌ من مختلف الأعمار (الطفل- الشاب- الشيخ) والنساء بزغاريدهن ورشهن ماء الزهر على تلك المشاهد «الفرجوية» من على شرفات بيوتهن.

[1] ينظر: ملامح المسرح الجزائري ، جروة علاوة وهبي , ص 34

هذه المشاهد الحياتية الفنية الإبداعية «الحضرة»، تخرج في الغالب إلى هذه الصورة تلقائياً، حيث تجمع الكم الهائل من الحضور في مظهر احتفالي بذكرى المولد النبوي الشريف، وتمر عبر شوارع وأزقة مدينة طرابلس، فنرى من خلالها حالات فنية مرئية تأخذ شكل الفعل الواحد في كل مكان تتواجد فيه، من ضرب على الدفوف وطرق الإنشاد من ابتهالات دينية و ذكر في صورة فن الموشحات والمألوف، وكذلك وحدة اللباس المتمثلة في الزي الليبي التقليدي المتوارث منذ قديم الزمان بفخامته وجمال منظره وروعة صناعته.

هذه المشاهد التلقائية المتفرقة والرائعة في مدينة طرابلس، والمسماة «بالحضرة» والتي نشاهدها في هذا الزقاق وهذا الشارع وذلك الحي، تعطي فرجة ولوحة مسرحية، لو حددت بهذه الصيغة وهذا الوصف لوجدنا بأنها قد توفرت فيها كل متطلبات الفرجة المسرحية، من مشاركة اجتماعية فعالة، ومن طرق الأداء الواحد، ومتعة العرض وتوفر المشاهد، وكذلك وحدة المكان والزمان.

هذه المشاهدة «الفرجوية» المسرحية ما يميزها ويعطيها هذا الطابع الجمالي الفريد ويزيد من روعتها، بأنها لا تعرض في يوم واحد، بل أننا نجدها تستمر لمدة لا تقل عن سبعة أيام في عروض خارجية، وتكتمل المشاهدة في عرض داخلي في مكان ما يسمى «بالزاوية» ويطلق عليها اسم «الختمة»، وهذا اليوم أي يوم «الختمة» من الضروري أن يكون يوم الخميس ليلاً، وهذه «الختمة» تعتبر لوحة فنية أخرى، ونتيجة لاختلاف المكان وطريقة الأداء المسرحي بها، فهي بالتالي تعطي مشهد فرجوي آخر[1]

[1] ينظر: الفرجة المسرحية في التظاهرات الاجتماعية الليبية، بعيو المصراتي، موقع ليبيا وطننا، موقع رقمي،

ب- الشيشباني: [1]*

لهذه التظاهرات العديد من المناسبات والأشكال المختلفة فمثلا هناك فرجة أخرى تأخذ منحنى آخر في احتفالات الليبيين مثل «الشيشباني» والذي نراه في أيام عاشوراء من كل عام، وهو يقدم فرجة يشارك فيها الأطفال وتعطي شكلا مسرحياً مختلفا بملابسة التي يرتديها وحركاته الرشيقة المتناغمة.

من التراث القديم شخصية الشيشباني. وهي شخصية تظهر في مناسبات معينة، تكون عادة مناسبات دينية. طلب معونة مادية أو عينية، لتوزيعها على فقراء القرية، ويختلف شكل هذه الشخصية من حيث المظهر، وعادة يكون مظهرها مرعبا قليلا لإجبار الناس على التصدق.

ففي منطقة غريان كما في المناطق الأخرى من ليبيا كانت هذه الشخصية شائعة الظهور في عاشوراء، حيث يتم اختيار شاب له حضور مرح، ويتقن بعض الحركات البهلوانية كالدحرجة والرقص والقفز. ثم يلف جسمه بملابس من أوراق النباتات، ليكون مظهره غريبا بعض الشيء، وعلى حسب طبيعة المنطقة. في منطقة غريان مثلا. كانوا يلبسون الشيشباني لباسا معظمه من أواق نبات الحلفاء

http://www.libya-watanona.com/adab/balmisrati/bm090310a.htm

[1] *الشَيْشَباني كما هو شائع اسمه كان في الأساس شاب يُكسى بليف النخل يلف حول جسده مبرزاً ساقية ويديه وبدنه ورأسه، يرفع يديه لأعلى ويلبس عقود صفراء من البلح مع حبات التفاح الأخضر البلدي الصغير. يرقص الشاب وسط حلقة من الأولاد (دون البنات) الوقوف على أهزوجة، يصاحبها التصفيق الإيقاعي بلا موسيقى، ملوحاً بعصا غليظة في يده يدافع بها عن الفضوليين والمخربين .وأهزوجتها تقول: "شيشباني يا باني *** هذا حال الشيباني / شيشباني فوق حصان *** صكر يا مولا الدكان". وإذا كان البيت الأول هو اللازمة الأساسية نرى أن البيت الثاني أُدخل عبر الزمان ليحمل رسالة خفية تنبه صاحب الدكان وتنصحه بأن يقفل دكانه فجابي الضرائب (المكِسْ) أو أحداً ممن لهم سلطان أو نفوذ قادم ليسلب بعضاً من ماله.

الجافة، ليكون شكله اقرب إلى الغوريلا منه إلى الإنسان، أما في مناطق الساحل فيكون لباسه ن من ليف النخيل، وهكا كل منطقة تختلف باختلاف الغطاء النياتي المتوفر لديها،[1]

يمسك الشيشباني (الدنقة) أو (الدربوكة) أو (البندير) ويبدأ بالرقص والأطفال من حوله يغنون:

تبدأ الفتيات بالغناء أولا :

عاشوراء عاشورتي *** امليلي داحورتي

داحورتي مليانة *** من عند ربي سبحانه

ثم يعقبهم الفتيان بالغناء :

شيشباني ياباني *** هذا حال الشيباني

هذا حاله واحواله *** ربي اقوي مازاله

شيشباني فوق حصان *** سقد يامولى الدكان

شيشباني فوق جمل *** سقد يامولى المحل

الشيشباني راهو اشوش *** هيا يامولات الحوش

ثم يغنون جميعا فتيان وفتايات :

ياعطية الله *** اتحجي بيت رسول الله

لادسي ولا تكسي *** ولا اتقولي ما في شيئ

[1] مذكرات الرحالة الإنجليزى جون فرانسيس ليون / 1818م، من طرابلس إلى فزان، منشورات: الدار العربية للكتاب / ليبيا – تونس / 1976

وراس رويسك ما دسي *** لين انعبوا هالتبسي

يامولات الحوش الجديد *** حبلك مالي باقديد

يعمرك ربي بوليد *** ويطول عمره أن شاء الله

وإذا رفضت إحدى النساء إعطاء شيء من الطعام النقود لهولاء الصبية فاهم يغو على الفور فتيان وفتيات :

الرحا معلقة *** والمرى مطلقة

ولا يكفون عن تكرارها إلا بالعطية.[1]

ج– طقوس المولد النبوي:[2]

والاحتفالات لدينا ذات طعم ونكهة مختلفة عن باقي الدول الأخرى فهو أشبه بكرنفال أو مسرح متنقل يشارك فيه كل كبير وصغير، ومن طرائف الاحتفالات لدينا أنها تتم على مدار يومين متتالين، والليلة الأولى تسمى ليلة ''القنديل '' وتبدأ بعد أذان المغرب وحلول الظلام حيث تزين البيوت وتشعل الشموع ويبدأ الأطفال بإشعال قناديلهم والتجمع في مجموعات صغيرة يتغنون بأغنيات تعبر عن بهجتهم بمولد رسول الأمة محمد صلى الله عليه وسلم، ولعل أشهرها ''هذا قنديل وقنديل يشعل في ظلمات الليل''، ''هذا قنديل النبي فاطمة جابت علي''

[1] الآنسة ريتشارد تولي عشرة أعوام في طرابلس منشورات: دار ليبيا للنشر والتوزيع / بنغازي / 1967 م

[2] سالم شلابي، تذكرة إلى عالم الطفولة، منشورات: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان .

وتكتمل هذه الصورة عندما تنطلق أصوات الفتيات مع أصوات الصبيان التي تنساب عبر أرجاء الحي وكأنها أغاريد العصافير فيما تتخللها الزغاريد المنطلقة من حناجر أمهاتهن المليئة بالسعادة والسرور:

هذا قنديل وقنديل فاطمة جابت خليل

هذا قنديل الرسول فاطمة جابت منصور

هذا قنديل النبي فاطمة جابت علي

هذا قنديل الميلاد فاطمة جابت يا ولاد

هذا قنديلك يا حوة من المغرب يشعل لى توه

هذا قنديلك يامنانى يشعل بالزيت الغريانى

هذا قنديلك يامونة يشعل بزيت الزيتونة

والأصل في شعائر إشعال النار عند الأفارقة الشماليين:

يؤكد المؤرخون (شارل جوليان- ألفرد بل – عبد الجليل الطاهر) أن شعائر إيقاد النار والمشاعل في الأعياد الدينية والمناسبات الاجتماعية عند الأفارقة الشماليين تعود إلى عصور ما قبل المسيحية وهي بقايا شعائر مجوسية داخلت الطقوس المسيحية ومن بعدها الإسلامية.

وبعضهم يرجع عادة إشعال القناديل إلى ما بعد الفتح الإسلامي وبالتحديد بعد ظهور الدولة العباسية ببغداد التى قامت من 132 هـ / 656 م بعد انهيار الدولة الأموية في دمشق وغيرها من الأناشيد المختلفة، التي قد لا تكون تحمل معاني بارزة ولا يفهمها بعض الأطفال المنشدين لها، ولكنها تبقى جزءاً

لا يتجزأ من عاداتنا وتقاليدنا التي تعودنا عليها جيلا بعد جيل، حيث يكون جزءاً من الاحتفال، حيث يجوبون الأطفال الشوارع حاملين بين يديهم قناديلهم المضاءة التي تنشر الأضواء في كل مكان، تعبيرا عن نور النبي الذي أضاء العالم بأسره بنشر دين المحبة والسلام، وكذلك صوت الدفوف والأناشيد الدينية التي تمدح الرسول وأخلاقه العالية تعتبر مثالا لكل البشر، حيث تقوم الزوايا بإقامة ''الحضرة'' التي تلف شوارع بنغازي تهليلا وتمجيداً بمدح الرسول، وروائح البخور تعبق الأجواء في منظر مبهج، وتنتهي الليلة الأولى ليعود الأطفال إلى بيوتهم منهكين ويخلدون للنوم؛ ليستيقظون في صباح اليوم التالي لتناول وجبة تقليدية اعتاد الليبيون على أكلها، وهي العصيدة بالسمن أو الزبدة، وقد اعتادوا على أكلها صبيحة يوم المولد.[1]

م- أشكال ما قبل المسرح الصحراوي:

والتراث الثقافي الصحراوي ومما لا شك فيه أن يتصل بالتراث الشعبي المغربي، إذ أنه يعطي للثقافة الصحراوية خاصية التنوع والغزارة والخصب، وهو حيز ما زال بكرا على الرغم من غناه، ويتمثل في العادات والتقاليد المرتبطة بمظاهر الحياة ومناسباتها المختلفة وهي تعكس ترسبات حضارية وثقافية متجدرة عبر عصور التاريخ.[2]

وعند الحديث عن التراث الصحراوي المغاربي فلابد من الحديث عن التراث الحساني[3] * والمكون من مجتمع البيضان* والدوبلان* له تراثه الذي حفظ لنا صورة متكاملة عنه عمت جميع مناحي الحياة من

1 صالح بن دردف، من مظاهر الإحتفال بالمولد النبوي في بنغازي، مقالة في مجلة: '' تراث الشعب '' العدد 1، 2 '' مسلسل 44، 45'' السنة 19، 1429 ميلادية / 1999 ف

2 الدكتور عباس الجراري " ثقافة الصحراء" دار الثقافة 1978 ص: 32

3 التراث الشعبي الحساني، العناصروالمكونات، ابراهم الحيسن، المكتبة والوراقة الوطنية بمراكش ص50

أدب و موسيقى و عادات و تقاليد الزواج و الختان و اللباس و غيرها من أنماط و طرق عيش الإنسان الصحراوي بالبادية.

لكن السؤال المطروح و نحن بصدد دراسة التراث الحساني هو : هل يمكن الحديث عن أشكال فرجوية داخل هذا التراث الغني في مضمونه و عناصره؟.

إن النزوع إلى الاحتفال يعتبر شكلا طبيعيا وميسما وسم حياة الإنسان في علاقته بالطبيعة، فلا يمكن أن نتصور وجودا للإنسان إلا بامتلاكه لجسد قادر على خلق مجموعة من السلوكات الطبيعية يعبر عنها بلغة تفصح عما يختمر بداخله، فمقولتا الزمان والمكان مرتبطتان أشد الارتباط بوجوده وبالاحتفال، ينتج عن هذا الاحتفال تحقيق ما يسمى بالفرجة التي تنتج حينما تفك " مغالق الإنسان التي ينقلها إلى عالم الظهور لتنكشف في لوحة أدائها اشتغال الجسد، كما توازيها أدوات طقسية وموسيقية ودينية، فالاشتغال على الجسد يعني صناعة الفرجة"

* تنسب الحسانية إلى قبائل بني حسان الذين مثلوا أكثر الهجرات العربية تأثيراً في المنطقة واهبينها وجهها العربي الذي نعرفه اليوم والذين قدموا من شبه الجزيرة مروراً بصعيد مصر مع حلفاءهم من بني هلال وبني سليم ضمن التغريبة المشهورة في التراث العربي.وقد نتج عن أمتزاج لغة العرب القادمين من الشرق مع لغة البربر من صنهاجة الملثمين من جهة والعناصر الأفريقية الزنجية تكون لهجة جديدة هي اللهجة الحسانية التي تمثل عملية انصهار ثقافي ولغوي فريد يحتوي على عناصر اصطلاحية وتركيبية وصوتية مستمدة من موروث كل تلك العناصر والمجموعات الأثنية

ويعتبر الرقص من أقدم الفنون التعبيرية. بل أعرق الأشكال التعبيرية التي مارسها الإنسان منذ نشأته... فهو يأتي في طليعة الفنون الأدائية التي ميزت الحضارات الإنسانية عبر التاريخ و أكثرها حركة و دينامية، إلى جانب كونه و سيلة من وسائل التنفيس و التعبير الفردي و الجماعي.

أ- رقصة الكدرة

ورقصة الكدرة شكل فني يلبي حاجة الجماعة إلى السمر و السهر في جو يعمه صوت الكدرة الذي يخترق سكون الصحراء و ليلها الموحش الدامس, ورقصة «الكدرة» هي جزء من التراث الحساني الذي يعتز به و يتقنه الكبار و الصغار، فهم يطربون لما تنطوي عليه هذه الرقصة من دلالات و أبعاد، وما تجسده في و جدانهم من صفات أصيلة صيغت في قالب خاص، و صيغت في نوع من التعبير الإيقاعي و الحركي، و الإشارات التي لكل واحدة منها معنى.

نشأت رقصة الكدرة أولا في منطقة واد نون لتنتشر عبر مناطق الصحراء، وهي نتاج البيئة البدوية التي انعكست في الإيقاع والحركة، فتركت بصماتها بقوة، بما يناسب الحياة في الصحراء. وهي تعتمد بالأساس «خطاب الجسد الهولي موضوع الإيماءة و مركز الرؤية و مصدر الحركة في أهم تمفصلاته و تمظهراته ضمن سياقات كوريغرافية كثيرة و متنوعة يتكامل فيها الديني و الجمالي و الميتافيزيقي

الأسطوري... بل و تقوم على سيمائية الرقص الفردي داخل حوار جماعي يعج بالكلمة و النغمة و الحركة و القول الشعري... »[1]

وأصل تسمية الرقصة يعود إلى ذلك «الإناء الذي يتم استخدامه كأداة موسيقية وحيدة في الرقصة، وهو عبارة عن جرة أو قلة من الطين يتم تحكيم فوهتها بقطعة من الجلد من أجل تكثيف الهواء داخلها. وبناء على قانون خاص يتم الضرب على قطعة الجلد هاته بواسطة قظيبين من غصن شجرة يحدث على إثره إيقاع موسيقي يميز الرقصة وتسايره عملية التصفيق المستمر».

وللإشارة فإن القدر قبل استعماله كآلة موسيقية في الرقصة لا بد أن يحاط بمراسيم قداسية، بحيث إن عملية ربط قطعة الجلد على فوهة الإناء، تتم داخل إطار شعائري، يكمن في إنشاد كلمات ذات بعد ديني (حجب، حجب بالحجاب ...) وهو ما يعني دخول الإناء إلى مجال المقدس، ويتم إنشاد هذه الكلمات بموازاة ربط قطعة الجلد على الإناء.

*من بين اكثر الاسئلة المثيرة التي لم نجد لها جوابا والمتعلقة برقصة الكدرة هناك سؤال القدسية الذي ارتبطت به هذه الرقصة وطقوسها حيث توارثتها الاجيال في مجتمع صحراوي قبلي منغلق في اشارة الى توارث كنزتراثي نفيس ومن ذلك مايعطي لبعض التفسيرات والقرائات دلالاتها فقدربط العديد من الباحثين بين هذه الرقصة وبين طقوسها الصوفية حيث تنبني غالبية الكلمات التي تسرداثناء الرقصة على ادعية واهازيج مفعمة بالمعاني الدينية التي تناجي الرب وتطلب العفو والغيث (المطر) والنجاة من عذاب القبر والاخرة وقد فسر الدكتور عيسى الطوسي في قرائته لرقصة الكدرة التي تؤديها راقصة شابة ان الجسد يتناسق في حركاته مع الصوت (النشيد) في اشارة الى الشطحات الصوفية التي يراد منها بلوغ الحقيقة الالاهية وفي ذلك ما يفسر ان راقصات الكدرة يفقدن التواصل بالعالم الخارجي اثناء تاديتهن للرقصة ما يزيد من غموض هذه الرقصة الخالدة

- ينظر : مجلة الثقافة الشعبية .العدد 25. السنة السابعة ربيع. 2014 ص 154

[1] إبراهيم الحيسن رقصة الكدرة (الطقس والجسد) المكتبة والوراقة الوطنية، بمراكش، ص 13

يتجلى (الحجاب) أو التميمة بالنسبة «للكدرة»، في صيغة أكثر وضوحا، وهي أن إناء الكدرة عندما يراد ربط فوهته بالجلد وتحويله إلى أداة موسيقية، آنذاك يتم وضع(سبع أحجار)، أي سبعة حصي صغيرة بداخله، وهذه الحصي يتم تبليلها بريق أجود الممارسين، وذلك تيمنا بهم وبالموهبة التي يمتلكونها.[1]

ترتبط رقصة الكدرة بالجماعة واحتفالاتها ونشاطها وتفاعلها وتأثير بيئتها.

تبدأ رقصة الكدرة، بأن تشكل مجموعة من الرجال حلقة دائرية مغلقة، ويتوسط هذه الحلقة رجل آخر يسمى «النكار» مهمته الضرب على الكدرة بواسطة القضيبين المذكورين (لمغازل) حتى يتم إحداث الإيقاع المطلوب، كما أن دوره أيضا يكمن في توجيه الممارسين، وإثارة انتباههم إلى الخلل الذي يقع في عملية الإنشاد، إضافة إلى كونه هو الذي يبادر بعملية إرسال (الحمايات).

تتكون رقصة الكدرة من عدة جولات كل جولة تختلف عن الأخرى ويحدد هذا الاختلاف إيقاع الضرب والتصفيق الذي يحدثه أفراد المجموعة. ينشد (النكار) (الحماية) مفتتحا الجولة حيث تنقسم المجموعة إلى قسمين قسم ينشد الشطر الأول من الحماية والقسم الثاني ينشد البقية:

المهر من جابو جابوه الصيادا

يوكاي يايا وكاي وجداي رايح لمو[2]

بعدها تدخل (الركاصة) إلى الحلقة لتأخذ لها موقعا أمام (النكار) ترتدي زيها الصحراوي الأصيل خافضة رأسها وهي ترقص في عملية طواف داخل الحلقة اعتمادا على ركبتيها ، «يشتغل الجسد في رقصة

[1] محمد الجوماني: "بعض سمات المقدس في رقصة الكدرة"، المناهل العدد 58 السنة 23 ذو القعدة 1418 مارس 1998 ص 427، 428.

[2] إبراهيم الحيسن رقصة الكدرة (الطقس والجسد)، السابق، ص 20

الكدرة، كلغة و تعبير عن شعور داخلي تجسده الراقصة في إيماءاتها و حركاتها، و ذلك عبر لغة هولية تمر عبر حركات الأيادي و الأصابع الخاضعة للإيقاع».[1]

وبالمقابل نجد (النكار) يتململ بهدوء رفقة آلته الموسيقية ليبقى مقابلا للراقصة. أما باقي أفراد المجموعة فهم يمارسون الرقصة في هيئة جثو على الركبتين ويتحركون أحيانا في أماكنهم وهم يتدافعون بالكتفين يمينا ويسارا استجابة لحركات الراقصة ويرددون: «واويل النكار إلى جات فطيمة لغزال وهذ الزين لجانا جا من دوار حدانا» و(النكار) هو المتحكم في إيقاع الرقصة حيث أن بداية الرقصة تتميز بالهدوء في الإيقاع ونجد الراقصة تتفنن في تحريك أصابع يديها وظفائرها تارة في اتجاه (النكار) وتارة أخرى في اتجاه أفراد المجموعة الذين يتفاعلون معها في جو تحدوه التلقائية وروح الإبداع وهم يرددون:

والنكرة زينة ألا ركصي يا سكينة

ولا مشي وتعالي يخلي لك بوك الغالي[2]

بعد اللازمة (هوتش) يعمد(النكار) إلى تغيير الإيقاع وبالتالي الإعلان عن بداية جولة جديدة حيث تستجيب (الركاصة) وباقي أفراد المجموعة وتتميز هذه الجولة بالسرعة في الإيقاع والقصر في (الحمايات).

«– ألابونا الابونا ألامسك الصابونة – هز كرنك لا يدرس» تقوم الراقصة بحركات متنوعة و فقا لموسيقى الكدرة.. و تشجيعا لها يقوم أبناء عمومتها و المعجبون بها بوضع الخناجر و المجوهرات و الحلي التزيينية

[1] المرجع نفسه، ص 20

[2] المرجع نفسه، ص 21

على عنقها، و تجري العادة في رقصة الكدرة أن تتم (العلاكة) أثناء الرقص، و هي أن يبادر أحد المعجبين بالراقصة إلى وضع النقود حول عنقها أو في ظفائرها كدليل رمزي على رغبته في التعلق بها، أو الزواج منها. و تتحول رقصة الكدرة من مجرد رقصة شعبية إلى مناسبة احتفالية تساهم في تفعيل مؤسسة الزواج. و للإشارة فإن معدل الجولة الواحدة في رقصة الكدرة هو إنشاد ثلاث (حمايات) قد تطول و قد تقصر حسب نفس «الركاصة» و قدرتها على الرقص. و تختلف موضوعات كل (حماية) حيث تحمل في طياتها أكثر من دلالة و معنى. و تختم الجولة دائما باللازمة. «هوتش» التي تتحول بفضل السرعة إلى تهو هي (هو ... هو ...) هكذا إذن فرقصة «الكدرة» هي نتاج البيئة البدوية الحسانية صيغت في قالب يناسب الحياة في الصحراء و هي ترتبط بالجماعة في نشاطها و احتفالاتها و في جو تحدوه التلقائية، العفوية، و روح الإبداع، و لغة متعددة الدلالات و المعاني و خطاب جسدي مرئي يقول ما لا يمكن أن ينطق به اللسان. وهو لغة معبرة تتكلمها كل أعضاء الجسد التراث الشعبي الحساني. العناصر والمكونات، إبراهيم الحيسن [1].

ت- الشمرة:

الشمرة هي فن دوبلالي يدخل ضمن فن الكدرة الهولي باعتبارها آلة إيقاعية له تقام بخيمة الرك وتتكون الحلقة من متفرجين واقفين أو جالسين، راقصين يجلسون على ركبهم (هوتش) مفترشين الحصير أو الزرابي و العازف على الكدرة عضو من الفرقة المذكورة جالس على نفس الهيأة أو كيف ما يشاء

[1] إبراهيم الحيسن رقصة الكدرة (الطقس والجسد) مرجع سابق، ص 22

ممسك لعودين بين يديه انه «النكار» حيث يرددون مقاطع غنائية على شكل أبيات شعرية جزلية تبتدئ الفرقة دائما بـ «التهوكيس» و عندما يشتد تصفيق و غناء الفرقة تدخل امرأة أو أكثر وسط الحلقة و يرقصن حاجبات وجوههن إن كن مطلقات أو أرملات و بدون حجاب إن كانت بكر حتى يتعرف عليها من يريد الزواج و يرقصن بأيديهن و أجسامهن بشبقية تنم عن براعة كبيرة في الرقص و تجاوب مع الرجل[1]

ث- **الهرمة:**

فن يمارسه الناس الكبار في المجتمع الدوبلالي باعتبارهم قمة الهرم و لهذا سميت بهذا الاسم و تقدم من طرف الرجال يتقدمهم رجلان في الأمام يعرفان بـ «الشدادا» ولهما دور النكار و يعتمدان على الرجلين و اليدين في ضبط الإيقاع و تأتي المرأة ملثمة ترقص بشكل هادئ في شكل «التكسكيس» و موضوع الهرمة غالبا ما يكون عبارة عن تذكير بطيش الشباب، الحكمة، الرزانة، الغزل، المدح، العزاء، الرثاء الهجاء، الوصف، الشوق، الحنين، و قد يصل إلى حدود النقائض بين شاعرين من القبيلة نفسها أو من قبيلتين مختلفتين [2]

ع- **الرقص الدوبلالي:**

الرقص أو (الركيص) فن إيقاعي لدى الرجال أكثر حركية وأكثر التصاقا بالشباب ومن الركيص نذكر:

(ركصة سيرامّا):

[1] التراث الشعبي الحساني، العناصر والمكونات، إبراهيم الحيسن، ص 56

[2] المرجع نفسه، ص 57

التي يؤديها رجلان متقابلان يقتصران على تحريك الأرجل.أما فيما يخص الرقص النسائي السيرامي، حيث ترقص امرأة واحدة وسط حلقة من الرجال (الكارة) يصفقون ويرددون الأهازيج تحميسا للراقصة.

ونلاحظ أن المسنات يرقصن وهن متنكشات مكتفيات بحركات اليدين (التريتيم) على إيقاع موسيقى هادئة بعكس ركيص الفتيات البالغات الأكثر صخبا كرقصة(كمبة بي بي).

وتبقى رقصة (سيرمّا) أشهر الفنون الإيقاعية لما تجمعه من أداء غنائي وحركي في عرض ممسرح جماعي،[1] و المتتبع لهذا التراث الحساني يصعب عليه الإجابة قطعا على السؤال أعلاه بالأثيات أو النفي، اللهم إذا تحدثنا على أن التراث الحساني قد عرف في بعض جوانبه أشكالا اقرب إلى الفرجة لا ترقى على العموم إلى مفهوم الفرجة كما هي متعارف عليها في حقل الدراسات المسرحية و تبقى هذه الأشكال مرتبطة بمفهومها البسيط حول الفرجة من حيث هي تجمع لعدد من الأشخاص قصد مشاهدة ما تقوم به شخوص معينة من أمثلة ذلك داخل التراث الحساني نجد حلقات الأنس و السمر حول موسيقى الهول و هي الموسيقى الحسانية الشعبية الأصيلة و نجد الحكاية و هي رواية إشعار من الموروث الشعبي الحساني و لقد تحلق سكان الصحراء في ليالي البادية المقمرة حول هؤلاء المطربين و الشعراء مشكلين ما يمكن أنسميه بالفرجة و قد شكلت الموسيقى و الشعر الحساني نمطا لتطهير النفس حسب المفهوم الذي آتى به أرسطو مفهوم التطهير «La Catarsisse»[2] *

[1] التراث الشعبي الحساني، العناصر والمكونات، إبراهيم الحيسن، المرجع نفسه، ص 85،59

[2] المرجع السابق، ص 70

فليالي الطرب في الثقافة الحسانية و بشروطها المتعارف عليها حضور الشعراء و المطربين و المتفرجين كانت ليالي تهدف بالذات إلى تطهير النفس خصوصا مع طبيعة الموسيقى الحسانية الروحية القريبة إلى التصوف و البعد الديني الراسخ في نفوس سكان الصحراء و مثال ذلك استهلال جل المقامات الحسانية بعبارة ''لا اله إلا الله'' فما تكاد تنتهي جلسات الفرجة بموسيقاها و شعرها حتى ترى أكثر الحضور قد تأثروا بالمقام و تحركت عواطفهم و ذرفوا الدموع و العبارات في تعبير جلي عن فراق الأحباب و تذكر الموت و هجران الحبيب.

و يبقى الحديث عن أشكال ما قبل المسرح في التراث الحساني المجسد أساسا في الرقصات الطقسية و البحث فيه ممتعا، فقد أشرنا إلى أن الرقص كان انطلاق الفن المسرحي في بداياته عند الإغريق والرومان والمصريين القدامى والانكا والازيك وغيرها من الحضارات القديمة. – فالرقص في الصحراء له ما يميزه بسبب احتكاك المجتمع الحساني بأفريقيا والمجتمع الأمازيغي مما اثر بشكل واضح في الرقصات الشعبية...فالآلات الموسيقية المستعملة إلى يومنا هذا دليل على تجانسها وتشابهها مع آلات الموسيقى في أفريقيا السوداء، كما أن الإنشاد في بعض المناطق الأفريقية كمالي مثلا، تشبه الهول على مستوى الترديد والهمهمات.

ويسود الرقص الفردي والزوجي على أنواع الرقص في الصحراء، مع استثناء تواجد الرقصات في أقصى الجنوب المحاذي لحضارة أفريقيا السوداء، وأقصى الشمال المحاذي لحضارة الأمازيغ.

ونستدل على ذلك بتواجد تشابه نمط أداء رقص «الدرارزة» بموريتانيا برقصات إفريقية كتلك الموجودة في السينغال. والتشابه البسيط بين رقصة «الكَدرة» التي تؤدى بمنطقة و«واد نون» المتاخمة لمنطقة سوس برقصتي «أحواش» و «أحيدوس» الموجودتين لدى الأمازيغ في وسط المملكة خاصة فيما يتعلق بـ «التداويح» وهو تموج الرجال بالأكتاف وطريقة إنشادهم الجماعي.

إضافة إلى ما قيل لا يمكن استثناء أي شكل من أشكال الفن الشعبي الحساني من خاصيته الاحتفالية وبالتالي قابلية نقله إلى الجمهور ومسرحته في النهاية.[1]

[1] التراث الشعبي الحساني، العناصر والمكونات، مرجع سابق، ص 70

نتائج الفصل النظري :

وخلاصة ماسبق ذكره في الجانب النظري من هذه الدراسة نصل الى النتائج التالية :

1- إن المقاربة الأنثروبولوجية للأشكال الفرجوية، تكتسب مشروعيتها النظرية وأهميتها المنهجية من طبيعة العلاقة نفسها التي تجمع بين المسرح والأنثروبولوجيا فالأول باعتباره نتاج تجربة جمعية , يعكس رؤية للعالم، والثانية بما هي مقاربة '' شمولية للظاهرة الاجتماعية الكلية.

2- يذهب الدكتور محمد الكغاط إلى أن المسرح الإنساني مر بثلاث مراحل أساسية: [1]

أ- مرحلة التمثيل الفردي عن طريق اللعب والرقص والغناء والإنشاد، إذ ولد المسرح مع الإنسان كغريزة فطرية وشعور داخلي وانجذاب سحري إلى اللعب والتمثيل، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنتروبولوجية والإثنولوجية والاجتماعية.

ب-مرحلة 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 ماقبل المسرحية أو الطقوس الاحتفالية.

ج-مرحلة المسرح التي ظهرت مع المسرح الإغريقي والبناية المفتوحة في أثينا ووجود النصوص الدرامية سواء أكانت تراجيديات(سوفكلوس- أسخيلوس -يوريبيديس) أو كوميديات (أريستوفان).

[1] د. محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته،دارالبوكيلي للطباعة، القنيطرة، ط1، 1996،ص23-26

الفصل التطبيقي

أشكال التمسرح في نماذج طقوس احتفالية

1 – النموذج الأول :طقوس إحتفلات حضرة عبد القادر الجيلاني

2– النموذج الثاني :طقوس إحتفلات كرنفال شايب عاشوراء

3– النموذج الثالث :طقوس احتفالات بابا مرزوق وشخصية بوسعدية الزنجي

توطئة

الجزائر قطر تعيش فيه قبائل مختلفة الأمر الذي جعلها تمتلك ثقافات متعددة ، فلكل قبيلة وثقافة ممارساتها الشعبية المختلفة عن غيرها . غير أن احتكاك بعض هذه الثقافات المتجاورة قد أدي إلي تبادل عناصرها أحياناً كما أدى إلى تصارعها في أحيان أخرى .

تعرّف الجزائريون على المسرح قبل ما يزيد قليلاً عن القرن منقولاً بواسطة الجاليات الأجنبية في فترة الاستعمار الفرنسي . وقد ظلّ المسرح يتطور في اتجاه المسرح الغربي بعيداً عن الممارسات الشعبية مما جعل غالب الدارسين يستخدمون مصطلح (المسرح في الجزائر) بديلاً عن (المسرح الجزائري) وقد ظلت محاولات البحث عن المسرح الجزائري تراوح مكانها رغماً عن أهميتها في خلق مسرح يميز الجزائرين ويحمل بصماتهم الخاصة ومن ثم يصبح إضافة لحركة المسرح العالمية يدفع في شرايينها دماءً جديدة . [1]

و عليه فإن هذه الدراسة تحاول البحث في إمكانية الاستفادة من الممارسات الشعبية في خلق مسرح يميز الجزائرين مفترضاً أن الممارسات الشعبية الأدائية تحمل في داخلها عناصر مسرحية ودرامية يمكن تطويرها في اتجاه فن المسرح يقول عبد الكريم برشيد: «إن البحث عن المسرح الاحتفالي يمر عبر : الحفر في الثقافة العربية، وذلك بحثا عن المواد الخام التي يمكن توظيفها وتصنيعها مسرحيا، كانت العودة إلى التراث لبنة أساسية لقيام المشروع الاحتفالي، اعتبارا منه أن حضور التراث هو في جوهره حضور أشكال قادرة على إيجاد الصيغة المسرحية المتميزة التي تتجاوز نمطية الشكل الغربي ذي الأصول الإغريقية كـ «دراما» وذي الشكل الإيطالي كـ«خشبة». هذه الأشكال التي يمكن استخراجها من التاريخ العربي عموما من خلال حكاياته وأساطيره الشعبية والأمثال والحكم السائدة، والأزياء والوشم والألعاب والاحتفالات والأعياد»[2]

[1] ينظر :. ملامح في المسرح الجزائري ، ص 60

[2] ينظر :. عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي،ص 33

ومن المعلوم أنّ المصادر تتفق على أنّ المسرح فن من فنون الأداء والفرجة يتكون من مؤدين ومتفرجين يتواجدون في مكان واحد . يقدم المؤدون محاكاة لأحداث تحتوي علي عناصر درامية وعليه فإنه يمكن القول بأنه لابد من وجود عناصر أساسية تميز المسرح عن غيره من الفنون . كما أنه لابد من وجود عناصر أخرى تميزه عن الحياة وأهمها (المحاكاة) [1].

وقد حصرت الدراسات الفكرية للثقافة العربية أبحاثها في المقبول عند الطبقة الرسمية والنخبة، بغية ترشيد وعي العامة للحفاظ على النموذج المعترف به رسميا، فكانت طقوس شعبية عديدة تتعرض إلى المحو والإقصاء، وتقابل بالتهميش والتجاهل التام، وهكذا تم تغييب مجموعة من الطقوس والاحتفالات بشكل قسري دون التفكير في إعادة الاعتبار لهذه الظواهر، ودراستها دراسة علمية أو حتى الحديث عنها باعتبارها جزءا من ثقافة موغلة في القدم تحمل آثارا فلكلورية واضحة ،وهكذا لم يتم استيعاب أجزاء كبيرة من ثقافة المراحل التاريخية السابقة على أساس أنها تمثل أصوات الأمة، وتخدم وظائف متعددة اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية، وبالتالي كان مآل هذه الأشكال البدائية/ الظواهر الطقوسية والاحتفالية التعرض إلى الاندثار والتشويه.

وبذلك فإن هذه الدراسة التطبيقية تبحث في بعض مظاهر حياة الجزائريين الاحتفالية عن ما يمكن تطويره في اتجاه فن المسرح من أجل مسرح جزائري أصيل يعبر عن كيفية الفرجة عند الجزائريين وأساليبهم الأدائية ومفاهيمهم الخاصة عن استخدامات الزى والإكسسوار كقيمة تعبيرية وفكرة الدراما والتمسرح عندهم ودور عنصري الرقص والغناء في حياتهم . "فالمدخل، إذًا، إلى استحضار التراث هو الطقوس الشعبية ذات الامتداد العميق في وجدان الإنسان الشعبي، لذلك ربطت الاحتفالية بين الممارسات الشعبية والتراث، بل اعتبرتها المظهر التراثي الأنسب إلى التغلغل في وجدان الإنسان البسيط"[2]

1 ينظر : إبراهيم حمادة معجم المصطلحات المسرحية والدرامية ، ص 24 وعبد الرحيم الحلبي ، معجم المصطلحات الدرامية ، ص 73 .

[2] الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي،ص 33.

فهي محاولة . إذن . لردم الفجوة بين الثقافات الجزائرية وفن المسرح . حيث أن كل المحاولات لردم هذه الفجوة باستيراد أساليب جديدة . في رأيينا . لا طائل من ورائها . وهي . أيضاً . دعوة لعدم انتظار الغربيين للنبش في طقوسنا وممارساتنا من أجل استنباط وسائل جديدة تنقذ المسرح العالمي من الإفلاس الفني والفكري فنحن أولي بتراثنا والأقدر على فهمه واستخلاص ما يفيد حركة المسرح العالمي .[1]

- **نماذج من الطقوس محل الدراسة التطبيقية :**

نعني بالطقوس الشعبية هنا تلك الممارسات ذات الصبغة الأدائية التي يمارسها الجزائريون أثناء حياتهم من طقوس الميلاد وحتى طقوس الموت والدفن وما بينهما مثل طقوس الزواج والعبادات والحرب وغيرها .

وحتى نضع فكرة عن هذه الاحتفالات ذات المظهر المسرحي في موضعها الأصلي يبدو من الضروري أن نضع صورة تقريبية لهذه المظاهر وبذلك سنلجأ إلى تصنيف يجمع هذه المظاهر التي تتوافق مع الأشكال الاحتفالية القابلة للتمسرح والتي هي بالفعل أشكال احتفال ممسرحة ،وأوسع مفهوم لشكل هذه الاحتفالية ما يسمى بمسرح (الفرجة).

وفي هذه الدراسة نحاول استنباط عناصر للمسرح الجزائري في طقوس الحضرة وطقوس شايب عاشوراء وطقوس بابا مرزوق في بعض الثقافات الجزائرية . وقد انتخبنا هذه النماذج أو الممارسات لأنها تمثل ثقافات مختلفة من ثقافات الجزائر .

[1] ينظر : ملامح في المسرح الجزائري ، مرجع سابق ص 61.

1- النموذج الأول :

1-1- حضرة عبد القادر الجيلاني*:

في الحقيقة إن البلاد الإسلامية وحتى التي عرفت ازدهارها الحضاري في أحقاب مختلفة من التاريخ كدمشق، وبغداد، وفاس والقاهرة، لم تعرف أي نوع من أنواع المسرح بالمفهوم اليوناني إلا إن ذلك لم يمنع هذه البلاد وغيرها من معرفة أشكال مختلفة من التمسرح.

فبالإضافة إلى الطقوس الدينية، الشهادة، الصيام، الزكاة، الحج، كلها طقوس تؤدى جماعية وبشكل احتفالي-وكثير من الممارسات التي تندرج تحتها نجد جذورها في الممارسات التي تنشد للأولياء والمتصوفة وشيوخ الطرق.حيث تقام لهم المراسيم السنوية وتنظم لأجلهم احتفالات دينية لا تخرج في إطارها وتحركاتها عن فنون العرض المسرحي الشامل- وابرز هذه الاحتفالات (الحضرة)التي عرفها الشرق خلال القرن السابع الميلادي والتي تعتبر أهم شكل درامي عرفته البلاد الإسلامية حتى الآن.

وعليه فلكل طريقة من الطرق الصوفية الإسلامية في الجزائر طقوس خاصة في ممارسة الحضرة الخاصة بها، بالرغم من في وجود عناصر مشتركة بينها كالرقص والأداء الصوتي الغنائي. [1]

وفي هذا البحث سوف نتطرق بشيء من التفصيل إلى نوع من أنواع هذه الحضرة الطقوسية وهي حضرة العايش العزالي القادري .

* تُنسَب هذه الطّريق إلى الشّيخ عبد القادر الجيلالي (ت:561 ه): الفقيه البغدادي الزّاهد المعروف، صاحب "الغُنية" وغيرِها، وقد كان لهذه الطّريقة الّتي ظهرت في المشرِق عدّة فروع تتّصل بالزّاوية الأمّ ببغداد.

أ. ينظر: ابو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج1، دار الغرب الاسلامي ، الجزائر ، ط3 ، 2009ص 264

1- VOIR: abdelkarim.Djedrik. Les origines.du spectacle algerien. Uniondes Eerivains ALGERIENS .2003 P67- 86

طقوس الحضرة القادرية العزالية *

شيء بين الحقيقة والخيال، تراه العين فتصدقه ، لكن العقل يأبى تصديق ما تراه العين. صدق أو لا تصدق. هي طقوس لا يمكن للمرء أن يتحمل رؤيتها، فما بالك ممارستها، اللهم إلا إذا كان من طينة أعضاء حضرة العايش العزالي القادري . يرحلون في لحظات اللاوعي إلى العالم الآخر، ليتلذذوا بتعذيب أنفسهم بوسائل موجعة بعضها قاتل.

سمعنا عنها الكثير ولأن الأذن لا يمكنها أن توصل الحقيقة قررنا أن نمنح الفرصة الكاملة لانفسنا بمشاهدةمجريات هذه الطقوس ، والتي كانت ، بدايتها إيقاعات وعزف على القصبة وفي صلبه طقوس غريبة وراءها الأتباع المنتسبين للزاوية العمارية يتوغورت والربايع والعلاوية ..الخ ،كما قال شيخ الحضرة. الجموعي فقيري [1]

وعليه "تتعدد الاشكال الايقاعية الموسيقية المرافقة لحضرة الجسد حسب اختلاف الطرق الصوفية والمناطق التي يتواجد فيها اتباعها . ثم اختلاف المناطق التي يوجد بها ضريح الشيخ المؤسس . لكن مع ذلك قد يحتضن موسم واحد عدة اشكال وانماط نظرا لان الوافدين غير متجانسين قبليا واجتماعيا . ففي موسم سيدي علي بن حمدوش مثلا يتعايش كناوةمع جيلالة وفي موسم الهادي بن عيسى بمكناس تتعايش ايقاعات الطوائف المغربية مع طوائف ليبيا والجزائر" [2]

*والحضرة العزالية هي عبارة عن أداء إيقاعي يؤدى بآلات الدف من طرف مجموعة من الرجال يتراوح عددهم من 10إلى12 أفراد يرتدون جبة بيضاء (قدوارة بيضاء)و تتميز إيقاعات هذا العزف بالخفة و التردد المستمر إلى درجة تدعوا إلى الهيجان في الرقص و القيام ببعض الطقوس و الألعاب الخطرة في بعض الأحيان مثل قيام بعض الراقصين بإبتلاع أشياء حادة أو اللعب بألسنة النار ، وهذا النوع يشبه إلى حد كبير كما هو موجود في مناطق أخرى من الوطن مثل فرقة العيساوى بقسنطينة

1- مقابلة مع شيخ الطريقة االعزالية ا ، الجموعي الفقيري, 58 سنة ,بمقر سكناه بحي المنظر الجميل , القارة ،الوادي ، يوم 5 /8/ 2014على الساعة 10.30

2- نور الدين الزاهي ،المقدس الإسلامي ، توبقال للنشر،الدار البيضاء2005ص 55

تعرف رقصات هؤلاء بالتهويل أو الجدية إلى درجة اللاوعي أو بلوغ قمة التركيز كما قال أحدهم، وهو تهوال لا يختلف عما يحدث في طبع أغنية العيساوة بشرق البلاد، بحيث يصبح قادرا على إيذاء نفسه بمختلف الأسلحة البيضاء، وكل ما يمكن أن يلحق به ضررا لكن دون حدوثه، بينما يتألم من يتابع المشهد عن قرب.

هكذا كان الحال في تلك الليلة التي حدث فيها كل شيء، لكن سرعان ما زال واتضح أن وراء الحكاية ولي صالح ، ووراء ذلك الولي أتباع اتبعوا طريقته وآمنوا به وبكراماته إلى درجة الجنون في بعض الأحيان .

يقول الوسيط *: أخطأنا لما اعتقدنا أن طلبنا سيرفض، حيث استقبلنا في تلك الأمسية الصيفية أحد أعضاء الحضرة العزالية القادرية ، واتفقنا على موعد بعد المغرب، وهكذا كان الحال، حيث وجدنا في الاستقبال حوالي عشرة أفراد من أصل ستة عشر، يختلي فيها اتباع الطريقة العزالية القادرية والمنتسبون إلى فرقة سيدي عمار بوسنة "لأداء الأذكار والأدعية على الطريقة القادرية. ولانتساب اتباع فرقة سيدي عمار بوسنة للحضرة العزالية القادرية اسطورة سوف يرد ذكرهافي عنصر الدراما من هذه الدراسة .

وما إن حضر شيخ الحضرة أو من يحمل رتبة الخليفة التي تأتي بعد رتبة الشيخ، انطلق العرض- والذي كان في ساحة واسعة بها موقد تقليدي جدرانها من الكتان الأخضر حيث "تتشكل الحضرة من جمع غفير من الناس لا يأتون للفرجة إنما للتبرك وأداء طقوس تعبدية، يعبرون فيها عن حبهم للولي الصالح وتعلقهم بالكرامة من حيث هي علامة على الإلهي ومن ثم يعتقدون أن حضورهم يجلب لهم البركة وسعة الرزق والتجاوز عن ذنوبهم.يشكل هؤلاء المريدون حلقة كبيرة متسعة ويتوسطها موقد نار كبير بجانبه رجل يقوم على إذكائها بمزيد من الحطب ونبات الحلفاء الجاف حتى تتواصل ألسنتها في التصاعد.وهذه النار في ليالي الشتاء مصدر للدفء والنور أيضا لكنها لازمة حتى في ليالي الصيف المقمرة مما يجعل لها بعدا

طقوسيا دون إهمال أنها تستعمل لتسخين الطبول من حين لآخر." [1] –آخذا منحى تصاعديا في الإيقاع إلى حد التهويل.

بدأت الفرقة عرضها بعزف على آلة القصبة وإيقاعات البندير للحظات وقف الشيخ ومعه آخران يرددون صيحات عالية مع القبض على صدورهم بأكفهم بشكل مسترسل قبل أن يأتي دور كبير الحضرة الجموعي فقيري 51سنة ليردد" يَا فَارِسْ بَغْدَادْ هَا يَا الْجَيْلاَنِي أَنْغَرْ يَا صَدَّادْ بَالَكْ تَنْسَانِي". ليقابله هتاف الشيخ الخلفواي شيخ فرقة سيدي عمار بوسنة بتوغرت . ليردد بدوره "نوبة نوبة هذي نوبة لأهل النوبة" ، ليشكل كل منهما مع فرقته لوحة أو استعراضا تستأنس به العين أثناء مدة العرض .

في هذه الأثناء يقوم آخرون بارتداء رداءات مختلفة الألوان يغلب عليها اللونان الأحمر والأخضر استعدادا للدخول في صلب العرض، البداية بلونين من رايتنا زاد من شغفنا وفتح باب الفضول على مصراعيه.

أكل الزجاج ومضغ الجمر من بين طقوسهم:

أحضر رئيس فرقة سيدي عمار بوسنة أو الخليفة صندوقا حديديا وفتحه، ثم قام بإخراج وسائل عمل الفرقة، وهي مشط ومنجل وسيف وخنجر وأداة طرق خشبية وقضبان حديدية مدببة وصحن وقماش أخضر وعلى حين غرة راح أحد الأفراد يرفع صيحات أقرب إلى موال على خلفية إيقاعات خفيفة سرعان ما زادت وتيرتها تسارعا، بينما مرر آخر المشط على الحضور ليتأكدوا من أسنانه الحديدية، وفي الجهة الأخرى آخر يشعل البخور ويجوب بها أرجاء المكان حتى صارت الرؤية شبه معدومة في تلك الأثناء كان أحدهم منهمكا في إدخال قضيب حديدي في لسانه بشكل عمودي، قبل أن يفعل الشيء ذاته في أذنه أما الخليفة فأحضر"رزامة" أو مهراسا خشبيا وراح يطرق على ظهر المغزل لإدخال أسنانه في

* مقابلةشخصية مع الطالب ميسة صلاح , 21طالب بكلية الطب بجامعة بن عكنون بالجزائر سنة اولى ، الساكن بحي المنظر الجميل القارة الوادي

1- احمد زغب، الفلكلور، (مرقونة) جامعة الوادي 2014.ص 114

بطن عنصر آخر في الفرقة، قبل أن يحين دور شاب آخر ينتظر بلوغ درجة إحماء منجل حد الأحمرار، ليطفئ جذوته بلسانه أو كما فعلها آخر مع صفيحة حديدية شديدة الأحمرار" أما الرجل الذي يقوم على إذكاء النار، فكلما أحس نشاطا يحتد وحرارة الحضرة تشتد ، رمي بكمية من حجارة الجاوي من كيس صغير عنده ليرتفع دخان البخور إلى عنان السماء "[1]

ليس هذا فقط ما يفعله أعضاء سيدي عمار بوسنة في الحضرة العزالية القادرية ، فإلى جانب ما استعرضوه أمامنا يمكن لأحدهم أن يسحق الزجاج بأسنانه ويبلعه ، كما يمكنه أن يمضغ الجمر الحارق أو يدخل فتائل مشتعلة في فمه، أو يمرر لهيبا من النار على جسده، ويمكن لآخر أن يجمع كومة من التراب، ويلقي بها لتتحوّل إلى بخور تعطر المكان، ويمكن لثالث إن يقطع لسانه بخنجر إلى قطع صغير ويضعها في صحن يراها المشاهد حقيقية، وما إن تمر ثواني قليلة حتى يستعيد لسانه كاملا.

يؤكد الخليفة الجموعي فقيري أو شيخ الفرقة أن ممارسة هذه الطقوس غير ممكنة إلا بشروط، أولها أن يكون الشخص مواضبا على حضور الحلقات مرتين في الأسبوع وأن يواظب على الأذكار مع توخي الطهارة قبل الشروع في العرض، ويؤكد أيضا أن ما تقوم به حضرته لا علاقة له بالشعوذة، حيث قال ردا على سؤالنا هي كرامات من الأولياء الصالحين، أما إفشاء البخور عموديا فيعتبر شكلا تواصليا مع الكائنات القدسية التي تشارك الجسد الطقوسي مجاله وفي كثير من الحالات تقتسم معه ذاته " [2]

فالمعنى الشامل لهذه النصوص يشير إلى الاستنجاد بالشيخ الولي الصالح في حالات العسر،وتطلب منه أن يهب للمساعدة في حالات المرض أو ضيق العيش أو عدم الإنجاب أو نحو ذلك من مشاكل الحياة الدنيا." [3]

---

[1] احمد زغب ، الفلكلور ، المرجع السابق ،ص 114.

[2] ينظر :نور الدين الزاهي ،المقدس الإسلامي،ص 59.

[3] احمد زغب المرجع السابق ،ص 115، وينظر مصطفى حجازي ، التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، معهد الإنماء العربي، بيروت ،ط3، 1984، ص 194.

- *النموذج الثاني :ماهية كرنفال شايب عاشوراء عند الجزائرين :

مازال فلكلورنا الجزائري الغني والمتنوع يحتفظ بالكثير من الرموز والعادات الضاربة في عمق التاريخ، بالرغم مما تعرض له من مسخ وتشويه خصوصا في فترة الاستعمار، بالإضافة إلى إفرازات العولمة وما تحمله من أخطار تهدد الثقافات المحلية. فأشكال الثقافة الجاهزة والمعلبة التي تصلنا بشكل منتظم هي في الحقيقة قصف مركز لعقولنا وبالتالي لذاكرتنا وكل مقوماتنا وخصوصيتنا، وعليه يجب على النخب المثقفة الانتباه والعمل على حماية ثقافتنا الوطنية. وما يهمنا هنا تلك المواكب والكرنافلات الشعبية العاشورية التي عرفتها المجتمعات الجزائرية والتي يمكن إدراجها فيما يسمى بالفرجة الشعبية الشبه مسرحية . وفي هذا الصدد نورد قول الدكتور عباس الجراري وهو من المفكرين المغاربة المتخصصين في أصول طقوس الاحتفال:« لقد شاعت في المغرب عادات ارتبطت بيوم عاشوراء وهي عادات ترسخت في التقاليد الاجتماعية سواء على المستوى الرسمي أو الشعبي ».[1]

هناك عادة تسمى «أيراد» فى غرب الجزائر، وبالضبط في منطقة بني سن(تلمسان) وتسمى أيضا «شايب عشوراء» بمنطقة الاوراس، وفى كل من وادي سوف ورقلة وبسكرة مرورا إلى منطقة توزر بتونس الشقيقة، وتحمل نفس الاسم، وهى في مجملها عبارة عن مواكب أو طواف أو كرنفال جبلي .كما يحلو لبعض الباحثين تسميته . تستعمل فيه أزياء وأقنعة ويتقاسم فيها المشاركون أدوارا معينة ومحددة .[2]

تكتسي احتفالات ‘‘عاشوراء’’ طابعاً احتفالياً جياشاً في مجتمعات المغرب العربي فيختلط فيها الإيماء بالتنكر وألعاب الأقنعة والرقص وألعاب النار والكرنفال... ونجد في (ورقلة) و (بسكرة) في الجزائر وفي (مراكش) و(الصويرة) بالمغرب على سبيل المثال، نفس الاحتفال بعاشوراء بكل عناصره ومواصفاته

[1] عباس الجيراري ، " ثقافة الصحراء"،ص 55.

[2] الباحث في الثقافة الأمازيغية سليم سوهالي ، مقال لجريدة النصر ثلاثاء 5 أوت 2014 الموافق ل 5 شوال 1435 العدد15080 .

المذكورة. أما مكان الاحتفال فهو الساحات العامة التي اشتهرت بما تشهده من أشكال الفرجة. فهي تمثل بالنسبة للمجتمعات التقليدية " فضاءها المسرحي" الخاص والأصيل[1]

هذا الإحتفال متواجد في عدة مناطق من دول الشمال الإفريقي في ليبيا، في تونس، في المغرب الأقصى والجزائر، ويحمل أسماء عدة ويقام في مناسبات مختلفة، البعض منها يقترن بالذبيحة مثلما هو الحال بالمغرب الشقيق أين يسمى بـ «بوسلخن» أو «بويلمان» ويقام أيام عيد الأضحى، وهو نفسه ما نجده في تونس فإذا كان يقام في العاشر من محرم في الشرق فانه يبتدئ في بادية تونس الجنوبية إثر اليوم الثالث من عيد النحر وتقع في حفلات عاشوراء عدة العاب سمجة وقحة[2].

وهناك من الباحثين من يرى أن هذه المناسبة هي امتداد لعادات ومعتقدات قديمة، فحسبهم أن الكبش من المعبودات الأمازيغية، والإله الكبش إذا شاخ يضحى به ويبعث من جديد في صورة حيوان قوي، فربما هذا الاعتقاد كان قائما على عقيدة تجدد دورة الحياة.

فقد كانت لديهم أعياد كثيرة تقام في بداية الربيع منها «تافصكا، تفسوث» أي عيد الربيع، وهناك إله كان يسمى «مادر»، واللفظ مشتق من كلمة «تامدورث»، التي تعني الحياة، وبالتالي ربما نصل إلى سبب اقتران هذه العادة بعيد الأضحى، فالعيد الجديد ما هو إلا قناع تنكري للعيد القديم الذي كان فضلا عن ذلك قد تنكر أولا في الحمل أو الخروف للمسيحية قبل أن يقبع تحت رداء الإسلام .[3]

ففي الجزائر هو كرنفال من حيث الشكل لا يختلف كثيرا عن كرنفال «بوسلخن» أو «بويلمان»، في المغرب العربي —كما تمت الإشارة إليها في الجانب النظري في هذه الدراسة – هناك أدوار وأقنعة وحبكة وسيناريو، والاختلاف الوحيد هو التوقيت والمناسبات، ومن أشهر المناطق الجزائرية التي يقام فيها

1 المقال نفسه .

[2] ينظر محمد المرزوقي ، مع البدو في حلهم وترحالهم ، الدار العربية للكتاب ،ليبيا –تونس ، ط2، 1984،ص 194-203

[3] نظر: سليم سوهالي ، المقال السابق

هذا الكرنفال نجد منطقة الامازيغ و باتنة و ورقلة و وادي سوف يحتفل بهذه العادة أيام عاشوراء. وبتسميات مختلفة أيضا.

وسوف نتتبع أصل هذه الظاهرة في كل منطقة من تلك المناطق قصد الوصول إلى تحليلات وخبايا تقودنا ربما إلى التعمق أكثر في هذه الظاهرة لإثراء جانب الدراسة .في هذه الممارسة الشعبية .

***كرنفال شايب عاشوراء عند الامازيغ :**

لدى سكان بني سنوس هو بدوره زي أسد ويدعى «أرياد» ويقوم الجميع بالسير في الشوارع على وقع دقات البندير والأهازيج ليعبروا عن فرحتهم وتطلعهم بقدوم سنة جديدة .

ينظم كرنفال «أيراد» الذي تضرب جذوره في أعماق تاريخ هذه المنطقة الواقعة جنوب غرب ولاية تلمسان. وهناك من يرى أن هذا الكرنفال التقليدي، الذي يدوم ثلاثة أيام يعود إلى أيام انتصار الملك شاشناق سنة 950 قبل الميلاد، على جيوش الملك الفرعوني، حسب الروايات التاريخية التي أشار إليها الباحث صهريج من بني سنوس في كتابه «نبات الفرفان المذبلة»، مضيفا أنه بعد تلك المعركة أنشأ كرنفال أيراد (الأسد بالأمازيغية) الذي يرمز إلى النصر والسلم. [1]

ويتضمن هذا الكرنفال الذي يشكل حفلا شعبيا قديما، بناحية بني سنوس، عدة طقوس وتقاليد مميزة، غير أن تسميتها تتغير من جهة إلى أخرى على مستوى هذه المنطقة الجبلية حيث يعرف عند سكان دوار «تافسرة» بـ «الشيخ بوقرنان»، و«كراع فريعة» لدى سكان قرى بني عشير وسيدي العربي وأولاد موسى .ولا يغير هذا الاختلاف في التسمية في شيء من طبيعة الاحتفال وتقاليده المتميزة؛ حيث يقوم في هذا اليوم شبان من المنطقة بارتداء أزياء وأقنعة على شكل «كرنفال» عند حلول الليل ويخرجون

[1] http://www.djazairess.com/aps/101026.

ليلتفوا حول الشخص المحوري الذي يرتدي وموسم فلاحي خصب. وتتوسط الأشخاص المقنعين امرأة تحمل «قناع لبؤة» لترقص وسط المشاركين .

ويعمل «أيراد « .كما تقول الأسطورة . على نزع كل الحواجز أمامها . بواسطة عصا . رفقة معاونيه من «الأشبال» ليكون المجال أمامها فسيحا، الشيء الذي يرمز إلى الرفاهية والخصوبة. [1]

ويتم طيلة مسيرة المشاركين في الكرنفال جمع مختلف المواد الغذائية المقدمة من قبل السكان والتي توزع على المحتاجين والأرامل فيما يتم الدعاء بالساحة الرئيسية للقرية من أجل تحقيق منتوج فلاحي وافر.[2]

ومن خلال الوصف نستنتج أن هذه المشاهد هي بقايا طقوس ترجع إلى عهود غابرة ولها علاقة وطيدة بالمعتقدات الضاربة في عمق التاريخ الأمازيغي

***شايب عاشوراء في باتنة :**

وتتم الإشارة في هذا السياق إلى بعض العروض التي مازالت تحفظها الذاكرة الجماعية وتلقى رواجا كبيرا في بعض المناطق ومنها "شايب عاشوراء" الذي اعتاد سكان منطقة تكوت بولاية باتنة معايشته سنويا ومنذ القديم كلما حلت مناسبة عاشوراء إلى حد الآن .

فهذا العرض الذي فيه كل المقومات المسرحية حسب ما أكد بعض الممارسين لهذه المسرحية تم توارثه أبا عن جد وبطريقة شفهية حيث يقوم على مشاهد أبطالها "مريمة" و "المدبر" والأتباع والمغني والموسيقي ويظهرون في جو كرنفالي بألبسة تنكرية يجوبون شوارع المدينة.

[1] ينظر حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا و أساطير الشعوب القديمة و معجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، د.ط، 1994، ص 190.وينظر : سليم سهالي مقال سابق .

[2] ينظر : المقال نفسه .

ويعاد العرض المسرحي كل ليلة بداية من رأس السنة الهجرية إلى العاشر من محرم في أجواء احتفالية مميزة يتخللها مرور الفرقة إلى بعض المنازل للحصول على بعض الصدقات والأموال التي تجمع ثم توزع في الختام على فقراء ومساكين القرية.[1]

***كرنفال "شايب عاشوراء"...عادة سوفية لازالت راسخة منذ القدم**

تتنوع العادات الاجتماعية من منطقة إلى أخرى عبر مختلف ربوع الوطن للاحتفال بيوم عاشوراء ومن بين هذه العادات التي تطبع الاحتفال بليلة مميزة كهذه عادة تسمى بشايب عاشوراء" عند السوافة" أهل وادي سوف".

أما احتفالية الرجال فهي كرنفالية منذ أول أيام محرم عبر مسارح مفتوحة* تقدم ما يسمى "شايب عاشوراء"، وهو رجل بلحية بيضاء طويلة يلعب دور السيد الحسين بن علي عليه السلام أو دور رجل الخير، يتعارك وسط حماس أهل سوف من رجال وشيوخ وأطفال مع "السبع" وهو رجل يضع على وجهه قناع أسد يمثل الشر، وتنتهي المعركة الطاحنة بانتصار "الشايب عاشوراء" في ساعة متأخرة من الليل.[2]

وفي تمثيلية أخرى يلتحق بشايب عاشوراء والصيد رجل يرتدي لباس امرأة تدعى وريدة ويطلب شايب عاشوراء الزواج منها فترفضه لكبر سنه وتقبل بالصيد لقوته فيحملها فوق ظهره ويهرب بها إلا

---

[1] علاء الخطيب ، موروثات عاشوراء في الجزائر–الحلقة 2 ، جريدة الشروق ،العدد 3134، 2011/12/09 .

* فقد جاء في الصروف :" اتى إلى هذه الأرض، ارض الوادي الرومان منذ دهر طويل لا يعلم أوله، ومن أهم الدلائل المادية التي تبرهن عل التواجد الروماني بسوف تلك ، القطع النقدية التي عثر على إحداها، بها صورة الإمبراطور القسطنطيني، وهي تثبت خضوع المنطقة لهم في القرن الرابع، وعثر أيضا على كثير من القطع في غرد الوصيف (جنوب غرب الوادي أربعون كيلو متر). كما عثر في قمار على قطع تعود إلى عهد ما سينيسا وإلى عصر الجمهورية الرومانية ، وأخرى للعهد النوميدي، يوغرطا ويوبا الثاني، وهذا ما يدل على استقرار هذه الشعوب في وادي سوف ن حيث اخذ السوافة منها بعض من عادتها التي ظلت راسخة حتى أمد غير بعيد ينظر : العوامرالشيخ إبراهيم بن الساسي :صروف في تاريخ الصحراء وسوف الدار التونسية للنشر تونس1977،ص 26

[2] مقابلة مع الحاج :خليفة شعيب، 69 سنة ،ينظر :ناوي عواطف وبركة فاطمة الزهراء (طقوس وترانيم عاشوراء بالمنطقة الجنوبية بولاية الوادي لبامة انموذجا) مدونة مخطوطة 2014،ص 21

أن شايب عاشوراء يلحق بها ويقنعها وفي الأخير تتزوج من شايب عاشوراء، و تعالج هذه التمثيلية قضية الزواج فجمال الرجل ليس في عمره ووجهه وإنما في أخلاقه .[1]

وأما اليوم وبعد تراجع الاحتفالات أصبحت تمثل شخصية شايب عاشوراء من طرف النساء حيث تتقمص أحدى النساء دور شايب عاشوراء فتلبس لباس رجل وتضع لحية بيضاء وتبدأ بالتمثيل و قد كانت تعرف في هذه المنطقة المرحومة دويمي خامسة بتقمصها هذا الدور لعدة سنوات.[2]

***كرنفال شايب عاشوراء في مدينة ورقلة:**

من التقاليد التي تدل على فرح الناس بيوم عاشوراء بورقلة , هو حدوث ما يشبه كرنفال "شايب عاشوراء. " ليلا حيث يقوم احد الرجال بتحضير عباءة و برنوس من ليف النخيل يدعى "لفدام " و لحية من لفدام و الزخرفة من وبر الإبل, و يجمع حشد من الصبيان و يسيرون وراءه في الشوارع و هم يرددون: "شيبة شايب عاشوراء "

هي تمثيلية...فرجوية... و لعبة كما يسميها أهالي ورقلة تعرض ليلا في أجواء و طقوس معينة في شهر عاشوراء عاشر شهر محرم من شهور السنة القمرية و يتكون العرض من: نص، ممثلون، لوازم العرض، مكان العرض و الجمهور[3]

وأكدت الشهادات أن عرض "شايب عاشوراء" يعاد بنفس السيناريو والأزياء ونفس البنية الحوارية وتقدم فيه نفس الأغاني والموسيقى دون تغيير لأن الذين يؤدوه يدركون بأنه جزء من التراث الذي "لا ينبغي أن يطاله التغيير أو التشويه".

[1] ينظر: مقابلة مع الحاجة: فاطمة حفوظة. 60 سنة المخطوط نفسه، ص 22.

[2] ينظر :مقابلة مع الحاجة: عزيزة دويمي.المخطوط نفسه، ص 21.

[3] http://www.shababtidikelt.com/t9639-topic#ixzz393Bx44gU

النموذج الثالث :احتفالات بابا مرزوق وشخصية بوسعدية الزنجي

تعتبر مدينة وادي سوف من المدن التي تعرف زخما كبيرا من الفرق الفلكلورية المعروفة على الصعيدين الداخلي والخارجي، نتيجة للموقع الحدودي الذي جعلها مكانا لتلاقح الثقافات وتفاعلها، فهي تقع في العرق الشرقي الكبير للصحراء الجزائرية، ويحدها من الشمال كل من بسكرة والمغير، ومن الجنوب ليبيا أما من الجهة الغربية فيحدها كل من الطيبات وتقرت ومن الشرق تونس.

أما عمران هذه المدينة فيرجع إلى أكثر من خمسة قرون مضت، وقد تعاقبت عليها عدة أجناس بشرية من بينها البربر والهلاليون والطرود، ومجيئهم إلى المنطقة كان لسببين هما البحث عن الاستقرار والأمن، وإما لغزو القبائل الموجودة هناك، لكن هناك جنس لم يكن مجيئه للأسباب المذكورة سابقا، وإنما وجد عن طريق الخطف والرق، ألا وهو الجنس الزنجي، هذا الجنس المعروف بفلكلور المتميز، والمتمثل في احتفال سيدي مرزوق وشخصية بوسعدية [1]

1- أصل زنوج سوف:

زنوج سوف الذين يدعون (الوصفان) استجلبوا من بلاد السودان و السنغال منذ قرنين أو يزيد، وقامت بهاته العملية القوافل إلى غاية أرض سوف، لذلك نجد أغلبيتهم مع الرحل المصاعبة و الأعشاش، هؤلاء الزنوج ألقي عليهم القبض في ضواحي إفريقيا الوسط ونقلوا إلى غدامس –ليبيا– في هذه المدينة تتم عملية شراء الرقيق التي قامت بها طوارق إيفوغاس lfoghas وهي قوافل من الوادي تكون من رحل وربايع وشعانية، أو التجار الذين يبحثون عن المبادلات التجارية، حيث قاموا بجلبهم إلى الوادي من

[1] ينظر : بوسعدية سفيان ، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي ،مذكرة تخرج ، رقم 28،جامعة ورقلة ، 1998/1995، ص 27.

غدامس، هذه الرحلة التي يلزمها أسبوعا من المخاطر ليقطعوا مسافة 400 كلم من الكثبان الرملية، ليصلوا إلى الوادي ومعهم الزنوج. [1]

غير أن تجارة الرقيق هذه قد نص قانون 1848 على تحريمها، ونشط هذا النص بمرسوم يوليو (جويلية) 1906. إلا أن الرق تواصل، لأن سكان سوف عاملوا هؤلاء الزنوج معاملة ممتازة، فتحول الرجال إلى رعاة ومزارعين، أما النساء فقد اشتغلن في البيوت بتربية الأطفال، كذلك لأنهم لم يطالبوا بالتحرر لفقدهم كل اتصال بأوطانهم الأصلية ولم يبحثوا في الرجوع لها ومفارقة الوطن الجديد أرض سوف ولكونهم يحررون مباشرة بعد موت ماليكهم. [2]

فكل هذه الظروف المناسبة من أمن وتغطية لجميع مجالات الحياة جعلت الزنوج يندمجون في العائلات السوفية، وقد ألحقوا الآن بالعرب وبقبائل سوف المختلفة، ولاشيء يبين الفرق بينهم وبين غيرهم من المواطنين في طريقة الحياة فقد تخلوا عن عادات وتقاليد أوطانهم، واندمجوا في حياة أهل سوف وليس لهم من القديم وتاريخ أجدادهم العريق الغابر، إلا بعض الرقصات التي نشاهدها في الاحتفال السنوي (سيدي مرزوق أو شخصية بوسعدية)، اللذين يعدان من ضمن التراث الشعبي الخاص بمنطقة وادي سوف، وأصبحا يمثلانها في العديد من التظاهرات الثقافية داخل وخارج الولاية، مثل عيد المدينة (ألف قبة وقبة)، والمهرجان الوطني للباس التقليدي والأغنية الشعبية في ولاية عنابة .... إلخ.

أولا: احتفال سيدي مرزوق:

إن زمن إقامة الاحتفال السنوي تعود إلى أكثر من قرنين من الزمان، أي منذ ظهور الجنس الزنجي في المنطقة، وتسمية هذا الاحتفال هي نسبة لولي صالح من أصل زنجي اسمه مرزوق والذي عوض كما قال (أندري فوزان) في مكان سيدنا بلال مؤذن الرسول صلى الله عليه وسلم. هذا الولي الذي دان له

[1] ينظر : بوسعدية سفيان ، المرجع السابق ،صن،وينظر: سعد يوسف ، أوراق في قضايا الدراما السودانية ، الخرطوم أروقة 2002 ، ص 19 . 20

[2] voir: Andre voisin.Monographie du souf. Institeur aEl Oued.1956.1964. Manuscrit.p13

الزنوج بالولاء والانصياع يقال أنه سكن فنوان "ليبيا" ثم انتقل إلى نفطة "تونس"وقبره إلى الآن موجود فيها، ويدعى سيدي مرزوق الشوشان، وكان مجيئه إلى تونس لغرض خدمة سيدي بوعلي السني في زوايته والغابة المسماة إلى اليوم (غابة الشرفة)، وهي قريبة من زاوية سيدي مرزوق، التي أقامها بطلب من سيدي بوعلي.[1]

الاستعداد له :

أواخر فيفري وبداية مارس يحتفل زنوج سوف بسيدي مرزوق، فيجدون أنفسهم قرب البنقة (الطبل) والشكشاك الحديدية يرقصون وهم يدرون حول أنفسهم ويغنون بأهازيج تنعش أرواحهم، وكما ذكرنا سابقا يعود تاريخ هذا الاحتفال إلى أكثر من 200 سنة، حيث كان بالمنطقة ثلاث قيادات "قياد"للزنوج يدعى الواحد منهم "قايد وصفان" [2]*فيقام في السنة ثلاث احتفالات عند كل قايد. فالأول في عميش – الرباح– يقام في آخر الخريف ومن آخر الذين تداولوا على قيادته بي سامو، وفرج خردال وعبد السلام (بوسعيدية)، والثاني يقام في الوادي : وهو مازال موجودا إلى يومنا هذا، ويجري في بداية الربيع من آخر قياده بركة وعلي والمولدي قايد الوقت الحالي، أما الثالث الذي يقام في كوينين أواخر فصل الربيع فمن أخر قيادة البركة، إلا أن الأول والثالث إنداثرا منذ مدة، ولم يبق إلا الثاني الذي يقام في الوادي (المدينة)، وهو موجود إلى يومنا هذا.

بحلول شهر فيفري تبدأ التحضيرات أو الاستعدادات المحفل، حيث يبدأ ضاربوا البنقة (الطبل) ومداعبوا الشكشاك (الصنوج الحديدة) بالتجوال في شوارع المدينة والقرى المجاورة لها، مرفوقين بتيس أسود اللون لا يوجد فيه أية بقعة بيضاء، هذا التيس الذي تختص بتزيينه والعناية به زوجة القايد، حيث تضع فوق ظهره قطع من قماش بيضاء وخضراء وحمراء (علم الجزائر) تكون مربوطة بحزام من الصوف متكون

1 .voir: Ibid p20,

*قياد : ج قائد :وهو الذي يقود الحفل الخاص بسيدي مرزوق ويامر ببداية التحضير له

من خيوط فيها مجموعة من الألوان، كما تعقد فوق رأسه منديل أحمر، ويدخل النساء هذا التيس إلى البيوت الواحد تلو الآخر ليوضع فوق رأسه العطر وعلى ظهره كذلك، وتقدم لهن العطايا مثل (الدقيق ...) التي توضع في قفاف كبيرة يحملها حمار، أو أكياس توضع فوق عربة الحمار، وفي هذه المناسبة يمكن ذكر حتى بعض أسماء الرجال والنساء الذين كانوا يقومون بعملية التجوال والمعروفون عند أهل سوف مثل: خيري بلقاسم وبركة علي، وخير بن لملوح وعند، وحامد بوبكر، أما النساء فهن: مريم بنت قطيطة، وحدي بنت بركة وفاطمة بنت بركة وعيدة بن إبراهيم. [1]

وبعد الانتهاء من عملية التجوال وتغطية جميع شوارع المدينة يكونون قد استعدوا لإقامة الاحتفال فيحددوا بذلك اليوم، والذي يكون في الأسبوع الأول من بداية فصل الربيع أي (الاثنين الأول)، ويعود اختيارهم لهذا اليوم لأنه يوم ميلاد الرسول (صلى الله عليه وسلم) كذلك يوم ختان الأطفال في مدينة الوادي، غير أن بداية الحفل الأول تكون قبل الاثنين أي يوم الأحد صباحا، بحيث تبدأ مراسيم الاحتفال ،فيجتمع كل الزنوج بمقبرة أولاد احمد " وذهابهم لهذه المقبرة راجع لوجود ولي صالح من جنسهم وهو خليفة، ويروي أن هذا الأخير لما كان في بطن أمه كان بلقاسم بالفقيري وهو إنسان ولي صالح يضرب بطن أمه ويقول خليفة أي هذا الطفل سيكون خليفته في المستقبل ولما ولد جاء مثله لا يستقر في مكان وسمي بذلك الإسم (خليفة) وهو من اولاد أحمد "زربيط".[2]

ويبدأ قايد الوصفان يرقص ويغني،في إشارة إلى انطلاق الحفل، بعدها يقوم بذبح التيس الذي كانوا يتجولون به، ويغمس في دم تلك الحنجرة المفتوحة متقارة "القوس" الذي يضرب به الطبل ليرسم به دائرة على جلد طبله، ويستخدمه في مساعدة المرضى المصابين بالأمراض الصدرية (السعال الديكي) واللوزتين على الشفاء وذلك بجر ذلك المنقار على رقبتهم، وبعد ذلك يتواصل سلخ التيس وتنزع أحشاؤه بسرعة، ثم يحمل إلى منزل القايد ليقسم إلى أسهم منها ما يستعمل في الغذاء والعشاء وآخر لغذاء يوم الاثنين

[1] ينظر : بوسعدية سفيان ، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي، ص 30

[2] ينظر: المرجع السابق ،ص ن

أما عن الطعام الذي يحضر فهو الكسكس، واحد من المأكولات الشعبية لسكان المنطقة، يتوقف الغناء والرقص عندما يحين وقت الغذاء ليأكلوا ما تيسر ويرتاحوا قليلا، وفي المساء يتواصل الاحتفال في المقبرة رقص وغناء ولا يتوقف إلى غاية منتصف الليل.[1]

في اليوم الموالي الاثنين، اليوم الذي يضفي على المدينة كلها جوا من الحيوية ويبعث في النفوس البهجة والسرور، هذا اليوم الذي تقدم فيه أجمل العروض، حيث يستعيد الزنوج الرقصات والأغاني التي تحمل في طياتها الكثير من المعاني التي تعبر عن تاريخهم العريق الغابر، بعد منتصف النهار وعلى الساعة الثانية زوالا تقريبا يبدأ تقديم العروض في الساحة القريبة من البريد هذا سابقا، أما الآن فأصبح يقام في ساحة أخرى، ووصولهم إلى هذه الساحة يكون بعد انطلاقهم من منزل القايد على وقع البنقة والشكشاك. وهم يحملون العلم المرزوقي (قطعة من قماش خضراء حواشيها محاطة بشريط أحمر)، وعند وصولهم تثبت السارية التي شد عليها العلم إلى الأرض، فنرى العلم الوطني في الأعلى وأسفله العلم المرزوقي، يبدأ القايد بالضرب على البنقة ويتقدم للأمام ليرسم على التراب دائرة، يدور حولها أصحاب الآلات الآخرون وأرجلهم حافية وبخطى قصيرة رويدا الواحد خلف الآخر يتبعهم الأطفال والنساء، أما داخل هذه الحلقة فإننا نلاحظ بجانب العلم الديكة والدجاج والماعز والغنم وعلب الشموع كل هذه الأشياء هي وعادات جلبها الناس لهذا الحفل البهيج، كما نلاحظ كانونا(موقدا) فيه نار الغرض منها تسخين البنقة(الطبل الكبير) وتجمير المكان بالجاوي.

إن هذه الحلقة التي يكونها الراقصون ويتقدمها دائما ضاربو البنقة وخلفهم مداعبو الشكشاك. لا تبقى دائما في شكل واحد بل تتغير من حين لآخر فنشاهدهم من الواحد خلف الآخر إلى الواحد جنب

[1] ينظر: المرجع نفسه ،ص 31

الواحد أي الكتف عند الكتف، وتارة أخرى ترى ضاربي البنقة قد خرجوا من الصف ليتقابلوا مع مداعبي الشكشاك وجها لوجه يتحركون بشكل دائري وغيرها من الأشكال الحركية.[1]

ومن بين المشاهد التي تثير الانتباه والتي نراها الحلقة هو خروج العريفة (زوجة القايد) تلبس فستانا "حولي" أحمر فيه مزيقات خضراء على حواشيه، وخمارها الأخضر وهي تدور وتقفز بجانب الراقصين، حتى تسقط متبعة (مغشى عليها) ثم يتقدم أحد ضاربي البنقة ليصعد فوق بطنها. كما نشاهده يرقص وهو يحمل أحد الأطفال الذي أودعته أمه حتى يحصل على بركة (سيدي مرزوق)، ويربط على رقبته مزيقات قماش سلمت له من طرف نساء عواقر ما عليهن بعد ذلك إلا تعلق هاته المزيقات والتمسك بها حتى يصبحن أمهات بعون الله ومشيئته، كما نلاحظ كذلك خروج أربعة شبان وأربعة فتيات متحجبات، ويتقابلون وجها لوجه الرجال يقفزون وهم يدورون حول أنفسهم بينما النساء يتبعنهم بخطى قصيرة وهن يحركن خمورهن بأيديهن أمام وجوههن، ثم يدور الرجال ليرجعوا عكس اتجاههم، ليصبحوا متقابلين وجها لوجه، ثم يأتي كل شاب وهو يحمل زجاجة عطر يفرغها فوق رأس الفتاة التي أعجبته ،بهذا يكون قد خطبها ويمكنه أن يتزوج بها، ويتواصل الحفل، فحاملو الآلات يكملون وحدهم تلك الموسيقى الإفريقية المقدسة، بينما نلاحظ آخرين قد شرعوا في ذبح الديكة والدجاج والغنم والماعز. وما إن يغطى الليل بأجنحته الكون يكون الحفل المرزوقي قد إنتهى، ويبدأ أصحاب الديوان في جميع العطايا المختلفة وتحمل إلى منزل القايد ليقوم بقسمتها في اليوم الموالي (الثلاثاء) على كل من حضر هذا الاحتفال من زنوج وبيض، لكن نصيب الفقراء والأمل يكون أكثر من غيرها، لأن في السابق كانت هناك إعانات من طرف السلطات المحلية بالإضافة إلى ما يجمعونه من عند الناس. [2]

وهناك نقطة أخيرة لابد من الإشارة إليها وهي أن يوم الاحتفال (الاثنين) هو يوم عيد بالنسبة للزنوج فقد يلبسون فيه الجديد، كما كان يعد يوم عطلة مدفوعة الأجر، هذا سابقا.

[1] voir Bastide, Roger, Le rêve, la transe et la folie, Paris. Ed, Flammarion, 1972, p. 16.

[2] .voir: Ibid, p. 18

ثانيا: شخصية بوسعدية:

ومن فلكلور الزنوج كذلك في منطقة الوادي شخصية عرفها سكان هذه المدينة . لاسيما الكبار منهم الذين عايشوها ومازالوا يتذكرونها إلى الآن من خلال ذلك اللباس المثير للانتباه والحركات الممتعة التي تحمل في طياتها الكثير من التعابير الاجتماعية هذه الشخصية التي أصبحت في الوقت الحالي مجرد حكاية يرويها الكبار للصغار الذين يجهلونها لانقطاعها منذ زمن بعيد نوعا ما والتي كان لها الأثر الكبير في نفوس عايشوها لأنهم وجدوا فيها جانب الترفيه عن النفس وإعادة البهجة والسرور لها بعد عناء يوم كامل من العمل الجاد، و اسم هذه الشخصية هو "بوسعدية"، ونريد في هذه الأسطر القليلة تسليط الضوء عليها لتوضيح الصورة بشيء من التفصيل والتعريف بها بالنسبة للذين يجهلونها.

***لمحة تاريخية:**

هناك مثل يقول: "بوسعدية خايف من الكلاب والكلاب خايفين من بوسعدية" وبوسعدية لدى سكان " أهل الحمراء "كما يقول "عبد الحميد بن هدوقة " ، حيث تجري هذه الأمثال ، كما رآه شخصيا وهو طفل ثم شاب، رجل أسود يأتي غالبا من الجنوب الجزائري في فترة جمع المحصولات الزراعية يلبس جلودا لحيوانات مختلفة ، بل قطعا من الجلود ويعلق أحيانا رؤوسها على صدره وكتفيه مع أصداف برية ملونة وحلي نحاسية ومرايا، له قبعة على شكل مخروط ضخم من جلود أيضا وله طبل ضخم يوقع عليه أوزانا يرقص عليها ورقصه لا يختلف عن الرقص الإفريقي [1]

ويضيف "هدوقة "فهو يتسول من دار إلى دار ونظرا إلى صوت الطبل القوي بمجرد أن يسمعه الأطفال يهرعون إليه فيتجمعون حوله ويتبعونه في تنقله من بيت إلى بيت وتلك الضجة والهرج اللذان يحدثهما الطبل وأصوات الأطفال يستفزان الكلاب فتأخذ في النباح من كل جهة وقد رأيت مرارا

[1] ينظر: عبد الحميد بن هدوقة : امثال جزائرية ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر،ص 17

الكلاب تهجم على بوسعدية لكنها ما أن تقترب منه حتى تأخذ بالتقهقر خوفا وحذرا وكذلك بوسعدية رأيته يتقدم نحوها كالمهاجم والمهدد لها لكنه لا يغامر، بل يلتزم الحذر دائما.ويجئ بوسعدية يشيع السرور بين الأطفال في القرى نظرا لطبلة الضخم ولملابسه الغريبة ولرقصه، والقرويون لا يبخلون عليه بما يملكون من حبوب لأنهم في فترة جمع المحصولات أشد ما يكونون كرما.[1]

أما عن وصول بوسعدية إلى ولاية الوادي، فكان كما ذكرنا سابقا عن طريق عمليات الاختطاف والرق التي قامت بها القوافل من بلاد السود إلى غدامس – ليبيا– حتى يصلوا إلى الوادي. وعبد السلام الذي يمثل شخصية بوسعدية كان من بين المختطفين المجلوبين من بلاد السود، وقصته كما يرويها من عاشره من الشيوخ، أنه كان في صباه يرعى الغنم في صحراء بلاد السودان، وكانت عنده عدة حكم من بينها عزيمة العقارب التي أعطاها له أهله، لكثرة وجود العقارب في الصحراء، وليتمكن من حماية نفسه من سمومها، حتى أن معظم الناس يعرفونه بهذه الميزة، لأنه كان يأتي للسوق ومعه مجموعة من العقارب الموضوعة في علبة ثم يفرغها في الأرض، يحملها بيده فلا تلسعه، كذلك يعمل حجب من خيط النيرة (المستعمل في النسيج) وبأن يعقد فيه سبعة عقد، ثم يبيعها للناس، كي يربطوه في الأصبع الأصغر من اليد حتى لا يلدغ من طرف العقرب، أما الميزة الأكثر شيوعا بين الناس هي شخصية بوسعيدية التي ينادونه بها. [2] كل هذه الصفات كانت من بين الأسباب التي أدت بالقوافل إلى خطفه من بلاده وحمله إلى غدامس، حيث اشتره هناك قبيلة الشعانبة وبالضبط الحفايصة أي "بوحفص" وجلبوه معهم إلى ورقلة كما يقال وبقي فيها مدة ليست بالطويلة حرر، ليتنقل بعدها إلى ولاية الوادي التي استقر فيها وكون فيها أسرته التي تحمل الآن لقب بوسعدية نسبة لتلك الشخصية، وتوفي حوالي سنة 1947 أو

[1] ينظر: عبد الحميد بن هدوقة : امثال جزائرية ، المرجع نفسه،ص 17

[2] ينظر : بوسعدية سفيان ، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي، ص 39.

1948،ومنذ ذلك الوقت انقطعت شخصية بوسعدية عن الظهور، هذه بإختصار قصة حياة عبد السلام بوسعدية.[1]

وخلاصة ما قلنا عن هذين النوعين من الفلكلور، أن يوم احتفال سيدي مرزوق بمثابة يوم العيد بالنسبة للزنوج في منطقة الوادي، لأنهم في هذا اليوم يجتمعون كلهم في مكان واحد وعلى مائدة طعام واحدة، مما يحدث بينهم ذلك التعارف بالإخاء والمحبة، مع تلك الرقصات والأهازيج الممزوجة بإيقاع البنقة والشكشاك، لذلك كانوا يفرحون بمجيئة لما يجدونه فيه من خير كثير.

[1] ينظر: المرجع نفسه ,ص ن.

●إستخراج عناصر التمسرح من الممارسات الطقسية الشعبية محل الدراسة:

يتجاوز المسرح كونه مسرحاً، لأنه أكثر الفنون ارتباطاً بالتجربة الجمعية الحية، وتعبيرا عن الإحساس بتمزق الحياة الاجتماعية، وبتجربة الحرية عندما تواجه الضغوط والعقبات التي لا يمكن تخطيها، وتنفجر أحيانا في صورة انتفاضات غير متوقعة

ويعد الكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد المنظر الأول للمسرح الاحتفالي في المغرب والوطن العربي بصفة عامة حيث يرى "أن الاحتفالية لقاء حي ومباشر يقوم على الحوار والمشاركة بالحركة والرقص والغناء المسرح الاحتفالي يحدث دائما في الحياة أن لم نقل هو الحياة بعينها وكان بالضرورة تمثيلها وإعادة ترتيبها من جديد بجمالية عالية من اجل خلق عوالم تجعلنا نعيد التفكير مرة أخرى وطرح الأسئلة من جديد في علاقتنا داخل المجتمع. فلنقذف بالمسرح من جديد في قلب الحياة" صيحة أطلقها "آرتوذات مساء"[1].

ولا تنحصر الممارسة المسرحية الاجتماعية في النصوص والأعمال الدرامية فحسب، بل تشمل كل أشكال هذه الممارسة المتعددة في ارتباطها بالحياة الاجتماعية. وفي هذا المستوى يظهر مفهوم ''التمسرح'' أكثر عمقا وشمولاً من الشكل الدرامي المتمثل في المسرح.

[1] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي،ص 35،

إن الآليات التي تفسح المجال للفرجة بالنشوء ثم بالتطور نجدها ماثلة بنفس الدرجة في "الحفل" الذي تفجره ضغوطات اللقاء الإنساني والمشاركة الجماعية. فاللقاء الجماعي لبنة لا بد من وجودها في القاعدة ليتحقق الاحتفال نتيجة حتمية له، "[1].

هكذا، يبدو أن الفعل الجماعي هو الخلية الأم التي تتفاعل عناصرها لتشكل في نهاية المطاف لحمة الاحتفال، هذا السلوك الإنساني المتجذر في سراديب النفس البشرية، والذي يخترق جدرانها متى توفرت شروط قيامه ودفعته إلى الوجود. والنزوع إلى الفرجة وإلى الاحتفال أمر طبيعي وضروري بالنسبة للإنسان الذي لا يتحقق وجوده إلا بهما ما دام يملك جسدا يخلق ببلاغته هذا السلوك الطبيعي، ومادام يملك لغة تفصح عما يختمر في داخله، وما دام لا يحيا خارج حدود الزمان والمكان، بل إن وجوده لا يمكن أن يتحقق إلا داخل فضاء يحتضنه ويتفاعل معه ويساهم معه في خلق هذه الفرجة وفي إحياء هذا الحفل فـ"الفرجوي يتسم بجميع الأنواع الحيوانية، ويعد الإنسان نسبيا الأكثر فرجوية نظرا لاستعداداته البنيوية والمورفولوجية"[2].

يفجر الاحتفال مغالق الإنسان وينقلها إلى عالم الظهور لتنكشف في لوحة أداتها اشتغال الجسد وتوازيها أدوات طقسية وموسيقية ودينية، فانسجام هذه العناصر وغيرها هو الذي يسهم في إنتاج صورة تمتح تألقها منه، وتسمح بالحديث عن الفرجة سواء في شكلها البسيط، أم في شكل آخر أكثر تطورا واستفادة من تقنياتها، ذلك بأن "الاشتغال على الجسد يعني صناعة فرجة تملأ الركح وتهيء آليات للمشاهدة الذكية، وتضفي ببلاغتها أنساقا تختزل من الكلمات الكثير"[3].

---

1 دوفينيو جان. سوسيولوجية المسرح. دراسة على الظلال الجمعية. ت. حافظ الجمالي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق.ج.1، ص.13-14.

2 Pradier Jean-Marie. Aspects Psycho-phisiologiques de la pratique, Paris;p100

3 عبد المطلب عبد الهادي. عن المسرح وأساليب صناعة الفرجة. الاتحاد الاشتراكي. ع.4749، غشت 1996، ص.6.

إذا كان تشكل الفرجة يقوم على توفر مجموعة من الشروط التي تكشف الخفي، وتسمح بالتنفيس عن العوالم النفسية للمنخرط فيها؛ وإذا كانت تنطبق على "كل فنون العرض (رقص، أوبرا، سرك...) وعلى أنشطة أخرى تتضمن مشاركة الجمهور (رياضة، طقوس، شعائر، تفاعلات اجتماعية)"[1].فإن هذه الشروط تتحقق في تراثنا الشعبي لتعمل مجتمعة على خلق فرجة شعبية مليئة بعناصر مشهدية "تقوم في الأساس على فنون الحكي والرقص والموسيقى والغناء والإنشاد، كما أنها تعنى بالحركة والارتجال في القول"[2].

يدفعنا هذا التجلي لملامح الفرجة في تراثنا الشعبي الجزائري إلى محاولة الكشف عن هذه الملامح لإبرازها وإزالة الستار عنها، كي نتمكن من استكناه جوهر طقوسها وشعائرها التي تطفح بعناصر الصورة والمشهدية، لأن هذه الأخيرة تترجم الرؤى التي تختزنها تلك الشعائر، وتكشف عنها في قالب فني جميل، لأن تلك الأشكال تعتبر في نهاية المطاف طقوسا احتفالية صاغت رؤية جماعية للعالم وتجليات للمقدس في أبعاده الاحتفالية التي تروم امتصاص نزوعات الإنسان الغريزية نحو العنف.

تتميز أشكال الفرجة الشعبية بخصوصيات كثيرة وتختلف عن الأشكال المسرحية، ومن ثمة يشكل تناولها خارج خصوصيتها هذه إجحافا لها، وهذا ما يقودنا إلى تناول هذه الاحتفالات من منطلق ثوابت الفرجة فيها ومعاييرها،

وهذا يقودنا بالطبع إلى استئناف الحديث عن هذا الاحتفال في تفاصيله ومراحله، وتأويلها ودلالاتها .تستكشف تجذر هذه الفرجة في نظام المقدس الديني. ونظن أن الكشف عن طرائق صناعة الفرجة في الأشكال الثقافية الشعبية يجيب عن خصوصيات فنية وجمالية كثيرا ما بحث عنها النقد الجمالي، والمسرحي منه خاصة في مواضيع أخرى غريبة.

[1], Pavis Patrice: Dictionnaire du Theatre, edition sociales., Paris 1986, p.369-370

[2] المنيعي حسن. المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز. فاس، ط.1، 1994، ص.5.

وعليه ليست احتفالات الحضرة أو بابا مرزوق أو شايب عاشوراءو غيرها أشكالا مسرحية، بل هي أشكال قريبة من المسرح، متضمنة لعناصر مسرحية... هذه هي الحقيقة التي يجب أن ننطلق منها لدراسة تلك الأشكال والاحتفالات وتصنيفها في هويتها التي تجعل منها فرجات شعبية محددة المعالم والمعايير الجمالية والطقوسية.

وإذا كان النقد المسرحي سابقا عمل على إثارة الانتباه إلى تلك الأشكال لما تضمنته من ملامح فرجوية بارزة كانت المرحلة الثقافية برمتها تقود إلى التقريب بينها وبين المسرح؛ فإنه بدأ، مع تطور الدراسات الأنثروبولوجية، يتجه نحو محاصرة أشكال تجلياتها الفرجوية وتقاطعها مع الدين والشعائر والاحتفالات الدينية بشكل عام. ونعتبر أن هذا هو المدخل الصائب لمحاصرة فرجات متشعبة مثل : الحضرة وشايب عاشوراء وبابا مرزوق .

إن الكثير من الدراسات قد أثبتت وجود عناصر وأشكال مسرحية مختلفة على الشكل المسرحي الوارد من الغرب، تلك الأشكال التي أطلق عليها مصطلح (الظاهرة المسرحية) أو (الممارسات الشعبية ذات الصبغة الدرامية والمسرحية).وهي ظواهر لم تصبح بعد مسرحا مكتمل الأركان وان كان بعضها في الطريق نحو المسرح لاحتوائها على العناصر الرئيسية للفرجة وهي المؤدي أو الممثل ومكان العرض وجمهور النظارة[1].

وهذا يعني ان المسرح المتداول حاليا في الجزائر والمنطقتين العربية والإفريقية هو مسرح غربي الشكل وان جرت العديد من المحاولات لتغير الشكل مستفيدة من الظواهر المسرحية والطقوس والممارسات الشعبية المحلية.

[1] المنيعي حسن. المرجع السابق، ص 5.

وبالنظر إلى الجزائر.يمكن القول بأنه قطر مكون من إعداد كبيرة من الأعراف واللغات والثقافات المختلفة وبالتالي عرف اعدادا كبيرة من الممارسات الشعبية الاحتفالية ، أو ما يمكن تسميته بالظواهر المسرحية أو الدرامية ، ويضرب مثلا بحلقات الذكر عند القادرية وكرنفال شايب عاشوراء اظافة إلى احتفالات بابا مرزوق .التي تقام كل سنة .

وقد اخترنا دراسة هذه الممارسات لأنها تحمل في داخلها ثقافات مختلفة من ثقافات الجزائر فهي مزيج من الثقافات العربية الإسلامية والزنجية، ونعتمد في دراستنا هذه على ما تم جمعه ميدانيا من فديوات وتسجيلات وصورا لهذه الممارسات.

إنّ المراقب لهذه الممارسات ، من وجهة نظر المسرحية ، يلاحظ وجود بعض العناصر الأساسية لفن المسرح والدراما التي قد تختلف أو تتفق عن النظريات الغربية المعروفة ، ومن بين العناصر المسرحية والدرامية في هذه الظواهر الطقوسية نجد:

- **1- الدرامـــا :**

كل طقس ديني أو احتفال جمعي يحاول أن يمثل دراماً الأسطورة المرتبطة بالمقدس، ويجعل الوعي به في السلوك والحياة الاجتماعيين بواسطة مسرحته. وبإحياء الطقس واستعادة عروضه الإيمائية التقليدية، يتحول إلى نوع من الاحتفال، والاحتفال إلى نمط من الفرجة. وهذا ما تجسده كثير من الطقوس والشعائر الدينية العتيقة، والأشكال الاحتفالية والفرجوية التقليدية التي عرفتها كل المجتمعات الإنسانية[1].

[1] يتظر: خزعل الماجدي , ادب الكالا ،ص 20، و ينظر : هيثم يحي الخواجة ملامح الدراما في التراث الشعبي العرب، دار ومكتبة الحياة، بيروت ،1997، ص24.

تتلازم الدراما والدين تلازماً قوياً خلال تاريخهما، ويعودان معاً إلى جذر مشترك في الطقوس الدينية، فكلاهما تجربة جمعية , من الممثل إلى النظارة ومن النظارة إلى النظارة. والإنسان، لا يقدر على العيش في عزلة، وهو مضطر لأن يكون جزءاً من قبيلة, من عشيرة, من أمة[1].

وبما أن الطقس هو إحدى الوسائل التي تمارس بها القبيلة البدائية والمجتمع المتطور على السواء هويتهما. وكل طقس هو في الأساس درامي لأنه ببساطة يجمع بين المشهد كشيء يُرى أو يُسمع، وبين الجمهور الحي. يمكن إذن النظر إلى الطقس كحدث درامي مسرحي، ويمكن النظر إلى الدراما كطقس.ويتمثل عنصر الدراما في طقوسنا المدروسة على الترتيب كما يلي :

أ- الدراما في الحضرة القادرية :

لا شك أن الأساطير المنسوبة إلى الشيخ عبد القادر الجيلاني في الأوساط الشعبية كثيرة، باعتبار الأسطورة حكاية دينية مقدسة عند مجتمع يؤمن بها ويستخدمها لتفسير طقوسه الدينية[2].

غير أننا ههنا لا نتحدث عن الأساطير المروية عن هذا الولي الصالح في حياته ، إنما عن الأساطير التي رويت وتروى بعد وفاته وهي كلها أفعال عجائبية يتدخل فيها الولي الصالح انطلاقا من كونه كرامة، أي حضوره عند الاستغاثة بعد وفاته بقرون ، للاستجابة لنداءات الأتباع الأوفياء ومن ذلك الحضور جاءت تسمية الحضرة.

كما أن الأسطورة المرجعية ههنا هي التي يخلدها النص الشعري الذي تنشده مجموعة الحضرة وهو نص للشاعر ابن تواتي وقد عاش هذا الأخير في القرن التاسع عشر.

[1] بنظر: هيثم يحي، الخواجة ملامح الدراما في التراث الشعبي العربي، ص ن.

[2] Mercia Eliade Aspect du mythe 1972p14

تروي الحكايات الشعبية المتواترة أن الشاعر بن تواتي شاعر ولد بقرية ورماس بالقرب من كوينين (وادي سوف – الجزائر) حيث عاش الشاعر وتوفي ودفن ، وأنه كان شاعرا معروفا بالشعر الغنائي الذي ينشد عادة في الأعراس للتشبيب بالنساء.

ولما كان شعره قويا يهز بعنف مشاعر الشباب، ولم يكن للجانب الديني فيه نصيب، فقد جاءه الشيخ في رؤيا الأحلام، وطلب منه أن يقول شعرا في مديحه كشأن أكثر الشعراء في المجتمع، لكن الشاعر رفض بحجة أنه لا يحب أن يخلط في صدره شعرا مدنسا يشبب بالنساء بشعر مقدس عن شيخه، فقد كان الشاعر يدين بالولاء للشيوخ وعلى رأسهم سلطان الأولياء الشيخ عبد القادر الجيلالي[1].

تقول الحكاية إن الشاعر أصابه من جراء ذلك الرفض داء في صدره استعصى على كل الخبرات الطبية التقليدية في ذلك الوقت، بح صوته، ثم نحل جسمه ،وطال به المرض حتى دام من الزمن خمس سنين، ويقال إن أهله عافوه وملوا انتظار موته لكنه لم يمت فرموه تحت نخلة في ضاحية بعيدة عن البيت وكانوا يزرونه من حين لآخر بشيء من الماء أو الطعام.

وأخيرا استغاث الرجل بشيخه قائلا:

سُلْطَانْ الصُّلاَّحْ مَاكْ سِيدِي عَبْدْ الْقَادِرْ تِرْفِدْ الِّلي طَاحْ.

ولم يكد الشاعر يتم بيته الأول حتى جاءه رجل حسن المظهر عليه نور ويلبس دربالة (والدربالة هي جبة من الصوف) ذلك هو إذن بودربالة وهي كنية تطلق على الشيخ عبد القادر الجيلاني في الأوساط الشعبية ، وقد جاء الشيخ في اليقظة لا في رؤيا الأحلام ومسح عن صدره، ثم قال له قم فلا شيء عليك ، تقول الحكاية الأسطورة إن الشاعر قام من فوره ودخل السوق كأن لم يصب بالعلة يوما واحدا.

[1] ينظر : احمد زغب ، الفلكلور، ص 116.

ومن حينها كف الشاعر عن التشبيب بالنساء وكرس كل شعره للمديح الديني، وأصبحت قصته وقصيدته تستحضر بها كرامة الشيخ في كل حضرة[1].

أما عن الدراما في حلقات القادرين، فانه يمكن تلخيص فكرتها الرئيسية في صراع الروح في توجهها لخالقها مع الجسد الفاني ومحدوديته التي تحاول تكبيل انطلاق تلك الروح. وتمثل لحظات الوجد الصوفي وانفصال الذاكر عن ما حوله . قمة الانتصار الروح عن الجسد وهو الهدف الأعلى للطقس ،مما يجعل له نتائج تنفسية، فكل المشاركين بمختلف درجات مشاركتهم بما فيهم المتفرجون ، يمارسون محاولات فك أسرار أرواحهم وتخليصها من ضغوط الماديات.

يرى نور الدين الزاهي أن فعل المحاكاة فعل عنيف في حد ذاته ،مثلما يعتبر مصدرا للعنف الخارجي فإن الجسد الطقوسي يجسد عنفه المحاكاتي وينشره على الفضاء المحيط به، لكن هذا الفعل العنيف المؤسس لفعل المحاكاة الجسدية لا يتخذ داخل الفضاء الطقوسي طابعا ماديا، بل إنه عنف رمزي لجسد رمزي استبدالي، فالجسد الذي يلتهم قطع الزجاج (وهنا الجمر المحرق) هذا العنف لا يقوم به كجسد يومي إنما كجسد إستعاري استبدالي لجسد مغاير، بمعنى أن الفعل المتولد عن فعل المحاكاة يتأسس كفعل قدسي، بما أن موطن حصوله ليس الجسد الواقعي ولكن الجسد الرمزي .وتتضح رمزية الجسد الطقوسي في كونه يحكي أو يسرد من خلال المحاكاة عن المسافة بين لحظة الأصل القدسية ولحظة التحيين التي يعيشها[2].

***– أسطورة علاقة الحضرة العزالية بالعمارية :**

أما علاقة أتباع سيدي عمار بوسنة بحضرة العايش العزالي القادري فتلك حكاية أخرى ترويها لنا زوجة العايش العزالي قادرية بوحمدة حيث تسترسل في الحديث قائلة :

[1] ينظر : المرجع نفسه ،ص 117.

[2] نور الدين الزاهي المرجع السابق ص 53.

كان زوجي العايش العزالي شخص بسيط جدا وهذا بشهادة أهل المنطقة وكل من عايشه. ولكنه كان من أتباع الشيخ عبد القادر الجيلاني. وكان لا يفوت أي حضرة من الحضرات التي كانت تقام في المناطق البعيدة وفي بعض الأحيان كان يضطر للمبيت في تلك المنطقة . وأحيانا لا نراه بالأسبوع .فقد كان شغوفا محبا لشيخنا عبد القادر الجيلاني .

وفي يوم من الأيام كان زوجي يبيع الحطب كعادته في السوق فأصيب بألم في رأسه. فقلنا هذا طبيعي بحكم الحرارة الشديدة بالمنطقة .ولكن الأمر زاد عن حده . حيث زاد المرض واشتد عليه .مما أضره إلى ملازمة الفراش.

ظل العايش طريح الفراش ولم نترك مكانا إلا ذهبنا إليه ، لم نترك حضرة ولا عزيمة (زار)ولا دواء عرب إلا ولجانا إليه لم نترك تقازة (عرافة) .طرقنا كل الأبواب ولكن بدون فائدة.

ظل العايش على هذه الحال أربعين يوما لم يتذوق فيها الطعام والشراب وكنا ننتظر وفاته في أي لحظة. وفي اليوم الواحد والأربعين. استيقظ وأمرني أن أقترب منه بحكم المرض. ثم همس في أذني قصة غريبة. لم أصدقها. وتضيف قادرية هذا ماحكاه لي :قال لي لقد رأيت في منامي امرأة من أولاد الحشان في توغورت. جاءتني وهي غاضبة جدا. تقول لي هذا جزائك لأنك أخذت شيء لم يكن من حقك . فقلت لها وماذا أخذت منك يا امرأة. من أنت.؟ قالت أنا جنية . لقد. تجرأت وقطعت شجرة من أملاكنا في الصحراء ..لقد سلطوني عليك .

فقال لها لقد أذنبت وارجوا منك السماح .فقالت سوف تشفى ولكن بشرطين : فقلت لها ما هما ، قالت أولهما أن تتزوجني وثانيهما أن تقيم حضرة تستدعي فيها أتباع أولاد الحشان "أنها أسطوره نسجت حول مجموعه من الصالحين من الحشاشنة...وجعلت لهم عامة الناس كرامات وخرقات وخرافات وعظموهم وانتشرت مقولة رجال الحشان اذ على حد علمي أن رجال الحشان هم جزء من الحشاشنة

وهم أولياؤهم الصالحين...حيث أن كل منطقه أو كل عرش لابد أن يكون له ولى صالح و زاوية يستند إليها.

وفعلا أقمنا حضرة سيدي عمار بوسنة. فقام العايش على الفور وكأنه كان يدعي المرض. ومنذ ذلك الحين أصبح العايش يقيم الحضرة العزالية .لأنها أصبحت خليطا بين القادرية والعمارية. وتزوج من التلك الجنية وأطلق عليه اسم لمخاوي (الذي يسكنه الجن). وأنجب منها أولاد عن حسب روايتها .وكل من يعرفهه.وقبل وفاة العايش اعطاها لابنه الجموعي. والذي كان قد أمرا حسب قولها من الجنون الذين ينتمون إلى نسب زوجته[1].

ب- الدراما في طقوس شايب عاشوراء:

يقرن المغاربة عاشوراء بشخصية أسطورية يطلقون عليها بابا عايشور، ولا أحد يعرف أصل هذه الأسطورة التي تظهر في أهازيج الفتيات وهن ينقرن تعاريجهن المزركشة، ويهتفن: "بابا عايشوري عايشوري.. دلليت عليك شعوري".،وهي أسطورة لا يعرف لها أصل لكنها تظل حاضرة في مجموعة من الطقوس والاهازيج عند عموم المغاربة .

«واحتفالية الشايب عاشوراء هي فن درامي يجسد أحداثا دينية، وقصصا تاريخية وأسطورية، من خلال حكايات شعبية تقام في الليل وهي تحتوي على عدة عروض وكل عرض يحتوي على عدة مشاهد وهي تجمع بين الموسيقى و الغناء، والتمثيل، والشعر.

ويقوم بهذه التمثيلية العديد من الشباب الذين يتقمصون أدوارا عدة ترمز لشخصيات تاريخية، ودينية، واجتماعية كل لها مزاجها وطابعها الخاص منها ما هو خارق للطبيعة، ومنها الواقعية وحتى الخيالية،

[1] مقابلة شخصية مع الحاجة قادرية بوجمدة 85 سنة الساكنة بالقارة حي المنظر الجميل حاليا. يوم 2014/4/12على الساعة 9:00صباحا

وتدور احداث العرض في أحد الساحات الواسعة وتنتقل في كل يوم إلى منطقة سكنية، وللمشاهدين دور أساسي في إحياء الاحتفالية." [1]

ويرى بعض الباحثين أن الاحتفال بعاشوراء في المغرب عموما يستمد أصله من تقاليد عريقة، أكثر من استناده على دلالات دينية أو أبعاد تاريخية، فلا بكاء ولا حزن في هذا اليوم، فهذه المناسبة عند المغاربة تظل مقرونة فقط بأسطورة "بابا عاشور" أو "با الشيخ" كما يسميه سكان الشمال أو "أعشور" كما لدى الأمازيغ، أو شايب عاشوراء عند أهل وادي سوف والمناطق المجاورة لها[2].

طقس بابا عايشور كما تروي الحكايات الشعبية الشفهية,أن أصوله تعود إلى عصور ما قبل الإسلام، وتتحدث عن وحش إفريقي، تتدلى منه الجلود، وكان يزرع الرعب في صفوف السكان، فيما ترجع حكايات أخرى أصل الظاهرة إلى زمن، كان فيه اللصوص يتنكرون، بأجلاد الحيوانات، بغية سرقة أموال السكان، أساطير أخرى تتحدث عن أن ارتداء الإنسان للجلود و التشبه بالحيوان، ما هو إلا تكريم و تقديس لهذا الكائن الحي الذي لازم الكائن البشري، أينما حل و ارتحل[3].

كما أن بعض الأهازيج المتداولة و الخاصة بالعاشور تتحدث عن حياة اليهود أيام كانوا يتعايشون مع الأمازيغ بالجنوب المغربي و اليهود اشتهروا بتقديسهم ليوم عاشوراء بصيامه لأنه يوم صالح نجا الله فيه نبي بني إسرائيل من عدوهم فصامه النبي موسى عليه السلام و سار سنة عند اليهود و يختلف الباحثون حول مرجعية الاحتفالات العامة بعاشوراء[4].

ولكن إذا نظرنا إلى شخصية "شايب عاشوراء " المقنعة، سنجدها ترتكز على عنصر المحاكاة والتقليد بالدرجة الأولى، الشيء الذي يجعلنا نعود بالزمن إلى الوراء، لمعرفة بدايات التمسرح التي ربطها معظم

[1] ينظر : عوادي عمر : التراث الثقافي في مدينة وادي سوف، الوادي 2010 ص

[2] عساسي عبد الحميد، مقال حول أعياد و عادات في الذاكرة اليهودية المغربية، منشور في الحوار المتمدن في 4 صفحات

[3] عساسي عبد الحميد، مقال ، نفسه

[4] عساسي عبد الحميد، المفال نفسه

المؤرخين للمسرح بالإنسان الأول الذي كان يعتمد على المحاكاة لخلق جو من التشويق تتولد عنه رغبة مقرونة بالفضول لمعرفة علاقة الإنسان بالحيوان من طرد و افتراس حتى يتم الإيقاع بالفريسة و اصطيادها ومن تم طهيها الشيء الذي يجعل الفضاء المسرحي مكتملا بامتياز ابتدءا من الجمهور مرورا بالشخصية الرئيسية و الثانوية، ووصولا إلى الإنارة و الصورة.

أن هذا النوع من الفرجة الشعبية أو المواكب والمساخر الشعبية بالأقنعة، يمكن إدراجها في خانة ما يمكن تسميته بالشبه مسرح، لكونها تسير وفق سيناريو محدد وأدوار معينة تعكس شخصيات رمزية، وعلى من يتقمصها الالتزام بها كما أن هناك حبكة وخط درامي محبوك، فيه صراع بين الخير والشر أيضا، وهناك حوار وأغاني أو طقاطيق تصاحب هذا النوع من الفرجة الشعبية ..الخ. [1]

وعليه تقابلها تلك التمثليات المسلية على وقع أصوات القصبة و البندير ،والتوسعة على العيال وغيرها لكن مظاهر الاحتفال اليوم لا تظهر الحزن بالقدر الذي تظهر فيه الرغبة في الحفاظ على العادات و التقاليد بفرحة عارمة ، لذلك نجد المحتفلين بعاشوراء يتفننون بالاحتفال به بالتوسعة على العيال و الأطعمة و المسرحيات و التباريش و تشترك به كل أفراد العائلة من الطفل إلى الشيخ و الكل يسعى لإنجاح هذا الاحتفال سواء واجب يلزمه الدين أو ترفيها تفرضه المناسبة . [2]

فالمتتبع لمثل هذه المواكب الاحتفالية يدرك أنها شرح بالفعل والقول يقدمه المجتمع عن ذاته بواسطة هذا النوع من الفرجة في شكل طقسي ودرامي، نقول درامي لأن هذا النوع من الفرجة يرتكز على سيناريو وأدوار يخضع لها المشاركون. [3]

[1] ينظر: ابراهيم سوهالي ، المقال سابق .

[2] ينظر : عوادي عمر : التراث الثقافي في سوف ص65.

[3] ينظر : عوادي عمر : المرجع نفسه صن.

ج- الدراما في إحتفال سيدي مرزوق، وشخصية بوسعدية:

1- اسطورة سيدي مرزوق: تقول الأسطورة أن سيدي بوعلي السني كان عالما ووليا صالحا، وكان يقطن مدينة نفطة، في الجنوب التونسي وكان له عبد زنجي يسمى مرزوقا.

هذا الأخير الذي كان يرى في خادمه صفات الأولياء لا الخدم من أجل ذلك طلب منه أن يقيم زاوية خاصة به،ومما رأى فيه حسب ما يرويه شيوخنا، أن "سيدي مرزوق" عندما يكون في الغابة، وتحمل له ابنة سيدي بوعلي الغذاء كانت تتأخر كثيرا في الرجوع إلى البيت فسألها والدها عن سبب هذا التأخر فقالت له إني أرى شيئا عجيبا، حيث كانت تجد "سيدي مرزوق" متكئا تحت ظل النخلة بينما العمل يسير بشكل عادي بل بسرعة متناهية، فأراد "سيدي بوعلي" أن يتأكد من صدقها فذهب بنفسه إلى الغابة وتحقق من كلامها.

ومنذ ذلك الحين قال "ولي لا يخدم ولي" وطلب منه أن يقيم لنفسه زاوية في المكان الذي تسقط فيه العصا التي كانت في يده وأمره برميها، لذلك قال في شأنه سيدي بوعلي "من زار سيدي مرزوق فقد زارني" (1)

ولما كان سيدي مرزوق زنجيا فإن الزنوج في نفطة وتوزر ووادي سوف والمناطق المجاورة اعتبروه أباهم الروحي فسموه ''بابا مرزوق'' فكانوا يزورونه إذا أمكن، أو يقيمون له الزردة حتى في الأماكن البعيدة ، فهم متواجدون في مدينة الوادي على بعد 140 كلم من ضريحه، ومع ذلك تقام الزردة سنويا ومنذ نحو قرنين من الزمان.

[1] ينظر: احمد زغب، الفلكلور، ص 128.

هناك إضافات لهذه الأسطورة من راوية إلى آخر، لكن كل الروايات تجمع على شيء واحد هو أن سيدي مرزوق ولي صالح وله كرامات ، والذي شهد له بالولاية هو العالم والولي سيدي بوعلي السني.

هناك بعض الروايات تقرن سيدي مرزوق بسيدنا بلال على أساس التشابه ، فكلاهما زنجي في خدمة سيده، وقد زكاه سيده، فهذا مؤذن الرسول(ص)وهذا زكاه سيدي بوعلي السني الذي يحظى بتقدير الجميع وعرفانهم.

وهكذا نجد أن الأسطورة مؤسسة لنظام مجتمعي مصغر هو جماعة الزنوج، والمؤسس هو الولي الصالح(سيدي مرزوق) ومانح الترخيص لهذا التأسيس هو سيدي بوعلي السني[1].

2- اسطورة بوسعدية الزنجي :

ويعود تاريخ وجود هذه الشخصية إلى زمن بعيد لا نعرف بدايته، لأنها منبثقة من فئات السود الذين يقطنون مناطق إفريقيا الوسطى، أما عن أصل هذه الكلمة فهناك روايتان، الأولى تقول أن بوسعدية كان حاكم المملكة المالية قديما وضاع منه سلطانه". حيث تتميز فرقة سيدي مرزوق بحركات ورقصات تشبه إلى حد كبير رقصة الأفارقة ، لهذا يعتقد بعض المهتمون بهذا النوع من التراث أن مؤسس طريقة سيدي مرزوق وهو عبد السلام بوسعدية كان من أنصار إحدى القبائل بمالي التي أتى منها .

ويذكر أنه عندما دخل الوادي في القرن الماضي كان مرتديا جلد حيوان أليف وكان يلصق عليه قطع من المرآة العاكسة، ويرتدي حذاء من شعر الماعز والذي اصطلح عليه فيما بعد باسم العفان ،وكان يحمل في يده طبلة يجوب بها شوارع المدينة والأطفال من حوله ملتفون وهو يردد بصوت عالي (ياناري أنا ونحوس عن مبروكة بنت عمي) ويقال أنه ظل على هذا الحال حتى التقى بابنة عمه مبروكة، تزوجها وأنجب منها أولاد منهم الطيب (ولد سنة 1910) الذي قام بتكوين فرقة بابا مرزوق سنة 1950 مستعين ببعض

[1] ينظر: احمد زغب : المرجع نفسه، ص 128.

الوصفان الذين يعتقدون بهذه الطريقة ومنهم الشيخ مسعود وصيف عبد القادر الذي توفي سنة 2006 وكان آخر المؤسسين لهذه الفرقة الذين بقوا على قيد الحياة قبل أن يواصل أحفاده المسيرة ليصل عدد أعضاء الفرقة إلى أكثر من ثلاثين عضوا ، مازالت إلى حد الساعة تحيي أعياد المدينة وأعراسها" فأصبح يتجول من مدينة إلى أخرى بحثا عن إيجاد صداقة ومحبة مع الأطفال[1].

والرواية الثانية المعروفة عند بعض من سكان الوادي وخاصة الذين يعرفون بوسعدية شخصيا، تقول أن هذه الشخصية وراثية ورثها الزنوج عن آبائهم، حيث كان لأحد آبائهم القدامى بنت اسمها سعدية خطفت منه، فحزن كثيرا على فراقها، فأخذ يبحث عنها متنقلا من بلد إلى آخر بتلك الملابس المثبوة ويتكلم كلاما، بحيث إذا كانت في ذلك المكان تفهمه وتخرج له، وكان عندما يسأله الناس من أنت؟ يقول "أنا أبو سعدية"، وهناك من يقول أنه لم يجدها، وآخر يقول أنه وجدها في جهة الجمهورية التونسية، ولعل هذا الأخير هو الأرجح لأن بوسعدية معروفة في تونس كذلك، ومنذ ذلك الحين أصبح يطلق على من يلبس ذلك اللباس اسم بوسعدية، وأصبحت معروفة في أكثر من الأماكن من خلال الملابس المثيرة والحركات والكلمات الفكاهية المعبرة عن الكثير من الأشياء[2].

●2- الممثلون :

مما لا شك فيه أن الممثل عنصر من العناصر الفعالة في العرض الاحتفالي الطقسي والذي تلقى على عاتقه مسؤولية كبيرة أثناء العرض، إذ يعوّل عليه في ترجمة الكثير من الأفكار والرؤى التي يسعى إلى تجسيدها مبدع العمل المسرحي الطقسي من خلال جملة من العناصر. فالممثل إذن عضو هام في العملية المسرحية الطقسية ولا تقوم للعروض الاحتفالية قائمة إلا به.

1 voir: mohamed Aiziza,les formtraditionelle du spectacle,societe tunisienne,de Diffusion Tunis; 1975;p:42.

2 - .voir: Ibid , p42

وكان ذلك موقف "آرتو" من الممثل في مسرح القسوة، بل إنه اعتبر جسد الممثل أساس العمل المسرحي، حيث يرى أن اللياقة الجسدية للممثل تسهم بشكل كبير في التأثير على المتفرج وتخلق لديه حالة الوجد أيضاً، كما تتحقق لديه النشوة التي يصل إليها الممثل؛ فالعدوى تنتقل من الممثل إلى المتفرج لذا يعتبر "آرتو" الممثل وسيطاً في الطقوس السحرية. بل علي العكس من ذلك أعطي أرتو الممثل حرية واسعة لتحديد أسلوبه التمثيلي، و كان يري أنه لا توجد قواعد ملزمة توجب علي الممثل ضرورة الاستمساك بها، بشرط أن يمتلك الممثل قدرات حركية و صوتية هائلة تمكنه من الرقص و الحركة و الغناء، كما يشترط آرتو في الممثل ضرورة امتلاكه لنوع من العضلات العاطفية، التي تتوازي مع مهاراته الجسدية . و معني هذا أن آرتو يري أنه لا توجد قواعد ملزمة في مجال الأداء التمثيلي يطلب من ممثله كل شيء في مجال الأداء التمثيل"[1]

من جهة أخرى اعتبر آرتو الممثل جوهر الاحتفال إذ يجب عليه:" أن يظل مسيطراً على العنف الذي بداخله من خلال وعيه للنقاط الحساسة بجسده وسيطرته عليها مما يجعله يشع ويؤثر على المتفرج، فيكون بذلك المضحي والضحية.. في الوقت نفس، ضمن نفس الإطار الطقسي".[2]

بيد أن هذا النموذج التواصلي الأحادي لا يمكن الأخذ به في المسرح الشعبي أو الاحتفالي، لأننا نرى أن الراصدين يشاركون الممثلين في بناء العرض المسرحي، والمساهمة في صنع فرجته الدرامية بطريقة احتفالية تشاركية جماعية ويعني هذا أن الراصد قد يتحول إلى مرسل والممثل إلى متلق.

أ- الممثلون في الحضرة القادرية و احتفالات بابا مرزوق :

المشاركون فيها لا يحترفون ممارسة الحضرة أو احتفالات بابا مرزوق ولكنهم أهل إشغال ومهن مختلفة يقتطعون سويعات من يوم عطلتهم يتخلصون فيها من شخصياتهم العادية في إهاب شخصيات جديدة

[1] ينظر:عبير منصور إبراهيم حجازي, رسالة دكتوراه " أرتو و مسرح القسوة، ص 36.

[2] ينظر المرجع نفسه ص ن.

يتقمصونها خلال فترة العرض، وهذا يقترب بهم من طبيعة عمل الممثل المحاكاة ،وهذا على حد قول شيخ الحضرة الجموعي فقيري " نحن كإتباع لا نحترف ممارسة الحضرة ففينا الطبيب والمهندس والأستاذ ... فانا مثلا امتهن حرفة التجارة ولكننا لا نتوانى لحظة في ممارساتها كلما نادانا شيخنا لها "[1]

وهو ما أدلى به أحد أعضاء فرقة بابا مرزوق قائلا:"نحن كما ترونا فرقة تسمى فرقة بابا مرزوق لكنها لا نمتهنها ولكنها عادات وتقاليد تجذرت فينا من اجل نصرة شيخنا وتحقيق ذاتنا "[2]

ب- الممثلون في شايب عاشوراء : [3]

الممثلون و أدوارهم : هم مجموعة من المواطنين ذوي قدرات في الإلقاء و الإضحاك و اللعب يقومون بالأدوار التالية :

دور الأسد : يجسمه ممثلان لهما القدرة على الركض و زئير الأسد

دور المرافق الملازم للأسد : يقوم بتوزيع لحم الأسد على الجمهور

دور شايب عاشورة : يشارك في توزيع اللحم و التفاعل مع بقية الممثلين و الجمهور

دور الصياد :يقوم باصطياد الأسد و قتله بعد المطاردة

دور الشابة : و يمكن مشاركة أكثر من شابة ويتقمصه رجل يرتدي لباس نسائي إلى جانب أدوار ثانوية منها المحافظة على احترام الممثلين و نظام الحلقة للمتفرجين.

[1] مقابلة :مع شيخ الحضرة القادرية ، الجموعي الفقيري .

[2] مقابلة شخصية :مع احد أعضاء فرقة سيدي مرزوق , وصف خالد عبد الحميد 45سنة. متصرف رئيسي في شركة بحاسي مسعود. على الساعة 12:51. قام بالمقابلة شرايطة إبراهيم :طالب بسنة أول ماستر . تخصص أدب شعبي بجامعة الوادي.

[3] عوادي عمر، التراث في وادي سوف.ص 25.

●3- الرقص الطقوسي(الجذبة) :

إن أنواع الرقص والتعبير الجسدي التي يمارسها أغلب الجماعات التقليدية، هي أساساً أفعال تمسرح .من هذه العروض يستمد الإنسان القناعة المتكررة بوجوده وتأكيد حياته الجمعية. بل إن بعض المجتمعات لا تستمد وجودها نفسه إلا بواسطة هذه العروض الأسطورية. وخلال عملية الخلق الدرامي العفوية هذه، تظهر صورة تتراءى وكأنها تركز كل ما ينتظره الإنسان من نفسه ومن الآخرين، صورة تحدد تصور الشخصية الإنسانية كما تعرفها حضارة أو مجتمع من المجتمعات[1].

يعتبر الجسد خزانا رمزيا، عبره تبلور الذات الإنسانية إنجازاتها حسب السياقات التي تتحرك في كنفها، و تمسرح لغاتها بأشكال و صور متعددة التمظهر كالإشارات أو الإيماءات أو الحركات، أو عبر اللمس أو النظر و الصراخ أو الغناء، أو بواسطة الرقص و مختلف التعابير الجسدية المعبأة بحمولة ثقافية ما، كما نلمس ذلك في طقوس جماعة القادرية وبابا مرزوق وشايب عاشوراء بالجزائر.

حيث تقيم في ثنايا إشاراتها الراقصة أسئلة؛ من قبيل الهوية و الوجود و الاستغلال و العبودية و التهميش و أشياء أخرى ، يمررها الجسد المقنع بألوان من الألاعيب الطقوسية و الإيقاعات الموسيقية التي لا يتم تمثل علامتها إلا عبر قراءة إيحائية لمختلف تعابير هذه اللغة الجسدية الباذخة، فما هي إذن المعاني والدلالات التي تسكن في عمق لغة الجسد المتداولة في طقوس الليلة ا القادرية والمرزوقية واحتفالات شايب عاشوراء ؟

إن الجذبة عبارة عن سلوك طقوسي معقد تعيش تفاصيله الصامتة والغامضة كينونة الجسد، إنها شكل تعبيري يخفي داخل تمظهرات كوريغرافية خاصة حالات أهوائية ومواقف إنسانية كانت مهيأة للتمثل

[1] محمد شادي: الأداء الحركي بين الفن والطقوس : الدراويش الدوار ة المولية . 2009،ص 35.

والظهور في مناسبات مختلفة يعتمد المسرح الاحتفالي على جسد طقوسي شعائري شعبي فلكلوري وذلك من خلال أداء رقصات وحركات مرجعية، تحمل في طياتها عبق الأصالة والمعاصرة.

فحالت دون ذلك إكراهات الواقع، ومن هنا تكون الجذبة ذات طابع تعويضي وتطهيري أقرب لتلك الطقوس التي مورست في الثقافة الإغريقية بقصد تطهير الأفراد من الآثام والشرور عبر لغة الموسيقى والرقص وما تثيره طقوسية الاحتفال من أهواء تهيمن على أرواح الأفراد والجماعات على حد سواء[1] .ومن هنا، يمكن القول بأن الجذبة هي ممارسة فرجوية تطهيرية وعلاجية، تحول الجسد إلى جسد استهامي وروحاني متحررا من ثقل الأهواء والعواطف وهي بذلك "تسجل إذن داخل نوع من بيداغوجية الوجود وتسمح بقراءة رمزية من حجم كبير لظواهر نفسية وعائلية واجتماعية (...)[2].

إن الجذبة تمنح سجلا من الدلالات التي تسمح بعرض حكاية حياة ذات تجربة روحية ومعتقدات طقوسية موروثة كما سنقف عندها.

أ- الرقص في الحضرة القادرية :

إن الجذبة سفر طقوسي، عبرها يعود الجسد إلى الروح وتتحول إشاراته الراقصة إلى كتابة تفضي قراءتها إلى الغوص في أغوار الذات الجاذبة حيث وقع الموسيقى القادرية يفجر طاقة الجسد الجذاب سيولة حركية تعبيرية، بدءا من الرأس وحتى القدمين، يحيل مضمونها على انتفاضة الذات الجذابة على منطق الشعور ونسيان الأمر الواقع، ولو مؤقتا عبر العودة الأسطورية لروح الشيخ القادري إلى أرض الأسلاف حيث يعبر الجسد الراقص من حالة اليقظة إلى حالة الجذبة ويعيش طقوس حياة أخرى يشيد من داخلها ممرات تؤمن صعود الأسلاف الأسطوريين إلى فضاء الاحتفال، ويسمح كذلك لجماعة

[1] المرجع نفسه .

[2] الشخصية في الرقص الشعبي : عوض سعود مجلة الهدف . دمشق العدد 1074. عام 1989..

القادرية المشاركة في طقوس الاحتفال وأتباعها إمكانية القيام أيضا بسفر متخيل صوب العودة إلى أرض الأسلاف، "كما لو يحملون في جسدهم خطاطة تنقلاتهم المألوفة "[1].

يتم ذلك عبر رقصات كسمولوجية يجسدها فعل دوران الجسد الراقص الذي يعيد تشييد الفضاءات والأماكن التي يرغب الإقامة فيها، إن هذا الاعتقاد في قدرة الرقص الخلاقة عند جماعة القادرية شبيه باعتقادات جماعات طقوسية هندية تعتقد بكون الرقص المقدس يعيد خلق العالم من جديد[2].

ولا يقتصر طقس الجذبة في الليلة ا القادرية على استحضار أرواح الأسلاف الأسطوريين عبر رقصات مجموعة القادرية، بل تتضمن كذلك المناداة على روح الولي الصالح عبد القادر الجيلالي تلبية لرغبة أتباع الجماعة وجمهورها وذلك وفق نظام تعاقبي صارم وفجأة نستمع إلى صرخة مستغيث (يا سيدي!!!!) ثم انتفاضة هذا الشخص نفسه صاحب الاستغاثة داخل الحلقة، يرقص بحركات هستيرية حينا، و يصدر صوتا يشبه هدير الإبل حينا آخر، وأخيرا يخرّ مغشيا عليه. وبعد مدة يرش بشيء من الماء، ثم يستيقظ ملازما مكانه في مركز الحلقة، وإذا بإيقاع البنادير يشتد مرة أخرى والأصوات ترتفع بحماس شديد وإيقاع الطبول يتسارع بدويٍّ عنيف:

سُلْطَانْ الصُّلاَّحْ مَاكْ سِيدِي عَبْد الْقَادِرْ تِرْفِدْ الِّلي طَاحْ.[3]،

ويهب مرة أخرى من مكانه كالمذعور، ويأخذ في القفز الهستيري، وفي برهة زمنية وهو يقترب من النار وقد خفت ألسنتها وتساقطت جمرا في حمرة شديدة لماعة، يواصل الرقص الهستيري وقد تهدج صوته وتخرج من فمه رغوة بيضاء من شدة اللهاث، وفجأة يرغي ويزبد بصوت حاد مستغيثا بشيخه

[1] ينظر: الشخصية في الرقص الشعبي : المرجع السابق ص 35و **voir. Bourdieu, A. Sayed, le déracinement, Paris : Minuit, 1964, P 19.**

[2] ينضر: محمد شادي :الاداء الحركي بين الفن والطقوس،ص 35.

[3] ينظر:احمد زغب: الفلكلور ،ص 115- 116.

:(ياسيدي!!!!) ثم يأخذ شيئا من الجمر ويأخذه إلى فمه بحركة خاطفة، ويأخذ في نفث فتات الجاوي أو ما يعتقد الناس أنه الجمر الذي تحوَّل إلى الجاوي.

وأخير يخرّ مغشيا عليه للمرة الأخيرة، وبعد أن يرش بقليل من الماء و يعود إلى وعيه وإلى مكانه من الحلقة مبستما وكأنما لسان حاله يقول إنه وجد راحته و بغيته [1].

إن الجسد تحت وطأة شعور قوي يتفاعل، فينتج صوتا مقعرا و تتدفق الدموع، و في حالات أخري، بلا ضغوط يصبح الصوت رخيما ينساب في صفاء، أما الصوت فهو هذا الانبساط، هذه الاستطالة للجسد المصوت في تجاوزه لذاته في الفضاء . و الحالة الانفعالية كثيرا ما تؤثر علي درجه الصوت و طبيعته و قوته و نقائه، و لا يشترك في إنتاج الصوت فقط الحنجرة و الجهاز التنفسي بل توجد في مجموعة من الرنانات التي تحدث لها اهتزازات، و يتم ساعتها التواصل بين المخ و البطن و النفس و حتى أطراف اليد و أصابع القدم، و لذلك نجد أن بعض الممثلين في الحضرة الذين ليس لديهم أي وعي بأجسادهم يجدون أنفسهم في مواجهه مشاكل صوتية أحيانا ما تكون بلا حل[2].

يعتمد مبدأ تناوب إيقاعات تظهر هذه القوى الخفية، بشكل مضبوط من طرف الشيخ القادري الذي يلعب دورا مهما في الإشارة إلى تغيرات الأحوال التي يتبعها تغير الألوان، والأشخاص الذين يدخلون في عالم الجذبة والرقص تماشيا مع استحضار الأرواح التي تسكن في أجسادهم، هذا فضلا عن إحداث تغييرات في آفاق انتظار الجمهور الأهوائية، ويبرز مدى الانسجام الحاصل في طقوس الجذبة

[1] ينظر احمد زغب ، الفلكلور: ،ص 115- 116.

[2] **VOIR: Paris,. 1954 Le culte des saints dans l'Islam maghrébin d Gallimar; Dermenghem,** P315

.

الفرجوية بتواطؤ الجميع في نظام ألاعيب الجسد واللون والموسيقى، وبالتالي الخضوع للقوى الخفية الفاعلة في طقوس الليلة القادرية

كل ذلك استعدادا لدخول مرحلة الجذبة التي تصل الأمور ببعض المريدين أثناءها إلى حد فقدان الوعي أو ضرب ذواتهم بأدوات حادة أو المشي فوق شظايا الزجاج.. وهو ما يعني أن (الجذاب) وصل إلى أقصى درجات الانسجام والاندماج مع الإيقاع ومع الألوان وبالتالي دخل في عالم هو غير عالمه الحقيقي. ويخضع المريد والتابع لشروط ولوج المحفل القادري

فيستهل «على قرع البنادر والقصبة (الناي). يقوم رجلٌ واحدٌ أو عدة رجالٍ ثم يرقصون، وهم يُميلونَ جِذوعَ أجسادهم ورؤوسهم، منحنين جدا إلى الأمام. يوزع الشيخ قطعا حديدية، هي نوع من السيوف، تُختارُ للألعاب. لكن قبل ذلك يجب على المنفِّذ أن يكون قد تهيأ سلفا كي لا ينتابه فزع، كي يختار اللعب عن طيب خاطر ولا يتألم، مما يدل على أنه دخَل في عالَم للوَرَع والمحبة. كل واحدٍ يرقص ويتصرف لحسابه الخاص، في استقلال عن الآخرين، بحسب الإلهام. ومع ذلك، لا ينتابنا في أي لحظة من اللحظات إحساس بالفوضى. كلهم يتقدمون داخل فضاء ضيق جدا، لكن دون أن يصطدموا ببعضهم أو ينزعجوا، تُدارُ السُّيُوف في جميع الاتجاهات، حسب ما يبدو، ويُلمَسُ المتفرجون أنفسهم... من حين لآخر، يتزايد عدد الراقصين بكثرة، بجنون، يكتفون بالرقص وحده إلى أن يسقطوا مغشى عليهم.»[1].

وآنذاك تأتي الامتحانات الأشد إثارة للدَّهشة. يدسُّ بعض الراقصين قطع حديد كبرى في أكتافهم وتحت أفخاذهم. يستلها الشيخ، يمرر أصبعه فوق الجرح وإذا به يتلئم على الفور. ولا يجب على الدَّم أن يسيل. ثم يصير الإيقاعُ أكثر قوة، أكثر إلحاحا، أكثر جنونا، والراقصون أكثر عددا، والتأرجحات أكثر

[1] p,**312 l'Islam maghrébin Gallimar; Dermenghem, E**,.

قوة. بعضهم ينهارُ، منتفضين بالرَّعشات فيُغطَّون ببرانس. وعندما تحل الإثارة الأكثر كثافة يمكن أن تنتاب أحد المريدين رغبة اللعب بالنار أو بمِجرَفةٍ حديدية...

أما النهاية فيصفها درمنغهايم بطريقة شعرية قائلا: «تكفُّ البنادر عن الضرب، ينام الراقصون أو يجلسون. يعلو نشيدٌ، متحسرٌ ومُسِرّ، ممزقٌ وباتٌّ، نحو ملايين النجوم، نشيد الروح التي تعرف أنها لن تستطيع أبدا أن تطفي عطشها، لكنها مع ذلك تخلِّدُ نصرَها على اللحم المذعور وامحاءها أمام الواقع المتعذر سبرُه الذي يسعى إلى المستحيل، المستحيل الذي يهرب دائما، والذي ربما لا يُسعى إليه لو لم يكن مُمتَلَكا سلفا»[1].

وفي معرض دفع درمنغهايم تهمة أن يكون كالذين لا يفهمون يوضح أن «في كل هذا الهيجان ليس هناك أي خلل، أو وحشية، أي هستيريا. تُقطعُ حبالُ المركب لكن دون أن يفقد التحكمُ أبدا الموسيقى، الإيقاع، والصوت كذلك يؤكِّدُ حركات الجسد والرّوح، بغاية إثارة العواطف أو تهدئتها أو منحها توازنا جديدا. »[2].

في الحضرة، تصير الأزمة – وهذا يلاحَظ – جذبةً مفتَعَلة. هناك تحكم القوى الخارجية، تحكم لبلوغ القوى الداخلية. المسُّ، الجنون، أو العُصَاب كل ذلك حاضرٌ، دون أن يُرزح تحت وطأته، ولكن مُشتَهى ومندمجا داخل نسق. كما لو كانت حالة الشر، بصرف النظر عن مصدره، تجد ليس مكانها فقط، بل تعليمها نفسه. حقا، لمدة بضع لحظات يفقد التحكم، لكن أيضا للمتعاكسين الشعوري واللاشعوري، للحواجز بين سواية القيم ولا سوايتها مثل الخير والشَّرّ[3].

[1] voir: Ibid. p,312

[2] Dermenghem E., op. cit., p. 314

[3] Dermenghem E., op. cit., p. 316

إن حلقة الجذبة باعتبارها تظاهرة خارجية تكون احتفالا طقوسيا: إنها طريقة لأداء عبادة، حيث الفرد يمارس تعبيره الجسدي في حالة انفراد ولا يلتقي في إنجازه الحركي مع الجماعة ومن ثم تكون الجذبة أقرب إلى درجة الصفر في كتابة الجسد الراقص الهيروغليفية ما دامت غير مجسدة في قالب حركي وإشاري متعارف عليه في رقصات القادرية [1].

ب – الرقص في شايب عاشوراء :

إن المسألة تتعلق في طقوس الليلة العاشورية بممارسة ثقافية فرجوية، نرى من خلال علاماتها الصامتة، ككتابة منصهرة في ملامح الجسد العاشوري الراقص.

حيث يصبح هذا الرقص بمثابة معرفة مجسدة تصدر عن الجسد الراقص، فسواء تعلق الأمر بالرقص الموجه أو بالجذبة فإن "كل منطقة من الجسد هي مستعملة كوسيلة ومرحلة داخل حكاية إشارية لفظية وموسيقية. هذه الحكاية تنتظم كتحول مستمر من "إقليم جسدي" لآخر[2].

ومن أجل انفلات هذا الجسد من الرقابة، ليلج عالم التعبير الحر الذي يفسح للغة الصامتة الإشارية والحركية الجهر بأصوات الأعماق الداخلية لهذا الكائن العشوري الذي عبر طقوسية "الليلة" يخترق ترسبات اليومي.

حيث يرسم في الفضاء أشكالا من العلامات تتأرجح بين ملفوظات الألم والتأوهات والدعوات، والحركات والإشارات الراقصة، ومن هنا فالجسد في طقوس شايب عاشوراء وكما مر بيبدع لغة خاصة.

[1] ينظر: احمد زغب ن الفلكلور،ص 118.

[2] ينظر: عبد الحي الديوري، عن الجذبة والتصدع، مجلة سابقة.

فهو ينمحي ويخفت ثم يتأجج ويتقنع بألوان مختلفة لبلوغ لذة الانتشاء عبر الرقص والدوران وسط الساحة المخصصة ، مضحيا بحميميته بحثا عن حالة التطهير[1].

وفي هذا السياق يحدثنا الحاج ابراهيم التامة حين يبدا بسرد ذكريات ماضية عن هذه التظاهرة الشعبية الفرجوية كانت لاتزال عالقة في ذاكرة شبابه قائلا :بعد فترة من الرقص والمرح ، يهاجم السبع شايب عاشوراء ، فيمسك به ليرفعه عاليا ثم يلطمه بالارض ، ثم يمسك به فيبدا شايب عاشوراء بالمناداة والمناجاة و ارسال رسائل غير مباشرة لاهل القرية ، فيناديهم على سبيل المثال " يا فلان يا ايها الذي لم تفعل في حياتك اجر تعالى انقذني لاجازيك بما ستفعله لي " ثم يقوم شايب عاشوراء بالانفلات من قبضة الاسد ليفر بعيدا .

ويستمر الشوط الثاني من المسرحية والذي يبدان فيه بالرقص والدوران في تلك الحلبة ، ويمسك الاسد بالشايب عاشوراء ليرفعه عاليا ثم يلطمه بالارض لعدة مرات بنفس المشهد السابق ، ثم ياخذ الشايب عاشوراء تلك العصا الكبيرة ويصوبها نحو الارض على شكل حاملي السلاح ليضرب الاسد بطريقة وهمية يسقط الاسد في سكرة موته ، ويتوجع من الم تلك الضربة ، فيتقدم شايب عاشوراء ماسكا براس الاسد بيده اليسرى ويحمل سكينا بيده اليمنى ويبدا بذبح الاسد على مهله . ثم يستفيق الاسد ويمسك شايب عاشوراء ثم يرفعه عاليا ويلطمه بالارض مجددا[2].

وهنا تكمل الحاجة مسعودة قائلة وبعد ذلك تنتهي قصة الاسد وشايب عاشوراء ، ليتنقل النظارة الى مشهد اخر حيث يبدا بدخول رجل واضعا في بطنه شيئ حيث تبدوا منتفخة لكي يمثل دور المراة في حالة المخاض، وكانت تلك المراة ترقص وسط الحلقة تارة وعند المتفرجين تارة اخرى، وكان كل من

[1] ينظر: المرجع نفسه.

[2] مقابلة شخصية :مع الحاج اباهيم التامة ،المصدر السابق

يقترب منها ترشه بالماء البارد ، ليفر من ترشه بالماء حتى يفرغ الماء الي كانت تحمله ، وهنا تنتهي معه مجريات ذلك الحفل وتنتهي معه هذه العادة ويختتم المهرجان ليعاد في شهر عاشوراء المقبل .[1]

ج- الرقص في احتفالات بابا مرزوق :

إن الخطوة الأولى في مقاربة تعابير الجسد، في طقوس الليلة المرزوقية، تكمن في التمييز بين مرحلتين تمر منهما تعبيرية الجسد الراقص: ويتعلق الأمر بمرحلة الفرجة الدنيوية ومرحلة الشطحات الروحانية ذات الطابع الإمتلاكي، وفي ضوء ذلك يمر الجسد المرزوقي بإيقاعات حركية راقصة وموجهة، وأخرى ارتجالية غير موجهة هي أقرب إلى الشطحات الصوفية أو الجذبة.وخلال هذه المرحلة من طقوس الليلة، تنفرد المجموعة المرزوقية بالرقص لوحدها، ويقصى من ذلك الموردين وعامة الجمهور مؤقتا حتى مرحلة "افتتاح الرحبة" أمام الجميع [2].

حيث لكل الذوات المتعاطية مع هذه الطقوس مرجعها الروحاني والإشاري واللوني الذي يمتلكها وتعمل على إظهاره في شكل جذبة هي أقرب إلى تموجات أجساد صوفية.

من هنا،" داخل ما يسمى بالديوان يرقص الجميع رقصة موحدة متناغمة ومنسجمة بشكل جماعي يبعث على الحماس و الروح الجماعية العالية حيث تصبح هذه الرقصات الجماعية متنفسا لإطلاق المزيد من الزفرات و السفر إلى عوالم لا يعلمها إلا الراقص التائب كما يطلق عليه محليا فترى البعض تغيب عيناه إلى درجة الشرود و البعض يغيب عقله من كثرة الإفراط في الرقص عل بعضهم يجعل الرقص الصوفي ملاذا يهرب منه من هموم الحياة فيختار هذا السلوك طالبا منهم عدم التوقف في الضرب على البنقا و الطبلة التي تزداد ضرباتها بشكل متسارع لتزداد معها حدة الرقص مع ذلك البخور و الجاوي المتصاعد من

[1] مقابلة شخصية مع الحاجة مسعودة خطاب ، مواليد 1944، في حي 400 سكن، بلدية الوادي ، بمقر سكناها يوم 2014/01/28. ،على الساعة 10:15

[2] ينظر :عبد الحي الديوري، عن الجذبة والتصدع، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع. 9، يناير 1982، ص 8

محيط المكان إلى إن يسكن ذلك الجسم وتصمت البنقا و تبيض عيناه و يلقى جانبا بعد هنيهة يعود كما هو عليه هادئا طبيعيا عاديا محتفلا بعيد بابا مرزوق لكن أقل هدوءا "[1].

إن المقاطع الراقصة التي تشكل احتفالات بابا مرزوق " تترافق مع موسيقى آلة "الهجهوج" وتوقيعات الأكف، وتتم بشكل فردي حيث كل واحد من مجموعة بابا مرزوق يتولى سرد فصول تاريخ وهوية الجماعة عبر لغة الجسد الراقص انطلاقا من رقصة الدنقو والنوبة والسيو.. الخ، وذلك من أجل إعادة تأليف وتركيب لِمَاضٍ تعرض للمصادرة والمحو، حيث هنا "يلعب الجسد الخطاب أهمية حركة بدء التنفيذ، ويمكن للدرجة الدرامية أن تختلف كثيرا: فهي أي شيء، نجد في إفريقيا، حيث هناك القصص تمثل بالإيماء، يميز بعضها تقريبا بما يمكن أن يكون عندنا مسرحا.

إن ما يمحوه زمان العبودية تتولى الحركة وتعبيرات الجسد تشييده من جديد وكأن الذاكرة المهددة بالضياع والتشظي، تلوذ لتحتمي بالجسد الذي يتذكر ويعيد بناء الهوية المفقودة لجماعة بابا مرزوق انطلاقا من مخزون هذا المتخيل الإشاري الراقص الذي يعبر عن محتويات الثقافة المرزوقية وعن حقها في الوجود.

1- أهم الرقصات المرزوقية :[2]

إن إمعان النظر في مشاهد الرقص المرزوقي، في هذه التراجيديا الاحتفالية الطقوسية من فصول الليلة المرزوقية تحمل بداخلها بشكل لا شعوري عمقا سيميولوجيا، تمتد دلالاته إلى أهواء الراقص السارد الذي يترجم مأساة العبودية في قالب حركي وإشاري، تنخرط في إنجازه وتشكيله جغرافية هذا الجسد الذاكرة، وذلك عبر انحناءات الرأس وإشارات اليد وحركة الركبتين والساقين وما إلى ذلك، انطلاقا من هذه الحمولة

1 عبد الحي الديوري، االمجلة نفسها نفسه ص ن

[2] ينظر: بوسعدية سفيان، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي،ص30

الصامتة للجسد المليئة بمواضيع المعاناة التاريخية والحنين إلى الأصول، تتم الرقصات التي يجسدها أصحاب الديوان يوم الاحتفال، رقصات تعبيرية وهادفة وتؤدى بطريقة منظمة ومدروسة تستجيب كلها لأمر واحد، غير أنه هناك بعض الرقصات التي اندثرت مثل:

لعبة الخطوبة: التي شرحناها في عنصر الاستعداد للاحتفال، كذلك رقصة إسطنبالي التي يلبسن فيها الشخص نصف لباس بمعنى يغطي بنصف جسمه الأعلى ويبدأ بضرب جسمه بالحبال والسكاكين، وبعصا تسمى الدبوس الكوري، فإيقاع رقصة إسطنبالي مازال موجود ويضرب للمجاديب، بينما شكل الرقصة اختلف.

أما الرقصات التي ماالت موجودة إلى يومنا هذا نذكر منها:

النوبة: وهي رقصة على شكل دائري الواحد خلف الآخر يبدأ بها الحفل عادة.

الدور: رقصة ترحيبية بالناس الحاضرين.

دنقومة: وفيها ينقسم الفوج إلى فرد يتقابلان وجها لوجه، يقتربون من بعضهم البعض ثم يبتعدون، بإشارة واحدة يعودون إلى الصف الواحد ثم ينقسمون مرة أخرى وهكذا مع ارتباط كل واحد بصاحبه في الحركات التي يقوم بها.

لعبة الغربي: ينقسم فيها أعضاء المجموعة إلى فوجين، وتتقابل الوجوه يقترب الواحد من الآخر ثم يبتعد يقفز الراقص ثم يدور حول نفسه وينصرف مدبرا فتلتقي الظهور مع بعضها البعض.

رقصة التارقي :

وفيها يتقابل اثنان يحمل كل واحد منهما عصا، ويبتعدان عن بعضهما ، ثم يبدأ العزف عن البنقة والشكشاك ويشرع الاثنان وهما يتقدمان بخطوة قصيرة جدا يحبذ إذا اقتربا من بعضهما لا يلتقيان وإنما يشكلان خط متوازي.

فالمشاهد لهذه الرقصات يحس بنوع من المتعة والجمال كما لا ننسى أن نذكر بأن لكل رقصة إيقاع خاص بها. ويشكل الإيقاع الحركي الخفيف في هذه الرقصات علامات سيميائية ذات طبيعة إشارية، تحيل على مواضيع عديدة من قبيل التحرر من كافة قيود زمان العبودية التي كانت تكبل الأسلاف وتلقي بهم في أسواق النخاسة في مختلف بقاع العالم حيث "أن أبرز مجموعاتهم هي التي سرقت من المناطق السودانية: مناطق داهومي، بنين، الشانتي، الهاوسة، الفولا، البورنو، اليوربا (...) وهؤلاء هم الذين حملوا معهم، في قعر السفن التي قيدوا فيها بالسلاسل، (ومات منهم من مات على الطريق)، جميع تراثهم الحضاري[1].

2- الحركات أو الرقصات بوسعدية :

زوال شخصية بوسعدية في منطقة الوادي وعدم حضورنا لاستعراضاتها حال دون الحصول على بعض أسماء رقصاتها، ومع ذلك فإن الشيوخ الذين عايشوا هذه الشخصية يؤكدون أن لها رقصات خاصة، مثل رقصات الشعوب الإفريقية فهو يدور حول نفسه ويضرب الأرض برجله ويقفز ... وغيرها من الحركات المعبرة، وما يوضح تلك الرقصات أكثر هي الجلود المتدلية من الحزام، ومجموعة النواقيص المحيطة به كذلك، والطبل الذي يعزف عليه هو الذي يتحكم في تلك الرقصات.حيث يرقص بوسعدية رقصة السيوا مقيد الساقين، متحركا تارة إلى الخلف وطورا إلى الأمام، بإيقاع خفيف إلى أن يتم تلاشي القيد، لتتحر حركاته التي يحول اتجاهها صوب الأعلى، متخذة طابعا عموديا يجسده فعل القفز نحو السماء وعملية دك الأرض، كما لو أن الجسد يحاول النفاذ إلى الباطن بحثا عن الجذور، وتتلاقى هذه

[1] ينظر: المرجع السابق ص 35-36.

الحركة الجسدية ذات الطابع العمودي مع عمودية ضوء الشموع وصعود دخان البخور حيث هذه الأشياء تتشارك كلها في تحقيق تعامدية الجسد الراقص إيذانا واحتفاء بتحرره[1].

و خلاصة ما تقدم، فإن الرقص في طقوس القادرية والمرزوقية وكرنفال شايب عاشوراء يعد أخصب التعبيرات الجسدية التي تحمل في كنف إشاراتها تفاصيل جذور الذات و تمايزاتها العرقية و الثقافية، فضلا عن حالاتها الأهوائية المتبدلة، بتبدل إيقاعات الحياة التي يتناوب فيها الفرح و الحزن، الألم و الحنين، الأسطوري و الديني، المأتمي و اللعبي

●4- الآلات الموسيقية :

غالباً ما يعدّ الصوت والموسيقي جزئين متممين للعمل المسرحي الناجح، والمؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية قديمان قدم المسرح، فهي من عصر الطبول التي كانت تستعمل في الطقوس البدائية.

ويقول بعض المتابعين للحركة المسرحية "إن الموسيقي الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي لا تساعد فقط المشاهدين، ولكنها تساعد كذلك الممثل، وردهم على من يزعم أنها تحطم نقاء الدراما، أن المسرح الحقيقي كان مزيجاً من فنون عدة وحرف ولا يزال، وأن تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف بشكل موحد وفعال، وليس بالحكم على عنصر واحد فقط."[2].

فإلى جانب هذا العنصر الفعال والمساعد على إضفاء حالة المتعة للمتلقي ، فهي تساعد على المحافظة على الحالة النفسية للمتلقي في متابعته للمشاهد الحوارية السابقة واللاحقة ، وكما كانت وظيفته في فن الدراما الإغريقية واليونانية ، وبهذا تكون الجوقة قد ساعدت المتلقي في الحفاظ على استقبال المضمون ، والمشاركة الوجدانية والتفاعل مع ما يستقبله من الطقس الديني ، بحيث أن هذه المشاركة

[1] ينظر: عبد الحميد بن هدوقة: أمثال جزائرية، المرجع السابق ،ص 17، و ينظر: بوسعدية سفيان ، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي،ص42.

2 جماليات المسرح الشرقي القديم، عبد الحميد شكير ، الكويت ، جريدة الفنون ، العدد 56 ، 2005 ، ص:48.

الوجدانية تساعد المتلقي على التنفيس والتطهير الذاتي (النظرية الارسطوطاليسية) وبهذا تكون وظيفة الجوقة قد حافظت على متابعة الجمهور المشارك المتلقي، وبشكل يخدم العرض المسرحي الطقسي[1].

أ- الموسيقى في الحضرة القادرية :

إن كان الموسيقى هي إحدى عناصر العرض المسرحي الطقسي المهمة، فإنها موسيقى حية يعزفها القادريون بأنفسهم والآلات الموسيقية في هذا الطقس هي جزء من المرئيات بجانب إنها مصدر للمسموعات، والموسيقى في هذه الممارسة لا تستخدم كعامل مساعد لخلق الجو العام للعرض أو كعنصر تفسيري أو إيقاعي يواكب الرقص فحسب، لكنها عنصر أساسي في بنائية العرض نفسه فبدونها لا يكون للعرض وجود. وهذا يذكرنا بدور الموسيقى في المسرح الغنائي والاستعراضي والأوبرا والباليه

فالرقص والموسيقى عنصران مشتركان في غالب، أن لم يكن في كل الممارسات القادرية وهما لا يمثلان حلية تتجمل بها الاحتفالات. بل يدخلان في تكوين عصبها الرئيسي، وبدونهما لا تقوم لتلك الممارسات قائمة[2].

فالعرض بكامله هو سلسلة من الفقرات الغنائية الراقصة المرتبة وفق منطق معين ، يقوم بأدائه مؤدون يطلق عليهم مصطلح (الذكارة) أو الذاكرين، وهم فبهذه الممارسة راقصون يقومون بالغناء وبعضهم بجانب الغناء والرقص يعزفون على الآلات الموسيقية معظمها آلات إيقاعية."وهو عبارة عن أداء إيقاعي يُؤدى بآلة البندير وهي غالبا ما تنتمي للطرق الصوفية، وتمتاز هذه الإيقاعات بالخفة والتردد المستمر

1 ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[2] abdelkarim.Djedrik. Les origines.du spectacle algerien.P67- 86 VOIR.

ويكون مرفوقا في بعض الأحيان ببعض الألعاب الخطيرة، أما في وادي ريغ فيسمى هذا النوع " سيدي عمار بوسنة " ولكن تستعمل فيه إضافة لآلة البندير آلة المزمار"[1]

ب- الالات الموسيقية في شايب عاشوراء : [2]

ويقوم الجميع بالسير في الشوارع على وقع دقات البندير والزرنة والأهازيج ليعبروا عن فرحتهم وتطلعهم بقدوم سنة جديدة وموسم فلاحي خصب.

وتتوسط الأشخاص المقنعين امرأة تحمل «قناع لبؤة» لترقص وسط المشاركين ويعمل «أيراد « ـ كما تقول الأسطورة ـ على نزع كل الحواجز أمامها ـ بواسطة عصا ـ رفقة معاونيه من «الأشبال» ليكون المجال أمامها فسيحا، الشيء الذي يرمز إلى الرفاهية والخصوبة.

ج – الآلات المستعملة في الاحتفال بابا مرزوق : [3]

غناء الزنوج ورقصهم يوم الاحتفال يكون مصحوباً بإيقاع بعض الآلات الموسيقية التي تعد من الآلات المعروفة في منطقة وادي سوف وهي:

- **البنقة (الطبل):**

وهي عبارة عن إطار من الخشب ذات شكل أسطواني بكون مغلقة من الجهتين بجلد ماعز ويعقد طرفيها بحبل رقيق لتحمل منه وتوضع فوق الكتف ويضرب عليها بعصا مكوف تسمى (القوس).

- **الشكشاك (القرقابو):**

[1] abdelkarim.Djedrik. Les origines.du spectacle algerien.P67- 86 VOIR.

[2] علاء الخطيب ، موروثات عاشوراء في الجزائر–الحلقة 2 .

[3] ينظر : بوسعدية سفيان ، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي،ص35

وهو عبارة عن زوجين من الحديد مقطوع على شكل العدد ثمانية " 8 " ، وبين الدائرتين يوجد ثقبان يربط بينهما خيط لتدخل فيه الأصابع أثناء العزف.

أما شخصية بوسعدية، فهي ذلك الشخص الذي يلبس لباسا مثيرا للانتباه. ويحمل معه طبلا ضخما يعزف عليه إيقاعات يرقص عليها،وفي صفات ذلك الطبل يقول هدوقة " نلاحظ ذلك الطبل الضخم (البنقة) الذي يضعه على كتفه يعزف عليه أوزانا يرقص عليها ليدخل في نفوس الحاضرين البهجة والسرور، لما في تلك الاستعراضات من فكاهة لذلك نجدهم ينتظرون مجيء هذه الشخصية بشوق وحرارة. ".[1]

●5- الأغاني:

أ- الأغاني في الحضرة القادرية:

تجري جلسات الحضرة في حضن طوائف تنتمي كلها إلى وليٍّ مَّا. وتهدف ممارساتها إلى تحقيق الانتشاء الصوفي. والمبدأ الكبير، أو الكلمة المفتاح، أو المنهج العام هو الذكر. ويعني في آن واحد ذكرى وإنشادا، استذكارا وإحالة، فكرا وصلوات. إنه صلوات توقظ ذكرى أفكار أولية جوهرية. التأمل والذكر هما اللذان يجمعان الكائن بالفكر الإلهي، بمبدئه، يضمنان الـ «عودة» و«تسكين النفس، توحيد المنشِد، الإحالة والمحال إليه»[2].

[1] ينظر: عبد الحميد بن هدوقة : أمثال جزائرية، المرجع السابق ،ص 17

2 d Gallimar; Dermenghem, E. Le culte des saints dans l'Islam maghrébin d p,312 .

وتعتبر حضرةُ القادرية واحدة من الحضرات المعروفة أكثر عند الباحثين والجمهور. ينهضُ درمنغهايم ضد الذين ينعتونها بالهستيريا، أو التعصُّب، أو الوحشية أو الخِداع، ثم يحاولُ القيام بدراسة إثنولوجية وتاريخية، رابطا هذه الحضرة بالممارسات الإغريقية اللاتينية القديمة. تتضمن الحضرة المعنية «الحِزبُ»، ويتضمن إنشاد القدَّاس، والصلوات وتقديم الهدايا، ». ويتألف من إنشاد آيات قرآنية، وصلوات وابتهالات، هي عبارة عن قصائد تصلح للتقديم أو الختم [1].

إن النص الشعري الذي يستغيث فيه الشاعر بن تواتي بشيخه سيدي عبد القادر الجيلاني ، والذي يعتبر في هذه الحضرة بمثابة الأغنية السحرية ذات الغاية الطبية ، تعيد تحيين الأسطورة ، أسطورة تَدَخُّل الولي الصالح لشفاء الشاعر الذي كان قد عصى شيخه أو نزه صدره أن يكون به شعر في مدح شيخه ، أو أنه ادعى معرفة ما يجب وما لا يجب أكثر من الشيخ.

يؤدى النص الشعري بواسطة كورال من المداحين يبدؤون في خشوع وأصوات متثاقلة وإيقاع بطيء ثم يتسارع الإيقاع تدريجيا وترتفع الأصوات إلى تصل حرارة الحماس وسرعة الإيقاع إلى أقصاها.وتتمثل كلمات القصيد الذي يذكر المرض الصدري الذي لازم الشاعر مدة السنوات الخمس ، والحريق الذي في صدره والاستغاثة بالشيخ واستحضار الدواء الحقيقي[2].

---

1 p314 .voir: Ibid

[2] ينظر: احمد زغب ، الفلكلور، ص 117,118

**يقول النص المنسوب إلى الشاعر بن تواتي: شوف يا ماذا نراجي ليَّ خمس سنين

بي واجي في الجواجي غيثني بدواك ساجي تبري لي لجراح

نعود بيك أنا نحاجي كل مساء وصباح

يا الشرقي دور ليَّ.

شوف عياطي بالحريقة غيث من عطشان ريقه

في طريقه لا يطيقه جلي من صدري الضيقة راه صوتي باح

ماك حلال المسكر بالقفل مفتاح يا الشرقي دور لي

ينظر: احمد زغب ، الفلكلور، ص 117, (الهامش)

إن الأغنية السحرية **، التي استحضرت حكاية الشاعر مع مرضه(علة في الصدر دامت خمس سنين) ومع شيخه الذي أمده بالبركة التي طهرته من ذنبه المذكور:رفضه مدح الشيخ والخلط بين الشعر الغنائي المدنس والمديح المقدس في صدره، لذلك سكنت العلة الصدر بالذات ،فكان علاجها بالتكفير عن الذنب والاستغاثة بالشعر الذي يعبر عن التوبة عن الذنب، لذلك حضر الشيخ الولي ومسح صدر الشاعر وكأنما في تلك اللحظة طهره من كل أدران المدنس.

هذه الأغنية نفسها تتردد بين المداحين ويطلق البخور إلى عنان السماء وتستحضر روح الشيخ لتقوم بالمهمة نفسها ، وهكذا نستطيع أن نلاحظ لحظات العنف التي يمارسها الجسد الطقوسي ليمر من خلالها من حالة الجسد العادي الطبيعي المدنس إلى جسد بديل استعاري رمزي مقدس[1].

ب- الأغاني في شايب عاشوراء :

وفي هذا السياق يحدثنا الحاج ابراهيم التامة قائلا تبدا بموسيقى الزرنة تمهيدا وتلطيفا لبداية العرض الفرجوي العاشوري في وادي سوف فيما ينطلق الاسد وشايب عاشوراء بالرقص والدوران في حلبة العروض هو والزوجات الاربعة فيما يبدا الحضوربالغناء له :

بير شربنا ماء.... بالملف غطيناه

يا وحش قالوا مات ..... رحلنا وخليناه

يغني على تونس .. وبيبنه تنعس

اوخيك ياسعيد... مشيناوخليناه

[1] ينظر: احمد زغب المرجع نفسه : ص 121

تغني على قفصة ...وبيبانها بالعفصة

اوخيك يا حفصة رحلنا وخليناه ...الخ 1.

يقوم بعدة أدوار منها ما هو مسلي ومنها ما يعالج قضايا اجتماعية فمن بين الأدوار يحمل شايب عاشوراء عصا ويبدأ بالقفز والجري وراء الأطفال والنساء وتبدأ النسوة بالغناء .

شايب عاشوراء حني *** يرقص وزف و يغني

يا شايب هز درابيلك *** يا شايب اعطينا خرة

يا شايب اللحية غرة *** يا شايب اكثر خيرك[2]

ج- الأغاني المرافقة للاحتفالية بابا مرزوق:

لم تكن الأغاني المؤداة أثناء الحفل باللغة العربية بل بلغة أعجمية افريقية غير مفهومة لأهل المنطقة وذلك حفاظا على لغة أوطانهم الأصلية." ويميز الاحتفال بتظاهرة بابا مرزوق ترديد الكثير من الأغاني والأشعار منها المدح وتعريف بشخصية الولي سيدي مرزوق الشوشاني و أخرى مدح عن الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم - في عدة مناسبات أغلبها دينية.

فأما غناء سيدي مرزوق فيغنى مع إيقاع الصول (البنقة) والشكشاك أي القرقابو مع رقصات فلكلورية وتعبيرية في نفس الوقت وكم هي كثيرة لا يفهمها إلا أصحاب هذه الطريقة من سكان السود فمنها ما تغنى باللهجة العجمية وبعضها ترجم إلى اللغة العربية"

[1] ينظر:مقابلة شخصية :مع الحاج اباهيم التامة ، مواليد 1933، في حي بنت المكوشر ، بلدية وادي العلندة ،بمقر سكناه يوم 2014/12/13، على الساعة 11:12 صباحا

[2] ينظر مقابلة مع الحاجة : عزيزة دوبمي90 سنة: المخطوط السابق، ص 22.

وقد اندثرت معظم الأغاني القديمة باللغة الإفريقية ومن بينها :

كلا يا بوسيت الله تاقوبة

سلاكة نبي عيسى

كلا بكيني موبيني

ومعنى الكلمات هو الدعاء والسلام على النبي عيسى عليه السلام فأغلب محتواها يدور حول مدح الرسول وزوجته عائشة ومدح الأولياء الصالحين كسيدي مرزوق ، كما أن هناك تعبر عن الحنين للوطن الأم واشتياقهم له وهي تغنى من طرف كبار السن الذين يعرفون أوطانهم.

ومهمة الغناء يختص بها القايد ومجموعته من ضاربي البنقة أما مداعبي الشكشاك فيكررون ورائهم الأهازيج[1].

ياناري يا ناري ساجاري يا بنوري بيافو

ياناري مبروكة بنت عمي

حوست سوق اهراس ما لقيتك يا مبروكة

حوست غرداية ما لقيتك يا مبروكة

حوست الواد ما لقيتك يا مبروكة

ياناري ياناري

[1] – ينظر: بوسعدية سفيان ، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي،ص32

وهذه الأغنية تعبر عن سخط الزنوج عن الذين استرقوهم واتو بهم إلى المنطقة وحنينهم إلى الوطن وغيرتهم على عرقهم[1].

***غناء بوسعدية :**

بما أن بوسعدية كان من بين المغنيين في احتفال سيدي مرزوق ، وله أغان من تأليفه وما زالت تغنى فيه غلى الآن، وأخرى مازال يحفظها الشيوخ منذ كانوا أطفال وشباب، حيث كان يغينها لهم عندما يكون يجسد شخصية بوسعدية، وتعالج معظم أغانيه المواضيع التي يغلب عليها الطابع الفكاهي مثل السخرية والتهكم من بعض الأشخاص أو مدحهم في أحيان أخرى كأن يذهب إلى بيوت الأغنياء المعروفين في الوداي، ويبدأ بمدحهم ويثني عليهم ويعدد مزاياهم[2].

وإن حدث أن رفضوا إعطائه بعض العطايا، يأخذ في شتمهم وذمهم في نفس الوقت والمكان، غير أنهم لا ينزعجون منه لأنهم ينتظرون منه ذلك بل يحرضونه ليضحكوا قليلا، وبعد ذلك يعطوه مما عندهم. وهناك أغنية يعرفها كل من شاهده من الناس، حيث كان يغنيها لهم بل يطلبونها منه، وهي عن زوجته مبروكة، فيجسد لهم حزنه عليها بالبكاء، ويوهمهم بأنه سيرمي عليهم المخاط، عندما يكون الأطفال مجتمعون حوله، فيضع أصابعه على أنفه ثم يرميها عليهم فيهربوا ثم يعودون من جديد، ويقول في هذه الأغنية:

ياناري ياناري ساجاري يابتوري بيافو

ياناري مبروكة بنت عمي

حوست سوق أهراس مالقيتك يا مبروكة

[1] ينظر: ينظر : المرجع السابق ،ص33.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 41.

حوست غرداية مالقيتك يا مبروكة

حوست الواد مالقيتك يا مبروكة

ياناري ياناري

صباطي من حلفاية وعصاتي من طرفاية

جابوني السوافة الرمالة وكلين الشرشمان

جابوني الجريدة الخمارة [1].

لكن غناء بوسعدية ليس بالغناء الثابت الذي لا يتغير، بل هو متنوع ومختلف حسب المواقف واغلبه فكاهي كما قلنا، لذلك لا يمكن جمعه وكتابته بخلاف الغناء في احتفال سيدي مرزوق، الذي يمكن كتابة بعضه لو لا اندثاره.

والآن بعد أن عرفنا هذه الشخصية بشيء من التفصيل، والتي أصبحت حكاية محفوظة في ذاكرة من عايشها من الشيوخ، نأتي إلى توضيح الأهمية الاجتماعية لهذه الشخصية، والمتمثلة في الترفيه عن الناس وإمتاعهم بتلك الاستعراضات الفكاهية وإدخال البهجة والسرور في نفوسهم، لأنها عبارة عن مسرح متنقل، المسرح الذي يقضون فيه أوقات فراغهم لابتعاد عن روتين الحياة اليومية والتفريج عن النفس، كذلك هناك وظيفة اجتماعية ذات أهمية تقوم بها هذه الشخصية التي مازالت باقية إلى الآن في المنطقة، ألا وهي إيقاظ الناس للسحور في شهر رمضان، حيث يتنقل من بيت لآخر وهو يقول :

ثوري السحري يالالة

[1] ينظر: : بوسعدية سفيان ، المرجع السابق ،ص 42.

ثوري يحليلك

ثوري النهار طلع

ومعنى هذا الكلام هو أنه يقول للنساء (لالة)، إستيقضوا للتتسحروا فإن النهار قريب، وهو معروف في هذا الشهر بإسم "بوطبيبيلة" نسبة للطبل الذي يضرب عليه.

كما لا ينسى أن هناك فائدة شخصية أي للقائم بها وهي أنها تساعده على كسب قوته ورزقه وذلك لما يقدمه المشاهدون لتلك الاستعراضات من نقود أو أشياء أخرى كالقمح والسميد... الخ. (1)

- **6- الجمهور :**

يرى (ارتو) إن المتفرج والممثل على السواء شريكان فاعلان في تمثيل المسرحية فالجمهور لا يكمل الممثل في العمل الدرامي فحسب بل هو يكمل الفكرة يكمل المؤلف أيضا إن الفكرة لا تصنع الاحتفال وحدها وحسب حساسية الفكرة ودرجة المخيلة .ونحن نعرف إن الجمهور هو الذي يخلق الدراما،ونتلمس ذلك في مسرح (الطقس) المقدس ويعرف (ارتو)المسرح الطقسي بأنه مسرح إظهار المخفي ويمتد هذا الاتجاه عبر مسرح إ العروض الطقسية القديمة أو الممارسات الدينية يكون هذا المسرح بالاستغناء عن الكلمات ويعوض عنها بتعبيرات صوتية وجسمانية لها دلالات لا حدود لها[2].

ذلك المسرح الذي يهتم بالأفعال أكثر من الأقوال وتغليب العناصر الروحية على العناصر المادية وأخيرا إن المسرح ليس وسيلة ترفيه وتسلية بقدر ما هو أداة إثارة وتحريض وتوعية للمواطنين بقدر ما هو أداة إثارة وتحريض وإدراك حقيقة الأوضاع التي تحيط بهم

[1] ينظر: ينظر : المرجع نفسه ،ص ن.

[2] ينظر: ينظر : منصور إبراهيم حجازي, رسالة دكتوراه " أرتو و مسرح القسوة، ص 130.

سعى آرتو إلى تحقيق تجربة فريدة من نوعها تجمع الممثل والمتفرج بفعل يبدأ من الممثل ويستقطب المتفرج لأشراكه في عملية القسوة الطقسية وتمنحه الفرصة للولوج في عالم الاحلام، عالم المكبوتات الداخلية، عالم معرفة الجوهر ضارباً بذلك القواعد التي تحرم انتقال المتفرج من عالمه الواقعي إلى عالم الممثل المثالي، فإن مسرح القسوة يسعى إلى خلق عالم طقسي وفضاءات شعائرية تجمع القطبان المهمان (المؤدي والمتفرج) لتتشكل بهما صورة العرض الاحتفالي القاسي[1].

ويرفض أرطو في مسرحه أن يصبح العرض الدرامي مجرد دراما طبيعية أو نفسية أو مجرد فرجة للتسلية وإثارة الفكاهة، بل لابد من أن يستفز المشاهد ويستثيره بعنف، ويستدعيه للمشاركة والاحتفال الطقوسي، ولا يجعله راصداً مستلباً وسلبياً. بل عليه أن يحركه بقسوة ويحرر فيه وعيه الباطن، ويخلصه من غرائزه الدفينة ويطهره طقوسياً وصوفياً وروحانياً. وكان أرطو ورفاقه يرون أن المشاهد « الذي يذهب إلى المسرح ينبغي أن يعرف أنه مقبل على عملية حقيقية، يشترك فيها بروحه وجسده، كأنها عملية جراحية، وينبغي ألا ينصرف كما جاء[2].

أ- الجمهور في الحضرة القادرية :

ويمكن الحديث في طقوس الليلة القادرية عن مستويين للجذبة: مستوى مصطنع ومستوى حقيقي، فعند النساء تكون ممارسة الجذبة حقيقية بينما نجدها عند محبي موسيقى القادرية ذات طبيعة مسرحية، لعل هذا ما يفسر كون "الليلة القادرية مناسبة تسمح للشباب بالرقص والتسلية ، "اظهرت ممارسة حلقات الذكر ان المتفرج له حق المشاركة في العرض راقصا أو مغنيا متى رغب في ذلك . وعليه فان العرض يكون مفتوحا لمثل هذه المشاركات فيصبح المتفرج شريك ايجابي"[3].

[1] ينظر: ينظر : المرجع نفسه ،ص ن.

[2] ينظر: حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى 2002م، مصر، القاهرة، ص ص 126.

[3] abdelkarim.Djedrik. Les origines.du spectacle algerien.P67- 86 VOIR.

لكن قد يحدث لهؤلاء المولعين بالدخول حقيقة في عالم الجذبة، لأنه مثلها مثل الحب تبدأ بالهزل وتنتهي بالجد، ذلك أن "الإنسان الذي يدخل في الجذبة، يجد نفسه عبر الوصلة الاحتفالية في حضرة قوة مقلقة، تفلت منه إلا أنه لا يستطيع أن يتخلص منها: قوة مخيفة، خطيرة يحاول أن يحمي نفسه منها وأن يبتعد عنها لكنها قوة جذابة أيضا، لا تقاوم، فيريد أن يستخدمها أو على الأقل أن يحتمي بها[1]".

أن الحضرة من حيث هي فضاء أو مكان لها حرمتها . مقابل الفضاء الداخلي للدائرة ، يتواجد المنصتون بأعينهم لحكايات الجسد الطقوسي، وبتواجدهم يتشكل الخط الحدودي لدائرة الحرم، أي الفضاء القدسي المحيط بمركز دائرة الحضرة، وهو ما يسمح للفضاء الطقوسي للحضرة بأن يحول زبائنه من متفرجين، عاديين محايدين إلى متورطين، ومشكلين وفاعلين داخله، يتحول إلى عتبة، أو باب رمزية تعين لحظة التقاطع بين القدسي والدنيوي [2].

ب- **الجمهور في شايب عاشوراء :**

حضور الجمهور أساسي..حر..مجاني..و من الجنسين دون تمييز و من كل الأعمار يشكّلون حلقة حول العارضين و هم وقوف أو جلوسعلى الأرض و لا يقتصر دورهم على الفرجة بالمشاركة في اللعبة الدرامية.

إن مسرح مثل مسرح كرنفال شايب عاشوراء مسرح يحيد الكلمة المنطوقة ويعتمد على الجسد وعلى المكبوتات واللاشعور، مسرح يفقد بالضرورة الوضوح ويستعصي على الاستيعاب لذا فإن جمهور شايب عاشوراء جمهور ايجابي يهوى المبهم ويتوق إلى الغامض من الأحداث القاسية، جمهور لا يخشى الانخراط في التجربة المسرحية.

[1] Op-cit- P67- 86.

[2] ينظر: ينظر نور الدين الزاهي صر55

ولتحقيق انخراط الجمهور سن شايب عاشوراء قانون محاصرة المتفرج وإحاطته بالفعل والممثل كي يضيق عليه الخناق ولا يترك له مفر سوى المشاركة. ولذلك كسر الحد الفاصل بين الممثل الجمهور[1].

ج–الجمهور في احتفالات بابا مرزوق :

تعتبر فرقة بابا مرزوق من أعرق الفرق الشعبية الفلكلورية في مدينة الألف قبة و الجزائر عموما إذ يعود تاريخ هذه الفرقة العريقة الضاربة في جذور الزمن إلى ما قبل القرن 17م .

ويروي الأولون أن تاريخ وجود هذه الفرقة مرتبط ارتباطا و ثيقا بسيدي مرزوق أو بابا مرزوق كما يحلو لأهل وادي سوف تسميته ويقيم سكان الوادي و ضواحيها و المدن المجاورة لها احتفالا شعبيا جماهيريا سنويا يشارك فيه الجميع في إحدى ساحات المدينة الشاسعة لتتسع إلى الجمهور الغفير الذي لا يتأخر عن المساهمة و المشاركة في هذا الاحتفال تيمنا ومباركة لروح هذا الرجل الطيب الذي دفن في مدينة نفطة التونسية.

●7– المكان :

تجسد تلك الممارسات المسرح الدائري ، الذي يتيح الاقتران الشديد بين المتفرج والعارض . والذي يتيح الفرصة للمتفرج للمشاركة في العرض متى ما رغب.

وأخيرا فأن المكان الحر يعني " توليد إشارات مسرحيه بلا حدود ومعاني لامتناهية ناتجة عن إمكانية إعادة تشكيل لانهائية لمساحة المسرح "[2].

أ– المكان في الحضرة القادرية :

[1] ينظر: علاء الخطيب ، موروثات عاشوراء في الجزائر–الحلقة 2 ،

Voir la thèse de Magister de : Bouzid, Meriem, Noms des M'qamet-s et problématique de l'appropriation1 de l'espace et du discours, université d'Alger, 1994P25

[2] ينظر: عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالات وينظر: جاستون باشلار , جماليات المكان , ترجمة غالب هلسا, بغداد, وزارة الثقافة والإعلام, دار الحرية للطباعة,1982.

كما نلاحظ اكتمال عناصر العرض التي يجب توفرها في أي فن يسمى مسرحا، فبالإضافة للممثل، يوجد مكان العرض وهو ساحة الذكر بمعمارياتها المعروفة من قبة أو ضريح أو سارية في الوسط .

والمكان التي يشكل هنا مسرح العرض وبيئته يتكون من ساحة دائرية فيما يشبه المركب المرحي الثابت ، فالمكان والجو العام المحاط يمثل بيئة مناسبة لمضمون العرض الذي تصطرع فيه الروح مع الجسد. وهو ذلك المسرح الذي لا يوجد به ما يفصل الممثلون عن الجمهور، مثل تلك المسارح التي يُقدم عليه تلك الفرجات الطقسية[1].

ب- المكان في شايب عاشوراء:

يتم تهيئة فضاء العرض- المسرح- برفع الحجارة و الأعشاب الطفيليّة و فضلات الحيوانات و غيرها ويرش بالماء في النّهار و ينطلق العرض في ليلة مقمرة بعد صلاة العشاء حيث تقوم الفرقة بمصاحبة شايب عاشورا الذي يطوف أنحاء مختلفة من البلدة عدوا و زئيرا لغاية الإعلام و الدعاية للعرض و مكانه و ينتهي بهم المطاف إلى الفضاء المعين و يتواصل العرض مدّة الليالي العشرة الأولى المقمرة من شهر عاشوراء في أنحاء مختلفة من البلدة.

فالمؤدي يعتمد على استعداد المتفرجين والمستمعين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح العارية إلى عشب اخضر عن طريق الخيال"[2].

ج- المكان في بابا مرزوق :

[1] abdelkarim.Djedrik. Les origines.du spectacle algerien..P67- 86 VOIR.

[2] ينظر: علاء الخطيب ، موروثات عاشوراء في الجزائر-الحلقة 2

أما الفضاء في بابا مرزوق الذي يأطر هذا الاحتفال، فإن ما يميزه هو كونه فضاء مفتوحا لا يحيل على جهة خاصة، ولا يرتبط بمكان بعينه. وإنما يتحرك بتحرك الموكب المرزوقي.

ومن ثمة تتعدد الفضاءات التي يجري فيها الاحتفال من المقبرة إلى ضواحي المدينة... وهي فضاءات مفتوحة لا تحصر الحضور في إطار مغلق، ولا تخنق أنفاس المشاركين ولا تحاصر تحركاتهم وهذا ما يضفي على الحفل طابعا فرجويا أصيلا تتحقق فيه حرية المشاركين وتتحرر أنشطتهم وتحركاتهم [1].

يشير اسم المقبرة إلى التنقل من مكان مقدس إلى مكان الحفل، و في انتقالهم هدا رمز لإحلال الأرواح الخيرة مكان الأرواح الشريرة، و في انتقالهم هذا يلبس المرزوقيون "دراعيات" مختلفة الألوان، و يضربون على الطبل والقراقب و يرقصون رقصات بهلوانية جماعية أو فردية.

وهكذا ينطلق المكان الحر أو المسرح بلا حدود في الاحتفال المرزوقي ويعمل على بلورة إلغاء المساحات الفضائية وتصنيفها أو الحدود الفاصلة لتكون مساحه واحده لا تفرق مؤدي ومتلقي ولتمتزج كل عناصر المسرح في بوتقة واحده معلنه كسر حدود الفضاءات وإعلانها منطقه فضائيه واحده ليدخل المكان المسرح الحر حاله من صيرورة الاندماج الذاتي مع عناصره ليكون مشهدا طبيعيا قائما بذاته[2].

●8- الزمـــان:

يتعارض الاحتفال مع الحياة الرتيبة لأنه مناسبة للالتحام بالمقدس، ولاستعادة الأزمنة العتيقة. وهو أيضا إلغاء، وإن كان محدودا في الزمن، للنظام الاجتماعي القائم ولمقتضياته وقواعده من أجل تجدده وانبعاثه. ولذلك اعتبرت إحدى وظائف الاحتفال استرجاع الأزمنة البدائية، أزمنة الخلق والانبعاث الكونية الأولى.

[1] Karamti, Yassine, La ville, les saints, et le Sultan : étude sur le changement social dans la région de Nafta au XIX[e] et XX[e] siècles, Paris, thèse de doct, EHESS, 1998p34
[2] p34 .voir: Ibid.

يمنح الاحتفال الجماعات الإنسانية القدرة على التحرر من ذواتها الفردية لتواجه اختلافا جذريا يجسده هذا الكون الذي لا شكل ولا قاعدة له، وإنما هو الطبيعة في بساطتها البريئة[1].

إن إحدى "وظائف الاحتفال تتمثل في زوال السلطة والتراتب الاجتماعي ولو مؤقتاً، وعودة التساكن الاجتماعي, هذا ما تدل عليه الأعياد والاحتفالات القديمة منذ أعياد الفراعنة والإغريق والرومان واحتفالات العصور الوسطى الأوروبية، وهو ما يزال قائما إلى اليوم في الطقوس الدينية وفي الأعياد والاحتفالات الجمعية في المجتمعات التقليدية. ففي الاحتفال يصبح السيد عبداً والعبد سيداً، وتجلس العامة على موائد الملوك والسادة، ويصبح المهرج والبهلوان فيلسوفاً حكيماً. وهذا ما تقدمه لنا المقامات وخيال الظل والأراجوز والحلقة وفن الحكواتي وغيرها من أشكال الفرجة التقليدية"[2].

أ- الزمان في الحضرة القادرية :

حيث يتداخل في مدة العرض القادري حقائق عن الإيمان العقائدي بالولي الصالح عبد القادر الجيلاني ،مضافا إليه شخصية الشاعر بن تواتي التي يجسدها الممثل فيلتحم في أدائه ماض الشخصية حاضرها ومستقبلها من خلال اللحظة أو المدة الزمنية للعرض ا الطقسي التي تختزل الأزمنة جميعا عبر فن اللحظة التي يقترحها طقس الفرجة التي يشكلها عالم الحضرة بكل ما يحتويه من أدوات وعناصر الفن المسرحي بدءا من الممثل وجسده إلى الحركة

"فالتحرك في فضاء زماني ومكاني يعبر عن نتاج التجربة الإنسانية التي تختزل في راهنيتها تاريخ الفعل الإنساني ماضيه حاضره ومستقبله التي يخلقها زمن الذاكرة واللحظة الراهنة التي تستشرف عبر زمن الحلم والرؤيا مآل الإنسانية نحو الأفضل والأجمل والأبهى رغم غموض والتباس الزمن الحاضر الذي يستشرق من خلال الدراما آمال الزمن المستقبلي الحالم الذي يحاول في مدة زمنية قد لا تتجاوز نصف ساعة هي

[1] – ينظر: عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي،ص 65

[2] المرجع نفسه ،ص ن.

أقصر مدة عرض التحرر نهائيا وكليا من ثقل وضغط زمن الماضي والحاضر الذي قد يكون سنينا وأعواما وحتى قرون"[1].

ب- الزمن في كرنفال شايب عاشوراء :

من البديهي أن تتناص الفرجات الشعبية، في فضاءات منفتحة على الهجرات منذ قرون مديدة، بحكم المجاورة المكانية وتقاسم بعض المشتركات اللغوية والثقافية والاجتماعية .

و يكون شايب عاشوراء لحظة فرجوية بامتياز تتناول في عمقها كينونة الحياة وإبداء الرغبة الملحة في التشبث بها بشكل قوي وعميق عبر استعادة حياة جديدة. وتشكل جميع طقوس شايب عاشوراء أيضا في مختلف ربوع منطقة شمال إفريقيا لحظة خاصة لاستعادة الحياة والاحتفاء بقدرتها على الاستمرار والتجدد والانبعاث الدائم فكأن الإنسان في شايب عاشوراء يحاول استعادة لحظة الخلق والإحياء في قالب فرجوي يسوده المرح والفرح الشديد.

واستنادا إلى مقتضى تكييف المنقولات، فإن الفرجات اليهودية، استدمجت، بعض المقتبسات أو المبتدعات المحلية، و أثرت بالمقابل في الفرجات الشعبية الأصلية ليس عجيبا، أن تتوغل فرجة امعاشر أو

[1] المرجع نفسه ،ص ن.

شايب عاشوراء، في تشخيص المعيش اليهودي ، و أن تتبع مفارقات اليهودية الممزغة، والمحتفظة،رغم ذلك، بلمساتها وخصوصياتها، اللسانية والشعائرية والتنظيمية [1].

تمكنت اليهودية الممزغة أو المستمزغة، من تغذية المتخيل التعبيري المحلي، بما عقدته من إغناءات تعبيرية وترميزية بين المقتبسات والمنقولات .وتقدم فرجات امعاشر، سوانح فرجوية، قابلة، لاستحثاث المتخيل الجماعي، على التفنن في اللعب واللذة الجمالية والاستيهامات والتقمصات الأكثر تعبيرية .

وجرت العادة في هذا العيد أيضا، بأن يرتدي الصبيان الأقنعة وينتقلون بين الدور في جو من الجلبة والسرور[2].

ج– الزمان في احتفال بابا مرزوق:

يعيش الجسد المرزوقي الراقص حضورا متعددا، فتارة يكون له حضورا روحانيا وامتلاكا، وطورا يكون له حضورا جماليا واستعراضيا موجها يبرز من خلاله الراقص المرزوقي قدراته التعبيرية على تشكيل أنطولوجي ذي إيحاءات رمزية وتاريخية، أغنى بكثير من كل الكتابات التاريخية المعتمدة على اللغة المتمفصلة التي تخضع لسلط ورغبات الأفراد، مما يجعلها عرضة لتشويه وتزوير حقيقة تاريخ هذه الجماعة وما تعرضت له من معاناة.

إذ تبقى إشارات الجسد الراقص وحدها المدونة الصادقة المؤهلة بلغتها الصامتة للتلفظ بمعاني الحقيقة التي تعيد بناء الماضي والهوية عبر ما تتيحه لغة الجسد المرزوقي الراقص من إمكانيات إشارية ودلالية ، تتيح لهذا الكائن المرزوقي أن يوثق وجوده التاريخي وممارسته الثقافية عبر جسده كمكان قار لوجوده في العالم.

هكذا يجد المرزوقي ذاته، في هذه المرحلة الدنيوية من طقوس الليلة المرزوقية"، معرضا لسيل من الأسئلة المطروحة على انتروبولوجية إشاراته الراقصة التي تنتظم في حكي إشارة مولد لنصوص كوريغارفية دينامية،

[1] أحمد شحلان، اليهود المغاربة، ص.47

[2] المرجع نفسه، ص.ن

ذات معاني خصبة، تتشكل مادتها من لغة إشارة مضادة للغة المصادرة التاريخية ومحو الهوية ، وهي في نفس الوقت تسديد بعض الدين العاطفي للأسلاف وحنين للجذور والأصول[1].

حيث هذه الأخيرة تحول فضاء ممارسة الطقوس في بابا مرزوق إلى أماكن أسطورية مليئة بإشارات الجذور والأسلاف، إن "هذه الأماكن هي أكثر من مجرد بقع على الأرض، يرمز المكان إلى مجموعة من الصفات الثقافية المميزة، ويقول شيئا ليس عن أين تقطن أو من أين أنت، وإنما من أنت[2]" هذا السؤال الجارح الذي خلخل جسد المرزوقي، وحمله علامات تدل على معطيات مكانية وزمانية، ظل الخطاب السطحي يجهل معانيها الدالة على إعادة تشكيل الذات المدمرة والهوية المفقودة بما أتيح له من أشياء وإيقاعات موسيقية واحتفالات طقوسية ورقصات فنية وجمالية موجهة.

●9- اللباس والإكسسوارات :

إن العلاقة بين الثياب والشخصية أعمق مما يتصورها الشخص العادي. كل منهما يسبب أو يعكس تغيرات في الشخصية. قد لا تصنع الملابس الإنسان أو الممثل، ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهما، وتساعده في التعبير عن ذاتيته.

أ- ملابس الحضرة القادرية :

تحتوي الحضرة القادرية أيضا، على أزياء مخصوصة قد تختلف عند بعض المريدين عن أزيائهم العادية ،وهي عبارة عن جبب مرقعة ذات ألوان وعلامات تحدد شخصية الذاكر ودرجته ، كما تحتوي على إكسسوارات معينة لها دورها في العرض كالعصي والمسابح والعمائم والمباخر والإعلام[3].

ب- لباس شايب عاشوراء:

[1] Moussaoui, Abderrahman, Logiques du sacré et modes d'organisation de l'espace, Thèse de doct, EHESS, Paris, 1996, p 98 et 119.

[2] 98 et 119.P voir: Ibid.

[3] مقابلة مع الشيخ الجموعي فقيري.

الملابس ، بما فيها الأقنعة، من أقدم العناصر الأساسية في فن الدراما. بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحافل البدائية التي تمثل نواة الدراما. وعلي الرغم من أن الإغريق كانوا يهملون المناظر إلى حد كبير، فمن المؤكد أنهم لم يكونوا يهملون الملابس أو الأقنعة.

إذا ما تمعنا بشكل دقيق في شكل هذه الفرجة الشعبية نجد أن الشخوص المقنعة تؤدي أدوار ومشاهد لا يجوز لمن يتقمصها الخروج على الأداء المعتاد، وهذا يعني الالتزام بالسيناريو المتفق عليه والخروج عنه يعني الإخلال بالدور المطلوب من المشارك أداؤه، فلا يجوز لأي مشارك الإخلال بهذا الشرط [1].

وربما بدايات المسرح فى المجتمعات الإغريقية القديمة كانت انطلاقا من هذا الطرح وتحولت فيما بعد إلى علم المسرح بنظرياته وأسسه وقواعده، و يجب ألا ننسى بأن هناك بعد إفريقي قوي في ثقافتنا ولا يجوز لنا القفز عليه، والمعروف عن المجتمعات الإفريقية أنها مجتمعات متنوعة في عقائدها ولغاتها وثقافاتها، لكنها تشترك في الكثير من الأشياء، فالقناع في الثقافة والعقائد الإفريقية القديمة دلالات ورمزية كبيرة، فلذا نجد أن هذا القناع موجود بقوة في كل الأشكال الثقافية الإفريقية التي نعرفها، والمعلوم أن للقناع قوة سحرية خارقة في أغلب المعتقدات الأفريقية؛ حيث استخدم المصريون القدامى الأقنعة في حياتهم، وكان للموت أهمية طقوسية خاصة جعلتهم يصنعون توابيت الفراعنة على أشكال أصحابها؛ حيث يمثل التابوت قناعاً جسدياً كاملاً للمومياء بداخله وكأنه يربط اتصالها بالحياة أو يعطيها ديمومة الشكل. وفى اليونان كانت الأقنعة أحد المكملات الطقسية في المراسيم التقليدية، إضافة إلى استخدامها في التمثيل المسرحي، كانت الفرق المشاركة في تكريم الإله «ديونيسوس» أيضا تستعمل هذه الأقنعة[2].

وبذلك، فالقناع بالنسبة لكرنفال شايب عاشوراء في اعتقادنا استعمل في نفس السياق وهذا ما سوف نحاول عرضه في ما يلي :

[1] ينظر: علاء الخطيب ، موروثات عاشوراء في الجزائر–الحلقة 2.

[2] ينظر: جماليات المسرح الشرقي القديم، عبد الحميد شكير ، الكويت ، جريدة الفنون ، العدد 56 ، 2005 ، ص:48.

●– لباس شايب عاشوراء عند الامازيغ :

فربما قدماء الأمازيغ تأثروا ببعض هذه العقائد كما هو الحال بالنسبة لموسيقى القناوي في أيامنا هذه، فالشعوب الأمازيغية كانت على اتصال دائم بالشعوب الإفريقية، وكانت هناك قوافل تأتي من أعماق إفريقيا لتصل إلى شواطئ إسبانيا ولم تتراجع إلا حين اكتشف الأوروبيون في العصور المتأخرة مسالك بحرية تجارية جديدة أدت إلى تراجع المسالك التجارية القديمة. ذا، فالقناع في رأيي تأثير إفريقي وكان يصنع في السابق من جلود الحيوانات وبعض الأصباغ التي تستخرج من بعض النباتات.

ففي مساء يوم عيد عاشوراء كان يقام مهرجان مشهود يطفح بالأدوار المسرحية ، يتشبه فيها الشبان هيئاتهم بالحيوانات في أقنعة يصنعونها من ذئب أو سبع أو شيخ أبيض اللحية يتخذون ذالك من شقاق القرع ويلصقون بها اللحية والشارب مصنوعة من جلد الخروف او الماعز ويغنون ويرقصون من أجل الإمتاع والإضحاك طيلة الليل كما جرت العادة في ذلك .

يعد اللباس من الأشياء الأساسية في امعاشر، وينهض بدور محوري، أذ ينصب تفكير وتركيز جميع المشاركين في هذه المسخرة على إعداده بشكل جيد يفضي إلى خلق جو من السخرية الضحك، حيث يخصصون وقتا طويلا لإعداده، في عزلة عن الجمهور وخاصة الأطفال الذين يتسابقون لاستراق نظرات إلى تلك الجلود أثناء خياطته1)

●– لباس شايب عاشوراء في باتنة :

كما يخرج الشباب المشاركون في هذا الكرنفال في موكب وهم يغنون ويرقصون مرتدين أقنعة وملابس تنكرية ذات تصاميم غريبة ، يخفي تماما ملامح الشخص الحقيقية وإظهار ملامح شخصية "شايب عاشوراء ",الذي يحمل في يده رِجْل خروف، ليطارد بها المارة و أهالي القرى وضربهم، من اجل جمع المال

[1] ينظر: مصطفى رمضاني – ظاهرة سونا في الجهة الشرقية من المغرب – ضمن الفرجة والتنوع الثقافي – مقاربات متعددة الاختصاصات –منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – الطبعة الأولى – 2008–ص136.

أو أي شيء تجود به أياديهم، من ورود و قمح وشعير و فواكه جافة، يعاد بيعها يوم إسدال الستار على الكرنفال، لمن يدفع أكثر[1].

●– لباس شايب عاشوراء في وادي سوف :

وفي هذا الصدد يحدثنا الحاج العيد منصر عندما يروي لنا ذكريات طفولته قائلا لقد كان يتخلل نلك الليلة مسرحيات والعاب لتضحك الناس ، وقد كان يؤدي تلك المسرحيات شخص من القرية يدعى شايب عاشوراء وهذا الاخير يكون شخص من القرية يمتلك بعض المواصفات كخفة الظل وحس الدعابة اظافة الى سرعة الحركة ، 2،

اما لباس شايب عاشوراء فكان جبة او قندورة وهو اللباس التقليدي السوفي وفي يده عصا كبيرة ، وفي المقابل يؤتى بثلاثة رجال او اربعة يلبسون لباس نساء ليقوموا باداء دور زوجات شايب عاشوراء ثم ياتون برجلين يمثلان دور الاسد في المسرحية، ليغطيان بفراش من صوف بالشكل الذي يكون فيه الاول واقف والثاني راكعا ، ليتشبث بظهر الرجل الاول . يكون هذا الاخير راس الاسد ورجليه الاماميتين والرجل الثاني يمثل ظهر الاسد ورجليه الخلفيتين .ثم يوضع على راس الاسد قرنين مصنوعتين من بقايا النخل"كرناف " او ما شبه ليتم ربطها بلفافة او قماش 3

– لباس شايب عاشوراء في مدينة ورقلة :

تعتبر لوازم العرض بسيطة و غير مكلفة يساهم الممثلون في توفيرها أهمها حصير من الحلفاء لتجسيم شكل الأسد تثنى و تخاط من جهة و تشد بإطار غربال من الجهة الأخرى حتى يتسنى للمثل المشاهدة و

[1] ينظر: مصطفى رمضاني ، المرجع نفسه ،ص ن.

[2] مقابلة شخصية مع الحاج العيد منصر ، مواليد 1936، حي الصوالح ، بلدية البياضة ، الوادي ، يوم 2014/04/15 بمقر سكناه على الساعة10:30

[3] مقابلة شخصية مع الحاج العيد منصر المصر نفسه

استعمال قرن الوداد للزئير. زي مميز وغريب لشايب عاشورا برنس ولحى مصنوعة من جلود الحيوانات لباس نسائي للشابات إلى جانب لوازم أخرى ثانوية يبادر بها الممثّل لإبراز دوره[1].

وعليه تحتفي هذه المسارح الطقسية بالأزياء ذات الدلالات الرمزية والإكسسوارات الخاصة، التي لها في حد ذاتها دور أساسي وليست مكملة للصورة، وهي إكسسوارات خاصة تختلف جزئيا أو جدريا عن أزياء الحياة اليومية : "تعتمد هذه المسارح الطقسية المعروضة على مجموعة من الإكسسوارات، مثل الإكسسوارات التي تحيلنا على معتقداتنا الدينية كالمسابح والانتماء مثل الرايات الوطنية، وإكسسوارات التزيين والتجميل(كالأقنعة واللحي...)، وإكسسوارات الفن (الدف- الناي- الطبل)... وتتسم هذه الإكسسوارات بكونها وظيفية ودالة ومعبرة، تأخذ دلالات عدة حسب السياق الدرامي للعرض المسرحي الطقسي "

ج- اللباس في بابا مرزوق:[2]

●لباس اتباع بابا مرزوق :

بما أن سكان منطقة الوادي لديهم العديد من الألبسة التقليدية المعروفة فئة الزنوج أصبحوا كما قلنا سابقا يمثلون عينة من هؤلاء السكان، جاء لباسهم في هذا الحفل من اللباس التقليدي المعتمد سابقا وحاضرا في الولاية ويتمثل في الألبسة التالية

1/القندورة:

مصنوعة من الكتان الناصع البياض ، وواسعة نسبيا مقارنة مع القندورة المحلية لأهل سوف .

2/ السروال:

[1] http://www.shababtidikelt.com/t9639-topic#ixzz393Bx44gU.

[2] - ينظر: بوسعدية سفيان ، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي،ص35,34,36.

مصنوع من الكتان، يكون عادة باللون الأسود المزخرف على الجانبين بخيط أبيض يختلف شكله عن بقية السراويل ويسمى " السروال العربي".

3/ العمامة:

توضع فوق الرأس تكون عادة من الكتان الأبيض ، حاليا القليل من يضع العمامة.

4/ القناوة :

وهو لباس يتكون من قميص وسروال مطرز من الجانبين بلون أحمر وأسود، غالبا ما يلبسه الشباب بدلا من القندورة.

- **لباس بوسعدية :**[1]

إن عبد السلام كان يلبس بوسعدية التي لقب بها ، في أوقات معينة كالمناسبات وأوقات الفراغ والأماكن التي يجتمع فيها الناس مثل السوق يوم الجمعة، تراه بذلك اللباس يقوم ببعض العروض الفكاهية الممتعة، هذا اللباس مركب من عدة أجزاء هي:

– قبعة الرأس:

على شكل مخروط كبير مصنوعة من سعف النخيل ، مرصعة ومحاطة كلها بمجموعة من القطع المستديرة للمرايا، كما نجد في أعلاها ناقوص يصدر به صوت يشبه صوت "الشكشاك" وذيل جمل أو ثور.

[1] ينظر: بوسعدية سفيان ، المرجع السابق،ص40.

– **قناع الوجه**:وهو مصنوع من الجلد، ومثقوب في مكان العينين والفم الموضوع أعلاه شنب وأسفله لحية مصنوعة من الصوف الأبيض الممزوج بالأسود.

– **رداء الجسد**: عبارة عن جلد غزال يغطي الصدر والظهر[1].

– **الحزام**:تتدلى من هذا الحزام مجموعة من القطع الطويلة التي تصل إلى الركبة لجلد العديد من الحيوانات الصحراوية، مثل الثعلب والفنك والماعز والضأن والغزال والذئب...، كذلك ذيل الثعلب والفنك وفي بعض الأحيان رؤوسها، كذلك مزيقات من القماش المختلفة الألوان وضفائرها، كما يحيط بهذا الحزام مجموعة من النواقيص الصغيرة والمرايا كذلك وأغطية القوارير.

وهذه الأشياء كلها التي يتكون منها لباس بوسعدية، موضوعة ومركبة بنظام ودقة متناهية، وبالإضافة إلى كل تلك الملابس ، نلاحظ رجله حافية في أغلب الأحيان، ونادرا مايلبس عفانا[2].

●10– المنتج:

المنتج أو الإنتاج يساوى كلمة "التمويل"، فالمنتج هو "قائد" العمل المسرحي بعد المخرج، فمن أهم وظائف الإنتاج هو تمويل العرض المسرحي الطقسي بالإنفاق على كافة متطلباته

لقد نشأ طقس الوعدة كعادة طقسية فرضتها ظروف جمعية مشتركة وتواصل ذلك إلى اليوم بين أبناء ومريدي هذا الولي عندما كان في حياته، ومارسها عدد كبير من أتباعه وأحفاده، وأصبحت مع الزمن عادة جماعية ثقافية ودينية تميز هذه القبيلة بجملة من الأفعال والأعمال والطقوس والممارسات وألوان السلوك الذي يعكس في الأساس إستراتيجيا هذا العرش في مواجهة أوضاع علنية أو خفية ومعها أصبح هذا الطقس بقدر محموله الصوفي الديني، فإنه يشكل اليوم ضرورة اجتماعية وثقافية، يستمد من خلالها

[1] ينظر: بوسعدية سفيان ، المرجع السابق،ص40.

[2] ينظر المرجع نفسه ،ص ن.

هذا العرش قوته وتماسكه وهويته في الوجود عن طريق تقليد الخلف للسلف في هذا التعبير الشعبي بشكل من الانتقال التواتري لقيم هذه الاحتفالية التي تستمر اليوم بهذه المنطقة للقرن الرابع على التوالي، يقول في ذلك هوبوس "إن تقليد السلف هو غريزة المجتمع أو القاعدة التي تسير بموجبها مجريات الأمور"[1].

وسوف نذكر أهم وأولى مراحل خطوات الإنتاج أو رحلة الإنتاج في الطقوس الحضرة شايب عاشوراء وبابا مرزوق .

أ- **المنتج في الحضرة العزالية :**

لا تزال ظاهرة الاعتقاد بالأولياء، سمة تغلب على جزء من المجتمعات العربية والإسلامية. حيث نجد تلك الظاهرة تتجسد في شكل عادات وتقاليد! وأحياناً في شكل طقوس احتفالية توطد وترسخ دعائم تلك الظاهرة، وتحافظ على إستمراريتها واستمرارية المعتقد وثباته، وتجعل منها جزءاً مهماً في تكوين الموروث الشعبي لتلك المجتمعات .

أما الأهالي – الأسر – الذين يعقدون الولاء لهذا الولي، ويعتقدون بكراماته، فيقومون بإهداء المنصب، عند حضورهم إلى الحفل ، رؤوساً من الأغنام، أو الماعز، وبعضهم من الأبقار، أو الإبل، أو مبالغ مالية نقدية، يدعونها (النذور) لقد أخذ البعض من هذه العادات و التقاليد طابع القداسة و أصبح المحافظة عليها من الأهمية بالنسبة لجميع أفراد اتباع الزوايا القادرية ، فالاحتفال السنوي الذي يقام على شرف شيخ الزاوية القادرية كثيرا ما يشكل ظاهرة مقدسة بالنسبة للقادرين و التي لا يجب تركها بل إقامتها في الوقت المحدد مما يؤدي إلى ترسيخها في أفكار البسطاء كواجب مقدس تجاه الولي" وللقادرين

[1] ينظر: عبد الغني، عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات،.... من الحداثة إلى العولمة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2006، ط1، ص.158.

طقوس خاصة بهم ، فلهم أورداء خاصة ، ولهم حفلات للمديح ن ومواسم لإطعام الطعام وذبح الخرفان"[1].

و في المعتقدات العامة فإن الولي حينما يموت تظل روحه تنتقل بكل حرية في كل مكان و لقضاء حاجة فعلى الطالب أن يستنجد باسمه ليتم له ما أراد و هذا الفعل كثيرا ما يلجأ إليه أتباع عبد القادر الجيلاني أثناء وقوع المصائب و الكوارث فيستنجدون بالولي الصالح سلطان الأولياء.

و قد أضحت هذه العادات راسخة في نفوس الأجيال تتوارث جيل عن جيل و شكلت تراثا شعبيا يشترك فيه عامة الناس يطبع سلوكهم و أفعالهم و حياتهم اليومية و يؤثر فيهم فيصبحون مدافعين عنه بمختلف الوسائل لأنه يجسد ماضيهم و ماضي أجدادهم "ففي العرف الشعبي هي عبارة عن احتفال ديني يقوم به أبناء أو أحفاد سلالة الولي من الأولياء أو التابعين لطريقة قصد التبرك فهي احتفال ديني يقوم به أشخاص من سلالة الولي والتابعين له من حيث يأتون للزيارة بلوازم التنظيم"[2].

وعليه فهذه العادات التي ارتبطت بالحضرة القادرية و هي في الواقع ظاهرة عامة عرفها المجتمع الجزائري على اختلاف تسميتها من منطقة لأخرى و قد انتشرت هذه الظاهرة في القرى و المدن حيث عمل الناس على إحيائها في مواسم معينة و استمروا في إقامتها اعتقادا منهم أن عدم إقامتها قد تؤدي إلى تأخير نزول الغيث أو زوال البركة فديمومة هذه الظاهرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعي للناس الذي يرتكز بدوره على الفلاحة المورد الأساسي للفئات العريضة من السكان

ب- المنتج في شايب عاشوراء

[1] ينظر: احمد زغب ،جمالية الشعر الشفاهي رسالة دكتوراه جامعة الجزائر2007، ص

[2] ينظر: بوشمة معاشوا ، سيدي غانم تراث وثقافة ، دار المغرب ، وهران ن الجزائر ن دط، 2002،ص 56.

تبدأ أولى أفواج مجموعات "شايب عاشوراء" في التقاطر على الأحياء السكنية، تتكون المجموعة ما بين ستين وسبعين شخصا، بعضهم يضرب الطبل وفق ضربات متتالية محدثا لحنا شبيها بالألحان الإفريقية الصادحة، وبعضهم يرقص على هذه النغمات، وبعضهم الآخر يقوم بطرد الأطفال الذي يتبعونه ويبعدهم إلى أقصى مدى ممكن، أما بعضهم الآخر، فيتكفل بعملية طرق المنازل وطلب المال من الساكنة أو اعتراض سبيليهم والتهديد بالضرب بحوافر الخرفان إن لم يعطوهم بعض المال..

ومهما يكن من أمر، فكرنفال"شايب عاشوراء في كل أنحاء القطر الجزائري " في نظر آخرين، تراث جزائري وجب المحافظة عليه، فأصله هو نشر الفرحة والسرور وجمع المال من أجل أهداف خيرية مباشرة[1].

- **المنتج في بابا مرزوق :**

ففي مدينة الوادي وضواحيها ومنذ بداية أواخر شهر فيفري وأوائل شهر مارس يشرع الناس في ملاحظة مجموعات من الزنوج :رجال يرافقهم بعض الأطفال يصحبون تيسا أسود ضخما مزدان بقطعة قماش بيضاء، اثنان من الرجال يضربون الطبول أما الآخرون فيقرعون أزواجا من القرقابو الآلات الحديدية التي تحدث رنينا يتناغم مع ضربات الدف [2].

يطوف أفراد المجموعة من شارع إلى آخر، ومن بيت إلى بيت يخرج إليهم أصحاب البيوت كميات من المواد الغذائية من دقيق وزيت وسكر وشاي ...أو حتى مبالغ من النقود، يضعون المواد الغذائية في أكياس مخصصة لها وضعت على الحمار المرافق، أما النقود فيضمها الرئيس إلى صندوق الجماعة. وبين الحين والأخر تخرج امرأة طفلها إلى الشيخ الرئيس ليضع إحدى العصي التي تستعمل لضرب الطبول على عنق الطفل برفق، أو يمسح بثورا على عضو من أعضائه بواسطة الريق.

[1] ينظر:سليم سوهالي، مقال سابق في جريدة النصر.

[2] ينظر:احمد زغب، الفلكلور، ص 126.

ويستمر التطواف على هذه الحال أياما حتى يتم جمع الكميات الكافية من المواد الضرورية لإقامة ((الزردة)) (العشاء يشترك فيه ويدعى إليه جميع الزنوج)

وعلى الرغم من أن هذا الاحتفال خاص بالزنوج ، إلا أننا نلاحظ مشاركة العرب (غير الزنوج) بالمساهمة في الحفل ماديا (التبرعات) ومعنويا عن طريق التسليم لبابا مرزوق بالولاية والكرامة ، ومن ثم يتهافت بعض الناس من غير الزنوج لتذوق الطعام التماسا للبركة أو يحتسون كؤوس الشاي للغرض نفسه[1].

وتتفرق جموعهم، بمثلما إفتتحت به من دعاء وذكر، محددين لنفسهم موعدا السنة المقبلة، وبذلك يعيد العرش تجديد وشحن هويته وهندستها كل سنة حينما يلتقي زمنه الأسطوري وحاضره الدينوي، وتحدد ملامح وجوده وإستمراريته عبر الأجيال المتعاقبة، أملا في تواصل لا ينقطع ما دامت تنشئة اجتماعية تلقن للأجيال الحالية فلا تجد فرقا بين مثقف وأمي، لا شيخ ولا صغير، لا امرأة ولا رجل، كلهم تجدهم بالموسم وكل له آماله ومرجواته، وكل له طريقته في التضرع لله عبر وليه ، وكل له مخايلة وتصوراته، وتمثلاته اتجاه الولي الجد واتجاه قبيلته عبر عمر زمني لموسم احتفالي عمره اليوم يحسب بالقرون

***المخرج :**

لكل ممارسة شعبية قائد يقود المجاميع أثناء الرقص، وقد يكون هو العازف الأول وربما الراقص وهو جزء من الصورة المسرحية الطقسية . يكون له القدرة في تعديل مسار الممارسة أثناء العرض نفسه .

ج- المخرج في الحضرة العزالية :

[1] ينظر: احمد زغب، المرجع نفسه، ص 126،127، وينظر: بوسعدية سفيان، ص 29،30.

وفي هذه الممارسة يقوم شيخ الحضرة أو من يقوم مقامه، بترتيب عناصر العرض وربما مؤلفا وملحنا لبعض أو كل الأناشيد ويقود الرقص أثناء العرض ويضرب على إحدى الآلات الموسيقية كالدف أو البندير، ويحدد بدايات ومسار الممارسة ونهايتها ، وعليه فيمكن وصفه بأنه صاحب العرض[1].

في الغالب – شيخ الحضرة ، والذي يعتبر رمز المجاذيب، ورائدهم!!. وذلك بعد أن يقوم بسلسلة من أعمال المظاهر الممسرحية، يمهد بها استعراضه،كذهابه ذهابا وإيابا بخطوات سريعة. ونظراته الثاقبة والتي يوجهها من حين إلى الجمهور !!!. ومظاهر مسرحية عديدة أخرى يؤديها تدهش الجمهور، وتجعله في تعجب .

فكلما كان الشيخ المجذوب، الراقص، بارعاً في أدائه، كلما نال استحسان الجمهور، وبالتالي يضفي مزيدا من الحماس والنشاط إلى الجو الاحتفالي. ويقوم احد الأتباع بعمل التبريكات للمجذوب، وذلك بملامسة رأسه أو كتفه – في حالة أن استعصى الأمر على المجذوب، أو تخلخل أداؤه – دليلاً على الرابطة الوثيقة، المعقودة بين المجذوب، أو المجاذيب، ومنصبهم، وهي ما يعبرون به جميعاً عن ولائهم لوليهم .. فلكل ولي، منصبه ومجاذيبه[2].

ب – المخرج في كرنفال شايب عاشوراء :

يحفل بالفرجات والأشكال التراثية التي تحتاج إلى نفض الغبار عنها . وتمتينها . قليلة المعاشر, تشكل بامتياز ظاهرة فرجوية تراثية منحدرة في المجتمع الجزائري .

حيث ظلت الفرجة فيها طقوس تعبيرية ذات إخراج مسرحي ، يتم بشكل جريء ونقدي يتم عبر الشخصيات الدامية والحيوانية استحضار لمظاهر الحياة اليومية (الدورة الزراعية ،العلائق الاجتماعية) [3].

[1] مقابلة مع شيخ الطريقة العزالية، الجموعي الفقيري,

[2] ينظر:. مجموعة الصور والفيديوهات المسجلة عن الحضرة العزالية القادرية. موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث.

[3] ينظر:سليم سوهالي ، مقال سابق في جريدة النصر.

ج – المخرج في بابا مرزوق :

و هو رئيس الفرقة إذا صح لنا التعبير لتقريب الفكرة و تبسيطها. و يعتبر في نفس الوقت الأكثر حفظا للأغاني بحيث يعتمد كمنشد رئيسي يردد بدقة و حرفنة تماشيا مع الإيقاعات و تماشيا مع التسلسل الروحي لكل الأغاني التي تختلف في جوهرها عن الأغاني العادية فهي في الواقع ترانيم خاصة يصعب تصنيفها.

و يمكننا القول أنها مزج فريد بين الموروث الشفوي الإفريقي و العربي و البربري بعد ما دخلت عليه التوجهات الإسلامية لتلطف نوعا ما التوجهات الوثنية المؤسسة لهذه الموسيقى) حيث يتكفل''المقدم'' وهو يمثل السلطة العليا في الديوان بالجانب التنظيمي، على غرار تحضير الوعدة وهي حفل الطعام بين الضيوف. يكون كذلك همزة الوصل بين الحاضرين والديوان، حيث يحرص على سير الطقوس بين الطرفين في ظل احترام القواعد المتفق عليها ويرافقهما طيلة ممارسة الحال.

يتكون الديوان في جانب الأداء من المعلم الذي يقود وتيرة الطقوس، وليس معلما من يريد. فالمعلم هو من يبايعه المقدم وشيوخ الديوان بالإجماع وفقا لمعرفته بالإيقاع ومدى حسه بروح الديوان وقدرته على مرافقة الحاضرين، ويساعد المعلم في الأداء ''الكويو بانغو'' وهو الذي يتكفل بالجانب الغنائي للديوان. ويتبع المعلم في التدريج'' باقي الفرقة ، وهم الجماعة المرافقة له طيلة الليلة ع الإيقاع بالقرقابو، مهمتهم كذلك الرد على المعلم في أدائه الغنائي ورفع حرارة وجو الأداء أو تخفيضه[1].

ويبدأ قايد الوصفان يرقص ويغني، أي إشارة إلى انطلاق الحفل، بعدها يقوم بذبح التيس الذي كانوا يتجولون به، ويغمس في دم تلك الحنجرة المفتوحة في أول "القوس" الذي يضرب به الطبل ليرسم به دائرة على جلد طبله، ويستخدمه في مساعدة المرضى المصابين بالأمراض الصدرية (السعال الديكي) واللوزتين

[1] ينظر: لمجموعة الصور والفديهات المسجلة لاحتفال بابا مرزوق موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث، وينظر بوسعدية سفيان،ص 30.

على الشفاء وذلك بجر ذلك المنقار على رقبتهم، وبعد ذلك يتواصل سلخ لتيس وتنزع أحشاؤه بسرعة، ثم يحمل إلى منزل القايد ليقسم إلى أسهم منها ما يستعمل في الغذاء والعشاء وآخر لغذاء يوم الاثنين، أما عن الطعام الذي يحضر هو الكسكس، واحد من المأكولات الشعبية لسكان المنطقة، يتوقف الغناء والرقص عندما يحين وقت الغذاء لياكلوا ما تيسر ويرتاحوا قليلا، وفي المساء يتواصل الاحتفال في المقبرة رقص وغناء ولا يتوقف إلى غاية منتصف الليل[1].

وعليه، فمسرح أرطو يعطي الأولوية للإخراج على حساب النص المكتوب، ويقلل من سلطة الكلمة والحوار، ويعوض ذلك بالفن الشامل القائم على الحركة والأساطير والفضاء المادي الملموس وتشغيل الملاهي والسيرك والسينما والموسيقى والرقص واستعمال الأداء الصامت والضوء والديكور والسينوغرافيا السحرية الطقوسية.

- **11- النـــص :**

إذ ما تأملنا بمسرح أرتو فإننا نجده يقوم علي مبدأ أساسي و هو نسف النص و تحطيمه للتحرر من كل القيود و المكبلات التي تحيد بالمسرح عن منحاه التحرري الدائم التجدد، باسترجاع طبعه الاحتفالي و التحرر من الكلمة التي أثقلت كاهله ، و التركيز علي الحركة و لغة الجسد فقد عرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزايدا بالحركة و دور الجسد، و تعددت اتجاهات التعامل مع الحركة ضمن الرغبة في تنضير المسرح و الابتعاد به عن سيطرة النص و الكلام . فقد ظهرت توجهات تنادي بالعودة بالمسرح لأصوله الطقسية الأولي حيث كانت حركة الجسد ذات طابع قدسي[2].

لقد رأي أرتو بأن الكلمة حري بها أن تكون لصيقة فنون أخري، لأنها من منظور درامي جانب ستثقل كاهل العمل المسرحي، و قد تغيب أشياء كثيرة، بل إنها تسهم أحيانا في التعتيم علي المعني

[1] ينظر: مجموعة الصور والفديهات المسجلة لاحتفال بابا مرزوق.

[2] ينظر :عبير منصور إبراهيم حجازي, رسالة دكتوراه " أرتو و مسرح القسوة, ص 68.

الحقيقي لما يرد في الإبداع المسرحي، لأنها تنوء بحمل المعني فلا تقوي علي حمله و إبرازه، و من ثمة تغيب الجوهر الحقيقي الذي يسعي المبدع إلى إيصاله إلي المتفرج ، أو رفع المتفرج إلي مستواه ليعيش تلك الحالة الشعورية و الوجدانية السامية التي يرغب المبدع المسرحي في الوصول إليها . و تحقيق هذه الحالة لا يكون إلا بتضافر مجموعة من العناصر ، من شأنها أن تحقق نقلة نوعية في المسرح المعاصر باتحادها في تقديم هذه الرؤية [1].

أ- النص في الحضرة العزالية وبابا مرزوق :

إنه بالنظر في الممارسات الشعبية سواء الحضرة أو بابا مرزوق، يمكن أن نلاحظ تقدم الصورة على الكلمة، رغما عن أهمية الكلمة المنطوقة والمغناة، "النص هنا بسيط التركيب مكون من ما يشبه (التابوهات) الغنائية الراقصة التي تبدأ بلوحة افتتاحية هادئة، ثم تتصاعد قوة الغناء والرقص التي تتخللها بعض الجمل المنطوقة التي تصل في اللوحات الأخيرة إلى جمل وكلمات غير مترابطة وصيحات ،وتتميز الممارسة بصراع قوي ومحتدم ومتصاعد، هو في حقيقته صراع بين الروح والجسد الفاني، ذلك الصراع الذي يعبر عن محاولات الروح النورانية في الخلاص من سجن الجسد"[2].

ب- النص في طقوس شايب عاشوراء :

هو أثر إبداعي منقول بين الأجيال شفويا بعنوان صيد عاشورا – أسد عاشوراء – حافظ على خصائصه الدرامية بفعل الممثل. و ملخص موضوعه :أسد يدخل البلدة ... يجوب أزقتها عدوا و زئيرا

[1] ينظر المرجع نفسه ص ن

[2] ينظر : عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، **ص68 و** ينظر :مجموعة الصور والفديهات المسجلة عن طقوس الحضرة واحتفالات بابا مرزوق . موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث .

يعترضه الأهالي بترديد الأهازيج و ينتهي به المطاف في ساحة العرض – المسرح – حيث يتم اصطياده أمام المتفرجين و يوزّع لحمه عليهم بأسلوب ساخر و مثير تشارك فيه – الشابة– (واحدة أو أكثر ، هذا هو جوهر النص يشبع بإضافات أخرى يكون فيها الارتجال المحرك الأساسي لهذه المحاكاة الساخرة[1].

●12– الديكور :

في مجال المعمار المسرحي، يري أرتو ضرورة إلغاء خشبة المسرح و استبدالها بمكان متسع ليس به حواجز تفصل بين المتفرج و الممثل و هو يقرر أن عروضه المسرحية لن تحتاج إلا أي بناء معماري، مكون من جدران خالية من الزخارف أو أي رسوم إيحائية، بالإضافة إلي مقاعد غير مثبتة تتحرك في كل الاتجاهات حتى يمكن للمتفرج متابعة العرض المسرحي الذي يدور في أماكن متفرقة من الصالة، و علي مستويات مختلفة بعضها أفقي و بعضها رأسي، و يهدف هذا المفهوم السينوجرافي إلى شعور المتفرج أنه في وسط الفعل المسرحي و أن الخبرات المسرحية تأتيه من أماكن مختلفة، وعليه فالديكور هو فن المناظر الذي يعكس اللون والصورة في العمل الطقسي، والديكور كافياً لأن يقدم صورة تعكس المغزى من المسرحية والفكرة التي تقدمها. فيمكن للمشاهد فهم الطقس من خلال الديكور المقدم له من قبل مصمم الديكور الذي ينفذه[2].

أ- الديكور في طقوس الحضرة العزالية القادرية :

يحفل احتفال الحضرة القادرية الطقوسية بديكور بسيط ، يتمثل في ساحة واسعة مغطاة بالرمال تتخللها سارية ثبتت في الوسط علق بها العالم الوطني بألوانه الحمراء والبيضاء والخضراء. بها موقد مستعر في احد أركان العرض ،ومن فرقة موسيقية حاضرة بأحد جانبي الركح الطقسي .إضافة إلى ما يحيط بساحة العرض من شريط من الباش (الكتان الخشن).

[1] موروثات عاشوراء في الجزائر–الحلقة 2 ، جريدة الشروق ،العدد 3134 ، 2011/12/09.

[2] ينظر: عبير منصور إبراهيم حجازي, رسالة دكتوراه " أرتو و مسرح القسوة, ص

حيث روائح البخور منتشرة في المكان مع إضاءة ساطعة بلون القمر المضيء وهذا تأكيد لقصديه شيخ الحضرة في انتخابه لهذا الديكور لما يحمله من قوة روحية وثقل نفسي يدفع بالمتلقي للمشاركة في العرض الطقسي ، فكان هذا المكان بمثابة امتداد هوية خاصة يمنحها العرض لكل المريدين والأتباع[1].

ب- الديكور في كرنفال شايب عاشوراء:

وهو ديكور يتسم بالبساطة الشديدة حيث يتمثل في ساحة وقد تكون في اغلب الأحيان شارعا ملئ بعدة أشخاص يرتدون أزياء مختلفة وغريبة. مكونة من الجلد والليف الخشن. إلى جانب الجمهور الذي لا تفصله عن الساحة أي حدود مانعة والديكورات هنا جذابة، وهي نصف واقعية ونصف رمزيه غالبا [2].

ج- الديكور في احتفالات بابا مرزوق :

بعد منتصف النهار وعلى الساعة الثانية زوالا تقريبا يبدأ تقديم العروض في الساحة القريبة من البريد هذا سابقا، أما الآن فأصبح يقام في ساحة أخرى، ووصولهم إلى هذه الساحة يكون بعد انطلاقهم من منزل القايد وئيدة على وقع البنقة والشكشاك. وهم يحملون العلم المرزوقي (قطعة من قماش خضراء حواشيها محاطة بشريط أحمر)، وعند وصولهم تثبت السارية التي شد عليها العلم إلى الأرض، فنرى العلم الوطني في الأعلى وأسفله العلم المرزوقي، يبدأ القايد بالضرب على البنقة ويتقدم للأمام ليرسم على

[1] ينظر: لمجموعة الصور والفيديوهات المسجلة عن الحضرة العزالية . موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث.

[2] ينظر :لمجموعة الصور والفديهات المسجلة عن كرنفال شايب عاشوراء . موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث.

التراب دائرة، يدور حولها أصحاب الآلات الآخرون وأرجلهم حافية وبخطى قصيرة رويدا الواحد خلف الآخر يتبعهم الأطفال والنساء، أما داخل هذه الحلقة فإننا نلاحظ بجانب العلم الديكة والدجاج والماعز والغنم وعلب الشموع كل هذه الأشياء هي وعادات جلبها الناس لهذا الحفل البهيج، كما نلاحظ كانونا فيه نار الغرض منها البنقة وتجمير المكان بالجاوي[1].

وتصاحب الموكب المزوقي ، الرايات الملونة الكبيرة والطبول المزدانة والمزركشة التي تزينها كثير من الشراشف الملونة بالوانها المختلفة ، مما يؤدي لخلق جو طقوسي مثير. وتسير هذه المواكب وسط الجموع الغفيرة من النساء والرجال الذين يشاركون بالغناء والترديد الجماعي أيضا كخلفية للقائد والكورس المشارك. وكل هذا يذكرنا بوظيفة الكورس في الشعائر اليونانية قبل نشوء التراجيديا.

●12- الألوان:

الألوان في هذه الطقوس يمكن أن تأتي جريئة، صارخة الألوان، لافتة للنظر. ومن الممكن أن تنبئ عن نزعة مسرحية، أو مخيلة درامية، أو انسيابية مبسطة لا تتقبلها الثياب العادية." للون قدرة على الايحاء والتعبير عند الشعوب ، ويمكن ملاحظتها من خلال اللباس المستعمل في العروض الاحتفالية الجماعية، فاللباس يقدم الجسد في الصورة المثلى لتذوقه لأنه يشكل مادة خام لتحليل البنية الثقافية من خلال لونه وشكله وطرازه المحدد وقدرته على الإثارة بحسب الجودة والأصالة، وهو لا يخفي حقيقة الجسد الفعلية فقط، بل يعيد تركيبها من خلال التواصل مع لونه وشكله المميز وتأكيد الانتماء إلى المجتمع الذي يضمه والتاريخ الذي لا ينفصل عنه ثقافيا"[2].

[1] ينظر : لمجموعة الصور والفديهات المسجلة لاحتفال بابا مرزوق موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث وينظر بوسعدية سفيان.

[2] عبد الحميد حواس . أوراق في الثقافة الشعبية .دار الناشر. للنشر والتوزيع، 2003، ص 169 .

والألـــوان مـــا هـــي إلا وســـائل خاصـــة بهـــذه الطقـــوس تميزهـــا عـــن أي طقـــس آخـــر . يمكن أن تمنح هذه المميزات العرض المسرحي الطقسي الكثير من الإمكانيات والوسائل والأساليب التي تجعل منها عروضا شعبية تعالج اعقد الأحداث.

أ- الألوان في الحضرة العزالية القادرية :

أبسط صفة مظهرية هي اللون الأبيض الذي يلازم كل أتباع الحضرة العزالية . حيث نجد إتباعها يظهرون بالأثواب البيضاء المرقعة في بعض الأحيان، نسبة لصفة "بودربالة" وهي صفة للولي عبد القادر الجيلالي فهو يلبس لباسا خاصا و مرقعا و هو لباس مجموعته الدينية،"إضافة إلى الرايات المكونة من الأخضر والأصفر والأحمر والأبيض التي يلفون بها أجسامهم ،أما السارية فقد علقت بها راية من الألوان الوطنية المكونة من الأحمر والأبيض.والأخضر[1].

ب- الألوان في كرنفال شايب عاشوراء :

لم يكن كرنفال شايب عاشوراء بمعزل عن الطقوس الشعبية الأخرى. من حيث الألوان. فقد اختزنت لواحاته الديكورية أشكالا شتى منها. تراوحت ما بين الأسود والأبيض والأحمر والأزرق ..الخ

فقد تمثل الأبيض في لون الشعر واللحي والشوارب. أما الأسود والبني فتمثل في لون الجلود التنكرية لشايب عاشوراء خاصة عند الامازيغ وأهالي باتنة.

أما القبعات وأغطية الرأس والأحذية. فقد جاءت متنوعة مختلفة الألوان. تجسدت في الأزرق والأسود والأحمر إضافة إلى الأصفر الذي تمثل في لون الليف أو الخيش الذي كان شايب عاشوراء في ورقلة يلف به نفسه.

[1] ينظر :مجموعة الصور والفديهات المسجلة عن الحضرة. موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث.و ينظر : مجلة الحياة الثقافية .العدد 249. ا مارس 2014. تونس . ص 27و ينظر : عبد الحميدحواس ، أوراق في الثقافة الشعبية، ص 169.

أما في ما يخص أعضاء كرنفال شايب عاشوراء، فقد كان لهم كامل الحرية في اقتناء الألبسة الملونة التنكرية، شريطة أن لا تكون خارجة عن سياق العرض العاشوري[1].

ج– الألوان في احتفال بابا مرزوق :

تتداخل الألوان في احتفال بابا مرزوق مشكلة لوحات جذابة زادت الطقس المرزوقي هبة وقداسة ،فالأخضر تمثل في الرايات الخضراء الكبيرة المثبتة في وسط ساحة العرض التي تخللها شكل نجمة وهلال طرزت باللون الأصفر أما الأحمر والأسود والأبيض والأصفر قد شكلت لباس الفرقة المرزوقية، أما البنقة (الطبول الكبيرة) فقد زينت جوانبها بألوان مختلطة تراوحت مابين الأسود والأزرق والبرتقالي والأصفر أما اللون الأبيض فكان سيد الألوان في الاحتفال المرزوقي لأنه يمثل اغلب لباس الإتباع والموردين[2].

وعليه فإذا كانت الألوان قد اعتمدت كنظرية في عدة مجالات للكشف عن خبايا النفس، واتخذت رموزا في التحليل النفسي، فانه في هذه الطقوس نجد الألوان تعبر أيضا عن دلالات سميائية رمزية مختلفة على حسب الطقس الذي تعرض فيه:

فالأبيض :ثلجي، نظيف، نقي،صريح، فاضل، عذري، وان ارتدائه عند الرجال في العباءة والعمامة، تعبير عن الفرح والسرور والخير والبركة والإبهة ويتناسب في طقوس الحضرة وبابا مرزوق.

كما انه يتناسب ولون البشرة السمراء ويتقاطع مع اللون الأسود في السراويل عند الرجال، فيحقق اجتماع هذين اللونين مبدأ الانسجام الذي يمثل احد جماليات العرض في الرقص المرزوقي.كما انه أكثر الألوان العاكسة للحرارة واللباس التقليدي لسكان منطقة وادي سوف .

[1] ينظر :لمجموعة الصور والفديهات المسجلة عن وكرنفال شايب عاشوراء. موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث. ينظر : عبد الحميدحواس ، أوراق في الثقافة الشعبية، ص 169. و ينظر : مجلة الحياة الثقافية .العدد 249.

[2] ينظر :لمجموعة الصور والفديهات المسجلة عن احتفال بابا مرزوق . موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث.

أما اللون الأسود كما هو معروف : دال على الحزن، مرتبط بالموت والليل والظلمة، يدل على الشؤم والسوء والشر.وله دلالة إحائية ترتبط بمظاهر التعوذ من الأرواح الشريرة وتحصينا من العين .

لكن ومن خلال مختلف الرقصات في هذه الطقوس نفهم أن دلالة اللون الأسود التشاؤمية قد غيرت اجتماعيا من رمز الحزن والكآبة والشر والعدوان إلى رمز الجاذبية والافتتان خاصة في الرقصات المرزوقية.

وأما اللون الأحمر فنجده طاغيا بشكل ملفت للنظر في هذه الطقوس والاحتفالات كيف لا وهو تعبير عن حب الولي ومواصلة العهد الذي قطعوه من أجله. وهو يشير إلى رمز تحالف إتباعه له ، وله رموز أخرى عرفت في العصور القديمة .كالحرارة والخطر والدم والغضب و الإثارة و النشاط.وهو لا يبعد كثيرا على الدلالة التي يحملها اللون الأرجواني : مرتبط بالانفعال المتأجج أو الشغف أو الهوى- متعلق بالأبهة- ملكي- مرتبط بالخطيئة- عميق- يوحي بالمأساة.

ورأى "المدرسة الاجشطالية الألمانية في الألوان ، أن اللون كلما كان زاهيا فرض نفسه على الذات ، واللون الأصفر احدها "فهو يجسد لون الشمس و الصيف و الابتهاج و المرح الصاخب و الصحة و النهار .ولعل اختياره هو مناسبته للون البشرة التي تميل إلى السمرة أحيانا في الاحتفال المرزوقي ومن الناحية الإعتقادية، فهي حصن من العين والشياطين خاصة في مظاهر الاحتفال أو التجمع لان الأرواح الشريرة تشاركهم وتتعرض لهم بالشر"[1].

فروح الولي الصالح بابا مرزوق روح طاهرة ولا يجب أن تتعرض عند حضورها لأي أذى في اعتقادهم. ومن البديهي أن نجد هذا اللون يتخلل الراية المرزوقية الخضراء متباهيا في رمزي النجمة والهلال

[1] ينظر : عبد الحميدحواس ، أوراق في الثقافة الشعبية، ص 169.و ينظر : مجلة الحياة الثقافية .العدد 249. ا مارس 2014. تونس.ص 27

المطرزين بالخيوط الذهبية تحت أشعة الشمس. وفي جانبي أهم آلة في الاحتفال وهي البنقة (الطبل الكبير).

أما اللونان الأزرق والأخضر فلكل حكايته، فالأخضر محايد، خلوي(مرتبط بالهواء الطلق والخروج للتريض)، منعش يمثل الأمن والطمأنينة، هادئ، له علاقته بالنماء والربيع،أما الأزرق، فهو: جدير بالاحترام عند وجوده يمثل ضوء القمر في ليالي الشتاء الباردة الطويلة.

ومن جهة اخرى يعد البنفسجي من الالوان البهيجة في هذه الطقوس والاحتفالات الشعبية ، وهو لون قوي يتواصل مع الحدس والخيال . انه لون تحول ، لون السلام يحارب الخوف ويرى علماء النفس ان الشخصيات التي تفضل اللون البنفسجي خيالية ن تبدوا وكانها تنتمي الى عالم اخر غير الي نعيش فيه .هي شخصيات خلاقة ومبتكرة تتسم بقدر من الروحانية والحساسية وتعرف كيف تهرب من الواقع عن طريق الاحلام وهو الى ذلك لون يقاوم الانفعال والعصبية الشديدة وتبقى رمزيته هي رمزية الاحمر والازرق الممتزجين . وهو يعبر عن الفترة الانتقالية بين الحياة الازلية 1

ومن هنا تصبح الصورة معكوسة من حيث الأسلوب المتبع، في إخفاء ما في داخل الجسد وجعله ظاهرا، ثم معرفة الخطاب الذي يمرره الراقص عبر مختلف الألوان المستعملة في العرض، ومدى ارتباط هذه الألوان بالجذور البدائية لفن الرقص، لأن الفن مرتبط باللون منذ القديم.

●13- الصور الضوئية و المكياج واللغة :

1- الصور الضوئية:

[1] - ينظر : مجلة الحياة الثقافية .العدد 249. ا مارس 2014. تونس . ص 27

تعد الصورالضوئية من أهم العناصر السيميائية الفاعلة في تقديم الفرجة ؛ لما لهذه الصورة من أهمية كبرى في عملية التدليل والتأشير والترميز والأيقنة، وشد انتباه المشاهد أو الراصد، وتأزيم الحدث الدرامي وتعقيده، وتلوينه بدلالات سياقية خاصة.

ويلاحظ أن الصورة الضوئية في هذه الممارسات الطقسية الشعبية من حيث المنبع والمصدر: صورة ضوئية طبيعية، مصدرها الشمس والنجوم والقمر، والنار.

وكانت هذه الصورة حاضرة في المسرح الطقسي القادري والعاشوري .–هي تمثيلية...فرجوية... و لعبة كما يسميها أهالي سوف تعرض ليلا في أجواء و طقوس معينة في شهر عاشوراء عاشر شهر محرم من شهور السنة القمرية – والمرزوقي[1].

فالشيء أو الشخص الأكثر وضوحا أو الذي تتسلط عليه أضواء خاصة وتتعقبه قد يكون هو الذي يجذب الانتباه أكثر من غيره من الأشياء والأشخاص. وقد تستخدم الإضاءة كعامل مساعد أو بديل للمشاهد أو المناظر، كما أنها تستخدم لتأكيد تعبيرات الوجه الإنساني من خلال الإضاءة.

كما يمكن إحداث ما يشبه الشعور بالصدمة أو المفاجأة من خلال العكس أو الحركة المفاجئة للضوء والظلمة، ويمكن خلق الإحساس بالإثارة والاضطراب والاهتياج من خلال تحريك الضوء" [2].

اللون هو من الوسائل المهمة أيضا للتحكم في المزاج اللحظي أثناء العرض، سواء استخدم هذا اللون في الإضاءة أو المناظر أو الأزياء وهكذا، فالصورة الضوئية من أهم الصور السيميائية التي تساهم في إثراء العرض المسرحي الطقسي القادري والعاشوري والمرزوقي وإغنائه فنا وجمالا وإرسالا وتلقيا.

2– المكياج:

[1] ينظر :لمجموعة الصور والفديهات المسجلة عن الحضرة وكرنفال شايب عاشوراء وبابا مرزوق . موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث .

[2] ينظر :عبير منصور إبراهيم حجازي, رسالة دكتوراه " أرتو و مسرح القسوة, ص 70 .

يجد معظم الممثلين في رائحة الماكياج المسرحي سحراً، لا يرجع إلى ما فيه من عطر بقدر ما يرجع إلى ارتباطه بالتوهج المثير للحظات التي تسبق العرض مباشرة. والقيمة النفسية للمكياج أعمق من جو النشاط الذي تستثيره قبيل رفع الستار، إن كثير من الممثلين خاصة عندما يقومون بأداء أدوار مغايرة لطبيعة شخصياتهم، يجدون في الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيداً من الثقة.

أما عن التقنيات المستخدمة في عمل المكياج، في كرنفال شايب عاشوراء شخصية بوسعدية فتمثل في طريقتين:

أ- طريقة الطلي: وهو الاعتماد على الألوان والظلال لتغيير ملامح الشخصية.في شخصية بوسعدية

ب -طريقة القطع: باستخدام عناصر خارجية مساعدة لإبراز ملامح شخصية شايب عاشوراء والتي تضاف لوجه أو جسد الممثل: مثل تكبير حجم الأنف، الشعر واللحي المستعارة... الخ[1].

3- اللغة والحوار والحبكة:

ترتبط اللغة في مسرح ارتو بشكل كبير بالجسد والحركة بوصفهما بديلين عن لغة الحوار المنطوق، إذ يعلي ذلك المسرح من شأن عناصر العرض المرئية الراشحة عن الإيماءة وحركات الممثلين وردود افعال المتفرجين على حساب تقديم موضوعات يلقيها الشخوص، وبهذا فهو يسقط قدسية النص المسرحي مستبدلاً إياه بلغة ديناميكية تسبح في فضاء العرض المسرحي مصورةً العنف والصخب والقسوة.إذ يرفض آرتو الوظيفة التقليدية للغة والمقتصرة على ترجمة حرفية تتم عن طريق الكلمات لعواطف فردية للكشف عن معاناة شخص ما، ويرى أن لجمهور المسرح الطقسي القدرة على فهم الكلمات المرئية البصرية والتي تماثل قدرته على فهم الكلمات المنطوقة[2].

وكان أرطو يتحكم في الممثلين ويحولهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم وتوالي الاهتزاز وإيقاع الإخراج حتى. وبالتالي، فمسرح أرطو بعيد عن كثرة الحوار والكلام كما هو في المسرح الغربي، بل هو مسرح شامل يعتمد على الحركة والكوليغرافيا والتشخيص التعبيري الجسدي. لذا، يقول أنطونان

[1] ينظر :لمجموعة الصور والفديهات المسجلة عن كرنفال شايب عاشوراء وبابا مرزوق . موجودة في ملحق الجانب التطبيقي للبحث .

[2] ينظر : انتوان ارتو, المسرح و قرينه، ص 26.

أرطو: « في رأيي أن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأه وأن نجعله يتكلم لغته المادية التي تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام.... كما أن الإخراج هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق....بينما قرين المسرح هو الواقع المهمل المهجور، الذي لا يستعمله رجال المسرح اليوم...»[1].

- **اللغة في (طقوس الحضرة وشايب عاشوراء وبابا مرزوق)**

مجموعة الحركات والإشارات والوقفات «فترات الصمت» والأصوات التي تتكون منها لغة الإخراج،في طقوس الحضرة وبابا مرزوق وشايب عاشوراء .تلك اللغة التي تبسط نتائجها الجسمانية على شتى مستويات الوعي وفي جميع الاتجاهات، تجبر الفكر إلى اتخاذ بعض المواقف العميقة. والحركة تتدخل في مساحات لا يستوعبها إلا الحلم الذي يحمل عدة معاني ، والتي تخلق تأثيراً على المتفرج من خلال العناصر الموضوعية، إذ يمكن للمتفرج أن يدركها من خلال الصوت والصراخ والأطياف والحركات العنيفة والأفعال الفرجوية الطقسية من كل نوع وجمال سحري في الأزياء، مستقاة من نماذج طقوسية، وإيقاعات محسوسة في الحركات تصاعدياً وتنازلياً مع نبضات الحركات المألوفة لدى الجميع، وبالتالي نصل إلى تطبيق وجهة نظر ارتو الذي يتعمد استفزاز المتفرج وإثارته بعنف داعياً إلى المشاركة السحرية في العرض، لذلك فالمتفرج الذي يذهب إلى العرض يجب عليه أن يعرف أنه يشترك بروحه وجسده.

نتائج الدراسة التطبيقية التحليلية :

ونخلص في أخر هذه الدراسة التحليلية للجانب التطبيقي لهذا البحث والتي تمثلت –في محاولة تطبيق نظرية انتوان ارتو على المسرح الطقسي الاحتفالي– في استخراج تلك العناصر الممسرحة من طقوس الحضرة العزالية القادرية وكرنفال شايب عاشوراء واحتفالات بابا مرزوق.إلى النتائج التالية :

1– مزجت تلك الطقوس بين أساليب مختلفة مثل الغناء والطبول والرقص

2– كما أنها تحتوي تعبيرات فنية استخدمت مثل الملابس الشعبية ووسائل مسرحية تقليدية

3– كما نلاحظ أن طقوس الحضرة وشايب عاشوراء واحتفالات بابا مرزوق تحوي بداخلها عنصرا هاما من عناصر الدراما الشعبية. فنجد أن هذه الطقوس حوت بداخلها على ممارسات (ممثلين) ومشاهدين

[1] ينظر المرجع نفسه ص ن.

.وتمثلت في شيخ الحضرة وشايب عاشوراء وقايد الزنوج والذين يؤدون دور المخرج المسرحي الذي ينظم كافة خطوات الحفل الطقوسي.

4- كما يلاحظ في هذه الطقوس استخدام الكثير من العناصر المسرحية مثل الجمهور .عنصر الخيال . والتمثيل بحركات جسدية .والحركات في هذه الطقوس تتميز بالإيهام والطابع الرمزي .

5- نلاحظ كذلك أن هذه الطقوس تحتوي على حبكة مسرحية . فيها كثير من الارتجال .

6- كما أن هذه الطقوس ، يمكن عدها حدثا مسرحيا تتلاقى فيه جماعات مختلفة للتخفيف من حدة التوتر ، وتتألف بنيته من تعبير سلوكي صريح ،ومكشوف من خلال تقمص شخوص في الحركة والأداء واللبس والزينة

ملحق تابع للفصل التطبيقي

مجموعة صور وفيديوهات واغاني

مسجلة للطقس الحضرة والشايب عاشوراء واحتفالات بابا مرزوق

ملحق :01 صورمن احتفالات بابا مرزوق

صورالاحتفال ملتقطة من فديوا مصور بحوزتنا

الملحق : 02 صور من طقوس الحضرة القادرية

صور ملتقطة من فديوا مصور بحوزتنا

الماحق : 03 **صور من كرنفال شايب عاشوراء في مختلف ولايات الجزائر**

شايب عاشوراء بوادي سوف (متحف سوف)

شايب عاشوراء في سيدي عمران (متحف سوف)

شايب عاشوراء في باتنة (مجلة ابراهيم سهالي)

شايب عاشوراء في ورقلة(مجلة ابراهيم سهالي)

شايب عاشوراء في منطقة بني سوس جنوب غرب تلمسان

(الامازيغ) صور ملتقطة من فديوا مصور بحوزتنا

خاتمة

وفي ختام بحثي هذا الذي خصصته لدراسة ظاهرة أشكال ما قبل المسرح، فإنني لا أدعي تقديم حقائق نهائية، ولا يقينا مطلقا ولا آراء ثابتة وإنما قدمت مجموعة من المواقف والآراء النسبية التي توصلت إليها، ومن مجمل ما يمكن أن نستنتجه ما يلي :

1- إن الحدود مابين الطقس والمسرح قد تبدوا للوهلة الأولى هشة وصعبة التحديد لكنها موجودة والمقارنة بين الظاهرتين تبين أن النقاط الالتقاء والتقارب بين هذين النوعين من النشاطات الإنسانية يمكن أن تصبح نقاط اختلاف وتباعد تدفع بهما إلى مجالين مختلفين.وعلية نستنتج ان هناك اختلاف جوهري بين الطقس والمسرح يكمن في الفارق بين ما هو قدسي وما هو دنيوي. فعندما استعار المسرح من الطقوس بعض عناصرها كانت هذه العناصر شكلية في غالبيتها ومستعارة، لكن وجودها لا يشكل شرطا ليتحول الطقس إلى مسرح. فالطقس قبل أن يكون شكلا هو جوهر ومضمون. وتحول بعض الطقوس مع مرور الزمن من المقدس إلى الدنيوي وتحول المشاركين فيه من الإيمان والانفعال إلى المحاكمة والتفكير العقلاني قد تم على مستوى تطور الوعي الجماعي بالحدث موضوع الاحتفال. ففي الحضارة اليونانية على سبيل المثال، كانت هناك طقوس في البداية، مع مرور الزمن ، وضمن ظروف اجتماعية موضوعية معينة، ظهرت معطيات جديدة سمحت بنوع من الابتعاد الواعي عن الفكر الأسطوري العقائدي والتحول إلى فكر مدني دنيوي، وهذا ما سمح بتحول الطقس إلى مسرح لان ما كان مقدسا وجزءا من اللاوعي الجماعي انتقل إلى الوعي وطرح على مستوى العقل والتفكير

2- يمكن أن نصنف الأشكال التقليدية للفرجة –بحسب عناصرها الدرامية ووظائفها النفسية والاجتماعية

– إلى ثلاثة اصناف رئيسية على الأقل:

أ- أشكال طقوسية ، ومنها وطقوس الجذبة (مختلف أشكال الحضرة الطرقية في المغرب العربي و إحتفلات الدراويش في الشرق العربي،)...، إلخ.

ب- أشكال فرجوية، تتمثل في الكرنفالات كشايب عاشوراء و المقامات وخيال الظل وفن الراوي...، إلخ. وهذه الأشكال كلها تشترك في طابعها التمسرحي وسماتها الدرامية

ج- أشكال جمعت ما بين الفرجوية والطقوسية ، ومنها جميع الاحتفالات المقدسة التي تقام في المغرب العربي كاحتفالات طقوس بابا مرزوق الزنجي .

وعليه نسعى من وراء هذا التصنيف إلى تحقيق غرضين أساسيين , فمن جهة لابد من التمييز بين أشكال الفرجة التي يطغى فيها الطابع الفرجوي اللعبي ، وبين الطقوس الدينية والاحتفالية التي تتميز بحضور قوي للمقدس وتكتسي طابعاً تمسرحياً في الآن نفسه. ومن جهة أخرى، ينبغي تحديد هذه الأشكال وإعادة تعريفها من منظور أنثربولوجي نقدي جديد، وعدم اعتبارها '' أشكالا ما قبل مسرحية'' أو ''ظواهر درامية'' جنينية غير مكتملة أو غير ناجزة، أو '' ما قبل مسرح''... ففضلا عما في هذه التسميات والتصنيفات من غموض والتباس فإنها تعكس نظرة تطورية ونزعة مركزية أوروبية ضمنية، تجاوزتها الأنتربولوجيا الثقافية منذ زمن بعيد.

1- ما من شك في أن أغلب أشكال الفرجة التقليدية يختزن عناصر درامية غنية تشبه عناصر الإيهام المسرحي، من شخصيات وملابس وحوار وتعبير جسدي ووسائل تنكر وألعاب أقنعة، مما يغري بمقارنتها بالفن الدرامي، واعتبارها أصولا ومنابع له، وإرهاصات بدائية بظهوره. غير أنه بين ما

يعتبره عادة ‘‘أصولا’’ أو ‘‘منابع’’ للمسرح، وبين الأعمال المسرحية العظيمة خلال تاريخ المسرح، توجد اختلافات وفروق فكرية وموضوعاتية وجمالية وفنية جوهرية.

3- يقوم اعتبار تلك الأشكال ‘‘أشكال ما قبل مسرحية’’ أو ‘‘ما قبل مسرح’’ على حكم معياري يصنف هذه الأشكال في ضوء ’’ ما بعدها’’، أي المسرح، ويستند إلى المسلمة القائلة بأن الخلق الدرامي ظاهرة كونية وتعبير نموذجي بالنسبة لكل الثقافات والمجتمعات. ويرتبط هذا الحكم بتمثلات القرن الثامن عشر وفلسفة الأنوار والنزعة الرومانسية القائلة بمفهوم الكونية الإنسانية. وتعتبر هذه المسلمة أن كل المجتمعات ينبغي أن تجد صورة وجودها وقدرها في نماذج المسرح الكلاسيكي. وقد نتج عن هذا النوع من الأحكام أن وجَّه النظرية والممارسة الدراميتين في الغرب في طريق مسدود، وجعل الثقافات الأخرى – في ظروف الشرطية الاستعمارية – تنحرف عن إمكانياتها الفرجوية الأصيلة، وتعبر بواسطة الفضاء المسرحي الغربي (الإيطالي) عن تجارب وشروط وأوضاع مغايرة.

4 - إن اعتبار تلك الأشكال نواة أو إرهاصات لظهور الفن الدرامي لا يدرك جدلية الاتصال والانفصال التاريخية بينهما. فإذا كان لا يمكن، فعلا، نفي الأصل الطقسي الشعيري للمسرح، فإنه ينبغي أيضا التشديد على أنه لم يستطيع أن يصبح مسرحا إلا بانفصاله واستقلاله عن ذلك الأصل. هذا ما يدفعنا إلى التأكيد على مسألة أساسية بخصوص انبثاق الجنس الدرامي، ألا وهي مسألة القطيعة الدرامية التي هي التعبير الأسمى عن القطيعة التاريخية دينيا ومدنيا وأنطولوجيا.

ونجد أمثلة لتلك القطيعة في المسرح الإغريقي القديم ومسرح شكسبير وراسين وسرفانتيس... إن تفسير الخلق الدرامي بالأصول والمنابع في إطار ‘‘تاريخ المسرح’’، يواجه عقبات عديدة تتمثل أساسا في صعوبة التدليل على الاستمرارية والتسلسل من الطقوس الدينية العتيقة والأشكال الفرجوية التقليدية إلى انبثاق الفن الدرامي الناجز.

5- غالبا ما تتخذ أشكال الفرجة التقليدية صورة رهان للحضور، في ظل قاعدة غياب المسرح من تقاليدنا الأدبية والفنية في الماضي. في حين أنه يمكن النظر إليها كبديل للمسرح، كآليات دفاعية ثقافية على مستوى اللاوعي الثقافي الجمعي، في وجه الدرامية والتعبير الدرامي. إن هذا النوع من ''المسرح المعيش'' لا يفصح أبدا عن طبيعته وإنما يكتفي بكونه مسرحا يعيشه المتفرج، لأن الفاعلية الواقعية للاحتفال تتعارض مع الفاعلية الرمزية للمسرح؛ والتعارض بينهما لا ينحصر فقط في أكثر منهما، وإنما يشمل طبيعتهما نفسها.

6- شكل الاحتفال التقليدي والأشكال الطقوسية العتيقة وأنماط الفرجة المرتبطة بها، نوعا من المقاومة على مستوى اللاوعي الجمعي في وجه التعبير المسرحي والعرض الدرامي , وبقدر ما ستنتشر أشكال الفرجة السمعية البصرية الحديثة، بقدر ما ستتراجع أشكال الفرجة التقليدية، وتتحول إلى ما يمكن تسميته باللغة المفقودة.

7- إن تلك الأشكال، بالرغم من انتشارها وتجذرها في الوجدان الشعبي، لم تستطع أن تكون منابع لمسرح عربي أصيل. ثم إنها حالت دون انبثاق الشكل الدرامي وظهوره عندنا، وشكلت بديلا قائما وراسخا يغني عنه. وعندما نشأ المسرح العربي في عصر النهضة، كان تقليدا أوروبيا خالصا، وكان جيل المسرحيين الرواد، في منتصف القرن التاسع عشر، يقيم أسس المسرح المكتشف، كما لو كان يبدأ من درجة الصفر، بلا ماض مسرحي وبلا جذور مسرحية

8- إن أشكال التمسرح لا تتطور بالضرورة في كل المجتمعات، وبالتساوي، إلى فن درامي حقيقي. وإذا كانت أشكال الفرجة التقليدية دليلا على توافر إرهاصات '' تعبير مسرحي'' خاص، فإنه تحديدا ذلك ''المسرح المعيش''، المسرح العفوي الذي لا يفصح عن طبيعته كمسرح، وإنما كمسرح يعيشه المتفرج ويشترك فيه.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

- **1- المصادر:**

أوّلا : المعاجم:

●العربية :

1-ابراهيم مصطفى، احمد حسن الزيات واخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول– تركيا، ط2، 1972

1-جبران مسعود، معجم الرائد، ج1 دار العلم للملاين , ط,1992

2-عبد الغني ابو العزم, معجم الغني ،عين الشلف, دار البيضاء, فهرسة وتنسيق فؤاد زكرانة, 2013

3-احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر ،, ج1, عالم الكتب , القاهرة ,ط1, 2008

4-ماري إلياس وحنان قصّاب حسن, المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1997،1

5-ابن منظور، لسان العرب , ، ج3,تح: حكمت كشيلي فراز, دار الكتب العلمية ,بيروت – لبنان ، ط1,(1996م)

6-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، 1985

●الفرنسية :

1- - Michel Panoff et Michel Perrin, Dictionnaire de l'ethnologie, Paris, Payot, 1973

ثانيا: المقابلات:

1- مقابلة شخصية مع الحاجة قادرية بوجمدة 85 سنة الساكنة بالقارة حي المنظرالجميل حاليا ، بمقر سكناها بحي المنظر الجميل , القارة ،الوادي ، يوم10 /8/ 2014على الساعة 10.30

2- مقابلة شخصية مع شيخ الطريقة االعزالية القادرية ، الجموعي الفقيري, 58 سنة ,بمقر سكناه بحي المنظر الجميل , القارة ،الوادي ، يوم 5 /8/ 2014 على الساعة 10.30

3- مقابلة شخصية مع الطالب ميسة صلاح , 21طالب بكلية الطب بجامعة بن عكنون بالجزائر سنة اولى ، الساكن بحي المنظر الجميل القارة الوادي، يوم 2014/02/31 على الساعة 15:00مساء

4- مقابلة شخصية : مع احد أعضاء فرقة سيدي مرزوق , وصف خالد عبد الحميد 45سنة. متصرف رئيسي في شركة بحاسي مسعود. على الساعة 12:51. قام بالمقابلة شرايطة إبراهيم :طالب بسنة أول ماستر . تخصص أدب شعبي بجامعة الوادي.

5- مقابلة شخصية مع الحاج العيد منصر ، مواليد 1936، حي الصوالح ، بلدية البياضة ، الوادي ، يوم 2014/04/15 بمقر سكناه على الساعة10:30

6- مقابلة شخصية :مع الحاج اباهيم التامة ، مواليد 1933، في حي بنت المكوشر ، بلدية وادي العلندة ،بمقر سكناه يوم 2014/12/13، على الساعة 11:12 صباحا

7- مقابلة شخصية مع الحاجة مسعودة خطاب ، مواليد 1944، في حي 400 سكن، بلدية الوادي ، بمقر سكناها يوم 2014/01/28. ،على الساعة 10:15

ثانيا : المراجع :

- **1- العربية :**

7-صالح مجيد بك ، تاريخ المسرح عبر العصور الدار الثقافية للنشر . القاهرة ط1،لا 1422هـ/ 2002م .

8-سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، دط.

9-خزعل الماجدي ، أدب الكالا ، (أدب النار دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم)، المؤسسة العربية لدراسات والنشر ، عمان ، 2001.

10- طوالبي نور الدين، الدين، الطقوس، التغيرات، منشورات عويدات و ديوان المطبوعات الجامعية 1988

11- قيس النوري ,الأساطير وعلم الاجتماع, مؤسسة دار الكتاب, للطباعة, جامعة الموصل,1981

12- فراس السواح, دين الإنسان, منشورات دار علاء الدين للتوزيع والترجمة والنشر, سوريا دمشق

13- رضا حسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1982

14- ابو الحسن سلام ، أشكال الفرجة وعناصرها في المسرح العربي ،القاهرة , وزارة الثقافة , المركز القومي للمسرح و الموسيقى والفنون الشعبية ,2001

15- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مكناس، مطبعة صوت مكناس، 1972

16- أحمد علبي، «المظاهر المسرحية عند العرب»، ضمن مؤلف جماعي، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكتاب الثامن عشر 15 يناير 1988

17- محمد حسين دكروب، أنثروبولوجيا الحداثة العربية، منطلقات نقدية، بيروت-طرابلس، معهد الإنماء العربي-الهيئة القومية للبحث العلمي، 1992.

18- حسن المنيعي، «تقديم» كتاب حسن بحراوي، المسرح المغربي. دراسة في الأصول السوسيوثقافية ،.منشورات الزمان الطبعة 2.

19- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1،

20- انتروبولوجيا الجسد و الحداثة، شاكر عبد الحميد، المؤسسة العربية لدراسات والنشر ، مصر، 2001

21- محمد صبري صالح: المسرح العراقي القديم، مطبعة المعارف، بغداد، 1991

22- أحمد علي عجينة: دراسات في الأديان الوثنية القديمة، القاهرة : دار الآفاق العربية، 2004

23- عز الدين إسماعيل: الفن و الإنسان ،بيروت ، دار القلم، 1974،

24- أحمد شوقي قاسم: المسرح الإسلامي – روافده ومناهجه ،القاهرة،دار الفكر العربي، 1980

25- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 5، منشورات دار العلوم للملايين، بيروت، ومكتبة النهضة ببغداد، ط 1، 1968

26- علي عقلة عرسان المظاهر المسرحية عند العرب، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب أوالصحافين والمترجميع الجزائرين، مطبعة ولاية قالمة، الجز ائر، دط 1981،

27- عباس الجراري ،" ثقافة الصحراء" ،دار الثقافة ،1978

28- محمد عزيزة، المسرح والاسلام , مكتبة الاسرة , ط1, 1997

29- ملامح المسرح الجزائري ، جروة علاوة وهبي , منشورات اتحاد الكتاب الجزائرين ، ط 2، 1988

30- عثمان الكعك , البربر ، دار جبل المنار , تامنغاست , دط، 1975

31- البكري: المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب(جزء من المسالك والممالك)، نشر دسلان، الجزائر، 1987

32- عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ، ،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 1982

33- بوكبوط: الممالك الأمازيغية في مواجهة التحديات، صفحات من تاريخ الأمازيغ القديم، مركز طارق بن زياد، الطبعة الأولى،2002م، مطبعة فيدبرانت، الرباط .

34- الناجي سعيد ,التجريب بين المسرح الغربي و المسرح العربي ,الطبعة الأولى ,مطبعة دار النشر المغربية

35- محمد عزيزة، الاشكال التقليدية للفرجة، الدار التونسية للنشر ط1، 1975

36- تحولات المشهد المسرحي " الممثل و المخرج," د/ محمود أبو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009

37- محمد بن عثمان الحشايشي، الهدية في العادات التونسية ، الدار التونسية للنشر ط1، 1972

38- الصادق الرزقي : الاغاني التونسية ,ج1 ,الدار التونسية للنشر ، تونس , ط1,1967

39- خورشيد فاروق، السير الشعبية، القاهرة، دار المعارف، القاهرة، 2009

40- دغمان، سعد الدين، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009

41- صبيان، نور الدين.- إتجاهات المسرح العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2003، ط2

42- ابراهم الحيسن التراث الشعبي الحساني، العناصروالمكونات، ، المكتبة والوراقة الوطنية بمراكش

43- إبراهيم الحيسن رقصة الكدرة (الطقس والجسد) المكتبة والوراقة الوطنية، بمراكش

44- ابو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج1، دار الغرب الاسلامي ، الجزائر ، ط3 ، 2009

45- نور الدين الزاهي ،المقدس الإسلامي ، توبقال للنشر،الدار البيضاء2005

46- مصطفى حجازي ، التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الانسان المقهور)،معهد الانماء العربي، بيروت ،ط3، 1984،

47- حسن نعمة ، موسوعة ميثولوجيا و أساطير الشعوب القديمة و معجم أهم المعبودات القديمة ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، د.ط، 1994 ،

48- المرزوقي ، مع البدو في حلهم وترحالهم ، الدار العربية للكتاب ،ليبيا –تونس ، ط2، 1984

49- سعد يوسف ، أوراق في قضايا الدراما السودانية ، الخرطوم أروقة 2002

50- العوامرالشيخ إبراهيم بن الساسي :صروف في تاريخ الصحراء وسوف الدار التونسية للنشر تونس1977

51- عبد الحميد بن هدوقة : امثال جزائرية ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر،ط2005،2

52- دغمان، سعد الدين، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، دار الفكر اللبناني ، بيروت،1993

53- صبيان، نور الدين.- إتجاهات المسرح العربي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د: ط . ت

54- عوادي عمر : التراث الثقافي في مدينة وادي سوف، الوادي 2010

55- مالك بن نبي ،مذكرات شاهد للقرن ، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان ط 2 ، 1984

56- المنيعي حسن. المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز. فاس، ط.1، 1994،

57- مصطفى رمضاني – ظاهرة سونا في الجهة الشرقية من المغرب – ضمن الفرجة والتنوع الثقافي – مقاربات متعددة الاختصاصات –منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – الطبعة الأولى – 2008-

58- عبد الغني، عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات،.... من الحداثة إلى العولمة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2006، ط1،

59- بوشمة معاشوا ، سيديغانم تراث وثقافة ، دار المغرب ، وهران ن الجزائر ن دط، 2002،

60- بركة بوشيبة ، شعراء ذوي منيع الشعبيون، الرغاية ، الجزائر، 2002

61- طه باقر، ملحمة جلجامش , منشورات وزارة الاعلام _الجمهورية العراقية, 1975,

62- فاضل عبد الواحد علي، الطوفان، جامعة ،بغداد ،1975

●2- المترجمة :

1-مارسيل فريد فوت، فن السينوكرافيا, ترجمة د. حمادة إبراهيم وآخرون, القاهرة ،منشورات وزارة الثقافة ،دط

2-ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة ميشال كليمان ، بيروت ، دار الحقيقة،دط

3-جان دوفينيو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة مطبعة الجامعة، باريس 1965

4-جاك لومبار، مدخل إلى الإثنولوجيا، ترجمة: حسن قبيسي، البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1996 .

5-روبرت لوي, تاريخ الإثنولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية، ترجمة: نظير جاهل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992..

6-ول وايريل ديورانت قصة الحضارة، ترجمة، زكي نجيب محمود، بيروت - تونس، دار الجيل، 1986.

7-إينانا ودوموزي. طقوس الجنس المقدس عند السومريين، ترجمة: نهاد خياطة، طرابلس-بيروت، مكتبة السائح- مختارات، ط1987 .

8-ولتر، تيري : الرقص في امريكا.ترجمة أورخان ميسر، بيروت، دار اليقظة العربية دط

9-جيمس فريزر: الغصن الذهبي – دراسة في السحر والدين، تر : أحمد أبو زيد، ج 1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971 .

10- انتوان ارتو, المسرح و قرينه تأليف: ، ترجمة : د/ سامية أسعد، دار النهضة العربية، 1973

11- جيمز رووز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: انعام نجم جابر، بغداد 2007

12- السير وَلِس بَدْج : الديانة الفرعونية، تر: يوسف سامي اليوسف، عمّان: دار منارات، 1985 .

13- نيميتشاندرا جين المسرح الهندي – التراث، التواصل، والتغير، تر: مصطفى يوسف منصور،القاهرة:، أكاديمية الفنون، 2000

14- فوبيون باوزر: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا ، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د: ط . ت

15- تيان سوريو: الجماعية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، ط2 (بيروت- باريس: منشورات عويدات، 1982

16- فوبيون باورز: المسرح الياباني، تر: سعد زغلول نصار(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964

17- أنطوان أرطو، خطابات ثورية في المسرح و السريالية و الثقافة إترجمة سعيد كريمي و يونس الوليدي، الطبعة 1ا، 2003، مطبعة تافيلالت الراشيدية

18- لكساندوفنا، تمارا، ألف عام و عام من المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، بيروت، دار الفرابي، الطبعة الأولى، 1981

19- لانداو، يعقوب، دراسات في المسرح و السينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

20- دوفينيو جان. سوسيولوجية المسرح. دراسة على الظلال الجمعية. ت. حافظ الجمالي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق

21- جاستون باشلار , جماليات المكان , ترجمة غالب هلسا, بغداد, وزارة الثقافة والاعلام, دار الحرية للطباعة,1982

22- محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة: د. رفيق الصبان، البيضاء، عيون المقالات، ط1988 .

●3-الاجنبية :

1- Laïla Belhaj, «La possession et ses aspects théâtraux chez les Aïssaouas d'Afrique du Nord», in MAKNASAT, Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès,1996

Jacques, Mariceau, Histoire des rites sexuels, Paris, Robert 2-Laffont, 1971

3- Abdelhamid & Dalinda Larguèche, Marginales en terre .d'Islam, Tunis, Cérès Productions, 1992

4- Elie Konigson, Le masque du Démon : phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale, in Le Masque du rite au théâtre,

- Philippe Ivernel, De Brecht à Brecht : métamorphoses du 5masque, in Le Masque du rite au théâtre,

Abdellah Hammoudi, La victime et ses masques, Paris, Seuil, 6 -1989.

ROTH, Arlette.- Le théâtre Algérien de langue Dialectale.- 7- Paris, François Maspero, 1967

BADRI, Mohamed.- Sources et origines du théâtre Algérien.- 8 -Révolution Africaine, N° 322, 1970

- RNANDIES, Fernand.- Histoire de L'opéra d'Alger.- Alger, 9Ed N. Heintz, 1941.- p. 19

BACHTARZI, Mahieddine.- Mémoires Alger, S.N.E.D., -101969, I

-abdelkarim.Djedrik. Les origines.du spectacle algerien. 11Uniondes Eerivains ALGERIENS.2003

-Andre voisin.Monographie du souf. Institeur aEl 12Oued.1956.1964.

Bastide, Roger, Le rêve, la transe et la folie, Paris. Ed, 13Flammarion, 1972,

-Pradier Jean-Marie. Aspects Psycho-phisiologiques de la 14pratique, Paris

Pavis Patrice: Dictionnaire du Theatre, Paris 1986, p.369-370,
15-edition sociales

16- Eliade (Mercia -) Aspects du mythe.1972:

- mohamed Aiziza,les formtraditionelle du spectacle,societe
17tunisienne,de Diffusion Tunis; 1975

l'Islam maghrébin d Le culte des saints dans , Paris,. 1954
18 -Dermenghem, E Gallimar;

19- Moussaoui, Abderrahman, Logiques du sacré et modes -
d'organisation de l'espace, Thèse de doct, EHESS, Paris, 1996.

20- Encyclopedia Americana International Edition.Vol.1996

MARTINE SEGALEN : *Rites et Rituels Contemporains*
21- Éditions Nathan, Paris, 1998 .

-Anne Ubersfeld, édition sociales L école du -, Paris.1980-
22spectateur

ثالثا :الرسائل الجامعية :

اولا : العربية :

1-بورايو بن الطاهر، عبد الحميد، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1978

2-فطيمة الديلمي، البحث عن صورة الذات في صورة الأخر " مقاربة سيسيو ثقافية لظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري ", رسالة لنيل الدكتورة في الأدب العربي.

3-عبير منصور إبراهيم حجازي, رسالة دكتوراه " أرتو و مسرح القسوة, ،كلية آداب جامعة حلوان ، قسم " علوم المسرح " ، عام 2009,

4-بحث لنيل شهادة الإجازة في موضوع، علاقة المسرح بالأشكال الفرجوية المغربي، إعداد الطالب: ذ :منير بالأخضر إشراف الأستاذ الدكتور يونس لوليدي السنة الجامعية: 2006/2005

5-احمد زغب ،جمالية الشعر الشفاهي رسالة دكتوراه جامعة الجزائر2007

6-بوسعدية سفيان ، الاتجاهات الاجتماعية نحو فلكلور الزنوج في مدينة الوادي ،مذكرة تخرج ، رقم 28،جامعة ورقلة ، 1998/1995،

ثانيا : الفرنسية :

1- la thèse de Magister de : Bouzid, Meriem, Noms des M'qamet-s et problématique de l'appropriation de l'espace et du discours, université d'Alger, 1994

رابعا :الصحف والمجلات والسلاسل :

1-محمد الجوماني: "بعض سمات المقدس في رقصة الكدرة"، مجلة المناهل العدد 58 السنة 23 ذو القعدة 1418 مارس 1998

2-جلين ولسون، سيكولوجية الاداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، ع 258،يونيو 2000

3-حسن المنيعي ، المسرح مرة أخرى ، سلسلة شراع العدد 49، 1999

4-س. م يورا، التكوين والأداء في الأغنية البدائية ترجمة عصام المحاويلي، مجلة التراث الشعبي، (بغداد), وزارة الثقافة والفنون 1977)، العدد 12

5-جعفر الخليلي، موسوعة العتبات قسم النجف، دار التعارف، بغداد 1965

6-مجلة سومر المصدر السابق الدكتور فاضل عبد الواحد علي، اعراس الاله تموز وماساته في طقوس الزواج المقدس والحزن الجماع

7-أيفون روزنجارتن، في موضوع مسرح ديني سومري، مجلة سومر المجلد الثاني والعشرين 1972/8 بغداد

8-عبد الحليم المسعودي، ذهنية التعامل مع الارث الثقافي والفرجوي في تونس، مقال في مجلة الشروق التونسية ،27 - 09 – 2010،

9- الهواري، م ع.؛ القسنطيني، رشيد.- رائد المسرح العامي في الجزائر.- جريدة الشعب، (جزائرية)، عدد 23 مارس 1971

10- الآنسة ريتشارد توللي عشرة أعوام في طرابلس منشورات: دار ليبيا للنشر والتوزيع بنغازي / 1967 م

11- مذكرات الرحالة الإنجليزى جون فرانسيس ليون / 1818م، من طرابلس إلى فزان، منشورات: الدار العربية للكتاب / ليبيا – تونس / 1976

12- سالم شلابى، تذكرة إلى عالم الطفولة، منشورات: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والأعلان

13- صالح بن دردف، من مظاهر الإحتفال بالمولد النبوي في بنغازي، مقالة في مجلة: " تراث الشعب " العدد 1، 2 " مسلسل 44، 45" السنة 19، 1429 ميلادية / 1999

14- الباحث في الثقافة الأمازيغية سليم سوهالي ، مقال لجريدة النصر ثلاثاء 5 أوت 2014 الموافق ل 5 شوال 1435 العدد15080

15- علاء الخطيب ،موروثات عاشوراء في الجزائر-الحلقة 2 ، جريدة الشروق ،العدد 3134 ، 2011/12/09

16- عساسي عبد الحميد، مقال حول أعياد و عادات في الذاكرة اليهودية المغربية، منشور في الحوار المتمدن

17- الشخصية في الرقص الشعبي : عوض سعود مجلة الهدف . دمشق العدد 1074. عام 1989

18- عبد الحي الديوري، عن الجذبة والتصدع، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع. 9، يناير 1982

19- جماليات المسرح الشرقي القديم، عبد الحميد شكير ، الكويت ، جريدة الفنون ، العدد 56 ، 2005،

خامسا :المرفقات والمخطوطات:

1-ناوي عواطف وبركة فاطمة الزهراء (طقوس وترانيم عاشوراء بالمنطقة الجنوبية بولاية الوادي لبامة انموذجا) مدونة مخطوطة2014،

2-احمد زغب ، الفلكلور ، (مرقونة) جامعة الوادي 2014.

3-محمد شادي :الاداء الحركي بين الفن والطقوس : الدراويش الدوار ة المولية (مرقونة). 2009،

سابعا :الصور والفديوهات والتسجيلات :

1-مجموعة الصور والفديوهات المسجلة عن وكرنفال شايب عاشوراء. موجودة في ملحق البحث

2-.مجموعة الصور والفديهات المسجلة عن احتفال بابا مرزوق . موجودة في ملحق البحث

3-لمجموعة الصو والفديوهات المسجلة عن الحضرة العزالية . موجودة في ملحق .

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

الفصل التمهيدي

مفاهيم أولية حول أصل المسرح الطقسي وجذوره الأنثروبولوجية

لمحة عن تيار العودة إلى الأصول الأنثروبولوجية للمسرح.....9

قراءة لمفاهيم بعض مصطلحات الدراسة.....13

علاقة المسرح :بكل من : (الطقس، والدراما، و بالشكل الفرجوي)..... 20

مفهوم مصطلحي "ما قبل " و" ما قبل المسرح " وخلفياتهما الأنثروبولوجية.....23

الفصل الأول

ماهية المسرح الطقسي

مفهـــوم المســـرح الطقســي 28

بدايات المسرح الطقسي ورحلته الانثروبولوجية.....30

تقنيات المسرح الطقســي.....35

الفصل الثاني

أشكال ما قبل المسرح الطقوسية

أشكال ما قبل المسرح في الحضارات القديمة 55

أشكال ما قبل المسرح في الحضارة العربية.....61

أشكال ما قبل المسرح في الفضاء المغاربي 73

الفصل التطبيقي

أشكال المسرح في طقوس الحضرة و شايب عاشوراء وبابا مرزوق

الدراما 145

الممثلون 152

الرقص 154

الالات الموسيقية..... 162

الاغاني 165

الجمهور 170

المكان 172

الزمان 174

المنتج 181

المخرج.....184

النص 186

الديكور.....187

الألوان 189

الصورة الضوئية والمكياج.....192

اللغة والحوار والحبكة.....193

ملحق الجانب التطبيقي..... 196

الخاتمة ..... د

قائمة المصادر والمراجع..... 204

فهرس الموضوعات..... 215

ملخص البحث..... 218

ملخص البحث

بالعربية :

الملخص :موضوع البحث عبارة عن دراسة للأشكال ما قبل المسرح الطقوسية ، وذلك من خلال تتبع بدايات المسرح وجذوره الانثروبولوجية .

قسمت دراستي إلى فصل تمهيدي تطرقت فيه بإيجاز إلى لمحة عن تيار العودة إلى الأصول الأنثروبولوجية للمسرح ثم عرجت عن مفهوم أهم المصطلحات المفتاح في البحث وهي المسرح والطقس والفرجة والدراما ، والعلاقة بينها جميعا ، وكذا مفهوم مصطلحي ما قبل وما قبل المسرح وخلفياتهما الانثروبولوجية وهذا لارتباطهما الكبير بفحوى الموضوع .

أما الفصل الأول فقد تناولت فيه ماهية المسرح الطقسي من خلال مفهومه والتطرق إلى بدايات رحلته الانثروبولوجية الضاربة في عمق التاريخ البشري ، كذلك ذكر تقنيات هذا النوع من المسارح من دراما ورقص وجمهور ومثلين ...الخ ، ثم فصل ثاني موسوم تحت عنوان أشكال ما قبل المسرح الطقوسية، والذي أثرت فيه التجوال في ثنايا هذه الأشكال في كل من الحضارات الشرقية القديمة . ثم الحضارة العربية، لاحظ الرحال في نهاية المطاف في الفضاء المغاربي .لأتطرق فيه إلى أهم المميزات السسيوتاريخية لنشأة هذه الأشكال ما قبل المسرحية عند البربر الأمازيغ وفي المغرب وتونس والجزائر وليبيا والصحراء الغربية ،وقد توسعت في دراسته قليلا مقارنة لما قبله وهذا للإرتباطه الكبير بمدونة البحث .وصولا إلى فصل ثالث وأخير فضلت أن يكون مدونة تطبيقية بعنوان بعض الطقوس الشعبية الجزائرية (الحضرة ،كرنفال شايب عاشوراء ، احتفالات بابا مرزوق) أنموذجا للدراسة .. وقد أثرت استخراج أهم التقنيات والعناصر الممسرحة في كل طقس من طقوس هذه المدونة من دراما ورقص وممثلين وجمهور ومكان وزمان ...الخ لتكون هذه المدونة بمثابة تتويجا لأهم النتائج المتحصل عليها في هذه الدراسة .وتدعيما لفكرة البحث .

كلمات المفاتيح : المسرح ، الطقس ، الفرجة ، الدراما ، المسرح الطقسي ، المسرح الاحتفالي ، أشكال ما قبل المسرح ، نظرية انتوان ارتو ، الممارسات الشعبية .

باللغة الفرنسية :

Resumé

Le sujet de mon travail est une enquête sur les formes pré- théâtrales qui prennent des formes rituelles, et cela en revenant aux racine premières du théâtre et ses origines anthropologiques .

J'ai partagé le travail en deux partis ;un chapitre préface dans lequel j'ai abordé le courant de retour aux origines anthropologiques du théâtre , en suite j'ai définit les concepts des termes les plus importants qui sont les clés de la recherches dans ce domaine: tel que le théâtre le rituel , le spectaculaire , le drame ,et le rapport entre tout ces concepts et le notion pré-théâtral, et cela à cause de ses rapports de notre sujet .

Dans le chapitre premier j'ai abordé la définition du théâtre rituel et ses premières étapes anthropologique qui tendent ses racines au plus profond de l'histoire humaine, ainsi que les techniques de ce genre de théâtre: tel que, l'action , la dance , les spectPateurs , les acteurs etc…

Dans le deuxième chapitre sous-titré les formes théâtrales rituelles , j'ai abordé les différentes formes au seins des civilisations orientale de l'antiquité en suite dans la civilisation arabo-musulmane, en finissant par l'espace magrébin, ensuite j'ai évoqué les caractéristiques les plus importants socio-historiques dés la naissance de ces formes pré-théâtrales chez berbères au Maroc , Algérie, Tunisie , Lybie. J'ai élargit l'étude de ce dernier notion à cause de son attache au corpus de notre recherche.

Quant au chapitre troisième et final j'ai préféré qu'il soit pratique, en prenant comme modèle les rituels populaires Algérien (rites cérémonials religieux connu sous le nom La Hadhra, le carnaval du vieillard de Achoura, et le cérémonial Baba Marzouk en prélevant tous les caractères théâtrales à partir de ce corpus tel que la dance, le Drama, les acteurs , les spectateurs, l'espace et le temps; affin que ce corpus soit la conclusion de les plus importantes résultats de la recherches et prouvant son idée principale **.....**

Mots Clés

Théâtre Rituel, spectacle, , cérémonial, pratiques populaires .formes.Antoine **Arthus théorème**

الفهرس

مقدمة .....أ

مدخل

مفاهيم أولية حول أصل المسرح الطقسي وجذوره الأنثروبولوجية

لمحة عن تيار العودة إلى الأصول الأنثروبولوجية للمسرح..... 8

قراءة لمفاهيم بعض مصطلحات الدراسة.....16

علاقة المسرح :بكل من : (الطقس، والدراما، و بالشكل الفرجوي)..... 23

مفهوم مصطلحي "ما قبل " و" ما قبل المسرح " وخلفياتهما الأنثروبولوجية..... 26

الفصل الأول

ماهية المسرح الطقسي

مفهـــوم المســـرح الطقســـي 31

بدايات المسرح الطقسي ورحلته الانثروبولوجية.....33

تقنيات المسرح الطقســـي..... 39

الفصل الثاني

اشكال ما قبل المسرح الطقوسية

اشكال ما قبل المسرح في الحضارات القديمة 60

اشكال ما قبل المسرح في الحضارة العربية..... 69

اشكال ماقبل المسرح في الفضاء المغاربي 86

الفصل التطبيقي

اشكال التمسرح في طقوس الحضرة وشايب عاشوراء وبابا مرزوق

الدراما 184

الممثلون 194

الرقص 196

الالات الموسيقية..... 209

الاغاني 212

الجمهور 219

المكان 222

الزمان 224

المنتج 234

المخرج..... 238

النص 241

الديكور.....242

الألوان 245

الصورة الضوئية والمكياج..... 249

اللغة والحوار والحبكة.....251

ملحق الجانب التطبيقي.....253

الخاتمة 259

قائمة المصادر والمراجع..... 262

فهرس الموضوعات..... 276

ملخص البحث..... 279

ملخص البحث

بالعربية :

الملخص :موضوع البحث عبارة عن دراسة للأشكال ما قبل المسرح الطقوسية ، وذلك من خلال تتبع **بدايات المسرح وجذوره الانثروبولوجية .**

قسمت دراستي إلى فصل تمهيدي تطرقت فيه بإيجاز إلى لمحة عن تيار العودة إلى الأصول الأنثروبولوجية للمسرح ثم عرجت عن مفهوم أهم المصطلحات المفتاح في البحث وهي المسرح والطقس والفرجة والدراما ، والعلاقة بينها جميعا ، وكذا مفهوم مصطلحي ما قبل وما قبل المسرح وخلفياتهما الانثروبولوجية وهذا لارتباطهما الكبير بفحوى الموضوع .

أما الفصل الأول فقد تناولت فيه ماهية المسرح الطقسي من خلال مفهومه والتطرق إلى بدايات رحلته الانثروبولوجية الضاربة في عمق التاريخ البشري ، كذلك ذكر تقنيات هذا النوع من المسارح من دراما ورقص وجمهور ومثلين ...الخ ، ثم فصل ثاني موسوم تحت عنوان أشكال ما قبل المسرح الطقوسية، والذي أثرت فيه التجوال في ثنايا هذه الأشكال في كل من الحضارات الشرقية القديمة . ثم الحضارة العربية، لاحظ الرحال في نهاية المطاف في الفضاء المغاربي .لأتطرق فيه إلى أهم المميزات السسيوتاريخية لنشأة هذه الأشكال ما قبل المسرحية عند البربر الأمازيغ وفي المغرب وتونس والجزائر وليبيا والصحراء الغربية ،وقد توسعت في دراسته قليلا مقارنة لما قبله وهذا للإرتباطه الكبير بمدونة البحث .وصولا إلى فصل ثالث وأخير فضلت أن يكون مدونة تطبيقية بعنوان بعض الطقوس الشعبية الجزائرية (الحضرة ،كرنفال شايب عاشوراء ، احتفالات بابا مرزوق) أنموذجا للدراسة ..

وقد أثرت استخراج أهم التقنيات والعناصر الممسرحة في كل طقس من طقوس هذه المدونة من دراما ورقص وممثلين وجمهور ومكان وزمان ...الخ لتكون هذه المدونة بمثابة تتويجا لأهم النتائج المتحصل عليها في هذه الدراسة .وتدعيما لفكرة البحث .

كلمات المفاتيح : المسرح ، الطقس ، الفرجة ، الدراما ، المسرح الطقسي ، المسرح الاحتفالي ، أشكال ما قبل المسرح ، نظرية انتوان ارتو ، الممارسات الشعبية .

باللغة الفرنسية :

Resumé

Le sujet de mon travail est une enquête sur les formes pré-théâtrales qui prennent des formes rituelles, et cela en revenant aux racine premières du théâtre et ses origines anthropologiques .

J'ai partagé le travail en deux partis ;un chapitre préface dans lequel j'ai abordé le courant de retour aux origines anthropologiques du théâtre , en suite j'ai définit les concepts des termes les plus importants qui sont les clés de la recherches dans ce domaine: tel que le théâtre le rituel , le spectaculaire , le drame ,et le rapport entre tout ces concepts

et le notion pré–théâtral, et cela à cause de ses rapports de notre sujet .

Dans le chapitre premier j'ai abordé la définition du théâtre rituel et ses premières étapes anthropologique qui tendent ses racines au plus profond de l'histoire humaine, ainsi que les techniques de ce genre de théâtre: tel que, l'action , la dance , les spectateurs , les acteurs etc…

Dans le deuxième chapitre sous–titré les formes théâtrales rituelles , j'ai abordé les différentes formes au seins des civilisations orientale de l'antiquité en suite dans la civilisation arabo–musulmane, en finissant par l'espace magrébin, ensuite j'ai évoqué les caractéristiques les plus importants socio–historiques dés la naissance de ces formes pré–théâtrales chez berbères au Maroc , Algérie, Tunisie , Lybie. J'ai élargit l'étude de ce dernier notion à cause de son attache au corpus de notre recherche.

Quant au chapitre troisième et final j'ai préféré qu'il soit pratique, en prenant comme modèle les rituels populaires Algérien (rites cérémonials religieux connu sous le nom La Hadhra, le carnaval du vieillard de Achoura, et le cérémonial Baba Marzouk en prélevant tous les caractères théâtrales à partir de ce corpus tel que la dance, le Drama, les acteurs , les spectateurs, l'espace et le temps; affin que ce corpus soit la conclusion de les plus importantes résultats de la recherches et prouvant son idée principale ……

Mots Clés

Théâtre Rituel, spectacle, , cérémonial, pratiques populaires .formes.Antoine Arthus théorème